UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

**UM ALEPH:
BORGES, SEGUNDO O *LIVRO DAS MIL E UMA NOITES*.**

**ESTUDO COMPARATIVO DA POÉTICA ÁRABE COMO
ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO DA POÉTICA NARRATIVA DE
JORGE LUIS BORGES.**

SANDRA APARECIDA SILVA

São Paulo
2008

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA**

**UM ALEPH:
BORGES, SEGUNDO O *LIVRO DAS MIL E UMA NOITES*.**

**ESTUDO COMPARATIVO DA POÉTICA ÁRABE COMO
ELEMENTO DE CONSTRUÇÃO DA POÉTICA NARRATIVA DE
JORGE LUIS BORGES.**

SANDRA APARECIDA SILVA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini.

Co-Orientador: Prof. Dr. Michel Sleiman.

São Paulo

2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

Sandra Aparecida Silva

Um *aleph*: Borges, segundo o *Livro das mil e uma noites*.

Estudo comparativo da poética árabe como elemento de construção da poética narrativa de Jorge Luis Borges.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em: 07/08/2008.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini (Orientadora).
Universidade de São Paulo (USP).

Prof. Dr. Michel Sleiman.
Universidade de São Paulo (USP) (Co-Orientador).

Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro.
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP).

Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate.
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Prof. Dr. Mamede Mustafá Jarouche.
Universidade de São Paulo (USP).

Prof. Dra. Adma Fadul Muhana.
Universidade de São Paulo (USP).

À memória de meu avô, *João Quibau*,
que aprendeu a ler e a escrever na areia.

Para meus netos, *Nicole* e *Pedro*,
grãos de areia em outras mesmas estradas.

Agradecimentos.

À Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini,

que me acolheu e confiou neste projeto.

Pelo carinho e as sempre palavras de incentivo para que eu chegasse ao destino.

Ao Prof. Dr. Michel Sleiman,

que amenizou os percalços da jornada e iluminou momentos de escuridão.

Pelo poeta (e tradutor), ao modo borgeano, que é.

Ao Prof. Dr. Mamede Mustafá Jarouche,

pela profunda e sincera admiração de sua erudição quanto ao *Livro das mil e uma noites*.

À Profa. Dra. Míriam Viviana Gárate,

pelo coração amplo e fraterno, e pelo saber a respeito dos labirintos borgeanos.

Ao Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro,

Meu “padrinho” no amor à primeira vista pelas *Noites*.

Responsável pela vereda que escolhi.

Ao Luiz de Mattos Alves,

do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada,

pela atenção e cuidado em todos os momentos.

À minha família: pais, irmãos e filho.

Pelo que é e não é. Pelo que nos torna irmanados nos caminhos da vida.

Ao **Luís Roberto Pinto Gil**, companheiro de viagem.

À **Juraci Beraldi**, amiga e leitora do trabalho.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ ﴿١﴾ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ ﴿٢﴾ لَيْلَةُ الْقَدْرِ
خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ ﴿٣﴾ تَنْزِيلُ الْمَلَكِ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ
كُلِّ أَمْرٍ ﴿٤﴾ سَلَامٌ هِيَ حَتَّىٰ مَطْلَعِ الْفَجْرِ ﴿٥﴾

Em nome de Deus Allah Misericordioso

Nós o descendemos
céu-abaixo
na Noite-Decreto

Que sabes tu
da Noite-Decreto?

A Noite-Decreto é mais
que mil de meses

Nela desceram
o Espírito e os anjos
no amém de seu Senhor
a cumprir toda ordem

Paz durável
ela
até o romper-aurora

Alcorão, 97 – Sura do Decreto

Traução: Michel Sleiman

RESUMO

Este estudo compara a mimese poética do mundo árabe-islâmico, especialmente no livro de contos *As mil e uma noites*, com a mimese poética do mundo hispano-americano na obra literária de *Jorge Luis Borges*. A obra anônima das *Noites* tornou-se a principal referência para especular tanto as formas e as estratégias de construção narrativa quanto os conteúdos temáticos na criação poética do escritor argentino. Devido à magnitude da produção literária borgeana, este estudo considerou o livro *El Aleph* (1946) e três contos de *El libro de arena* (1975)- *El espejo y la máscara*, *Undr* e *El disco*. O trabalho se propõe afirmar que a poética árabe-islâmica, enquanto acervo da cultura universal constituiu-se num dos elementos vitais para a construção da poética narrativa de Jorge Luis Borges.

Palavras-chave: Jorge Luís Borges; *Livro das mil e uma noites*; *El Aleph*; *El libro de arena*; Poética.

ABSTRACT

This study compares the poetic mimesis of the Arabic-Islamic world, specially the book of tales *The Arabian Nights*, with the poetic mimesis of the American-Hispanic world in *Jorge Luis Borges* literary production. The anonymous literary composition *The Arabian Nights* became the main reference to speculate both the form and the narrative construction strategies as well as the thematic contents as a poetic creation of the Argentinian author. Due to the magnitude of the borgesian literary production, this study has only considered the book *El Aleph* (1946) and three narratives of *El libro de arena* (1975) – *El espejo y la máscara*, *Undr* and *El disco*. As a result, the study proposes to state that the Arabic-Islamic Poetics, albeit a universal cultural patrimony, constituted itself in one of the vital elements to the construction of Jorge Luis Borges' Narrative Poetics.

Key-words: Jorge Luis Borges; *The Arabian Nights*; *El Aleph*; *El libro de arena*; Poetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - A POÉTICA DO LIVRO DAS MIL E UMA NOITES, SEGUNDO BORGES.	16
Introdução.....	16
1.1. O conceito de Oriente em Borges.....	17
1.2. Alguns conceitos metafísicos orientais em Borges.....	20
1.2.1. O sufismo	22
1.3. O tema do Infinito: a questão do nome <i>As mil e uma noites</i>	29
1.4. A tradução e os tradutores do <i>Livro das mil e uma noites</i>	32
1.4.1. Os tradutores do <i>Livro das mil e uma noites</i>	34
1.5. A construção da ficção: realidade, magia e fantástico.	39
1.5.1. O fantástico.....	44
1.6. Metáforas para <i>As mil e uma noites</i>	47
1.6.1. Considerações gerais sobre o poema <i>Metáforas de Las mil y una noches</i>	54
1.6.2. A primeira metáfora é o rio... ..	57
1.6.3. A segunda metáfora é a trama de um tapete... ..	60
1.6.4. A terceira metáfora é um sonho... ..	62
1.6.5. A quarta metáfora é um mapa daquela região indefinida, o Tempo... ..	66
CAPÍTULO II - A POÉTICA DO LIVRO DAS MIL E UMA NOITES, SEGUNDO A POÉTICA ÁRABE.	71
Introdução.....	71
2.1. A mimese poética árabe no período Pré-Islâmico.....	72
2.2. A mimese poética com o Islã.....	75
2.3. Relações/ Oposições: o poeta urbano e cortesão x o narrador nas <i>Noites</i>	84
2.4. Relações do real x imaginário, na Poesia e nas <i>Noites</i>	89
2.5. Elementos da mimese poética árabe em o <i>Livro das mil e uma noites</i>	91
2.5.1. Dados históricos do <i>Livro das mil e uma noites</i>	91
2.5.2. O Conto-Moldura do <i>Livro das mil e uma noites</i>	95
2.5.3. Estratégias de construção narrativa no <i>Livro das mil e uma noites</i>	98
2.6. Um conto de <i>As mil e uma noites</i> : <i>A Cidade de Bronze</i>	108
2.6.1. <i>A Cidade de Bronze</i> e os seus blocos narrativos.....	109
2.6.2. Estratégias de construção narrativa em <i>A Cidade de Bronze</i>	112
CAPÍTULO III. UM ALEPH: BORGES, SEGUNDO O LIVRO DAS MIL E UMA NOITES.	120
Introdução.	120
3.1. Algumas pegadas nas areias de <i>El libro de arena</i>	121
3.2. Três contos de <i>El libro de arena</i> : <i>El espejo y la máscara, Undr, El disco</i>	124
3.2.1. Proposta de organização narrativa dos contos.....	124
3.2.2. Comentários comparativos sobre os três contos.....	129
3.3. O livro <i>El Aleph</i> : significado e proposta hexagonal de organização do livro.	133
3.4. Primeiro Bloco Narrativo: O Infinito, ou <i>El Aleph</i>	144
3.5. Segundo Bloco Narrativo: Metafísica e Razão.	151

3.5.1. <i>La busca de Averroes</i>	152
3.5.2. <i>El Zahir</i>	156
3.5.3. <i>La escritura del dios</i>	159
3.5.4. <i>Los teólogos</i>	162
3.6. Terceiro Bloco Narrativo: A Pátria de Borges. Uma construção em mosaicos.	168
3.6.1. <i>Historia del guerrero y de la cautiva</i>	170
3.6.2. Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874).....	172
3.6.3. <i>El muerto</i>	174
3.6.4. <i>Emma Zunz</i>	178
3.7. Quarto Bloco Narrativo: O Labirinto, insólita imagem de sonho e de alucinação: a realidade.	182
3.7.1. <i>La casa de Astérion</i>	183
3.7.2. <i>Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto</i>	184
3.7.3. <i>Los dos reyes y los dos laberintos</i>	187
3.8. Quinto Bloco Narrativo: Borges e o Mesmo. A questão da morte.....	188
3.8.1. <i>La otra muerte</i>	189
3.8.2. <i>La espera</i>	193
3.8.3. <i>Deutsches Requiem</i>	196
3.8.4. <i>El hombre en el umbral</i>	199
3.9. Sexto Bloco Narrativo: A Eternidade. O conto <i>El Inmortal</i>	204
3.9.1. <i>El Inmortal</i>	206
3.9.2. <i>El inmortal</i> e <i>A Cidade de Bronze</i>	210
DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS.	215
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	221
Sobre Borges.....	221
Sobre <i>As mil e uma noites</i>	225
Geral.....	228
Sites	231
ANEXOS.	
1. <i>Supplemental Nights Volume 2 – Tale of the Two Kings and the Wazir’s Daughters</i> . (Noite 602). Versão Burton.....	233
2. <i>Nights 566–578 - The story of the City of Brass/ A Cidade de Bronze</i> . Versão Lane.	237
3. <i>Don Rodrigo y la pérdida de España</i>	254

Um *aleph*: Borges, segundo o *Livro das mil e uma noites*.

Estudo comparativo da poética árabe como elemento de construção da poética narrativa de Jorge Luis Borges.

INTRODUÇÃO

Este trabalho estabelece alguns paralelos e alguns pontos de intersecção em que dois universos literários, o de Jorge Luís Borges e o do *Livro das mil e uma noites*, possam se vincular ou se atrair ou se combinar. Mesmo que aparentemente remetam a lugares diferentes e tempos distantes, esses universos dizem respeito ao Homem, numa tentativa de preservar a memória cultural, pela palavra, pois ao final de tudo, “*ya no quedan imágenes del recuerdo; solo quedan palabras*”¹.

Borges não pode estar ligado às *Mil e uma noites* apenas porque declaradamente se refere a elas em dois ensaios, *Los traductores de las 1001 noches* (*História de la eternidad*, 1936) e “*Las mil y una noches*” (*Siete noches*, 1980) bem como num poema, *Metáforas de “Las mil y una noches”* (*Historia de la noche*, 1977). Sua ligação com as *Noites*² parece ultrapassar os limites da preocupação com a tradução ou com a história da incorporação da obra no Ocidente. É bem verdade que seus textos não se dirigem a orientalistas e que haja um ponto de vista ocidental a respeito do mundo oriental.

Porém, se *As mil e uma noites* podem ter se tornado “um jogo literário” em suas mãos, por valorizar “o estranho, o indeterminado, o aparentemente ilógico, o estritamente literário, o estético”³, isso acabou se transformando na problemática deste trabalho: como esse “jogo”, aos moldes árabes, acontece em Borges? Ou: será que acontece? E: por que acontece?

Assim, este trabalho busca indícios da poética árabe e, mais de perto, do *Livro das mil e uma noites*, como tema e forma narrativa que possam esclarecer algo a mais sobre a construção literária borgeana. Estudar a cultura e a poética

¹ BORGES, Jorge Luís. El inmortal. In *El aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1 :1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.544.

² O uso de *Noites* pelo nome completo da obra, *Livro das mil e uma noites*, está baseado no texto de JAROUCHE, Mamede Mustafá. *Borges, autor das Mil e Uma Noites*. In *CULT Revista Brasileira de Literatura*. Ano III, n. 25, 1999, p 67-71.

³ JAROUCHE, Mamede Mustafá. *Borges, autor das Mil e uma noites*. In *CULT Revista Brasileira de Literatura*. ano III, n. 25, 1999, p 68.

árabes acabou se tornando fundamental para entender um modo de produção literária que possa fornecer alguns subsídios ou dados na compreensão do trabalho literário de Borges.

Escritor erudito, Borges faz muitas referências ao mundo oriental, à cultura do Oriente Próximo. Por isso, à medida que líamos a bibliografia sobre *As mil e uma noites*, mais nos aproximávamos do escritor argentino, decorrendo daí algumas premissas que propomos:

- a. Enquanto o mundo árabe-islâmico em geral tenha sido periférico à cultura ocidental, Borges mostrou uma predileção pelo que era marginalizado. Há, por isso, uma postura política de sua parte, mesmo que tenha “resistido a fazer uso político da literatura”⁴. Valorizava a cultura arabizada, via a literatura e o mundo islâmicos, pelo viés do sufismo.
- b. Borges gostava do que era exótico. O exotismo, por sua vez, pode não ser apenas um fornecedor de clichês, mas constituir-se numa marca ocidental para enxergar o Oriente.
- c. Sendo latino, carrega em si “um campo de afinidades e oposições”⁵. Não só faz uso de uma expressão barroca: “cada escrita contém uma outra, como intertextualidade e intratextualidade... um mundo de duplos, de luz e sombra, de descentramento, de repetição, de labirintos e efeitos de claro e escuro”⁶ - lugar propício de encontro e diálogo de obras; como também manifesta uma mestiçagem, de raça e de cultura, uma multiplicidade e diversidade de origens, inclusive a árabe.
- d. Sente-se um escriba do mundo ocidental: detentor da cultura universal erudita, como uma biblioteca viva e um homem que possui *adab*⁷, traduz a cultura árabe para o mundo latino-americano ao apropriar-se dela e tornar-se, simultaneamente, o seu porta-voz, porque a atualiza

⁴ Com base em: “*Borges se resistió siempre a un uso político de la literatura. Los textos de Borges se colocan en un campo histórico de fuerzas donde se enfrentan ideologías políticas. Siempre confesó su aversión a una literatura que fuera sensible a las presiones de las ideologías...*”. SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A/ Ariel, 1995, p.177-178, 189.

⁵ CHIAMPI, Irlemar. Rodríguez Monegal : crítica e invenção. In MONEGAL, Emir R. *Borges :uma poética da leitura*. São Paulo : Perspectiva, 1980, p.10.

⁶ SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Veja, 1989, p.8-9, 62.

⁷ ADAB é um conceito amplo e complexo na cultura árabe. Trata-se, em linhas gerais, do conjunto de conhecimentos necessários ao homem cortesão como parte do decoro. Envolve diversos campos do saber: literatura, tradição proverbial, filologia, filosofia, história, geografia, etc. Ver a respeito desse conceito à p. 78-79 deste trabalho.

no tempo a partir do espaço multifacetado do mundo hispano-americano.

- e. Age como Cherazade. Embora Borges não assuma uma personagem que escreve (ou que conta), coloca-se sempre como ele-mesmo, mas um narrador que lida com o lúdico, com o prazer do narrar e do registrar a memória, entre realidade e ficção. Como detentor de *adab*, preserva ou até mesmo cria, pela palavra escrita, a memória de seu povo, ameaçada pelo mundo moderno, desconexo, que não deixa pegadas na areia.
- f. Como homem das letras, articula questões de fé e de razão. Mesmo não se filiando a nenhuma religião, busca a humanização do homem, o seu questionamento sobre Deus e sua criação, o tempo, a eternidade, o infinito. Articula também questões de filosofia para repensar e refletir sobre o mesmo velho homem de sempre, com suas hesitações, as suas amarguras e angústias, questões, enfim, sobre a vida e a morte.
- g. Literariamente, tem concepções muito claras acerca da tradução enquanto recriação.
- h. Utiliza temas e estratégias que invoquem a idéia de infinito, labirinto, entretenimento, espelho, incrustação, descentramento.

Não estamos habituados ao mundo oriental árabe, já deformado pelas informações orientalistas de longa data e veiculado pela mídia atual apenas nas e pelas atrocidades e o fanatismo religioso. O mundo árabe é muito mais que isso, quando visto um pouco mais de perto, em particular sob o viés da literatura. Neste trabalho procura-se vincular os homens entre si pela palavra, esta criação humana que se burila na literatura, valendo-se do fictício para falar do real, que, sendo sempre o mesmo, passa a ser diferente, dependendo do leitor ou do ouvinte.

Tratando-se de um trabalho em literatura, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, a metodologia é a comparativa, tendo em vista o universo que se pretende abarcar. Foram necessárias leituras críticas acerca dos dois objetos de estudo para poder compará-los. Houve, portanto, um levantamento bibliográfico de vários campos temáticos:

- 1) O universo de Borges reunido em suas *Obras completas*, em espanhol e em português.

- 2) O universo de *As mil e uma noites*, na versão em espanhol de Rafael Cansinos Assens; na versão em português de Mamede Mustafá Jarouche, ainda incompleta; na versão em inglês de Edward Lane para o conto de *A Cidade de Bronze* e de Richard Burton para a *Noite 602*.
- 3) Bibliografia crítica sobre *As mil e uma noites*, buscada a fundamentação teórica em Jamel Eddine Bencheikh, André Miquel, Andras Hamori, Ferial Ghazoul, e outros.
- 4) Bibliografia crítica sobre *Borges*, buscada a fundamentação teórica em Ana Maria Barrenechea, Beatriz Sarlo, Adrián Huici, Cristina Grau, Jaime Alazraki, e outros.
- 5) Bibliografia de assuntos teóricos: Edward Said, Gilles Deleuze, Miguel Attie Filho, Mohammed Abed Al-Jabri, etc.

Muitos estudos existem sobre a obra inesgotável de Borges. Também o mesmo sobre *As mil e uma noites*. Ambas as produções têm um dado de infinito, parecendo quase impossível delimitá-las, como se não houvesse muros altos o suficiente para cercá-las.

Em Borges, o mundo literário, intertextualizado, cujas fontes de combinações do mundo oriental e ocidental são sempre dissimuladas, foi tomado como amostragem de duas de suas obras, *El Aleph*, de 1949 e *El libro de arena*, de 1975. Quanto ao *Livro das mil e uma noites*, a partir da análise do conto-moldura de Chérazade, feita por Ferial Gahzoul, fizemos uma leitura do conto *A Cidade de Bronze* para encontrar possíveis reflexos dele no conto *El inmortal*, de Borges.

O estudo está estruturado em três capítulos, acrescidos da conclusão, a bibliografia e três contos em anexo: dois contos de *As mil e uma noites*, a *Noite 602*, na versão de Burton – que parece ser o texto original lido por Borges para tecer comentários sobre o caráter de *mise en abyme*, a eterna repetição da obra árabe – e a coleção de noites do conto *A Cidade de Bronze*, na versão de Lane; o terceiro anexo é o conto de *Rodrigo e a perdida España*, que Borges cita no poema *Metáforas de "Las mil y una noches"*, para ilustrar como uma palavra pode se tornar um *aleph* e conter um universo nela.

O primeiro capítulo - *As mil e uma noites, segundo Borges* - aborda os textos declaradamente estudados por Borges sobre *As mil e uma noites*. Trata-se de *Los traductores de las 1001 noches (Historia de la eternidad, 1936)*, "*Las mil*

y una noches” (*Siete noches*, 1980) e o poema: *Metáforas de “Las mil y una noches”* (*Historia de la noche*, 1977).

O segundo capítulo - *As mil e uma noites, segundo a Poética Árabe* - trata mais de perto do processo de construção e de criação literária árabe. O capítulo visa a nos capacitar enxergar a poética do mundo árabe para além do véu que recobre nossa mentalidade ocidental bipartida e fragmentada; reconhecer que desconhecemos em grande parte o mundo oriental árabe com fins ideológicos; perceber como Borges deve realmente ter ido beber naquelas fontes, como a mesma água de rios diferentes.

No terceiro capítulo - *Borges, segundo o Livro das mil e uma noites* - faz-se um recorte da obra borgeana em que se estudam o livro *El Aleph* e apenas três contos de *El libro de arena*. O recorte adota o próprio princípio do objeto “aleph”, que propõe divisar o universo num único ponto. Com isso, pretende-se perceber a intrincada rede de textos borgeanos os quais contêm, citam, transformam, camuflam o texto de *As mil e uma noites*.

É verdade que muitas vezes a leitura pareceu-nos um labirinto, em que não sabíamos mais a razão de estarmos ali, julgávamos ter perdido o fio de Ariadne que deveria nos conduzir à comparação com *As mil e uma noites*. O que houve foi a mais pura sedução, um ímã que atraía sem saber muito direito para onde. Esse capítulo dá o nome ao trabalho, como forma de reenviar a parte ao todo, e é certamente à maneira de Borges.

A intenção ao estudar todo *El Aleph* foi fundamental para ter uma visão global e não fragmentada de ao menos uma de suas obras. Todas as leituras que existem da obra do autor, tomam-no aos pedaços: um conto que contém algo que aparece também em x ou y. Tivemos o propósito de verificar a possibilidade de organizar o livro *El Aleph* ao modo de *As mil e uma noites* em que uma história é contada em muitas noites. Talvez Borges possa ter articulado suas histórias assim, formando blocos narrativos, disfarçados, podendo os contos serem lidos isoladamente, como ocorre em *As mil e uma noites*, sem a necessidade de ser a primeira ou a última narrativa, podendo-se ler o livro da metade para a direita ou da metade para a esquerda, estando essas narrativas organizadas em temas maiores. Isto justifica a leitura dos três contos de *El libro de arena* como se fossem pertencentes a um único bloco narrativo.

Tentamos com certo atrevimento, como escalando os muros de duas cidades, *A Cidade de Bronze* e *A Cidade dos Imortais*, ler Borges pelo viés de *As*

mil e uma noites. Ao insistir nesses universos literários, inevitavelmente nos defrontamos com a questão da palavra, como uma construção humana imperfeita e divina, que cria, mas não consegue manifestar o homem por inteiro. Fizemo-nos um pouco como Cherazade.

Este trabalho, ao estudar a “Poética” dos dois universos literários aqui propostos, pretende chegar à equação de uma “poética narrativa” de Borges, que parece indicar para um “fazer poético” em que Oriente e Ocidente não se colocam como antagonismos. Esta compreensão faz do escritor argentino o lugar de uma Literatura que parte de dois modos distintos de um “fazer literário”, mas que em Borges, como um *aleph*, se revelam um.

CAPÍTULO I.

A POÉTICA DO *LIVRO DAS MIL E UMA NOITES*, SEGUNDO BORGES.

Introdução

Borges nos conduz, por caminhos enviesados e bifurcados, ao labirinto do *Livro das mil e uma noites* em incontáveis textos de sua autoria. Em três deles, porém, tratou explicitamente da obra oriental. Isso tornou possível, de algum modo, revelar a maneira como o Ocidente se apropriou do livro e o entendeu, bem como manifestar a sua procura pessoal, numa espécie de *aleph*, em compreender e apreender os temas e a estrutura narrativa das *Noites*,

Trata-se, em ordem cronológica, do ensaio escrito na década de 1930, composto a partir de dois artigos publicados primeiramente na *Revista Multicolor de los Sábados*⁸, inserido no livro *Historia de la eternidad*: “Los traductores de las 1001 noches”⁹; do poema “Metáforas de Las mil y una noches”¹⁰ contido no livro *Historia de la noche*, da década de 1970; e de uma palestra da série de conferências realizadas em 1977 que foram transcritas para o livro *Siete noches*, publicado em 1980: *Las mil y una noches*.¹¹

A partir dos referidos três textos, que parecem concentrar a visão borgeana quanto à construção e à criação da obra árabe, este capítulo objetiva levantar dados que possam indicar o que Borges lê e destaca no *Livro das mil e uma noites*, como ele mesmo incorpora o seu espírito, pensa problemas de teoria literária, põe em prática as suas estratégias narrativas, inspira-se em seus temas como uma espécie de suporte para a sua poética.

Como “poética”, entendemos a criação e a construção de um discurso literário que representa e compreende o mundo em palavras, como dois lados de uma mesma moeda, em relação estreita e recíproca. À “construção”, cabe mais o conceito de ambiente da técnica e do modo de fabricação de uma obra – o

⁸ Trata-se dos textos *El puntual Mardrus* e *Las 1001 noches* que não foram exatamente reunidos para resultar em *Los traductores de las mil y una noches*, uma vez que o texto final foi acrescido de algumas passagens novas para justificar o título. Cf. LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris : L’Harmattan, 1997, p.293-300.

⁹ História da eternidade (1936), em *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1*. São Paulo: Globo, 2000, p.438-457.

¹⁰ História da noite (1977), em *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 3*. São Paulo: Globo, 1999, p.186-187.

¹¹ Sete noites (1980), em *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 3*. São Paulo: Globo, 1999, p.256-268.

campo do externo. À “criação”, o conceito de relações internas, de intenções de outras ordens de convenções por trás daquilo que se vê, de descoberta dos implícitos num caminho da ignorância à consciência, de manifestação cultural e historicamente construída do pensamento do artista cuja linguagem almeja decifrar o mundo.

A “poética” das *Noites*, observada por Borges, tem bastante a ver com temas e estratégias narrativas que ele desenvolveu em seu trabalho e que procuramos identificar nesse capítulo. É quase impossível colocar uma moldura em sua obra como delimitação, visto haver sempre um interstício pelo qual ela flui, escapa, se deforma e se configura diferente. Corre-se permanentemente o risco de se perder em seus labirintos narrativos. Mesmo assim, a partir da leitura dos dois ensaios e do poema propostos, seguindo o viés do *Livro das mil e uma noites*, tentaremos, mais uma possibilidade de acesso à poética borgeana.

1.1 O conceito de Oriente em Borges.

Em *Las mil y una noches*, texto contido no livro *Siete noches* e o mais tardio quanto a este assunto específico, Borges faz um tipo de balanço ou síntese de seu conhecimento sobre as *Noites*. Por se tratar de outra retomada do assunto, expõe com mais clareza o seu conceito de Oriente que, para ele, originou-se a partir do *Livro das mil e uma noites*. Diz, por exemplo, sentir intimamente que *las connotaciones de esa palabra [Oriente]... las debemos al Libro de las mil y una noches*¹², implicando aí questões de ordem filológica, geográfica, histórica, filosófica, religiosa, cultural e política.

Na palavra “oriente”, segundo Borges, há uma beleza única: além de indicar *el lugar en que sale el sol... ya en ella está, por una feliz casualidad, el oro ... sentimos la palabra oro, ya que cuando amanece se ve el cielo de oro*. É inegável que a imagem paisagística dessa natureza impressiona, que há uma força pictórica de cor e luz no vocábulo e um valor eterno conferido pelo metal precioso. Contudo, mais que descrever o que o termo sugere ou atentar para as suas conotações sinestésicas, Borges define o que seja *oriente* e *occidente*

¹² Todas as citações desta parte do trabalho foram retiradas de: BORGES, Jorge Luis. *Las mil y una noches*. In *Siete noches* (1980). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 3.1975-1985*. 13 ed. Buenos Aires: Emecé, 2005, p.254-264.

utilizando a estratégia argumentativa de Santo Agostinho a respeito do tempo: quando lhe perguntam, ignora-o.

As palavras “oriente” e “ocidente”, no seu entendimento, não se explicam, apenas são possíveis por aproximações, dependendo de uma consciência para compreendê-las. Apesar disso, reconhece que persistem as idéias de um lugar *vasto, inmóvil, magnífico, incompreensible* ou, de *fascinación que siempre habrá ejercido sobre los hombres del Occidente* ou mesmo, um lugar de *el lejano* porque *el espacio se mide por el tiempo*.

Para Borges, o oriente real não existe. O que há são nações, espaços onde pessoas nascem, crescem, vivem, convivem, revivem e sobrevivem. Para o autor, ninguém se sente oriental assim como ninguém se sente latino-americano. O que de fato ocorre é sentir-se argentino, ou brasileiro, ou iraquiano. Instituíram-se estereótipos acerca desses indivíduos, fixou-se um conceito e, nada gratuitamente.

Para Edward Said, falar do *oriente* passa necessariamente pelo exame do discurso. É ele que ratifica tanto a dominação quanto a autoridade ocidentais sobre o oriente por elaborar a imagem que fazemos do mundo oriental. Daí a importância da percepção de Borges quanto ao que ele entende como “oriente” porque, como intelectual, o seu discurso tem enorme importância e influência na formação de um conceito ou de uma representação desse lugar.

Em princípio, o *oriente* de Borges significa o *Oriente islámico y, por extensión, el Oriente del norte de la India*, afeiçoando-se a ele por meio de livros, ou seja, através de discursos. A eliminação do extremo-orientes, como China, Japão e outras regiões orientais no imaginário de Borges, pelo menos nas argumentações do texto de *Siete noches*, pode ter com o que Said alega ser um orientalismo pelo viés francês e britânico, cuja valorização da região se dá tanto pela proximidade geográfica com a Europa quanto pela ênfase na discussão da experiência européia com o Oriente Próximo, ou com o Islã.

Em *Siete noches*, Borges deixa claro uma consciência geopolítica para além da divisão do mundo em duas partes, quando questiona, por exemplo, onde pode ser o *ocidente* e o *oriente*, já que um ponto de vista, inclusive o geográfico, sofre a corrosão do tempo. Ou: o que os gregos e romanos viam como ocidente, já que o norte da África é oriente. Ou: *hay algo que sentimos como el Oriente, que yo no he sentido en Israel y que he sentido en Granada y en Córdoba. He sentido la presencia del Oriente, y eso no sé si puede definirse*.

Ainda outros argumentos contribuem para minar essa bipartição do mundo. Aponta, por exemplo, a questão de uma cultura ocidental *impura en sentido de que solo es a medias occidental*, dado duas fontes em sua formação: Grécia, Roma e, Israel – considerado um país oriental. Também, que *esse largo diálogo entre el Oriente y el Occidente, esse diálogo no pocas veces trágico* – e ainda hoje tão trágico quanto antes – foram sempre *los encuentros, las guerras e las campañas*, desde Alexandre, *que conquista la Persia, que conquista la India e que muere finalmente en Babilonia, según se sabe. Fue este el primer vasto encuentro con el Oriente, un encuentro que afectó tanto a Alejandro, que dejó de ser griego y se hizo parcialmente persa.*

Na literatura, Borges elabora um longo percurso histórico do contato no transcorrer de um tempo ocidental a respeito de um espaço oriental. Trata-se da história de Virgílio quanto à seda chinesa estampada com a paisagem dos últimos confins do Oriente. De Plínio e sua história natural; de Juvenal e a sua metáfora para o oriente: *ultra Auroram et Gangem*, ou seja “além da aurora e do Ganges”. De Harun al-Rachid e Carlos Magno quanto ao suposto presente de um elefante do primeiro ao segundo e, as razões do jogo de xadrez oriental ter a peça “alfil” (bispo) que significa elefante em árabe; de Ricardo Coração de Leão, em que o leão, sendo um animal do oriente, passa a fazer parte da heráldica britânica; de Marco Pólo e suas viagens registradas em livro no qual aparece Kubilai Khan, que reaparecerá em Coleridge. E, mesmo a própria descoberta da América, que se deveu ao desejo e à necessidade de encontrar outros caminhos que levassem para o Oriente.

Neste sentido, Borges atenua a dicotomia oriente-ocidente imposta pela modernidade ocidental. Tal abrandamento decorre da visão de um trabalho literário baseado na “renovada construção e destruição do diálogo iniciado há séculos às margens do Mediterrâneo”, na lucidez consciente do “instrumento verbal europeu com as vastas bibliotecas de volumes políglotas” na assimilação e no entremeio de diferenças e diversidades individuais ou nacionais de que a América Latina é feita, muito embora ele nunca tenha deixado de ser um homem e um escritor “americano europeu, fundado na cultura ocidental, especialmente a anglo-saxônica e mais tardiamente, a eslava”¹³.

Mesmo que o *oriente* de Borges seja livresco, dado a se conhecer pelas traduções do *Livro das mil e uma noites* que o fascinaram desde menino, há um

¹³ MONEGAL, EMIR R. *Borges :uma poética da leitura*. São Paulo : perspectiva, 1980, p.47

oriente que ultrapassa esse mundo das letras, dos artifícios e das regras do jogo literário, das estruturas e das formas narrativas das *Noites*. À primeira vista, parece que a poética borgeana incorporou do universo literário árabe apenas as ferramentas que o sustentam no “estranho, (n) o indeterminado, (n) o aparentemente ilógico, [n] o estritamente literário, enfim”¹⁴. Mas, se levarmos em consideração apenas este aspecto, podemos estar empobrecendo o fazer poético do escritor argentino.

Por isso, entendemos que o *oriente* de Borges envolve uma complexidade dada pela assimilação de uma cultura arabizante já proveniente da Península Ibérica. Na América Latina, por sua vez, ainda outros elementos vários se juntaram e contribuíram para a convergência de mais combinações, o que pode significar uma das razões da inclusão ou da apropriação de elementos dessa cultura arabizante no tecido poético borgeano.

Desse modo, as *Noites* para Borges podem significar de um lado a incorporação de *un deseo de superar, por médio del mito oriental, las normas estrechas impuestas por la cultura occidental como único patrón de la realidad*¹⁵ e, de outro, a intenção de tornar esse texto um pretexto não só como um discurso crítico, mas particularmente, como uma especulação filosófica, sobre o que há de mais humano, a linguagem, bem como uma especulação metafísica, para poder situar o homem diante dos mistérios do universo e de Deus.

1.2. Alguns conceitos metafísicos orientais em Borges.

A poética de Borges está permeada por especulações de âmbito teológico e filosófico do mundo árabe que se revelam, devido à sua intelectualidade e erudição na cultura universal, como conhecimentos mais profundos.

No mundo árabe, o texto sagrado do Alcorão gerou três linhas de pensamento para entendê-lo:

... a teológica (*kalâm*) entendida a partir da fé na revelação; a mística (*sûfiya*) isto é, o sufismo, no sentido da experiência interior com Deus, abandonando a razão para fundir-se no divino; e a filosófica (*falsafa*)

¹⁴ JAROUCHE, Mamede Mustafá. *Borges, autor das mil e uma noites*. In *CULT – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial. No. 25, Agosto de 1999, p. 67-71.

¹⁵ YOUNES, Ebtehal. Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental. In *Variaciones Borges 2/1996*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet, p. 87.

como ciência independente que busca, a partir da razão, o entendimento dos fenômenos, o entendimento pela demonstração lógica.¹⁶

A partir dessas linhas do pensamento árabe, acreditamos que Borges tenha feito uma apropriação particular desses conceitos para a sua leitura de mundo. Isto não quer dizer, no entanto, que ele tenha abraçado a questão religiosa do Islã como dogma de fé, mas que tenha havido um discernimento mais minucioso do mundo árabe medieval, em especial sobre a mística e o esoterismo islâmicos, ou seja, o “sufismo”.

É inegável a percepção de Borges a respeito do pensamento filosófico no Islã (a *falsafa*), que historicamente se fortaleceu pela tradução, devido ao empenho por conhecimento, e reorganizou princípios filosóficos gregos, em virtude da religião islâmica. Se tal reorganização gerou a preocupação de “conciliar a concepção religiosa do mundo com a razão, e legitimar a concepção racional de um ponto de vista religioso”¹⁷ para o mundo árabe, entendemos que esse mesmo princípio tenha sido apropriado pelas concepções borgeanas sobre o assunto.

No mundo ocidental, Borges nos considera herdeiros de Platão ou de Aristóteles¹⁸, ou seja, herdeiros de uma concepção de mundo que se dispõe a ser idealista ou racionalista. Porém, ao amalgamar filosofia e lógica gregas a elementos teológicos islâmicos, a poética borgeana se enriquece com um material fecundo acerca dos mistérios que rondam o ser humano perante o Universo e Deus. Este pode ser um dos rumos ou temas que ocasionem a cosmovisão de Borges como labirinto.

Plotino e Aristóteles formam os dois pilares de sustentação do pensamento filosófico no Islã, ou seja, da *falsafa*. De um lado, a influência de Aristóteles, que se deu de maneira muito mais direta em virtude do rigor de seu pensamento filosófico (e que foi reconduzido e interpretado por Averróis) por outro, as idéias de Plotino (que nem sempre foram veiculadas como sendo dele). A principal

¹⁶ ATTIE FILHO, Miguel. *Falsafa: a filosofia entre os árabes; uma herança esquecida*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 45 e 46. Grifos nossos.

¹⁷ ABED AL-JABRI, Mohammed. *Introdução à crítica da razão árabe/ Mohammed Abed al-Jabri*; tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p.76. (biblioteca básica).

¹⁸ “Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, las órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquellos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James.” BORGES, Jorge Luís. *El ruiseñor de Keats*. In *Otras inquisiciones* (1952). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. Buenos Aires: Emecé, 2007, p.117.

tese plotiniana é a da emanção de Deus¹⁹, que se tornou a “pedra angular da cosmologia de Al-Farabi e Ibn Sina”, e cuja influência “se estendeu às tendências esotéricas e gnósticas que se espalharam pelo mundo islâmico.”²⁰

Entre aristotélico e neoplatônico, o pensamento místico árabe - a *sûfiya*, isto é, o sufismo, parece se constituir numa das forças propulsoras, como ferramenta muito interessante para a criação e a construção literárias de Borges.

*In his fiction, he makes direct references to aspects of Islamic mysticism, as well as demonstrates a familiarity with Islamic esoteric writing that goes beyond superficial, mundane information. That Borges should be familiar with Islam is in no way surprising. He is an extremely erudite writer steeped in metaphysical tradition, but also in the Spanish heritage. That heritage itself reflects eight centuries of close interaction with Arabs (the Moors) ... a link between the author and Sufism.*²¹

1.2.1 O sufismo

Focada num conhecimento em particular – o conhecimento de Deus - a mística sempre fez parte da cultura árabe, mesmo antes do advento do Islã. O sufismo, oriundo de correntes místicas do cristianismo como também de elementos do hinduísmo e do budismo, não diz respeito a uma especulação filosófica ou racional que requeira demonstração pela lógica, como *falsafa*, nem de especulação teológica, como *kalam*, a respeito de Deus mas, especialmente,

¹⁹ Para Plotino, os graus de conhecimento são quatro - sensibilidade, razão, intelecto, êxtase - assim como quatro são os graus do *ser*: matéria, alma, *noûs*, Uno. O *Uno*, Deus - segundo Plotino - é a raiz de todo ser e de todo conhecer, tudo depende dEle. No entanto, Ele transcende toda essência e todo o conhecimento, de sorte que é inteiramente indeterminado e inefável, e em torno dEle pode-se dizer apenas o que não é - teologia negativa. O universo deriva de Deus, não por criação consciente e livre, mas por emanção inconsciente e necessária, que procede de Deus degradando-se até à matéria. Deus certamente transcende o mundo, mas o mundo é da sua mesma natureza. A primeira emanção é representada pelo *noûs*, inteligência subsistente, intuitiva e imutável, que se conhece a si mesma e em si as coisas. A segunda emanção do Uno é a *alma*; ela procede do pensamento, como este procede do Uno. A alma contempla as idéias - que estão no *noûs* (um dos graus do Ser) - e enforma a matéria, segundo o modelo delas. A alma universal, a alma do mundo, por sua vez se multiplica e especifica nas várias almas individuais, que estão em escala decrescente do céu até os homens. Também Plotino sustenta que as almas humanas caíram de uma vida pré-mundana para o cárcere corpóreo; também ensina a metempsicose e a conversão. Com a alma termina o mundo inteligível, divino, e começa o mundo sensível, material. A *matéria* plotiniana, pois, não é apenas potencialidade, indeterminação, mas também mal, irracionalidade. Disponível em <http://www.mundodosfilosofos.com.br/neoplatonismo.htm>. Acesso em 17 dez 2007.

²⁰ ATTIE FILHO, Miguel. *Falsafa: a filosofia entre os árabes; uma herança esquecida*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p.154.

²¹ Em sua ficção, faz referências diretas a aspectos do misticismo islâmico, tanto quanto demonstra uma familiaridade com a escrita esotérica islâmica que vai além do superficial, da informação mundana. Que Borges seria familiar com o Islã não é uma surpresa. Ele é um escritor extremamente erudito apoiado em tradição metafísica, bem como na herança espanhola. Tal herança em si reflete oito séculos de interação muito próxima com árabes (os mouros) ... uma ligação entre o autor e o sufismo. Tradução nossa. ELIA, Nada. *Islamic esoteric concepts as Borges strategies*. . In *Variaciones Borges 5/1998*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet., p. 129-130.

refere-se a uma prática como “experiência interna com a divindade que se reflete no modo de viver e de se comportar do homem sufi” e no “convite à experiência do êxtase na união com Deus.”²²

Para o sufismo, Deus se manifesta em todas as coisas do universo porque todos os fenômenos emanam d’Ele, como concepção de um ser Uno e Eterno, idéias advindas de Plotino: “a unidade... que envolve uma multiplicidade, que, por sua vez, desenvolve o Uno à maneira de uma *série*”.²³ *El problema filosófico central del pensamiento de Borges es el de lo uno y lo múltiple*²⁴, temas fundamentais na mística islâmica. Nesses conceitos, do Uno e do Múltiplo, está posta a questão de Deus, e a partir deles, decorrem outros temas sufistas que os amplificam e têm eco em Borges.

Trata-se de temas como o do espelho, servindo como reflexo e multiplicação do mesmo; do *zahir* e do *batin*, como o aparente e o oculto; do sonho, como vida e ilusão e o despertar dele, como morte e realidade; do labirinto, como multiplicidade de caminhos e eternamente se fazendo; do Mesmo e o Diferente/ Eu e o Outro, como limitação humana na compreensão do universo.

No ensaio *El Enigma de Edward Fitzgerald*²⁵, por exemplo, Borges trabalha esses conceitos, do uno e do múltiplo, que se referendam na fonte árabe, como apoio e como material argumentativo do texto.

*... la herética y mística Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza, donde se razona que el universo es una emanación de la Unidad, y regresará a la Unidad ... Lo dicen prosélito de Alfarabi, que entendió que las formas universales no existen fuera de las cosas, y de Avicena, que enseñó que el mundo es eterno.*²⁶

A partir das idéias do místico persa Farid-ud-din Attar (séc. XII) em sua

²² ATTIE FILHO, Miguel. *Falsafa: a filosofia entre os árabes; uma herança esquecida*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 56.

²³ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco / Gilles Deleuze*. Tradução Luiz B.L.Orlandi.- Campinas, SP: Papirus, 1991. P.46

²⁴ YOUNES, Ebtehal. Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental. In *Variaciones Borges 2/1996*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet., p. 88.

²⁵ BORGES, Jorge Luís. El enigma de Edward Fitzgerald. In *Otras inquisiciones* (1952). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 80.

²⁶ *Id*, 2007, p.80.

obra *Colóquio dos pássaros* (citado em *El acercamiento a Almotásim*²⁷), Borges trabalha o conceito de "multiplicidade", que não significa pluralidade, mas diz respeito a *una serie de diversas emanaciones y reflejos de una verdade única, implícita y oculta, imperceptible e inconcebible*²⁸, inerentes à essência divina, segundo o sufismo.

Em *El enigma de Edward Fitzgerald*, as pessoas dos dois poetas, o persa Umar ben Ibrahim e o inglês Edward Fitzgerald, nascidos em séculos e países diferentes, desconhecidos entre si pela distância no tempo e no espaço, são tomados como *espelhos* dada a possibilidade de refletirem o mesmo, mas de modo variado. Esta variação se refere aos versos originais escritos em persa, do livro *Rubayat*, pelo primeiro, e a sua tradução e transliteração para o inglês, pelo segundo, além do ponto de vista que provoca a variação, a multiplicidade, a dobra.

*Un hombre, Umar ben Ibrahim, nace en Persia, en el siglo XI de la era cristiana (aquel siglo fue para él el quinto de la Hégira), y aprende el Alcorán y las tradiciones... Siete siglos transcurren, con sus luces y agonías y mutaciones, y en Inglaterra nace un hombre, Fitzgerald, menos intelectual que Umar, pero acaso más sensible y más triste.*²⁹

Graças à tradução, que Borges entende como recriação, sendo quase uma opinião e uma invenção, os dois poetas, como espelhos diversos e de formas variadas, refletem a mesma idéia que se mostra diferente, porque dependeu de um ponto de vista, daquilo que o tradutor-autor, Fitzgerald, alcançou ou pôde ver nos versos persas e que repercute infinitamente em outros poetas, no tempo e no espaço, como outros reflexos do mesmo.

En las Rubaiyat se lee que la historia universal es un espectáculo que Dios concibe, representa y contempla; esta especulación (cuyo nombre técnico es panteísmo) nos dejaría pensar que el inglés pudo recrear al persa, porque ambos eran, esencialmente, Dios o caras momentáneas de Dios. ... Las nubes configuran, a veces, formas de montañas o leones ... eran muy

²⁷ "En el decurso de esta noticia, me he referido al *Mantiq al-Tayr* (Coloquio de los pájaros) del místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar, a quien mataron los soldados de Tule, hijo de Zinjís Jan, cuando Nishpur fue espoliada. Quizá no huelgue resumir el poema. ... (También Plotino – *Enéadas*, V, 8,4 – declara una extensión del principio de identidad: "Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquiera cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol"). El *Mantis al-Tayr* ha sido vertido al francés por Garcin de Tassy; al inglés por Edward FitzGerald; para esta nota he consultado el décimo tomo de *Las 1001 Noches de Burton* y la monografía *The Persian Mystics: Attar (1932)* de Margaret Simit". Citação em nota de rodapé, p. 418. BORGES, Jorge Luís. Dos notas. *El acercamiento a Almotásim*. In *História de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 414-418.

²⁸ YOUNES, Ebtehal. Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental. In *Variaciones Borges 2/1996*. Denmark : Borges Center/ Aarhus Universitet., p. 95.

²⁹ BORGES, Jorge Luís. *El enigma de Edward Fitzgerald*. In *Otras inquisiciones* (1952). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 80-81.

*distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueron un solo poeta.*³⁰

Da conjunção fortuita, ou talvez nem tanto, entre os dois poetas, emerge um outro totalmente diferente, um terceiro poeta, conhecido no Ocidente como Omar Khayyam. A conversa entre si dos livros devido às traduções, aos estilos e às opiniões permite o diálogo entre os mais variados poetas de épocas e lugares diferentes, de línguas e de culturas diversas, que são verdadeiros espelhos da mesma idéia. O que eles têm a dizer e, apesar de como o dizem, é tão próximo, que mais parece terem eles estado juntos, na mesma mesa daquela taverna, ou daquele bar, ou daquela biblioteca – refletindo o mesmo, mas de outro jeito.

Na visão sufi de Al-Ghazali, o espelho, seja como o objeto em si ou como recurso para refletir uma imagem, permite interpretar a existência de um mundo inferior como reflexo do superior, onde Deus, neste espelho contempla a sua própria imagem. Em havendo espelho, há imagem dupla: a dualidade do aparente (*Zahir*) e do oculto (*Batin*), do implícito e do explícito, emanados da divindade e que se manifestam no universo, no ser humano e na interpretação de ambos. *Para llegar al sentido oculto – Batin – hay que interpretar lo explícito – Zahir – como se interpretan las apariencias de un sueño, a fin de llegar a su sentido implícito.*³¹

Ao produzir imagens ilimitadas, o espelho tanto origina quanto inclui todas as possíveis imagens, concretas ou abstratas, provocando

*... la idea de la esfericidad del universo, de la esfera como metáfora de las metáforas, presente tanto en Ibn Arabi como en Borges: el universo es una esfera cuyo centro es la esencia divina y cuya circunferencia es ilimitada y absoluta porque abarca todas las cosas, antiguas e nuevas, al mismo tiempo ... Según esta visión circular, el mundo para Ibn Arabi no es un proyecto cumplido, sino una operación de creación infinita, continua y perpetua.*³²

A criação, sempre inacabada e contínua, emanada da essência divina, só é possível de ser abarcada pelo homem através do mundo do imaginário e, que em Borges se revela como o mundo do fantástico. O caminho do imaginário torna-se o *intermediario y vínculo entre Dios y el mundo, tanto en el plano de la*

³⁰ *Ibid*, p. 82-83.

³¹ YOUNES, Ebtehal. Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental. In *Variaciones Borges* 2/1996. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet., p.92.

³² *Ibid*, p. 95.

*existencia como en el de la interpretación, puesto que el mundo inferior no es sino meras imágenes.*³³

Como imagens, referimo-nos ao reflexo, ao aparente, ou seja, ao aspecto *Zahir*. Nesse mundo inferior, em que somos apenas uma cópia e uma criação do sonho divino, nossa visão dele nunca é nítida, parece sempre recoberta de véus, necessitando de interpretação e decifração para atingir o seu sentido oculto, ou seja, o seu aspecto *Batin*. No pensamento sufi, só a imaginação tem força de percepção para superar a dualidade *Zahir / Batin* - o aparente e o oculto. É um processo que começa pelo mundo de si mesmo, como microcosmo, para chegar ao sentido do universo, como macrocosmo. Nessa viagem circular, como “eterno retorno”, há a volta à origem única e eterna.

Se o mundo da realidade aparente é sonho, despertar deste sonho significa atingir a verdade, obter a revelação da própria identidade, conseguir a própria imortalidade, o que só se alcança na morte. Por isso a potência do dito de Maomé: *La gente está durmiendo. Cuando mueren se despiertan*³⁴. Na ilusão do espaço-tempo entre a vida e a morte, os conceitos de *predestinação* e de *livre-arbítrio* se colocam como caminhos humanos que se bifurcam a todo instante, prevalecendo ou não a vontade divina. O universo, como obra divina e eternamente se fazendo, é um caminho de *labirinto*, tema freqüente em Borges.

Desvendar a mente de Deus e/ou tentar solucionar os mistérios ocultos que encerram a criação do Universo tornam-se o maior e o mais atrevido intento humano. Entretanto, a mente humana, sendo limitada, consegue ver apenas uma pequena dimensão da verdade divina, pois não concebe nem percebe ou racionaliza uma verdade ilimitada e absoluta. O que consegue enxergar é só a partir de si mesma. O microcosmo humano para unir-se a Deus, perder-se n’Ele e até chegar a ser Ele precisa percorrer um caminho e, no caso místico sufi, se acaso repetir todos os nomes de Deus, concepção escolhida por Borges em seu conto *El Zahir*.

Un comentador del Gulshan i Raz dice que quien ha visto al Zahir pronto verá la Rosa y alega un verso interpolado en el Asrar Nama (Libro de cosas que se ignoran) de Attar: el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura Del Velo.

... Vinculo ese dictamen a esta noticia: Para perderse en Dios, los sufies repiten su propio nombre o los noventa y nueve nombre divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhele recorrer esa senda. Quizá yo acabe

³³ *Ibid*, p. 96.

³⁴ *Ibid*, p. 93.

*por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios.*³⁵

Por haver uma multiplicidade da verdade única, que se manifesta em tudo e em todos, é possível identificar o universo como sendo um texto. Todas as coisas existentes são infinitas palavras, letras e números divinos que compõem esse “Texto Divino”, como verdade única, expresso em um idioma e registrado em um “Livro”. Para o mundo árabe-islâmico, o idioma é o árabe, e o livro por excelência é o Alcorão. A diversidade de seu entendimento se deve à variedade dos leitores e a toda a gama de circunstâncias que os envolve, o que assegura ao Livro um movimento dialético de recriação, de descoberta, de eternidade e de imortalidade do Texto tal qual ocorre no universo: sempre incompleto e inacabado.

*A la noción de un Dios que habla con los hombres para ordenarles algo o prohibirles algo, se superpone la del Libro Absoluto, la de una Escritura Sagrada. Para los musulmanes, el Alcorán (también llamado El Libro, Al Kitab), no es una mera obra de Dios, como las almas de los hombres o el universo; es uno de los atributos de Dios como Su eternidad o Su ira. En el capítulo XIII, leemos que el texto original, La Madre del Libro, está depositado en el Cielo. Muhammad al Ghazali, el Algazel de los escolásticos, declaró: “El Alcorán se copia en un libro, se pronuncia con la lengua, se recuerda en el corazón y, sin embargo sigue perdurando en el centro de Dios y no lo altera su pasaje por las hoja escritas y por los entendimientos humanos.”*³⁶

Para Borges, então, todos os livros são um único livro, independentemente das múltiplas tradições existentes e passíveis de leitura de um texto, quer ocidentais ou orientais, como reflexos do “Livro Absoluto”, eternamente inconcluso, sem um texto definitivo. Cabe a cada geração, infindavelmente, ler e reescrever este Livro até o infinito para assegurar a própria imortalidade, garantir o sentido da vida humana: daí *el concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin.*³⁷

Nessa linha de raciocínio, sobre a condição humana em torno do tema do Uno e do Múltiplo, Borges desenvolve o conceito de que um homem é todos os homens. A história diz respeito a um interminável e perplexo sonho da humanidade cujas formas se repetem continuamente, mas de modo diferente,

³⁵ BORGES, Jorge Luís. El zahir. In El aleph(1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 594-595.

³⁶ BORGES, Jorge Luís. Del culto de los libros. In *Otras inquisiciones* (1952). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 112.

³⁷ *Id*, p. 112.

como em *Los Teólogos*³⁸ - um mesmo destino – o único possível – abarca todos os homens.

O mesmo se dá com a questão do *Tempo*, em que todos os dias vividos podem se reduzir a um único dia ou a uma única noite – como a noite da Revelação (*Qadr*), em que todos os momentos de uma vida inteira se reduzem a um único instante, o mais fundamental de todos, como em *La otra muerte*³⁹.

Há, então, uma diferença especulada entre tempo divino, que é simultâneo, e tempo humano, que é sucessivo. Esses conceitos apóiam-se em versículos do Alcorão: 1) “Um dia junto a teu Senhor equivale a mil anos dos que vós contaís” (22, 47); 2) “Dispõe a Ordem desde o Céu até a terra. Logo remonta a Ordem até Ele em um dia, cuja medida são mil anos dos que contaís”. (32,5). Em *El milagro secreto*⁴⁰, explora-se tal idéia a partir mesmo da epígrafe, que registra o seguinte versículo: *Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: ¿ Cuánto tiempo has estado aquí? - Un día o parte de un día, respondió. (Alcorán, II, 261)*⁴¹

O patrimônio árabe-islâmico, em vista do que expusemos, inegavelmente contribui de modo marcante na combinatória de grande complexidade da poética de Borges, que junta trabalhos desse Outro, escolhe o que lhe convém para fortalecer a dimensão do fantástico, articula encaixes das diferenças no tempo e no espaço, promove uma incansável repetição – de textos eruditos, longínquos ou não, e de seus próprios textos como reescritura – à maneira de uma escrita em arabesco cuja repetição dá a ilusão de ser diferente devido à variação pela multiplicação.

O seu processo criativo diz respeito à relação entre mundos nada dicotômicos que, na superfície, como num tapete, são aparentemente diferentes, mas, na profundidade têm algo muito semelhante quanto às preocupações humanas eternas, podendo por isso se entrelaçar, se abraçar, se enriquecer, se assimilar como estranhos e se manter estranhos.

Borges who does it [brings together the 'Eastern' and 'Western' elements in order] to fuse and harmonize them. ... blends the Buenos Aires setting with English ones, medieval Oriental concerns with those of Spanish Renaissance, and the Argentine twentieth-century Borges with the

³⁸ BORGES, Jorge Luís. Los teólogos. In El aleph (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 550-556.

³⁹ BORGES, Jorge Luís. La otra muerte. In El Aleph (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 571-575.

⁴⁰ BORGES, Jorge Luís. El milagro secreto. In Ficciones (1944). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 508-513.

⁴¹ *Ibid*, p. 508.

*twelfth-century Andalusian Averroës because he sees all these manifestations as variations on a single axis or metaphors of a central core.*⁴²

O Oriente de Borges tem a ver, portanto, com o mundo que é posto à margem pelo Ocidente, ao qual ele nos introduz pelo *Livro das mil e uma noites*, também uma obra marginalizada no Oriente. Borges, sendo de um país e de um continente marginalizados pelo mundo ocidental, *hace del margen una estética*⁴³. O fio entrelaçado de tais culturas, oriental e ocidental, possibilita, portanto, deslocar-se por outras culturas, fazer uso de palavras e expressões estrangeiras, desestabilizar cânones e tradições ocidentais, mostrar uma obra sempre no limiar de uma tensão ou de um conflito, quer nos temas quer na estrutura narrativa, e que nem sempre a palavra é capaz de expressar.

1.3. O tema do Infinito: a questão do nome *As mil e uma noites*.

O nome da obra - *Livro das mil e uma noites* - é considerado por Borges um dos mais belos de toda a literatura e em si consubstancia duas idéias que alicerçam sua poética: a de ser uma experiência com o Tempo e a de significar Infinito: *el infinito tiempo de "Las mil y una noches"*.⁴⁴

Os números desempenham papel fundamental nessa idéia de vastidão, pois sugerem as inumeráveis ou incontáveis noites. Dizer *mil e uma* noites é acrescentar mais uma ao infinito e tornar o próprio livro infinito, que virtualmente o é.

Várias são as explicações dadas pelos tradutores⁴⁵ sobre a incorporação do legendário número. *Littmann* sugere a influência turca da expressão *bin bir* que literalmente significa *mil e um*, e conota *muitos*. Para *Lane*, há *el mágico temor de las cifras pares* entre os árabes, que poderiam trazer mau agouro. *Galland*, de saída eliminou a repetição do original e traduziu, desde 1704, como *Mil e Uma*

⁴² "Borges é quem o faz [junta elementos do "Ocidente" e do "Oriente" de modo] a fundi-los e harmonizá-los... mesclando os cenários de Buenos Aires com os ingleses, coisas que dizem respeito ao mundo oriental medieval com os da renascença espanhola, e o século XX argentino de Borges com o século XII andaluz de Averroës, porque ele vê todas estas manifestações como variações em um único eixo ou como metáforas de um núcleo central." Tradução nossa. GHAZOU, Ferial J. *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 126.

⁴³ SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995, p.16.

⁴⁴ BORGES, Jorge Luís. *Las mil y una noches*. In *Siete noches* (1980). In *Jorge Luís Borges. Obras completas, volume 3*. 13ª edição. Buenos Aires: Emecé, 2005, p.264.

⁴⁵ BORGES, Jorge Luís. *Los traductores de las 1001 noches*. In *Historia de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 406.

Noites, nome conhecido e reconhecido pelo mundo ocidental, exceto na Inglaterra que prefere *Noites Árabes/ The Arabian nights*.

O acréscimo da palavra *livro* ao nome da obra se deve a *W.H.Macnagthen*, em 1839, que escrupulosamente traduziu *Quitab Alif Laila Ua Laila* por **Livro das mil e uma noites**. *Payne* deu-lhe o nome de *Book of the thousand nights and one night*; *Burton*, desde 1885, *Book of the thousand nights and a night* e, *Mardrus*, em 1899, *Livre des mille nuits et une nuit*.

Historicamente, no livro *As pradarias de ouro e minas de pedras preciosas*, de al-Masudi, fala-se da coletânea de histórias intitulada *Hezar Afsane*, que em persa significa, literalmente, *Mil aventuras*, mas que o povo chama de *Mil noites*. Em outro documento, datado do século X da era cristã, o *Fihrist*, existe a ficção de um rei que desposa uma virgem e manda decapitá-la na manhã seguinte, bem como o surgimento da personagem *Cherazade* para salvar todas as mulheres do reino.

Para *Borges*, em *Siete noches*, o surgimento do livro possui algo de misterioso e quase mágico porque foram mãos de milhares de *autores anônimos* que, sem se darem conta, estavam construindo uma obra de arte. A difusão do livro dependeu dos contadores de histórias, homens que narravam histórias à noite, a quem o orientalista *Hammer Purgstall* nomeia de *confabuladores nocturni*. Que histórias contavam? *Borges* supõe que fossem fábulas, cujo encanto estava em imaginar os animais agindo como humanos em suas comédias e tragédias, sem a questão da moral que foi agregada mais tarde. De onde procediam tais contos? A Índia deve ter formado o núcleo central. Na Pérsia foram enriquecidos, modificados e arabizados. Finalmente no Egito, século XV da era cristã, foram compilados pela primeira vez: *Hazar Afsana, Os mil contos*.⁴⁶

Mas, o que mais atrai e fascina *Borges* é a idéia de infinito das *Noites*. *Los árabes dicen que nadie puede leer Las mil y una noches hasta el fin. No por razones de tédio: se siente que el libro es infinito*.⁴⁷ Entretanto, "não é por sentirem a infinitude do livro que os árabes dizem que ninguém pode ler as *Noites* até o fim (segundo informa *Mahmoud Tarchouna*, o que a lenda reza, com efeito, é que sobrevirá ao leitor uma grande desgraça no ano em que terminar a

⁴⁶ Observemos que *Borges* escreve *Hezar* (em *Los traductores*) e *Hazar* (em *Siete noches*).

⁴⁷ BORGES, Jorge Luís. *Las mil y una noches*. In *Siete noches* (1980). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 3*. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 260.

leitura: o raciocínio é mágico, e não metafísico).⁴⁸ Quanto ao contar/ escrever, *hay una ilusión de la óptica espiritual que inclina a atribuir al narrador la longevidad de las historias que cuenta.*⁴⁹

Ao *Livro das mil e uma noites* fica sempre associada a idéia de cifras gigantescas e incontáveis, o que lhe assegura o conceito de *infinito*. Tudo o que se refere a ele tem conotação hiperbólica: a quantidade imensa de volumes que formam o livro, a enormidade de histórias contadas por Cherazade, o incontável número de noites, as diversas versões traduzidas em muitas línguas como caminhos bifurcados para diferentes destinos e desfechos, as gerações de homens que participaram da confecção da obra.

Quanto à palavra noite, trata-se de compreendê-la no contexto do real e do fictício. No real, diz respeito à marcação do tempo árabe que flui, ao conceito de *yawm* como o “dia” que começa à noitinha quando aparece a lua, referindo-se ao calendário regido pela lua.

... a partir do Islã, em princípio, só se admite o calendário puramente lunar [...] A vida muçulmana se acha como que situada sob o signo da lua, mais especificamente sob o signo do Crescente em seu aparecimento[...] A lua cheia evoca a perfeição [...] O instante primordial é sempre o levantar da lua, na hora do crepúsculo.⁵⁰

No fictício, conota o mundo dos mistérios que é propício aos sonhos ou aos pesadelos, entre luz e sombra; ao irreal como realidade privilegiada; ao fabuloso, ao mágico e ao fantástico; ao poder de enxergar para além do que os olhos vêem e a alma acredita. Trata-se do infinito tempo da eternidade da imaginação transcendental,

Mas o mistério, o infinito leva a uma imersão na noite. É, por isso, que as histórias são contadas à noite; é por isso que Muhammad recomenda que o Alcorão seja lido à noite; e é por isso que a revelação é obtida na noite: a noite da Revelação. É por isso que, no calendário muçulmano, há a noite do *Qaddar* (predestinação), ou seja a noite do Destino. O Destino nosso é uma realidade noturna. O *Ramadan*, com sua lua de *Ramadan*, evidentemente, é a noite. A viagem que faz Muhammad de Makkah a Jerusalém é a Viagem Noturna. E, ali adiante, na maçonaria, no

⁴⁸ JAROUCHE, Mamede M. *Borges, autor das mil e uma noites*. In *CULT- Revista Brasileira de Literatura*. Ano III, n.25. São Paulo: Lemos Editorial. Agosto, 1999, p. 70.

⁴⁹ CANSINOS-ASSENS, Raphael. Estudio literario-crítico de “Las mil y una noches”. In *Libro de Las mil y una noches*. tomo I. 5 ed. México: Aguilar, 1993, p.32.

⁵⁰ GARDET, Louis. Concepções muçulmanas sobre o tempo e a história. In *As culturas e o tempo. Estudos reunidos pela Unesco. Paul Ricoeur [e outros]*. Trad. de Gentil Tilton, Orlando dos Reis e Ephraim F. Alves. Introdução de Paul Ricoeur. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp., 1975, p. 234-235.

carbonarismo, os olhos vendados, a persistência da noite. A noite das cavernas, a noite das grutas iniciáticas...⁵¹

1.4. A tradução e os tradutores do *Livro das mil e uma noites*.

...las traducciones no pueden ser un sucedáneo del texto original. La traducción puede ser, en todo caso, un medio y un estímulo para acercar al lector al original ...⁵²

O ensaio *Los traductores de las 1001 noches*⁵³, como parte de um maço de textos sobre um mesmo assunto, serve de pretexto para debater os conceitos de Borges sobre a “tradução”, tema que já vinha ocorrendo nos dois textos que o antecederam, *Las dos maneras de traducir*⁵⁴ e *Las versiones homéricas*⁵⁵.

Nele, revela-se um método em Borges: ao tratar de uma questão teórica, como é a da “tradução”, o autor utiliza a forma de narrativa partindo de um exemplo concreto de uma obra traduzida. Essa estratégia de escrita talvez explique os motivos pelos quais seus conceitos sobre o tema não chegaram a ter um estatuto de teoria e nem repercutiram de modo mais enfático na teoria literária contemporânea, acabando por se tornar apenas um ponto de vista dele.

Em *Las dos maneras de traducir*, Borges questiona as duas tendências universais desta tarefa, e que são retomadas tanto em *Las versiones homéricas* quanto em *Los traductores*. Trata-se da querela estabelecida entre Newman e Arnold (1861-1862)⁵⁶. O primeiro, defendia *el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales* da língua original para causar prazer e surpresa do inusitado. O segundo, *la severa eliminación de los detalles que distraem o*

⁵¹ HADDAD, Jamil Almansur. *Interpretações das Mil e uma noites*. Palestra de 1986. Disponível em <http://www.hottopos.com/collat6/jamyl.htm> Acesso em 02 nov 2007.

⁵² BORGES, Jorge Luís. *La divina comedia*. In *Siete noches* (1980). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 3*. 13ª edição. Buenos Aires: Emecé, 2005, p.229.

⁵³ BORGES, Jorge Luís. *Los traductores de las 1001 noches*. In *Historia de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 397-413.

⁵⁴ Um dos primeiros textos críticos de Borges de 1926 a respeito da tradução e não incluído em seus livros de ensaios da década de 20 mas que antecipa praticamente toda a sua idéia sobre este tema da tradução. Cf. LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan, 1997.

⁵⁵ Ensaio contido em *Discusión*, de 1932. In *Jorge Luis Borges. Obras completas. volume 1*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.239-243.

⁵⁶ Trata-se da discussão entre Matthew Arnold e John Henry Newman devido à publicação da tradução de Homero por Newman. Arnold critica duramente tal versão em três conferências realizadas em Oxford e que se tornaram um livro, *On Translating Homer: Three Lectures Given at Oxford*, 1861. Houve resposta de Newman e Arnold realizou a 4ª e última conferência sobre o assunto, que também se tornou livro no ano seguinte, 1862: *On translating Homer: last words: a lecture given at Oxford*. Tradução nossa. Cf. LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan. 1997, p.319/320.

*detienen*⁵⁷, propondo uma *infidelidad criadora* na tradução, isto é, livre da rigidez literal.

Como observa Pastormerlo⁵⁸, mais que uma maneira de traduzir, Borges se pergunta o que há por trás destas formas, implicando bem provavelmente uma ideologia na maneira de conceber literatura: uma mentalidade clássica e uma mentalidade romântica.

La oposición entre estas dos ideologías literarias es una constante en la crítica borgiana. A la ideología clásica de la literatura le importan menos los escritores que los textos; para esta concepción, que desdeña los localismos, las rarezas, los énfasis personales, el traductor no está obligado a retener todas las irregularidades del texto original, ya que estas irregularidades (características, irremplazables, preciosas, para una ideología romántica) importan poco o nada desde la perspectiva impersonal de una ideología clásica. Para esta ideología, la literatura es anónima y es de todos, los textos originales son borradores que admiten siempre una corrección, y los traductores son quienes tienen la oportunidad de llevarla a cabo sin rendir homenaje a las manías o a las distracciones del escritor anterior.

*Para la ideología romántica, en cambio, la individualidad de los autores importa más que los textos, y el traductor es un mal necesario que se interpone entre el tesoro del texto original y la ignorancia del lector. "Los románticos", escribe Borges, "no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, no Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada, de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!". Los románticos, no es necesario decirlo, somos nosotros; desde hace unos dos siglos, diría Borges, nadie se declara romántico porque no hay quien sea otra cosa.*⁵⁹

Em *Las versiones homéricas*, embora desconhecendo a língua grega, Borges constata que no interior de uma mesma língua, as versões de uma obra revelam-se como proliferação dela mesma. São variações possíveis de um único texto, como se pudesse haver um jogo entre o texto original e cada versão ou, entre as próprias versões.

Em *Los traductores*, ainda que também desconhecesse a língua árabe, Borges explora o "problema da tradução não apenas como uma relação [com a literatura na qual o texto está sendo traduzido], já intrincadamente complexa, de

⁵⁷ BORGES, Jorge Luís. Las versiones homéricas. In *Discusión* (1932). In *Jorge Luís Borges. Obras completas, volume 1*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.241.

⁵⁸ PASTORMERLO, Sergio. "Borges y la traducción" *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: Disponível em <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/pastorm1.shtml>. Acesso em 25 set 2006.

⁵⁹ *Id.*, Acesso em 25 set 2006.

uma dada versão com o original [...], mas como impossibilidade de se ignorar a necessidade de diferir das traduções já existentes desse mesmo original”⁶⁰.

O espaço da tradução, portanto, na concepção de Borges, não é o lugar de reencontro entre o texto estrangeiro e o texto traduzido, mas o lugar onde o “tradutor” pode ser considerado um escritor, por se inscrever no texto pela sua língua, pela sua cultura, na sua época e devido ao seu caráter particular. É uma leitura do texto que está sendo traduzida ou concebida, sendo quase impossível uma tradução autêntica. Por isso, a tradução pode ser considerada um campo de enfrentamento entre culturas, entre concepções literárias, entre tempos historicamente demarcados.

A tradução acaba sendo, então, o terreno em que uma obra é apropriada por outra literatura e, no caso do *Livro das mil e uma noites*, vai além porque se trata de sua incorporação ao Ocidente. O texto *Los traductores de las 1001 noches* tornou-se o registro da história desta incorporação e o campo de luta em que ela se deu.

1.4.1. Os tradutores do *Livro das mil e uma noites*.

A estratégia de estabelecer uma série de comparações entre os diversos tradutores das *Noites* em diferentes línguas, Galland, Lane, Burton, Cansinos Assens, W.H.Macnaghten (publicação de Calcutá, 1839), John Payne, J.C.Mardrus, Littmann fortaleceram as idéias básicas de Borges sobre tradução: a do “tradutor-escritor” inscrever-se no texto, e a conotação de qualidade negativa ao haver uma tradução fiel e literal. Por isso *Los traductores* contém a idéia de que o mais difícil e o mais importante numa tradução, é a tradução do espírito do texto.

Ao explorar a questão do gosto estético do tradutor, o texto fica composto por três partes: El capitán Burton; El doctor Mardrus e Enno Littmann. Desde o início, o ensaio centra-se na questão das relações que as diversas versões do *Livro das mil e uma noites*, em francês, inglês e alemão (e lateralmente em espanhol, com a versão de Cansinos Asséns) mantêm entre si e de como os tradutores formaram uma *dinastía enemiga*, uma querendo aniquilar e sobrepor-

⁶⁰ SANTAELLA, Lúcia. Literatura é tradução: J.L.Borges. In *Borges centenário/ Marcelo Cid, Cláudio César Montoto (orgs.)*. São Paulo: EDUC, 1999, p.148.

se à outra, numa investida própria da tradição ocidental. A produção de uma nova versão ou adaptação acaba por valorizar mais a tradução que o próprio texto original. *Los traductores* organiza-se, então, de tal modo que o seu enredo não mostra o Oriente e nem realça o texto árabe.

El capitán Burton, como parte inicial do texto, estabelece um tipo de brincadeira como o jogo de dominó, em que uma peça pede a outra ao mesmo tempo que a elimina: *Lane tradujo contra Galland, Burton contra Lane; para entender a Burton hay que entender esa dinastía enemiga*.⁶¹

Jean Antoine Galland, sendo o primeiro tradutor do livro para a Europa, entre 1704-1717, é apresentado como o fundador de um texto ocidental que passa a ser considerado um cânone, inclusive no mundo árabe. Galland ignorava toda precisão literal e não se preocupava com anotações.

Utilizou um manuscrito e um texto oral, graças à memória de um maronita, o que o fez incluir contos, provavelmente considerados apócrifos⁶², e que foram incorporados tornando-se fundamentais às *Noites: el de Aladino, el de los Cuarenta Ladrones, el del príncipe Ahmed y el hada Peri Banú, el de Abulhasán el dormido despierto, el de la aventura nocturna de Harún Arrashid, el de las dos hermanas envidiosas de hermana menor*.⁶³

Galland instituiu a tradição de se inscrever no texto traduzido, e no caso dele, ao gosto francês de sua época, com sabor adocicado do século XVIII. Utilizou expressões que não caberiam ao espaço árabe, censurou o texto por considerar as “baixeiras” de mau gosto que, segundo Borges, inspiraram-se pelo decoro, não pela moral.

Los musulmanes de Galland se saludan a la francesa: "Hé Monsieur! Hé Madame!"; para expresar su asombro exclaman: "Bon Dieu!" y no "Ua-I-Lah!" En sus comidas les sirven manjares franceses, y el dulce de pipas de granada en la cocina de Galland se convierte en una "tarte à la crème". Y finalmente -iesta si que es gorda! -, en la Historia del mercader y el "efrit" (Noches 1 y 2), que va al comienzo del libro, Galland traduce "pellejillo, película" el naua árabe, que significa "hueso de fruta", de lo que resulta que es con un pellejillo o telita de dátil, que el mercader lanza al aire,

⁶¹ BORGES, Jorge Luís. Los traductores de las 1001 noches. In *Historia de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 1*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.397.

⁶² “Las historias de *Las mil y una noches* eran fondo común de los narradores antes que se juntasen bajo ese epígrafe [...]. Sucede que la distinción entre lo auténtico y apócrifo se inspira esencialmente en impresiones subjetivas”. CANSINOS-ASENS, Raphael. Estudio literario-crítico de “Las mil y una noches” In *Libro de Las mil y una noches*. tomo I. 5 ed. México: Aguilar, 1993, p.37.

⁶³ BORGES, Jorge Luís. Los traductores de las 1001 noches. In *Historia de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 1*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.397.

*después de comerse la pulpa, con lo que hiere en un ojo y mata al hijo del alifrite, que por ello pide el precio de su sangre.*⁶⁴

O que importava, no entanto, aos leitores de Galland, eram as magias e as preciosidades, a felicidade e o assombro. *Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero fue la mejor leída.*⁶⁵ Entre alguns leitores de Galland, Borges cita Coleridge, De Quincey, Stendhal, Tennyson, Edgar Allan Poe.

Após Galland, todas as demais versões terão como pretensão ser diferentes das precursoras. O inglês arabizado, *Edward Lane*, 90 anos após Galland, escreveu uma versão eruditíssima das *Noites*, mais parecida com uma enciclopédia. Mesmo tendo vivido cinco anos no Cairo, Lane não se deixou envolver pelo mundo árabe: manteve-se um britânico cheio de pudores, perseguindo como um inquisidor o que pudesse ir contra o seu puritanismo, mutilando o texto ao excluir ou omitir trechos e contos na íntegra justificando-se em numerosas notas de letras miúdas e acumulando um caos de esclarecimentos que dariam um outro livro. A purificação do seu texto passou por uma destruição. O objetivo de Lane nunca foi o de ressaltar o colorido bárbaro das *Noites*, como Burton, nem o de amenizá-lo, como Galland. Galland e Lane, nas palavras de Borges, “desinfetaram” as *Noites*, provocaram uma espécie de “fraude”, queriam apenas destacar o ambiente mágico.

De maneira geral, essas acusações dizem respeito mais à prática de traduzir como um desvio, à apresentação de um universo literário desconhecido ao leitor, às versões diferentes como outros pontos de vista e multiplicação das variações. Como crítico literário, Borges expõe sua visão pessoal, um tanto quanto orientalista, sobre o *Livro das mil e uma noites*.

Apresenta-o como sendo uma adaptação de histórias antigas ao gosto plebeu e vulgar da classe média do Cairo e cujas personagens são apresentadas como “velhacos, mendigos ou eunucos (sucede, por mais de uma vez, serem reis e rainhas)”⁶⁶. Talvez, assim, justifique os apagamentos dos “impudores” a que os tradutores submeteram o original e a distância que se estabeleceu entre o texto árabe e a tradução.

⁶⁴ CANSINOS-ASSENS, Raphael. Estudio literario-crítico de “Las mil y una noches” In *Libro de Las mil y una noches*. tomo I. 5 ed. México: Aguilar, 1993, p.40.

⁶⁵ BORGES, Jorge Luís. Los traductores de las 1001 noches. In *Historia de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 1*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.398.

⁶⁶ JAROUCHE, Mamede M. Borges, autor das Mil e uma noites. In *CULT Revista Brasileira de Literatura*. Ano III, n.25. São Paulo: Lemos Editorial. Agosto, 1999, p. 70.

*Los detractores argumentan que ese proceso [de desinfección] aniquila o lastima la buena ingenuidad del original. Están en un error: el Libro de mil noches y una noche no es (moralmente) ingenuo; es una adaptación de antiguas historias al gusto aplebeyado, o soez, de las clases medias de El Cairo. Salvo en los cuentos ejemplares del Sendebâr, los impudores de Las 1001 Noches nada tienen que ver con la libertad del estado paradisíaco. Son especulaciones del editor: su objeto es una risotada, sus héroes nunca pasan de changadores, de mendigos o eunucos. Las antiguas historias amorosas del repertorio, las que refieren casos del Desierto o de las ciudades de Arabia, no son obscenas, como no lo es ninguna producción de la literatura preislámica. Son apasionadas y tristes, y uno de los motivos que prefieren es la muerte de amor, esa muerte que un juicio de los ulemas ha declarado no menos santa que la del mártir que atestigua la fe ...*⁶⁷

Quanto ao que cabe à versão *Burton*, este parece ser o tradutor preferido de Borges: é o “capitão” Burton, homem legendário que falava 17 idiomas, que publicou 70 livros, que venerava Lord Byron e o Islã entre outras coisas. *El Burton de la leyenda de Burton, es el traductor de las Noches.[...] Aventuro la hipérbole: recorrer Las 1001 Noches en la traslación de Sir Richard no es menos increíble que recorrerlas ‘vertidas literalmente del árabe y comentadas’ por Simbad el Marino.*⁶⁸

Para Borges, Burton persegue três objetivos em sua tradução. Justificar e ampliar sua reputação de arabista, pura redundância; ser ostensivamente diferente de Lane, porém incorre na mesma falta por inscrever-se completamente no texto: traduz versos árabes ao modo inglês, junta vocabulário típico de seu ambiente, cria neologismos e estrangeirismos, é abundante em notas como Lane, especialmente para a edição em paralelo dos mil exemplares do Burton Club, de textos apócrifos e onde Borges diz estar a famosa noite 602. O que realmente diferencia Burton de Lane é a erótica, cuidadosamente ausente em Lane. O terceiro objetivo do tradutor inglês foi o de causar interesse no público britânico por uma nova versão dos contos muçulmanos do século XIII, idealizando ou esquecendo-se, talvez, de que se dirigia a outras pessoas totalmente diferentes no tempo e no espaço daquele público para o qual as histórias haviam sido elaboradas.

El Doctor Mardrus, como segunda parte do ensaio, foi originalmente “El Puntual Mardrus”, pontual como sinônimo de exato. Há uma certa ironia nesse título, porque ao mudar para “doutor”, fomentou-se a imagem de alguém ligado

⁶⁷ BORGES, Jorge Luís. Los traductores de las 1001 noches . In Historia de la eternidad (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 1*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.400-401.

⁶⁸ *Ibid*, p. 403.

às convenções sociais, confrontando ou opondo à idéia sugerida por “capitão”, de capitão Burton.

De saída, Borges coloca o destino paradoxal de Mardrus como sendo, de um lado, o tradutor mais fiel e literal das *Mil e uma noites*, e por outro, a destruição dessa imagem pelas inúmeras falsificações ou desvios do texto traduzido, que Borges considera uma “infidelidade criadora e feliz”. Para ele, Mardrus “traduz com o objetivo de adaptar *As mil e uma noites* a um gênero literário tingido de orientalismo, isto é, numa tradição ocidental”⁶⁹.

... Mardrus no traduce las palabras sino las representaciones del libro: libertad negada a los traductores, pero tolerada en los dibujantes – a quienes les permiten la adición de rasgos de ese orden... Ignoro si esas diversiones sonrientes son las que infunden a la obra ese aire tan feliz, ese aire de patraña personal, no de tarea de mover diccionarios. Sólo me consta que la “traducción” de Mardrus es la más legible de todas – después de la incomparable de Burton, que tampoco es veraz.⁷⁰

Quanto à última parte do ensaio, intitulada *Enno Littmann*, Borges trata das quatro versões em alemão: Gustav Weil (*bibliotecario aunque israelita*), Max Henning (*traductor del Qúran*), Félix Paul Greve (*hombre de letras*) e Enno Littmann (*descifrador de las inscripciones etiópicas de la fortaleza de Axum*)⁷¹.

Todos os exemplos citados por Borges dos tradutores alemães não estão em língua alemã, mas em castelhano, traduzidos como se o jogo da tradução estivesse em sua potência máxima. Ao fazer a crítica dessas versões, constatamos que todos os tradutores alemães buscaram a fidelidade ao texto.

Weil inscreve um certo sabor das Escrituras; a *Henning* faltam tanto os encantos da precisão, devido à extensão de sua obra, quanto do estilo, que é insípido e repetitivo, cheio de alusões a Burton; *Greve* verte para o alemão a tradução de Burton; e *Littmann* é o mais fiel e franco com o texto árabe: não se intimida com as obscenidades, não se importa em repetir – mil vezes – a passagem de cada noite à seguinte; menospreza ou rejeita a cor local; traduz em verso ocidental o verso árabe. É lacônico e contido em suas poucas notas. É um tradutor, para Borges, de lucidez, legibilidade e mediocridade.

⁶⁹ LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan.1997, p.334. (“traduit dans le but d’adapter les *Mille et Une Nuits* à un genre littéraire teinté d’orientalisme, c’est-à-dire à une tradition occidentale.”)

⁷⁰ BORGES, Jorge Luís. Los traductores de las 1001 noches . In *Historia de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 1*. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.409.

⁷¹ *Ibid*, p. 410.

Nas considerações finais de *Los traductores*, Borges ratifica um pensamento em favor da tradução não literal, da inscrição do tradutor no texto e da valorização da rede cultural e literária de sustentação deste trabalho.

Para ele, uma tradução pode ser comparada a uma máscara, talvez como as inúmeras possibilidades de um texto se tornar muitos livros, como é o caso do *Livro das mil e uma noites*. Mas, neste caso, como identificar seu verdadeiro rosto se muitas máscaras o recobrem? Nele, há tantos outros combinados, superpostos, modificados já em língua árabe. Sendo parte de uma literatura e fruto de uma produção cultural praticamente desconhecidos para a grande maioria do Ocidente, o que conhecemos das *Noites* pode bem ser apenas a sua máscara.

O *Livro das mil e uma noites*, mesmo que possa ter essa imagem invertida, subvertida ou distorcida pelo Ocidente, sobrevive bravamente no tempo e no espaço através daquilo que se vê, que se lê, que se compreende, que se procura, que se imagina esteja articulado e entremeado como ou com o Oriente.

1.5. A construção da ficção: realidade, magia e fantástico.

O mundo percebido como real sempre foi motivo de divagação entre os filósofos, num percurso de longa data. Como este não é o espaço adequado para uma discussão em torno do que se considera filosoficamente como real, apenas citamos as correntes que norteiam o conceito, para tentar entender como a literatura, de modo geral, pode atuar na sua compreensão. Trata-se, muito sucintamente, de três modos fundamentais de entendimento sobre o “universal”, isto é, o conceito, a idéia ou a essência comum a todas as coisas que indicamos por este mesmo nome:

- Para o “nominalismo” o universal é um “puro nome”, um *flatus vocis* (pura emissão fonética), uma questão lingüística, um discurso metalingüístico.
- Para o *realismo* os universais existem objetivamente, seja na forma de realidades em si, transcendentais em relação aos particulares (como em Platão, *universais ante rem*), ou como imanentes encontrados nas coisas individuais (como para Aristóteles, *universidade in re*).
- Para o *conceitualismo*, os universais são apenas conteúdos inteligíveis de nossa mente ou, conceitos, representações do intelecto que as deriva

das coisas (*universalia post rem*) e, dessas guarda alguma semelhança.

⁷²

A literatura, constituída inerentemente pela língua e pelo discurso e, entendida não como mera cópia, mas como *criação* de uma realidade, pode promover outras percepções conceituais do real. A vida, tantas vezes sendo absurda e sem sentido, pode ser considerada um verdadeiro labirinto caótico, transitório e provisório de convenções temporárias. Sobreviver em meio a este caos dependerá de uma capacidade mental de construção de significado para esta realidade cotidiana. A literatura parece ser, então, um campo para a reflexão e a singularização dos processos da vida humana, sem que se ponham limites geográficos e ou temporais às pessoas. Por isso, podemos dizer que a ficção literária torna-se mais real que a realidade.

A realidade, expressa pelo universo do verbal, manifesta-se na poética de Borges pelo amálgama dos três modos filosóficos de entendê-la (nominalismo, realismo e conceitualismo), articulada pela visão aristotélica do real, como o “mapa do universo” e enriquecida pelo “aproximativo jogo de símbolos”⁷³ platônico. No viés da poética aristotélica, falar da poética do universo é falar da “natureza ficcional de todas as narrativas que constituem as chamadas ‘fontes’ de conhecimento de nosso mundo”⁷⁴, por isso não havendo nada original.

*If what we perceive as “real”, Borges seems to suggest, is just a fiction, then representing the “real” equals to representing fictions (ficciones). In fact, the Borgesian equation of the universe with the vast “Biblioteca de Babel” (OC 1) or the infinite “Libro de arena” (OC 3) resolves of long-standing debate on mimesis. This is because literature becomes as probable as reality itself since reality is nothing but infinite fictional narrative – a Book. Ultimately, Borges is...(an hacedor of ficciones) who suggests that the most probable (believable) reality in our world of simulacra is that of fantasy. This is because fantasy does not ask from us to believe; on the contrary, it continuously exposes its fictitious nature.*⁷⁵

⁷² Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nominalismo> Acesso em 02 nov 2007.

⁷³ BORGES, Jorge Luís. O rouxinol de Keats. In *Outras inquisições*. In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 1*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 2002, p. 106.

⁷⁴ “I would say that Borges is a Realist par excellence, one who plunges into the universe of Aristotle’s Poetics in order to speak of the poetics of the universe, that is, the fictional nature of all the narratives which constitute the so called “sources” of knowledge of our world.” KEFALA, Eleni. Aristotle, Borges and Kalokyris. The universe of the poetics and the poetics of the universe. In *Variaciones Borges, 16/2003*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet., p. 98-99.

⁷⁵ “Se o que percebemos como “real”, parece que Borges sugere, é apenas ficção, então representar o “real” se iguala a representar ficções (*ficciones*). Na verdade, a equação borgeana do universo com a vasta “Biblioteca de Babel”(OC 1) ou o infinito “Livro de Areia” (OC 3) resolve o debate antigo sobre *mimesis*. Isto porque literatura torna-se tão provável quanto a realidade em si já que a realidade não é outra coisa senão narrativas ficcionais infinitas – um Livro. Finalmente, Borges é um ... *fazedor de ficções* que sugere que a mais provável (acreditável) realidade em nosso mundo de simulacros é a da fantasia. Isto porque a fantasia não nos pede para acreditarmos nela; ao contrário, continuamente expõe sua natureza fictícia.” Tradução nossa. KEFALA, Eleni. Aristotle, Borges and Kalokyris. The universe of the poetics and the poetics of the universe. In *Variaciones Borges, 16/2003*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet., p.100.

Quando Borges alega que *uno tiene ganas de perderse en Las mil y una noches* ⁷⁶, talvez esteja afirmando que, para se encontrar, é preciso se entregar ao emaranhado do mundo da ficção. Na relação, nada simples, entre o universo da ficção em que a realidade pode ser vista por espelho e, o mundo do real em que a realidade se apresenta como inacreditável, perder-se nas *Noites* pode significar este deslocamento em que não se sabe quem sonha ou é sonhado, quem é real ou quem é fictício, o que é máscara e o que é rosto, por que há espanto sabendo que é ficção ou por que suas histórias ainda encantam.

Borges se propone en el plano del arte – de la literatura fantástica – la tarea que acomete la metafísica idealista en el plano de la realidad: si el mundo sólo existe como mi idea del mundo, también yo – parte de ese mundo – soy sólo una idea en esa mente que me percibe o que me proyecta como una percepción. Crea, para ello, personajes ficticios que cobran vigencia histórica, carta de realidad (aunque en el marco de la ficción); cuando los pensamos reales, los devuelve al plano de la ficción. En cambio a los seres históricos y reales, Borges los convierte en personajes ficticios. Cuando, finalmente, devuelve al César lo que es del César y el narrador del cuento nos revela la solución que explica las incoherencias de esas identidades en constante movimiento (porque nadie sabe quién es), Borges convierte al narrador – como la Scheherazade de Las mil y una noches – en personaje de su propia narración. ⁷⁷

Uno sabe que entrando en ese libro puede olvidarse de su pobre destino humano, porque graças à ficção é possível evadir-se da inevitável aceitação do mundo do real com suas experiências e fragilidades humanas. Assim, esse *mundo hecho de unas cuantas figuras arquetípicas y también de individuos*, é caminho para um *otro lugar* e um *otro tiempo*, nesse mundo da ficção.

O “pobre destino humano”, fadado ao presente e ao (sem) sentido do real, está ali nas *Noites* para dar conta do mundo real aqui presente - que não volta jamais por ocorrer uma única vez - por isso finito e impossível de se repetir ou de restituir o que já foi, por isso capaz de dar distância para o homem se enxergar de outro lugar e de outra forma, caso ouça o eco de uma voz sábia e atenta às vicissitudes da vida, que faz o real tornar-se ilusão e a ilusão tornar-se real.⁷⁸

No ensaio *La postulación de la realidad*, Borges coloca que

⁷⁶ BORGES, Jorge Luís. Las mil y una noches. In: Siete noches (1980). In: *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 3*. Buenos Aires: Emecê, 2005, p. 260.

⁷⁷ ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas e estilo*. Madrid: Editorial Gredos, 1968, p.88.

⁷⁸ ROSSET, Clément. A ilusão metafísica: o mundo e seu duplo. In: *O real e seu duplo- ensaio sobre a ilusão*; tradução José Thomaz Brum. Gallimard, 1976/ SP:L/PM, 1988, p.41-59.

*... la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido.*⁷⁹

O registro da realidade em um texto literário, conforme *La postulación de la realidad*, se estabeleceria de três maneiras: como a notificação ou a informação geral dos fatos que interessam (e que Borges considera a maneira mais fácil); a segunda, como registro da imaginação de uma realidade mais complexa que a declarada ao leitor (referindo-se às suas conseqüências e efeitos) e, finalmente a terceira, em registrar a *realidade como invenção circunstancial* - que Borges considera a maneira mais difícil e a mais eficiente de todas, para a literatura. Neste sentido, fica privilegiada a arte narrativa, pelo artifício dos procedimentos da trama, porém:

*Un análisis apenas atento de estos modos quizá desconcierte al lector, puesto que los tres, en resumidas cuentas, pueden reducirse a la primera fórmula: una notificación de "los hechos que importan". La diferencia reside, más bien, en una variada acentuación. Si el primer método no despierta mayor interés por parte de Borges, bien podría ser porque se trata, como él mismo dice, de una notificación general en la que todo parecería importar del mismo modo. Si Borges se detiene en el comentario de los "métodos" siguientes es sin duda porque le proponen, en grado diverso, la posibilidad de una notificación particular... Esa notificación particular, por su carga de asombro o por su elegancia (suelen coincidir los términos en la obra borgeana) coincide por fin para Borges con "los hechos que importan". Apuntala una realidad que, como se ha visto, es esencialmente una realidad literaria, una realidad que incorpora (y textualiza) los elementos extratextuales: una "realidad" que es sinónimo de verosimilitud, de eficacia textual.*⁸⁰

Talvez por isto Borges alegue, em *Siete noches*, que o Oriente real não existe. O que se tem deste mundo oriental é firmado em "generalizações" cujo conceito, estereotipado pelo menos neste texto, está baseado em duas imagens: a de um mundo real de extremos, em que as pessoas já praticamente foram transformadas em personagens, e a de um mundo de magia e de tesouros escondidos.

O problema literário central para o romance, de acordo com *El arte narrativo y la magia*⁸¹, diz respeito à causalidade, ou seja, ao encadeamento de

⁷⁹ BORGES, Jorge Luís. La postulación de la realidad. In Discusión (1932). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 1*. Buenos Aires: Emecê, 2002, p. 218.

⁸⁰ MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979, p. 111.

⁸¹ BORGES, Jorge Luís. El arte narrativo y la magia. In Discusión (1932). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 1*. Buenos Aires : Emecê, 2002, p. 226-232.

motivos geradores da narrativa, que não diferem muito dos existentes na vida real. Há, no entanto, um outro tipo de ordem diferente, que é perspicaz e antigo, não baseado na razão mas na associação e na sugestão: o regido pela luz da magia. A “magia” incorpora a hipótese de que além das relações causais naturais existentes e conhecidas, há uma outra.

Magia, em acepção corrente, é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais. Como ramo do Ocultismo, a magia se situa sob o signo do conhecimento: a realidade se torna um símbolo, cujo sentido se deve desentranhar; a busca percorre um caminho que vai de símbolo em símbolo e no qual o sujeito sofre um processo de metamorfose gradativa, até alcançar a gnose.⁸²

O conceito de maravilhoso, termo próprio da *Poética*, sugere e justifica lexicalmente uma adequação à tendência de Borges em combinar realismo e fantasia, discursos relacionados ao “fantástico”.

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portentoso contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. Em sua segunda acepção, o *maravilhoso* difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional.⁸³

Desta maneira, quando Borges exemplifica em *Siete noches* a magia nas *Noites*, ao citar objetos mágicos como a lâmpada, o anel, a vasilha que contém um gênio; e temas como a *noite mágica* em que algo velado se mostra, o sonho profético da história dos dois que sonharam, e o da viagem de Simbad (que ele supõe ser o duplo de Ulisses, porque as aventuras são quase as mesmas) - está, de fato, se referindo à acepção de maravilhoso na condição de não humano, como forma primitiva do imaginário. De maneira enviesada, porém, utiliza

⁸² CHIAMPÍ, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 43-44.

⁸³ *Ibid*, p. 48.

objetos como o *aleph* ou o *zahir* ou a *roda*, que podem perfeitamente ser considerados materiais tão ou mais maravilhosos que os aqui sublinhados nas *Noites*, organizados numa narrativa fantástica. O maravilhoso fica presente nos contos de Borges de maneira indireta, metamorfoseado em fantástico.

1.5.1. O fantástico

Em Borges, o fantástico decorre dos conhecimentos de teologia e de filosofia, dos conceitos religiosos de todas as religiões e da metafísica, como idéias infatigavelmente criadas pelo homem para se entender, compreender e interpretar o universo e Deus. Para ele, *todo hombre culto es un teólogo, y para serlo no es indispensable la fe*.⁸⁴

Pelo fantástico, Borges instaura outra ordem de percepção da realidade, à maneira surrealista, que se transtorna, torna-se estranha, insólita e inadmissível de estar acontecendo. Não se trata mais da realidade das convenções sociais ou naturais postas e reconhecidas, mas a de romper com a ordem estabelecida, violando a harmonia imutável, fazendo perder o significado fixo que estabelece versões únicas e definitivas. Pela natureza fantástica, a ficção acaba tendo um significado transcendental, revestida de interpretações cambiáveis no tempo e no espaço, reveladora da capacidade humana e mortal de conceber e expressar o próprio mundo e, como Deus, de também criá-lo pelo verbal.

O pensamento, a linguagem, as especulações filosóficas, como tentativas de compreender as hipóteses metafísicas quanto à impenetrabilidade do que seja o universo, a sua criação, a existência de Deus ou a lógica divina para essa realidade que escapa à mente humana, tornam-se *símbolos* da força imaginativa e inventiva humana, verdadeiros elementos lúdicos para reconstruir mundos imaginários.

Por isso, os vários elementos *aléphicos*⁸⁵ se metamorfoseiam em Borges, desde sempre, simbolizando ou metaforizando a ilusão humana da eterna procura por um sentido para o infinito, para as conseqüências de uma imortalidade humana, para a instauração de uma ordem no caos que parece ser

⁸⁴ BORGES, Jorge Luís. El enigma de Edward Fitzgerald. In *Otras inquisiciones* (1952). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 81.

⁸⁵ Termo utilizado por: ABAD, Jose M.Cuesta. *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid: Gredos, 1995, p.36.

a criação divina, para o problema do tempo e, tudo através da linguagem humana: seja pelo ponto de luz no espaço (*El Aleph*), pelo rio de águas miraculosas (*El inmortal*), pela moeda antiga (*El Zahir*), pelo livro procurado (*La biblioteca de Babel*) ou pelo livro encontrado (*El libro de arena*), pelo labirinto de muitas formas geométricas, pela noite ou o instante mágico, únicos e específicos de toda uma vida.

... a fuga do objeto e a permanência do saber calcado na representação transformam o universo real numa dimensão múltipla e arbitraria, vazio significante que conduz ao preenchimento aleatório do sentido. Se para Borges não existem mais letras nas páginas dos livros [devido à cegueira], as vozes se reduzem a ecos e os rostos, a máscaras, rompe-se a ilusória plenitude das imagens e a limitação das contingências espaço-temporais. A ficção se dobra de forma contundente na ficção, traço da poética borgeana que se pauta por uma temporalidade contínua e ao mesmo tempo intermitente, entre o sonho e a vigília, a noite e o dia, abolindo-se as fronteiras entre a vida e a ficção.⁸⁶

Os “símbolos” borgeanos, assim como os objetos mágicos das *Noites*, tornam-se formas da expressão do limite e do vazio da linguagem humana, que amenizam, em partes, a angústia perante esta limitação, e que tentam dar conta dessa impotência frente aos mistérios e segredos do universo e de Deus.

As *Noites*, neste sentido, podem ser consideradas um símbolo *aléptico* desse universo humano porque *hay además, la noción de tesoros escondidos. Cualquier hombre puede descubrirlos*⁸⁷. Depositário de conhecimentos ocultos de imenso valor, construídos como um tesouro, o *Livro das noites* é a própria concepção de preciosidade da humanidade, como uma biblioteca infinita que acolheu as mais estranhas e importantes narrativas do passado e dos antepassados, inventadas, traduzidas e modificadas pelo olhar árabe.

O faz-de-conta de Borges, ao utilizar o fantástico como construção narrativa, produz um efeito de encantamento e de sedução, porque sabe da curiosidade e da fascinação do leitor, da sua vacilação e incredulidade diante daquele fato estranho e fora do lugar comum no instante presente da leitura. Também porque o fantástico, como o mágico e o maravilhoso, restitui ao mecanismo narrativo a sua função maior que é a de trabalhar o imaginário. Neste sentido, a metáfora se torna uma figura importantíssima para o fantástico, porque relaciona mundos semânticos distantes, arquiteta uma plasticidade

⁸⁶ SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges.*/ Eneida Maria de Souza. Belo Horizonte: Autêntica/ Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999, p.46-47.

⁸⁷ BORGES, Jorge Luís. Las mil y una noches . In Siete noches (1980). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume 3*. Buenos Aires: Emecê, 2005, p. 260.

sonora e visual que expressa ou molda ou procura dar conta de uma realidade impossível.

Como “estratégia narrativa”, o fantástico atenta ao detalhe pequeno ou a certa minúcia despercebida, *el procedimiento esencial de lo fantástico es la aparición: aquello que no puede acaecer y que, sin embargo, sucede en un momento, en un instante determinado, en el corazón de un universo perfectamente determinado y conocido* ⁸⁸. Mas nada muito certo ou lúcido, sempre com contornos de imprecisão, de deformação, de miragem e espelhismo do deserto, privilegiando tanto os campos relacionados à visão, como são os olhos, os espelhos, a pouca ou muita luminosidade, quanto os campos da atuação teatral.

A espetacularidade teatral, generosa em gestualidades, cria no leitor um efeito de ilusão de cena, de ficção cênica e de ficção do ator. Pessoa e personagem experimentam ser ele-mesmo e o outro, muitas vezes duplo de si mesmo, usando máscaras, não se sabendo mais quem é quem ou o quê, em que verdade e mentira perdem a fronteira – uma é a outra ou vice-versa, para poder significar algo diferente para cada leitor.

La ambientación preferida por lo fantástico es la del mundo nocturno: la noche, lo oscuro, el mundo tenebroso e inferior. ⁸⁹. No mundo árabe, a luz do sol é tão importante quanto a luz da lua, cada uma provocando um efeito, e não deixando de ter o valor intrínseco de iluminação. A alucinação causada pelo deserto devido ao exagero de luz pode ter suas relativas compensações à noite, quando a imprecisão, a deformação como acontecimentos oníricos ou de loucura podem ser relatados sob outra luz, a da lua, que mantém o caráter de espelho num eterno jogo barroco entre luz e sombra. Nesta contraposição, inúmeros significados são possíveis.

O mundo do fantástico, ávido por um mundo de abismos profundos do sobrenatural, procura extrair da irrealidade, do inconsciente a mais evidente realidade consciente para ser a descida às profundezas do ser.

La mitad de abajo, la mitad aprisionada, hundida, íntima, comprimida, inferior, nocturna; el reino de los muertos y de los sepulcros, de los sueños y de las pesadillas, de los demonios; el lugar de las verdades indecibles, de los encantamientos oscuros, de los miedos irresistibles, de las tentaciones inconfesables. La otra mitad, la sobrenaturalaza aérea de

⁸⁸ CAILLOIS, R. *Fantastique*, en C.Grégory (ed), *Encyclopaedia Universalis*, E.U. Paris, France, VI, 1980, *ad vocem*. In CESERANI, Remo. *Lo Fantástico*. Buenos Aires: Visor Editora, s/d., p. 68.

⁸⁹ CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor Editora, 1999, p. 113.

*los espíritus libres y puros y de los ángeles, de los caelicolae de todas las religiones, no está concernida por aquel modo; es sustancialmente extraña a lo fantástico. Muy a menudo las imágenes y presencias que afloran del abismo del sueño o de la memoria o de la conciencia o de la mente son fascinantes y sumamente atractiva, pero su belleza tiene siempre la opacidad, la palidez, la gelidez inquietante del cadáver y de lo inanimado o la incorpórea consistencia y la umbratilidad huidiza del ectoplasma: vienen de la muerte y encarnan un deseo de muerte, Unirse a ellas significaría disolverse, hay que escapar de ellas para vivir.*⁹⁰

Assim, a partir mesmo do conto-moldura das *Noites*, da história de Cherazade e Chariar, em que a protagonista vive na eterna corda bamba da vida enfrentando a morte, de correr contra o tempo linear ou de ser a favor do tempo interno de cada um, é compreensível os inumeráveis contos por ela narrados que falam da morte, das viagens por lugares insólitos, dos duplos e sócias, das múltiplas refrações da imagem humana, dos seres imaginários e reais, desses mundos escuros e obscuros que constituem o universo humano. E que Borges repetirá, mas de outra maneira.

1.6. Metáforas para *As mil e uma noites*.

Em *La esfera de Pascal*⁹¹, Borges pensa que *quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas* e, ao finalizar o texto argumenta que *quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas*. De um lado, reconhece a existência de um acervo de metáforas como patrimônio humano, considerado tradicional, antigo e já consagrado. Por outro, o exercício de criação de novas metáforas, pela conservação ou pela renovação das poucas metáforas originais existentes, já metamorfoseadas pelas intuições e imaginação do poeta que expande aquele dizer, quase que infinitamente, no tempo e no espaço do leitor.

Una de las cosas que él [Borges] mantiene es la idea de que en realidad la literatura es de todos y de que los grandes aciertos literarios se dan un poco por milagro o por azar. [...] la contingencia del juicio histórico no tiene en cuenta el hecho de que las metáforas fundamentales, las historias básicas, los aciertos estilísticos, ya están dados. Ahí hay un platonismo que está construido con toda la gracia, la ironía y la maledicencia con la que Borges se maneja, y que viene a decir que en realidad la gran literatura en el fondo es anónima. [...Para Borges] las

⁹⁰ LUGNANI, L. *Verità e disordine*, cit., p.248-249. In CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Buenos Aires: Visor Editora, s/d., p. 116.

⁹¹ BORGES, Jorge Luís. *La esfera de Pascal*. In *Otras inquisiciones* (1952). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 16-19.

*mejores metáforas son las metáforas anónimas. Las grandes literaturas son las que han cristalizado figuras y formas que cualquiera puede usar. [...] No nos entusiasmemos tanto con la idea de que estamos todo el tiempo produciendo cosas nuevas cuando en realidad no hacemos más que repetir.*⁹²

No poema *Arte Poética*, há uma espécie de teoria do pensamento de Borges sobre a metáfora. Graças a ele, é possível compreender como este pensamento é posto em prática, como ocorre no poema *Metáforas de Las mil y una noches*. Assim, vejamos:

Arte Poética⁹³

*Mirar el río de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.*

*Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.*

*Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,*

*ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.*

*A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.*

⁹² PIGLIA, Ricardo. Los usos de Borges. In *Variaciones Borges*, 03/1997. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet., 1997, p.24.

⁹³ BORGES, Jorge Luís. Arte poética. In El hacedor (1960). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. Buenos Aires: Emecé, 2007, p.261-262.

*Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Ítaca
Verde y humilde. El arte es esa Ítaca
De verde e eternidad, no de prodigios.*

*También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que el mismo
Y es otro, como el río interminable.*

Em Borges, as metáforas estão sempre numa relação entre forças platônicas e aristotélicas, como duas faces da mesma moeda. Pelo “viés platônico”, como um arquétipo, a metáfora se constrói em verdades fundamentais e eternas, define efeitos ou condições de tempo, de morte, de vida, de destino, de infinito, de eterno regresso. A metáfora se repete continuamente como exemplos de validade inquestionável, como é o caso de rio, de água e de tempo; de sonho e de vida (ou de morte); de velhice e de ocaso; de espelho e de rosto refletido; de Ulisses e de Heráclito, de ouro, etc. Trata-se de metáforas que pertencem a todos e a ninguém, faz parte de todas as literaturas e se inscrevem no conhecimento de todo homem: elas formam a imagem da própria eternidade - não envelhecem e carregam todas as marcas do tempo.

Mas, as metáforas também sofrem “diversas entonações” que poderiam ser entendidas como a ação do “viés aristotélico”, devido à questão da estética, do prazer verbal e mais, do estabelecimento de analogias.

Aristóteles *funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje... toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles...*⁹⁴ Ainda assim, a representação da realidade, construída pela metáfora, é inapreensível. Entre verbosidade e analogias, a metáfora depende de um deciframento cujos pormenores significativos são mais articulados e explorados se houver conhecimento de dados dessa realidade. Para Deleuze, em *Lógica do sentido*, a riqueza e a profundidade da linguagem humana estão justamente neste paradoxo: o de representar e o de ser sempre a fronteira entre o que se diz e o

⁹⁴ BORGES, Jorge Luís. La metáfora. In *História de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 382.

que se esconde, no limite tênue entre o velar e o desvelar, parte intrínseca da metáfora.

O poema *Metáforas de las mil y una noches* pode ser um exercício borgeano em intercombinar Oriente e Ocidente, ao tratar deste assunto teórico. De um lado, a visão ocidental concentrada no texto *Las Kenningar*⁹⁵, e de outro, a visão oriental concentrada no gênero *wasf* da poesia árabe⁹⁶.

Las Kenningar são reflexões em torno de verdadeiras metáforas primitivas da poesia islandesa e cujo termo é traduzido por Borges como *menciones enigmáticas*. O valor dessas construções retóricas está na habilidade do poeta em ter conseguido *el heterogêneo contacto de palabras*, cujas combinações *son (o parecen) resultados de um proceso mental que no percibe analogias ... nada revelam o comunican. Son [...] objetos verbales, puros e independientes...*⁹⁷.

Apesar das *kenningar* se constituírem numa combinação verbal rara e aparentemente sem sentido, seu uso tem eficácia e provoca funcionalidade. Ao embaralhar ou misturar palavras inusitadas, os objetos ficam estranhamente definidos e ganham vida no texto. O prazer verbal dá a sensação de poesia, talvez como ocorra na associação das palavras “trama de um tapete” e “mapa do tempo”, no poema *Metáforas de Las mil y una noches*.

As metáforas utilizadas por Borges nesse poema, entretanto, levam-nos a supor que ele, consciente ou não, possa ter utilizado um processo poético semelhante ao gênero *wasf* da poesia árabe. Nesse gênero, utilizam-se objetos que sejam belos, que causem prazer e sejam decorativos, mas que devam sair do lugar comum para promover a percepção de uma estética relacionada a um mundo difícil de ser traduzido em palavras, entre aquilo que o poeta imagina e aquilo que o ouvinte/leitor percebe.

Nele, no gênero *wasf*, as metáforas têm força para extrapolar o campo do poema, pois ampliam o imaginário devido à associação de objetos, aparentemente díspares, em combinatórias não usuais, tornando-se quase um quebra-cabeças ou trilhas de labirintos. Há um desafio e um prazer por descobertas devido à necessidade de repensar suas associações, comparações e imagens.

⁹⁵ BORGES, Jorge Luís. *Las kenningar*. In *História de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 368-381.

⁹⁶ HAMORI, Andras. *Wasf: two views of time*. In *On the art of medieval Arabic literature/ Andras Hamori*. Princeton: Princeton University Press, 1974, p.78-98.

⁹⁷ BORGES, *op cit.*, p. 382.

Neste sentido, Borges trabalha a metáfora como mecanismo de linguagem de conexões íntimas entre imagem e conteúdo, também em combinatórias nem tão usuais. Num eixo horizontal X, estão os objetos concretos em si (rio, trama de tapete, sonho, mapa do Tempo), ali presentes, pura imagem visual, simultaneamente valorizados pela forma e pela sonoridade, expandindo-se como rede que abraça outros objetos. Num eixo vertical Y, multiplica-se por analogia, como conteúdo, na ausência do concreto, formando um cenário virtual.

O processo metafórico acaba, deste modo, abarcando mais que uma arte lírica, porque se torna uma verdadeira arte narrativa, proliferando-se como metonímia no eixo X, devido à contigüidade de idéias, ou até mesmo como alegoria, já uma outra forma de expressão como linguagem e como escrita.

... aunque con vacilaciones y contradicciones ... [Borges] construirá sus obras sobre otros fundamentos, sobre proyectos de orden mitológico o narrativo... La metáfora, tal como la entiende Borges, no pasa de ser una relación binaria, un vínculo o afinidad entre dos términos, que "trasiega", "trastrueca", "transforma" uno en otro. En cambio, la alegoría es una verdadera relación simbólica, puesto que es ternaria... el primer término, el significante alegórico, el vehículo de la alegoría...; el segundo término, el significado alegorizado, el contenido de la alegoría ... pero el primero no se refiere al segundo: ambos se refieren a una tercera cosa, a algo misterioso y complejo... la alegoría, que tiene la consistencia de los sueños ... nos hace penetrar en el misterio y movernos por él. Pero la alegoría no es una cosa sino un mundo, no cabe en pocas palabras, no es un fragmento sino una obra entera ... pertenece inequívocamente a la poesía.
98

Se, no poema *Arte Poética* Borges explicita as metáforas que ele mais valoriza, numa espécie de teorização de seu pensamento sobre a questão, no poema *Metáforas de las mil y una noches* ele as realiza.

Organizado a partir de quatro metáforas, que fazem analogia ao mundo do *Livro das mil e uma noites* - rio, trama de um tapete, sonho e mapa do tempo - o poema contém uma escolha de vocábulos que pretende ir à síntese da significação, como redução no microscópico universo da palavra, o infinito universo das *Noites*. O poema, arquitetado como mosaicos, faz da combinatória das palavras a articulação metafórica de uma imagem, constituída da matéria de que as *Noites* são feitas - seus temas e suas estratégias narrativas.

O poema é este:

⁹⁸ BLANCO, Mercedes. Borges y la metáfora. In *Variaciones* 9/2000. Denmark: Borges Center. Aarhus Universitet., 2000, p. 29-30.

Metáforas de "Las mil y una noches"⁹⁹

La **primera** metáfora es el río.
 Las grandes aguas. El cristal viviente
 que guarda esas queridas maravillas
 que fueron del Islan y que son tuyas
 y mías hoy. El todopoderoso
 talismán que también es un esclavo;
 el genio confinado en la vasija
 de cobre por el sello salomónico;
 el juramento de aquel rey que entrega
 su reina de una noche a la justicia
 de la espada , la luna, que está sola;
 las manos que se lavan con ceniza;
 los viajes de Simbad, ese Odiseo
 urgido por la sed de su aventura,
 no castigado por un dios; la lámpara;
 los símbolos que anuncian a Rodrigo
 la conquista de España por los árabes;
 el simio que revela que es un hombre,
 jugando al ajedrez; el rey leproso;
 las altas caravanas; la montaña
 de piedra imán que hace estallar la nave;
 el jeque y la gacela; un orbe fluido
 de formas que varían como nubes,
 sujetas al arbitrio del Destino
 o del Azar, que son la misma cosa;
 el mendigo que puede ser un ángel
 y la caverna que se llama Sésamo.
 La **segunda** metáfora es la trama
 de un tapiz, que propone a la mirada
 un caos de colores y de líneas
 irresponsables, un azar y un vértigo,
 pero un orden secreto lo gobierna.
 Como aquel otro sueño, el Universo,
 el Libro de las Noches está hecho

⁹⁹ BORGES, Jorge Luís. Metáforas de Las mil y una noches. In Historia de la noche (1977). In *Jorge Luis Borges. Obras completas* 3.1975-1985. 13 ed. Buenos Aires: Emecé, 2005, p.186-187. Grifos nossos.

*de cifras tutelares y de hábitos:
 los siete hermanos y los siete viajes,
 los tres cadíes y los tres deseos
 de quien miró la Noche de las Noches,
 la negra cabellera enamorada
 en que el amante ve tres noches juntas,
 los tres visires y los tres castigos,
 y encima de las otras la primera
 y última cifra del Señor; el Uno.
 La **tercera** metáfora es un sueño.
 Agarenos y persas lo soñaron
 en los portales del velado Oriente
 o en vergeles que ahora son del polvo
 y seguirán soñándolo los hombres
 hasta el último fin de su jornada.
 Como en la paradoja del eleata,
 el sueño se disgrega en otro sueño
 y ése en otro y en otros, que entretejen
 ociosos un ocioso laberinto.
 En el libro está el Libro. Sin saberlo,
 la reina cuenta al rey la ya olvidada
 historia de los dos. Arrebatados
 por el tumulto de anteriores magias,
 no saben quénes son. Siguen soñando.
 La **cuarta** es la metáfora de un mapa
 de esa región indefinida, el Tiempo,
 de cuanto miden las graduales sombras
 y el perpetuo desgaste de los mármoles
 y los pasos de las generaciones.
 Todo. La voz y el eco, lo que miran
 las dos opuestas caras del Bifronte,
 mundos de plata y mundos de oro rojo
 y la larga vigilia de los astros.
 Dicen los árabes que nadie puede
 leer hasta el fin el Libro de las Noches.
 Las Noches son el Tiempo, el que no duerme.
 Sigue leyendo mientras muere el día
 Y Shahrazad te contará tu historia.*

1.6.1. Considerações gerais sobre o Poema *Metáforas de Las mil y una noches*.

Na poética árabe, uma das definições mais importantes sobre o que é poesia foi dada por Qudama b.Jafar: “um dito com métrica e rima que indica significado”¹⁰⁰, que Michel Sleiman entende como: “poesia é significante, estrutura e significado”¹⁰¹.

“Significante” como palavra (correta, faltosa, rara, comum). “Significado” como motivo temático (empregado ou objetivado) isto é, como idéia em si, que se desdobra e se esgota para abrir-se para outros motivos.

Os princípios de organização estrutural de um texto árabe, considerado poético, referem-se às combinações dos elementos métrica+metro, à divisão dos versos em hemistíquios, ao envolvimento com pressupostos gramaticais e literários. Quanto à rima, as palavras do verso são escolhidas pela idéia a que elas remetem, pelo significado implícito, pela sua sonoridade plástica porque os sons têm imagens e têm sentido. É a procura “da harmonia ou a interdependência desses termos.”¹⁰².

Em resumo, a estrutura geral se traduz em estrutura específica. Assim, o Alcorão gera as palavras; a Tradição gera os tropos; a Métrica gera o metro e os hemistíquios; a Rima gera as palavras-rima; a Coesão e a Coerência geram as combinações. A estrutura que condiciona os significados mais perfeitos é aquela que possibilita multiplicação dos temas e, concomitantemente, sua subordinação a uma rima e um metro únicos. Entendida como evolução do poema, a estrutura também contemplará o princípio da extensão: quanto mais longo for o poema, visualizado na página como um tronco de versos bipartidos, tanto mais firme e convincente se fará sentir a composição.¹⁰³

Se a tradição gera o tropos, isto é, se a tradição gera o uso de uma linguagem figurada, é preciso verificar a que tradição as metáforas do poema de Borges dizem respeito.

A partir mesmo do arranjo ou da imagem no papel, o poema *Metáforas de Las mil y una noches* já é em si uma metáfora. Há a associação de tradições, oriental árabe na formatação do texto como poema longo e, ocidental na preservação das mais tradicionais metáforas antigas e reconhecidas.

¹⁰⁰ SLEIMAN, Michel. *Poética do zajal andalus. Panegírico de longa extensão de Ibn Quzman Alqurtubi*. 2002. 173 p. 2 volumes. Área de concentração: literatura portuguesa. Tese Doutoral. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 18.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 20 – em nota de rodapé.

¹⁰² *Ibid*, p.18.

¹⁰³ *Ibid*, p. 21-22.

Somos levados a pensar que o poema não está dividido em estrofes por conter ou dar a impressão de uma “certa” obediência ao princípio de poema longo, extremamente valorizado entre os árabes, por supor a existência de temas desdobrados e a possibilidade de ramificação e a distensão de motivos. No entanto, é perfeitamente visível a demarcação das estrofes. Borges as numera explicitamente, *a primeira, a segunda, a terceira e a quarta metáfora*, talvez até evidente demais e, bem provável, em analogia à numeração das *Noites* de Cherafade.

O poema não indica preocupação com a rima, visto que os versos são livres, mas parece muito mais construído em função das metáforas, na escolha a dedo de palavras cujos significados encerrem e objetivem um motivo temático, que é o de representar *As mil e uma noites*.

As palavras, utilizadas como metáforas-chaves, ao mesmo tempo que pertencem a um acervo comum, contém uma raridade, uma plasticidade sonora e visual. Ocupam ou preenchem um espaço de imagem, implicitamente acumulando um universo quanto ao que seja o *Livro das Noites*. Ligando narração e poesia, as palavras do poema desdobram-se em histórias reais e imaginárias cujos motivos levam a momentos históricos, demarcados pelo tempo cronológico, aludem a estratégias narrativas e fazem considerações metafísicas.

Como algo lúdico, as metáforas elaboram um desenho, pelo menos à primeira vista: aparentam formar um tipo de mosaico em que as peças se articulam ou se alternam em todas as direções nas referências a Tempo e a Espaço, pressupondo, talvez, um tabuleiro de xadrez. Também poderiam desenhar uma composição circular ou esférica, em que a última estrofe remete à primeira, num eterno retorno infinito, onde não há princípio nem fim, dado pelo Tempo que contém o Infinito. Assim, teríamos as seguintes possibilidades de arranjo:

1)

1- Rio = Tempo	2- Trama do tapete = Infinito
3- Sonho = Infinito	4- Mapa do tempo = Tempo

2)

1- Rio = Tempo	3- Sonho = Infinito
2- Trama do Tapete = Infinito	4- Mapa do Tempo = Tempo

3)

- 1- Rio = Tempo**
- 2- Trama do Tapete = Infinito**
- 3- Sonho = Infinito**
- 4- Mapa do Tempo = Tempo**

Tentar entender as metáforas deste poema pode ser empobrecedor porque se estará pondo um limite, e as metáforas falam por si na busca de uma linguagem que promova o reencontro do Eu com o Outro ou, da tentativa de compreender o mundo das *Mil e uma noites* sob o prisma ocidental. Enfim, segue-se uma leitura possível que capte alguma articulação poética borgeana quanto ao *Livro das mil e uma noites*.

1.6.2 A primeira metáfora é o rio ...

Relacionado ao poema *Arte Poética*, este é o *rio* de Heráclito, feito de água e de tempo, de movimento que não pára como eterna correnteza e fluidez em que nada persiste nem permanece o mesmo, feito de transitoriedade. Naquelas águas caudalosas do livro, como *vívido cristal*, está a eternidade. Ali, muitos rostos ou tudo o que diz respeito à vida já foram alguma vez refletidos: *El cristal viviente / que guarda esas queridas maravillas/ que fueron del Islan y que son tuyas/ y más hoy*.

A referência ao Islã, Borges o faz pela metáfora *cristal viviente*, decorrente, talvez, da passagem do Alcorão, onde é dito que “Deus é a luz do céu e da terra. Essa luz é como uma candeia, nela se encontra uma chama, uma chama em um cristal ... é luz sobre luz.”¹⁰⁴ Com esta imagem corânica de Deus, como uma chama em um cristal, a metáfora “vívido cristal” pode se tornar uma metonímia que, dado o contexto do poema, por contigüidade expressa a idéia de imensa luminosidade contida na representação de Alá.

A partir do 5º verso, somos introduzidos ao mundo literário das *Noites* pelo acervo do maravilhoso, que se multiplica no desenrolar da estrofe: refere-se ao todo-poderoso talismã que também é um escravo; ao vívido cristal que guarda as maravilhas; ao símio que revela que é homem; ao mendigo que pode ser anjo; à caverna que se chama Sésamo; à lâmpada; ao gênio confinado na vasilha; à montanha de pedra-ímã que despedaça a nave. A cada combinação de palavras nesses versos, estrutura-se um outro texto, dobrando e desdobrando-se, remetendo-nos às inúmeras histórias do *Livro das noites*.

A referência ao conto-moldura está nos versos 9 a 11: *el juramento de aquel rey que entrega/ su reina de una noche a la justicia / de la espada*. Configura-se, no poema, não como o texto inicial. Situado em outra ordem, o espaço ocupado por esses versos no poema pode se constituir em puro jogo borgeano. Nesse deslocamento, provoca um embaralhamento, uma alteração, um disfarce entre a profusão de outras histórias de encaixe ali registradas. Em *Siete noches*, Borges identifica a estrutura narrativa característica das *Noites*:

¹⁰⁴ ALCORÃO SAGRADO. 24,35. Versão portuguesa diretamente do árabe por Samir El Hayek. Apresentação de S.E.Dr. Abdalla Abdel Chakur Kamel, diretor do Centro Islâmico do Brasil e Coordenador dos Assuntos Islâmicos da América Latina. Rio de Janeiro : Otto Pierre Editores Ltda, 1990.

*Podemos pensar en aquellas esferas chinas donde hay otras esferas o en las muñecas rusas. [...] todo esto está dentro de un vasto relato central ... con cuentos que están dentro de cuentos se produce un efecto curioso, casi infinito, con una suerte de vértigo.*¹⁰⁵

A história de Chariar e Cherazade, sendo o *vasto relato central*, é peça fundamental no *Livro das noites*: é o contorno, o limite, a borda que garante a coerência do livro e justifica os demais contos ali inseridos. Portanto, os contos dentro de contos, no procedimento chamado *engaste* conforme Todorov¹⁰⁶, ou contos de encaixe, conforme a lingüística moderna, referem-se à inevitável interrupção dada na história precedente em decorrência do surgimento de uma nova personagem que introduz um novo relato, numa estrutura sintática de subordinação de um conto ao outro.

Em *Magias parciales del "Quijote"*¹⁰⁷, Borges explora ainda mais a construção narrativa das *Noites*, ressaltando que o próprio ato de compilação das histórias já cria *ese juego de extrañas ambigüedades*, o que favorece a capacidade de ramificação do conto central que se *duplica e reduplica hasta el vértigo en cuentos adventicios* sem tentar graduar suas realidades e, cujo *efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa*. No entanto, por estar falando sobre *As Noites*, estabelece outro jogo no poema, o da metalinguagem, propício a arquitetar novos movimentos das peças, a instigar a imaginação e gerar outras armadilhas literárias.

A primeira estrofe traz duas personagens: Sindbad e Rodrigo. Ambas, sendo misto de real e de ficção, tornam-se símbolos ou alegorias, concentram em si um universo narrativo, como *alephs* dentro do poema.

¹⁰⁵ BORGES, Jorge Luís. Las mil y una noches. In *Siete noches*(1980). In *Jorge Luis Borges. Obras completas, volume III*. Buenos Aires: Emecê, 2005, p. 261-262.

¹⁰⁶ TODOROV, Tzvetan. Os homens narrativas. In *Poética da prosa*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 95-112.

¹⁰⁷ BORGES, Jorge Luís. Magias parciales del "Quijote". In *Otras inquisiciones* (1952). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. Buenos Aires: Emecê, 2007, p. 54-57.

*Sindbad*¹⁰⁸ é o aventureiro incorrigível e que Borges compara a Odisseu e, *Rodrigo*¹⁰⁹, envolvido em acontecimentos lendários, testemunha o momento da invasão e da conquista árabe da Espanha.

Elementos culturais fundantes da cultura árabe, como o *mestiço* e o *migrante*, também fazem parte da primeira estrofe. Trata-se da questão da miscigenação de raças e de culturas, provenientes dos mais variados e distantes lugares que formaram o povo árabe, e ao caráter de transeunte nômade, do movimento de percorrer distâncias entre ir e vir de longe dos caravaneiros ou dos marujos, identificados no poema quando se refere ao *orbe fluido / de formas que varían como nubes, / sujetas al arbitrio del Destino / o del Azar, que son la misma cosa...*

O cenário da primeira estrofe, metaforizado em rio, fica delineado como algo que veio de boca em boca, de mão em mão, resultado e efeito de um dos

¹⁰⁸ Uma das figuras mais marcantes nas *Noites*, além de Cherazade, é *Sindbad*. Sua identidade fica associada a ser marujo ou mercador, o que lhe assegura um significado: ele é alguém que é do mar, que vive do mar, faz fortuna com o mar. Há um duplo de *Sindbad*, quase um seu homônimo, cuja simetria está apenas no nome mas não no destino: *Hindbad*, que é o proprietário rural e pobre e quem ouve os relatos de suas aventuras, durante sete noites seguidas. Ao contar suas façanhas, *Sindbad* faz praticamente um relato confessional de sua vida, mostrando seu mundo interior ou interno que, ao ser ouvido e visto, fazem dos olhos e dos ouvidos de *Hindbad*, um contorno exterior ou externo para ele. A especificidade de *Sindbad* está nesta fusão, nesta junção ou incorporação do narrador com a persona, que é a força movente da ação das histórias – há um intercâmbio entre vida e ficção. *Sindbad* parece ter as origens na história, um misto de realidade e ficção. Por um lado, é uma personagem incontestavelmente de origem asiática, verossimilantemente nascido aproximadamente a leste da Pérsia, ao sul da península indiana, a oeste da China, nas cidades portuárias da época. Ele é provavelmente um composto de indiano, de persa e de grego: reúne em um só indivíduo as prováveis viagens de um capitão persa do século IX, com base nos registros de viagens em livros de geografia além de alguma lembrança da Odisséia de Homero, especialmente no episódio do ciclope (3ª viagem). Diferentemente de Ulisses, *Sindbad* é um herói que parte, não porque haja uma falta (exceto a 1ª viagem) mas porque há abundância: ele tem tudo o que deseja e, mesmo assim, ele sempre parte. Todas estas histórias de viagem espalhadas e recontadas na Mesopotâmia (e depois fundidas entre os séculos IX e XII, antes de serem incorporadas mais tarde a *As 1001 Noites*), terminaram por fazer de *Sindbad* uma personagem muito árabe, por sua pertença geográfica (como cidadão de Bagdá, a capital dos Abássidas, de onde sempre começam e terminam seus périplos), bem como pela religião e comportamentos culturais. Por outro lado, suas proezas revelam uma dicotomia, ou mesmo uma esquizofrenia: são dois mundos opostos que coabitam suas aventuras – um ordinário (dada a uma tal exatidão geográfica em relação às concepções da época) e o outro extraordinário (espaço de moradia de criaturas lendárias, monstruosas, estranhas e maravilhosas). A própria estrutura narrativa das histórias de *Sindbad* destaca continuamente a contradição que ele vive, alternada entre o desejo pelo distante, o perigo a rondar a morte e, o desejo de se estabelecer ou fixar raízes em terra firme, a saudade daquilo que ficou e é tão familiar. Há a tensão constante entre mar flutuante e terra firme, familiar e desconhecido, vida e morte. *Sindbad* sempre regressa à terra natal. O fim de suas viagens é o lugar do começo delas, o que garante um outro ciclo. Há apenas uma simulação do fim. São sete viagens, número emblemático que simboliza o eterno retorno. Dividindo 1 por 7, haverá uma dízima periódica: 0,1428571..., em que o sétimo número retorna ao primeiro – não há como finalizar suas aventuras, talvez sendo por isto que elas mais parem que terminem. Não há morte do herói e nem motivo aparente para a sua desistência em continuar viajando. As viagens, a mentalidade e a fortuna de *Sindbad* pertencem também a todos aqueles que o escutam. Ele é um exemplo e, ao mesmo tempo, a representação não apenas dos marinheiros, mas principalmente dos negociantes do comércio longínquo da época e, dos aventureiros virtuais que estão a ler ou a ouvir os seus relatos. *Sindbad* faz parte de um mundo árabe real e de realidades exageradas e deformadas que dão asas ao imaginário, do homem de sempre. Com base em: LAVEILLE, Jean-Louis. *Le thème du voyage dans Les mille et une nuits. Du Maghreb à la Chine*. Paris: L'Harmattan. 1998. p. 11-14 e GHAZOU, Ferial J. The spiral metaphor. In *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press. 1996, p. 68-81.

¹⁰⁹ Cf. Anexo 3: *Don Rodrigo y la pérdida de España*. Disponível em: <http://www.phil.muni.cz/~rom/vyuka/SJIA005/mat12.rtf> Acesso em 17 ago 2007.

parâmetros humanos essenciais: o tempo – porque tais narrativas *fuleron del Islan y que son tuyas/ y mías hoy*.

1.6.3. A segunda metáfora é a trama de um tapete ...

Dada a combinatória de elementos, como imagem e como construção de uma metáfora nova, trama de um tapete pode ser considerada uma alegoria do Infinito. Na intrincada rede de fios coloridos de um tapete, exhibe-se um caos que é, porém, governado por uma ordem secreta. Nesse tramado, não importa o princípio ou o final. O narrar de Cherazade, feito um tear, promove entrelaçamentos das diferenças dos fios, das raças e das histórias, cuja maior profundidade é a sua superfície.

O código numérico em si tem especial efeito de infinito no *Livro das mil e uma noites*, a partir mesmo de seu título. O contar histórias de Cherazade é *ad infinitum*, uma produção contínua em que o início já pressupõe histórias anteriormente acontecidas, como repetição de vidas e histórias passadas; o meio, sendo o próprio transcorrer do tempo, contém transformações quase invisíveis, imperceptíveis, incertas e inseguras, praticamente indefinidas por não se saber onde tudo vai dar ou pode chegar. O final, que é virtual, sempre supõe outra história em potencial para a noite 1002, e assim interminavelmente.

Shahrazad's objective is to reach the infinite through a finite medium, and to create continuity through an episodic structure. In short, her aim is to annul the dictates of time through the use of temporal devices. Both in the frame story and in Sindbad's voyages, we have a structure that symbolizes the infinite. Numbers such 1001 and 7, in this particular context, signify that which goes on without end. In a number of stories, the infinite is conjured while reading through an intertextual chain, where one passage evokes another. This process produces the effect of endlessness – as in the repetitions of motifs in an arabesque – providing the readers with the illusion of the infinite.¹¹⁰

¹¹⁰ O objetivo de Cherazade é alcançar o infinito através de um meio finito, e criar uma continuidade por meio de uma estrutura episódica. Em resumo, seu objetivo é anular os ditados do tempo através do uso de mecanismos temporais. Tanto no conto-moldura quanto nas viagens de Sindbad, temos uma estrutura que simboliza o infinito. Números como *1001* e *7*, neste contexto particular, significam aquilo que continua sem fim. Em muitas histórias, o infinito é evocado enquanto se lê através de uma corrente intertextual, em que uma passagem evoca outra. Este processo produz o efeito de interminável – como nas repetições de motivos em um arabesco – proporcionando aos leitores a ilusão de infinito. Tradução nossa. Os grifos dos números são nossos. GHAZOUL, Ferial J. *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 82.

A imagem de infinito das *Noites* se consubstancia no poema. Ela é dada pela vertigem das cifras tutelares, pelos números contidos a respeito de histórias que se ramificam dentro de outras histórias. Daí constar as narrativas de *los siete hermanos y los siete viajes*, / *los tres cadíes y los tres deseos*/ *la negra cabellera enamorada* / *en que el amante ve tres noches juntas*, /*los tres visires y los tres castigos*.

Graças aos números, o poema ratifica a idéia de proliferação, de multiplicação, de ilusão de ótica visto que na superfície, seja do tapete, do arabesco, das histórias das *Noites* ou dos próprios contos de Borges – tudo contribui para a idéia de infinito. Essa é, porém, uma impressão enganadora, desviante, talvez falsa: uma vez atentos ao detalhe pequeno, percebe-se que a variedade, no fundo, é o mesmo. Tudo vai se concentrando, se superpondo como círculos concêntricos e reduzindo a multiplicidade ao uno, como *la Noche de las Noches*.

De todo modo, a insistência em frisar os números, como repetição de uma mesma história, apesar de diferente, instiga a preocupação com o infinito e o eterno. Esse espaço-temporal, gerado pela idéia de alastramento narrativo, cria um tempo próprio nas histórias que protelam o inevitável fim, no sentido físico e no sentido narrativo. Falar do espaço infinito implica necessariamente falar do tempo, porque o espaço é feito de tempo.

*If the 1001 Nights is a narrative telling about the making and telling of other narratives, it is also necessarily a work about the relation between narratives, or specific types of narrative, and their temporal foundation. The motivating force behind Sahrzad's telling of the 1001 Nights is a desire to forestall death, to impede time's natural flow, to ward off the sense of an ending. At the behest of their audience, these ironic but essential that in order to kill time, and thereby to avoid the inevitable end of time, the narrators must make time, create narrative time. Not surprisingly, they narratively manifest this irony by developing their tales according to repetitive structures of story and discourse which counteract the forward movement of time and in so doing undercut the fundamental impulse of narrative.*¹¹¹

¹¹¹ Se *As 1001 Noites* são uma narrativa que conta sobre o fazer e o contar outras narrativas, é necessariamente também um trabalho sobre a relação entre narrativas, ou tipos específicos de narrativas e a fundação temporal delas. A força motivadora por trás das narrativas de Cherafade é o desejo de adiar a morte, de impedir o fluir natural do tempo para rechaçar o sentido de um fim. Na instância de sua platéia, estes contadores de histórias devem matar o tempo ou serem mortos por eles mesmos. É irônico, mas essencial que a fim de matar o tempo, e assim evitar o inevitável fim do tempo, os narradores devem criar tempo, criar tempo narrativo. Sem surpreender, eles manifestam narrativamente esta ironia ao desenvolver seus contos conforme estruturas repetitivas de histórias e de discurso os quais se contrapõem ao movimento de avanço do tempo e, em assim fazendo, cortam de modo enviesado o impulso fundamental de narrativa. NADDAFF, Sandra. *Arabesque. narrative structure and the aesthetics of repetition in The 1001 Nights*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1991, p.95. Tradução nossa.

Mesmo que o *Livro das noites* contenha cifras infinitas como *posibilidad de elegir todos los destinos y de ir viviendo infinitas historias infinitamente ramificadas*¹¹², nos versos *y encima de las otras [cifras] la primera / y última cifra del Señor; el Uno*, Borges retoma o tema do Uno e do Múltiplo (o qual já abordamos no item “Alguns conceitos metafísicos orientais em Borges”), reafirmando, portanto, a idéia de que todas as inúmeras histórias, ou todos os acontecimentos de uma vida, ou todas as noites de uma existência, podem ser reduzidas ao um.

Na busca pela redução, pela compactação, pela síntese, todas as histórias equivalem a uma só história, todas as palavras podem se reduzir a uma única palavra. Multiplicam-se como variação do mesmo: “o texto de Borges que contém todos os outros, de onde todos desembocam ou de onde todos são tecidos ... os textos de Borges são o mesmo texto, mas este texto permanece virtual – não mais um texto *vir a ser* mas pura estrutura.”¹¹³ Por isso, o infinito de Borges, entre outras coisas, diz respeito ao movimento de redução, em que o microcosmo e o macrocosmo referem-se ao mesmo.

1.6.4. A terceira metáfora é um sonho...

O sonho, como metáfora-chave da terceira estrofe, indica tanto um tema valorizado pelas *Noites* e por Borges, e que se desdobra em outros, quanto as possibilidades de estruturas narrativas que promovam multiplicação. De modo geral, a estrofe trata de focar o que e o como Cherazade narra.

O tema do sonho, como imprecisão dos fatos relatados, expande-se nos temas *do labirinto* como caos, *do eterno retorno* como proliferação devido à repetição de modo diferente, *do Livro* como metáfora do universo. Como forma ou estrutura, o sonho privilegia a *mise en abyme*, o espelho, as histórias dentro de histórias.

Sendo produto de nossa imaginação e de nosso desejo, o sonho tem duplo significado em Borges. Um literário, pura representação ficcional. Uma vez

¹¹² BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresion de la irrealidad em la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967, p.41.

¹¹³ “... le texte de Borges qui contient tous les autres, de celui auquel tous aboutissent, ou dont tous sont issus... les textes de Borges sont le même texte, mais ce texte reste virtuel – non pas “a venir” mais pure structure..” LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1990, p. 171. Tradução nossa.

ficção, permite-se o reenvio a um mundo longínquo no tempo e no espaço, feito por pessoas e de pessoas que se confundem com personagens; realiza-se como uma ação dramática estranha pois, no inconsciente, tudo é simultâneo: *en el sueño somos el teatro, el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos*¹¹⁴.

O outro significado conota outra realidade que, sendo irreabilidade, torna-se a maneira possível de falar da realidade: *un sueño es irreal solo en relación al mundo de la conciencia. En el plano de la inconsciencia, esa irrealidad recobra su más honda realidad*¹¹⁵. Por isso, ao sonhar ou, através do mundo da imaginação, gerações através de gerações, no tempo e no espaço, podem seguir vivendo uma mesma realidade, de modo diferente, até o fim de suas vidas. Quando Borges afirma nos versos: *y seguirán soñándolo los hombres/ hasta el último fin de su jornada*, é como se estivessem numa eterna viagem ou jornada - o *Miray* sufi - complexa e tantas vezes ingrata, em que muitas camadas sobrepostas da realidade precisam ser atravessadas, para se chegar à verdade.

*Es un viaje circular cuyo fin se reúne con su principio, formando un círculo - el Eterno Retorno borgesiano - , un viaje de interpretación del mismo ser humano y del universo a fin de volver al origen: la unidad verdadera e implícita. Así, el punto de partida es el ser humano cuya vida es un estado de sueño que necesita una interpretación.*¹¹⁶

Alicerçado nos conceitos platônico e sufi, o sonho adquire outros significados em Borges. Como simulacro ou, a sombra de um sonho, o ser humano só vive de ilusão, e o sonho pode exprimir o momento em que ele alcança a verdade absoluta. Pela mística sufi, o sonho está intimamente associado à morte, como o instante único e especial em que o ser humano poderá *descifrar los misterios del universo, obtener la revelación de su identidad y conseguir su inmortalidad*¹¹⁷, e isto baseando-se no dito de Maomé - *la gente está durmiendo. Cuando mueren se despiertan*¹¹⁸.

O sonho, que é uma forma de linguagem humana, depende de uma “tradução”. Ao ser contado, ao ser vertido em palavras, evidencia um problema lingüístico sobre como o que está sendo narrado tem vários significados

¹¹⁴ BORGES, Jorge Luís. La pesadilla. In *Siete noches* (1980). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 3.1975-1985*. 13 ed. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 249.

¹¹⁵ ALAZRAKI, Jaime. *Versiones .Inversiones .Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977, p. 150.

¹¹⁶ YOUNES, Ebtehal. Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental. In *Variaciones Borges 2/1996*. Denmark: Borges Center. Aarhus Universitet., 1996, p.97.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.93.

¹¹⁸ *Id.*, p.93.

simbólicos. O paradoxo de Zenon explica a capacidade desse relato, como uma das versões dele, subdividir-se ou multiplicar-se infinitamente, quando é retomado, recontado, refeito, lembrado, remetido a outras instâncias, dando um efeito de labirinto.

*... el mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto. Cada estado proviene del anterior y determina el subsiguiente... A la estética: tal verso nos conmueve por tal motivo, tal motivo por tal otro motivo ... Al problema del conocimiento: conocer es reconocer, pero es preciso haber conocido para reconocer, pero conocer es reconocer...*¹¹⁹

O efeito de labirinto, como um conjunto de imagens múltiplas, onde cada uma e todas manifestam uma única, é tecido por sonhos que podem estar contidos em outros sonhos e mais outros, sucessivamente até o infinito: *como en la paradoja del eleata, / el sueño se disgrega en otro sueño / y ése en otro y en otros, que entretejen/ ociosos un ocioso laberinto*. É também tecido por jornadas ou caminhos feitos de labirintos dentro de labirintos, de uma letra ou uma palavra que forma ou ajuda a escrever o Livro do Universo, como multiplicidade e variedade de um único texto: *En el libro está el Libro*.

A multiplicidade, como estrutura dos relatos das *Noites*, manifesta-se, portanto, entre outras coisas, nessa inclusão de relatos dentro de relatos, na repetição como variações de uma única narrativa ao estilo de arabesco, no eterno retorno como algo circular na volta às origens reunindo o final com o princípio, como algo inconcluso sempre apto a aceitar mais uma camada, como ciclos similares mas não idênticos visto que as experiências humanas são análogas.

Os versos: *Sin saberlo,/ la reina cuenta al rey la ya olvidada / historia de los dos. Arrebatados / por el tumulto de anteriores magias, / no saben quiénes son. Siguen soñando*. – exibem o mais belo exemplo de especularidade, de *mise en abyme* e de eterno regresso – a Noite 602.¹²⁰

Essa noite é uma leitura muito especial de Borges que a ela se refere como a Noite do Poder, de origem corânica (Corão XCVII-2), a noite mágica e de revelação, a **Noite de Al-Qadr** (Glória).

¹¹⁹ BORGES, Jorge Luís. Avatares de la tortuga. In *Discusión* (1932). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.256, 258.

¹²⁰ Cf. Anexo 1 deste trabalho. *Supplemental Nights/ Volume 2: TALE OF THE TWO KINGS AND THE WAZIR'S DAUGHTERS*. Texto na versão de Burton. Disponível em: http://www.wollamshram.ca/1001/Sn_2/vol12.htm Acesso em 16 jul 2007.

Algo parecido ha obrado el azar en Las mil y una noches. Esta compilación de historias fantásticas duplica e reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa. Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey, que cada noche desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazad, que lo distrae con fábulas, hasta que encima de los que han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche 602, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también – de monstruoso modo – a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de Las mil y una noches, ahora infinita y circular ...¹²¹

Por isso, para Borges¹²², o máximo da proliferação nas *Noites* fica a cargo da noite 602¹²³, como repetição infundável por conter a idéia de eterno retorno. Ao mesmo tempo, trata-se do máximo da redução das *Noites*, pois as muitas ou inumeráveis noites do livro se condensam em apenas uma única.

Com essa estratégia narrativa de duplicação, a *mise en abyme*, revelada com a noite 602, *As noites* se tornam, de fato, infinitas devido à sua circularidade, à capacidade de voltar ao ponto de origem já de outro jeito – o mesmo mas diferente, numa retomada em espiral.

¹²¹ BORGES, Jorge Luis. Magias parciales del "Quijote". In Otras inquisiciones (1952). In Jorge Luis Borges. *Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. – Buenos Aires: Emecé, 2007, p.56.

¹²² Conforme aponta Evelyn Fishburn, em seu ensaio *Readings and re-readings of Night 602 (Critical Essay)*, há 2 hipóteses levantadas quanto a esta noite:

1- Como ela não se encontra disponível nas versões a que normalmente temos acesso, há por parte de vários estudiosos a conjectura de que possa ser uma brincadeira ou uma invenção sagaz de Borges, cujos fins próprios dariam sustentação às suas idéias e práticas sobre a repetição.
2- Por outro lado, há evidências que confirmam as afirmações de Borges. Em *Los Traductores*, Borges diz que diante dele, no volume 6 da tradução de Burton, estão 300 notas. Entretanto, há muitas edições da tradução de Burton e nem todas incluem os mesmos textos. Na bibliografia para aquele artigo, duas edições de Burton são citadas: a *primeira* especifica o volume 6 de uma edição limitada do Club Burton, embora, muito inconvenientemente, com um ponto de interrogação a respeito de Londres como seu lugar de publicação sem nenhuma data. A *segunda*, marca a seleção abreviada em um volume e, portanto, de nenhum interesse para esta questão. O recurso de dar uma informação incompleta leva a autora a acreditar que Borges está se referindo à mesma edição catalogada na Biblioteca Britânica sob o cabeçalho de Sir Richard Francis Burton, *Arabian Nights*, 16 volumes (10 volumes e outros 6 volumes de *Noites Suplementares*), impressa apenas para assinantes particulares, entre 1885-88. A Biblioteca Britânica tem muitas cópias desta edição, dando Benares como o lugar de publicação e, nesta, Londres aparece como o lugar da publicação. É, portanto, altamente provável que Borges "tivesse diante dele" o Volume 6 de uma edição similar, e ainda mais, na pág 199, onde há uma nota de rodapé para a Noite 602 chamando a atenção para a repetição a qual Borges interpretaria com tal riqueza de imaginação.

As *Noites*, nos *Volumes Suplementares de Burton*, não são numeradas, mas, devido a uma nota de rodapé para esta Noite (a 602ª), é indicado que ela corresponde à última Noite (a 1001ª) na Edição Breslau. A versão Habicht do texto Breslau é a única que inclui esta história no corpo principal do texto, na última noite, sob uma versão bem condensada do texto contido em Noite Suplementar, incluindo as palavras de reconhecimento do Rei quanto à Sahrâzâd. FISHBURN, Evelyn. *Readings and re-readings of night 602.(Critical Essay)*. In *Variaciones Borges*. Publication Date: 01-JUL-04. Format: Online. Disponível em: http://goliath.ecnext.com/coms2/summary_0199-3540225_ITM Acesso em 19 set 2006.

¹²³ A Noite 602 é citada por Borges em *Los traductores de las mil y una noches*, (*Historia de la eternidad*); *Magias parciales del Quijote* (*Otras inquisiciones*) e *Cuando la ficción vive en la ficción* (*Textos Cautivos*).

Talvez, como uma apropriação das *Noites* por Borges, ele utilize a mesma estratégia. Também ele tem uma história de mesmo nome incrustada numa obra a qual, por sua vez, incrusta a história que a nomeia, geralmente a última, provavelmente para retornar ao começo. É o caso, por exemplo, de *El Aleph* (1949), *Elogio de la sombra* (1969), *El informe de Brodie* (1970), *El oro de los tigres* (1972), *El libro de arena* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981), etc.

A Noite 602 tem uma posição que descentra as imagens em espelho, porque ela não corresponde exatamente ao centro de 1001, pelo menos na versão Burton, pois na versão Breslau ela é a última história, estratégia narrativa que Borges utiliza frequentemente.

The idea of a sovereign mid-point, whether in theology, cosmology, architecture or literature, once carried a generally recognized iconological significance and is still, today, an important element in structural criticism. The weight that Borges attaches to this "central night" coincides strikingly, with that ascribed to the centre in "ring composition" where it is considered "so important, [that] it can carry the meaning of the whole". In some ring composition ... "the meaning does not accumulate with the progress of the piece, it fans from the middle". (Douglas, Mary: "Ring Composition, Ancient and Modern")¹²⁴

Se a Noite 602 repete a história de Cherazade e Chariar, Borges também o faz em seus comentários sobre esta noite, porém de modo diferente. No poema, *Metáforas de Las mil y una noches*, Borges diz que *la reina cuenta al rey la ya olvidada historia de los dos*, o que significa que não se trata mais apenas da história do rei mas, neste instante, já diz respeito à história de ambos.

1.6.5. A quarta metáfora é um mapa daquela região indefinida, o Tempo...

Nesta metáfora, Borges combina três palavras de impacto cujo fim causa uma estranheza de inevitável prazer estético além da percepção poética da

¹²⁴ A idéia de um soberano no meio de um ponto, seja em teologia, cosmologia, arquitetura ou literatura, já carrega uma significação iconológica reconhecida que é ainda, hoje, um elemento importante do criticismo estrutural. O peso dado por Borges a esta "noite central" coincide acertadamente, com aquela descrita como o centro na "composição circular" onde é considerada "tão importante, [que] pode carregar o significado do todo". Em algumas composições circulares ... "o significado não se acumula com a progressão da parte, mas se abre em leque a partir do meio". (Douglas, Mary: "Ring Composition, Ancient and Modern"). Tradução nossa. FISHBURN, Evelyn. Traces of the Thousand and one nights in Borges. In *Variaciones Borges 17/2004*. Denmark: Borges Center. Aarhus Universitet. 2004, p.152-153.

vastidão, no tempo e no espaço, do mundo de *As mil e uma noites*: mapa, região e tempo.

Com a palavra mapa, duas imagens são propostas. Uma como carta geográfica, indicando um rumo ou uma direção pelos inúmeros caminhos que se bifurcam para atingirmos um lugar. Mas que lugar? O mundo do maravilhoso, do imaginário, de uma dimensão universal e cósmica, mas também o mundo do real em que muitos países intervêm, em que a geografia necessita da história como fantasmagorias da memória, como rememoração de gerações e gerações para o não esquecimento.

Em se tratando de um mapa do Tempo, há uma imprecisão, uma indefinição sobre a sua direção pois, quem poderá saber os rumos do passado ou os do futuro? *Una de esas oscuridades, no la más ardua pero no la menos hermosa, es la que nos impide precisar la dirección del tiempo.*¹²⁵

A outra imagem, como bonecas russas ou caixas chinesas, diz respeito à estrutura narrativa de *mise en abyme* como duplicação interna, funcionando como espelho de si mesma. Trata-se dos relatos dentro de relatos, do mapa da Inglaterra dentro da Inglaterra, da representação teatral dentro da própria peça teatral, a exemplo de Hamlet, reforçando a idéia da Noite 602.

Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte: Josiah Royce, en el primer volumen de la obra The Word and the Individual (1899), ha formulado la siguiente: "Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito."

*¿ Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y Las mil y una noches en el libro de Las mil y una noches? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.*¹²⁶

Assim, a representação de *As mil e uma noites* como mapa desta região indefinida, o Tempo, pode estar indicando não um molde fixo daquele tempo e espaço, mas uma modulação contínua e perpetuamente variável, no tempo e no espaço. O próprio título, *Livro das mil e uma noites*, já se autodefine, para

¹²⁵ BORGES, Jorge Luís. Historia de la eternidad. In História de la eternidad (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.353.

¹²⁶ BORGES, Jorge Luís. Magias parciais del Quijote. In Otras Inquisiciones (1952). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 2:1952-1972*. 17 ed. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 56-57.

Borges, como *un experimento con el tiempo*¹²⁷. O número mede a passagem e o movimento do tempo, e pelos quais se verifica um movimento de outra ordem, mais interno e pela qualidade, já uma metamorfose.

A essência narrativa de Cherazade é feita de tempo, uma das preocupações mais importantes do livro. Não se trata apenas de ganhar tempo para sobreviver ou de revelar a transformação cronológica linear de Chariar. É mais que este escoar de tempo. Trata-se dos infinitos pontos descontínuos, no transcorrer das narrativas do livro, que tocam cada leitor simultaneamente e de modo diferente, preservando o segredo oculto do tempo.

Há também o tempo circular. Ao recontar de outro jeito, retoma o mesmo tema e faz giros de volta a si mesmo. São outros pontos de vista, independentemente do tempo e do lugar. Por isso que *el infinito tiempo de Las mil y una noches prosigue su camino*.¹²⁸ Neste sentido, a narrativa das *Noites* pode ser considerada perpétua, a que abarca o infinito e a eternidade.

*Humankind in The Arabian Nights, as represented by Cherazade, fights destined end by continually being – by not ending – while humankind as represented by the hero in Greek tragedy tries to efface destiny once for all, and this is why the hero is a tragic figure. Humankind in The Arabian Nights is impotent in the face of the absolute, but master of the relative. The most fundamental victory in The Arabian Nights is transformation of past and future into perpetual present. The tense of Cherazade is the present indicative.*¹²⁹

Gramaticalmente em árabe,

O tempo dos verbos gira não em torno do ato e do estado do agente, como nas línguas indo-européias, mas (como nas línguas semíticas) em torno da própria ação como tal. Não há passado, presente ou futuro (embora essas noções sejam acentuadas); existe o “acabado”, a ação terminada (em suma, o passado sob todas as suas formas), e o “inacabado”, a ação aberta, ao mesmo tempo presente ou futura. Os gramáticos, por analogia com as classificações gregas, chamarão o “acabado” de *al-mâdî*, “o passado”, e designarão o “inacabado” como *al-mudârî*, “o semelhante a”.¹³⁰

¹²⁷ BORGES, Jorge Luís. *Las mil y una noches*. In *Siete noches* (1980). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 3.1975-1985*. 13 ed. Buenos Aires: Emecé, 2005, p.256.

¹²⁸ *Ibid*, p.256; 264.

¹²⁹ A espécie humana em *As mil e uma noites*, representada por Cherazade luta por um fim predestinado a ser continuamente – a não terminar – enquanto a espécie humana representada pelo herói na tragédia grega tenta encarar o destino de uma vez por todas, e isto é o porquê dele ser uma figura trágica. A espécie humana em *As Mil e Uma Noites* é impotente face ao absoluto mas mestre do relativo. A vitória mais fundamental de *As Mil e Uma Noites* é a transformação do passado e futuro em presente perpétuo. O tempo verbal de Sahrâzâd é o presente do indicativo. GHAZOU, Ferial J. *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 96. Tradução nossa.

¹³⁰ GARDET, Louis. Concepções muçulmanas sobre o tempo e a História. In RICOEUR, Paul e outros. *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela Unesco [por] P.Ricoeur*. Tradução de Gentil Tilton, Orlando dos Reis e Ephraim Ferreira Alves. Introdução de Paul Ricoeur. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1975, p.232.

Por este ângulo, é possível pensar que o Tempo nas *Noites* é um contínuo inacabado que se mede pelas *graduales sombras/ y el perpetuo desgaste de los mármoles/ y los pasos de las generaciones./ Todo*. Podemos dizer que Borges consegue enxergar as *Noites* nestes versos quanto ao tempo, pelas idéias de Homero, de Platão e de Aristóteles.

De Homero, pela inevitável transitoriedade, como as águas de um rio, e o avanço do tempo em seu irreversível envelhecimento e fatal aproximação da morte. Mas, também como sendo a etapa de um ciclo que se vai repetindo de outro jeito, como um eterno regresso através dos passos das gerações, pois “à vida sucede a morte, depois a esta a vida, tal como no homem o sono sucede à vigília, depois a vigília ao sono, ou então na natureza em que os corpos celestes se levantam, se põem e novamente se levantam”¹³¹.

Vindas de Platão, a questão da eternidade, da imortalidade da alma, da duração sem fim: *la larga vigília de los astros* não significa apenas a medida do movimento destes corpos celestes, mas que “esse movimento é o tempo”.¹³², tratando do mundo como espelhos que se refletem, como *las dos opuestas caras del Bifronte* ou *mundos de plata y mundos de oro rojo*.

De Aristóteles, perceber o escoar do tempo pelo reconhecimento de uma memória que revela a mudança entre o anterior e o posterior, como são *las graduales sombras*. *O Livro das noites* nos remete à pura linguagem, ao eco de vozes ali capturadas no livro, retidas na linha da memória de gerações, porque todas aquelas narrativas, todos aqueles acontecimentos, *todo*, ganha existência pela linguagem.

Mesmo que a palavra não dê conta do objeto que representa, é ela quem faz o registro de um espaço e da vida na linha do tempo, pela expressão de sons que se desdobram como ecos, com a singularidade e a propriedade de significar, de ter um sentido, de nomear, de designar, de pertencer ao instante do agora de Cronos que se atualiza no leitor, e inscrito por diversas outras gerações na linha da eternidade de Aion, que resiste e subsiste, subdividindo infinitamente o presente.

O tempo deve ser apreendido duas vezes, de duas maneiras complementares, exclusivas uma da outra; inteiro como presente vivo

¹³¹ LLOYD, G.E.R. O tempo no pensamento grego. In RICOEUR, Paul e outros. *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela Unesco [por] P.Ricoeur*. Tradução de Gentil Tilton, Orlando dos Reis e Ephraim Ferreira Alves. Introdução de Paul Ricoeur. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1975, p.145.

¹³² *Ibid*, p.164.

[como *Chronos*] nos corpos que agem e padecem, mas inteiro também como instância infinitamente divisível em passado-futuro [como *Aion*], nos efeitos incorporais que resultam dos corpos, de suas ações e de suas paixões. Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo.¹³³

Portanto, *Las Noches son el Tiempo, el que no duerme. / Sigue leyendo mientras muere el día / y Shahrazad te contará tu historia. Muere el día*, porque é da transitoriedade da vida. A morte é o máximo do limite de *Cronos* que se converte em tempo infinito e imortal em *Aion*, graças à linguagem e nas histórias, num eterno retorno do sempre mesmo homem diferente, com suas incertezas, necessidades, dores e alegrias. Daí que inevitavelmente, *Shahrazad te contará tu historia*.

A quarta estrofe, como fecho do poema, traça tanto um movimento circular ao reenviar à primeira estrofe, quanto o de conter o próprio *mapa* de si mesmo. A última estrofe se une à primeira pela retomada da questão do tempo, seja pela fluidez, metaforizada como *rio*, seja pela própria ação de eterno regresso: *as Noites fueron del Islan y que son tuyas / y más hoy.; Y Shahrazad te contará tu historia*.

Sendo mapa, contém e está contido em todos os versos, norteando o leitor quanto ao mundo do *Livro das mil e uma noites*. O poema, ao falar do livro, o retoma e acaba se tornando mais um texto acrescentado às inúmeras narrativas das *Noites*, mas de outro jeito. Puro entretenimento.

¹³³ DELEUZE, Gilles. Segunda série de paradoxos: Dos efeitos de superfície. In *Lógica do sentido*. 4.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, p. 6.

CAPÍTULO II.

A POÉTICA DO LIVRO DAS MIL E UMA NOITES, SEGUNDO A POÉTICA ÁRABE.

Introdução.

O povo árabe funda-se e desenvolve-se em torno da palavra, como uma chave do mundo que disputa a linguagem desde sempre porque ela nomeia o real e o que há além deste real, e possibilita uma representação de mundo e uma criação dele.¹³⁴

A literatura de língua árabe é essencialmente apoiada na poesia, sendo que o talento e o engenho do poeta definem essa manifestação literária árabe primeira: a poesia se tornou o modo de conservar a própria cultura e a história árabes, pois desde o início glorificou a comunidade e estabeleceu elementos de consciência coletiva pelas palavras do poeta.

Num processo histórico, a mimese poética se desenvolverá do deserto para a cidade, do acampamento nômade para a corte sedentária, e terá, no Alcorão, como palavra profética e poética do Islã, o marco decisivo e fundamental para o desenrolar de um outro processo do fazer poético estabelecido até hoje. Em tal processo, a língua se transforma no fio que ata um mundo pluri-étnico e que tece uma cultura minimamente comum.

Com a escrita, os árabes multiplicarão a palavra ao infinito graças à caligrafia, numa dimensão tanto plástica quanto pictórica, inscrevendo-se quase por todos os lugares, desde as paredes das mesquitas aos utensílios domésticos, recobrando e desdobrando fatos longínquos, gravados na memória e fixados pela escrita.

A partir do Alcorão, o termo “criação” passa a se revestir de ambigüidade, a conter uma tensão e a adquirir o aspecto de um cunho quase religioso.

¹³⁴ Com base na seguinte afirmação: “*Em donnant le langage aux musulmans, Dieu leur tend la clé du monde et leur permet de nommer le réel et de pressentir l’au-delà ; il n’impose pas une raison graphique : on pense toujours, je crois, de la même façon, mais on met par écrit ce que l’on pense.*” BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, André. Dire. In *D’Arabie et d’Islam*. Paris; Éditions Odile Jacob, 1992, p. 14.

Estabelece-se uma rivalidade entre o poeta e Deus acerca do poder criador divino¹³⁵. Trata-se da força do poeta em também formar e moldar o homem pela palavra, que ultrapassa a arte de “fabricação” literária reduzida apenas aos conformes técnicos, e à mera reprodução de modelos.

Pela palavra, o homem se torna imortal, desafia o poder criador divino ao expor o mais profundo do seu ser, que é a manifestação de todos os seres, como um absoluto, rumo ao interior de si mesmo, atingindo uma significação válida para todos os que se consideram homens. Com a vinda do Islã, o domínio conceitual árabe-muçulmano retirará este poder do poeta que será condenado como pessoa errante, que profere palavras sem as executar¹³⁶.

O termo criação, no contexto da arte literária, passa então, a não conotar um poder de invenção comparado ao gesto divino. Nessa acepção, é possível a expressão de uma sensibilidade humana adequada a um cânone artístico, como resultado e produto de muitos outros fios tecidos pelo próprio homem, no tempo e no espaço, histórica e culturalmente.

2.1. A mimese poética árabe no período Pré-Islâmico.

A *qasîda*¹³⁷ é a forma da expressão poética do momento pré-islâmico, que canta a vida, e mais de perto, a vida da tribo beduína no espaço que é matéria-prima para os poetas, o *deserto*. Trata-se de um fazer poético bem particular: o poeta representa o grupo a que pertence, apresentando a visão da experiência tribal como um todo. A palavra individual do poeta sempre ficava diluída ou mergulhada nesse coletivo que já continha um acervo de histórias e de narrativas, do qual o poeta podia fazer uso, contribuindo inclusive para a perpetuação da memória cultural de seu povo, de geração após geração.

¹³⁵ Com base em: *En fait, le débat est contenu dans le mot même de création. L'emploi de ce terme équivoque pourrait provoquer une méprise sur le sens de notre analyse, si nous ne levions immédiatement l'ambiguïté qui le recouvre. L'usage qu'en font certains critiques contribue à conférer au poète un pouvoir quasi surnaturel.... le poète imite et défie à la fois le pouvoir créateur divin. Nul homme n'est plus complètement fait à l'image de Dieu ni plus fatalement son rival que le poète.* BENCHEIKH, Jamel Eddine. Poétique arabe. Précédée de essai sur un discours critique. Paris: Gallimard, 1989, p.7

¹³⁶ Alcorão, Sura 26. Los Poetas; Versículos 225-226. ¿No has reparado en como desvarían sobre todos los temas/ Y que dicen lo que no hacen? *El Sagrado Corán*. Traducción literal, íntegra del original arábigo al español, con comentarios y compendios de las Suras. Autorizado por la Liga Islámica Mundial/ La Meca. Arabia Saudita. Valencia: Centro Islámico de Venezuela, p. 481.

¹³⁷ HAMORI, Andras. The pre-islamic qasîda: The poet as hero. *On the art of medieval Arabic literature/ Andras Hamori*. Princeton: Princeton University Press, 1974, p.3-30.

*A poet was the pride and ornament of his people, for he alone would perpetuate the fame of their noble deeds, dignify the memory of their dead, and trap their enemies in songs of mockery. These functions of poetry determine the major genres.*¹³⁸

A *qasîda* é a forma literária mais bem acabada da literatura árabe antiga, tendo metrficação complexa, retórica elaborada e vocabulário preciso e cuidadosamente escolhido. Revela um domínio profano quanto às imagens, às descrições, ao encadeamento ou às fórmulas poéticas. Expressa as normas, os sofrimentos e os desesperos tribais, cujas vitórias nas lutas contribuíram para dar força e coragem para viver a vida nômade e grupal no deserto. De palavra individual do poeta, tornou-se palavra coletiva do grupo.

Estruturalmente, os mais bem acabados poemas *qasîdas* desenvolvem-se em torno de 100 linhas, numa composição dividida em duas partes: a primeira, um prólogo - de inspiração elegíaca, cuja abertura é chamada de *nasíb*; e a segunda, correspondente ao corpo principal do texto. Na forma, essa poesia aproveita a própria estrutura lingüística utilizando a formação da palavra em árabe para facilitar o seu ritmo, a sua composição e o seu uso para a rima, numa fruição de recursos lingüísticos para a melodia dos versos. Isto auxiliou a memorização de quantidades enormes de versos, quando os poetas e rapsodos, ao ultrapassarem o espaço do clã, propagaram esses textos.

Nos poemas mais antigos, o *nasíb* (prólogo) se apresenta com artifícios de descrição catalográfica e com vários temas. Um deles, marcado pela sensualidade, aborda a mulher amada, de rara beleza, que acaba de partir com a tribo ou que se fora há anos, num movimento involuntário de vazio no tempo – é o tema de um caso de amor passado. Outro tema é o do território abandonado do reconhecimento do lugar no deserto onde havia o acampamento. Explora-se o sentimento verdadeiro de solidão e desolação em relação estreita com o nomadismo, que dita encontros e partidas.

A ele, o tema do nomadismo, associa-se um tema de razão lógica, fundamental para a *qasîda*, que é o da sensação do tempo que flui. Trata-se da inelutável transitoriedade da vida, indiferente à conduta ou à razão humanas, aos fatos e às experiências inexplicáveis e incoerentes, como são a vida e a morte. Constata-se um tempo humano e cíclico devido às estações do ano, um

¹³⁸ “ Um poeta era ao orgulho e o ornamento de seu povo, porque ele sozinho perpetuaria a fama dos atos nobres desse povo, dignificaria a memória de seus mortos, e prenderia (como por armadilhas) seus inimigos em canções de zombaria. Estas funções da poesia determinam os gêneros mais importantes”. Tradução nossa. HAMORÍ, Andras. *On the art of medieval Arabic literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974, p. 4.

tempo presente como registro da memória de um passado, quando havia afeição e carinho. Resta ao poeta prosseguir o caminho, tema da *rihla*, a viagem do poeta pelo deserto, em que, como ação da viagem, não importa muito a destinação do viajante, a não ser o motivo de ele encontrar a sua amada: diz respeito a um movimento voluntário, no rumo de um espaço vazio, para que o poeta, montado em seu camelo ou a cavalo, usufrua da paisagem, com flashes do deserto.

*Atlál*¹³⁹ é outro tema, dos mais dramáticos e importantes dentro do *nasīb*: trata-se do cruzamento entre tempo e espaço. Refere-se à descrição da partida ou da visão em sonho de uma dama que ali veio, que não é nunca a esposa do poeta, mas sempre uma mulher de quem o poeta está separado. É a irreversível experiência humana com o tempo presente, que tem muito pouco a dizer, a não ser pela rememoração das lembranças de um passado, guardado na memória, mas com as relações espaciais do que está ali, recorrente na natureza.

A segunda parte dos poemas *qasîda*, o “desenvolvimento”, diz respeito à alma e ao comportamento do poeta para o enaltecimento e a exaltação de sua tribo, ou mesmo de seu chefe, ou ainda da sua linhagem básica e dos atos dignos de rememoração ou reminiscências do grupo. Isso funciona como fonte de força do grupo para suportar o inimigo ou o opositor.

Trata-se, então, do canto das qualidades e das generosidades do grupo em suas vitórias e conquistas em batalhas, em companhia da bebida e, numa pré-disposição de lançar-se a um jogo de azar em que ganhar ou perder é aleatório, a morte, tantas vezes sem sentido, sempre à espreita da vida. A mortalidade, ainda sem o amparo religioso, é alimento precioso para a arte, e a *qasîda* se nutre deste enfrentamento heróico da morte.

A partir deste cenário, desenvolvem-se outros temas. A imprudência, por exemplo, é um tema socialmente mais aceito; o do derramamento de sangue é acompanhado de um pagamento compensatório porque foi mal resolvido, acabando por ficar enlaçado ao tema da disputa que, por sua vez, pode ficar atrelado ao tema da personagem traiçoeira ou corrupta, daquele que subverte a ordem tornando amigos em inimigos mortais. Quem é o herói? Quem é o traidor?

At the bottom, the crooked spirit is an aspect of heroic character: it is the hero's need to play his match with death, never to miss a move in which he can expose himself to danger.

¹³⁹ *Ibid*, com base nas informações contidas entre p.16-19.

*From the very earliest poems on, we often meet the figure of an anonymous blamer who reproves the poet-protagonist for reckless behavior. In reply the poet speaks of the inescapability of death, of the manâyâ who find one when the hour is ripe.*¹⁴⁰

O tema da morte rondando por perto, como a que ocorre nas guerras, é parte integrante do destino do herói. Mas, na sobreposição dos papéis de herói e de poeta, gera-se um problema dramático: como falar da morte? Um misto de desejo e de poder envolve o assunto, e para falar ou refletir sobre ele, depende-se de uma distância oferecida pela morte do Outro.

Tal morte, como possibilidade da sentença poética ganhar profundidade, expressa-se de diversas maneiras. São os pensamentos ou a rememoração dos sobreviventes sobre lições difíceis e adquiridas a duras penas; também como momentos de desistência, de renúncia ou de perda, voluntária ou não, de alguém ou de algo, no sentido de revelar a generosidade do herói que, por ultrapassar limites de bondade ou de laços afetivos, abre mão de coisas e de pessoas que mais tarde ser-lhe-iam úteis, evitando problemas futuros para si mesmo.

A dor e o prazer nunca são estanques e, no balanceamento entre eles, ora um ora outro ou ambos simultaneamente, a simetria torna-se um tema sobre o desejo de equilíbrio. Seu desenrolar se constrói como rotatórias, em que as saídas podem ser várias, e nem todas com sucesso. Nas declamações, os poetas se oferecem para viver aquela experiência.

2.2. A mimese poética com o Islã.

No momento histórico do estabelecimento e da expansão da religião islâmica, surgiram várias maneiras de dizer o mundo: o de Deus, o dos homens e o do homem como indivíduo.

...la notion d'arabe est modifiée par l'islam. La société qui se crée est une société pluri-ethnique qui fait référence à un Livre commun et qui manie

¹⁴⁰ "No fundo, o espírito tortuoso (como retorcido, ambíguo) é um aspecto do caráter heróico: é da necessidade do herói jogar o seu jogo com a morte, nunca perder um movimento que possa expor a si mesmo ao perigo. Desde os mais antigos poemas, sempre encontramos a figura de um culpado anônimo que reprova o poeta-protagonista pelo comportamento imprudente. Como resposta o poeta fala de como a morte é inescapável, de *manâyâ* que encontra qualquer um quando é chegada a hora." Tradução nossa. HAMORI, Andras. The pre-islamic qasîda: The poet as hero. In *On the art of medieval Arabic literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974, p 9.

*une même langue, l'arabe. Peu importe au fond la part de chaque ethnie: l'islam a permis, de façon décisive, de rassembler tout ce monde.*¹⁴¹

Al-qur'an significa a leitura. Alcorão é *kitâb* (livro) e também *qawl* (dizer), ou seja, trata-se **da palavra de Deus** transmitida aos homens e inscrita num Livro, cuja forma arquetípica está guardada no céu. Mesmo não sendo considerada uma obra humana aos olhos do Islã, por se referir à própria palavra incriada e eterna de Deus, essa palavra se revela, como toda palavra, cifrada e de duplo sentido: há um dito aparente e um outro escondido, possibilitando interpretações.

A condição de texto divino, portador de uma linguagem transcendente, torna o Alcorão um monumento literário, um espelho perfeito para tudo o que veio depois dele, além de ser um eixo fundante da cultura e da civilização árabe-muçulmana. A palavra corânica forma um elo estreito com a escrita, com o ouvir, com o recitar, com o memorizar. Fundamenta a vida muçulmana e funda parâmetros de criação em todos os seus âmbitos: da jurisprudência à ética, à estética ou à política árabe.

Com o Islã, destacou-se um caráter humano, a partir mesmo da pessoa de Maomé. Não se trata apenas do chefe guerreiro vitorioso e triunfante, mas de um homem sofrido, hesitante, cheio de incertezas diante das vicissitudes da vida. "Entre a certeza da revelação e aquela da teologia, há lugar no Islã para uma grande meditação sobre o ser"¹⁴².

A partir do momento da revelação e da pregação do Alcorão (612-632 dC), o universo árabe começa a se modificar, ampliando-se devido à conquista de outras terras, de outras gentes e por novas rotas. A vocação tradicional dos antigos beduínos, dada pela dimensão nômade, torna-se intrínseca e serve de motor à expansão árabe.

De civilização transeunte e migratória pelo deserto árido, o processo de sedentarização na cidade ganha força, agrupando as pessoas em torno da mesquita e dos palácios. Enquanto as cidades se tornam centros importantes de vida política, fincando raízes sedentárias e tornando-se símbolos de riqueza econômica e de status social, as rotas marítimas, como redes, alimentam-nas. O

¹⁴¹ "A noção de árabe é modificada pelo Islã. A sociedade que se cria é uma sociedade pluri-étnica que faz referência a um Livro comum e que lida com uma mesma língua, o árabe. Pouco importa no fundo a parte de cada etnia: o Islã permitiu, de modo decisivo, reunir todo este mundo" Tradução nossa. BENCHEIKH, Jamel Eddine e MIQUEL, André. Créer. In *D'Arabie et d'Islam*. Paris; Éditions Odile Jacob, 1992, p. 98.

¹⁴² "Entre la certitude de la révélation et celle du théologien, il y a place en Islam pour une très grande méditation sur l'être" BENCHEIKH, J.E.; MIQUEL, André. Créer. In *D'Arabie et d'Islam*. Paris: Editions Odile Jacob, 1992, p.91.

horizonte desse espaço fica tão ampliado que incita à viagem, seja pelo motivo do comércio e da expansão política, seja pelo da peregrinação religiosa até Meca.

A questão migrante se afirma, cria uma fronteira tênue e um limite móvel, ajustados à presença do Outro, suportando e atenuando oposições e antagonismos. “A *fronteira*, a verdadeira, situa-se em outro lugar: nos espíritos.”¹⁴³

*L'indécision des frontières est un phénomène très intéressant à considérer. Il montre bien que le territoire s'ajuste exactement à la présence, c'est-à-dire qu'on ne possède pas l'espace où l'on peut rencontrer l'autre. (...) la mobilité des limites, par exemple en Andalousie, est très particulière. Cela crée une espèce de zone floue où s'atténuent les oppositions, les antagonismes. (...) On peut tempérer l'homme par l'élasticité des confins de son espace. On peut s'aventurer chez l'autre jusqu'à un certain point, sans que cela entraîne des heurts terribles, comme cela se fait de nos jours. La frontière impénétrable a inscrit, dans notre histoire contemporaine, la nécessité de la tragédie. Il suffit de la franchir d'un millimètre pour que les choses tournent au drame.*¹⁴⁴

A movência traz um sentimento duplo: o de estar por todos os lugares sobre o espaço árabe, como uma imensidão diante de si, e o de enfrentar as diferenças, mas se sentindo uma unidade, a partir mesmo da língua, apesar da fragmentação política ou econômica do mundo árabe. Essa paisagem movediça é reconhecida como uma imagem mental: a unidade vem da “comunidade de idéias, de interesses, de afeições, de lembranças e de esperanças”¹⁴⁵. Ao caminhar, é importante a companhia para que se compartilhe com alguém as experiências vividas, construindo um mundo do interno dentro do vasto mundo de fora, como “a pequena e a grande pátria”¹⁴⁶, na arte de viver e de conviver “uma existência que não importa com qual ser humano possa vivê-la, seja do Oriente ou do Ocidente.”¹⁴⁷

¹⁴³ “...la frontière, la vraie, se situe ailleurs: dans les esprits” BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, André. Vivre. In *D'Arabie et d'Islam*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992, p. 133.

¹⁴⁴ A indecisão de fronteiras é um fenômeno muito interessante a considerar. Mostra bem que o território se ajusta exatamente à presença, quer dizer que não possuímos o espaço onde podemos encontrar o outro. (...) a mobilidade dos limites, por exemplo na Andaluzia, é muito particular. Esta cria uma espécie de zona fluida onde se atenuam as oposições, os antagonismos.(...) Podemos temperar o homem pela elasticidade dos confins de seu espaço. Podemos nos aventurar no espaço do outro até um certo ponto, sem que isto entre em choques terríveis, como se faz nos dias de hoje. A fronteira impenetrável inscreveu, em nossa história contemporânea, a necessidade da tragédia. Basta ultrapassar um milímetro para que as coisas se transformem em drama. Tradução nossa. BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, André. Vivre. In *D'Arabie et d'Islam*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992, p. 132-133.

¹⁴⁵ “...les hommes forment une nation lorsqu'ils ont une communauté d'idées, d'intérêts, d'affections, de souvenirs et d'espérances, ce qui correspondrait assez bien au paysage mental de l'Arabe...” BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, André. Vivre. In *D'Arabie et d'Islam*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992, p. 136.

¹⁴⁶ “... la petite patrie et la grande.” *Ibid*, p. 137.

¹⁴⁷ “... cela dit non un art de vivre, mais tout simplement, une existence comme n'importe quel être humains peut la vivre, qu'il soit d'Oriente ou d'Occident.” *Ibid*, p. 139.

A diferença tem tudo a ver com a semelhança: “o mesmo se repete com variações, o diferente não cessa de ter ligações com o mesmo. Há um ser distendido ao limite de um espaço que se ajusta aos limites de si-mesmo.”¹⁴⁸ O homem em movimento, no contato com outros homens e em outros espaços diferentes, se dá a oportunidade de conhecer a si mesmo em situações inusitadas, e de perceber o Outro desconhecido, como igual de si mesmo.

A vida tem um ritmo, e com ela se aprende no dia-a-dia do tempo cronológico, adequando-se a esse ritmo: vivendo-se é que se existe. Não se trata de fatalismo, porque há o inesperado no espaço e no tempo, sempre com surpresas da sorte, inevitáveis e intrínsecas à vida. Talvez a instabilidade da vida nem mesmo exista.

O que arremessa o homem a percorrer o mundo, a lidar com o jogo do tempo e do espaço, é o saber, o desejo de saber, que se inscreve na vida graças à vida do outro pelo fio do quase-sempre ou da quase-eternidade de um tesouro, o **adab**, que só é tesouro se compartilhado, dividido, falado, contado.

Dizer o mundo pela **palavra dos homens**, por sua vez, na pena do escriba, significa testemunhar, controverter e debater - para aprender e representar a coletividade em sua história. São os múltiplos saberes organizados, mesmo com o ordenamento religioso que impõe uma leitura teológica do mundo, em que tudo parece previsto. Com essa palavra, é dada uma identidade ao mundo humano árabe-islâmico, reestruturando suas mentalidades e regendo seu imaginário.

*Être écrivain et littéraire, ce n'est pas la même chose, dans aucune civilisation. Mais ici, être littéraire, cela veut dire être poète, aller jusqu'au bout de l'exercice littéraire, de l'exercice du moi. Être écrivain, cela signifie prendre la plume parce que l'on a une fonction de transmission du savoir, et il n'est pas question, en effet, de vivre pour soi, et pour soi uniquement, à partir du moment où l'on sait quelque chose. Ce savoir doit se transmettre, il fait partie intégrante de la vie de tous. Je ne pense pas que les grands penseurs du monde arabo-musulman travaillaient uniquement pour leur communauté, mais pour celle des hommes.*¹⁴⁹

¹⁴⁸ “... leur vocation à l'unité, ce sentiment qu'ils ont de se sentir différents et semblables ; le même répété avec des variations, le différent qui ne cesse d'avoir des liens avec le même. Il y a là un être distendu aux limites d'un espace qui s'ajuste aux limites de soi-même.” *Id.*, p. 139

¹⁴⁹ “Ser escritor e literato, não é a mesma coisa, em nenhuma civilização. Mas aqui, ser literato, quer dizer ser poeta, é atingir o objetivo do exercício literário, do exercício do Eu. Ser escritor, significa ter a pena, ter a função de transmitir o saber, sem a questão de viver para si, e para si unicamente, a partir do momento que se sabe qualquer coisa. Este saber deve se transmitir, faz parte integrante da vida de todos. Não penso que os grandes pensadores do mundo árabe-muçulmano trabalhavam unicamente para a sua comunidade, mas para todos os homens”. Tradução nossa. BENCHEIKH, Jamel Eddine et MIQUEL, André. Vivre. In *D'Arabie et d'Islam*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992, p. 143.

Fundada na oralidade, a escrita árabe estrutura-se e guarda **adab**, um conceito amplo, complexo e fundamental. O **adab** ¹⁵⁰, isto é, a cultura e o conhecimento advindo dela, diz respeito a uma totalidade como acervo de conhecimento, inseparavelmente associado à maneira e à forma como este deve ser transmitido.

São todos os saberes dos sábios ou dos especialistas reunidos, digeridos, concentrados, traduzidos, interpretados para promover um homem, já de razoável cultura, sem necessariamente ser um especialista em determinado assunto. Não se trata apenas de incorporar o conhecimento como “um saber, como um saber-fazer ou como um saber-utilizar, mas de também conotar um saber-ser, um saber-viver, um saber-conhecer, um saber-pensar” ¹⁵¹.

Pelo **adab**, entre outras coisas, é-se aceito na sociedade e se alcançam outros patamares sociais. Para tal, entretanto, é fundamental dominar primeiramente a linguagem, comprovando-se a versatilidade e a agilidade no manejo da língua; utilizando-se a língua com eficácia quanto à eloquência, entendida como matriz do discurso; sabendo-se fazer uso de formas estilísticas ¹⁵².

Quem possui esse conhecimento, portanto, possui um monumento dentro de si, uma incalculável erudição e uma clareza sobre os mais diferentes assuntos que se intercombinam, um levando ao outro, estendendo-se numa vastidão quase infinita. Numa linha enciclopedista de compilação livre, de inspiração filosófica e de investigação, proposta por Al-Jâhiz, intercombinam-se tradição e história, geografia e cosmografia, astronomia e astrologia, filologia e poesia, ciências naturais, ética e condutas humanas entre o sério e o riso, vivência e experiência, reconciliação das exigências da fé muçulmana com os fundamentos da tradição árabe, o respeito ao conhecimento estrangeiro. No entanto, aos

¹⁵⁰ MIQUEL, André. La littérature de l'adab ; La littérature et l'adab. In *La littérature arabe*. Paris : Presses Universitaires de France. 4^e édition, 1993, p.64-75.

¹⁵¹ Com base na seguinte citação: “ ... *Tout cela s'appelle, dans le Moyen Âge arabe, l'adab : savoir, savoir-faire, savoir de maintien aussi, dans la société, et savoir-connaître. ... L'adab est effectivement un savoir-être, un savoir-vivre, un savoir-connaître, un savoir-penser.* ” BENCHEIKH, J.E. e MIQUEL, André. Écrire. In *D'Arabie et d'Islam*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992, p. 42.

¹⁵² **Saj'** é uma forma estilística de expressão da língua para uma prosa ritmada e rimada, imitação distante da língua poética pré-islâmica, prova de todo um exercício de estilo. **Saj'** é a prosa utilizada pelo Alcorão que tem um papel essencial na fixação dos gostos literários árabes e o dogma de inimitabilidade, porque só ele, o Alcorão, tem uma linguagem transcendente. Esse ideal estilístico inacessível requer soluções humanas, tanto às questões lingüísticas como aos hábitos culturais que valorizem a memória. A prosa que expressa **adab** utiliza **saj' moderada**. São textos que se referem à produção literária, que se rendem aos efeitos de ritmo e de rima como trabalho artístico e literário, em que nada escapa e tudo merece ser iluminado para apreender conhecimentos e transmitir mensagens. Quando se trata de textos escritos como registros comuns, é dito que são expressos numa forma de **saj' inexistente**. MIQUEL, André. La littérature conquérante. In *La littérature arabe*. Paris: Presses Universitaires de France. 4^e édition, 1993, p.9-44.

poucos, tudo foi sendo incorporado como um conhecimento universal sob a égide islâmica.

Com o passar do tempo, o **adab** evoluiu como um sistema de cultura tanto aberto como fechado, alicerçando a cultura árabe-islâmica na ciência do Texto, moldando uma razão árabe entendida como “o conjunto dos princípios e das regras de que procede o saber na cultura árabe.”¹⁵³

*Il est ouvert en ce sens que, loin de renoncer à l'un quelconque de ses éléments, il absorbe, digère à peu près tout ce qu'on lui présente comme pouvant relever du bagage intellectuel de l'honnête homme. Il est clos parce qu'il oublie peu à peu l'esprit de recherche et d'investigation de l'expérience jâhizienne pour constituer une sorte de repertoire de la connaissance profane, qu'il s'agit d'acquérir plus que de méditer.*¹⁵⁴

O **adab** não modelou um gênero específico de conhecimento, e sua fórmula é a de “luzes sobre tudo”, iluminando um pouco de tudo, em tudo¹⁵⁵.

Quanto à **palavra do homem como indivíduo**, trata-se da proferida pelo poeta, um ser errante, com aura de obscuridade, de infrator moral e religioso, ávido pelo desejo de ser individual, de falar de si, de mostrar o próprio “eu”. Em tal acepção, revela-se, desde sempre, a luta e a disputa pelo poder que a linguagem dá ao homem. O terreno do lírico é o campo propício para exercitar o falar do “eu”.

De personagem heróica e principal dos poemas *qasîdas*, o poeta tem mudada a função e passa por marginalização no período islâmico. Antes, era o herói que organizava e dava coerência ao pensamento do grupo, entendia e expressava os absurdos da experiência humana, desobedecia intencionalmente para trazer equilíbrio ao coletivo - eram tempos de ação. Agora, o poeta institucionaliza a desordem e o escândalo, enfrenta a tradição profética e a lei religiosa que instauram o permitido e o proibido, a experiência humana tem significado sob Deus, mas incoerente em nível puramente humano - são tempos

¹⁵³ ABED AL-JABRI, Mohammed. *Introdução à crítica da razão árabe/ Mohammed Abed al-Jabri*; tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p.15. (biblioteca básica).

¹⁵⁴ “É aberto no sentido que, longe de renunciar a qualquer um de seus elementos, absorve, digere mais ou menos tudo o que se lhe apresenta como relevante à bagagem intelectual do homem honesto. É fechado porque se esquece pouco a pouco o espírito de pesquisa e de investigação jâhizianos [de al-Jâhiz cuja postura e conduta eram por uma cultura total e estruturada em pesquisa] para constituir um tipo de repertório do conhecimento profano, que trata mais de adquirir que de meditar.” Tradução nossa. MIQUEL, André. *La Littérature des Rencontres : La littérature de l'adab*. In *La littérature arabe*. Paris: Presses Universitaires de France, 4^e. édition, 1993, p.68.

¹⁵⁵ Com base em: “L'adab n'a pas seulement modelé un genre spécifique de connaissance ... on pouvait définir son programme par la formule “des lumières sur tout” ... on pourrait dire que l'esprit qu'il a mis à la mode consiste à mettre un peu de tout dans tout.” MIQUEL, André. *La littérature de l'adab*. La littérature des rencontres. In *La littérature arabe*. Paris: Presses Universitaires de France, 4^e. édition, 1993, p.70.

da emoção. Surgem, desse modo, novas temáticas inclinadas ao prazer: o amor, nos poemas *ghazal*¹⁵⁶, o álcool, nos poemas *khamríya* e as questões do tempo, nos poemas *wasf*.¹⁵⁷

Amor e vinho tornam-se os objetos de desejo e a fonte de prazer, e substituem a morte heróica contida na *qasída*. A poesia *ghazal*, vinda dos caminhos abertos pela poesia *hedjaziana*¹⁵⁸, torna-se fruto de uma poética do contato com a vida, da vivência e das experiências do poeta, do uso de imagens concretas percebidas no instante vivido, do lirismo e da preocupação com os ritmos da língua, com a palavra poética mais apropriada e rica. É também uma poesia cheia de traços anti-muçulmanos¹⁵⁹.

O tema do amor, já desenvolvido pela poesia *hedjaziana*, passa a ter, na poesia *ghazal*, um tom mais realista, mais poderoso, mais obsceno e erótico. A experiência humana, como fonte de inspiração, por sua vez, nunca se revela algo muito tranqüilo. Trata da constante incoerência da vida, questionando-se o destino, esse andar no limiar entre o previsto e o mero acaso a atormentar, e o livre arbítrio, como vontade e força humanas na escolha dos caminhos traçados. As idéias do Alcorão promovem novos rumos para a poética.

Nos poemas *khamríyat* ou poesia báquica, a obsessão por algo que substitua a morte heróica, e a religião, como tormento causado pelo martírio religioso, são incompatíveis, visto que, ao louvar ou enaltecer as alegrias provocadas pelo vinho, há uma total afronta à proibição religiosa muçulmana quanto ao álcool. *Khamríyat* é uma poesia fundamentalmente de rebeldia

¹⁵⁶ HAMORI, Andras. Ghazal and Khamríya: The poet as ritual clown. In *On the art of medieval Arabic literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974, p 31-77.

¹⁵⁷ HAMORI, Andras. Wasf: two views of time. In *On the art of medieval Arabic literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974, p 78-98.

¹⁵⁸ Síria (dinastia dos Omíadas) e Iraque (dinastia dos Abássidas) têm um poder cultural grande, mas uma poesia nova surgirá em Hedjaz. Trata-se da poesia cortês, sensual, sem a renúncia do amor platônico. Filha das cidades (at-Tâ'if, Meca e sobretudo Medina), surgiu em torno da época da Peregrinação, como um mundo politicamente isolado, confinado, desiludido, vigiado de longe pela Síria que, inicialmente, se tornou o coração do Estado muçulmano. Há uma atmosfera problemática entre religiosidade e sensualidade misturadas. O importante é primeiro viver e gozar. Arelada ao prazer, a poesia torna-se um fazer musical e de canções, é o "divertimento" principal ao tédio de viver, aliando espontaneidade e mundano, o refinado urbano à exaltação amorosa, de um deserto onde não se vive mais. MIQUEL, André. La poésie courtoise à l'époque umayyade: le Hedjaz et son influence. La littérature conquérante. In *La littérature arabe*. Paris: Presses Universitaires de France, 4^e. édition, 1993, p.37-44.

¹⁵⁹ Com base em: " (...) l'originalité des poètes du plaisir tient à la résolution avec laquelle ils plient aux nécessités du lyrisme et à elles seules des rythmes et une langue désormais éprouvés : c'est l'utilisation, et non la nature en soi de l'outil poétique, qui rend un son particulier. L'abandon des schémas archaïques au profit d'une poésie vécue, le recours aux images concrètes, perçues dans l'instant, la préférence pour des rythmes propices à l'expression spontanée, la recherche du mot propre, dans un esprit non plus de raffinement lexicologique mais d'accès à l'image sémantiquement la plus exacte et poétiquement la plus riche, autant de faits qui témoignent que cette poésie s'engage résolument, en les prolongeant, dans les voies frayées avant elle par les Hedjaziens. " MIQUEL, André. La littérature des rencontres. In *La littérature arabe*. Paris: Presses Universitaires de France, 4^e. édition, 1993, p.51-52.

institucionalizada, tornando os poetas mais marginais e, de algum jeito, como o poeta herói da *qasída*, um herói invertido. Ao seguir na contramão pela incorporação da personagem rebelde, o poeta instaura uma descrença, uma melancolia, um desânimo sobre a brevidade da vida, numa insuportável opressão.

A bebedeira, como uma oração religiosa, serve de escape; revela uma alegria triste; combina prazer e dor, insensatez e loucura, audácia e arrojo, seriedade e hilaridade; assevera um conhecimento ambivalente que provoca uma estética única: a da viagem noturna. O poeta busca imagens profundamente religiosas e transcendentais, luminosas dentro da escuridão, um jogo de luz para encontrar objetos pequenos que apontem uma direção. São recursos advindos, provavelmente, de imagens gnósticas ou do vinho místico, da poesia Sufi ou mesmo fora do Islã. A poesia *khamríyat*, numa contradição, assegura uma poesia que louva o prazer ao mesmo tempo que contém religiosidade.

The gloom through which the voyagers make their way to the bottle is, naturally enough, the other side of the light/dark opposition that occurs in the Koran time and time again. I suspect that it was the symbolic pull of the light-imagery in Abú Nuwás's khamríyat that made Ibn Qutayba feel that there was something new in these poems. (...) Abú Nuwás is far more interested in the play of light. ¹⁶⁰

Se na *qasída* o poeta-herói rememorava o tempo passado num presente vago, na *khamríyat*, o tempo presente é resultado do encontro de todos os tempos, desde os imemoriais, tal como a garrafa de vinho representa. O tempo dá uma falsa segurança, é uma metamorfose constante, contém, idealmente, uma agitação normal, apaixonada, no entanto, artificial. Ele é um tormento envolvente, como armadilha, arremessando os viventes para a vida. O poeta, em sua sensibilidade, sente-se parte de um ritual do tempo, não mais em cenas heróicas, mas em cenas burlescas, ridículas, grotescas.

Parte do ritual, que se expressa pela palavra, depende das metáforas. Elas se tornam o elo vivo para estabelecer nexos entre as percepções do poeta e a percepção do ouvinte. São elas que transferem o objeto do campo material para

¹⁶⁰ "A penumbra pela qual os viajantes fazem seu caminho para a garrafa é, naturalmente suficiente, o outro lado da oposição *luz/escuridão* que ocorre no Corão sempre e sempre a todo instante. Suspeito que o empurrão simbólico das imagens da luz na *khamríyat* de Abu Nuwás que fez Ibn Qutayba sentir que havia algo novo nestes poemas ... Abu Nuwás está muito mais interessado no jogo de luz". Tradução nossa. HAMORI, Andras. The poet as ritual clown. In *On the art of medieval Arabic literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1974, p.64.

o campo poético, que introjetam uma imagem e produzem, no ouvinte, algo externo, para ampliar o universo e se tornar uma janela para além do Islã.

O gênero poético *wasf*, por sua vez, apresenta-se, não raro, como sendo um poema de duas ou três linhas. Caracteriza-se pela descrição poética que associa objetos aparentemente díspares, em combinações estranhas e misteriosas, beirando a decoração. Como um quebra-cabeça, suas metáforas inusitadas, em associações mentais desafiantes e prazerosas, parecem a entrada de um labirinto de muitas possibilidades.

But the combination of objects beautiful in themselves lacks that aura [a word borrowed from Walter Benjamin] of the creative act which retains objects of art within their temporality. Gems seem to radiate their colour from within, inexhaustibly. We act upon them to some degree, cut and combine them as we please, but a difference remains between a painter or sculptor and a faceter of precious stones. The one works paint or stone into meaning, the other merely intensifies something that is already in the material. (...) With the diminution in the esthetic role of the creative act goes a loss of temporality; this loss the poets who embedded gems and other esthetic ultimates in their works considered gain.¹⁶¹

O efeito de atemporalidade ou de imunidade do tempo passageiro se dá com a utilização de materiais preciosos, como o ouro, a prata, a pérola, o rubi, o mercúrio, e muitos outros ao se combinarem com outros elementos, mantendo, devido a essa química, a idéia de eternidade. Em tais comparações, há a intenção de relacionar o mundo exterior como atemporal, de sensação mágica e, o mundo interno do poeta, como temporal, sendo realidade. Com essa imagética, os recursos do símile deixam o mundo mais decorativo e causam prazer.

Os poemas *wasf* lidam, então, com o tempo de modo estratégico, ao retardar a percepção do leitor/ouvinte. Descrevendo os objetos por pedacinhos, realiza uma nova e dupla-tomada dele, criando desequilíbrio, pois sempre há algo que ainda não tinha sido visto. É um modo para dar perspectiva ao objeto e causar outras emoções: “Agora-você-vê-isto-agora-você-não-vê”¹⁶²

¹⁶¹ Mas a combinação de objetos belos em si mesmos carece daquela *aura* [termo emprestado de Walter Benjamin] de ato criativo que retém os objetos de arte dentro de sua temporalidade. Gemas parecem irradiar sua cor de dentro inesgotavelmente. Agimos sobre elas em alguma medida, cortamo-las e combinamo-las conforme nos agrada, mas uma diferença permanece entre um pintor ou escultor e um lapidador de pedras preciosas. Os primeiros trabalham pintura ou pedra para um significado, o outro meramente intensifica algo que já está no material. (...) Com a diminuição do papel estético do ato criativo vai uma perda de temporalidade; esta perda os poetas que engastaram gemas e outras finalizações estéticas no trabalho deles consideravam um ganho. Tradução nossa. HAMORI, Andras. *Wasf: two views of time*. In *On the art of medieval Arabic literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. 1974, p.79.

¹⁶² “Now-you-see-it-now-you-don’t”. HAMORI, Andras. *Wasf: two views of time*. In *On the art of medieval Arabic literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974, p. 89.

O método combinatório¹⁶³ tem um truque. Ao utilizar objetos na linha (X), estes já encerram uma qualidade em si. Metaforicamente, são transformados ou traduzidos em objetos e qualidades na linha (Y), que pertençam àquele cenário, de modo a ampliar sua significação. No eixo (X) o objeto está *in praesentia*, como concreto, configurado num cenário, já um espaço em imagem poética. No eixo (Y), *in absentia*, o objeto se configura num cenário substituto que facilita a memória virtual. Metáfora na vertical e efeitos no tempo (Y); metonímia na horizontal, efeitos no espaço (X), como resgate da memória num aprisionamento do tempo pelas coisas do espaço.

É possível que o processo combinatório dos poemas *wasf* tenha sido utilizado no poema de Borges, *Metáforas das Mil e Uma Noites*, como já vimos no capítulo I, p.50. Ao utilizar as quatro metáforas, rio, trama de um tapete, sonho, mapa do tempo, Borges aprisiona no concreto da significação das palavras, no espaço do cenário a que elas remetem, uma atemporalidade cuja contigüidade consolida e amplia o cenário virtual.

2.3. Relações/Oposições: o poeta urbano e cortesão x o narrador nas *Noites*.

A partir do Islã, a função do poeta foi se modificando devido às condições sócio-culturais que começaram a se estabelecer na cidade. O poeta, como fruto do meio sócio-cultural islâmico e cosmopolita daquela época, não mais significou a antiga busca pela glória e pela fortuna do grupo beduíno que ele representava mas, desviou-se, ficou à procura do individual, do desejo de construir a própria carreira, corrompeu-se. Inicialmente, ainda foi o defensor da comunidade religiosa, mas pouco a pouco, com a centralização do poder político e econômico na cidade, suas convicções pessoais, em parte, não contaram mais.

Para sobreviver, o poeta obrigou-se a flexibilizar-se e a adaptar-se a uma subserviência àqueles que o patrocinavam, mesmo que sempre tenha existido o mecenato entre os árabes. O seu vínculo com o grupo enfraqueceu, progressivamente. De certo modo, sua importância ficou esvaziada por se constituir num trabalho pago por um mecenas, por ser considerado um vassalo

¹⁶³ Ibid, conforme explicações contidas na p. 95.

das lutas e das idéias de seu tutor, condição essa em que as opiniões próprias do poeta representavam um poder muito limitado.

Em tal ambiente cosmopolita, tanto o poeta quanto o narrador das *Noites* ficam sujeitos a uma lei com rigor de teorema: “a pertença à casta privilegiada [que] condiciona o acesso ao saber. Para o seu objeto, a sua expressão, as suas perspectivas, tudo isto constitui um domínio reservado. Sua área de expansão é limitada”.¹⁶⁴ A partir desse ‘teorema’, compreende-se que o acesso à cultura, tanto para incorporá-la como para interagir com ela, e mesmo agir nela, sempre fora restrito à classe dominante, numa hierarquização bem definida, ainda mais com o poder político instalado na cidade.

Somente a classe dirigente, quer política quer administrativa, tinha acesso à cultura erudita. A grande massa popular ficava excluída desse conhecimento, ficava posta à parte desse saber elaborado e erudito que significava a via de acesso, pelo modo vertical, a outros níveis sociais e pelos quais havia muita disputa.

*La culture est l'un des éléments de la conscience collective qui fonde la classe dominante. L'acquiescer ajoute aux chances de s'y faire admettre. Le poète doit s'assimiler les modes de pensée et les attitudes idéologiques de cette classe. Mais, dison-le bien, jamais il ne réussira, quelle que soit sa gloire, à s'y intégrer : il participe à ses activités, il peut devenir le protégé, peut-être l'ami intime, à aucun moment l'égal. Il est, parmi cette élite, en fonction. La culture n'est pas « descendue » à lui, il est parvenu à elle et, du coup, elle l'instrumentalise : il devient le manieur professionnel, des formes littéraires qui lui sont imposées, il va se conformer à des modèles reçus dès sa période formation.*¹⁶⁵

O corpo administrativo do estado compunha-se de pessoas de grande erudição e de mais alta capacidade intelectual. Os conhecimentos vastos asseguravam a fidelidade ao governo e aos princípios colocados, acabando por tornar tais homens depositários da cultura, memórias vivas, verdadeiras bibliotecas responsáveis pelo *adab*, levando a crer que eles possam ser os que

¹⁶⁴ “Une conclusion semble devoir s'imposer avec le rigueur d'un théorème : l'appartenance à la caste privilégiée conditionne l'accès au savoir. Par son objet, son expression, ses perspectives, celui-ci constitue un domaine réservé. Son aire d'expansion est limitée.” BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Poétique arabe. Précédée de essai sur un discours critique*. Paris: Gallimard, 1989, p. 46.

¹⁶⁵ “A cultura é um dos elementos da consciência coletiva que funda a classe dominante. Adquiri-la aumenta as chances de aí se fazer admitir. O poeta deve assimilar os modos de pensamento e as atitudes ideológicas desta classe. Mas, diremos, jamais ele terá êxito, qualquer que seja a sua glória, de ali se integrar: ele participa das atividades, pode tornar-se o protegido, talvez o amigo íntimo, em nenhum momento um igual. Ele está, por meio desta elite, em função. A cultura não “desce” a ele, ele é que chega a ela e, num golpe, ela o instrumentaliza: ele se torna o manejador profissional de formas literárias que lhe são impostas, ele se conforma aos modelos recebidos desde seu período de formação.” Tradução nossa. BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Poétique arabe. Précédée de essai sur un discours critique*. Paris: Gallimard, 1989, p. 51.

fizeram a tradução, a criação e o registro por escrito daqueles contos estrangeiros ou nacionais, e sempre arabizados, os quais circulavam desde longa data entre caravaneiros.

Se as *Noites* são tidas como uma literatura popular, quer pela questão lingüística quer pela ideologia que as sustenta; se há o reconhecimento delas como livro estrangeiro e fruto de uma tradução criativa, é preciso repensar¹⁶⁶ a dicotomia oral/letrado ou vulgar/erudito que envolve a obra, a partir da seguinte hipótese:

O que deve ficar claro, desde já, é que o *Livro das mil e uma noites* não é literatura "oral", ao menos não na medida em que oralidade é vulgarmente pensada como atributo de espontaneidade e ou alegre caos impensado ... Trata-se de um trabalho letrado cujo percurso foi o da elaboração escrita à apropriação pela esfera da oralidade, e não o contrário. Ou seja: não são lendas ou fábulas orais que alguém um dia resolveu compilar, mas sim histórias elaboradas por alguém, por escrito, a partir de fontes diversas (das quais algumas por acaso poderiam ser orais, embora não exista nenhuma evidência disso) que foram sofrendo, de maneira crescente, a apropriação dos narradores de rua, os quais encontraram nelas um excelente material de trabalho.¹⁶⁷

Diferentemente dos poetas, que muitas vezes tinha origem humilde e sua posição social era um empecilho ao acesso da cultura, o possível "narrador-autor" das *Noites* era uma pessoa erudita, fazia parte do governo pela ascendência administrativa, pertencia a outro nível social, o que já significava o acesso à cultura por vias tanto empíricas quanto dedicadas à pesquisa do saber.

Aquele provável redator letrado da administração, um escriba ou prosador, pertencente a outro nível cultural, pode ter sido quem tenha inventado e recriado os contos, para uma boa formação da alma, para preservar os bons exemplos, para servir de biblioteca ou de arquivos às gerações futuras.

Nos contos, percebe-se um texto construído com preocupação estilística. A retórica se funda na redundância, na enumeração de comparações, nas máximas ao infinito, nas séries lógicas de efeitos e de causas, de princípios gerais e de casos particulares; misturam-se gêneros entre o sério e o divertimento, para não cansar o leitor. Cuida-se da clareza e da elegância do texto para o momento de

¹⁶⁶ Conforme anotação em Nota de Rodapé, a de número 32: "Arrisco essa hipótese a partir das observações de Muhsin Mahdi (que no entanto não chega a formulá-la) a introdução e sua edição crítica do *Livro das mil e uma noites*: "Almuqaddima" ... Leiden, Brill, 1984, v.I (Almatn), p. 11-51. JAROUCHE, Mamede M. Uma poética em ruínas. In *Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio/ Anônimo*; [introdução, notas e apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafá Jarouche]. São Paulo: Globo, 2005, p. 28.

¹⁶⁷ *Id.*, p.28.

sua transmissão, levando em consideração o prazer que tais combinações rítmicas e fonéticas pudessem causar.

Segundo André Miquel¹⁶⁸, a personagem do contador/ tradutor/ inventor tem um certo mistério e provoca muitas perguntas sem respostas. Que as histórias tinham o objetivo de deleite e de prazer, apoiadas numa literatura sábia para instruir – não há como negar, porém a que público tais histórias se destinavam é uma interrogação.

Como há narrativas que envolvem tanto a plebe como a elite, põe-se em questão se públicos ouvintes de níveis culturais diferentes teriam interesse nas situações de vida um do outro ou, por que o teriam. O contador poderia também ser um inventor de ocasião tanto quanto um profissional, talvez um receptor tanto quanto um transmissor, adaptando sua narrativa conforme o instante. Os interesses e as ambições que estariam por trás desse contador e em nome de quem ele faria uso de sua retórica, seja do estado ou da população marginalizada, são outros questionamentos sem resposta.

O que é possível afirmar é a ligação muito próxima entre a prosa dos contos e a poesia. Por exemplo, a organização e o estilo que dão suporte à narrativa, o apoio numa estrutura da língua clássica, mas que mantém os dialetismos: “numa polifonia de vozes, entre a do narrador e a de suas personagens, que organiza uma mestiçagem da língua como recurso literário, entre o oral e o escrito”.¹⁶⁹ A poesia nutre a prosa, como se vê, entre muitas outras coisas nos estribilhos de Cherazade em sua fórmula ritual do término da noite: “Isso não é nada perto do que vou lhes contar na próxima noite, que é mais espantoso, e isso se eu viver e o rei me preservar.”¹⁷⁰ A prosa dos contos é um espaço de acolhimento da poesia, parte integrante de muitas narrativas, e a junção entre prosa e poesia.

¹⁶⁸ MIQUEL, André. Histoire et société. In BENCHEIKH, J.E.; BREMOND, C.; Miquel, A. *Mille et un contes de la nuit*. Paris: Gallimard, 1991, p.46-48.

¹⁶⁹ Com base na afirmação : “ *la voix narrative et les voies des personnages utilisent des registres différents de langue, font résonner dialecte et langue littéraire (...) donnent sens à la polyphonie des voix tant louée par Bakhtine. (...) Mais le conte va bien plus loin : il fait du métissage de la langue une ressource littéraire.* ” AYOUB, Georgine. *La langue des Nuits : wajh malîh wa-lisân fasîh*. In CHRAÏB, Abouubakr. (direction) *Les mille et une nuits en partage*. Paris: Sindbad, 2004, p.492.

¹⁷⁰ ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*, volume I: ramo sírio/ Anônimo; [introdução, notas e apêndice e tradução do árabe – Mamede Mustafá Jarouche – São Paulo: Globo, 2005, p. 76.

*La poésie prend alors une vertu qui n'est point seulement celle du bien-dire, du rimé/rythmé, vertu qui pourrait somme toute être aussi celle de la prose. C'est l'écriture qui entreprend de dire un plaisir à ce point tendu que les mots se mettent en quelque sorte à mimer leur signification, où le poème enlumine le texte d'une iconographie interprétante.*¹⁷¹

Antes mesmo do século XI dC, quando os turcos já haviam iniciado a invasão dos territórios árabes e, com o assolamento mongol em 1258 dC, acirrou-se ainda mais a reação para a preservação e a manutenção da civilização islâmica. O trabalho se deu pela língua e pela religião e, especialmente, pela literatura. A memória cultural funcionou como uma rede de resistência à dominação estrangeira.

O contexto político-cultural ditou as regras de produção literária, em prosa ou em verso, incluindo aí a produção popular. Foi um momento histórico de verdadeiro enciclopedismo, de dicionarismo, de história, de traduções. O intuito era de proteger o tesouro cultural de uma civilização que se sentia ameaçada, e enxergava, na palavra, a maneira de salvaguardar seu patrimônio, mesmo aquilo que muitas vezes tinha sido negligenciado, inclusive a literatura popular e seus contos. Não se tratava mais de querelas entre o antigo e o novo, entre o pré-islâmico e o islâmico, tratava-se de sobreviver, e pela palavra.

Nesse sentido, os contos das *Noites*, desde o século III H./ IX d.C em seus textos mais antigos, já se cristalizavam pela escrita, implicando a dificuldade em distinguir o que é do copista, o que é do "autor" e o que é do contador de histórias. Mesmo que as *Noites* possam ser consideradas uma "literatura popular", porque imbuída de características orais, trata-se de uma obra "organicamente ligada à poesia na organização de suas narrativas."¹⁷², um trabalho literário que, a seu modo, é parte de uma literatura sábia, diz respeito à poesia do prazer por se atrelar ao ouvir, ao imaginar-se, ao saber e aprender em ser mais justo.

¹⁷¹A poesia tem então uma virtude que não é apenas a do bem-dizer, do rimado/ ritmado, virtude que poderia em suma ser também aquela da prosa. É a escrita que empreende o dizer um prazer ao ponto distendido em que as palavras se põem de algum modo a mimar sua significação, em que o poema ilumina o texto de uma iconografia interpretante. Tradução nossa. BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Ces Failles au fond desquelles ...* In BENCHEIKH, Jamel Eddine, BREMOND, Claude; MIQUEL, André. *Mille et un contes de la nuit*. Paris: Gallimard, 1991, p.271.

¹⁷² "... leur lecture attentive révèle un lien organique entre prose et poésie dans l'organisation du récit ". BENCHEIKH, Jamel Eddine. *La volupté d'en mourir*. In BENCHEIKH, J.E.; BREMOND, C.; Miquel, A. *Mille et un contes de la nuit*. Paris: Gallimard, 1991, p.270.

2.4. Relações do real x imaginário, na Poesia e nas *Noites*.

O termo árabe *uslúb*¹⁷³ utilizado por Ibn Haldún, contém uma significação complexa que almeja compreender, de um lado, o que é poesia, o que há num texto que o torna de qualidade poética e quem lhe assegura a qualidade poética enquanto texto. Por outro, questiona como adquirir o domínio dos procedimentos de poetização. É um termo que deve ser entendido como a forma (*sura*) mental (*dihn*) das combinações das frases, sua fixação na imaginação à semelhança de um molde capaz de receber toda combinação necessária da língua, ao enunciar um discurso.

Nessas combinações, associam-se conceitos ligados aos elementos gramaticais da língua em sua sintaxe (*i'rab*), como as regras para a melhor e a mais correta expressão da língua; à retórica, como elementos estilísticos para um bom discurso; à prosódia, como maneira de escolher palavras que articulem sonoridade, ritmo, metro e rima (*shi'r*). Devido ao *uslúb*, frases sem defeitos, aos olhos dos árabes, são escolhidas, tanto do ponto de vista da sintaxe quanto da retórica e da prosódia.

Como, então, pensar o *Livro das mil e uma noites* que tem autor anônimo e faz uso de uma linguagem mediana entre a língua erudita e a oral? Como o seu texto sobrevive através dos tempos, mesmo que não seja considerado uma obra da literatura clássica?

Segundo o crítico Muhsin Mahdi¹⁷⁴, o livro das *Noites* só se constituiu devido a uma prática letrada própria da língua árabe, do conceito inerente de *uslúb* que faz parte do “autor” das *Noites* e envolve os processos de criação, fruto de *adab* de períodos e lugares diversos quando da elaboração e reelaboração dos contos.

O conceito de *uslúb* ultrapassa o nível lingüístico: diz respeito à maneira da representação da realidade, da sua percepção pelo poeta, da relação do poeta com o mundo, da mímese poética em seu sentido de imitação da realidade, mas

¹⁷³ BENCHEIKH, Jamel Eddine . L'Uslúb Haldúnien: La poetisation du réel. In *Poétique arabe: Essai sur les voies d'une création*. Paris: Éditions Anthropos, 1975, p. 56-58.

¹⁷⁴ Muhsin Mahdi foi professor de árabe em Chicago e depois em Havard, e colega de Nabia Abbott. Tornou-se herdeiro de um projeto de estudos – primeiramente concebido por Macdonald – para editar o manuscrito de Galland e reconstruir o manuscrito arquetípico das *Noites*, do qual o manuscrito de Galland e todos os outros sobreviventes do ramo sírio e egípcio derivaram. Após longo período de estudos, de 1959 a 1984, deduziu um ancestral, um arquetipo, uma fonte-mãe, que seria a produzida na Síria (em que a versão Galland segue bem próxima) cuja versão estaria baseada em uma iraquiana, a que ele não especula sobre a forma que teria tido. Com base em IRWIN, Robert. *The Arabian nights. A companion*. Londres: Tauris, 1994. Reimpressão de 2005, p. 54-55.

com a dimensão de criação. Trata-se da imagem mental, a partir da realidade, que se expressa pela linguagem. A interpretação do real se investe de um pensamento e de uma intenção.

Uma das formas para a apreensão da realidade ocorre pelo intertexto. Conhecer o maior número de produções consideradas clássicas e, portanto, perfeitas no ideal lingüístico e cultural, proporciona a incorporação de um inventário de figuras de linguagem para formar a sensibilidade poética e criar obras a partir de outras.

Uma produção poética árabe é, também, resultado de pesquisa de um campo de conhecimento que determina um projeto de criação, como ordem interna, para a construção da obra e como ordem externa, a demanda da sociedade. Tudo isto contribui para que *uslúb* aconteça, ao suscitar motivações e promover perspectivas para a realização da obra, ao existir dentro de uma circunstância seja de improvisação, seja de construção reflexiva e elaborada.

O imaginário é fabricado com os elementos da realidade, mas sempre munido de regras, de códigos que regem o fazer poético. Dele depende a sobrevivência de um livro, que atualiza a realidade humana de cada leitor a partir da realidade colocada no passado, em tempos longínquos e em espaços sonhados. O jogo da ficção torna-se o espaço de representação da verdade que leva a um tempo parado, suspenso, fértil, para poder reenviar o homem a si próprio. As *Noites* funcionam como um espelho, presas ao mundo árabe-muçulmano de um tempo distante, que evidencia os interditos e os tabus humanos.

O *Livro das mil e uma noites* mistura e confunde personalidades reais e personagens criadas, traz o maravilhoso que inventa as realidades e recria as veracidades. O encantamento próprio do livro advém, porém, da realidade da vida sempre espreitada pela morte, sempre à procura de revolver obsessões trágicas da espécie humana, sem dar respostas às questões humanas costumeiras e sem persuadir de uma verdade única.

Por isso, é possível dizer que as *Noites*

...ne sont pas l'image d'un réel irrémédiablement perdu, plus exactement sans identité déchiffrable. Elles ne sont pas plus le reflet de telle ou telle époque comme le croient les historiens ... Elles ne sont pas plus de pâles imitations de passions mortelles, collection de souvenirs décolorés que l'on

*feuilleterait pour se redonner le spectacle d'une tragédie une fois pour toutes exclue de nos vies. Elles n'humanisent pas le terreur.*¹⁷⁵

Nas *Noites*, não há uma visão simplista nem eufórica das atitudes, das ações e dos sentimentos humanos, mas sombras, hesitações, exageros, mistura de horror à beleza que perscrutam a alma, uma certa ironia que põe à mostra o paradoxal, a burla e a preservação do que pode ser considerado marginalizado.

O que há de mais importante nas *Noites* é o poder da palavra, a força da linguagem. Além do prazer do entretenimento, há as intenções do narrador, nada ingênuas. Ali estão os tabus, como o incesto, o suicídio, o homossexualismo, a marginalidade, a injustiça, o poder e a riqueza, o amor e a traição que interditam o homem; estão os valores em torno da família, da mulher, do macho, da filiação; está a vontade de Deus, o destino, ou a fragilidade do homem, o puro acaso; está a capacidade humana da linguagem para a transformação, numa encenação – como faz Cherazade.

O Livro das mil e uma noites não trata apenas da coleção de narrativas reunidas em um livro onde fica resguardada a memória coletiva nem de se restringir à sua realização textual. Sendo um texto tão remoto, é extremamente vivo pelo uso de uma palavra que nunca se encerra, que estabelece uma verdadeira batalha de texto em texto, que atrai o confronto entre uma lei e um desejo revelando os velhos conflitos humanos de sempre.

As *Noites* se inscrevem num Tempo, representam o passado, uma maneira de viver que já não é a de agora: apropria-se simbolicamente desse passado para que possamos viver, entre o real e o imaginário, o aqui e o agora.

2.5. Elementos da mímese poética árabe em o *Livro das mil e uma noites*.

2.5.1. Dados históricos do *Livro das mil e uma noites*¹⁷⁶.

Historicamente, a circulação do *Livro das mil e uma noites* pelo universo árabe já devia ocorrer desde o século III H./ IX d.C. Suas características, porém,

¹⁷⁵ ... não são a imagem de um real irremediavelmente perdido, mais exatamente sem identidade decifrável. Elas não são mais que o reflexo de tal ou tal época como acreditam os historiadores ... Elas não são mais que pálidas imitações de paixões mortais, coleção de lembranças descoloridas que folheávamos para voltar a dar o espetáculo de uma tragédia de uma vez por todas excluída de nossas vidas. Elas não humanizam o terror. Tradução nossa. BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*. Paris: Gallimard. 1988, p. 16.

¹⁷⁶ Os dados contidos nesta parte do trabalho (Item 2.5.1) basearam-se em: JAROUCHE, Mamede M. Uma poética em ruínas. In *Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio/ Anônimo*; [introdução, notas e apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafá Jarouche]. São Paulo: Globo, 2005, p. 11-35.

tais como as identificamos atualmente, só se fixam em torno da segunda metade do século VII H./XIII d.C e a primeira metade do século VIII H./XIV d.C.

Há uma aura que envolve o real e o imaginário das *Noites* quanto à sua “origem” e quanto ao caminho percorrido pelo livro, para que resultasse no que conhecemos hoje, e isto, em parte, devido à escassez de documentos. O mais comum é a classificação da obra pelos críticos literários como “um livro elaborado por centenas de mãos, em dezenas de idiomas, em muitíssimos tempos e lugares ... entremeado por uma “oralidade” meio analfabeta mas (ou por isso mesmo) muito sábia que excita e deslumbra”¹⁷⁷.

Tal afirmação pressupõe uma obra de todos, portanto uma obra de ninguém. Questões como a do anonimato da autoria do livro, a da inexistência de um texto original são, porém, inegáveis e um problema distante de solução. O mesmo para a questão de ser um livro estrangeiro: nem árabe, porque foge aos padrões do cânone literário árabe, nem muçulmano de inspiração, porém arabizado e islamizado pela “tradução”.

*Aucun doute sur un point: c'est un livre étranger. D'un étranger multiplie. Même si les Arabes ont pu jouer déjà leur rôle dans ce genre de compilations ... nul doute que ce sont d'autres peuples qui, massivement, sont à l'origine du recueil. Pour les Grecs ... d'après la nouvelle Rome, Constantinople ... le parallèle possible entre Cherazade et Esther, appelées toutes deux par les services de l'amour, au sauvetage de leur semblables... L'Inde aussi a eu sa part, souvent décisive, en ce genre de récits... c'est l'Iran qui semble avoir joué le rôle décisif: par les traductions des ouvrages indiens ... Quoiqu'il soit, persans sont ici les noms de la protagoniste e de son associée, Cherazade et Dinazade; persan le titre original du recueil, Hèzâr afsâné...*¹⁷⁸

Convencionou-se, entre os críticos literários estabelecer a hipótese de que haja dois ramos em sua reelaboração: um sírio (de matriz iraquiana), o mais antigo e considerado por Mahdi como um arquétipo; e um egípcio, subdividido em antigo e tardio. São os manuscritos egípcios, dessa fase tardia, os que contêm a quantidade de 1001 noites, porque os demais “contêm 282 noites e se

¹⁷⁷ JAROUCHE, Mamede M. Uma poética em ruínas. In *Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio/ Anônimo*; [introdução, notas e apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafá Jarouche]. São Paulo: Globo, 2005, p. 11.

¹⁷⁸ Nenhuma dúvida sobre um ponto: é um livro estrangeiro. De um estrangeiro múltiplo. Mesmo se os árabes tenham desempenhado seu papel neste gênero de compilações... nenhuma dúvida que estas são de outros povos que, massivamente, estão na origem da coleção. Para os gregos... depois a nova Roma, Constantinopla ... o paralelo possível entre Sahrâzâd e Esther, ambas destinadas aos serviços do amor, ao salvamento de seus semelhantes... A Índia também teve sua parte, muito decisiva, neste gênero de narrativa... é o Irã que parece ter desempenhado o papel decisivo> pelas traduções de obras indianas... Qualquer que seja, persas são os nomes da protagonista e de sua companheira, Sahrâzâd et Dinazade; persa o título original da coleção, *Hazâr afsâna*... Tradução nossa. MIQUEL, André. Histoire et société. In *Mille et un contes de la nuit*. Paris: Gallimard, 1991, p.17-18.

encerram abruptamente no mesmo ponto¹⁷⁹, desconhecendo-se as razões para tal.

O fragmento mais antigo das *Noites* procede dessa matriz iraquiana, datado de 266H/ 879 d.C, em Antióquia, na Síria. Trata-se de um manuscrito contendo cerca de 20 linhas, em duas folhas de papiro mal conservadas: a página título, que já fala em mil noites, e uma primeira página, em que Dinazade aparece e solicita que histórias sejam contadas. Supõe-se que tais manuscritos sejam apenas o resumo da obra, por citar a existência de uma coletânea de histórias das *Mil noites*, sem que se saiba quais histórias seriam contadas (provavelmente com tendência para a linha didático-moralizante) e quem as contaria – supostamente, Cherazade.

Almas'ûdî¹⁸⁰, cronista e historiador no século IV H/ X d.C, em seu livro *Pradarias de ouro e minas de pedras preciosas*, comenta acerca de um livro, cujos relatos fazem parte do mundo da fábula e não da história. Há uma crítica pela percepção de que a obra servia tanto como meio, para aproximar-se do poder, quanto para um fim, influenciar os contemporâneos. Ao aceitar a obra, o poder legitimava-a e garantia-lhe uma moral e uma verdade histórica. De todo modo, Almas'ûdî reconhece que aquela obra pode ser comparada ao “livro *Hazâr afsâna*, cuja tradução do persa é “mil fábulas”, pois fábula em persa se diz *afsâna*, embora as pessoas chamassem tal livro de “as mil e uma noites”.¹⁸¹

Por esta ocasião, um livreiro de Bagdá, Annadîm Alwarrâq¹⁸², escreve um “Catálogo” (*Alfihrist*) cujos propósitos serviam para fazer o registro dos livros escritos em árabe, até então. Ali, tece diversos e valiosos comentários, como dados históricos, sobre um livro de narrativas que circulava entre contadores de histórias: *As mil narrativas extraordinárias*. Por isso, é possível saber que as histórias eram registradas em livros e que havia o costume de guardá-los em bibliotecas; que o livro tinha influência persa na utilização de fábulas; que se utilizava o gênero *asmâr*, que é o de contar histórias à noite; que a tradução das histórias para o árabe foram sendo polidas e ornamentadas; que o conto - moldura (ou prólogo - moldura) justificava os motivos pelos quais a infinidade de histórias, dos mais diferentes gêneros, estavam ali presentes, embora fiquemos

¹⁷⁹ JAROUCHE, Mamede M. Uma poética em ruínas. In *Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio/ Anônimo*; [introdução, notas e apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafá Jarouche]. São Paulo: Globo, 2005, p. 28.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 14-15.

¹⁸¹ *Ibid*, p. 15.

¹⁸² *Ibid*, p. 19-21.

sem saber quais histórias Cherazade contava. A síntese do enredo do **conto-moldura** (ou prólogo-moldura) revela-se ainda distante da história que conhecemos hoje.

Pelo “Catálogo”, quando trata dos contadores noturnos de histórias e de suas reuniões à noite, é possível identificar “algumas características de um gênero disseminado na cultura da época e tipificado por meio de categorias narrativas”¹⁸³: *hurâfât* (fábulas); *asmâr* (histórias para serem contadas à noite); *ahbâr* (crônicas, notícias); *matal* (história-exemplar, narrativa moralizante com objetivo didático). A forma como as histórias das *Noites* chegaram aos dias atuais, vindas da primeira metade do século VII H./ XIII d.C e segunda metade do século VIII H./ XIV d.C, sem que haja um texto único, mas uma multiplicidade deles, é resultado da fusão de gêneros. O gênero *hurâfât*/fábula, de influência persa, é fundamental para o livro. Seu conceito envolve entretenimento, deleite, riso, a mistura de realidade e fantasia, verdades e absurdos, a não necessidade de investigação. É o gênero pelo qual Cherazade adaptará vários outros, como é o gênero *histórico*, que mesmo misturando realidade e ficção, testemunha o momento histórico de destruição do império árabe, com a invasão mongol culminada em 656 H/ 1258 dC.

O gênero *matal*, traduzido por “paradigma e ou história exemplar”, permeia toda uma forma narrativa árabe mais tradicional. Nas *Noites*, há um suposto repúdio ao conceito tradicional de história exemplar. Desenvolvido a partir de provérbios, o gênero *matal* tornou-se uma narrativa moralizante sobre uma experiência, funcionando como uma alegoria. Trata-se de uma história que se repete e se reproduz continuamente, em estruturas semelhantes, que acumula sabedoria e tem objetivo didático de correção moral, o que requer interpretação.

De modo invertido ao que é valorizado pela cultura letrada, as narrativas das *Noites* estão “aparentemente despojadas de valor didático-moralizante e evidencia, por meio de Cherazade e de sua fala, um menosprezo também aparente pela história exemplar e pelo paradigma”.¹⁸⁴ Não basta apenas transmitir a experiência de outrem, pois o que fica proposto nas *Noites* é subverter o estabelecido. Como elas se destinam a salvar vidas sempre na iminência da morte, revelam o avesso da periferia e do poder, destacam o

¹⁸³ *Ibid*, p. 19.

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 26.

marginalizado e os sentimentos nada nobres do homem. As *Noites* desconstroem uma Bagdá que se vê e outra prestes a ruir, por dentro e por fora.

Nesse sentido, de um lado tais histórias atraem e encantam e, por outro, têm uma auréola de depreciação, desdém e até mesmo desprezo, mas não por razões banais. Não se trata apenas da suposta oralidade, que se marca pelo estilo repetitivo e a ausência de aprimoramento lingüístico. Tem a ver com a questão do prazer, causado pelas histórias que afrontam um desejo e uma lei, bem como com a idéia de perda de um vasto conhecimento intelectual advinda delas. O que fica evidenciado é o não-reconhecimento de que o *Livro das mil e uma noites* é resultado de outro **adab**.

2.5.2. O Conto-Moldura do *Livro das mil e uma noites*.

Nas *Noites*, o mais importante pode não ser a dicotomia literatura escrita e literatura oral, mas a questão de texto fixo e texto livre¹⁸⁵. Ao primeiro, cabe a fixação ou a cristalização pela escrita de um texto, quer nas palavras, no enredo, nas personagens ou no espaço, que se tornam inerentes ao texto. Quanto ao segundo, cabe a recitação ou a declamação, a encenação pela voz que procura se aproximar do repertório escrito mesmo que utilize léxico variado. Mantêm-se, porém, a estrutura lógica e o conteúdo temático das narrativas.

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

Assim, este mecanismo permite ou, até mesmo sugere, possibilidades de mudanças nos conteúdos para uma acomodação e incorporação de material diferente, ao mesmo tempo que resguarda uma lógica interna própria do texto. Isto se assegura estruturalmente por uma história-moldura estável que cerca e contém inúmeros materiais relativamente instáveis, os quais se apresentam numa multiplicidade de gêneros, de estilos conflitantes, de temas divergentes,

¹⁸⁵ GHAZOUL, Ferial H. Free text. In *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 1-4.

sem que prejudiquem a coerência do texto. Por isso é possível dizer que as *Noites* “são um texto em estado de fluxo”.¹⁸⁶

A estratégia narrativa fundamental das *Noites* é a do conto-moldura, ou ainda conto-pretexto, usual entre persas e hindus, presente em outras obras literárias árabes (Kalila e Dimna, o Sábio Sindbâd, As 101 Noites, por exemplo). No trabalho aqui proposto, passaremos a identificá-la por **conto-moldura**.

Esta é a narrativa que põe um limite ou uma borda à razão do livro. Ao desenhar a cena inicial e dar-lhe um fecho ao final, justifica a coleção narrativa ali contida, caso contrário, o conjunto de tais histórias seria uma mera recolha de textos, sem sentido de estarem ali aglutinados, dando um senso de total arbitrariedade.

Na estrutura global do *Livro das noites*, o conto-moldura se torna essencial. É o espaço onde são expostos os motivos que fazem a narradora entrar em cena e desfiar uma palavra quase infinita; trata-se de um livro não apenas de histórias mas de estratégias do discurso, de “como” contar histórias.

Conforme Ferial Ghazoul¹⁸⁷, o *conto-moldura* das *Noites* é formado por 4 blocos narrativos que se combinam, mas que poderiam ser independentes entre si.

1- *A história de Chariar como rei*: a história dos dois irmãos monarcas, Chariar e Chasemam, que não se viam há muitos anos. Tendo aceito o convite de ir visitar o irmão Chariar, Chasemam é traído pela esposa, já na primeira noite de sua ausência, e nesta constatação, mata a rainha e o escravo amante. Este acontecimento é o prenúncio da repetição, de modo diferente, do mesmo fato, para Chariar. Interrompe-se a linha narrativa para ser introduzida uma outra que, ao final, será retomada.

2- *A história da viagem de Chariar à procura de conhecimento*: os dois irmãos aborrecidos com a própria sorte de traição das rainhas, saem caminhando para tentar descobrir se o caso deles é único. Confirmam-se a falsidade e a capacidade de traição das mulheres, na repetição do ato de traição com a mocinha raptada pelo gênio, que obriga ambos os irmãos a fazerem sexo com

¹⁸⁶ “It is a text in a state of flux”. GHAZOU, Ferial H. *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 7.

¹⁸⁷ Narrative Dialectics/ Segmentation. *Ibid*, p.17-22.

ela. Há um alívio e um consolo com essa constatação, o que leva Chariar à decisão de matar a esposa, os escravos e as escravas, além de desposar uma virgem a cada noite, para depois mandar matá-la. Nova interrupção da narrativa.

3-A *história de Cherazade*: a situação de grande comoção e desequilíbrio no reino faz com que, no transcorrer dos anos, não existam mais moças virgens para saciar a vontade do rei. Num determinado dia, devido a tal escassez, a filha do vizir, muito culta, se dispõe a ser a noiva daquela noite, na esperança de salvar todas as mulheres do reino, por uma artimanha que será combinada com a irmã, Dinazade. O pai, porém, em grande aflição, faz uma advertência à filha ao contar a fábula do burro, do boi e do fazendeiro. Nova interrupção da narrativa.

4-A *história narrada pelo pai de Cherazade, do gênero de fábula*: um fazendeiro conhecia a linguagem dos animais, mas não poderia revelar este segredo a ninguém, senão lhe custaria a própria vida. Por esse motivo, fica sabendo das insatisfações do boi, que trabalhava muito e invejava o burro, que servia apenas para transporte em dias de festa. Por sugestão do burro, o boi simula estar doente para se safar dos trabalhos. O fazendeiro, sabendo destas artimanhas, dá ordens para que o burro substitua o boi nos serviços pesados, o que o faz arrepender-se amargamente da idéia dada e querer que o boi retorne o mais rápido possível ao seu posto de trabalho. Como é uma situação muito engraçada, a mulher do fazendeiro quer saber os motivos de tanto riso que, se contados, custarão a vida ao marido. Nem parentes ou vizinhos demovem a mulher de abandonar tal curiosidade. Resignado a contar seu segredo, que significaria a própria morte, o fazendeiro muda de idéia, a partir da conversa ouvida entre o cachorro e o galo. O primeiro tem preocupação com o que está prestes a acontecer com o dono, enquanto o segundo acusa o homem de ser o maior néscio, porque ele, galo, cuidava de cinquenta galinhas, e aquele homem não conseguia cuidar sequer de uma só mulher. A sugestão era a de bater na esposa para que ela obedecesse ao marido, ao que ele acata a idéia, fazendo a mulher implorar perdão e desistir de seu intento.

Só então as narrativas confluem. Cherazade retoma a própria história para uni-la às de Chariar, mesmo que o pai insista em demovê-la, considerando que seu destino pode ser o mesmo da esposa do fazendeiro. Mas, Cherazade não

desiste de seu plano e instrui a irmã, Dinazade, na seguinte trama: que peça que ela conte histórias para passar a noite, antes de ser mandada para a morte. Recontará histórias ao soberano ensandecido, articulando narrativas de tal modo que nunca terminem antes da aurora, quando ele terá, então, adormecido. Tal estratégia, mantida por um engenho narrativo perpétuo, permitirá que a curiosidade do rei fique cada vez mais aguçada pela palavra da narradora, de noite em noite.

Esta é a cena que se desdobrará diante de um senhor perigoso e misógino, para que inúmeras personagens atuem dentro das *Noites*. Algo, porém, sempre precederá a todas estas narrativas. É o drama, por trás de todos os contos, do perigo iminente da morte que é protelada porque Cherazade, “só vive para dizer e por dizer”¹⁸⁸.

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

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

2.5.3. Estratégias de construção narrativa no *Livro das mil e uma noites*.

A força mais surpreendente das *Noites* está na sua arquitetura narrativa, no modo de articulação de suas conexões. Para tal, embora não esteja tão explícito por estar envolto em uma enorme verbosidade, é possível dizer que há um princípio de eixo organizador das idéias do livro, como uma fonte matricial da narrativa, em torno do qual o texto é construído, seja na semântica, na estilística ou na retórica. E concentrado no conto-moldura.

¹⁸⁸ Com base na seguinte afirmação: “*Tout vient nous rappeler qu’un drame se joue derrière les contes; que Shahrâzâd, par ailleurs jeune, belle, amante et mère, ne vit que pour le dire e par le dire.*” MIQUEL, André. Préface. In *Mille et un contes de la nuit*. Paris: Gallimard, 1991, p.5.

Para Ferial Ghazoul¹⁸⁹, por se tratar de um texto dialógico, estabelece-se a seguinte conversa¹⁹⁰ que define as duas matrizes de onde se originarão as narrativas:

Chariar: Tenho uma dor interna. (coloca-se uma crise, um problema, um enigma).

Cherazade: Contarei uma história e, se for a vontade de Deus, conseguirei a libertação. (oferece-se a chave para a solução do problema, para ambos).

A primeira fala, como uma primeira parte dessa matriz narrativa, estabelece o limite ou a fratura entre o real e o simbólico. A dor sentida é de outra natureza, abarca um estilhaçamento psicológico e uma cisão no Eu. Tal fala requer uma linha metafórica e metonímica de pensamento para reconstruir o simbólico; gera uma linguagem figurada para o texto inteiro, o qual será retomado de formas diferentes sobre o mesmo assunto, graças a repetições.

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

O eixo gerado pelas duas matrizes narrativas possibilita compreender que a estrutura narrativa do livro está arquitetada em conto-moldura e contos emoldurados (ou contos de encaixe, ou contos incrustados). Também que três prováveis códigos narrativos, quase nunca estanques mas inter-combinados, servem de sustentação ao discurso inteiro do livro: o código erótico, o código retórico e o código numérico.

O conto-moldura, ao funcionar como um filtro narrativo, tem a capacidade de aceitar e manter histórias - desde que elas possam variar tematicamente,

¹⁸⁹ GHAZOUL, Ferial H. Narrative dialectics./ Discursive significance. In *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p.17-54.

¹⁹⁰ Com base em: " ... when questioned by his brother about his indisposition [Sahzaman replies]: "Oh brother I have an internal sore." Sahrâzâd sums up the solution: "And I will relate to thee a story that shall, if it be the will of God, be the means of procuring deliverance." GHAZOUL, Ferial H. Discursive significance. In *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 30.

possam ser suficientemente diferentes para que não sejam reconhecidas e que, em certa medida, reproduzam estruturalmente o conto-moldura.

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

Internamente, os blocos narrativos acabam por ter, como no conto-moldura, partes descartáveis e partes que não podem ser revertidas nem dispostas em outra seqüência. Mesmo assim, é inegável a flexibilidade narrativa estrutural que assegura fluidez por tolerar mutações, ou variações, pela facilidade em reciclar, em disjuntar, em desconstruir ou reconstruir as narrativas ou partes delas, em um número quase infinito de possíveis novos finais.

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

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

As narrativas emolduradas responsabilizam-se pelo caráter de narrativa perpétua do livro, porque as histórias vão sendo ajustadas dentro de histórias, umas vão saindo das outras e vão sendo amarradas a uma maior, no processo de formação do bloco narrativo. Tais narrativas de encaixe, de função sintática

subordinada, repetem e duplicam infinitamente as imagens, tão logo surja uma nova personagem, preenchendo os vazios, dando uma ilusão de ótica como se se estivesse diante de espelho, num sentimento de curvatura, de ausência de centro e de meandro de labirinto.

Assim, com essa estrutura organizacional, torna-se possível a manifestação de um sistema de muitas vozes em que personagens atuam, ora como narradores, ora como autores, por uma voz impessoal que lhes dá voz : ...e disse Cherazade ... ou, proliferando narradores: "Cherazade disse que Y disse que Z disse que X disse..." ¹⁹¹. Devido à capacidade de combinar os elementos heterogêneos, essas narrativas emolduradas contêm, na superfície, a diversidade, mas em nível mais profundo, garantem a unidade.

Quanto aos três prováveis códigos narrativos existentes no conto-moldura, e que sustentam o discurso do livro, Ferial Ghazoul¹⁹² os identifica em constante intercombinação e convergência, e os nomeia como sendo código erótico, código retórico e código numérico.

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

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

Quanto ao código retórico, trata-se daquele que fundamenta o livro, por se tratar de um livro "sobre" como contar histórias, tornando-se o centro de atração dos demais códigos. Por meio dele, evidencia-se a capacidade da linguagem

¹⁹¹ JAROUCHE, Mamede M. Uma poética em ruínas. In *Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio/ Anônimo*; [introdução, notas e apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafá Jarouche] – São Paulo : Globo, 2005, p. 27.

¹⁹² GHAZOUL, Ferial H. Discursive significance. In *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 29-41.

humana que faz, da língua, o poder de persuasão do Outro. Trata-se da luta entre o silêncio e a palavra, de lidar com o limiar frágil da eterna luta entre a morte e a vida. Sobreviver significa fazer uso implacável do discurso, porque é ele quem dá vida e faz continuar a viver.

Diferentemente do mito da Torre de Babel, o *Livro das mil e uma noites* faz, da palavra, a própria articulação da diversidade, para harmonizar o caos e a divisão, para articular diferentes tradições e culturas, através do tempo e no espaço.

*The nocturnal cogito is: "I narrate, therefore, I am." ... the myth within The Arabian Nights uses language and narrative from different linguistic traditions as an instrument of harmony and life. It is important to note that the word in question is profane, and not the word of God which gives eternal life. The profanity of the word in The Arabian Nights, then, tries to situate language in relation to men and women, indicating how rhetorical code deals with the inaugural breach and its healing, as embodied in the matrix. Storytelling in The Arabian Nights is a continual crossing over a chasm. Sahrazad's discourse hovers the brink of death. She is perpetually in a liminal state.*¹⁹³

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

Quanto ao código numérico, diz respeito à incorporação de mais uma linguagem, a linguagem matemática, como necessidade de comunicação humana. Deste código, advém uma dupla funcionalidade: simultaneamente à simbologia do número 1001 como infinito (a idéia hiperbólica de imensidão, dado o acréscimo de mais 1 ao número 1000), há também a propensão de uma organização em sistema de *dobras*, como se verificará no conto moldura. Não se trata de "uma dobra em duas, dado que toda dobra o é necessariamente, mas

¹⁹³ O cogito noturno é: "Eu narro, portanto, eu sou." ... o mito dentro de *As Mil e Uma Noites* usa língua e narrativa de diferentes tradições lingüísticas como um instrumento de harmonia e vida. É importante notar que a palavra em questão é profana, e não a palavra de Deus que dá vida eterna. O profano (como linguagem indecorosa) da palavra em *As Mil e Uma Noites*, então, tenta situar a língua em relação a homens e mulheres, indicando como o código retórico lida com a brecha inaugural e sua cura, como [está] incorporado na matriz. O contar histórias em *As mil e uma noites* é um cruzar contínuo de abismo. O discurso de Sahrâzâd paira na borda da morte. Ela está perpetuamente num estado limiar. Tradução nossa. GHAZOUL, Ferial H. Discursive significance. In *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 36.

uma *dobra de dois, entre-dois*, no sentido de que é a diferença que se diferencia.”¹⁹⁴

Pelo próprio título, articulam-se implicitamente duas linguagens, a do número à da palavra: *1001 noites*. Ambas indicam e demarcam o tempo que passa, identificando-se aí uma estratégia para revelar a transitoriedade do Tempo e a sua infinitude, sem princípio e sem fim. Houve sempre algo que precedeu a primeira noite e algo que continuará após a 1001ª noite.

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

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

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

O código numérico, a partir do conto-moldura, pode ter suas funções ampliadas se visto numa capacidade de dobrar e de se desdobrar, seja com as personagens seja com os conteúdos temáticos ali desenvolvidos. “Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. ... a capacidade do organismo de dobrar

¹⁹⁴ DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco.*/Gilles Deleuze. Tradução Luiz B.L.Orlandi. Campinas, SP : 1991, p.26

suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado à espécie.”¹⁹⁵

Quanto às *personagens*, elas se dobram-desdobram na formação de duplas simples: Chariar e Chasemam / Cherazade e Dinazade; e duplas que formam um casal: Chariar e Cherazade / Chasemam e Dinazade. Quanto aos conteúdos temáticos, prevalecem os temas de Eros e Tânatos e os que deles decorrem.

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

(1) **Correlation** (*mumathala*) which covers pairing and repetition; (2) **confrontation** (*muqabala*), which includes opposition and inversion, and (3) **antithetical meaning** (*addad*), which delineates internal contradictions in characters and cleavage in actions. The effect is invariably that of amplification and hyperbole in the first place (*mumathala*), revolution and upside-down transformations in the second place (*muqabala*), and paradox and reversibility in the third place (*addad*).¹⁹⁶

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

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

¹⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco.*/Gilles Deleuze. Tradução Luiz B.L.Orlandi. Campinas, SP : 1991, p.22

¹⁹⁶ (1) Correlação (*mumathala*) que cobre par e repetição; (2) confrontação (*muqabala*), que inclui oposição e inversão, e (3) significado antitético (*addad*) que delineia contradições internas nas personagens e fragmentação nas ações. O efeito é invariavelmente a de amplificação e hipérbole em primeiro lugar (*mumathala*), revolução e transformações às avessas em segundo lugar (*muqabala*), e paradoxo e reversibilidade em terceiro lugar (*addad*). Tradução nossa. Grifos nossos. GHAZOUL, Ferial H. Narrative dialectics. In *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 28.

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

Se Chasemam é o duplo, ou mesmo uma cópia, de Chariar, Dinazade é a sombra de Cherazade, a acompanhá-la onde quer que esteja, um verdadeiro ego-auxiliar¹⁹⁷ atento às vicissitudes.

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

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

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

Ocorre que o casal real não se restringe apenas a uma oposição e complementaridade. Dentro do conceito de **addad**, há um aprofundamento na relação “casal”, evidenciando uma contradição interna, uma ambigüidade que,

¹⁹⁷ Muitas leituras têm sido feitas de *As Mil e Uma Noites* pelo viés da psicanálise. Há o poder curativo indiscutível pelas palavras, daquele que fala e que elabora. Mas, como entender este processo psicanalítico em Sahrâzâd, se é ela quem fala e é Chariar quem se cura? Neste sentido, podemos dizer que a personagem árabe milenar utilizou-se de processos psicodramáticos, talvez antes de Jakob Moreno, o criador do Psicodrama. É Sahrâzâd, pelas suas palavras, quem monta o cenário imaginário, traz à baila infindáveis outras personagens e utiliza-se da irmã, Dinazade como *ego-auxiliar*. Dinazade não é a protagonista deste enredo, mas é personagem fundamental para o seu desenrolar porque é ela que sempre incentiva a irmã por mais histórias. Sua função primordial é a de estar sempre atenta a tudo, a de não perder um gesto sequer do monarca, a de estar pronta a intervir nas narrativas da irmã caso perceba o menor indício de tédio ou aborrecimento do califa. Esta atenção silenciosa à cena diz mais que as palavras porque diz com os olhos, com os gestos, com o riso e ... com o pranto, trata-se de uma confabulação com a irmã para endossar ou modificar certas estratégias. SILVA, Sandra A. Moreno e Sahrâzâd: *Narrar e Morrer, 1001 Maneiras de Sobreviver*. Trabalho apresentado no XIV Congresso Brasileiro de Psicodrama, em Belo Horizonte, MG, de 09 a 12 de junho/ 2004. CD-ROM.

semanticamente pode ser traduzida como heterônimo. Como terceira combinação dessa variante, o casal Chariar e Cherazade apresenta uma ambivalência, mostra uma complexidade mais ampla e profunda dada pela subversão entre o aparente e o velado.

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

Quando Chariar permite que Cherazade conte uma história, e a ele parece ser apenas uma, ocorre uma inversão nos papéis. O califa entrega à mulher o poder que a palavra confere a quem a tem, e que seria uma prerrogativa apenas dele. Permite que ela fique em seu lugar ao passar a ser a “ditadora”, ou seja, aquela que diz e quem lhe devolverá a capacidade do simbólico, própria da palavra. Talvez, a transformação mais fundamental e decisiva, no processo de 1001 noites, seja essa: as mulheres, de objeto de sexo, transformam-se em objeto de fantasia sexual.¹⁹⁸

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

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

Assim como as personagens, os conteúdos temáticos também apresentam uma organização em dobras, representada por Eros e Tânatos. No transcorrer da narrativa, esse tema se desdobra, e dele decorrem temas como os de vida x morte, fidelidade x infidelidade, amor x relação sexual ou defloração, etc. A

¹⁹⁸ Com base em: “She [Sahrâzâd] tries to appease his appetite, to tame him, as it were, and replaces his steady diet of women with tales of women, Shahrazad’s genius lies in turning women from objects of sex to objects of sexual fantasy. This entry into the symbolic is the most critical step undertaken by Shahrazad. Once the signifier replaces the signified, language becomes possible – and once language is installed, unlimited discourses become possible.” GHAZOUL, Ferial H. Narrative dialectics. In *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996, p. 23-24.

variação e/ou repetição apóiam-se nos mesmos princípios retóricos, de *mumathala*, *muqabala* e *addad*.

Com o princípio *mumathala*, que explicita uma repetição com valor hiperbólico, os acontecimentos da traição das esposas ficam reafirmados, de modo exagerado, com Chariar. Além da esposa, há vinte escravos e vinte escravas envolvidos, o que hiperboliza o desalento masculino e a traição feminina. Se, Chasemam mata a esposa e o escravo negro logo de saída, Chariar matará não só a esposa, mas todos os escravos envolvidos, além de uma virgem todos os dias, até quase à exaustão dessa população jovem e feminina. Por isto, neste primeiro movimento dramático, a repetição serve para confirmar o tema em dobras entre Eros e Tânatos.

No segundo bloco temático, o princípio de *muqabala*, como inversão ou transformação às avessas, faz-se presente com a perambulação dos dois irmãos, quando eles se deparam com o gênio e a mocinha raptada. Ao exigir que ambos tenham relação sexual com ela, essa mocinha inverte a situação, de marido traído para aquele que trai.

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

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

Também na relação entre o cão e o galo, Chariar corresponde ao cão, no primeiro momento. Quando sai a perambular com o irmão, para refletir sobre os acontecimentos da infidelidade conjugal, ainda possui uma certa cautela, uma certa preocupação e racionalidade. Mas, acaba ficando em correlação ao galo, devido à experiência com a mocinha raptada pelo gênio. Torna-se, então, um macho autoritário em relação às mulheres, reconhecido, inclusive pelo vizir, em tal correlação.

Com o princípio retórico *addad*, estabelecem-se ambigüidade e, como a fita de Moebius, ao mesmo tempo sendo um e outro: Eros e Tânatos como

símbolos de negritude e defloração. Os escravos, na ação do adultério são negros; a cor preta se desdobra em narração noturna, como escuridão da noite que recobre, como véu protetor, ações ilícitas que acontecem sem serem vistas. O ato irracional de Chariar, ao deflorar as virgens, exhibe a relação sexual para saciar o instinto animal, como violação e assassinato – do corpo e da alma, na confrontação entre o desejo e a transgressão da lei.

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

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

2.6. Um conto de *As mil e uma noites*: *A Cidade de Bronze*¹⁹⁹.

O estudo do bloco narrativo *A Cidade de Bronze* tem dois intuitos. O primeiro é o de procurar verificar o seu alinhamento ou correlação com o conto-moldura das *Noites*. O segundo, o de buscar indícios que possam identificar vínculos, se é que os há, entre *A Cidade de Bronze* e o conto de Borges, *El Inmortal*, a ser tratado no capítulo seguinte.

De modo geral, o conjunto de noites de *A Cidade de Bronze* se organiza em torno de dois temas que acabam **sendo um** ao final. De um lado, um tema aparente que se mostra: envolve tradições antigas de várias nações e trata de lendas sobre Salomão, especialmente a das garrafas de bronze onde ele aprisionou gênios rebelados. De outro, de maneira mais profunda e que se esconde por trás do aparente, o tema da viagem: ao ir em busca das garrafas de

¹⁹⁹ The Story of The City of Brass. Nights 566–578 (Versão Lane) Verificar Anexo 2. Disponível em: <http://www.bartleby.com/16/701.html> Acesso em 16 maio 2006.

bronze revela-se a transitoriedade da vida e a eterna luta humana entre vida e morte.

A Cidade de Bronze alinha-se ao conto-moldura das *Noites* quanto ao tema de seu segundo bloco narrativo, ou seja, o da perambulação de Chariar e Chasemam após a comprovação da infidelidade conjugal. Se a “viagem” dos irmãos foi um ir-e-voltar breve, a viagem de *A Cidade de Bronze* é de longa duração, cerca de quatro anos entre a ida e a volta.

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

2.6.1. A Cidade de Bronze e os seus blocos narrativos.

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

Vejamos, então, como essas partes podem ser sintetizadas:

1. O diálogo entre Talib ibn Sahj e o califa Abd el-Malik ibn Marwan, de Damasco, sobre a existência de garrafas de bronze seladas por Salomão, que aprisionam gênios, e que foram atiradas ao mar. As providências para a realização de uma expedição que vá em busca destas garrafas.²⁰⁰

²⁰⁰ Baseados no texto de Lane, elaboramos um resumo mais detalhado das referidas partes do texto. Em Damasco, na Síria, numa das sessões noturnas entre pessoas de grande importância e erudição, o califa Abd el-Malik ibn Marwan conversava sobre as tradições de antigas nações e também lendas que envolviam Salomão. Falava-se desse poder sobre a natureza, o aprisionamento de gênios e demônios em garrafas de bronze que Salomão havia selado para a eternidade. Dentre as pessoas ali presentes, Talib ibn Sahj contou ao

2. O percurso da viagem pelo deserto em busca das garrafas de bronze: três acontecimentos/ narrativas casuais e fundamentais, como prefiguração de *A Cidade de Bronze* – a chegada a um castelo negro, a descoberta de uma estátua de homem-cavalo, o encontro com um gênio aprisionado em pilastra de mármore.²⁰¹

3. Finalmente a chegada à *Cidade de Bronze*: a sua visão à distância; a dimensão exagerada da fortaleza; as tentativas frustradas de adentrar a cidade

califa sobre a viagem de um homem que, ao naufragar perto da ilha da Sicília, chegou acidentalmente a um lugar onde havia as tais garrafas de bronze, o que despertou enormemente a curiosidade do soberano. Segundo o próprio narrador, o povo daquele lugar estava totalmente apartado do mundo dos outros homens porque ali se tratava de um local que não havia sido atingido pelo dilúvio da época de Noé. Eram homens negros, de compleição de bestas selvagens, moravam em cavernas, andavam nus e não entendiam a palavra humana. O único que se comunicava pela linguagem humana era o rei. Pertenciam a uma religião antes do Islã e da missão de Maomé. Um dia, um deles pescou naquele mar uma garrafa que, ao ser quebrada, liberou uma fumaça azul que foi se tornando a figura horrível de um gênio que gritava: *Arrependimento! Arrependimento!*, ignorando o tempo aprisionado que havia se passado e que Salomão não existia mais. Então, a pedido do califa e sob o seu patrocínio, começou-se a organizar uma expedição para ir em busca das garrafas. Talib ibn Sahj ficou incumbido de levar uma carta do califa ao seu irmão, comandante no Egito, que por sua vez, deveria convocar emir Musa ibn Nuseyr, vice-rei de um país do Maghreb, que já estava muito próximo do local das garrafas encontradas. É claro que emir Musa ibn Nuseyr ouviu e obedeceu às ordens recebidas, mas convidou o sheik Abd-Es-Samad para a viagem, como voz de sabedoria e orientação pelos caminhos difíceis e desconhecidos que seriam percorridos, numa jornada prevista por aproximadamente 2 anos para ir e outro tanto para voltar.

²⁰¹ Durante o percurso, após um ano de jornada, esquecidos e perdidos no deserto, ocorreu o primeiro fato inesperado e importante: depararam com um *palácio negro*. À primeira vista, o castelo era pura sedução e um espelho ou eco das coisas que haveria e seriam vividas na Cidade de Bronze. Tratava-se de uma construção grandiosa e destituída de qualquer sinal de vida, um verdadeiro mausoléu cheio de tumbas. Inicialmente, houve um encantamento de sonho pela descrição das riquezas, das gemas de pedras preciosas, seu colorido e tamanho, verdadeiras belezas ali expostas. Devido às várias tabuletas escritas em versos e encontradas pelo interior do palácio, as quais o sheik lia e emir Musa copiava e guardava o texto, o local, de aparência encantadora, acabou se revelando um espaço encantatório e ameaçador. A futilidade, que havia ali enquanto as pessoas eram vivas, foi se desfazendo apesar da avareza para manter a riqueza e do enorme esforço para resistir à morte. Deste modo, o que parecia um sonho acabou se tornando pesadelo, porque os textos das tabuletas falavam das falsas aparências do mundo, das visões confusas que a vida oferece como as de quem dorme ou dos sonhos de quem sonha, ou da miragem de quem tem sede e imagina ser água: o mundo é enganoso. Só Deus é eterno e poderoso. A vida humana está condenada à morte. É preciso estar atento às calamidades. Saindo do castelo, após três dias de viagem, ocorreu o segundo fato importante. O grupo encontrou uma espécie de máquina mágica na figura de um *homem-cavalo* que ao ser tocada, girou e apontou a direção correta para a Cidade de Bronze. Este “robô” não era em si demoníaco, mas continha algo sinistro, prefigurando também inúmeras estátuas ilusionistas na Cidade de Bronze. Uma vez na direção correta, ocorreu o terceiro fato decisivo pré-encontro da Cidade de Bronze, como prefiguração de punição em casos de desobediência a uma ordem ou lei. Havia uma pilastra de mármore onde estava aprisionado, por obra de Salomão, um *efrit*, um gênio do mal, numa aparência monstruosa, misto de animal e figura humana. Indagado sobre quem era e as razões de sua prisão naquela pilastra, não só as personagens, mas nós, como platéia-leitor, somos informados das ações e razões que levaram Salomão a aprisionar aquele gênio na pilastra e outros milhares em garrafas de bronze, lacradas, seladas e atiradas ao mar. Assim, há um reenvio ao primeiro bloco narrativo bem como uma prefiguração de acontecimentos na Cidade de Bronze, para os casos de desobediência. Então, pela voz do gênio, há uma rememoração dos poderes de Salomão recebidos de Deus e sua capacidade em comandar os seres da natureza. Este gênio, guardião de um ídolo, ao qual muitas vezes ele encarnava, era adorado por um rei e sua filha de grande beleza. Como comandante de uma tropa enorme de outros gênios, tinha uma influência “política” tanto para manter a paz entre os gênios e Salomão quanto sobre as decisões do rei. Ocorre que, por ser subalterno a Salomão, o *efrit* lhe conta sobre a beleza daquela princesa e por quem imediatamente Salomão se apaixona. Entretanto, como a moça é idólatra, torna-se impossível um relacionamento, decorrendo daí uma intimação de Salomão para que o pai quebre o ídolo e se submeta ao seu Deus, bem como lhe entregue a filha em casamento. Não se subordinando às imposições de Salomão e instigado pelo gênio encarnado no ídolo que lhe garante força neste enfrentamento, ocorre uma luta sangrenta entre as duas partes. Salomão, como qualquer humano, ferido em sua vaidade e orgulho, devasta o reino com ódio mortal graças a seus poderes, travando uma luta vencedora de números hiperbólicos. Como vencedor da batalha, pune o gênio rebelde aprisionando-o na pilastra, e os demais são encarcerados em garrafas de bronze e atiradas ao mar.

com a morte de 12 homens; a tentativa bem sucedida do sheik graças à sua fé em Deus; o interior da cidade e sua magnificência e riqueza; as experiências lúgubres dentro do castelo principal; prêmio e punição pela obediência e desobediência à lei.²⁰²

4. O prosseguimento da viagem para o país do povo bestial, em cujo mar estão as garrafas de bronze. Diferentemente do início, por agora estar islamizado, o povo bestial tem o domínio da língua humana. Regresso da comitiva a Damasco com presentes: 12 garrafas de bronze, peixes em forma humana e riquezas. “Aposentadoria” do responsável pela expedição, emir Musa ibn Nuseyr.²⁰³

²⁰² Confirmada a direção da Cidade de Bronze pelo *efrit*, o grupo seguiu viagem. A aparência da cidade, na distância, era de um objeto negro com duas chamas vivas. Esta ilusão de ótica ocorria porque as paredes eram de pedras negras e havia duas torres de bronze de Al-Andalus. Tratava-se de uma construção grandiosa e solidamente fortificada com muros que se elevavam alto no ar, impenetrável com seus inumeráveis portões porque nenhum deles se abria a não ser por meio de algum artifício. Para contornar a fortaleza, na tentativa de descobrir algum portão que permitisse a entrada, foram necessários dois dias! A única maneira de abrir algum portão seria por dentro da cidade. Devido a esta falta de acesso, o jeito foi vislumbrar a cidade do alto de uma montanha. Era algo imenso, impenetrável, vazio, sem uma voz ou uma alma viva, apenas corujas, pássaros, urubus. Havia pavilhões nobres, domos brilhantes, mansões em boas condições, rios correndo, árvores frutíferas, jardins cheios de frutas maduras. Na distância, emir Musa divisou 7 tabuletas de mármore branco esculpidas e onde havia palavras de bons conselhos. A primeira estava em grego antigo. Falava sobre a morte e sobre as coisas passageiras da vida: o mais apropriado é a indiferença ao mundo! Os versos de todas as tabuinhas foram copiados por emir Musa ibn Nuseyr. Para adentrar a cidade, foi feita uma escada e, uma vez no topo do muro, cada um dos doze homens que voluntariamente se dispuseram a descer dentro da cidade, gritavam, batiam palmas, acabavam pulando e morrendo. Somente com o sheik o mistério se desfez: devido à sua fé e orações, ele venceu uma espécie de encantamento, uma miragem dissimulada em forma humana na figura de simulacros de dançarinas sobre um espelho formado de água, que não serviam mais para proteger os mortos mas, como uma ilusão de ótica da própria morte, levar à morte. Tudo naquela cidade tornara-se algo fraudulento e destrutivo. Caminhando até as duas torres de bronze, o sheik viu dois portões de ouro, sem fechaduras nelas ou qualquer sinal que pudesse abri-las. Entretanto, como Deus quisesse, olhando atentamente, viu no meio de uma delas a figura de um homem-cavalo de bronze, com uma mão estendida, como se estivesse apontando para uma das torres, e onde havia uma inscrição que instruía a maneira de abrir a porta. Uma vez aberta, revelou-se uma larga passagem, um lugar elegante mas, ninguém vivo. O sheik abriu a porta para seus companheiros e, por prudência, emir Musa ordenou que apenas a metade do grupo adentrasse a cidade. Não havia indícios de vida na cidade ou em qualquer aposento do palácio e, como já ocorrido anteriormente, havia inscrições em versos que iam esclarecendo os acontecimentos. A cidade era um ambiente de aparições e de aparências: muita beleza e riqueza incalculáveis, muitas pedras preciosas. “Era um lugar de tesouro escondido e santuário da morte”. No salão de festas, finalmente encontraram uma rainha morta, cujos olhos eram gemas preciosas e davam a falsa impressão de olhar para as pessoas, observando-as da direita para a esquerda ou vice-versa. Diante deles havia uma tabuinha de ouro, onde havia a explicação do sucedido, sempre enfatizando a fugacidade dos bens terrestres. Emir Musa, emocionado, chorou e anotou tudo. Para que algum homem pudesse ter chegado até aquele local deveria ter havido a permissão de Deus. Deste modo, eles poderiam pegar as riquezas que quisessem, como prêmio, exceto não mexer nas riquezas que adornavam a rainha. Mas como Talib foi vencido pela cobiça, ao tentar pegar o que era proibido, foi morto e teve a cabeça cortada.

²⁰³ Seguindo caminho pela costa marítima, os viajantes atingiram o país daquele povo bestial, em que o rei era o único a se comunicar na linguagem dos visitantes. Mas, nesta ocasião, eles já haviam se tornado muçulmanos, porque havia aparecido para eles no mar Khidr, um intermediário divino e protótipo do conhecedor esotérico, entre luzes difusas e iluminação pelos arredores, ensinando-lhes palavras de louvor a Deus, especialmente às sextas-feiras. Os visitantes foram alimentados com peixe na forma humana, presenteados com 12 garrafas de bronze e muitos outros objetos para o califa. Finalmente o grupo retornou a Damasco e, dos presentes recebidos, os gênios foram libertados para deleite do califa, o peixe de aparência humana morreu de calor e os tesouros foram distribuídos entre os muçulmanos. Emir Musa ibn Nuseyr solicitou ao califa para que o filho o substituisse no cargo de governador para que pudesse “se aposentar”, indo morar em Jerusalém.

2.6.2. Estratégias de construção narrativa em *A Cidade de Bronze*.

A Cidade de Bronze, à maneira do conto-moldura das *Noites*, organiza-se a partir de uma estrutura dialógica, utilizando procedimento semelhante. A conversa ocorrida entre o califa e Talib ibn Sahj sugere um eco dessa construção narrativa, ou seja, ela gira em torno de um eixo organizador das idéias, como uma fonte matricial do conto, em duas partes. É como se houvesse o seguinte diálogo:

Talib ibn Sahj: *Ouvi dizer de um tesouro precioso e antigo.* (Como uma isca, lança-se um problema, uma curiosidade, uma vontade de decifração e comprovação daquilo que X disse que Y viveu).

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

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

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

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

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

Na organização temática, *A Cidade de Bronze* confirma continuamente o poder da palavra que garante e insiste todo o tempo numa repetição, aplicado pelo princípio de *mumathala*. O código retórico se aplica inteiramente nesta associação à palavra como efeito de repetição eterna, pela escrita ou pelo oral, e como meio de perpetuar uma mensagem.

Se não tivesse havido a estratégia humana de burlar a morte, como registro dos acontecimentos nas tabuletas, seja como memória, como aviso ou bom conselho, a expedição teria grandes chances de fracasso. Se o emir Musa ibn Nuseyr, como homem-narrativa, não tivesse anotado o texto, provavelmente desconheceríamos a aventura dele como homens-leitores do futuro. Emir Musa, tal qual os escribas das narrativas de Cherazade, revela no fictício o real: faz uso de uma estratégia recorrente, realiza (de modo diferente) no fictício o que era comum no real – anota os textos, impede que eles se percam, (re)elabora-os na escrita para devolvê-los ao oral. O tema da miragem, do engano, da fraude, das falsas aparências do mundo concreto, da fugacidade da vida só são possíveis pela imortalidade que a palavra dá, pelo simbólico que ela representa.

Com este princípio de *mumathala*, o efeito narrativo do bloco dois de *A Cidade de Bronze*, como prefiguração, prepara a repetição e a amplificação como hipérbole do bloco 3. Graças ao código numérico, é possível formar a imagem da grandiosidade da Cidade de Bronze, já prefigurada no castelo negro, e onde Borges provavelmente se ateve para formar o cenário de seu *El Inmortal*. As cenas cinematográficas de tomadas de plano vão fornecendo material para a construção da imagem imponente e assombrosa do lugar, passo a passo, em meandros de labirinto, como podemos constatar pelo seguinte quadro comparativo:

Castelo Negro	Cidade de Bronze
Visão à distância: Não há descrição.	Visão à distância: Um enorme objeto negro, com duas torres de fogo.
	Visão próxima: Eram duas torres de bronze de Al-Andalus, uma construção arquitetônica magnífica, fortemente fortificada, elevando-se alta no ar, impenetrável: a altura das paredes era de 80 metros cúbicos, 525 portões, mas nenhum aberto. A extensão da cidade é medida por uma volta em torno do muro, levando 2 dias e duas noites sem descanso. Nenhuma porta foi encontrada aberta.
	Visão geral da cidade do alto de uma montanha próxima: Pavilhões magníficos, cúpulas brilhantes, mansões em boa condição, rios, jardins, pomares com árvores frutíferas e frutos maduros. Cidade vazia, de portões impenetráveis, sem uma viva voz a não ser a das corujas, dos pássaros voando em círculos, dos corvos gritando. Encontro de 7 tabuletas de mármore com inscrições em grego.
	Tentativas de entrada na Cidade:
	Construção de uma escada, que levou um mês para ser concluída. Episódio da morte de 12 homens, que após chegarem ao alto do muro, aplaudiam, gritavam e se jogavam muro abaixo. Decisão do sheik em subir a escada. Devido à sua fé, não é envolvido no sortilégio, no encantamento da Morte. Descoberta do mistério: espectros ou fantasmas de dançarinas autômatas, já mortas, davam a ilusão de ótica de estarem vivas, refletindo-se num espelho d'água. Também é desfeita a miragem de que havia um rio, à beira do muro. Numa das torres de bronze, o sheik descobre a figura do homem-cavalo que apontava em uma direção. Ali havia uma inscrição que dava instruções para abrir o portão de entrada da fortaleza.
Entrada do castelo: Aberta. Havia ângulos magnânimos, degraus de mármore colorido nunca antes visto, teto e paredes decorados com ouro e prata e minerais, e um pouco mais além, um bloco com inscrições em grego.	Entrada da cidade: Quando a entrada da cidade se abriu para o sheik, houve um barulho de trovão, e verificou-se tratar de um lugar bonito, mas cheio de pessoas mortas, já ressequidas, inclinadas e protegidas com escudos, espadas e flechas. Nos portões havia barras de ferro, barricadas de madeira, fechaduras de fabricação delicada e forte aparato bélico. Só então, o sheik vasculhou e encontrou, entre os pertences daquele que supôs ser o sheik do lugar, a chave da entrada principal. Quando o portão se abriu, houve um barulho terrível de trovão, devido à grandeza e à enormidade dele.
Visão interna do castelo: Desprovido de habitantes, destituído de famílias. As cortes estavam desoladas, os apartamentos desertos. Bem no meio do castelo, havia um quarto,	Visão interna da cidade: Encontro dos 12 companheiros mortos e que são enterrados. Todas as pessoas da cidade estavam mortas: escravos, mercadores, homens e mulheres.

coberto com uma magnífica cúpula que se elevava no ar, e em torno do qual havia 400 tumbas. Entre elas, havia uma de mármore, sobre a qual havia inscrições.

O quarto real, com esta cúpula, tinha oito portas de madeira de sândalo, com pregos de ouro. Eram portas ornamentadas com estrelas de prata e outras jóias, havendo uma inscrição em versos na primeira porta.

Dentro do quarto real, havia uma tumba longa, de aparência terrível, com uma tabuleta de ferro chinês, e com inscrições.

Os mercados estavam abertos e organizados, expondo os objetos e utensílios de valor ou não, as riquezas como as jóias em ouro, em prata ou pérolas, tecidos de brocado e seda, dinheiro e moedas, perfumes, fragrâncias e essências, tudo estava arrumado, no lugar.

Visão externa do castelo:

Do mercado, chegaram a um castelo. Sua visão exterior era a de uma construção arquitetônica forte, cuja decoração, com metais preciosos e em fabricação primorosa, nunca tinha sido vista. Em torno desta maravilha, encontraram versos que passam a explicar o ocorrido.

Visão interna do castelo:

No interior do castelo havia um hall enorme, 4 aposentos magníficos: um defronte o outro, decorados em ouro e prata, e variadas cores. No meio do hall, havia uma fonte de alabastro, e em cada aposento, uma fonte decorada, com tanques de mármore, canais de água corrente que formavam 4 riachos, os quais se encontravam formando um tanque maior, de mármore, com várias cores.

Entrada nos aposentos, um a um: todos ricamente adornados, com armários cheios de utensílios e peças valiosas, que a comitiva começa a retirar conforme lhes agrada.

Encontro de uma porta de marfim e ébano bem no meio do palácio: o sheik consegue abri-la devido à sua capacidade. Era um aposento de mármore, adornado de pratos brilhantes de ouro, cortinas estampadas com pássaros e bestas.

Passagem para um salão polido e adornado de mármore e jóias: havia uma cúpula dourada de ouro vermelho. No meio da cúpula havia outra enorme estrutura de cúpula real, em alabastro, cujas janelas eram adornadas de esmeraldas que agradariam a qualquer rei. No centro, um pavilhão de brocado, erguido por colunas de ouro vermelho, com decoração de pássaros em pedras preciosas. Havia uma fonte, em cuja borda estava colocado um sofá adornado de riquezas e tecidos de brocado, onde parecia descansar uma dançarina brilhante como o sol.

Descrição da rainha: olhos de ninguém ainda haviam contemplado tanta beleza. Roupas bordadas de pérolas e pedras preciosas, uma coroa de ouro, colares de jóias raras e gemas refulgentes. No lugar de seus olhos, duas gemas preciosas que pareciam olhar as pessoas de um lado para outro, dando a idéia de piscarem, em sua face branca e cabelos negros. Ninguém poderia afirmar que se tratava de um cadáver. Aos seus pés, havia dois escravos, um branco e um negro. Um deles, com uma arma de aço, e o outro, com uma espada de brilhantes que cegava os olhos.

Diante dos escravos, estava uma tabuleta de ouro que explicava a razão, entre tantos acontecimentos, sobre tudo o que os viajantes estavam presenciando na Cidade de Bronze: tinha havido muita felicidade e riqueza mas, durante 7 anos sucessivos, não choveu e, sem água, não houve riqueza que pudesse trazer o verde sobre a terra, matando a todos de fome e de sede.

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

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

O princípio de *muqabala*, como inversão ou transformação às avessas, leva-nos a identificá-lo na mudança essencial, no transcorrer da narrativa (ou do tempo?), para a raça humana, a partir do povo bestial, de não-falante para falante. Se, no início do conto este povo não sabia falar, no final, ele tem a palavra: ao fazer parte do Islã, isto implicou em aprender uma língua, em falar e ler esta língua, em se tornar humano pela língua. Estabelece-se, pelo código retórico, uma correlação semelhante ao conto-moldura, em que o silêncio tem a ver com a morte e a palavra com a vida, seja terrena ou espiritual.

Também o aprisionamento dos *efrits* nas garrafas de bronze, como castigo aplicado no confinamento de um tempo quase eterno, pode ser considerado outro exemplo de transformação às avessas. A procura pelas garrafas propicia o limite final do castigo deles que, ao gritarem “arrependimento”, evidencia uma transformação destes seres a custa de duras penas e longo sofrimento, lição aprendida e chance de vida nova.

Entretanto Talib, que estava em liberdade e em condições de livre arbítrio, ao infringir a lei, tomado pela cobiça, é punido com a morte. Numa correlação, não muito evidente, poderíamos dizer que a pena de morte para Talib está para a pena de morte das esposas e escravos adúlteros, dos irmãos Chariar e

Chasemam. A pena aplicada não dá chance de refazer de outro modo, a não ser pelas palavras eternizadas na narrativa, para seduzir ou persuadir a platéia/leitor para não seguir tais exemplos, para resistir às fraquezas e aos instintos humanos.

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

Também a personagem de Salomão contém elementos paradoxais. Reconhecidamente, ele é uma figura real e lendária, um sábio magnânimo e imortalizado. Concentra-se nele, então, a simbologia do genuíno poder masculino de toda ordem: pessoal (imortalizado em lendas), sexual, político, econômico, cultural, religioso (porque protegido por Deus tornando-se quase Deus ao dominar a natureza) mas, acima de tudo, o de ser humano e, portanto, um mortal sujeito a falhas. Em *A Cidade de Bronze* vemos um Salomão humano, passível de falhas, sujeito às tentações, movido a paixões. Neste sentido, a partir de Salomão, o *código erótico* atua no conto e se torna o que gera a narrativa *A Cidade de Bronze* de modo indireto.

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

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

parecem vítimas, enquanto Salomão, um verdugo. Nada é o que parece em *A Cidade de Bronze*, tudo é uma fraude para despistar.

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

Por outro lado, há uma relação afável e fraterna como dupla, quanto ao emir Musa e o sheik. Eles trabalham em harmonia e confiança mútua, como Cherazade e Dinazade. Quando o emir Musa escreve/anota os textos das tabuletas, de fato ele está perpetuando o texto pela palavra, como Cherazade. Quando o sheik lê as tabuletas, ele está orientando emir Musa, fornecendo-lhe condições de ação com prudência e sabedoria, tal qual Dinazade com suas palavras de apoio.

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

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

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

Se, *A Cidade de Bronze* é a cidade dos enganos, das fraudes, das ilusões de ótica, seria bem interessante considerar Talib o verdadeiro herói da narrativa, aquela personagem que, ao ser marginalizada, descentra a narrativa para ver sem ser vista, disfarçada, aguardando um outro texto (quem sabe o de Borges!) para poder empreender a jornada de todos nós.

CAPÍTULO III.

UM ALEPH: BORGES, SEGUNDO O LIVRO DAS MIL E UMA NOITES.

Introdução.

Para Borges, “a arte de narrar gira sobre este duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta.”²⁰⁴. Suas narrativas, como vestígios de tradição oral, imaginam um interlocutor ali, diante do autor. Ouve-se, quase perdido ou deslocado, um texto emaranhado, a respeito de alguém desconhecido ou amigo de Borges, que lhe contou ou que ele ficou sabendo, por vias indiretas, sobre tal história. Nunca é uma narração em linha reta, mas justamente, retorcida e entrecruzada com outras narrativas. O argumento central, escondido sob muitos detalhes, mostra-se aos poucos, como segredo de um mistério.

Ler Borges significa atentar aos envoltórios; à maneira como ele distribui os contos em um livro, aparentemente em disposição aleatória; às engrenagens narrativas que podem levar a outras histórias, para gerar histórias dentro de histórias, ou para abraçar outras histórias, sem que o leitor perceba, com clareza, o intrincado labirinto narrativo borgeano que parece ter alguns padrões de direção.

A prosa de Borges é complexa e a força de seu relato está no poder criador e paradoxal que o autor atribui à linguagem, devido à limitação da palavra. Ao mesmo tempo que a palavra contém o universo, ela nomeia o objeto universo, o que não é simples. Borges faz de suas narrativas a recuperação, pela escrita, de um patrimônio da memória coletiva e individual, fazendo que sua construção narrativa seja ...

... feita de acasos e compulsivas arbitrariedades, se inscreve no propósito mais modesto [em relação à linguagem divina] de uma ordem literária que organiza o caos das heranças em um mundo recortado na medida do humano. ... ler seus textos, não como se todos os passados secretos e os futuros estivessem cifrados em suas linhas, mas como incitação à re-

²⁰⁴ PIGLIA, Ricardo. Borges: a arte de narrar. In *Borges no Brasil /organizador Jorge Schwartz*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p.21.

leitura, à re-interpretação, à re-invenção... como abertura à recuperação da memória...²⁰⁵

Pela literatura, a palavra, como patrimônio humano e como representação da eterna cena da fugacidade da vida, revela astúcias da atração exercida pelo desejo perene de falar, e de se tornar o lugar desse desejo. A palavra, e só ela, pode destruir os limites entre o mundo do real e o mundo da ficção, registrar o momento do presente e a eternidade do momento, garantir a memória do que é passado e o vir-a-ser de uma memória.

A palavra de Borges, ao apropriar, modificar, combinar, disfarçar, repetir de modo diferente aquela das *Mil e uma noites*, ocupa, de certa maneira, o lugar de uma releitura da memória árabe, porque a integra como memória universal. Temas, como o tempo, a morte, a eternidade, o infinito, o labirinto e, formas de construção da linguagem, como as estratégias narrativas das *Mil e uma noites*, convergem todos, em Borges, em dissimulações.

Por isso, este capítulo tenta decifrar algumas dessas dissimulações, partindo de dois livros de Borges – *El libro de arena* (1975) e *El Aleph* (1949). Do primeiro, analisamos três contos, *El espejo y la máscara*, *UNDR* e *El disco*, os quais pela forma, parecem constituir um bloco narrativo dentro do livro e, pelo tema, parecem tratar do fazer poético apoiado no conceito árabe de *uslúb* e no tema da viagem. O segundo livro analisamos integralmente, com o intuito de identificar no todo do livro algum padrão de organização, ao modo do *Livro das mil e uma noites*, bem como alguns ecos temáticos que possam lembrar a obra árabe.

3.1. Algumas pegadas nas areias de *El libro de arena*.²⁰⁶

Em *El libro de arena* há uma repetição, de saída: o nome do livro é também o nome de um dos contos, o último. Quem nomeia quem? Com essa duplicação, que não deve ser nem aleatória e muito menos ingênua, parece que uma ampulheta de areia marca o Tempo do livro, tal qual ocorre com Cherazade, na numeração de suas noites. Porém, uma vez escorrida a areia para a outra parte do recipiente, ao girá-la, infindavelmente, já estamos percorrendo outros

²⁰⁵ SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p.13-14.

²⁰⁶ BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*. In *Jorge Luis Borges. Obras completas. volume 3*. 1 ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p.12 a 86.

espaços, sempre vastos, longínquos e indefinidos como regiões do deserto, que as outras mesmas narrativas retomam no percurso do livro.

A questão de areia escorregadia, que se move com o vento, que forma, transforma, deforma e se desfaz em dunas, e que são as páginas do livro, traz em si a idéia de uma ordem aleatória na disposição dos contos no livro. Instaura-se a idéia de fluidez de turbilhão e de infinito, de desdobramentos e de interações de formas díspares e complexas, como são os elementos do vento e da areia, da água e do sal, do fogo e do metal. O conto homônimo tem no caos a sua marca, porque nele não se demarcam nem um começo e nem um fim, mas uma imperfeição exata.

No epílogo do livro, ao tecer comentários sobre os contos nele contidos, Borges inverte a ordem de disposição de apenas dois deles, como se isso fosse algo ao acaso e sem muita importância talvez o movimento de uma duna, pela força do vento. Trata-se dos contos *El espejo y la máscara* e *Undr* que ficam, declaradamente, amarrados um ao outro, pelo próprio Borges, quase no centro do livro.

Se ficarmos restritos apenas a essas narrativas, sem a leitura de todas as demais do livro, certa poeira pode entrar em nossos olhos, impedindo-nos ver mais adiante. Nossa hipótese é que há mais uma dobra que faz parte desses dois contos, o conto *El disco*.

A tríade de histórias parece formar um bloco narrativo dentro do livro. *El espejo y la máscara*, de certo modo, funciona como um conto-moldura disforme. Embora não demarque um princípio e um final, aos moldes tradicionais do conto-moldura das *Noites*, há uma proliferação dele nas outras duas narrativas que dele saem, como um desdobramento e uma ampliação do tema e a ele retornam em complementaridade.

Como recurso à visualização do que dissemos acima, sobre a ordem dos contos em *O livro de areia*²⁰⁷, veja-se o seguinte quadro:

²⁰⁷ BORGES, Jorge Luís. Epílogo, em *O livro de areia*. Trad. de Lúcia Morrone Averbuck. Revisão de tradução Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. In *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 3*. São Paulo: Globo, 1999, p. 84-85.

Ordem dos contos no Livro	Anotações de Borges no Epílogo
1. O outro	1. O outro: o velho tema do duplo.
2. Ulrica	2, Ulrica: o tema do amor, e uma afinidade formal com O outro.
3. O Congresso	3. O Congresso: a mais ambiciosa das fábulas deste livro. O opaco princípio pretende imitar as ficções de Kafka, e há traços autobiográficos.
4. There are more things	4. There are more things: um conto póstumo de Lovecraft, escritor que sempre julguei um parodista involuntário de Poe.
5. A Seita dos Trinta.	5. A Seita dos Trinta: resgata, sem o menor apoio documental, a história de uma heresia possível.
6. A Noite dos dons.	6. A Noite dos dons: o relato mais inocente, mais violento e mais exaltado...
7. O espelho e a máscara	7. Undr
8. Undr	8. O espelho e a máscara: <i>Comentário único para Undr e este conto: são literaturas seculares que constam de uma única palavra.</i>
9. Utopia de um homem que está cansado	9. Utopia de um homem que está cansado: o conto mais honesto e melancólico da série.
10 O suborno	10. O suborno: pretende refletir o traço da obsessão ética dos americanos do Norte.
11. Avelino Arredondo	11. Avelino Arredondo: um solitário crime.
12 O disco	12. O disco: o círculo euclidiano, que admite somente uma face.
13. O livro de areia	13. O livro de areia: um volume de incalculáveis folhas.

3.2. Três contos de *El libro de arena: El espejo y la máscara, Undr, El disco*.

3.2.1. Proposta de organização narrativa dos contos.

A organização narrativa proposta para os referidos três contos objetiva ajustar uma leitura de Borges sob o viés do *Livro das mil e uma noites*. A idéia é aproximar-nos do enredo deles e tecer, adiante, alguns comentários comparativos. Sintetizamos a trama de cada conto, para dinamizar a leitura, mas detalhamos cada qual nas notas de rodapé na esperança de que assim se favoreçam os nossos comentários.

Assim, para nossa surpresa, verificamos ser bem possível que haja uma simetria entre os contos, cuja forma se sustenta numa organização de três partes, em que a segunda se subdivide em outras três. Nesse arranjo, o conto ***El espejo y la máscara***²⁰⁸ tem grandes chances de ser o que norteia os outros dois contos, a partir dos objetos espelho, máscara e adaga, em sua simbologia de repetição, dissimulação e morte. Dado o nosso foco, propomos que essa organização esteja apoiada no tripé da retórica árabe medieval: *mumathala*, *muqabala* e *addad* / repetição, inversão e contradição/ ambigüidade, conforme tratamos no capítulo precedente.

Então vejamos, sinteticamente, como os contos podem organizar-se:

1. **El espejo y la máscara:**

Parte 1: O diálogo entre o Rei e o Poeta Ollan para registrar, em poema, os feitos da Batalha de Clontarf²⁰⁹. Prazo para entrega do poema – 1 ano.

²⁰⁸ BORGES, Jorge Luis. *El espejo y la máscara*. In *El libro de arena*. In *Jorge Luis Borges. Obras Completas. volume 3*. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p.51 a 54. Versão em português: BORGES, Jorge Luís. *O espelho e a máscara*, em *O livro de areia*. Trad. de Lígia Morrone Averbuck. Revisão de tradução Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. In *Obras Completas de Jorge Luis Borges, volume 3*. São Paulo: Globo, 1999. p. 50-53.

²⁰⁹ Como fato real, o conto *El espejo y la máscara* nos desloca tanto no tempo, ano de 1014 d.C., quanto no espaço, Irlanda. Situa-nos na pós-batalha de Clontarf, registro da expulsão dos vikings do território irlandês e o início da sua migração para a Escócia e Inglaterra. Como fato histórico, Clontarf foi uma luta sangrenta. Os vikings marcharam contra o rei Brian Boru que se tornou um tipo místico de líder, como o Rei Arthur o foi para os bretões. A Batalha de Clontarf ocorreu perto de Dublin, em que houve grandes perdas para ambos os lados. O rei os derrotou, mas teve seu filho Murrough, de 15 anos, morto na batalha. Historicamente, o próprio Brian Boru, já idoso, foi assassinado em sua tenda. Dados disponíveis a partir do site: <http://www.doyle.com.au/battle/clontarf.htm>. Acesso em 19 jan 2005.

Parte 2: A aceitação da proposta real pelo poeta e a confecção dos textos em três anos consecutivos.

2.1 Após um ano, 1ª Apresentação:

Declamação de poema clássico, sem emoção, mera repetição dos fatos.

Prêmio: **Espelho** de prata.

2.2 Após dois anos, 2ª Apresentação:

Leitura de poema menor, insegurança do poeta, texto erudito.

Prêmio: **Máscara**

2.3 Após três anos, 3ª Apresentação:

Poema de um verso apenas, declamado só para o rei. Ambos são tomados pelo sentimento de maravilha e de êxtase, na contemplação da Beleza existente no poema.

Prêmio: **Adaga**

Parte 3: Desfecho:

3.1 Suicídio do poeta.

3.2 Perambulação do rei pelo seu reino, como mendigo, sem nunca mais ter declamado o poema.²¹⁰

²¹⁰ A proposta de organização do conto **EL ESPEJO Y LA MÁSCARA** em três partes:

1. O contrato entre um rei e um poeta para registrar em palavras a sua vitória na Batalha Clontarf (Irlanda), único modo entendido e compreendido para não perder o brilho daquele momento e para ambos se imortalizarem, tal qual Enéias e Virgílio. Prazo para apresentar o poema: um ano.

2. As apresentações do poema e os prêmios recebidos.

1ª apresentação: vencido o prazo estipulado, o poeta apresenta o poema com segurança, declamando-o pela memorização do texto, utilizando imagens clássicas. Por exemplo: *a guerra é o belo tecido dos homens e a água da espada é o sangue*. Ninguém se emocionou.

Premiação: um **espelho de prata**. Multiplicação do texto em 12 cópias por meio de 30 escribas. Solicitação de um outro poema e mais um ano de trabalho.

2ª apresentação: vencido o prazo, o poema é reapresentado como um texto menor que o anterior, lido com insegurança ao invés de memorizado, omitidos trechos como se o poeta não entendesse completamente os fatos da batalha. Desta vez não havia a descrição da batalha, mas era a própria batalha. Para o rei, o segundo poema suplantava o anterior que não passava de um bom resumo dos acontecimentos ocorridos.

Premiação: uma **máscara**. Sendo um texto erudito para os doutos, seria encerrado num cofre de marfim, com apenas um exemplar. Solicitação de um outro poema e mais um ano de trabalho.

3ª apresentação: após o tempo previsto, desta vez o poeta não trazia nenhum manuscrito, e estava transformado e envelhecido. Olhar perdido na distância como cego. Quis falar a sós com o rei para declamar um poema de apenas uma linha.

No encantamento provocado pelo poema, ambos se sentiram maravilhados e oprimidos, compartilhando o pecado de terem conhecido a Beleza, no sentido mais intrínseco da palavra e que é vedado aos homens.

Premiação: uma **adaga**.

3- Desfecho: o Destino de cada um.

O poeta: matou-se ao sair do palácio.

O rei: saiu a percorrer os caminhos do seu reino, a Irlanda, como mendigo, e nunca repetiu o poema.

2. *Undr*²¹¹

Parte 1- Prólogo-Envoltório:

1.1 Histórico de um texto original de autoria de X; a descoberta e publicação do texto em tempos e lugares diferentes pelo pesquisador Y e, finalmente, a sua tradução não literal, por Borges, para o espanhol;

1.2 O texto de X narra o diálogo mantido entre ele e o poeta islandês Ulf Sigurdarson.

Parte 2 - O núcleo do conto:

2.1 Auto-apresentação, em 1ª pessoa, pelo próprio poeta-personagem protagonista, Ulf Sigurdarson, que está à procura de uma única PALAVRA que expresse a poesia em sua forma mais pura;

2.2 Experiência e vivência do poeta na terra dos urnos.

2.2.1 Descrição da cidade: sua muralha, a praça com 3 postes (amarelo, vermelho e preto) com 3 símbolos (peixe, **disco**... não se recorda do terceiro).

2.2.2 Encontro com o rei no leito de morte. O poeta vê um **punhal** sob o travesseiro do rei, declama uma drapa, ganha um **anel de prata**, ouve o poema de uma única palavra, mas que não diz nada a ele.

2.2.3 Encontro com outro poeta *skald*, que reconhece na drapa, a metáfora criada pelo pai do seu pai. Confirma a existência de uma única PALAVRA que contenha o canto de um poeta. É uma procura individual.

2.3 Fuga daquele lugar. Viagem. Aventuras. Busca incessante pela PALAVRA.

Parte 3 - Desfecho:

3.1 Retorno do poeta islandês ao ponto de partida – a terra dos urnos

²¹¹ BORGES, Jorge Luis. *Undr*. In *El libro de arena*. In *Jorge Luis Borges. Obras completas. volume 3*. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p.55 a 59. Versão em português: BORGES, Jorge Luís. *Undr*, em *O livro de areia*. Trad. de Lúcia Morrone Averbuck. Revisão de tradução Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. In *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 3*. São Paulo: Globo, 1999. p. 54-58.

3.2 A descoberta da PALAVRA procurada: UNDR = maravilha.²¹²

3. *El Disco*²¹³

Parte 1 - Apresentação das duas personagens do conto e o encontro delas.

²¹² Proposta de organização do conto **Undr** em 3 partes:

1. **Prólogo- Envolvimento:**

1.1 - Trata-se de um texto que X escreveu (século XI, em torno dos anos 1001 a 1100), que Y encontrou (1794-1865) e publicou (1894), e Borges, ele-mesmo, traduziu para o espanhol, não de forma literal mas digna de fé.

1.2 - O texto de X:

- dá uma localização espacial: acontecimento ocorrido nas terras baixas do rio Vístula (na Polônia),
- identifica um povo deste lugar - os urnos: cristãos que desconhecem o uso do ler e do escrever, são pastores, barqueiros, feiticeiros, forjadores de espada e trançadores, quase não aram a terra devido à inclemência das guerras, manejam com agilidade cavalo e arco.
- diálogo de X com o poeta islandês, Ulf Sigurdarson.

2. Núcleo do Conto: Narrativa de Ulf Sigurdarson (verdadeiro homem-narrativa).

2.1 Auto-apresentação: é um poeta da estirpe dos skalds*, que viaja um ano para chegar àquela região em busca da poesia dos urnos que constava de uma única palavra. - e este será o núcleo do conto, a busca por esta palavra.

(*Skalds eram poetas da corte que recitavam a chamada poesia escáldica, um tipo de poesia complexa e metafórica da literatura norueguesa. Os poemas escáldicos eram descritivos e subjetivos, e sua métrica era estritamente silábica, formando a drapa, o estilo de verso mais utilizado entre eles. A poesia era utilizada para comemorar diversas ocasiões, tais como, um agradecimento ao rei, ou uma preparação à maldição. A maioria dos reis vikings tinha um skald. O skald mais famoso foi Egil Njalsson. <http://www.cce.ufsc.br/~espanhol/projborges2/undr.htm>. Acesso em 20 jan 2005. Tradução nossa)

2.2 Experiência e vivência na terra dos urnos. O hábito do rei Gunnlaug**, moribundo neste instante, em crucificar forasteiros e, o modo como o poeta Ulf Sigurdarson chega até ele.

2.2.1- Descrição da cidade, identificando figuras simbólicas em postes, como peixe e disco que, embora sejam palavras escritas, Ulf Sigurdarson não encontra alguém que as lesse, para poder ouvi-las.

(** Gunnlaug/ língua de serpente. Personagem da saga islandesa (em torno do ano 1012) que acaba não se casando com Helga, e ficou vários anos na Inglaterra. http://www.comfsm.fm/~crgood/Mythology/EN206_Gunnlaug_Chronology.htm. Acesso em 20 jan 2005)

2.2.2 - Encontro do poeta Ulf Sigurdarson com o Rei Gunnlaug, que está à beira da morte. O rei tem um **punhal** sob o travesseiro. O poeta Ulf Sigurdarson declama uma drapa, e tem, como presente, um anel de prata que funciona como um talismã de salvo-conduto, mas por pouco tempo. Alguém declama o tal poema de uma única palavra, e que o poeta tinha desejado tanto compreender, mas não compreendera, pois eram palavras que nada lhe diziam.

2.2.3 - Encontro com outro poeta skald que estava à sua espera para alertá-lo de morte próxima, apesar do talismã, isso porque ele havia ouvido a Palavra. Identificação desse poeta local como sendo neto do poeta que inventara a metáfora utilizada na drapa: sangue de água da espada e, batalha de homem, à batalha. Há a confirmação de que é possível um poeta cifrar o seu canto em uma única palavra, que é a PALAVRA. Para saber, porém, qual é essa palavra, o poeta deve procurá-la sozinho.

2.3. Fuga do país dos urnos para não morrer. Início de uma jornada de aventuras, por caminhos desconhecidos, de experiência de vida que se faz ao caminhar. Busca incessante pela PALAVRA, que acaba julgando ilusória.

3. **Desfecho:**

3.1 - Retorno ao país dos urnos: Em certa aurora, às margens de um "rio", acreditou haver dado com a revelação. Ao procurar o poeta que lhe havia salvo a vida, constata assombrado o envelhecimento dele. Como um espelho, só então ele se dá conta: o tempo havia passado para ele também! Não importava quem era agora o rei, importavam as histórias que ele, poeta, tinha para narrar ao poeta no leito de morte.

3.2 - Descoberta da PALAVRA: Mesmo moribundo, ambos os poetas compartilham das maravilhas narradas, reconhecendo que a vida havia dado tudo a eles. Só então pôde pronunciar a palavra UNDR ao forasteiro - e que quer dizer maravilha. E neste instante, operou-se uma sintonia entre ambos, cujo canto foi capaz de despertar a memória das coisas mais antigas e importantes acontecidas na vida... a vida vivida, a experiência adquirida.

²¹³BORGES, Jorge Luis. El disco. In *El libro de arena*. In Jorge Luis Borges. *Obras completas. volume 3.1ª* ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p.76 a 77. Versão em português: BORGES, Jorge Luís O disco, em O livro de areia. Trad. de Lígia Morrone Averbuck. Revisão de tradução Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. In *Obras Completas de Jorge Luis Borges, volume 3*. São Paulo: Globo, 1999. p. 76-78.

- 1.1 O lenhador: rude, solitário, sozinho, avarento.
- 1.2 O andarilho: maltrapilho, altivo, velho, magro, dependente de um bastão para andar. É abrigado, muito a contragosto, pelo lenhador.

Parte 2 - Acontecimentos do dia seguinte.

- 2.1 Identificação do andarilho como sendo um rei desterrado, da estirpe de Odin, que vagava pela Saxônia – verdade ou loucura?
- 2.2 A sua posse do disco de Odin²¹⁴, de um lado só, que traz escondido em sua mão e que lhe dá garantia de poder. O disco podia ser sentido mas não era visto pelo lenhador.
- 2.3 Sentimento de cobiça pelo lenhador e barganha para ter o objeto.

Parte 3 - Desfecho:

- 3.1 Negada a barganha, o lenhador mata a machadada o rei-andarilho.
- 3.2 Perde-se o disco na lama, enquanto o lenhador joga o corpo do rei no riacho. O disco continua sendo procurado até hoje pelo lenhador.²¹⁵

²¹⁴ **Odin** era o maior dos deuses vikings na mitologia nórdica, senhor de todas as magias, deus da sabedoria, pai dos deuses, deus da guerra. Faltava-lhe um olho, conta-se tê-lo dado em troca de um pouco de sabedoria. Dizem ainda ter-se enforcado na *árvore cósmica Yggdrasil* para obter o conhecimento dos mortos mas foi ressuscitado em seguida. Tinha dois corvos que o informavam de tudo o que se passava no Mundo, o "pensamento" e a "memória". Possuía também a lança Gungnir, que nunca errava o alvo, e em cujo cabo havia runas que ditavam a preservação da lei. Na mitologia Nórdica, acreditava-se que a terra era formada por um enorme **disco** liso. Disponível em <http://velharias-traquitanas.blogspot.com/2006/03/odin-era-o-maior-dos-deuses-vikings-na.html>. Acesso em 23 fev 2008.

²¹⁵ Proposta de organização do conto **EL DISCO** em 3 partes:

1- Apresentação das duas personagens do conto, o lenhador e o andarilho.

1.1 Em 1ª pessoa, o lenhador se auto-apresenta. Mora no bosque desde pequeno, o irmão mais velho já morreu, não sabe a própria idade, é solitário e sozinho, um homem rude, avarento, valente graças ao machado, tira o sustento do bosque mas gostaria de derrubar todas as suas árvores. Parece um homem das cavernas, um eremita já quase cego no bosque. Nunca teve a ambição de conhecer o mar, que fica após o bosque.

1.2 Aparecimento de um andarilho que diz ter percorrido toda a Saxônia: homem alto e velho, envolto em manta puída, com cicatriz no rosto, custava a andar sem o apoio do bastão, um ar de autoridade dado pelo tempo. A contragosto, o lenhador dá abrigo ao desconhecido: um lugar para dormir no chão, pão e peixe.

2- Acontecimentos no dia seguinte.

2.1 Ordem dada pelo andarilho para que o lenhador pegasse o bastão que havia caído de sua mão, identificando-se como sendo um rei desterrado, da estirpe de Odin - talvez pura loucura do velho.

2.2 O seu poder régio ainda se devia à posse do *disco*... *Abriu a palma da mão, que era ossuda. Não havia nada na mão. Estava vazia.* Mas ao ser tocada a mão, o lenhador *sentiu uma coisa fria e viu um brilho. Era o disco de Odín que tem só um lado.*

2.3 A cobiça toma conta do lenhador, que já via o disco transformado em barra de ouro e ele sendo rei. Há uma barganha de troca: o disco pelo cofre de moedas de ouro, ao que o velho diz não.

3- Desfecho.

3.1. - O lenhador manda o rei-andarilho embora, mas tão logo ele lhe dá as costas, "uma machadada na nuca é o suficiente para matá-lo". Uma vez aberta a mão, deixou cair o disco com um brilho no ar.

3.2. O machado serviu de referência para o local onde o disco caiu, enquanto o lenhador arrastava aquele corpo até "o arroio, que estava muito cheio. Ao voltar para casa, procurou o disco" que não foi encontrado e "faz anos que continua procurando".

3.2.2 Comentários comparativos sobre os três contos.

O conto *El espejo y la máscara*, a partir mesmo de seu nome, contém duas metáforas preciosas e sugestivas: a idéia de multiplicação, pelo espelho, e dissimulação, pela máscara. Como uma chave facilitadora, essas metáforas abrem caminho de contornos enviesados para os contos *Undr* e *El disco*. A hipótese é que elas organizam, disfarçadamente, um bloco narrativo em *El libro de arena*.

Os objetos concretos que nomeiam o conto *El espejo y la máscara* são prêmios recebidos pelo poeta. Narrativamente, porém, são dois caminhos propostos: um do espelho, como repetição, que pode ser a dobra que se dá no conto *Undr*; o outro, da máscara, como dissimulação, que se dá em *El disco*.

Ambos os contos, *El espejo y la máscara* e *Undr*, tratam do tema do fazer poético de um poeta e, por isso, podem se constituir em **espelho** um do outro. Borges revela nestes contos, consciente ou não, o conceito árabe de *uslúb* ²¹⁶, que deve ser entendido tanto como o questionamento do que seja poesia e quem lhe assegura a qualidade poética enquanto texto, quanto o modo de adquirir o domínio dos procedimentos de poetização.

No conto *El espejo y la máscara*, o prêmio espelho deveu-se ao primeiro momento da produção do poeta: um relato resumido dos acontecimentos da Batalha de Clontarf, verdadeira repetição do real, e que não causou qualquer emoção. A partir daí, o poeta se dá conta de que ele não está sabendo trabalhar com as diferentes maneiras de apreender poeticamente essa realidade, não está tendo um modo poético de percepção da realidade, e não há uma relação dele com o mundo desse real porque os objetos não agem no poema, tornam-se palavras vazias de poeticidade.

O segundo poema, embora o texto fosse mais elaborado, ainda deixou a desejar, visto que parecia em função apenas de disciplinas lingüísticas. Nos procedimentos de poetização, não bastam simplesmente o domínio de um vocabulário, o envolvimento do sistema sintático do discurso, ou a utilização da retórica que organiza um texto estilisticamente em seu repertório de figuras de estilo ou expressões feitas, e prosodicamente, no seu acervo sonoro e rítmico.

²¹⁶ BENCHEIKH, Jamel Eddine L'uslúb haldúnien: La poetisation du réel. In *Poétique arabe: Essai sur les voies d'une création*. Paris: Éditions Anthropos, 1989, p. 56-58.

Confinado aos limites da linguagem, restou, ao segundo poema, ser guardado em cofre de marfim, para que só os doutores eruditos tivessem acesso ao texto. Seria apenas uma *máscara* para as idéias do poeta.

Finalmente, composto de apenas um verso, o terceiro poema atinge o seu objetivo: causa prazer e revela a beleza poética. Na sua forma concisa e enxuta, o poema fixou uma linguagem; revelou os mecanismos íntimos de sensibilidade do poeta e a natureza de suas relações com o real, em que se fixou um modo da criação; conteve uma realidade mental; criou uma consciência apta a ligar e a respeitar os critérios da poetização. Desta vez, o prêmio foi uma adaga.

A procura de ambos os poetas, de *El espejo y la máscara* e de *Undr*, revela-se a mesma: pela perfeição, pela maravilha e pelo prazer que a poesia pode causar. O primeiro acaba na expressão do único verso, e o outro, mais microscópico, numa só palavra, mas contendo a mais poética das idéias. Por isso, os dois contos integram-se, complementam-se e tratam, surpreendentemente, da mesma temática, mas de modo diferente: cabe ao poeta e só a ele, nas suas andanças e vivência, pela sua percepção, descobrir o *seu* próprio verso ou a *sua* própria palavra poética.

Esses poetas formam duplas, como repetição, pelo conceito de *mumathala*. Trata-se da dupla 1: os poetas, Ollan (de *El espejo y la máscara*) e Ulf Sigurdarson (de *Undr*), da dupla 2: Ulf Sigurdarson (de *UNDR*) e o poeta local (neto de Ollan, de *Undr*), da dupla 3: Ollan (de *El espejo y la máscara*) e o poeta, seu neto (de *Undr*). Todas as duplas contemplam a mesma procura de todo poeta: o verso e/ ou a palavra, os mais poéticos.

Mas essa relação de dupla, ou de parceria, acaba invertendo-se e opondo-se, devido ao princípio de *muqabala*, quando se propicia ao poeta Ulf Sigurdarson (de *Undr*) o *tema da viagem*. É aí que os poetas se diferenciam, que o mesmo tema é tratado de modo diferente porque, enquanto um permanece no lugar (o avô e o neto), o outro se move por muitos lugares. Enquanto a permanência significa a Morte, o movimento significa a Vida.

A *viagem* em *Undr*, como a própria busca do poeta, transforma o deslocamento em aventura e incorporação de um conhecimento empírico que a vida dá, faz da movência o compartilhamento dos saberes e a criação de fronteiras de outra ordem, que se ajusta à presença do Outro. Por isso, no diálogo final entre os poetas da segunda dupla, em *Undr*, percebe-se que a vida deu *tudo* a eles dois, mas de modo diferente.

Enriquecido pela viagem, o código retórico reafirma a relação de que o Silêncio está para a Morte assim como a Palavra está para a Vida. Mesmo que a morte esteja sempre por perto a rondar, e a vida, sempre por um fio, driblar a morte significa utilizar a palavra, que imortaliza e eterniza. Por isso, o desejo do rei, de registrar em palavras a Batalha de Clontarff na forma de um poema.

O outro caminho aberto por *El espejo y la máscara*, é o da **máscara**, metaforicamente a dissimulação e o engano. Nele, alinha-se *El disco*. Se a vertente do espelho tratava do poder da palavra como representação do mundo real e da sua capacidade em eternizá-lo, aqui se trata da palavra como representação da sua própria dificuldade em simbolizar, em representar o objeto na sua ausência.

Despojada do simbólico, a palavra deixa o mundo mais cruel, bruto e rude, transformando-se no disfarce que encobre e esconde as intenções, os pensamentos e os sentimentos. Como Chariar, em sua matança de mulheres, o lenhador de *El disco* arranca à força o que pertence ao Outro. Se o lenhador consegue “sentir” o disco na palma da mão do rei-andarilho, é porque ele era feito de palavras. Não houve uma Cherazade para o lenhador que pudesse restituir-lhe os demais órgãos do sentido.

El disco, que na mitologia nórdica é a Terra, torna-se o palco para a encenação de um mundo enganador, da mentira como verdade, ou da verdade como mentira: nele, nada é o que parece.

A *máscara* guarda, esconde, protege o que não se vê, e deixa à mostra, como a mocinha do gênio, uma imagem falsa. Se os andrajos do andarilho são a sua máscara, o machado pode ser entendido como a máscara do lenhador. *El disco* diz respeito ao que se vê e não se enxerga, trata-se do meio-fio entre razão e loucura, entre sonho e realidade, das imagens ilusórias e distorcidas refletidas no espelho.

Se esse conto é parte de um bloco narrativo, é possível dizer que sua amarração ao suposto conto-moldura (*El espejo y la máscara*) se dá por remeter ao conceito de *addad*, por trabalhar um raciocínio que subverte o que vinha sendo proposto, tornando ambígua a relação das personagens desse conto em relação aos outros dois.

O rei de *El espejo y la máscara*, vencedor da batalha que expulsou da Irlanda os noruegueses, era um sujeito que perambulava e cuja sabedoria parece advir dessas experiências da vida. No final do conto, após ter vivido o

êxtase da Beleza proporcionado pelo único verso do poeta, decide percorrer o próprio reino, mas como mendigo. Neste sentido, o rei-andarilho e maltrapilho de *El disco*, norueguês (ou irlandês? Vencedor ou vencido?), é uma máscara viva - da razão ou da loucura? - que acaba sendo o elo de ligação ou onde se dá a dobra narrativa entre os contos. Quem é máscara de quem? Que imagem se reflete no espelho? Ambos os reis, de contos diferentes, podem ser a mesma personagem a transitar pelos dois contos. Como se fossem outros reis, talvez Chariar e Chasemam.

Outra ambigüidade está na questão da permanência no lugar e da movência por muitos lugares. Quando os poetas estão fixados em seu lugar, vivem imaginariamente a viagem do Outro, e nos contos, é posto um fim neles: há o suicídio para o primeiro, e a morte natural para o segundo. Ocorre, que em *El disco* subverte-se tal princípio: a permanência do lenhador em seu lugar é o que lhe garante a vida, enquanto a movência do rei-andarilho acarreta-lhe a morte.

O poder da vida, da movência, do conhecimento fica subvertido pela força bruta, pela falta do simbólico da palavra, pela rigidez da ignorância: o rei, como símbolo de poder máximo, torna-se nada. O lenhador, como símbolo da ignorância e do nada, assume um poder dado pela força bruta, usurpando um lugar que nunca será seu.

Daí talvez, a razão de o conto *El espejo y la máscara* ser nomeado apenas por dois dos objetos de sua narrativa, parecendo "esquecer" o 3º objeto, a **adaga**. Narrativamente, este seria o objeto que faz as histórias confluírem, complementarem-se como outras experiências da mesma certeza, o tema de morte, como motivo crucial que faz Cherazade contar as histórias perpetuamente.

Cada conto traz um elemento para simbolizar a morte e as diversas maneiras de morrer: a adaga/ suicídio, a velhice/ morte natural, o machado/ assassinato. Todos eles, porém, reenviam ao mesmo princípio para se imortalizar, para se eternizar e vencer a morte, como numa batalha - a palavra. Talvez a de um poeta...

Ao expandir a questão do vencido no conto *El disco*, evidencia-se a questão da barbárie, da morte estúpida e sem nexos, do saber contido e propiciado pela palavra e que a ignorância jamais ouvirá. Daí porque, no vai e vem do tempo e do espaço, possamos realmente refletir sobre quem seja o

poeta e qual é a sua melhor palavra, sobre quem seja o rei e de onde advém o seu poder, e qual é este poder.

3.3. O livro *El Aleph*: significado e proposta hexagonal de organização do livro.

*El Aleph*²¹⁷ é uma obra publicada em 1949, composta de 17 contos e um Epílogo. Assim como *El libro de arena*, ele contém uma idêntica repetição: o nome do livro é o mesmo do último conto de sua coleção.

O nome *aleph* contém em si uma sedução e um mistério, cujo desvendamento só ocorrerá se o leitor percorrer todas as narrativas, visto que só o último conto traz alguma resposta. Como Cherazade faz com o rei, também o leitor fica à mercê do narrador Borges.

Mesmo que a curiosidade a respeito do que possa ser *aleph*, a resposta vai sendo protelada ou dissimulada, aparentemente, nem mesmo insinuada, devido ao modo cifrado dos contos. Todo o percurso do livro, de narrativa em narrativa, instaura um sufoco, uma clausura, uma agonia no leitor, que quer achar brechas para alguma saída, já que somos conduzidos por um labirinto narrativo. A não ser que, o leitor enfrente o autor e inscreva um outro roteiro, indo direto ao ponto: ler, por primeiro, o conto *El Aleph*, o último da coleção.

Um livro de contos, como ocorre em *As mil e uma noites*, pode admitir outra ordem da fixada por quem o escreveu e/ou o organizou. Há uma movência de lugar para os contos, pois eles toleram leituras aleatórias independentes no conjunto narrativo do livro. Mas, ao mesmo tempo, há um fio que os mantém como unidade, gerado pelo nome do livro. Por isto, o objeto *aleph* estará por todo o espaço do livro, nomeado, transformado e dissimulado em objetos diversos e diferentes, ao mesmo tempo que formando uma unidade.

Que força há no nome *aleph*? Numa entrevista, Borges explicou sobre a escolha do título: "Eu escolhi *Aleph* por várias razões: primeiro, pelo fato de gostar do som da palavra. Sobretudo porque caía bem como título, sobretudo se a escrevemos com PH. Seguiram outras razões..."²¹⁸. No *Pós-escrito* do conto, Borges nos dá a seguinte explicação:

²¹⁷ BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. In *Obras completas. Volume 1*. 14ª reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.533-630. Versão em português: BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. In *Obras completas de Jorge Luís Borges*, volume 1. Tradução de Flávio José Cardozo. Revisão de tradução: Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Globo, 2000, p. 593-700.

²¹⁸ SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p.66, em Nota de Rodapé.

Duas observações quero acrescentar: uma, sobre a natureza do Aleph; outra, sobre seu nome. Este, como se sabe, é o da primeira letra do alfabeto da língua sagrada. Sua aplicação ao cerne de minha história não parece casual. Para a Cabala, essa letra significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior; para a *Mengenlehre*, é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes.²¹⁹

Assim, sabemos que a palavra enigmática *aleph*, que nomeia tanto o livro como o conto, diz respeito a uma letra bem como a um número, e envolve o conceito de que “o todo não é maior que qualquer das partes”: entre letra e número, instala-se o Homem que fica entre o céu e a terra. Porém, *aleph* não é uma letra qualquer. Borges a associa à língua sagrada. Mas, de que língua fala Borges se ambas, árabe e hebraico, do ramo semita, a têm como a primeira letra de seu alfabeto? E em ambas, Deus revela Sua criação do universo pelo “verbo”?

A história da letra *Aleph* na concepção judaica é a seguinte:

Há vinte e duas letras que formam o alfabeto hebraico, sendo três letras fundamentais: ALEPH - MEM - SHIN, que representam os primeiros elementos: MEM é mudo como a água e SHIN é sibilante como o fogo, havendo ALEPH entre elas, um sopro de ar que as reconcilia.

Após todas as letras terem sido postas em ordem e estabelecidas por Deus, Ele combinou-as, pesou-as, mudou-as e formou com elas todos os seres que existem, e todas as coisas que deverão ser formadas no futuro. Segue que, com todas as combinações, pesos e mudanças, houve 231 formações, e deste modo toda criatura e toda palavra emanaram de um nome. Estas combinações foram fixadas na esfera por Deus, como uma muralha com duzentas e trinta e duas portas, e sendo as esferas viradas para frente e para trás.

De fato, combinando as 22 letras duas a duas, sem permutação teremos $= n \times ((n-1) / 2) = 22 \times (21 / 2) = 231$. Quanto às 232 portas, podem ser o *Aleph* mais as 231 combinações das 22 letras, duas a duas.

Deus criou uma realidade do nada, fez a não existência tornar-se existência e trabalhou, por assim dizer, colunas colossais do ar impalpável. Isto foi demonstrado pelo exemplo da combinação da letra *Aleph*, substância primitiva, com todas as outras letras, e todas as outras letras com *Aleph*. Deus predeterminou, e falando criou de um nome todas as criaturas e todas as palavras. Deus, sua idéia e seu verbo, são uma única unidade. Portanto a letra *Aleph* é o ar de onde emanou a palavra criadora.²²⁰

Na concepção árabe há a seguinte história da letra *aleph*, que também pode nos remeter ao conto de Borges:

Abu Al-Abbás Ahmed al'Buni acredita que as letras tiveram origem numa luz emanada da pena que inscreveu numa prancha exclusiva, o Grande

²¹⁹ BORGES, Jorge Luís. O Aleph. In *Obras completas de Jorge Luís Borges. Volume 1*. São Paulo: Globo, 2000, p. 697-698.

²²⁰ KAPLAN, Ariele e KALISH, Isidor. Adaptação deste texto a partir de informações e explicações dos referidos rabis na página de internet: <http://www.eon.com.br/cia812.htm>. Acesso em 05 maio 2006

Destino. Allah teria ordenado que nela se registrassem os atos de todas as criaturas até o Dia do Juízo. Após ter errado no espaço, **um ponto de luz transformou-se em alif** e, a partir desta letra, surgiram outras.

Outra concepção bastante mencionada inclui uma participação angélica: Allah criou os anjos segundo o nome e o número das letras para que elas O glorificassem por uma recitação infinita do Alcorão. Allah lhes disse: "Louvai-me! Sou Allah e não há Deus senão Eu". As letras se ajoelharam em sinal de humildade. A primeira a ter este gesto foi a letra **alif**, ao que Allah lhe disse: "Ajoelhaste-te humildemente para glorificar Minha Majestade. Eu te nomeio primeira letra de Meu nome e do alfabeto." ²²¹

Para o árabe, portanto, a letra *aleph* significa a origem de todas as demais letras, equivale ao sopro divino na criação de todas as letras. Em nível fonético, representa a liberdade total da saída do ar sem a intervenção de nenhum dos órgãos fonadores, a abertura fundamental que equivale ao sopro divino criador, à essência divina criadora. Em nível gráfico, é uma linha reta, cujas diversas manifestações tornam-se, implicitamente, as demais letras que, por sua vez, expressam o *aleph* oculto nelas, como manifestações parciais dele. A letra *aleph* equivale à divindade, assim como o Alcorão, como livro, equivale ao universo. Para o homem, abarcar o universo e a divindade, só a partir de uma dessas manifestações ²²².

Aleph contém, então, a idéia de criação divina do universo, pela palavra e pelos números, a idéia de infinito, de universalidade, de simultaneidade. Borges, porém, não se aprisiona a nenhuma configuração teológica. Sua busca é pela linguagem humana, e tudo o que dela advém. Joga no mesmo campo de atuação em que Deus e o homem agem para a criação de uma realidade através da reconstrução do imaginário.

O interesse não é teológico, talvez nem sequer filosófico; [é] o elemento lúdico que parece esconder-se atrás de toda afirmação e sentença como esses espelhos que o espreitam na escuridão noturna para reproduzir e distorcer aquilo que possui ecos de solenidade. ²²³

A repetição entre o nome do livro, como um todo, e o nome do conto, como uma parte ou como um microcosmo, não pode ser ignorada. É preciso escutar esta repetição e tentar compreender o todo do livro pela parte, ou vice-versa, já que um está no outro, como uma pequena manifestação que torna possível ao homem avançar na compreensão de algo maior.

²²¹ HANANIA, Aida Ramezá. *A caligrafia árabe e a arte de Hassan Massoudy/ Aida Ramezá Hanania*. São Paulo : Martins Fontes, 1999, p.47 (grifos nossos).

²²² YOUNES, Ebtehal. Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental. In *Variaciones Borges 2/1996*. Denmark : Borges Center/ Aarhus Universitet., p. 96-99.

²²³ SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p.42.

Tal repetição, como um eco, ressoa por todos os demais contos do livro, aparentemente ordenados de forma disparatada, e justapostos como unidades heterogêneas. A proliferação do som dessa letra-palavra, *aleph*, ou desse objeto de significante ausente, garante ao livro uma circularidade, como ato de unir as pontas de uma meada, como processo metonímico de decifração: um reenvia ao outro e, de certo modo, a narrativa não se fecha ou não se conclui. O livro torna-se algo interminável, como a órbita aberta pelo objeto *aleph*, seus contos se multiplicam no leitor, como a noite 1002, e assim infindavelmente.

Ao pensar outra configuração para a ordem dos contos de *El Aleph*, poderemos ficar mais seguros na insegurança instaurada: iniciar o livro numa ordem invertida, como aqui ensaiamos, do fim para o começo, à maneira oriental, ou seja dentro da escuridão do labirinto narrativo, acostumar nossos olhos a uma claridade advinda dela mesma.

Em Borges “a arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção”²²⁴. Mesmo que ele tenha fornecido pistas acerca do que seja o *aleph*, é melhor não confiarmos muito. Ele mesmo já as põe em dúvida quando alega que *por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) outro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era um falso Aleph*²²⁵. Talvez seja impossível acreditar naquilo que é posto como realidade, necessitando-se da fantasia para elaborar tal realidade.

A leitura do livro da direita para a esquerda pode não significar nada, tornar-se apenas mais um jogo em que seja o leitor que faça a sua jogada. É a chance de interagir com o que está posto, deslocar os lugares, estabelecer outra estrutura e ampliar a visão de *aleph*, do conto para o livro. Em isto se fazendo, outro ponto de vista pode estar colocado.

O primeiro texto a ser lido já se altera de Epílogo para Prólogo. Esse texto-conto-epílogo poderia ser um “alçapão” de entrada às narrativas do livro, poderia ser a introdução do leitor nos enigmas-mistérios do *aleph*, seja ele falso ou não, constituindo-se em um dos degraus daquele porão, naquela típica casa barroca de dois andares. *El Aleph*, livro, potencialmente tem certa força plástica, por admitir outra ordem possível.

²²⁴ PIGLIA, Ricardo. Borges: a arte de narrar. In *Borges no Brasil/ organizador Jorge Schwartz*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p.24

²²⁵ BORGES, Jorge Luís. *El Aleph*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 627.

A ordem estabelecida por Borges, provavelmente, é intencional, visto que o desenvolvimento do livro, em um certo sentido, não caminha do pequeno para o grande, por crescimento ou aumento mas, muito mais visivelmente, de algo mais geral (a procura pela Imortalidade humana) para algo mais especial, para o detalhe pequeno de miniatura que estabelece diferenças na minúcia, no pormenor de tal modo que o objeto *aleph* nem consegue ser traduzido em palavras.

Pelo *Epílogo-Prólogo* sabemos que o livro *El Aleph* (1949) pertence ao gênero fantástico, com exceção de dois contos: *Emma Zunz* e *Historia del guerrero y de la cautiva*, e que sofreu acréscimos, em 1952, de mais quatro contos. Assim, Borges tece comentários sobre eles, que aqui são transcritos.²²⁶ Dos dezesseis contos enumerados por ele, oito têm a ordem respeitada no livro, sendo assinalados com asterisco (*).

Ordem contida no livro <i>O Aleph</i>	Ordem citada por Borges no Epílogo/ comentários
1. O imortal	1. Emma Zunz : argumento dado por Cecília Ingenieros
2. O morto	2. História do guerreiro e da cativa : contém dois fatos fidedignos.
3. Os teólogos	3. O imortal : o conto mais trabalhado. Trata-se de um esboço de ética para imortais.
4. História do guerreiro e da cativa	4. O morto : versão mulata e selvagem de Sunday, de Chesterton. Também capítulo XXIX do <i>Decline and Fall of the Roman Empire</i> que narra um destino semelhante ao do protagonista, porém bastante mais grandioso e mais inacreditável.
5. Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)	5. Os teólogos : trata-se de um sonho, bem mais melancólico sobre a identidade pessoal.
6. Emma Zunz	6. Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874) : uma glosa de Martín Fierro
7. A casa de Astérion*	7. A casa de Astérion* : inspiração numa tela do pintor inglês Watts, de 1896. (George Frederick Watts - Pintor e Escultor Inglês, 1817-1904
8. A outra morte*	8. A outra morte* : fantasia sobre o tempo, urdida a partir das idéias de Píer Damiani (nascimento em Ravenna, Itália, ano 1007)
9. Deutsches Requiem*	9. Deutsches Requiem* : a derrota da Alemanha na 2ª Guerra e a tragédia do destino alemão.
10. A procura de Averróis	10. A escrita do deus : um jaguar põe na boca de um "mago da pirâmide de Qaholom" argumentos de cabalista ou de teólogo.
11. O Zahir*	11. O Zahir* : influência de Wells, com seu conto « The crystal egg » (1899)

²²⁶ Versão em português: BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. In *Obras Completas de Jorge Luís Borges. Volume 1*, São Paulo: Globo, 2000, p.699.

12. A escrita do deus	12. O Aleph : influência de Wells, com seu conto « The crystal egg » (1899)
13. Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto.*	Os quatro contos a partir deste, são acréscimos feitos em 1952. 13. Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto.* : Abenjacan tem um título terrível, não é memorável, conforme asseguram ao autor. É uma variação de <i>Os dois reis e os dois labirintos</i> .
14. Os dois reis e os dois labirintos*	14. Os dois reis e os dois labirintos * : Trata-se de uma história de <i>As mil e uma noites</i> , omitida por Galland.
15 A espera*	15. A espera* : Sugestão a partir de uma crônica policial lida por Alfredo Doblas há mais de dez anos para Borges, enquanto catalogavam livros conforme o Instituto Bibliográfico de Bruxelas. Nada resta de lembrança deste manual, a não ser que a Deus, corresponde o número 231.
16. O homem no umbral*	16. O homem no umbral* : A personagem central era turca, tornada italiana, para melhor intuí-la. O espaço real é Buenos Aires, o fictício é a Índia. Tudo para que a inverossimilhança fosse tolerável.
17. O Aleph	17.
18. Epílogo	18. Epílogo

Se há, ou se deveria haver alguma lógica nesta ou naquela ordem é impossível dizer. Percebe-se, claramente, que o conto *El Aleph* sempre teve lugar definido: encerrar o livro.

Fica a olhos vistos que o único conto sobre cuja catalogação “aleatória” Borges não tece comentários é *A procura de Averróis*, estimulando uma tentativa especulativa quanto às razões que o teriam levado a nada comentar a respeito do referido conto. Em Borges, nada é aleatório ou esquecimento, antes, sua precisão de miniatura e de detalhe pequeno sugere uma intenção de despistar, ou de desviar algum dado, para manter o segredo.

Será que a procura do filósofo cordobês não se refere à própria procura de Borges, por uma escrita de Deus, num equilíbrio entre a razão (filosofia) e a fé (metafísica)? É possível que o conto sobre Averróis tenha importância radical para o livro, não pelo fato nele narrado de que o filósofo poderia não saber a distinção entre tragédia e comédia, de que trata Aristóteles em sua *Poética*, o que parece humor e ironia do autor, mas porque parece que Borges veste a máscara de Averróis no palco do livro. Borges põe-se no lugar de Averróis, passa a atuar e a viver o próprio papel do filósofo cuja procura incansável foi, entre tantas coisas “o caminho da estrita filosofia, da sabedoria humana, que não é o

saber total e absoluto, patrimônio exclusivo de Deus Único, mas a busca racional da verdade pelos homens que a ela consagram sua vida..."²²⁷

O livro *El Aleph* pode ser, nesse sentido, considerado um livro sacro-profano, uma procura pela fé e pela razão, disfarçadas, ou sob máscaras de narrativas fantásticas.

*En efecto, la creación, según Ibn Arabi, es una representación imaginativa que emana de la esencia divina y se revela al mundo aparente. O sea, el mundo de lo imaginario sirve como intermediario y vínculo entre Dios y el mundo, tanto en el plano de la existencia como en el de la interpretación ... la Creación no es una operación a partir de la nada, sino el fruto de la imaginación creadora de la esencia divina que fue revelado al mundo aparente bajo la forma de manifestaciones diferentes cuyo origen es uno a pesar de la multiplicidad. ... lo imaginativo para Ibn Arabi equivale a lo fantástico para Borges, como voluntad de trascender el mundo... la imaginación humana es un medio para alcanzar lo metafísico, lo cual corresponde al concepto borgesiano de la metafísica como rama de la literatura fantástica.*²²⁸

Observando as configurações justapostas, a da ordem do livro e a catalogação do Epílogo, pode parecer coincidência, mas *A procura de Averróis* poderia ser enxergada como a própria procura de Borges:

*... dos intereses cardinales – entre los muchos que lo ocupan – que funcionan a manera de polos entre los cuales tiene lugar su creación literaria: la filosofía y la teología. No hay filósofo de cierta importancia que haya escapado a su atención. No menos denodada es su devoción a la teología: "todo hombre culto es un teólogo, y para serlo no es indispensable la fe" (Otras Inquisiciones, 110)". En los innumerables sistemas teológicos y proposiciones metafísicas, Borges ve un infatigable esfuerzo del espíritu humano por comprender e interpretar el universo. ... una empresa de tal envergadura rebasa los alcances de la inteligencia humana: "la realidad es impenetrable y no sabemos qué cosa es el universo, no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural (O.I. 142-143).*²²⁹

Mesmo que catorze séculos separem Averróis de Aristóteles, na linha do tempo passado, e mais outros sete ou oito séculos se interponham entre Averróis e Borges, na linha do tempo futuro, é no tempo da palavra contida no livro, da escrita como arte, ou ainda mais, na vivência de uma personagem atuando na cena teatral, que os tempos se superpõem simultaneamente. O presente está ali

²²⁷ HERNÁNDEZ, Miguel Cruz. El sentido de las tres lecturas de Aristóteles por Averroes. In *Ensayos sobre la filosofía en Al-Andalus/ Andrés Martínez Lorca (coord.)*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 411. Tradução nossa.

²²⁸ YOUNES, Ebtehal. Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental. In *Variaciones Borges 2/1996*. Denmark : Borges Center/ Aarhus Universitet., p. 96.

²²⁹ ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas – Estilo*. Madrid: Gredos. 1968, p.13-14.

no texto, enquanto Borges apresenta uma realidade longínqua ao mesmo tempo que atual, imaginando um cenário, estabelecendo uma relação de Averróis com o mundo da tradução, das letras, da filosofia e da fé, que ele, Borges-mesmo, quer infinitamente apreender e compreender.

*Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane e de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre, y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, "Averroes" desaparece.)*²³⁰

Com a sensação de ter sido “obrigado a ser aquele homem e que, para ser aquele homem, teve de escrever essa narrativa, e assim até o infinito”, reafirmamos a hipótese de Averróis ser a máscara de Borges no transcorrer do livro todo, um Outro, que lhe dá certa sustentação neste fio, entre razão e metafísica. Essa máscara lhe garante uma eficácia de representação da realidade, que se desdobra ao expandir, pelas inúmeras dobras dos contos de *El Aleph*, diferentes e quase infinitos pontos de vista sobre o assunto.

Averróis pode ser para Borges o que Cherazade foi para os escribas: a personagem que cede lugar para a palavra, oferece a máscara para que a voz do escriba soe, incorpore no instante do presente, a memória do passado e do futuro, sonhando infinitos lugares, reais ou imaginários, para a cena que se vive.

Cherazade está sempre no palco encenando um entretenimento para evitar uma tragédia iminente, teatralizando suas narrativas cujos discursos se confrontam de muitas maneiras. Tece símbolos, ensaia disposições narrativas, impõe enunciados aparentemente inocentes, ora breves ora longos, evidencia a coexistência da lei e do desejo, em conflito e em contradição, luta pela vida através da palavra e com a morte sempre a lhe espreitar bem de perto. Talvez, Borges/Averróis encenem a mesma tragédia, ou comédia. Trata-se da vida sempre por um fio e o homem sempre sem respostas, “a consideração da palavra como instrumento todo-poderoso”²³¹ ao mesmo tempo que lúdico, tornando a literatura de Borges em jogo metafísico como divertimento da razão.

²³⁰ BORGES, Jorge Luís. La busca de Averroes. In *El Aleph*. In *Obras completas. Volume 1*. 14ª reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.588.

²³¹ SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p.19.

No jogo de tempo e de espaço, de ser o Outro/ o Mesmo, *A procura de Averróis*, quase conto-centro do livro, pode ser considerado o ponto luminoso de onde irradiariam os mais numerosos feixes de luz por todo o livro, na busca enlouquecida do homem pelo sentido da vida, na tarefa de desvendar os segredos do universo e da eternidade, talvez tão impossível quanto encontrar uma rosa cheia de pétalas em cujas pétalas haja letras...

Porque não há linguagem que se diga sem se desdobrar nas várias dobras do tempo, nem tempo que possa se configurar e adquirir sentido, por mais fugaz que seja, sem ser recolhido e articulado por linguagem. Co-pertencer recíproco que ressalta a sua comum ligação à ausência: a linguagem só remete ao real, às "coisas", como se diz, porque presentifica sua ausência e, portanto, como o viu bem Maurice Blanchot, anuncia sempre sua morte; e o tempo não se deixa agarrar, mas só nos pertence no seu incessante escapular, nesse movimento de promessa e de evasão que nos desapossa de qualquer posse, da dos objetos e daqueles que amamos, mas também da posse de nós mesmos.²³²

Um conto ou um livro contém inúmeras maneiras de ser lido. Qualquer procedimento de leitura implicará na decisão de uma escolha de rota que oriente em determinada direção, não significando que possa ficar encerrado num sistema fechado. O que mais importa para a natureza de uma leitura é a maneira como todo o conjunto narrativo pode se mostrar, pode se relacionar e se ligar a serviço de alguma significação. Por isso, ao segmentar uma narrativa ou um livro, isto pode contribuir para a sua compreensão, mas precisando haver uma unidade de medida para tal.

Pensar que *As mil e uma noites* têm a capacidade de ser uma narrativa sacro-profana infundável, que se desagrega, mas volta a um eixo mantido pelo conto-moldura que relembra, insistentemente, no fim de cada noite, os motivos que levam Cherazade a desfiar suas histórias, leva-nos a crer que o livro *El Aleph* também tenha suas razões para uma certa organização ao modo das *Noites*.

O conto *La busca de Averroes* tem grandes chances de ser o lugar de onde emanam as demais narrativas do livro, de ser o palco onde a palavra teatralizada de Borges vá sendo dita sob a máscara da personagem Averróis. No tempo longínquo e no espaço da imaginação, Borges mistura Oriente e Ocidente, envolve, nas demais narrativas do livro, a questão filosófica árabe-islâmica

²³² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.10.

medieval pelo equilíbrio entre fé e razão - preocupação, literária ou não, constante nele.

O livro *El Aleph* parece não ter explicitamente um “conto moldura” que lhe assegure a razão de atar uma série de narrativas e para ele retornar, como fonte onde tudo começa e volta, formando uma borda. No entanto, torna-se quase impossível não imaginar que o próprio conto *El Aleph* possa também ter tal responsabilidade, a de emanar feixes narrativos e de sugerir alguns maços de narrativas.

Para Bencheikh, um conto é concebido antes do seu texto porque há uma vontade, uma essência, um desígnio profundo que o antecede.

*L'un de nos buts est de prouver l'existence d'un type de conte dit à « schéma générateur » : le système général qui assemble, dispose et coordonne tous les éléments du texte narratif... [qui] sont pris dans une stratégie textuelle qui génère le conte. Cette stratégie textuelle ... crée le texte, l'organisant et le faisant cheminer selon ses lois internes. Aucun élément du texte ne peut prétendre avoir conçu cette stratégie. Aucun ne peut prétendre échapper à sa loi. C'est dire que, inscrite dans le texte, elle n'y prend pas naissance. Elle est donc conçue par une volonté antérieure au texte.*²³³

Considerando tanto esse conceito de estratégia textual, que gera, que cria e que organiza um texto ou um livro, quanto uma possível segmentação narrativa, que contribui para a sua melhor compreensão, tentaremos agrupar as narrativas do livro *El Aleph*, a partir dos princípios de “infinito” contidos no pensamento barroco, abordados por Deleuze no livro *A dobra*. Isto não significa a única combinação possível, mas apenas a sugestão de uma possibilidade de organização do livro.

Para Deleuze²³⁴, a idéia de infinito se constrói, ora pela “similitude do tema”, quando há certas combinatórias que evidenciam certos objetos serem semelhantes, decorrendo de que não há um Todo maior ou uma Parte menor; ora pela “relação estabelecida entre certas passagens dos contos”, numa inclusão recíproca, como um infinito derivado: é o Todo e são as Partes, e,

²³³ “Um de nossos objetivos é provar a existência de um tipo de conto dito “esquema gerador”: o sistema geral que reúne, dispõe e coordena todos os elementos do texto narrativo... [que] são postos numa estratégia textual que gera o conto. Esta estratégia textual... cria o texto, organizando-o e fazendo-o caminhar segundo suas leis internas. Nenhum elemento do texto pode pretender não ter conhecido esta estratégia. Nenhum pode pretender escapar à sua lei. É dizer que, inscrito no texto, não está ali por nascença. Ela é, então, concebida por uma vontade anterior ao texto”. Tradução nossa. BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*. Paris : Gallimard. 1988, p.94-95.

²³⁴ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*./Gilles Deleuze. Trad.Luiz B.L.Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, p.83-85.

outras vezes ainda, pelo “grau de características dos materiais e de suas grandezas”. Esses conceitos se constituirão a medida de nosso agrupamento das narrativas do livro *El Aleph*.

O objeto *aleph*, cujo *diámetro sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba allí, sin disminución de tamaño*, faz Borges ter acesso a todos os pontos do universo, numa simultaneidade de tempo e de espaço. Ao ser construído pela justaposição de uma enumeração de 37 itens iniciados pelo verbo ver, Borges elabora uma arquitetura da visão, submete-nos a seu ponto de vista, à sua particular percepção visual sobre o que ele entende por infinito. O “inconcebível universo”, visto pelo objeto *aleph*, obviamente é traduzido em palavras, tornando a visão de Borges tão ampla quanto a visão infinita do Criador.

*A partir de una figura simple y por yuxtaposición en las distintas dimensiones del espacio euclídeo, se genera un tipo de laberinto de gran complejidad espacial, donde el recorrido tiene distintas alternativas – a la derecha e izquierda, hacia arriba e hacia abajo. ... añadiéndole la tercera dimensión, la altura, obtenemos un prisma hexagonal, una especie de cristal de cuarzo.*²³⁵

Estimulados a tentar abarcar o infinito do livro *El Aleph*, a partir do conto *El Aleph*, cujo objeto brilhante pode se assemelhar a um cristal de quartzo, propomos uma organização hexagonal do livro. Como já dissemos, não se trata de algo estanque, mas movediço, de mudança de lugar, numa modulação contínua e perpetuamente intercambiável. Entendemos que ao agrupar os contos em blocos narrativos, há a chance de compreender melhor o livro.

Então, vejamos:

²³⁵ GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madri: Cátedra, 1995, p. 65.

A partir dessa proposta de organização em blocos narrativos, faremos nossos comentários sobre o que julgamos constituir o livro *El Aleph*.

3.4. Primeiro bloco narrativo: O Infinito, ou *El Aleph*.

Lya Luft, em seu artigo *El Aleph*²³⁶, sugere uma organização narrativa do conto composta de oito partes e pela qual nos orientaremos.

1. Centrado em torno da personagem Beatriz: sua morte, sua vida, suas relações com Borges. Visitas regulares de Borges à casa paterna da amada morta, principalmente nas datas de aniversário dela, que aos poucos vão se

²³⁶ LUFT, Lya. *El Aleph*. In *Borges no Brasil/ organizador Jorge Schwartz*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 327-332.

espaçando. Entrada da personagem Carlos Argentino Daneri, primo-irmão de Beatriz.

2. Desenvolve-se principalmente a crítica de estilos literários, em torno de Carlos Argentino Daneri e seus escritos.

3. 1º telefonema de Daneri a Borges, pedindo que este o recomende junto a certo homem de letras, a fim de conseguir um prefácio para a sua obra.

4. 2º telefonema, em que Daneri conta sua angústia porque lhe vão demolir a casa, em cujo porão está o *aleph*, então mencionado pela primeira vez.

5. Em busca do *aleph*, Borges, marcado pela curiosidade e pouca crença nas palavras de Daneri, dirige-se à referida casa e recebe instruções em como encontrar o *aleph*, sendo necessário descer ao porão.

6. Visão do *aleph*, num clima ascendente de mística alucinação, no topo da escada, no 19º degrau.

7. A volta à rotina, representada por Daneri, que interrompe a visão e o êxtase de Borges, num gesto de grosseria e ignorância. A vida prossegue. Termina o conto.

8. Um Apосто de 1943 ao conto – verdadeiro pós-escrito, em que o autor faz algumas referências históricas ao *Aleph*, e conclui numa degradação definitiva: a falsidade do *aleph* de Carlos Argentino Daneri, e a impossibilidade, para Borges, de reter a memória de Beatriz, já se esvaindo pelo tempo.

A partir dessa visão resumida do universo do conto, é possível dizer que as partes 1, 2, 3, 4 e 7, 8 têm enredo próprio, funcionam como um invólucro ou uma moldura da narrativa para proteger o seu núcleo, tal como o ambiente escuro, que se abre e se fecha rapidamente, para manter e revestir o *aleph*, que ocupa literalmente um espaço de quase centro do conto. O cerne do conto, talvez como em elipse, esteja escondido entre todos aqueles desperdícios narrativos, disfarçando ou escondendo o seu verdadeiro objetivo, que aliás pode ser o do livro como um todo: imaginar ver o infinito num ponto, imaginar a sincronia do tempo, estar em todos os lugares ao mesmo tempo, experimentar ser Deus. Talvez por isto que a definição de Borges para *aleph* seja a de que “o todo não é maior que qualquer das partes”.

As partes de abertura (1,2,3,4) mostram uma ordem de realidade do tempo de Cronos. A primeira informação dada trata da morte de Beatriz e el

incesante y vasto universo [que] ya se apartaba de ella, devido à renovação de um anúncio de cigarros já que *ese cambio era el primero de una serie infinita*²³⁷.

Beatriz Helena é um nome contraditório para a personagem: tanto tem a luz, a beleza, o amor sincero de Beatriz de Dante, como a infidelidade de Helena de Homero, a mulher de vários amores que se deixou raptar e tornou-se um misto de humano e de divino. O tempo, mesmo retido em fotografias ou mantido na recordação pelas datas de aniversário para congelar uma memória, ainda assim, o tempo não consegue impedir o esquecimento, a que Borges alega já no meio da narrativa, *perdida para siempre*²³⁸. Borges amou Beatriz, mas não foi correspondido.

Entre aniversários melancólicos e inutilmente eróticos, somos introduzidos à personagem primo-irmão de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, que gradualmente fornece confidências a Borges. Seu nome também é significativo: contém a América e a Europa, a Argentina e a Itália das gesticulações, talvez Daneri possa ser a combinação de *Dante* + *Alighieri*.

Descrito como *rosado, considerable, canoso, de rasgos finos*, cuja *actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante*, Borges desfia uma ironia sobre a personagem ao dizer que *ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur*. Trata-se, para Borges, de alguém metido a escritor, medíocre por sinal, que inacreditável e devidamente será reconhecido até o final do texto, não só pela crítica literária, mas por toda a nação argentina! Realidade e ficção aqui se mesclam, numa crítica, nem tanto velada, à premiação de 1942.

Apesar da apologia ao mundo moderno com seus – telefone, telégrafo, fonógrafo, aparelho de radiotelefonia, cinematógrafo, lanterna mágica, glossários, prontuários, boletins, etc., Daneri entende que nosso século XX é outro, transformou a fábula de Maomé e da montanha; as montanhas, agora, convergiam para o moderno Maomé.

Todo este envoltório narrativo dos núcleos iniciais contribui para que estas metáforas de montanha (talvez o conhecimento?) e de Maomé (provavelmente a fé?) preparem o terreno para a aparição do *aleph*, puro objeto virtual, se puder ser expresso pela palavra: a de Daneri, a de Borges ou...a nossa, como leitor.

²³⁷ BORGES, Jorge Luís. El Aleph. In El Aleph. In *Obras completas*. volume 1. 14ª reimpressão Buenos Aires: Emecé, 2002, p.617-627.

²³⁸ *Ibid.*, p.623.

Quanto aos encontros entre Daneri e Borges, eles se sucedem nas datas de aniversário de Beatriz. Para nossa surpresa, num deles, já doze anos, desde a sua morte, haviam se passado. Pelos encontros, sabemos da produção literária de Daneri em forma de poesia, e sua pretensão em versificar o planeta Terra! Máximo desdenho de Borges para com essa produção literária, o que o leva a compreender que *el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable*.²³⁹

São farpas veladas entre eles, até que Daneri revela seu desejo de ter essa obra prefaciada, não por Borges, mas por Álvaro Melián Lafinur²⁴⁰. E em tons bem irônicos, e com sentimentos de rancor, Borges consente em ser o intermediador daquela ação: *a) hablar con Álvaro.... b) no hablar con Álvaro. Previ, lúcidamente, que mi desidia optaría por b.*²⁴¹

Assim, em sobressaltos acaso o telefone tocasse e Daneri cobrasse o resultado da conversa Borges - Lafinur, o tempo se passa e a narrativa nos conduz para o seu cerne, para ao que realmente se propôs: colocar o *aleph* diante de nós, pelos olhos de Borges... É Daneri quem informa acerca da demolição da sua casa, da rua Garay, e do tesouro que está guardado no porão:

²³⁹ BORGES, Jorge Luís. El Aleph. In El Aleph. In *Obras completas*. volume 1. 14ª reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.619.

²⁴⁰ "Por otra parte, evidentemente la "Postdata del primero de marzo de 1943" remite al premio de 1942. Previa a la Comisión Nacional de Cultura, una comisión asesora, integrada por Enrique Banchs, Álvaro Melián Lafinur, Horacio Rega Molina, José A. Oría y Roberto Giusti, había recomendado otorgar el primer premio al libro de Eduardo Acevedo Díaz, el segundo a Pablo Rojas Paz y el tercero a César Carrizo. Mientras tanto, el libro presentado por Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, sólo obtuvo el voto de Eduardo Mallea, quien formara parte de la Comisión de Cultura. Este acontecimiento tuvo una gran resonancia en el círculo literario allegado a Borges, tanto que el número 94 de la revista *Sur*, de julio del mismo año, estuvo dedicado al desagravio al autor ante la decisión del jurado. El "escándalo" suscitado provoca, poco tiempo después, la publicación en la revista *Nosotros* de un artículo, "Los premios nacionales de literatura", en el que se justifica el dictamen. Aunque este descargo no aparece firmado, según Frieda Koeninger, es posible suponer que su autor fuera Roberto Giusti, quien, además de formar parte de la comisión asesora, se desempeñaba como director de *Nosotros*. A la vez, tres años después, Borges publicará "El Aleph", según cuya *Postdata*, quienes le arrebatan los lugares de honor en el concurso son Mario Bonfanti y Carlos Argentino Daneri. En un movimiento de ida y vuelta de seres ficticios y reales, el mismo Acevedo Díaz aparece mencionado en el relato en relación a Carlos Argentino: "Hace ya mucho tiempo que no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen. Su afortunada pluma (no entorpecida ya por el Aleph) se ha consagrado a versificar los epítomes del doctor Acevedo Díaz." (Borges, Jorge Luis 1990: 627). Esta referencia permite pensar una homologación entre ambos, en la que Carlos Argentino Daneri no necesariamente "sea" Eduardo Acevedo Díaz, pero sí, al menos, alguien muy similar. Dentro de este plano de las referencias, es posible pensar que el "doctor Aita", ganador del primer premio en el relato, esté aludiendo a Antonio Aita, crítico literario asociado a la revista *Nosotros*, autor de libros como *Algunos aspectos de la literatura argentina* (1930), *La literatura argentina contemporánea* (1931) y *La literatura y la realidad americana* (1931). Álvaro Melián Lafinur, por otra parte, aparece también con una referencia negativa. Sin embargo, al momento de la entrega de los Premios Nacionales tal parece que la apuesta fuerte la hace *Sur* y es la que gana a largo plazo mientras que *Nosotros* parece responder a criterios y parámetros de décadas anteriores, puesto que los autores y textos premiados, junto a toda la línea del regionalismo nativista, y pese al lugar que convalidan y otorgan los premios dentro de la institución literaria y el campo intelectual, pasaron a ocupar un espacio muy marginal, cercano al olvido, en la historia literaria. Comienza, así, por esta época, a elaborarse e imponerse, ganando terreno, otro concepto de lo nacional y de la representación de lo nacional, aquel que Borges expone paradigmáticamente en "El escritor argentino y la tradición". MARENGO, María del Carmen. El premio nacional de 1942: batallas por el canon. Universidad Nacional de Córdoba/Argentina. Disponible em <http://163.10.30.3/congresos/orbis/Maria%20del%20Carmen%20Marengo.htm>. Acesso em 10 maio 2006.

²⁴¹ BORGES, Jorge Luís. El Aleph. In El Aleph. In *Obras completas*. volume 1. 14ª reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.622.

*en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaro que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos.*²⁴²

Emprende-se então, a viagem em busca do *aleph*. Narrativamente, Borges constrói um cenário de típica casa barroca, numa arquitetura de dois andares, de complexidade espacial para garantir e provocar, no leitor, a idéia de movimento causado pelas escadas. Não se trata apenas do andar de baixo, ou do espaço de um porão, mas da idéia de um lugar subterrâneo e sombrio, vazio mas com bugigangas, no limite frágil do claro que se faz no escuro.

*El espacio que interesará representar no es pues el que siga fielmente las descripciones del texto, sino aquél que se formaliza en la mente del lector a lo largo de la lectura; no el espacio infinito, sino aquél que dé la sensación del espacio ilimitado, no será el de la representación sino el de la sugerencia.*²⁴³

O barroco, como estilo de luz e de trevas, alicerça-se na arquitetura da visão, do ver e do olhar. Tem um regime especial de iluminação, não como oposição mas, brandamente escorregando luz, deixando-se ver por um véu no meio das trevas. São lugares, onde aquilo que se tem para enxergar está dentro de si mesmo, como “cela, sacristia, cripta, igreja, teatro, sala de leitura, câmara escura”²⁴⁴, porão, caverna, labirinto. *El Aleph* combina o barroco com o gênero do fantástico. Depende da visão, da “aparição” daquilo que não pode acontecer, e mesmo assim sucede, estabelece o conflito entre o real e o possível, causa uma ilusão dos sentidos por apresentar um produto insólito e inexplicável, diante do leitor.

*El sótano, apenas más ancho que la escalera, tenía mucho de pozo. (Daneri) cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno... Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.*²⁴⁵

Como falar do objeto *aleph*, ou do que ele seja, se não há uma palavra que possa descrevê-lo? que comporte a sua idéia? que contenha dados históricos? A não ser que se usem emblemas, símbolos, signos – *o multum in*

²⁴² *Ibid.*, p.623.

²⁴³ GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madri: Cátedra, 1995, p. 75

²⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*./Gilles Deleuze. Trad. Luiz B.L.Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, p 54.

²⁴⁵ BORGES, Jorge Luís. *El Aleph*. In *El Aleph*. In *Obras completas. volume 1*. 14ª reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.624.

*parvo!*²⁴⁶ Este se torna o desespero de Borges, como personagem e como escritor, na constatação da limitação da linguagem humana como um problema central de comunicação.

Nessa falta, é preciso utilizar enumeração, ao menos parcial, dentro do conjunto infinito de possibilidade para traduzir o significado de uma palavra. Por algumas analogias místicas, Borges procura nomear o *aleph*, revelando-o pela enumeração de uma visão de milhões de feitos ao mesmo tempo, uma multiplicidade de ações, num único ponto. As analogias encontradas por Borges têm ver com *o tema do uno e do múltiplo*, da busca da PALAVRA que é todas as palavras, do LIVRO que é todos os livros, do ALEPH que é uno e contém o todo.

1. *Para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todo los pájaros;*
2. *Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna;*
3. *Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente e al occidente, al norte y al sur.*²⁴⁷

A partir daí, Borges trata claramente da dificuldade da palavra (que é sucessiva) em expressar o simultâneo, e de como esta forma de comunicação humana depende de uma “operação de linguagem [que manifeste] toda uma produção simbólica [que simultaneamente] conjura e oculta, visto que nomear não é assinalar, mas designar, isto é, significar o ausente. Toda palavra teria como último suporte uma figura”²⁴⁸

*... vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (l'aluna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.*²⁴⁹

Todos os pontos do universo se reduzem geometricamente naquela esfera de luz, até se tornar um ponto luminoso. No *aleph*, há a visão simultânea e totalizante do universo, sem superposição nem transparência, em movimento

²⁴⁶ *Id.*, p.624.

²⁴⁷ *Id.*, p.624. Obs: enumeramos para melhor compreensão.

²⁴⁸ SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.174.

²⁴⁹ BORGES, Jorge Luís. El Aleph. In *El Aleph*. In *Obras completas. volume 1*. 14ª reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.625.

giratório de tensão-distensão, contração-dilatação, compressão-explosão, permitindo infinitas dobras no pensamento e no imaginário.

Tudo é canalizado para uma redução, bem como as nossas próprias posses no universo. Apropriar-nos do “inconcebível universo” depende de nossa apropriação das palavras para expressá-lo. No entanto, além das palavras, ainda restam:

Primeiramente o pensamento do eu, o *cógito*, mas também o fato de que tenho pensamentos diversos, todas as minhas percepções cambiantes, todos os meus predicados incluídos, o mundo inteiro como percebido; e, ainda, o que me pertence é essa zona do mundo que expresso claramente, minha posse especial; e, de resto, o que me pertence é a matéria primeira que possuo como exigência de ter um corpo. E, enfim, é o corpo, é um corpo; possuo um corpo que vem satisfazer a exigência, como vimos anteriormente: um corpo orgânico ao qual estou imediatamente “presente”, do qual disponho de uma maneira imediata e ao qual coordeno o percebido (percebo com órgãos, com as mãos, com os olhos ...). Eis toda a listagem de minhas posses ...²⁵⁰

Para o desfecho do conto, partes 7 e 8, por pura vingança, Borges não tece outros comentários sobre o *aleph*, para que aquele acontecimento se dissipe na memória, apesar de algumas noites de insônia. A vida continua e, com ironia, somos informados do sucesso de Daneri como escritor, e do fracasso de Borges, quando fatos reais e fictícios estão combinados.

Borges crê que aquele *aleph* do porão seja falso, retomando o mistério do *aleph* que parecia estar resolvido, deixando o assunto em aberto. Combinando informações verdadeiras e fictícias, personagens históricos e literários, Borges nos remete a outros lugares e tempos, como pistas da existência de muitos outros *alephs*: o Oriente histórico de Alexandre da Macedônia, o oriente literário de *As mil e uma noites*, o Cairo e a mesquita de Amr com suas colunas de pedra e dobras no mármore ... e Borges pergunta: *¿existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra?*²⁵¹ Como saber? Aí talvez esteja o grande achado: compete ao leitor enxergá-lo ou ouvi-lo, no tempo que for e no espaço onde estiver...

No conto *El Aleph*, tal qual o mundo das *Noites*, dois universos ficam combinados: o histórico e o fictício. O mundo fictício pode terminar na última linha do livro, mas ele continua no mundo real, na vida do leitor. *As Noites* não se encerram na 1001ª noite. O texto se desdobra no leitor, como obra aberta e

²⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*/ Gilles Deleuze. Trad. Luiz B.L.Orlandi. Campinas: Papirus, 1991, p.178/179.

²⁵¹ BORGES, Jorge Luís. *El Aleph*. In *El Aleph*. In *Obras completas. volume 1*. 14ª reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.627.

inacabada, numa inesgotável capacidade de adaptação, de flexibilidade e de acréscimo de um discurso novo.

Neste sentido, como obra aberta e inacabada, arriscamos a afirmar que também o conto *El Aleph*, multiplicado e metamorfoseado em muitos outros contos do livro *El Aleph*, tenha a mesma aptidão. Poderíamos dizer que os 17 contos mais o Epílogo simbolizam os 18 degraus da escada daquela casa, enquanto o 19º degrau, exatamente o lugar onde o *aleph* se manifesta, possa ser o próprio leitor, com a sua capacidade de imaginar ou de contar uma outra história, para que constitua e construa a derradeira narrativa, para que descubra o próprio *aleph*, infinitamente se fazendo.

3.5. Segundo bloco narrativo: Metafísica e Razão.

O maço narrativo aqui proposto refere-se ao conto *La busca de Averroes* que hipoteticamente pode ser o conto que abraça os demais: *El Zahir*, *La escritura del dios* e *Los teólogos*.

Entre eles, há uma semelhança de tema: a metafísica, nas diferentes formas e símbolos de manifestação da religiosidade humana; a busca pelo significado de uma palavra ou a sua perpetuação no transcorrer do tempo; a utilização de certas combinatórias de objetos, fundamentais para o desenvolvimento das narrativas, como moeda, tigre, roda, fogo, etc; o reenvio à complexidade e à fugacidade do objeto *aleph* para trabalhar realidade e ficção e amplificar o imaginário pelo fantástico.

Como forma, trata-se da possibilidade de *La busca de Averroes* ter suas idéias expandidas nos demais contos do bloco narrativo, especialmente por se apresentar como uma representação teatral, talvez outros atos da mesma peça.

No fundo dessas narrativas, ou dessas encenações, está o conflito entre o EU e o Outro, entre o Mesmo e o Diferente, que parece convergir para um mesmo ponto: o cosmo, como uma unidade total, e que para Averroes diz respeito a *un mundo no definitivo, presente, actual. El Cosmos es un conjunto actual; la cosmovisión tiene sentido desde aquí: la actualidad presente; desde ahora: la condición del hombre viviente y no del intelecto descarnado.*²⁵²

²⁵² CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel. El sentido de las tres lecturas de Aristóteles por Averroes. In *Ensayos sobre la filosofía en al-ANDalus/ coord, Andrés Martínez Lorca*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 416.

Na encenação do contador Borges por esses diferentes textos, não importam a religião ou a crença, nem o tempo e o lugar. Trata-se de homens diferentes para mostrar o mesmo homem, de objetos diferentes para mostrar a mesma procura.

É a ânsia humana em querer ser Deus, de experimentar a sua linguagem, em atingir a inteligência divina nas mais variadas formas de sua manifestação como enigmas divinos na natureza. Mostra-se um homem dividido entre a lei que impõe a mortalidade, a finitude e a limitação, e o desejo que almeja ultrapassar essa lei, pela palavra como criação humana e não divina que impede o desaparecimento dado pela morte, que busca o esquecimento de si mesmo, como ser individual, para dar lugar ou expandir-se como homem universal.

3.5.1 ***La busca de Averroes.***²⁵³

O conto ***La busca de Averroes*** põe em cena o filósofo *Abu al-Walid Mohamed ibn Ahmad Moahmed ibn Rusd* (1126-1198), que depois de um século seria conhecido como Averróis. Está escrevendo o 11º capítulo de sua obra *Tahafut-al-Tahafut (Destrução da Destrução)* onde sustenta que *la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo*²⁵⁴.

Ibn Rusd²⁵⁵ foi tradutor e comentador de Aristóteles, a quem considerava o mais sábio dos filósofos gregos, o limite da especulação humana, a culminância da sabedoria e do conhecimento humanos. Escreveu muitos livros, e *Tahafut al-Tahafut* é considerada uma de suas obras mais importantes.

²⁵³ BORGES, Jorge Luís. *La busca de Averroes*. In *El Aleph*. In *Obras completas*. . volume 1. 14ª reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.582- 588.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 582.

²⁵⁵ ATTIE FILHO, Miguel. Ibn Rusd, o reformador. In *Falsafa : a filosofia entre os árabes: uma herança esquecida*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 300-334.

Nela, saiu em defesa da *falsafa*, criticando Al-Farabi²⁵⁶, Ibn Sina²⁵⁷ e Al-Gazali²⁵⁸, quando então procurou demonstrar que a lei religiosa não se opunha à filosofia, nem vice-versa.

Incansável defensor da *falsafa* e do dogma, Ibn Rusd procurou mostrar que a lei religiosa não se opunha à filosofia e que a filosofia não se opunha ao dogma. Para ele, filosofia e revelação não teriam mais que um único e mesmo fim – conhecer a verdade e atuar conforme ela. A concepção da filosofia como ciência demonstrativa apresentar-se-ia como o saber racional e conceitual frente ao caráter simbólico e alegórico da religião. [...] a *falsafa* não é nada além do que a especulação sobre o Universo; que se conhece o Artífice pelo conhecimento da arte que dele procede; que quanto mais perfeito é o conhecimento de sua obra mais perfeito o conhecimento de seu Autor; e que se a lei religiosa convida e incita à instrução a respeito das coisas do Universo, é evidente que, face à lei religiosa, o estudo da filosofia deveria ser obrigatório ou meritório.²⁵⁹

Quando Borges especifica uma das teses de *Tahafut al-Tahafut*, a de que Deus conhece só as leis gerais do universo, apenas o que concerne às espécies como um todo, não como individual, traz uma das discussões mais importantes e espinhosas do pensamento averroísta, a do *intelecto agente*, “a questão da transcendência ou da imanência da inteligência humana”²⁶⁰. Em suma, esta idéia se refere à sobrevivência da humanidade entendida como a sobrevivência da espécie e não como a sobrevivência individual, e por isto possibilitando ser

²⁵⁶ A *falsafa* amadureceu com **Al-Farabi**, numa visão de mundo em que *o real e o divino se conjugam*, o peripatetismo e o neoplatonismo se encontram, e o sistema edificado pela razão encontra seu coroaamento numa **visão mística**. Ressaltou a distinção entre a noção de essência e de existência. Al-Farabi buscou harmonizar a filosofia com a religião profética do Islã. Em sua doutrina, a presença do neoplatonismo na metafísica aristotélica assumiu um caráter de verdadeira *teoria cosmológica da emanção*, resultando num sistema metafísico de grande complexidade, que se opôs à doutrina criacionista de Al-Kindi. In ATTIE FILHO, Miguel. Al-Farabi, o inventor. In *Falsafa: a filosofia entre os árabes: uma herança esquecida*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 195-225.

²⁵⁷ **Ibn Sina** (Avicena) tem o perfil do homem universal medieval versado em todos os saberes. É um apogeu da *falsafa*. Na área de filosofia, suas principais fontes foram as obras de Aristóteles e as teses de Al-Farabi quanto à doutrina cosmológica na vasta descrição metafísica e sistemática do mundo; a hierarquia das inteligências; a emanção das esferas do Ser Necessário, ligando o pensamento plotiniano da emanção à doutrina aristotélica do intelecto. In ATTIE FILHO, Miguel. Ibn Sina, o sistematizador. In *Falsafa: a filosofia entre os árabes: uma herança esquecida*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 226-265.

²⁵⁸ **Al-Gazali** foi considerado o inimigo mais fervoroso da *falsafa* e um dos teólogos mais importantes do islamismo. Pelas suas práticas ascéticas, aproximou-se dos sufis e, ao final da vida, foi visto por muitos como um místico. Razão, dogma e meditação forjaram o seu pensamento. Ele condenou as principais teses metafísicas de Al-Farabi e Ibn-Sina. Tornou-se a maior personagem na história da reação islâmica ao neoplatonismo: foi jurista, teólogo, filósofo e místico. Até Al-Gazali, a *falsafa* realizara uma interpretação peculiar da sabedoria alcorânica, o que representava uma substituição da teologia do *kalam* por uma cosmovisão aristotélica neoplatonizada – isto suscitou uma reação antifilosófica do *kalam* através de Al-Gazali. Para ele, os homens de reta moral poderiam restaurar a fé, por isso dedicou sua vida e sua obra a revivificar o Islã por meio da experiência religiosa de todos os crentes – não se tratava apenas dos debates sobre a verdade mas de realizar uma verdadeira transformação de vida para viver, de fato, os princípios teológicos na alma dos crentes. Ele é o autor do livro **Tahâfut al-falâsifa/ A destruição dos filósofos**. São 20 teses que mostrariam as contradições em que estariam imersos os que professavam as teses dos filósofos. Dos 20 pontos considerados falsos na doutrina dos filósofos, 3 se destacam por irem diretamente contra as afirmações do Alcorão, o que leva Al-Gazali a condenar os filósofos por impiedade. In ATTIE FILHO, Miguel. Al-Gazali, o batedor. In *Falsafa: a filosofia entre os árabes: uma herança esquecida*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 266-299.

²⁵⁹ ATTIE FILHO, Miguel. Ibn Rusd, o reformador. In *Falsafa: a filosofia entre os árabes: uma herança esquecida*. São Paulo: Palas Athena, 2002, p. 322-323.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 319.

eterna, sempre se refazendo e recomeçando. "O modo pelo qual Deus conhece não é o mesmo pelo qual nós conhecemos: o nosso "conhecer" se faz e se modifica; o de Deus é eterno."²⁶¹

Aparentemente, o tema central do conto é mostrar que Averróis não tem o conceito grego de tragédia nem o de comédia. Supostamente, devido ao interdito religioso islâmico, essas "palavras" da "Poética" de Aristóteles têm ausência de significado, e isso lhes acarreta um problema de tradução e de linguagem.

Quanto à forma, o conto se constrói como uma representação teatral: é o próprio ato teatral para falar ou representar a dificuldade de expressar em palavras algo que a palavra possa representar – seja o conceito de tragédia ou de comédia, ou atualizado em Borges, como a sua dificuldade em conceituar a palavra *aleph*.

La busca de Averroes apresenta, então, um cenário montado que se estende de plano em plano: do lugar interno onde o filósofo está para algum pátio invisível; depois os jardins, a horta; mais adiante o atarefado Guadalquivir e, um pouco mais distante, Córdoba – não menos clara que Bagdá ou que o Cairo – como um complexo e delicado instrumento e, estendendo-se aos confins – a terra da Espanha.

Ação: a pena de Averróis corre sobre a folha enlaçando argumentos irrefutáveis. Trabalha sobre a tradução de uma tradução. Uma de suas preocupações é o tempo que o separa de Aristóteles – quatorze séculos de distância entre ambos. *Dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la "Poética". Esas palabras eran "tragedia" y "comedia"...nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir...Se dijo (sin demasiada fe) que suele estar muy cerca lo que buscamos...*²⁶²

Outras cenas ficam dentro desta cena, enfatizando a representação teatral no conto, tão próxima de Averróis, na utilização do efeito de *mise en abyme*. São os meninos brincando e representando no jardim cenas de seu dia-a-dia e, mais tarde, na cena do jantar, em meio às novidades contadas pelo viajante Abulcásim Al-Ashari, cuja narração trata de uma situação de cena de teatro: imaginar que alguém mostre a história, em vez de contá-la.

Na roda das conversas entre os convivas, durante o jantar, discussões em torno da palavra, a de Deus, numa rosa, e a do homem, entendida por Averróis

²⁶¹ *Ibid.*, p. 315.

²⁶² BORGES, Jorge Luís. *La busca de Averroes*. In *El Aleph*. In *Obras completas. volume 1*. 14ª reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.583.

como arte. Outras discussões em torno da língua, do Alcorão, da poesia, da renovação das metáforas, da tradição dos antigos poetas.

Por fim, retornando à sua biblioteca, Averróis tem, por analogia, a compreensão das duas palavras: "tragédia", seriam os panegíricos; "comédia", as sátiras e os anátemas. Teatralmente, desenrola o turbante, diante do espelho de metal, e este rosto cujas formas nunca foram descritas, faz Averróis desaparecer como um fogo sem luz....

Novamente, uma cena dentro de outra cena, que se dobra e desdobra, porque Borges escreve o conto vestindo uma máscara, em que ele é Averróis que é Aristóteles, numa superposição imaginária, teatral, viva pela palavra do texto do conto, ampliando o infinito pela capacidade de sua escrita e pelo imaginário do leitor. Assim o conto, como representação de uma cena, faz Averróis desaparecer para dar lugar a outra personagem: Borges, oito séculos em instantes...

Deste modo, *La busca de Averroes* traz em si os conceitos de *zahir* e *batin*, que serão expandidos no conto *El Zahir*. Como aparente e visível, à maneira de *zahir* (o sentido literal), Averróis torna-se a lente próxima do objeto – como nomear tragédia e comédia em árabe. À maneira de *batin* (o sentido oculto e interno), como uma luneta para enxergar à distância – a questão de Borges, ele-mesmo, não individual, mas parte da espécie humana, na mesma dificuldade de nomear um objeto, como é o *aleph*. Superposição de imagens? ou repetição como arabesco, em que é o mesmo, mas diferente? Não se trata, pois, de um fracasso de Averróis, mas de reconhecer que há limitação na palavra e na linguagem humana, e que Borges torna-se Averróis nessa mesma busca.

Por isso, consideraríamos Averróis um dos *alephs* do livro, metamorfoseado, tratando de conhecimentos que se dão a conhecer das maneiras mais diversas. Como *aleph*, Averróis tem em si a capacidade de conter um universo, e enquanto conto, espalhar-se e contrair-se em outros contos, permeados pelo conhecimento humano, desde sempre e em todos os lugares. Nesse sentido, o 11º capítulo de *Tahafut al-Tahafut* diz ao seu término:

The answer to all this is that God's knowledge cannot be divided into the opposites of true and false in which human knowledge is divided; for instance, it may be said of a man either he knows or he does not know other things, because these two propositions are contradictory, and when the one is true the other is false; but in the case of God both propositions, that He knows what He knows and that He does not know it, are true, for He does not know it through a knowledge which determines an

*imperfection namely human knowledge, but knows it through a knowledge which does not carry with it any imperfection, and this is a knowledge the quality of which nobody but God Himself can understand. And concerning both universals and individuals it is true of Him that He knows them and does not know them. This is the conclusion to which the principles of the ancient philosophers led; but those who make a distinction and say that God knows universals but does not know particulars have not fully grasped their theory, and this is not a consequence of their principles. For all human sciences are passivities and impressions from the existents, and the existents operate on them. But the knowledge of the Creator operates on existents, and the existents receive the activities of His knowledge.*²⁶³

Averróis, como símbolo-personagem da incansável reflexão sobre razão e fé, transborda o limite do próprio conto. No conto *El zahir*, exploram-se os dois níveis de compreensão para um texto, o sentido literal (*zahir*) e o oculto (*batin*) que, por sua vez, reenvia-se a *La escritura del dios*, como a própria dificuldade de Borges, de Averróis, e do mago em expressarem pela palavra, algo indizível, que foge ao conceito humano. Já no texto *Los teólogos*, expõe-se a questão do universal e do particular, e do conhecimento divino que é perfeito.

3.5.2. *El zahir*.²⁶⁴

A palavra *zahir* nomeia coisas muito diferentes e variáveis no tempo e no espaço. No conto, como objeto fantástico, está na forma de uma “moeda” de vinte centavos, causadora de estranho sortilégio em Borges, o de não se sentir mais o mesmo depois do seu contato com ela. Esse pode ser o motivo aparente do conto.

Borges nos fornece uma lista da variação de formas com que *zahir* se apresenta no transcorrer do tempo, tratando-se do mesmo. Como **moeda**

²⁶³ A resposta para tudo isto é que o conhecimento de Deus não pode ser dividido em opostos de verdadeiro e falso em que o conhecimento humano está dividido; por exemplo, podemos dizer de um homem que tanto conhece como não conhece outras coisas, porque estas duas proposições são contraditórias, e quando uma é verdadeira a outra é falsa; mas no caso de Deus ambas as proposições, que Ele sabe e que Ele não sabe aquilo que Ele conhece ou não, são verdadeiras, pois Ele não o conhece através de um conhecimento que determina uma imperfeição nomeadamente conhecimento humano, mas o conhece através de um conhecimento que não carrega qualquer imperfeição, e este é um conhecimento cuja qualidade ninguém a não ser Deus Ele-mesmo pode entender. E quanto a ambos universais e individuais é verdade dEle que ele os conhece e não os conhece. Esta é a conclusão para a qual os princípios dos filósofos antigos conduziram; mas aqueles que fazem a distinção e dizem que Deus conhece os universais mas não os particulares, não alcançaram compreender sua teoria, e isto não é consequência de seus princípios. Porque todas as ciências humanas são passividades e impressões dos existentes, e os existentes operam neles. Mas o conhecimento do Criador opera nos existentes, e os existentes recebem as atividades de Seu conhecimento. Tradução nossa. AVERROES. *Tahafut al-Tahafut. (The incoherence of the incoherence)*. Translated from the Arabic with introduction and notes by Simon Van Den Bergh. Volumes I and II. Cambridge: EJW Gibb Memorial Trust. 1987, p.269.

²⁶⁴ BORGES, Jorge Luís. *El zahir*. In *El Aleph* (949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 589-595.

comum de 20 centavos, datada de 1929 no anverso. Em fins do século XVIII, em Guzerat (Índia), nomeava um **tigre**. Em Java (Indonésia), um **cego** da mesquita de Surakarta e que os fiéis apedrejaram. Na Pérsia, um **astrolábio** que foi atirado no fundo do mar. Em 1892, nas prisões do Mahdi (Sudão), referiu-se a uma pequena **bússola** envolta numa dobra de turbante. Na Mesquita de Córdoba, um **veio de mármore** de um dos seus 1200 pilares. Entre os judeus de Tetuan (Marrocos), dizia respeito ao **fundo de um poço**. Em 07 de junho, Borges recebeu, de troco, um *zahir*, a **moeda**. O tempo presente do conto é 13 de novembro.

A maneira como a moeda chegou às suas mãos foi inusitada e aleatória. Ocorreu devido ao funeral de Teodolina Villar. Como espelho do conto *El Aleph*, acerca de Beatriz Elena Viterbo, Borges enreda-se na mesma, mas diferente, história da morte de alguém a quem amava. Teodolina inspira uma narração infinitamente mais mordaz e consciente, pela capacidade dela em metamorfosear-se, ao menos na aparência, beirando o ridículo. É isto que o fez apaixonar-se por ela, *movido por la más sincera de las pasiones argentinas, el esnobismo*²⁶⁵. Incrivelmente, só na morte é que o morto recupera suas faces anteriores, talvez pelo último enfrentamento, despindo a vida de qualquer máscara, evidenciando que na morte se é, pelo menos uma vez, uno.

Na madrugada, entre o velório de Teodolina e uma cachaça num bar, recebe a moeda *zahir*, como troco. Seu sortilégio é imediato: sente uma confusão entre verdade e ilusão de sonho, de bebedeira ou de febre. Um poder estranho se crava na mente, até ocupar todo o espaço da lembrança com o conseqüente esquecimento de si mesmo. No dia seguinte, quer desfazer-se daquela moeda: prefere “perdê-la”. Tanto o objeto *zahir* como o objeto *aleph*, sendo espelho um do outro, tratam de algo encantatório e estranho, em princípio semelhante:

*El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro.*²⁶⁶

²⁶⁵ BORGES, Jorge Luís. EL zahir. In *El Aleph* (949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 590.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 594.

Sempre demarcando o passar do tempo, Borges insere no texto, como um encaixe, expressando alívio por certo esquecimento daquele encantamento, a idéia de elaborar um projeto de conto maravilhoso. A base dele será um mito escandinavo sobre serpente, metamorfose em dragão, feitiçaria, tesouro, etc. Antecipando o conto *La escritura del dios*, tal idéia já se organiza para proliferar mais adiante, como texto independente e desdobrado, já utiliza perífrases, como sangue/água da espada; ouro/leito de serpente, e muitas outras referências.

A fascinação da moeda, porém, continua, e a sua solução permite que a narrativa chegue ao seu núcleo. Ao consultar um psiquiatra, Borges se constrange dessa sua "loucura": a mente presa a uma moeda ou ficha.

Embora envolta em tantas dobras, a solução se dá a partir de um "livro", exumado em uma biblioteca, para um conhecimento mais interno do que seja *zahir*, o outro lado da moeda, o seu anverso. As respostas às angústias de Borges, e que são as nossas como leitores, referem-se ao mundo islâmico.

*En árabe quiere decir notorio, visible; en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de "los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente".*²⁶⁷

Zahir pode ser traduzido por uma expressão: *ter visto um tigre*, significando santidade ou loucura. Assim, Borges insere uma explicação que tem tudo a ver com o conto *La escritura del dios*, antecipando o cenário da narrativa: o tigre como animal mágico, a pintura dele por um faquir muçulmano no piso, nos muros, na abóbada de uma cela - uma espécie de **tigre** infinito, feito de muitos tigres e de vertiginosa maneira; atravessado de tigres, raiado de tigres, incluindo mares e Himalaias e exércitos que pareciam outros tigres.

Também pode ser traduzido por **astrolábio** de cobre, pois quem quer que o tenha visto, continua a pensar nele até o fim de seus dias. Também **rosa** (remetendo ao conto *A procura de Averróis*): *el zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo*²⁶⁸.

Desse modo, o conto *El zahir* faz um trabalho de aproximação com o objeto *zahir*, indo às minúcias de sua significação bem como a infinidade de objetos assim nomeados, transformados no tempo e no espaço, mas sempre ligados ao mundo árabe e projetados no mundo ocidental.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 593.

²⁶⁸ *Ibid*, p. 595.

Como ocorre com o objeto *aleph*, a visão múltipla e simultânea concentrada num único ponto, o objeto *zahir*, não importando sob qual forma, tem a mesma capacidade de ser muitas coisas em tempos diversos, convergindo, porém, para um único ponto: ocupar a mente de quem o vê como se fosse algo único.

Zahir, reconhecido pelo próprio Borges, significa o visível ou o aparente, constitui-se num dos atributos de Alá e é característica intrínseca de um texto sagrado. Alá é visível em todas as suas obras na natureza como textos divinos. Um texto se apresenta como símbolo de muitas possibilidades de coisas significadas.

Por isso, o outro lado da “moeda”, *batin*, significando o mais íntimo e secreto, o interno e interior, o ponto único onde pode se dar a verdadeira transformação ou metamorfose.

No final do conto, Borges fica sentado na praça Garay, divagando sobre estes assuntos, como repetição da rua Garay onde se localiza a casa de Daneri e se esconde o *aleph*. Borges nem tem muita certeza se ainda é ele próprio que está ali. Afinal, sua dúvida torna-se a nossa. Houve uma revelação, ou foi apenas um sonho ou pesadelo, ou uma febre, que lhe causou delírio?

Em *El Aleph*, a manifestação do objeto fantástico não era tão material pois ele era sentido como parte da criação divina. Em *El zahir*, no entanto, há algo mais material, que se modifica continuamente, e que depende de uma outra leitura, a de *batin*, talvez dada pelo sonho: um outro estado de percepção que se reveste de formas simbólicas e depende de decifração.

O *zahir* remete, então, a um microcosmo, à redução, ao reenvio de algo como a moeda – são dois lados, mas uma coisa só. Diz respeito, entre outras coisas, ao limite tênue entre realidade e ilusão, entre razão e fé para compreender o grande mistério da vida, do universo e de Deus. O que resta, é acreditar no texto como uma verdade, mesmo sabendo que é ficção, e jogar o jogo da fantasia para produzir algo no real.

3.5.3 La escritura del dios.²⁶⁹

O *aleph*, como objeto virtual, apresenta dificuldade em ser traduzido em palavras, demandando ainda, estratégias de enumeração, como uma arquitetura

²⁶⁹ BORGES, Jorge Luís. La escritura del dios. In *El Aleph* (949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.596-599.

da visão, que lhe dê a dimensão do que seja ou do que representa. O *zahir*, na forma de inúmeros objetos materiais, ocupando tempo e espaço diversos da humanidade, acaba por dimensionar aquilo que se vê como sua aparência. Vistos assim, *aleph* e *zahir* podem bem ser as dimensões de *batin* e *zahir*.

Nesse sentido, ambos estão inerentemente contidos e repetidos de forma diferente em *La escritura del dios*. Trata-se da eterna busca humana em compreender os mistérios que rondam o homem e Deus, entre aquilo que se vê, como aparente, e aquilo que se esconde e demanda decifração, como secreto.

Se há no *zahir* o sortilégio de ocupar todo o espaço da mente, provocando um esquecimento, inclusive de si próprio, o conto *La escritura del dios* remete, pelo menos na superfície, à memória e à sua conservação pela palavra, impelindo para a redução, para o microcosmo de uma única palavra, como parece ser a linha narrativa traçada por Borges, para o livro como um todo: tudo leva a um *aleph*, à redução, ao interior, à compreensão *batin* dos textos.

Zahir, entre tantas significações, também quer dizer “ter visto o **tigre**” e, esta é a acepção dele em *La escritura del dios*. Significa loucura ou santidade, como dois lados de uma mesma moeda ou de uma mesma pessoa, que a personagem do mago *Tzinacan* revela. *La escritura del dios* pode ser compreendido como a expansão metonímica dos contos *El Zahir* e *El Aleph*.

Tzinacan é um mago asteca, aprisionado na pirâmide de Qaholom, dilacerado pelo conquistador espanhol, Pedro de Alvarado que busca um tesouro escondido. O ambiente da pirâmide-cárcere é um verdadeiro labirinto, com ecos do porão de *El Aleph*. Há um alçapão no alto que se abre, e dessa abóbada entra luz, graças a qual o mago consegue vislumbrar um jaguar. Puro jogo de luz e sombra, de movimento entre o baixo e o alto.

Para sobreviver naquela cela e ter algo para preencher o tempo, Tzinacan entra na posse do que já era dele: suas recordações e seu conhecimento, abarcando a memória de seu povo e as suas tradições. De uma dessas tradições, há a lembrança precisa sobre como o *deus* teria escrito no primeiro dia da Criação:

...previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no la tocara el azar. Nadie sabe en qué

*punto la escribió ni con que caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que la leerá un elegido.*²⁷⁰

Tentar decifrar a *escrita do deus* na natureza, mesmo estando no cativeiro, torna-se a busca de Tzinacan. O eixo narrativo do conto gira em torno desse enigma, que tem partes para ser solucionado. Primeiramente, descobrir qual seria a *escrita do deus*, depois, onde Ele deveria ter deixado o texto gravado, para mais tarde, após árduo labor, o que Ele poderia ter escrito ou seja, qual seria a mensagem.

Ocorre (*sin demasiada fe*) que *suele estar muy cerca lo que buscamos*²⁷¹, que sendo o *jaguar uno de los atributos del dios*, e havendo aquele animal ali na outra cela, cujos passos davam a medida do tempo e do espaço do cativeiro, o mago percebeu uma confirmação de suas conjeturas: *mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares... esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo*²⁷².

Se, uma palavra já contém em si um universo implícito – *decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra.*²⁷³ – que pensar, então, da linguagem de um deus? Tal palavra deve ser única e conter toda a plenitude, talvez traduzidas pelas ambiciosas e pobres palavras humanas: *todo, mundo, universo*²⁷⁴.

Viver e sonhar, sendo verbos sinônimos, envolvem Tzinacan num labirinto. A realidade é questionada pelo sonho, que a recobre como véus. Interpretar o sonho como se apresenta e/ou enxergar o tigre tão próximo (como *zahir*) são caminhos para compreender a realidade mais íntima, para entender aquela mensagem do deus, já como *batin*.

Un día o una noche – entre mis días y mis noches, ¿qué diferencia cabe? – soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena, Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena, Volví a dormir; soné que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sufocaba. Alguien me dijo: "No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de

²⁷⁰ *Ibid*, p.596.

²⁷¹ BORGES, Jorge Luís. La busca de Averroes. In El Aleph. In *Obras completas. volume 1.* 14ª reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.583.

²⁷² BORGES, Jorge Luís. La escritura del dios. In El Aleph (949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949.* 2 ed., 14 reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.597.

²⁷³ *Ibid*, p.597.

²⁷⁴ *Ibid*, p.598.

*los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente”.*²⁷⁵

Como elemento mágico, a intervenção desse sonho organiza a narrativa, prepara-a para o desfecho e sela a cumplicidade com os demais contos desse maço narrativo. Entre sonho e realidade, entre claro e escuro, há nova visão interna de Tzinacan, talvez a mesma do *aleph*, incapaz de ser traduzida pela linguagem humana, porém totalmente adequada à suposição de uma palavra divina:

*Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba echa de agua pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entrelazadas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin.*²⁷⁶

A partir desse instante narrativo fundamental, com efeito de poder mágico, Tzinacan enxerga pelo sonho e ganha visão da totalidade do universo. Fundem-se as duas visões: externa e interna, das origens e da atualidade. Compreende-se tudo, inclusive a escrita do tigre em catorze palavras, com poder universal. Isso, porém, já não tem importância alguma. O mago já não é Tzinacan, o individual, mas um Todo, universal. Um homem são todos os homens. Um homem é ninguém. Tzinacan não se lembra mais de Tzinacan, tanto quanto Borges vai se esquecendo de si, em *El Zahir*.

3.5.4 *Los teólogos*.²⁷⁷

Los teólogos é um conto sobre o tempo circular, sobre a repetição de fatos que anunciam, insistentemente, que acontecerão novamente, mas de modo diferente, e concluir que todas as ações e todos os homens se reduzem a uma

²⁷⁵ *Id.*, p.598.

²⁷⁶ *Id.*, p.598.

²⁷⁷ BORGES, Jorge Luís. Los Teólogos. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.550-556.

única ação e a um mesmo e único homem. Tudo converge para um único ponto reduzido, como o objeto *aleph*.

O enredo inicia a partir da invasão e das diferentes formas de destruição de quase tudo pelos hunos (355-453 d.C), quando houve um livro de uma biblioteca monástica que foi praticamente salvo, *en el corazón de la hoguera, entre la ceniza, casi intacto*, o livro *Civitas Dei*, de Santo Agostinho (354-430 d.C). Nele se narra que *Platón enseñó en Atenas que, al cabo de los siglos, todas las cosas recuperarán su estado anterior...*²⁷⁸, uma idéia venerada, lida e relida pelos leitores que não se deram conta da intenção do autor: queria mesmo era refutá-la, recusar a concepção de história cíclica.

Um século depois, dois teólogos, Aureliano de Aquiléia e João de Panonia, refutarão tais idéias sobre o tempo circular, por ocasião do surgimento de uma “novíssima” seita, a *dos monótonos (llamados también anulares)*, que defendia que *la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será.*²⁷⁹

Em *El tiempo circular* (em *História de la eternidad*, 1936), Borges já definira um esquema gerador, ou um eixo narrativo, para o conto *Los teólogos*.

*Yo imaginé hace tiempo un cuento fantástico, a la manera de Léon Bloy: un teólogo consagra toda su vida a confutar a un heresiarca; lo vence en intrincadas polémicas, lo denuncia, lo hace quemar; en el Cielo descubre que para Dios el heresiarca y él forman una sola persona.*²⁸⁰

A querela estabelecida entre os teólogos Aureliano e João, continuamente disputada e enfrentada à base de conspiração e de traição, de vida e de morte sangrenta em nome de Deus, de duelos silenciosos e rancorosos entre si pelo poder da palavra, tornar-se-á o pano de fundo para expor, no mundo fictício, o desdobramento das idéias de Borges, contidas no ensaio do livro *História da Eternidade*, acerca do tempo circular. Mas, devido à pertença do conto ao bloco narrativo de *La busca de Averroes*, ultrapassam-se as questões de tempo circular para envolver, como acréscimos, as questões do Eu e do Outro, do Mesmo e do Diferente, a idéia de Averroes que para Deus, há a espécie humana como universal, e não o homem em si, como particular.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.550.

²⁷⁹ *Id.*, p.550.

²⁸⁰ BORGES, Jorge Luís. El tiempo circular. In *Historia de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.395.

No ensaio *El tiempo circular*, Borges afirma que... yo suelo *regresar eternamente al eterno regreso*²⁸¹, expondo três maneiras de enxergar o assunto, que são desenvolvidas no conto, numa retomada ou repetição do assunto em outra forma.

A primeira, a visão de Platão, como a idéia que sustenta a argumentação de Borges em *Los teólogos* a respeito da “seita dos monótonos”, como repetição e, inclusive monótona: o eterno regresso explica-se por um argumento astrológico, em que tal ciência lê, pela posição dos astros, o destino dos homens.

*Si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será; al cabo de cada año platónico (um curso de séculos) renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino... la historia humana se repite; nada hay ahora que no fue; lo que ha sido, será; pero todo ello en general, no (como determina Platón) en particular.*²⁸²

Quando os hunos destroem e queimam tudo, já são indícios de muitas e semelhantes repetições, seja da luta entre o homem e Deus, ou da luta humana como ser condenado a enfrentar muitos sacrifícios por seus ideais. O fogo, como necessidade de uma renovação, implica destruição para reconstrução. Santo Agostinho, cujo nome era *Aurelius Augustinus*, refuta a idéia de um tempo que se repete e a personagem Aureliano, seguindo seus passos, já é em si uma repetição do filósofo, pelo menos no nome.

A sobrevivência do livro *Civitas Dei*, em meio a tantas chamadas, não é um mero acaso no conto. Cumpre a função narrativa de estabelecer dois mundos em espelho, o da Terra e o do Céu, revelar a condição humana de “duplo” entre o Eu e o Outro. Por isso, o pertencer humano simultâneo e conflitante a duas instâncias, a duas cidades: a de Deus – onde se inscrevem uma harmonia solidária, uma paz divina, uma ordem tranqüila e de disposição adequada e, a dos Homens, em que seus habitantes estarão sujeitos à tentação, ao pecado, à desagregação e devido aos quais ele, o homem, precisará lutar para se equilibrar ao obedecer a uma direção divina apoiada em “duas regras: primeira, não causar

²⁸¹ *Id.*, p.395.

²⁸² *Id.*, p.395.

dano a ninguém; segunda, ajudar aos outros sempre que possível" (Agostinho, XIX.)" ²⁸³.

Desse modo, o primeiro parágrafo do conto já encerra em si tudo o que está por vir, tudo o que será uma repetição ou uma duplicação do que já estava previsto em outro livro e em outro texto, como a cumprir o seu destino. O primeiro parágrafo do conto apenas se repetirá no transcorrer do conto, não de maneira idêntica, mas desdobrando as idéias de Borges acerca do tempo circular.

A segunda explicação sobre o eterno regresso apóia-se em Nietzsche (entre muitos outros autores citados), e num princípio algébrico: *un número n de objetos- átomos... fuerzas ...os cuerpos simples...- es incapaz de un número infinito de variaciones*. Como a matéria é finita, dependeria de um tempo eterno para explorar suas combinações: sendo o mesmo para poder parecer outro.

A teoria de uma história cíclica, em que *el presente estado del mundo, con sus pormenores más ínfimos, tarde o temprano volverá...*, será elaborada e destruída novamente, baseando-se na questão da semelhança como diferente e idêntico: *el caso equivaldría al de un hombre que da la vuelta al mundo: no dice que el punto de partida y el punto de llegada son dos lugares diferentes pero muy parecidos; dice que son el mismo lugar*.²⁸⁴

O pretexto para o texto entre Aureliano de Aquiléia x João de Panonia, parece ser o mesmo lugar já trabalhado por Agostinho: refutar a questão do tempo circular, agora retomada como a "novíssima seita dos monótonos chamados também "anulares". Ocorre que se trata de pontos de partida e de chegada diferentes.

Entre tantos acontecimentos acerca do problema do tempo, o que mais incomodava em Aureliano era aquela capacidade arguta de retórica e de conhecimento de João de Panonia. Isso lhe infundia um rancor, mas sem querer lhe fazer mal. O alvo da refutação dos heréticos por Aureliano, no fundo, sempre havia sido João, que argumentava e redigia tratados não como "um" homem, mas como se fosse o tratado de "todos" os homens.

²⁸³ ANDRADE, Regis de Castro. The individual and the citizen in the history of ideas (with an essay on Machiavelli). *Lua Nova*. [online]. 2002, no.57 [cited 31 May 2006], p.33-71. Available from World Wide Web: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452002000200003&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0102-6445. Acesso em 31 maio 2006.

²⁸⁴ BORGES, Jorge Luís. El tiempo circular. In *Historia de la Eternida* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.394.

Quando houve a condenação do heresiarca Euforbo²⁸⁵, da Seita dos Monótonos, à fogueira pelo Concílio presidido por João de Panonia, prefigura-se a idéia de que alguém é simultaneamente “ele próprio e um outro”, reforçando a noção de **duplo**²⁸⁶. Coerente com o princípio proposto pela seita, o da idéia de **duplicação**, como a própria ação ou o próprio ato da **repetição**, mistura-se a idéia do tempo, como memória que retoma renovada. Daí a previsão de Euforbo como um oráculo:

"Esto ha ocurrido y volverá a ocurrir", dijo Euforbo. "No encendéis una pira, encendéis un laberinto de fuego. Si aquí se unieran todas las hogueras que he sido, no cabrían en la tierra y quedarían ciegos los ángeles. Esto lo dije muchas veces." Después gritó, porque lo alcanzaron las llamas. ²⁸⁷

O duelo invisível entre aqueles dois homens, João e Aureliano, dentro do mesmo exército, prosseguiu obstinado, até o surgimento de uma outra “nova” seita, vinda do Egito ou da Ásia. Agora era a dos histriões, ou dos simulacros, e cujos símbolos renovados eram o espelho ou o óbolo. Como espelho, os histriões eram uma retomada modificada da seita dos monótonos. Havia uma visão corrompida dos livros herméticos acerca da idéia de dois mundos: o da terra e o do céu, como reflexos um do outro. Para eles, tudo o que vemos é falso, todo homem é dois homens, o verdadeiro homem é o Outro.

Novamente, os dois teólogos tinham que se enfrentar na mesma e diferente arena. Diferente, porque há outras ordens de disputas internas no prelado que receberia a refutação de João. E idêntica, porque Aureliano repetirá as mesmas vinte linhas de João do caso Euforbo, como argumento contra a

²⁸⁵ Heráclides Póntico refere que Pitágoras decia de si mesmo que “en otro tiempo había sido Etálides y tenido por hijo de Mercurio; que el mismo Mercurio le tenía dicho pidiese lo que quisiese, excepto la inmortalidad, y que él le había pedido el que vivo y muerto retuviese en la memoria cuanto sucediese”. Así que mientras vivió se acordó de todo, y después de muerto conservó la misma memoria. “Que tiempo después de muerto, pasó al cuerpo de Euforbo y fue herido por Menelao. Que siendo Euforbo, dijo había sido en otro tiempo Etálides, y que había recibido de Mercurio en don la transmigración del alma, como efectivamente transmigraba y circuía por todo género de plantas y animales; el saber lo que padecería su alma en el infierno y lo que las demás allí detenidas. Que después que murió Euforbo, se pasó de alma a Hermótimo, el cual, queriendo también dar fe de ello, pasó a Branquida, y entrando en el templo de Apolo, enseñó el escudo que Menelao había consagrado allí”; y decía que “cuando volvía de Troya consagró a Apolo su escudo, y que ya estaba podrido, quedándole sólo la cara de marfil. Que después que murió Hermótimo se pasó a Pirro, pescador delio, y se acordó de nuevo de todas las cosas, a saber: cómo primero había sido Etálides, después Euforbo, luego Hermótimo y enseguida Pirro”. Y finalmente, que después de muerto Pirro vino a ser Pitágoras, y se acordaba de todo cuanto hemos mencionado”. Disponible em http://www.webdianoia.com/presocrata/pitagoras_diog.htm. Acesso em 31 maio 2006.

²⁸⁶ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo- ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Gallimard, 1976/ SP: L/PM, 1988.

²⁸⁷ BORGES, Jorge Luís. Los teólogos. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.552.

heresia, apenas antepondo um aviso de modo a comprometer João, dado o novo contexto.

As coisas se complicam para João, quando um ferreiro, confundido pelas idéias dos histriões, mata o próprio filho para que o seu "outro" voasse. Envolvido nesta situação, João é condenado à fogueira, ainda mais devido à sua auto-defesa, quando relembra da heresia dos monótonos com argumentos talentosos e irônicos. O cenário de seu suplício, como mártir, reenvia à descrição da cena da morte de Jesus, com direito a *una corona de paja untada de azufre*²⁸⁸.

É na terceira, e última interpretação das eternas repetições da vida, porém, como citado em *El tiempo circular*, que Borges se refere à questão da "analogia", do "não idêntico", "do mundo de Heráclito", entre outros, em que não se pode entrar duas vezes na mesma corrente do rio, em que a vida é um acontecimento essencialmente único, singular, fugidio, em que "o ser não é mais que o não-ser; ser e nada são o mesmo, o verdadeiro é a unidade dos opostos"²⁸⁹, *el mundo... engendrado por el fuego y que ciclicamente devora el fuego,... en su renovación por el agua*, dos muitos destinos individuais que secretamente são o mesmo destino: *la historia universal es la de un solo hombre*²⁹⁰.

Aureliano, com a morte de João, sentiu-se curado de uma enfermidade de longa data. Continuou seu trabalho exaustivo pelos mais distantes lugares, sendo mais custoso justificar sua tortuosa denúncia que justificar o veredicto de João. Uma noite, em Hibérnia (antigo nome latino para a Irlanda), numa das cabanas de um monastério, surpreendeu-o uma chuva forte, e que o faz lembrar de uma outra noite chuvosa em Roma. *Un rayo, al mediodía, incendió los árboles y Aureliano pudo morir como había muerto Juan*.²⁹¹

No céu, Aureliano pode constatar, em sua conversa com Deus, que havia sido confundido com João de Panonia, porque a Deus, *interesa tan poco en diferencias religiosas... en el paraíso Aureliano supo que para la insondable*

²⁸⁸ *Ibid.*, p.555.

²⁸⁹ Disponível em <http://www.mundodosfilosofos.com.br/heraclito.htm>. Acesso em 31 maio 2006.

²⁹⁰ BORGES, Jorge Luís. *El tiempo circular*. In *Historia de la eternidad* (1936). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.394.

²⁹¹ BORGES, Jorge Luís. *Los teólogos*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.555.

*divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.*²⁹²

Diante de Deus – quem é quem? Impossível separar o ser do não-ser, o traidor do traído. Formam uma só pessoa, um só edifício, como anverso e reverso de uma mesma moeda. *El tiempo no rehace lo que perdemos; la eternidad lo guarda para la gloria y también para el fuego.*²⁹³

3.6. Terceiro Bloco Narrativo: A Pátria de Borges. Uma construção em mosaicos.

Os contos, que aproximadamente pertencem a este maço narrativo, referem-se a *Historia del guerrero y de la cautiva*, *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, *El muerto* e *Emma Zunz*.

Ao menos na superfície, essa coleção narrativa diz respeito à construção de uma identidade nacional, a partir de sua formação mestiça, racial ou cultural e, quase que imperceptivelmente, instalando-se em nível local e universal. Os contos se entremeiam por revelar os caminhos da construção de um lugar, desses homens e mulheres mestiços que são uma combinatória de heroísmo e de traição, de fidelidade e de deserção, de lobo selvagem e de cão domesticado.

O conto *História del guerrero y de la cautiva* pode ser considerado a “espécie de conto-moldura” desta coleção. Ao mesmo tempo em que define dois caminhos narrativos, reúne todos eles numa só idéia: não importa ser homem ou mulher, ser velho ou jovem, ser da cidade ou dos confins da fronteira – trata-se de vários homens para falar de um só homem.

Ao guerreiro, filiam-se os contos *Tadeo Isidoro Cruz* e *El muerto*; à cativa, filia-se *Emma Zunz*. Decorre, então, a hipótese de que eles se organizam em duplas, atuam em espelho multiplicando imagens falsas, em que nada é o que parece. Os contos contém um duelo entre lei e desejo, no limiar da morte ou se entregando à morte, quase como a relação em duplas de Chariar x Cherazade.

A história de Chariar refere-se a um caminho que trata de uma lei e a sua contravenção. Talvez este seja o caminho do bloco aqui proposto: o desrespeito e a subversão à lei. Chariar tem a chance de retornar à lei e retomar a própria

²⁹² *Ibid.*, p.555-556.

²⁹³ *Ibid.*, p.551.

vida, graças ao simbólico das narrativas de Cherazade, enquanto nos contos dessa coleção, por sua vez, há uma idéia muito mais trágica.

Eles sugerem caminhos bifurcados, possibilidades que mais entregam suas personagens à morte, talvez por esta falta de oportunidade delas se enxergarem pelo espelho de um ouvir histórias. Mas, no fundo, somos nós leitores quem ouvimos as histórias, e estamos olhando para este espelho que fala da morte deste Outro para falar da nossa própria.

Os contos lembram, então, as estratégias temáticas dos poemas árabes *qasídas*, ao falar da tribo, dos atos dignos de rememoração, do jogo da vida como um jogo de azar, da vida e da morte sempre à espreita, da imprudência, do derramamento de sangue, da personagem traiçoeira ou corrupta. Somos remetidos, portanto, a um tempo e um lugar distantes de um grupo que parece não existir mais.

Nesse sentido, o conto *Historia del guerrero y de la cautiva* cruza tempo e espaço, como é o tema **atlál** nas *qasídas*: evidencia o contraste irreversível da experiência humana entre o presente, que tem muito pouco a dizer, exceto pela rememoração das lembranças de um passado guardado na memória e, as relações espaciais do que está ali recorrente na natureza.

Embora o espaço circunscrito em *Historia del guerrero y de la cautiva* trate da região geográfica limítrofe entre Argentina-Uruguai, é bem possível que a intenção de Borges tenha sido perscrutar um espaço que foi ou estava sendo reconstruído pelo homem branco, incluindo aí também, os marginalizados, os fora-da-lei, homem ou mulher, bem ou mal sucedidos. O bloco narrativo funciona como diferentes olhares sobre uma nação prenhe, a América, a Argentina ou, mais de perto ainda, a gestação de um ser americano-argentino, podendo ser herói, mas também bandido, podendo ser traidor e ao mesmo tempo traído, porque *el anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales*.²⁹⁴

Essa coleção de contos diz respeito a um *homem-narrativa*²⁹⁵ que dá algo a mais: *el yo – vale decir, la memoria de lo pasado y la previsión de lo porvenir, vale decir, el tiempo*²⁹⁶, mesmo que isto implique na devoração dos cadáveres, na destruição das flores ou na transformação dos sonhos em pesadelos.

²⁹⁴ BORGES, Jorge Luís. História del guerrero y de la cautiva . In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.560.

²⁹⁵ TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 95-112

²⁹⁶ BORGES, Jorge Luís. La penúltima versión de la realidad. In *Discusión* (1932). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.199.

Outro elo de ligação entre os contos, refere-se à questão da representação verbal da realidade como modo de construção narrativa.

Para Borges, o fascínio ou a magia instaurados num texto²⁹⁷, como um prazer secreto, parece ser o de ir descobrindo, por trás do argumento evidente, o argumento secreto, quase óbvio, mas escondido, juntando pedacinhos, adivinhando, concatenando vínculos distantes, identificando causalidades que antes pareciam contradição, mais ou menos o que o gênero *wasf* faz na poesia árabe: retarda a percepção, realiza nova e dupla tomada, cria desequilíbrio porque sempre há algo que ainda não havia sido visto, e o objeto adquire perspectiva. Aproxima-se também, de algum modo, aos poemas do gênero *khamríyat*, em que o tempo dá uma falsa segurança, é uma metamorfose constante, há uma agitação, um tormento como armadilha que arremessa para a vida... ou para a morte.

Representar a realidade requer, portanto, não acreditar na linguagem verbal como o modo mais eficiente e suficiente de a revelar, mesmo que objetividade e verossimilhança estejam ali, unidas. A realidade situa-se numa distância, entre a linguagem verbal e o acontecimento empírico. A verdade escapa da linguagem e se apresenta de inúmeras maneiras como realidade. A linguagem não consegue conter o mundo, apenas pode oferecer duplas-tomadas do que se apresenta, porque os fatos, vistos sempre mais uma vez, podem se mostrar em perspectiva, um por trás do outro e apresentar inúmeras veredas, a partir da percepção textual seletiva de cada um, e como diversas verdades. Por isso, cada conto desse bloco pode se constituir na oportunidade de ver novamente o que não se percebera.

3.6.1 *Historia del guerrero y de la cautiva*²⁹⁸.

Historia del guerrero y de la cautiva trata de fatos que se repetem no tempo e no espaço, como histórias semelhantes, e cujas variações remetem a uma mesma história: o processo de construção de uma nova cultura, a maneira dela se tornar fruto da terra onde se vive.

²⁹⁷ BORGES, Jorge Luís. El arte narrativo y la magia. In *Discusión* (1932). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.226-232.

²⁹⁸ BORGES, Jorge Luís. *Historia del guerrero y de la cautiva*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.557-560.

Sempre em paralelo, como duplos de si mesmos, desenvolvem-se duas narrativas no conto: a do guerreiro e a da cativa. A primeira, origina-se da memória registrada no papel, pelas leituras de Borges sobre o que resumiu Croce de um texto latino do historiador Paulo, o Diácono, que por sua vez cita um epitáfio. A segunda, da memória registrada oralmente pela avó inglesa de Borges, de uma própria experiência vivida, que se tornou parte da tradição da família e, porque não, da Argentina. Referem-se a dois lugares diferentes: a Europa, a cidade de Ravena na Itália e, a América, as fronteiras Norte e Oeste de Buenos Aires e Sul de Santa Fé. São dois tempos distintos: meados do século VI ou VIII d.C, e século XIX, ano de 1872.

O *guerreiro* diz respeito a Droctulft, um lombardo bárbaro que, de invasor da cidade de Ravena na Itália, acaba se tornando o seu admirador e defensor, abandonando tudo e todos pelo novo ambiente. Todos os atos e fatos narrados por Borges podem ser mera ficção, mas o que mais lhe importa é o “símbolo” que Droctulft representa.

A *cativa* diz respeito a uma inglesa raptada pelos índios que se torna índia por vontade própria. Sua história se desdobra na história da avó de Borges. Ambas podem ter se sentido exiladas de seu país, irmãs diante das vicissitudes da vida no novo continente, em espelho uma da outra. Mas, por motivos como a perda dos pais num ataque indígena, estar vivendo há 15 anos entre os índios, ter dois filhos e ser feliz, ou como a viuvez da avó de Borges, instaura-se uma imagem mental do novo continente: *quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, um espejo monstruoso de su destino...*²⁹⁹

No limite de um espaço, um novo homem se ajusta aos limites de si mesmo. Não se trata de temas de barbárie, nem de traidor, nem de herói, nem de desertor. Como símbolo, Droctulft representa todos os homens em movimento, no contato com outros homens e em outros espaços diferentes, dando-se a oportunidade de conhecer a si mesmo, em situações inusitadas, e de perceber o Outro desconhecido como igual de si mesmo, sempre apto a acrescentar algo. Como símbolo, as duas mulheres representam a própria capacidade de gerar um Outro, de construir uma combinação já mestiça, em que é um e outro.

²⁹⁹ BORGES, Jorge Luís. História del guerrero y de la cautiva . In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.559.

Trata-se, então, nesse maço de narrativas, de falar dos processos imperceptíveis de transformação cultural em que o coletivo e o individual interagem, modificam-se e são modificados, incorporam a cor local, reenviam a um conhecimento antigo mas novo, já ocorrido e sempre ocorrendo em outros ou em todos os lugares, reunindo circularmente a história do mesmo homem.

Ambas as histórias, a do guerreiro e a da cativa, ficam em espelho no próprio conto, reduplicam o mesmo fato de modo diferente, tornam-se uma história única. E, sendo única, ela pode se desdobrar nos demais contos da coleção aqui sugerida, como memória, como tradição, para o não esquecimento. Não se trata mais da individualidade desta ou daquela personagem, mas de uma coletividade que já se apoderou de um passado.

3.6.2 Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874).³⁰⁰

Em *Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, Borges faz um duplo registro de memória nacional: busca uma identidade, cujo rosto não parece ser o de hoje e retoma uma personagem das origens, como símbolo de tradição – Martín Fierro.

O conto se amplifica caso o intertexto implícito, sobre a luta dos *gauchos* pela terra que a oligarquia e o poder queriam arrebatá-la, seja levado em conta. Assim, a personagem Tadeo Isidoro Cruz pode ser considerada o Outro da personagem Martín Fierro, nacionalmente reconhecida. Uma vez capturado este texto pela ficção, a literatura trabalha para impedir o esquecimento, avivando a memória de uma nação pela palavra.

Uma vida é feita de muitas narrativas, a partir mesmo do momento de sua concepção. A vida, no entanto, como uma ficção, depende de movimentos em direção ao detalhe pequeno, de um foco microscópico, como um *aleph*. Por isso, na vida de *Tadeo Isidoro Cruz* importará uma só noite, um só instante dessa noite, um só ato que vale por toda uma vida – *el momento en que el hombre sabe para siempre quién es* – assim como a noite da Revelação, al-Qadr.

1. *¡Por cierto que revelamos el Corán en la noche del destino!*
2. *¿Y qué te hará entender lo que es la noche del destino?*

³⁰⁰ BORGES, Jorge Luís. *Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.561-563.

3. *La noche del destino es mejor que mil meses.*
4. *En ella descienden los ángeles con el Espíritu (el arcángel Gabriel), con la anuencia de su Señor, para ejecutar todas sus órdenes:*
5. *¡Paz! ¡Es ella hasta el despuntar de la aurora!*³⁰¹

Apoiado em I Coríntios 9, 22, - “fiz-me como fraco para os fracos, para ganhar os fracos. Fiz-me tudo para todos, para por todos os meios chegar a salvar alguns”³⁰², Borges se propõe a narrar uma história de *casi inagotables repeticiones, versiones, persiones*³⁰³.

Tadeo Isidoro não tem uma descendência nobre: é filho bastardo de um guerrilheiro desconhecido entre muitos outros sem nome, que dormiu uma só noite com sua mãe, foi morto naquele mesmo dia e atirado em vala comum. Tadeo Isidoro leva apenas o nome da mãe. É filho das planícies e pode-se dizer que viveu num mundo de *barbárie monótona*. Sua morte decorreu de varíola negra, em 1874.

Em 1849, em torno de 19 anos, (a mesma idade das personagens Benjamin Otálora e Emma Zunz, dos contos desse bloco narrativo) Tadeo Isidoro, que antes não demonstrava nem rancor nem desgosto, mata o primeiro homem de sua vida, devido à zombaria incessante acerca de sua incapacidade de enfrentar a cidade. *Preferió pelear a entregarse*, fugiu, lutou bravamente ferindo e se ferindo, até ser desarmado. Acabou se tornando soldado, porque *el ejército, entonces, desempeñava una función penal*³⁰⁴. No exército, o que importava era lutar: ora pela própria província e algumas vezes contra ela, ora contra os índios ora contra os brancos.

A sua vida comum proporciona-lhe, em 1869, estar casado ou amasiado, depois ser pai de um filho, possuir um pedaço de campo, ser elevado à categoria de sargento da polícia rural. Mesmo que pudesse se sentir feliz, para um homem desta natureza mestiça, a vida comum não basta.

A história de Tadeo Isidoro trata de uma mesma repetição, pois de muitas maneiras e com diferentes personagens, de tempos e lugares diversos, a narrativa reflete e repete um mesmo homem. Assim ocorreu com *Alejandro de Macedônia [que] vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de*

³⁰¹ Sura 97 – Al-Cadr, el Destino. *El Sagrado Corán*. Traducción literal, íntegra del original arábigo al español, con comentarios y compendios de las Suras. Autorizado por la Liga Islámica Mundial/ La Meca. Arábia Saudita. 1 ed. s/d. Valencia: Centro Islámico de Venezuela, s/d, p.758.

³⁰² FERREIRA DE ALMEIDA, João (tradução) *A Bíblia Sagrada: o Velho e o Novo Testamento*. 7ª impressão. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira. Parte do Novo Testamento, 1953, p. 198.

³⁰³ BORGES, Jorge Luís. Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874). In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.561.

³⁰⁴ BORGES, Jorge Luís. Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874). In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.562.

*Aquiles; Carlos XII de Suécia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, esse conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a si mismo en un entrevero y un hombre*³⁰⁵.

Finalmente, a *noite*, o instante mais importante na vida de um homem, como um destino a ser cumprido, talvez o destino de todos os homens, na vida e na ficção, mais para lobo selvagem que cão gregário.

Encarregado de prender um desertor, Tadeo Isidoro Cruz acaba chegando ao mesmo lugar onde foi concebido e onde renascerá. Acossado pelos soldados liderados por Cruz, o criminoso, que estava sendo caçado por eles, luta bravamente, ferindo e ferindo-se, matando e quase morrendo. Só então Cruz percebe, e compreende, que este Outro era ele-mesmo. Jogando por terra o quepe, pôs-se a lutar ao lado do valente, contra os soldados, *junto al desertor Martín Fierro*.

Realidade e ficção podem ser consideradas verso e anverso de uma mesma moeda, imagens multiplicadas no espelho da vida ou da literatura para produzir o Outro, sem deixar de ser Ele-mesmo e, como diria Deus em *Los teólogos: el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima*, [o soldado e o desertor, o guerreiro e a cativa] *formaban una sola persona*³⁰⁶.

3.6.3 *El muerto*.³⁰⁷

Em *El muerto*, Borges narra uma história de traição, na figura da personagem Benjamin Otálora, lidando com a questão ambígua de traidor e traído, ampliando o foco dessas idéias, também tratadas em *El guerrero y la cautiva*, *Tadeo Isidoro Cruz* e *Emma Zunz*.

Benjamin Otálora já está morto e talvez não reste mais nada dele, nem ao menos a sua lembrança pelo subúrbio de Buenos Aires. Esse *compadrito* corajoso e ambicioso envolveu-se com contrabandistas uruguaios e teve uma morte a seu modo, de um balão nos confins do Rio Grande do Sul, sem que ninguém saiba maiores pormenores.

³⁰⁵ *Id.*, p.562.

³⁰⁶ BORGES, Jorge Luís. Los teólogos. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.556.

³⁰⁷ BORGES, Jorge Luís. El muerto. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.545-549.

Em 1891, aos 19 anos, Benjamin Otálora podia ser descrito como um rapagão de frente pequena, olhos claros sinceros e com o vigor dos bascos, contrastando com o seu nome bíblico que expressa um ser de categoria menor, ingênuo e puro. Foi o caudilho da paróquia quem lhe deu uma carta de apresentação para um certo figurão do Uruguai, Azevedo Bandeira, com quem Otálora estará constantemente em luta, ora traindo-o ora sendo traído por ele.

No conto, nenhuma realidade que se apresente é confiável, estabelecendo um ambiente de traição, de encenação, de mentira. É preciso não confiar jamais nas palavras, elas funcionam como véu, para impedir que se enxergue. A própria carta de apresentação dada a Otálora, pode se constituir em alguma realidade mais complexa, outra intenção que a aparente, visto que é ela que define o destino do rapaz. Tudo o que vier a seguir, talvez não seja tão mero acaso. Será que este caudilho havia encomendado a morte de Otálora?

Ir para Montevidéu, vagar por uma cidade desconhecida, procurar alguém estranho: tudo indica caminhos do acaso. À meia noite, num armazém qualquer, sem saber com quem estava a razão, mas pelo prazer do perigo, defende alguém de uma briga de morte. Tratava-se do próprio Azevedo Bandeira, por quem ele procurava e a carta recomendava. Rasga a tal carta porque quer dever apenas a si mesmo.

Assim, também nós, leitores, somos introduzidos ao Outro de Otálora. É alguém descrito como robusto, uma injustificável impressão de aleijado, uma mistura de judeu, negro e índio; algo de macaco e de tigre, com ares de intimidação, astúcia, desprezível e traição. Trata-se de um chefe poderoso de quadrilha de contrabandos. Tudo o que se refere a ele, traz a todos temor, respeito e, o que parece ser algo que possa lhe diminuir, como ser brasileiro, lhe dá mais valor.

Num dado de detalhe pequeno e quase sem valor, o mesmo homem que atacou Bandeira, senta-se à mesa para continuar bebendo com ele, cuida dos peões na sede da fazenda, serve de recadeiro entre o patrão e Otálora. Talvez, tudo o que Otálora tenha visto, e a que somos induzidos a ver, não passe de uma cena teatral, uma balbúrdia ensaiada e combinada entre homens fiéis ao patrão, ou efeito de delírio de álcool, porque aquele instante de briga, ou de disputa, cessa com a mesma rapidez com que se produziu.

A contratação de Otálora, no dia seguinte, pode ser outra cena teatral, num escritório de duas entradas ou duas saídas, feito um palco, onde nova

personagem é introduzida: a mulher de Bandeira, *clara y desdeñosa mujer de pelo colorado*, como objeto valioso e peça decorativa, sem nome mas símbolo do poder do patrão. Se a coragem do rapaz foi reconhecida, pode ser que tenha havido pura sedução para a sua dominação.

A partir daqui, o destino de Otálora vai sendo cumprido, porque desde a carta ele já estava traçado. Como um beduíno, começa uma vida diferente de vastos amanheceres, de atrocidades, de durezas, de jornadas que têm cheiro do cavalo, de homens dos pampas que anseiam pela planície interminável, como se fosse o mar ou o deserto, que ressoa sob os cascos. Otálora é contratado como tropeiro e, entenda-se, para ser criado. Aos poucos vai se dando conta dos negócios do patrão: múltiplos, e o principal é o contrabando. Otálora propõe-se ascender a contrabandista.

Mudança da estória: apesar do respeito geral causado pelo fato de pertencer ao bando de Bandeira, Otálora provoca e fere um dos homens para tornar-se o que almejava: um contrabandista. Movido pela ambição e uma obscura fidelidade, faz de tudo para ser reconhecido como o mais valoroso dos homens de Bandeira.

Entre humilhação e satisfação, Otálora é encarregado de cuidar do patrão, que está doente, acabado e velho. Cena deprimente, causa-lhe revolta alguém, naquele estado, com tanto poder de mando. Pelo espelho, vê a mulher ruiva entrar no quarto, e Bandeira brincar com suas tranças. Porém, neste jogo de imprecisão, nada é o que parece. Sob a máscara da invalidez, da fraqueza e da palidez pela doença, e da morte próxima, Bandeira permite que a cena se prolongue por três anos, tudo extremamente sob controle, atuando em conjunto com o bando todo, pela intimidação, até o momento derradeiro e propício para desferir o golpe mortal em Otálora.

Como numa farsa burlesca, há encenação da tentativa de destronar um rei que destrona um vir-a-ser rei, de modo sangrento, sendo impossível acreditar nos fatos gerais. As circunstâncias criam outras realidades. Visto como tragédia, o conto traz um coro que avisa Otálora do que está acontecendo: *en rueda de peones... alguien aclara que hay un forastero agauchado que está queriendo mandar demasiado. Otálora comprende que es una broma, pero le halaga que esa broma ya sea posible.*³⁰⁸

³⁰⁸ BORGES, Jorge Luís. El muerto. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.547.

Cego e surdo pela ambição, e sendo alimentado para isto, Otálora se nega a perceber a realidade que o circunda. Confiava num cavaleiro sombrio, de barba cerrada e que vestia poncho – Ulpiano Suárez, capanga ou guarda-costas de Bandeira, de fala abasileirada, reservado, hostil, cheio de desdém. Vivendo num mundo de ilusão, Otálora *llega también a desear, con deseo rancoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apelo y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.*³⁰⁹

Por fim, a guinada no conto se opera exatamente quando o desejo extrapola a lei, num momento de vertigem. A maquinação satânica de Azevedo Bandeira se revela aos poucos, para o protagonista (e para o leitor), entre intimidação e afrontas, entre seriedade e brincadeira, em risos maquiavélicos. Otálora, como duplo de Bandeira, incorpora esse modo de fazer e de ser e vai sendo esse próprio Outro, assumindo o lugar dele que acredita ser o seu. Ferido em combate, acreditando já ser o novo rei, regressa a *El Suspiro*, um estabelecimento pobre e perdido em qualquer lugar da interminável planície, onde nesta noite dorme com a mulher ruiva.

Mas, é um jogo de blefes: nem Otálora é o chefe e nem Bandeira deixou de ser o chefe, de manipular todas as cenas, de dar as cartas, de ser o todopoderoso invisível em todos os momentos.

Num jogo de espelhos, as imagens se modificam, os atores confirmam seus papéis, o de traidor e o de traído – mas, quem é quem? No júbilo crescente de Otálora pela bebida e na presença taciturna de Bandeira, há uma cena brutal e intimidatória provocada por Bandeira ao obrigar a mulher ruiva a beijar Otálora, como o beijo de Judas.

Apenas neste instante é possível admitir a realidade, enxergar pela primeira vez com alguma clareza. Na iminência da morte é que Otálora percebe a traição, *comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto.*³¹⁰

³⁰⁹ *Ibid.*, p.548.

³¹⁰ BORGES, Jorge Luis. *El muerto*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.549.

3.6.4. *Emma Zunz*.³¹¹

Emma Zunz aborda tema semelhante a *El muerto*. Trata-se da versão feminina da questão do traidor x traído, os motivos pessoais de vingança da personagem Emma que, por meandros planejados, ardilosos e astuciosos, executará um plano com sucesso. Também se trata da encenação, do que se apresenta e do que se esconde, de máscaras sobre máscaras, sem nunca ter certeza do rosto verdadeiro.

O tempo cronológico do conto é de três dias consecutivos, uma quinta, uma sexta e um sábado. O espaço geográfico é Buenos Aires. Como Otálora, Emma tem cerca de 19 anos e trabalha numa tecelagem. Os homens lhe inspiram um temor quase patológico.

Na quinta-feira, Emma Zunz recebe uma carta vinda do Brasil informando, entre nove a dez linhas, sobre o suicídio de seu pai, já há quase dez dias, pela ingestão por engano de uma dose exagerada de um medicamento. Este acontecimento fundamental gerará o conto, porque quase imediatamente ao mal estar da notícia, Emma começa a urdir um plano, que será posto em prática.

Ao recordar fatos de sua vida familiar, sabemos de um detalhe essencial para a trama: o pai, Manuel Maier e que antes era Emmanuel Zunz, havia sido preso em razão da acusação de desfalque do caixa da empresa. Ele jurara que o ladrão era Loewenthal. Aaron Loewenthal: antes gerente, agora um dos donos da fábrica onde ela trabalhava. Como um segredo, tal fato desconhecido por todos dava-lhe um sentimento de poder.

Os fatos evidentes podem nos conduzir por falsos caminhos. A partir dos nomes das personagens, outras verdades podem estar implícitas.

Emma es un nombre germánico, cuyo valor semántico es "fuerza"; pero es también el diminutivo femenino de Emmanuel, lo que concordaría con el carácter de instrumento de la justicia divina que Emma se asigna. Emmanuel es uno de los nombres de Cristo, el Mesías, y significa "Dios con nosotros". Aarón es el primer sacerdote hebreo, investido por Dios en el desierto; pero las características del personaje desmienten las connotaciones positivas de su nombre, pues se trata de un hombre poseído por la pasión del dinero, hipócrita, que vive una falsa religiosidad

³¹¹ BORGES, Jorge Luis. Emma Zunz. In El Aleph (1949). In Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.564-568.

*reducida a oraciones y devociones sin ningún compromiso espiritual ni ético.*³¹²

O conto, construído num jogo de inversões e apoiado no conceito de *muqabala*, sobre transformações às avessas, oferece máscaras e o mais profundo daquilo que se mostra, é a pele. *Emma Zunz*, como uma Cherazade invertida, urdirá uma trama cuja história não será para curar aquele que a ouve mas, em função de um desejo próprio de justiça, pelo que ela supõe ter sofrido o pai, fará cumprir uma lei pelas próprias mãos. Emma, como um duplo do próprio pai, está mais para Chariar, feito um tigre ferido, que se volta para dentro de si maquinando, ou ruminando idéias de vingança. Sendo tecelã, o tecido mais bem urdido por ela será este, da execução do inimigo.

Num suspense, sabemos que nesta noite mal dormida, da quinta para a sexta, um plano perfeito foi elaborado. A sexta-feira, como a véspera do evento mais importante e singular de sua vida, transcorre como se nada tivesse ocorrido: planos para o final de semana entre as amigas de trabalho, rumores de greve na fábrica sendo que Emma, como sempre, se declarara contra qualquer violência.

*El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos*³¹³. Realidade e irreabilidade se mesclam, porque à primeira cabe a chance de ser realizada, e à outra, de duvidar da própria ação, como algo inacreditável e impossível de ocorrer. O que houve foi o desenrolar de uma trama minuciosa de labirinto.

No sábado à tarde, leu que um certo navio do cais 3 partiria para a Suécia naquela noite. Telefonou a Loewenthal insinuando, com voz trêmula de emoção (e isto já se constituía num fato perfeito para a situação), que tinha informações, como delatora, acerca da greve. Teve o cuidado de rasgar a carta sobre a morte do pai para que não houvesse qualquer vestígio que pudesse estabelecer algum vínculo entre o passado e o futuro.

³¹² AEDO FUENTES, Maria Teresa. Borges y Emma Zunz postulando realidades. *Acta literaria*. [online]. 2000, no.25 [citado 05 Junio 2006], p.27-36. Disponible en la World Wide Web: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482000002500004&lng=es&nrm=iso. ISSN 0717-6848. Grifos nossos. Acesso em 5 junho 2006.

³¹³ BORGES, Jorge Luís. Emma Zunz. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.565.

Foi ao porto, indiferente aos olhos famintos dos homens, procurando pelo tal navio sueco, e escolhendo alguém perfeito para o plano, para que a pureza do horror não fosse diminuída: *de uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero ... El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró.*³¹⁴

O relato enumerativo, tanto nos introduz como obriga a uma experiência espacial e temporal, de labirinto e de simultaneidade, como o *aleph*. Num tempo cronológico suspenso, Emma vive a eternidade de minutos. Como saber o que ela pensava no instante de fatos tão graves, fora do tempo cronológico, de sensações caóticas, desconexas e atrozes? Se pensou uma só vez no morto, que motivava o sacrifício, seu propósito correu perigo: *penso (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían*³¹⁵.

A partir dessa realidade circunstancial, o argumento mais evidente para a vingança, ou seja, aquele de executar um ato de justiça por amor ao pai, ganhou outra dimensão, necessitando ser averiguado. Os motivos mais profundos e escondidos das ações de Emma poderiam ser outros. A vingança era pelo pai ou contra o pai? Emma estava vingando a mãe? Ou todas as mulheres ultrajadas?

Um jogo de espelhos se acentua. As imagens podem estar refletindo identidades invertidas que, sendo imagens, também podem ser falsas, sem nunca esclarecer com firmeza, porque nem mesmo o narrador tem certeza dos fatos: *pensó Emma Zunz "una sola vez" en el o muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mi que pensó una vez ...*³¹⁶

Forma-se um triângulo de personagens emaranhados. Emma trai Loewenthal que traiu Emmanuel que pode ter traído Emma e Lowenthal. Nenhuma das personagens parece ser o que aparenta, todas se refletem e são refletidas, muitas vezes como imagem distorcida e fora de foco.

O pai de Emma, Emmanuel Zunz, adota um outro nome: Manuel Maier. Neste detalhe, incorpora-se a idéia de algo que não é, que se esconde, que está

³¹⁴ *Ibid.*, p.565-566.

³¹⁵ *Ibid.*, p.566.

³¹⁶ *Ibid.*, p.566.

distorcido, que disfarça para não ser reconhecido. É um pai que gera uma série de dúvidas. É difícil confiar na questão da sua honestidade, da sua inocência, de seu amor de pai para a filha, do suicídio aparentemente acidental. Como controle da filha, talvez uma marionete, “obriga-a” a fazer justiça pelas próprias mãos, vingando-se do inimigo por via indireta.

Aaron Loewenthal parece funcionar como um duplo de Emmanuel Zunz. Quem é o traidor e quem é o traído? Do ponto de vista de Emma, ele é o culpado, o ladrão, o avaro enriquecido às custas de um casamento, um patrão capitalista, uma pessoa medrosa que se protege com um cão e um revólver. Para a sociedade ele é visto como um homem honrado, sério, religioso, recluso, viúvo que era apaixonado pela mulher, bom administrador dos negócios. Para ele mesmo, há uma incapacidade vergonhosa em ganhar dinheiro, saindo-se melhor na sua conservação. Máscaras superpostas.

Emma é um lobo em pele de cordeiro, ou lobo e cordeiro ao mesmo tempo, encarna o pai e Loewenthal simultaneamente, age como uma mulher fálica. Pela juventude e pouca experiência de vida, aparenta debilidade e carência, e oposição à violência. Mas tem uma ação enérgica, forte, premeditada, calculista, vingativa. O único instante em que ela se revela humana e feminina é no momento do estupro consentido como prostituta, em que mais parece um cordeiro imolado e pondo em dúvida as razões aparentes de seu procedimento. Mesmo assim, segue à risca o estabelecido por si mesma, e só com o passar do tempo, é que poderá ser ela mesma, quando a memória, no tempo, conseguir repudiar e confundir o gesto.

Como tudo no conto, o encontro no escritório da fábrica entre Emma e Loewenthal foi pura encenação, atuaram personagens de personagem de si mesmos. Seduzido pela fragilidade de Emma em seu texto ensaiado, mesmo que as coisas não tivessem saído exatamente como Emma planejara, dois tiros põem o enorme corpo do senhor Loewenthal no chão que, sem saber a razão de tal ataque, mereceu mais um outro tiro para que se calasse definitivamente.

A história, de que o patrão queria saber da greve e do abuso sexual, era inacreditável, de fato, *pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el*

*odio ... el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.*³¹⁷.

3.7 Quarto Bloco Narrativo: O Labirinto, insólita imagem de sonho e de alucinação: a realidade.

O tema do *labirinto*, como força de aglutinação dessa série narrativa, parece abarcar, mais explicitamente, os contos *La casa de Asterión*, *Abenjacán*, *el bojari*, *muerto en su laberinto*, *Los dos reyes y los dos laberintos*. Centrado no conto *La casa de Asterión*, ele se torna uma das portas de entrada para os inúmeros caminhos labirínticos desenvolvidos no livro, bem como a atualização do mito do labirinto.

Os mitos, em si mesmos, já são um tecido complexo, tramado por inúmeras dimensões textuais que relacionam ou articulam um mundo caótico, nem sempre traduzível pela linguagem. Como símbolos, os mitos ampliam a linguagem humana. Há uma incapacidade do ser humano em compreender e conhecer o que seja o universo, por exemplo, e tudo o que dele deriva, como são a eternidade, a imortalidade, a simultaneidade. E tal incapacidade passa pela limitação da linguagem humana para expressá-lo, caso o abarcasse. Mesmo que os mitos sejam sempre longínquos, no tempo e no espaço, a estratégia narrativa borgeana, na sua apropriação, é a de atualizá-los, visto que são válidos para o homem de sempre.

Uma das maneiras encontradas por Borges para expressar o universo, é o objeto *aleph*, cuja palavra, sob formas e texturas das mais diversas, ainda necessita de um símbolo que o complete um pouco mais, como é o mito do Minotauro ou Astérion, ou seja, o mito do labirinto. Como a própria imagem da representação da ininteligibilidade do universo pelo homem, o labirinto se constitui em mais uma forma para o objeto *aleph*.

... podemos situar la producción borgeana en torno a dos polos que nuclea toda su obra. En primer término, una concepción del hombre como un ser inmerso en un mundo esencialmente laberíntico, esto es, cuya estructura, si la tiene, resulta inaccesible a la inteligencia humana que intente abordarlo únicamente con el instrumento de la razón. La ficción, producto de la imaginación simbólica y, por tanto, de indudable

³¹⁷ *Ibid.*, p.568.

*raigambre mítica, constituye el segundo núcleo de la obra borgeana. Esta encuentra su razón de ser, precisamente, en esa irreductibilidad del universo a los métodos de la razón que transforma a la literatura, pensamiento esencialmente intuitivo y emocional, en el único hilo de Ariadna posible para transitar el laberinto.*³¹⁸

A coleção narrativa aqui proposta joga com duas questões. Uma é a da linguagem, como a ação geradora de realidades fictícias, artificiais, novas e enganadoras. A outra, a construção humana de seu mundo como labirinto, que protege o homem do infinito inalcançável pela inteligência humana.

3.7.1 ***La casa de Astérion.***³¹⁹

La casa de Astérion, como paródia particular do mito do Minotauro, é narrado em primeira pessoa, na voz do próprio minotauro, ao modo borgeano. A partir do título do conto, as palavras *casa* e *Asterión*, por si não dizem nada, são herméticas, provocam algo de surreal e bizarro na narrativa, requerem um leitor disposto a decifrar as referências ocultas e a caminhar por um labirinto... narrativo. No título, já se instalam elementos estruturais da narrativa, fazendo rondar um mistério para ser decifrado, e portanto, a necessidade de se escolher um caminho para buscar tal significação, não querendo dizer que se vá encontrar uma resposta.

La casa de Astérion, como narrativa que abraça as demais da coleção, fornece caminhos de construção labiríntica para outras “casas”, além da dele, como infinitas alternativas possíveis. Como *casa*, entenda-se *labirinto* construído para abrigar, ou talvez para esconder, ou talvez para se defender, ou talvez para destruir. Como *Asterión*, entenda-se Minotauro, o monstro híbrido e grotesco entre animal e humano.

Esse conto breve apresenta vários indícios que permitem identificar o relato original do mito. *Asterión* é um ser estranho: soberbo, misantropo, louco, recluso (ou prisioneiro?), filho de uma rainha. É um ser único, reconhece a dificuldade da comunicação humana pela escrita, por isto nunca teve paciência

³¹⁸ HUICI, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Alfar. 1998, p. 20-21

³¹⁹ BORGES, Jorge Luís. *La casa de Asterión*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.569-570.

para aprender a ler, embora sinta falta disto para preencher *las noches y los días largos*.³²⁰

Sua “casa” não tem pompas nem móveis, constitui-se *de puertas (cuyo número es infinito)*³²¹ nunca fechadas, visto não haver qualquer fechadura nelas, estando sempre prontas para deixar entrar quem quiser. É um lugar de quietude e solidão e, *todas las suas partes están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo*.³²² Numa referência à sua condição de natureza divina, alega que não se lembra se criou, ou não, as estrelas, ou o sol, ou a enorme casa.

As referências mitológicas iluminam o conto cada vez mais: descreve o sacrifício a cada nove anos de nove homens, que não resistem à visão de Astérion, e morrem. Também a profecia pela qual haverá de chegar o seu libertador daquele lugar e daquela solidão. E, a revelação final, a divagação sobre a imagem desse libertador, que mostra a própria imagem que Astérion tem de si: *¿será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?*³²³ Nas últimas quatro linhas do texto aparece, então, a voz de um narrador em terceira pessoa, e a fala de Teseu que relata, em poucas palavras para Ariadne, os últimos momentos do monstro.

Como forma labiríntica, este conto propicia entradas para os labirintos dos demais contos dessa coleção. Em *La Casa de Asterión* há uma concepção de construção defensiva, que acaba se tornando um cárcere, talvez como proliferação de opções que obriguem a decidir, a todo momento, um caminho. O labirinto é um desenho que projeta a vida humana, e o homem só o descobre no momento em que enfrenta a própria morte, tal qual *Asterión*, ou Cherazade.

3.7.2. Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto.³²⁴

Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto se constrói entre duas histórias: uma que se mostra e outra que se esconde, uma como enigma e outra como decifração do enigma, uma pelas lembranças de criança de um poeta e

³²⁰ BORGES, Jorge Luís. La casa de Asterión. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.569.

³²¹ *Id.*, p.569.

³²² *Ibid.*, p.570.

³²³ *Id.*, p.570.

³²⁴ BORGES, Jorge Luís. Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.600-606.

outra pela solução lógica de um matemático e, tudo sendo conduzido por caminhos aparentemente diferentes de labirinto para poder inserir ainda um terceiro, como a possibilidade de mais uma dobra, como outra forma de labirinto, que aparece no conto ***Los dos reyes y los dos laberintos***³²⁵.

A história de *Abenjacán, el Bojarí* trata

... de motivos recorrentes na ficção borgiana: a complexa e surpreendente identificação do perseguidor com o perseguido, a construção de um labirinto, o paradoxo, o enigma e o processo de sua elucidação, típicos do relato policial clássico. O enredo refere-se a um crime, cometido na região de Cornwall, que é decifrado por uma dupla de amigos – o matemático Unwin e o poeta Dunraven – muitos anos depois.³²⁶

Como história 1, o conto trata dos fatos como parecem ter acontecido, uma trama cheia de mistérios. A partir da rememoração de acontecimentos da infância por Dunraven, o jovem escritor e poeta local, para Unwin, um jovem matemático, sabemos de *Abenjacán el Bojarí, caudillo o rey de no sé qué tribu nilótica* (Quênia/ Sudão), [que] *murió en la cámara central de esa casa a manos de su primo Zaid. Al cabo de los años, las circunstancias de su muerte siguen oscuras... En primer lugar, esa casa es un laberinto. En segundo lugar, la vigilaban un esclavo y un león. En tercer lugar, se desvaneció un tesoro secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió. En quinto lugar...*³²⁷

A partir desse enigma, somos introduzidos à fortaleza de Abenjacán, um tipo de labirinto, fundado no de *Astérion*. Construído pelo homem, Borges o descreve na *forma de un círculo, pero tan dilatada era su área que no se percibía la curvatura*³²⁸, o que provoca a ilusão de perda da noção do espaço pela sensação de linha reta, e pela idéia de desorientação, de circularidade e de infinito. Sendo seus muros mais altos que um homem, ficava impedida a visão para fora daquele ambiente, tornando-se um túnel cheio de ecos, encruzilhadas e bifurcações, sufocando pela baixa altura e, sempre dobrando à esquerda, até atingir o seu centro, um aposento único com léguas e léguas de corredores

³²⁵ BORGES, Jorge Luís. Los dos reyes y los dos laberintos. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.607-608.

³²⁶ ÂNGELO, Andréa Lúcia Paiva Padrão. *Borges e o conto policial: "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto"* In Interletras- Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura da UNIGRAN-MS. Dourados/MS. V.1, n.5, jul/dez. 2006. ISSN 1807- 1597. Disponível em <http://www.unigran.br/interletras/arquivos/v5/dossieAbenacajnaparaInterletras5andrea.pdf>. Acesso em 06 mar 2008.

³²⁷ BORGES, *op cit.*, p.600.

³²⁸ BORGES, Jorge Luís. Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.600-601.

O que se sabe de *Abenjacán* é a conversa que ele manteve com o ministro da igreja, e revelada só após o desfecho enigmático da história: que ele, *Abenjacán*, sendo um tirano, escapara de uma rebelião de seu povo no deserto e, em companhia de seu primo Zaid (cuja fama era de covarde), fugira carregando um tesouro, um escravo e um leão. Nessa fuga, porém, acabou matando Zaid, e se instalando em Cornwall. Mas, em sonhos, o fantasma do primo prometia vingança e a descrevia. Para se esconder dele é que *Abenjacán* construiu a enorme casa-labirinto, vermelha, no topo de uma elevação da costa, no lugar mais visível da região, passando a morar nela.

Partindo dessa estranheza, insere-se o conto *Los dos reyes y los dos laberintos*, desdobrado logo a seguir deste, em forma de parábola pelo ministro Allaby, no seu sermão – *la historia de um rey a quien la Divinidad castigo por haber erigido um laberinto*³²⁹. Se, primeiramente o ministro considerou uma soberba tal construção, após os relatos de *Abenjacán*, apiedou-se dele.

Todo o empenho do rei *Abenjacán*, entretanto, acaba por se desvanecer. A promessa do fantasma se cumpre: Zaid penetrou no labirinto e conseguiu matar a todos: ao rei, ao escravo e ao leão, desfigurando-os completamente, como havia descrito nos sonhos de *Abenjacán*.

Como história 2 há o deciframento desse enigma, pela razão e pela lógica matemáticas e, bastante simples, conforme os relatos de Unwin. Sem se deixar encantar pela aparente grandiosidade da construção labiríntica e, menos ainda, pela aura do fantástico narrativo, Unwin parte do princípio que a história toda foi uma farsa, uma mentira.

Para ele, os fatos eram certos, ou poderiam sê-lo: 1) *un fugitivo no se oculta en un laberinto*. 2) *no erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros.*; 3) *Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es [el] mejor laberinto*, 4) *la telaraña*.³³⁰

A teia de aranha dos sonhos de *Abenjacán* torna-se a chave do segredo, conduzindo por um caminho labiríntico já a partir da epígrafe do conto: ... *son comparables a la araña, / que edifica una casa.*/(Alcorán, XXIX, 40).³³¹ Uma teia de aranha estrutura-se pouco a pouco, podendo ser uma metáfora daquilo que parece frágil mas não é, daquilo que é a própria armadilha que atrai e prende,

³²⁹ *Id.*, p.600-601.

³³⁰ *Ibid.*, p.604-605.

³³¹ *Ibid.*, p.600.

como tinha sido a casa-labirinto vermelha. A teia de aranha como o labirinto podem bem ser outras formas de *aleph* .

Os fatos aconteceram de outra maneira: o Abenjacan dito não era o Abenjacan de fato, era Zaid: *urgido por el ódio y por el temor y no por codicia. Robó el tesoro y luego comprendió que el tesoro era lo esencial para él. Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán. Fue un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día.*³³²

3.7.3. Los dos reyes y los dos laberintos.

Los dos reyes y los dos laberintos, como uma narrativa de encaixe, insere-se no conto *Abenjacán, el Bojarí* como o discurso feito no púlpito, pelo ministro da igreja, sobre a situação inusitada da construção da casa-labirinto. No conto de *Abenjacán*, é a parábola que o repreende pela sua audácia e arrogância.

No Epílogo de *El Aleph*, Borges diz que este conto pode ser considerado uma narrativa de *As mil e uma noites*, intercalada pelos copistas no acervo árabe e que *Abenjacán* seria uma variante dos contos árabes. Também parece que a história de *Los dos reys y los dos laberintos* seja uma duplicação, como espelho, da narrativa de *La casa de Asterión*, como uma grande metáfora do mundo desde sempre, do universo inabarcável, quer como um labirinto construído pelo homem quer aquele feito por Deus na natureza, nas tentativas humanas de expressar sua compreensão de Deus e do universo.

*La incapacidad del hombre para explicarse el universo hace de éste un laberinto cuya clave no conocemos y en el que, invariablemente, nos extraviados. En este laberinto, fruto de la divinidad o del azar, no hay hilo de Ariadna posible. ... el laberinto divino, no sólo es incomprensible sino que además, y sobre todo, resulta inhabitable, el hombre crea sus propios laberintos que, si no resuelven sus problemas, al menos son transitables en tanto que responden a la medida de lo humano.*³³³

Nesse conto, portanto, são descritos dois tipos de labirintos, o construído pelo homem, que dependeu de arquitetos e magos e a sua conseqüente

³³² *Ibid.*, p.606.

³³³ HUICI, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El Laberinto*. Sevilla: Alfar, 1998, p.244-245.

arrogância pelo feito; e o que é dado pela natureza divina, o deserto, a punir qualquer arrogância humana. Borges põe em evidência o deserto, como um labirinto sem a estrutura arquitetônica humana que lhe dê forma, apenas tecido de tempo e de espaço, e repetindo, infinita e interminavelmente a si mesmo, de modo igual, um verdadeiro infinito.

*Tiene el desierto uno de los requisitos fundamentales del laberinto: no dejar salir a quien entra en él y una peculiaridad, la infinitud, que se percibe desde el comienzo y que genera la desesperanza, contrastando con la esperanza de salida que siempre hay en los laberintos contruidos: al final de una encrucijada, al doblar un muro curvo, al subir una escalera, al cruzar una plazoleta, al pasar el umbral de una puerta, está la esperanza de que éste sea el último obstáculo que separe de la salida.*³³⁴

Assim, o “deserto” como um todo, ou o “grão” esférico e minúsculo da areia como uma parte insignificante e perdido na imensidão do deserto, podem ser outras formas do mesmo *aleph*, em cujos caminhos labirínticos confluem, de alguma maneira e por alguns detalhes, todas as narrativas do livro *El Aleph*.

3.8 Quinto Bloco Narrativo: Borges e o Mesmo. A questão da morte.

Ser considerado um herói ou um bandido, sempre é consequência de um ponto de vista, em que o Eu e o Outro podem acabar por ser o Mesmo. Essa ambivalência aglutina a série que aqui propomos, com os seguintes contos: *La otra muerte*, *La espera*, *Deutsches Réquiem*, *El hombre en el umbral*.

A coleção fica imensamente identificada à agonia de Cherazade que, simultaneamente, ao depender de um ponto de vista, pode ser tanto a salvadora como a representante da perfídia de todas as mulheres, estabelecendo-se quase um beco sem saída. Cherazade, bem como as personagens das narrativas da coleção, estão sempre à espera de que lhe cortem o fio da vida, de que haja a condenação à morte e de que este seja, finalmente, o último dia de vida que lhes restem.

Os protagonistas dos contos desta coleção sempre cumprem, de alguma maneira, uma sentença de morte decretada e iminente, mesmo que se compreenda que inevitavelmente a morte esteja sempre à espreita do ser humano, como o único dado concreto e real da vida. Nenhuma das personagens

³³⁴ GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. 2 ed. Madrid: Cátedra, 1995, p.127.

desses contos borgeanos tem o sucesso de Cherazade, que é o de conseguir protelar a morte por mais um dia, o de burlar a quebra deste fio delicado da vida que acaba se rompendo, e deixando a vida perdida para sempre no labirinto.

A prolongação da vida ou a postergação da morte, graças ao contar histórias, é notória em *As mil e uma noites*. Borges, de uma certa maneira, elabora a mesma façanha, reescrevendo a vida ao seu modo estético, pondo-nos frente a frente com nossa própria angústia, se acaso soubéssemos que aquele seria o último dia de nossa vida. Entre labirintos, sonho e realidade, sob ângulos diferentes daqueles que são, estão ou se sentem marginalizados, Borges faz desta coleção de contos o encadeamento reflexivo para questionar a natureza “imperfeita” do homem, a ideologia e a ética.

3.8.1 *La otra muerte*.³³⁵

Conforme entrevista dada a Álvaro Miranda, Borges diz a respeito de *La otra muerte*:

Tudo isso saiu de uma afirmação lida em algum livro de Teologia, dizendo que Deus não pode modificar o passado. Pensei: “mas se o passado pudesse modificar-se...” e encontrei, na *Divina Comédia*, um teólogo, Pier Damiani, que acredita que o passado pode modificar-se. A partir daí, criei meu *gaucho* Pedro Damián. Um pouco como *Lord Jim* de Conrad, um indivíduo que foi covarde e que, de algum modo, tem que se resgatar, tem necessidade de ser valente, chega a ser valente, modifica o passado, sem se dar conta do que está executando. Quando ele morre, quarenta anos depois, em um povoado de Entre Ríos, também morreu na batalha de Masoller. Entende-se que não é um homem intelectual, é um *gaucho*, vive só, se endurece, sabe que não executou nenhuma proeza, que não se bateu com ninguém, chega a ser o homem valente que deveria ter sido em Masoller e que não o foi por outra parte. É um conto mágico, desde já.³³⁶

Compreende-se, então, que o conto se construa sobre fatos marginais e nem sempre muito edificantes para a coletividade, porém de suma importância para o individual. Move-se sob dois planos de tempo: o cronológico, como “tempo do presente limitado, mas infinito porque cíclico, animando um eterno retorno físico como retorno do Mesmo”³³⁷. E o tempo de *Aion*, dependente da

³³⁵ BORGES, Jorge Luís. *La otra muerte*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.571-575.

³³⁶ MIRANDA, Álvaro. *Conversa com Jorge Luis Borges*. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/bh16borges11.htm> Acesso em 06 jul 2006.

³³⁷ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4 edição. 2 reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 64.

linguagem para ser expresso e subsistir na linha do tempo, quando se alonga nos dois sentidos que se distanciam, passado e futuro.

O presente acaba sendo nada, apenas o instante matemático e da razão, que efetiva um acontecimento simultâneo e único. Em direção ao passado, tal acontecimento dependerá da lembrança e da memória, modificado conforme um ponto de vista, tendo versões diferentes ou até mesmo antagônicas. Em direção ao futuro, a partir de dubiedades como sonho, ou de hipóteses paradoxais, Borges criará um ambiente entre veracidade e engano. Aquele instante vivido no presente, como rememoração do passado, poderá ser infinitamente subdividido, pelo passado e no futuro, criando caminhos diversos, como labirintos.

Borges, sendo o próprio narrador do conto, nos introduz a ele ao comentar sobre uma carta recebida, dois anos antes e atualmente perdida, do amigo Gannon, vinda da cidade de Gualeguaychú, na Província de Entre Rios.

Nela havia dois assuntos aparentemente díspares: 1) a intenção do amigo em elaborar a primeira versão para o espanhol do poema *The Past*, do poeta americano Ralph Waldo Emerson e, 2) um pós-escrito informando sobre a morte de dom Pedro Damián, o tosquiador de Entre Rios, homem taciturno, corajoso e ignorante, que havia lutado na Batalha de Masoller, aos 19 anos. Sua morte decorrera de uma congestão pulmonar e, devido à febre terrível, o moribundo havia delirado sobre a tal batalha. Na memória de Borges, pouca coisa restava de Pedro Damián: sua fisionomia estava praticamente apagada, e uma única fotografia dele havia se perdido. Praticamente não havia nada que pudesse comprovar a sua existência.

Cena 2: A partir de sua febre e de sua agonia, Borges decide escrever um conto fantástico sobre Pedro Damián. Literalmente somos informados de que se trata de um conto fantástico. Como uma perda de rastros, instaura-se uma sensação de desaparecimento e de apagamento de Pedro Damián, pois a sua sobrevivência dependerá de relatos orais, de lembranças da guerra, de memória viva: sempre pontos de vista subjetivos de cada entrevistado, para só depois, no futuro, com a trajetória já percorrida, ser reconstruída.

Coronel Dionísio Tabares é o primeiro entrevistado de Borges. Tem memória congelada sobre a batalha, em suas crueldades e medos. Há uma percepção do temor que a cidade causa nos *gauchos*, considerados homens rudes, e talvez já perdidos no labirinto da natureza. É um discurso acabado e sem muita emoção, efetivado *de un modo tan vívido que* [Borges] compreende

que *muchas veces había referido esas mismas cosas, y temí que detrás de sus palabras, casi no quedaran recuerdos*³³⁸.

Porém, a entonação de sua voz se modifica quando o nome de Damián é pronunciado, e algumas reflexões são colocadas, saindo do discurso comum: que uma batalha serve para revelar quem é covarde e quem é valente, que se trata do instante único na vida de um homem e, que este instante provou que Damián nunca deixou de ser o que era - um tosquiador que fraquejou em Masoller.

Como primeira versão dos fatos, isto envergonhou Borges, por destruir uma imagem de ídolo que ele criara em torno de Pedro Damián. Talvez isso justificasse a reclusão de si mesmo por Damián, mais pela vergonha que pela modéstia, porque *un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso*.³³⁹

No inverno, Borges retornou à casa do coronel Tabares para outros pormenores, e acabou entrevistando um outro senhor de idade, que havia militado na mesma revolução: doutor Juan Francisco Amaro, de Paysandú. E, para sua surpresa, a rememoração revelava um outro Pedro Damián, não um covarde, mas um valente que havia morrido como qualquer homem desejaria morrer, na ponta, gritando, alvo para uma bala que o acertou em cheio no peito, mesmo firmado nos estribos, gritando e acabando por ficar entre as patas do cavalo. O que gritava Damián? Palavrões, mas também "Viva Urquiza!". Para o Coronel Tabares, Pedro Damián era um nome que ele nunca tinha ouvido, e era impossível lembrar-se dele.

Passado o tempo, mais apagamentos em torno de Pedro Damián, e remetendo ao início do conto. O amigo de Borges, Patricio Ganon, não iria mais traduzir o poema *The past*, e nem se lembrava de Pedro Damián; o coronel Tabares dizia ter se lembrado dos homens terem enterrado alguém de nome Damián; o carteiro de Gualaguaychu havia morrido, e ninguém nas imediações do rancho de Damián se lembrava dele.

Com esses dados, Borges, como se ainda não estivesse escrevendo o conto, passa às suas hipóteses, como diversos atalhos para a escolha de uma direção:

³³⁸ BORGES, Jorge Luís. La otra muerte. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.572.

³³⁹ *Id.*, p.572.

1ª) Eram dois Damianes: um covarde, morto em 1946, e um valente, morto em 1904;

2ª) Foi um sonho de Borges;

3ª) Houve algo sobrenatural: quando pereceu, Damián suplicou a Deus para voltar a Entre Rios. Mas, como nem Deus e nem o Diabo podem alterar o passado, o que houve foram alterações de imagens do passado: de morte para desfalecimento. Damián já era uma "sombra", longe de tudo e de todos, já vivendo *como del outro lado de um cristal*; e quando *"murió"*, *su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua*³⁴⁰. Por isso, a referência nada ingênua ao poema *The Past*, como fundo e como eco para o conto:

The Past ³⁴¹ by Ralph Waldo Emerson: 1803-1882	O Passado ³⁴² Tradução literal por Márcia Reis Brandão
The debt is paid, The verdict said, The Furies laid, The plague is stayed, All fortunes made; Turn the key and bolt the door, Sweet is death forevermore. Nor haughty hope, nor swart chagrin, Nor murdering hate, can enter in. All is now secure and fast; Not the gods can shake the Past; Flies-to the adamant door Bolted down forevermore. None can reenter there, - No thief so politic, No Satan with a royal trick Steal in by window, chink or hole, To bind or unbind, add what lacked Insert a leaf, or forge a name, New-face or finish what is packed, Alter or mend eternal Fact.	A dívida está paga, O veredicto anunciado, As Fúrias jazem, A praga extinta, Todas as sortes lançadas; Vire a chave e cerre a porta, Doce é para sempre a morte. Nenhuma soberba esperança, nenhum obscuro desgosto, Nenhum rancor assassino, pode penetrar. Tudo agora é definitivo e lépido; Nem os deuses podem abalar o passado; Moscas se debatem contra a porta adamantina Para sempre cerrada. Ninguém pode entrar novamente,- Nenhum ladrão por mais perspicaz, Nem Satã com um nobre truque Pode penetrar por uma janela, fresta ou furo, Atar ou desatar, suprir a falta Inserir uma página, ou forjar um nome, Remodelar ou concluir o que está cerrado, Alterar ou reparar o Eterno Destino.

4ª) E, por fim, a conjectura considerada talvez a mais verdadeira por Borges, encontrada de modo quase mágico: a resposta contida num livro, o

³⁴⁰ BORGES, Jorge Luís. La otra muerte. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.574.

³⁴¹ Disponível em <http://www.firstscience.com/SITE/poems/emerson3.asp>. Acesso em 03 jul 2006.

³⁴² BRANDÃO, Márcia Reis. Disponível em http://www.revistazunai.com.br/ensaios/marcia_reis_brandao_Borges.htm Acesso em 03 jul 2006.

tratado *De Omnipotentia*, de Píer Damiani: *Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue.*³⁴³

Como a chave de um segredo, Píer Damiani/ Pedro Damián podem ser o Mesmo, visto que ambos acreditam na possibilidade de modificar o passado. Assim, Borges “adivinha” a solução dos acontecimentos. Reconhece que Damián, como um covarde na batalha, foi totalmente inexpressivo na vida cotidiana. Porém, ao trabalhar com afinco a terra e o gado, foi preparando o milagre no transcorrer de quarenta anos, aguardando nova batalha para reescrever o destino em caso de um novo confronto. Essa obscura esperança desembocou no delírio provocado pela febre, à beira da morte. *En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho*³⁴⁴. Em 1946, Pedro Damián morreu na derrota de Massoller, de 1904.

Vendo, porém, com os olhos da razão, ancorado pela *Suma Teológica* de Tomás de Aquino e até mesmo pelo poema *The Past*, Borges reconhece a irreversibilidade do tempo. Modificar o passado não significaria modificar um único fato apenas, mas anular todas as suas conseqüências, que tendem a ser infinitas. Seria criar duas histórias universais, o que no caso Damián, muitos acontecimentos favoreceram um ambiente fantástico. E, para não quebrar a magia do fantástico, que a literatura proporciona, fica aberta

a possibilidade inestimável de construção de múltiplas histórias mostrando-nos nosso próprio poder de intervenção. O que o ato da escritura permite, e talvez somente ele, é justamente a subversão deste princípio: transmutar o feito em não-feito e criar sim, não somente duas histórias universais, mas incontáveis histórias.³⁴⁵

3.8.2. *La espera.*³⁴⁶

De que trata o conto *La espera*? Da irônica espera pelo desfecho final de qualquer vida terrestre, desse encontro com a morte, mesmo e apesar de todo esforço de se esquivar dela, de a contornar ou de se disfarçar para enganá-la.

³⁴³ BORGES, Jorge Luís. La otra muerte. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.575.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.574-575.

³⁴⁵ BRANDÃO, Márcia Reis. *O real e o virtual em um conto de Borges*. Em: http://www.revistazunai.com.br/ensaios/marcia_reis_brandao_Borges.htm Acesso em 04 jul 2006.

³⁴⁶ BORGES, Jorge Luís. La espera. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.608-611.

Entre sonho e vida desperta, entre vigília e sono profundo, o conto *La espera* tem uma certeza de realidade de pesadelo, nunca muito nítido quanto aos acontecimentos, ao ambiente ou às situações apresentadas.

Quando somos introduzidos ao conto, uma carruagem deixa o protagonista numa pensão ou hotel, localizada numa certa rua do Noroeste, número 4004. São imprecisões de um sonho, com um ar insólito: a personagem mais parece um vulto, o lugar vago é “uma dessas ruas”, e o número, provavelmente, uma variação de 1001, quadruplicando a potência de fantasia, como dados de algo surreal.

O cenário, composto por *coisas (ahora arbitrarias y casuales y en cualquier orden, como las que se ven en los sueños*³⁴⁷), depende, talvez, do tempo que passa para se tornarem *invariables, necesarias y familiares*.³⁴⁸ Também, ao ser efetuado o pagamento de seu transporte, por engano, com uma moeda oriental, sejamos remetidos aos sortilégios do *zahir*, aumentando a potência da confusão entre sonho e realidade.

Quase uma tentativa de ser, ou de se tornar o Homem Invisível de H.G.Wells, essa narrativa também poderia ser outra versão de *Abenjacán*, mas cujo estratagema de esconde-esconde ou de perseguidor-perseguido é mal sucedido. O protagonista, para ser ainda mais invisível, não tem nome, embora o apresentado seja a usurpação do nome de seu inimigo. Isto, porém, não é considerado uma astúcia, visto que tinha sido impossível pensar em outro: senhor Villari.

Ao transitar pelo labirinto da cidade, talvez mais eficiente que o labirinto de *Asterión*, essa personagem, enreda-se cada vez mais no limite frágil entre sonho e realidade, ficção e vida real. O falso Villari não consegue perceber, ironicamente, semelhanças ou coincidências entre a arte, trazida pelos filmes de mocinhos e bandidos como coro de uma tragédia, e a realidade de sua própria vida naquela perseguição sem fim, numa constante ansiedade de ser encontrado. A ele não importava a ficção dos romances, que poderia espelhar a sua vida, mas a realidade trazida pelo jornal ou, mais especificamente, as informações de uma dada seção do jornal. Algum dia, quem sabe, a notícia da morte de Alejandro Villari estaria impressa ali. Podia ser até que já tivesse morrido, o que seria um sonho - um alívio ou um infortúnio? Como *Asterión*, o falso Villari

³⁴⁷ *Ibid*, p.608.

³⁴⁸ *Id.*, p.608.

também aguardava o seu Teseu. *Años de soledad le habían enseñado que los días, en la memoria, tienden a ser iguales, pero que no hay un día, ni siquiera de cárcel o de hospital, que no traiga sorpresas. .. esta reclusión era distinta, porque no tenía término....*³⁴⁹

O seu único relacionamento era com um cachorro-lobo, já velho da casa, com quem falava em espanhol ou italiano. Vivia como o animal, só o instante do presente, ignorando o passado que consistia num *tempo feito*, que lhe causava um cansaço parecido com a felicidade. “O tempo de Villari é o “tempo sem tempo” dos sonhos.”³⁵⁰

Mas, o que traz Villari à realidade é um horrível milagre - uma dor de dente, sentida duas vezes – à noite e ao amanhecer, sinal de que está vivo. Portando-se como qualquer pessoa em casos de extração de dentes, sente-se nem mais covarde nem mais tranqüilo. Entretanto, ao mesmo tempo isto é mau presságio, pois perder um dente em sonho significa a morte. Esse instante fugaz (de realidade ou de sonho?), logo se torna passado.

De volta ao mundo confuso entre ilusão e realidade, Villari continua sua vida, sempre acometida por insana sensação de perseguição. Seja em meio à multidão do cinema, quando empurrado por estranhos, seja pela leitura da Divina Comédia, quando se identifica com a história de traição entre Ugolino e Ruggieri, ou o confinamento de Ugolino na torre, tal qual sua reclusão no quarto de hotel ou de pensão, à *espera* de seu algoz.

E, assim, o único instante de realidade do conto, é quando Villari é morto, uma cena preparada através de sonhos, numa inversão, segundo Alazraki, cuidadosamente elaborada graças à linguagem literária, e provavelmente baseada na afirmação de Maomé: *la gente está durmiendo. Cuando mueren se despiertan*³⁵¹.

Nos amanheceres, Villari sonhava um sonho de fundo sempre igual e de circunstâncias variáveis, em que havia homens que entravam no quarto com revólver, ou estavam em meio à multidão, e ele utilizava a arma, que de fato estava guardada na gaveta do criado-mudo, para se defender. Sempre o estampido o fazia despertar.

³⁴⁹ BORGES, Jorge Luís. La espera. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.609.

³⁵⁰ “El tiempo de Villari es “el tiempo sin tiempo” de los sueños”. Em: ALAZRAKI, Jaime. *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977, p.117. Tradução nossa.

³⁵¹ YOUNES, Ebtehal. Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental. In *Variaciones Borges 2/1996*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet., p.93.

Se o mundo da realidade aparente é sonho, despertar deste sonho significa atingir a verdade, obter a revelação da própria identidade, o que finalmente se dá na morte. Como magia, homens reais, o Villari verdadeiro, todos como imagens deformadas de pesadelo e envoltos na penumbra do quarto, com movimentos e gestos diferentes dos costumeiros sonhos, tornam o sonho em realidade.

A realidade³⁵² traz em si a conotação de ser impossível de estar acontecendo naquele exato instante, que é único, finito, absurdo, ruim e até mesmo idiota. Parece que o acontecimento real deve ser “outro”, que é aquele algo tão aguardado, e que não se sabe bem como, ou quando vem, mais aceitável porque ainda não ocorreu. O acontecimento imaginado, como possibilidade do real, torna-se um duplo falsificado que apaga o original verdadeiro. O acontecimento real torna-se um substituto enganador e perverso do que tinha sido imaginado. Por isso, há um sentimento de ser enganado pelo acontecimento real, de ser pego de surpresa, situando-se fora do jogo possível, de ser trapaceado, porque no limite, fantasia e realidade se juntam e coincidem naquele acontecimento maior – a hora da morte.

A incapacidade de admitir o imediato, associada à recusa de aceitar o presente, faz o falso Villari pedir que seus algozes esperem, virando-se contra a parede para continuar dormindo, não assimilando ou não percebendo a força e a crueza daquele instante, sem chances de reorganizar-se para aceitá-lo, num horror de um golpe só, que o presente oferece sem saída, como o labirinto natural do deserto.

3.8.3. *Deutsches Requiem*.³⁵³

No conto ***Deutsches Requiem***, a personagem protagonista Otto Dietrich zur Linde, como a própria Cherazade, vive a véspera de sua execução, e passa a narrar uma história, não sobre outras personagens e suas peripécias, mas sobre si mesmo. Por ser nazista, *é un hombre universalmente condenado, para explorar la violencia y la muerte en relación con los valores de un orden*

³⁵² ROSSET, Clément. A ilusão oracular: o acontecimento e seu duplo. In *O real e seu duplo- ensaio sobre a ilusão* ; tradução José Thomaz Brum. Gallimard, 1976/ SP:L/PM , 1988, p.20-42.

³⁵³ BORGES, Jorge Luís. *Deutsches Requiem*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.576-581.

*radicalmente nuevo*³⁵⁴. O Chariar que o ouve, somos nós leitores, impotentes diante de um texto já finito e acabado, mas possível de transformação na linha do futuro, porque a narrativa tem muito a ver com a compaixão, alinhada ao pensamento de Schopenhauer na busca de uma moral mais próxima da vida cotidiana.

(...) Por isto desejo, em oposição à forma referida do princípio moral kantiano, estabelecer a seguinte regra: com cada pessoa com que tenhamos contato, não empreendamos uma valorização objetiva da mesma conforme valor e dignidade, não consideremos portanto a maldade da sua vontade, nem a limitação do seu entendimento, e a incorreção dos seus conceitos; porque o primeiro poderia facilmente ocasionar o ódio, e a última, desprezo; mas observemos somente seus sofrimentos, suas necessidades, seus medos, suas dores. Assim, sempre teremos com ela parentesco, simpatia e, em lugar do ódio ou do desprezo, aquela compaixão que unicamente forma a ágape, pregada pelo evangelho. Para não permitir o ódio e o desprezo contra a pessoa, a única adequada não é a busca de sua pretensa "dignidade", mas, ao contrário, a posição da compaixão.(...)" Schopenhauer, "Acerca da Ética" em *Parerga e Paralipomena*, trad. Wolfgang Leo Maar (São Paulo: Ed. Abril,1974)³⁵⁵

Desse modo, aproximamo-nos de Otto Dietrich zur Linde, como individual, que admite tornar-se um "símbolo" das gerações do futuro. A sua narrativa tem por objetivo tornar-se a chance de que haja compreensão de tudo o que ocorreu na Segunda Guerra Mundial, pela sua perspectiva. Por trás do fenômeno das atrocidades da guerra, dessa realidade como aparência, como ilusão ou pesadelo, esconde-se um homem, amante de música, de metafísica, de poesia, de Brahms, Schopenhauer, Nietzsche, Spengler, Goethe, Shakespeare.

Quando ingressou no partido, aos 21 anos, já havia compreensão dos anos difíceis de aprendizagem que estavam por vir, e a consciência de sua não vocação para a violência, apesar dos tempos comparáveis *a las épocas iniciales del Islam o del Cristianismo, [que] exigía hombres nuevos*³⁵⁶, quando o homem, como sempre, é posto diante de covardia e valentia, entre acaso ou destino. O fato, porém, de ter sido baleado num tumulto nas imediações de uma sinagoga, determinou a amputação de sua perna e a sua nomeação como sub-diretor do campo de concentração em Tarnowitz, algum tempo depois.

A partir da leitura de Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, o protagonista tenta compreender o traçado de seu destino, e o hábil consolo para

³⁵⁴ SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A./Ariel, 1995, p.194.

³⁵⁵ CHAGAS, Marcelo. *O martírio do cânone*. Em nota de rodapé. Disponível em: <http://www.revista.criterio.nom.br/artigo-martirio-canone-literario-marcelo-chagas.htm> Acesso em 10 jul 2006.

³⁵⁶ BORGES, Jorge Luís. *Deutches Requiem*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.577.

sobreviver às desgraças quando se imagina que as escolhemos por vontade própria, como se fôssemos uma divindade. Entre a mutilação e a nomeação como subdiretor do campo de concentração de Tarnowitz, há a consciência de que *el cobarde se prueba entre las espadas* (a mesma idéia que enlaça Pedro Damián); [e que] *el piadoso, busca el examen de las cárceles y del dolor ajeno*.³⁵⁷

Dois mundos em mutação apresentam-se numa batalha: o clamor dos capitães e o vozerio dos soldados, enquanto se desenvolve a infâmia nos calabouços. A tudo isso, misturam-se sentimentos entre heroísmo e covardia, misericórdia ou compaixão e piedade. Um homem é o Mesmo homem e, neste sentido, como um minotauro preso no seu labirinto, Otto sente piedade pelo poeta David Jerusalém, *el prototipo del judío sefardí, y tal vez símbolo de muchos individuos*³⁵⁸.

Mas a piedade, parece, nunca existe sem uma parte de desprezo ou, pelo menos, sem um sentimento de superioridade por aquele que a sente, ficando embutida uma suficiência que ressalta a insuficiência do Outro, uma ambivalência ou paradoxo que suscita ou autoriza a crueldade. Com tal identificação, Otto argumenta as razões da destruição do poeta judeu que, no fundo, é a sua própria: *si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable*.³⁵⁹

A implacabilidade produz um efeito, sinaliza um processo de caminho tortuoso, levando a uma circularidade cuja ordem é o caos, cujo centro é descentrado entre dias de glória e amargura da derrota. Tudo desaba, desde a perda da família à desorganização do governo. Otto envereda-se por um labirinto pessoal, cuja satisfação está na felicidade proporcionada pela derrota, que finalmente pode pôr um fim ao cansaço, entregando-se à morte, como Astérion; percorre também outros caminhos labirínticos da história coletiva, que se tornam os seus próprios, como membro daquela coletividade.

No transcorrer do tempo histórico, os feitos têm algo de secreto e de segredo no instante do acontecimento, cujas conseqüências são imprevisíveis, e mesmo inesperadas para o futuro. Assim,

³⁵⁷ *Ibid.*, p.578.

³⁵⁸ *Ibid.*, p.579.

³⁵⁹ *Id.*, p.579.

*Arminio, cuando degolló en una ciénaga las legiones de Varo, no se sabía precursor de un Imperio Alemán; Lutero, traductor de la Biblia, no sospechaba que su fin era forjar un pueblo que destruyera para siempre la Biblia; Christoph zur Linde, a quien mató una bala moscovita en 1758, preparó de algún modo las victorias de 1914; Hitler creyó luchar por un país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó. No importa que su yo lo ignorara; lo sabían su sangre, su voluntad.*³⁶⁰

Partindo dessas conclusões, é inevitável pensar que a reconstrução do mundo, inclusive a da Alemanha, passam pela espada, pela violência, pagando-se um alto preço por isso: *la victoria y la injusticia y la felicidad* não são para a Alemanha, *que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno*³⁶¹. Há uma melancolia e uma altivez que se misturam em sua carne, que teme a morte, ao mesmo tempo que ele, talvez como representante de uma coletividade, não.

O significado de sua morte é irônico, porque reafirma a violência, *la violencia de la muerte sobre la violencia de la muerte*³⁶², em que vencidos e vencedores são o Mesmo, em que ordem e desordem se aplicam na reiteração da infinita violência, pela imposição e força.

3.8.4. El hombre en el umbral.³⁶³

A narrativa de **El hombre en el umbral** atrela-se à lembrança suscitada por um punhal especial vindo de Londres, e usual no Industão. Com ele, e daquilo que ele representa, muitas das histórias contadas naquela noite por Christopher Dewey, do Conselho Britânico e que havia trabalhado entre as duas guerras no Industão, serão ouvidas por Bioy Casares e Borges. Uma delas será escolhida por Borges para ser reconstruída e resultar no presente conto. Invocando a Alá para que o livre da tentação de tê-la escolhido pelo exotismo do relato, Borges afirma, literalmente, tratar-se de uma narrativa de *un antiguo y simple sabor que sería una lástima perder, acaso el de Las 1001 Noches*.³⁶⁴

Ao mencionar "*Ultra auroram et gangem*", o contador das histórias confunde a metáfora com um dos versos de Juvenal, instaurando, no recontar de Borges, um território maior que o contido pela geografia, um sabor de sátira ao

³⁶⁰ *Ibid.*, p.580.

³⁶¹ *Ibid.*, p.580-581.

³⁶² SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A./Ariel, 1995, p.192.

³⁶³ BORGES, Jorge Luís. *El hombre en el umbral*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.612-616.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.612.

modo do poeta romano que versava sobre um mundo de obscenidades, corrupção, defeitos pessoais e pecadores como eram os homens de poder. E, quanto ao *Livro das mil e uma noites*, o seu sabor vai muito além do exotismo, assumindo quase uma responsabilidade em abordar uma das questões mais fundamentais para a sociedade: a justiça.

*Du point de vue thématique, le recueil (des Mille et Une Nuits) touche à des questions fondamentales de société. La première, la plus dramatique, concerne la justice. Ce souci est omniprésent, ainsi que celui de parer à l'injustice, associés à d'autres thèmes, implicites ou explicites, comme la puissance, la folie, la naïveté, l'expérience ou l'astuce, avec, pour enjeu permanent, la mort ou la vie. Cela concerne en particulier le début du recueil, son noyau le plus ancien.*³⁶⁵

A imprecisão do lugar geográfico fica muito adequada, porque como Borges diz no Epílogo, é uma narrativa situada *en la India para que su inverosimilitud fuera tolerable*.³⁶⁶ Importa que, irônico ou não, este seja um conto em que o colonialismo europeu do século XIX, representado pela violência britânica para com o Oriente, ficção ou realidade, vai para o banco dos réus, julgado e condenado.

Inicialmente, o Oriente do conto é descrito pelo colonizador, enfatizando *um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente*³⁶⁷: devido a distúrbios por variados motivos, *el gobierno central [Londres] envió a un hombre fuerte para imponer el orden. Ese hombre era escocés, de un ilustre clan de guerreros, y en la sangre llevaba una tradición de violencia. ... el cabello muy negro, los pómulos salientes, la ávida nariz y la boca, los anchos hombros, la fuerte ossatura de viking*.³⁶⁸ Borges dará um nome bastante simbólico a esta personagem: *David Alexander Glencairn*, como representante de dois reis que governaram pela força.

Dado o conceito de hegemonia cultural européia que se sente válido para todos, a separação no mundo em europeus e não-europeus a imbuí de uma identidade superior em relação ao atraso oriental. Por isso, entende-se a paz

³⁶⁵ Do ponto de vista temático, a coleção (de As mil e uma noites) toca em questões fundamentais da sociedade. A primeira, a mais dramática, concerne à justiça. Este cuidado é onipresente, tanto quanto o de se proteger da injustiça, associado a outros temas implícitos ou explícitos, como o poder, a loucura, a ingenuidade, a experiência ou a astúcia, com, para jogo permanente, a morte ou a vida. Isto refere-se em particular ao início da coleção, o seu núcleo mais antigo. CHRAÏBI, Aboubakr. Introduction. In *Les Mille et Une Nuits en partage. Sous la direction d'Aboubakr Chraïbi*. Paris: Sindbad, 2004, p.10. Tradução nossa.

³⁶⁶ BORGES, Jorge Luís. Epílogo. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.630.

³⁶⁷ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente/ Edward W. Said*; tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.15.

³⁶⁸ BORGES, Jorge Luís. El hombre en el umbral. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpresión. Buenos Aires: Emecé, 2002, p.612.

reinante no conto, entre Sikhs e muçulmanos, como uma vitória do novo juiz, que sendo escocês é também um marginalizado do mundo britânico. Estranha-se quando Glencairn desaparece, repentina e completamente, mantendo-se o fato em sigilo.

A partir desse acontecimento, Borges elabora uma representação do mundo oriental pela Índia, já a partir do provérbio: *la India es más grande que el mundo*³⁶⁹. Com a metáfora *ultra auroram et gangem*, Borges inclui e extrapola os limites indianos para narrar algo útil para o mundo, unindo as duas metades, *oriente e ocidente*, nessa parábola acerca da justiça.

De um lado, começa a haver, pelos colonizadores, uma investigação policial para descobrir o paradeiro de Glencairn. Por outro, defronta-se com a rede intrincada e solidária das pessoas nativas, que negam qualquer informação sobre o desaparecido. A cidade, como um imenso labirinto, guardava esse segredo. Por meio de um envelope que continha algumas senhas, o narrador chega a um bairro popular, humilde e apinhado de gente, onde encontra um homem muito velho, encolhido no umbral. Ele se torna o fio que desembaraça a trama, porque é o avivamento da memória coletiva acerca de uma história de dominação e injustiça.

*El tiempo que se fue queda en la memoria; sin duda soy capaz de recuperar lo que entonces pasó.*³⁷⁰. Retomando os tempos em que o general John Nicholson (1822-1857) *Nikal Seyn*³⁷¹, ainda era vivo, o velho fala sobre os tempos de corrupção, de maldição, de enganos e de fraudes e a esperança de todos com a chegada do novo juiz, que acabou se revelando da mesma índole, aniquilando a esperança que alguma vez havia despertado.

³⁶⁹ *Id.*, p.612.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.614.

³⁷¹ John Nicholson (general): (December 11, 1822 – September 23, 1857) was a Victorian era military hero. Born in Dublin, Ireland, Nicholson was an officer of the army of the British East India Company. He was instrumental in the settlement of the North-West Frontier and played a legendary part in the Indian Mutiny. A charismatic and authoritarian figure, Nicholson create a legend for himself as a Political Officer under Henry Lawrence in the frontier provinces of the British Empire in India. Involved in the First Anglo Sikh War as a junior officer, he was taken under the wing of Henry Lawrence along with several other similarly aged officers was given much power as a political officer, and later a District Commissioner. He was feared for his foul temper and authoritarian manner, but also gained respect of the Afghan tribes in the area for his fairhandedness and sense of honour. He inspired the short lived cult of "Nikal Seyn", despite the fact that he did not conceal his distaste for Indians and even went as far as to have some of his worshippers imprisoned and whipped (none of which shook the steadfastness of their devotion!) and inspired several contemporary sayings in Pakistan. He was best known for his role in the Sepoy Mutiny where he gained immortality (in British Military circles at least) planning and leading the "Storming of Delhi" where he was fatally wounded shortly afterwards in mopping up operations. He became the Victorian "Hero of Delhi" inspiring books, ballads and generations of young boys to join the army. Nicholson is referenced numerous literary works, including Rudyard Kipling's *Kim*, in which the protagonist, Kim, meets an aged Subadar-Major. The man turns out to be a veteran of the Indian Mutiny, and in his interaction with Kim, he is said to sing old song of Nikal Seyn before Delhi. He died in battle on September 23, 1857. Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/ John_Nicholson_\(general\)](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Nicholson_(general)). Acesso em 15 jul 2006.

Unidos e em momentânea paz entre si, sikhs e muçulmanos passaram às ações. Uma vez seqüestrado o juiz, ele deveria ser julgado, tendo em vista a quantidade enorme de vítimas que ele havia causado. *Por fin – esto fue quizá lo más arduo – buscaron y nombraron un juez para juzgar al juez.*³⁷², pois os tempos sempre foram difíceis para reconhecer alguém honesto. *Si el destino nos vedaba los sabios, había que buscar los insensatos.... Y para que la sabiduría de Dios hablara por su boca y avergonzara las soberbias humanas*, foi escolhido um louco, porque *sólo de un loco [Glencairn] podía no esperar sentencia de muerte.*³⁷³

Quando o narrador sai dali, abrindo caminho entre a turba que rezava, cruzou com um homem despido, coroadado de flores amarelas, sendo beijado por todos, com uma espada suja na mão. Ele dera a morte a Glencairn, cujo cadáver mutilado estava nas cavalariças do fundo.

Qual será o fio possível que possa unir tais contos, de modo a relacioná-los entre si como um bloco narrativo? Ficam tão entremeados e costurados entre si, que se torna difícil considerar um deles como o possível “conto-moldura”. Todos eles refletem-se e reenviam-se, como uma intrincada rede de labirinto, como diversos caminhos que cheguem a um mesmo lugar.

No conto *La otra muerte*, a história de Pedro Damián revela que um soldado é acima de tudo, um homem, com suas fraquezas, temores e angústias. Que dele, como soldado, se espera valentia. O que se percebe, porém, é a natureza ambivalente do ser humano, pondo em evidência a fragilidade de uma ética objetiva e universal. Talvez a agonia de Damián, durante os seus 40 anos de vida pós-guerra, tenha sido a de uma “espera”, por um instante que pudesse dar-lhe a dignidade como soldado ideal.

No conto *La espera*, não sabemos os motivos que levam a personagem “falso Villari” a se esconder, a se sentir perseguido o tempo todo. Se, entendido o conto como um sonho ou um pesadelo, por que não considerar este conto como o delírio causado pela febre de Damián, ou um delírio de ex-combatente? Também que, caso este falso Villari assumisse os seus erros, ou crimes, diante da justiça, que não sabemos o que seja- o que poderia lhe acontecer? Uma vez capturado e levado a julgamento, o que pode ser uma hipótese, será que

³⁷² BORGES, *op. cit.*, p.614.

³⁷³ *Ibid.*, p..614-615.

haveria outro desfecho que a não condenação à morte? Este falso Villari também poderia ser Otto zur Linde, de *Deutsches Réquiem*, visto que ele manca, e que se mostra como uma outra saída para pôr fim à perseguição, já julgado e condenado, à *espera* do minuto derradeiro.

Nessa ambigüidade moral, relativa e complexa da natureza humana de quem não é nem herói e nem covarde, nem mocinho e nem bandido, nem anjo nem demônio, nem vencedor nem vencido, válido para Oriente e para Ocidente, Borges apimenta o caldo da justiça ou da injustiça incluindo uma narrativa sobre o que a ética consideraria inquestionável: um “juiz” louco para julgar um juiz corrupto. Assim, em *El hombre en el umbral*, o que julgou é julgado, o que condenou é condenado, porque prevalece a loucura, como débil limite entre o Eu e o Outro, ou o Mesmo.

Apostando no tempo futuro, para julgar os acontecimentos do presente, como diz Otto acerca das figuras históricas, que nunca imaginaram o grau de importância dos fatos para a posteridade, é preciso também não esquecer de que somos feitos de passado. Embora “a história habitual [seja], de fato, a “comemoração” das façanhas dos vencedores, a “apologia” que tende a recobrir os momentos revolucionários do curso da história”³⁷⁴, um discurso de dominação e de legitimação do poder, resta à arte expressar a voz dos marginalizados, dos excluídos, dos derrotados, dos fora da história, de modo a registrar a memória de todo o sofrimento acumulado.

Mesmo que todas as personagens desse conjunto narrativo estejam ou tenham vivido momentos cruéis de guerra, e todas enfrentem uma batalha íntima, cada qual com a sua razão de existência, cada uma se debatendo entre ser herói e ser covarde, entre se manter na Memória ou se perder no anonimato, todas elas desenham o traçado do Mesmo Homem de sempre, já um cão-lobo, repetindo a mesma história de um outro jeito, refazendo a Vida de um certo modo, ampliando o horizonte interno de si mesmo, como a esfera minúscula de um *aleph*.

³⁷⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Cesura. In *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.99.

3.9. Sexto Bloco Narrativo: A Eternidade. O conto *El Inmortal*.³⁷⁵

Na arquitetura ou na organização do livro *El Aleph*, o conto *El Inmortal* está estrategicamente colocado como o primeiro conto, talvez o ponto onde se bifurcam caminhos narrativos nada simples ou, como a porta de entrada de um labirinto que se abre ao infinito, representado na Cidade dos Imortais .

Lidos como o primeiro ou como o último conto do livro, importa que *El Inmortal* e *El Aleph*, situados nas extremidades, sugiram tanto uma entrada quanto uma saída do labirinto, dentro do qual está protegido o inominável *aleph*.

Como dissemos no estudo sobre o conto *El Aleph*, todo o tempo, no transcorrer da leitura dos contos do livro, estamos à procura de uma palavra que simbolize e que fique no lugar daquele objeto material desconhecido e metamorfoseante, que traduza e sintetize um significado para ele, que referende uma construção humana que contém o passado e o futuro, que comunique o que nem sempre a palavra consegue transmitir: o homem, e o seu desejo de abarcar o infinito e a eternidade.

Por isso, é possível dizer que *El Aleph* e *El Inmortal* complementam-se e unem-se como prismas de uma visão diferente do mesmo *aleph*. Em *El Inmortal*, podemos dizer que o *aleph* está expandido pelo prolongamento quase infinito do “tempo” humano, que propiciará o deslocamento no espaço pelo protagonista, garantirá e manterá, pela palavra, um saber antigo que se atualiza. Em *El Aleph*, tempo e espaço ficam comprimidos pela simultaneidade do tempo e pela redução do “espaço” na miniatura do objeto descrito como *aleph*.

Em ambos os contos, explicita-se que há algo de falso a rondar os acontecimentos, algo de inacreditável e de fantástico, em que tudo, afinal, acaba por se reduzir a palavras: porque no tecido delas, parece que todos os fios já foram tramados alguma vez e de inúmeras formas, e que são sempre as mesmas palavras, embaralhadas a partir de outros textos, constantemente reescritos.

La inmortalidad brilla pues, de manera nueva y distinta, con una fuerza y un contenido inusitados para Borges: ningún escritor, como ningún hombre, alcanza una inmortalidad "personal", pero todos los escritores son "inmortales" en la medida en que comparten un mismo espíritu literario, y aplican esas "palabras de otros" a sus textos, en apariencia "nuevos", aunque en realidad, "olvidados". Sólo la "relectura", la

³⁷⁵ BORGES, Jorge Luís. *El Inmortal*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 533-544.

*interpretación, la exégesis textual ocasiona, dispara el mecanismo del reconocimiento de lo olvidado y hace aparecer, con toda su luz, la validez de la "anamnesis" platónica. Un solo texto existe a lo largo de la Historia de la literatura; un solo autor: lo demás es accesorio, anecdótico, parcial. Existe el espíritu que genera, regenera, revive y reactualiza las "presencias reales" de la literatura. Darle el nombre de Homero a ese espíritu inmortal de la escritura es, al final, una metáfora: la metáfora "inmortal" del escritor.*³⁷⁶

O conto *El Inmortal* começa, portanto, a se articular a partir mesmo da epígrafe com a citação dos “Ensaio” de Francis Bacon:

*Salomon saith: "There is no new thing upon the earth". So that as Plato had an imagination, "that all knowledge was but remembrance"; so Salomon giveth his sentence, "that all novelty is but oblivion". FRANCIS BACON: Essays LVIII.*³⁷⁷

Pela epígrafe estabelece-se um jogo para a compreensão e a interpretação do conto. Trata-se de um saber tão antigo representado por Salomão e Platão acerca da imortalidade da alma, de suas reminiscências e esquecimentos, do eterno retorno como repetição e, tudo sempre resguardado pela palavra. Dado ao esquecimento próprio do homem, quando tais assuntos são reescritos, é comum considerá-los uma novidade. Por isso, não há nada de novo na terra, escrever é sempre um reescrever sobre textos e idéias prévias: é a imagem de um palimpsesto.

Entre ficção e realidade, entre memória e esquecimento, o conto abarca, em sua forma de *zahir*, ou seja, na sua superfície aparente, o tema da viagem no tempo e no espaço. Na sua forma *batin*, isto é, na idéia mais profunda, um mistério, que requer decifração para compreender as conseqüências de uma imaginária imortalidade para o homem.

El Inmortal viverá, então, da tensão entre dois momentos de aventura que se entremeiam em sentido de mão dupla, como desdobramentos. O caminho do oriente para o ocidente, para encontrar o Rio da Imortalidade e a Cidade dos Imortais, em que o fictício pode falar do real. São os efeitos e as conseqüências da imortalidade no humano como transformação espiritual. O outro, o caminho que se faz no transitar do ocidente para o oriente, à procura de um outro rio que

³⁷⁶ CERVERA SALINAS, Vicente. *Las horas y los siglos Borges*. In *Borges studies on line*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponível em <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/cerver.shtml> Acesso em 31 jul 2006.

³⁷⁷ Salomão diz: “Não há nada de novo sobre a terra”. Tanto quanto Platão tinha a imaginação de “que todo conhecimento é senão recordação”, do mesmo modo Salomão sentenciou “que toda novidade não é senão esquecimento” Tradução nossa. In BORGES, Jorge Luís. *El Inmortal*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 533.

possa devolver a mortalidade, em que o real pode falar do fictício. Nessa mistura, nítida como sonho ou como pesadelo, entre vigília e sono, é possível, pelo eixo tempo-espço infinitos, viver inúmeros papéis, ficar em contato com muitos lugares e pessoas diferentes, ter o tempo infinito para se imortalizar pela escrita, no registro de um saber humano cultural que está sempre se repetindo e se transformando, bebendo nas mesmas fontes e nas mesmas águas de rios diferentes.

Resulta que, ao final, a única esperança humana é admitir a morte como o limite necessário à condição da espécie humana, de reconhecer-se, como sendo mortal, que a imortalização humana se dá pela palavra.

3.9.1. *El Inmortal.*

A narrativa de *El Inmortal* se diz uma “versão literal” de um manuscrito em inglês, que se assemelha a um tipo de “diário de viagem” ou de “reminiscências de viagem”, sobre as experiências do antiquário Joseph Cartaphilus. Nele, Borges faz coexistirem dois mundos: o da *realidade* e o da *ficção*.

Personagens que foram pessoas reais, tempo e lugar históricos e verídicos convivem com criaturas lendárias e fictícias, em lugar geográfico extraordinário e revelador de um ambiente entre civilização e selvageria, além do tempo infinito, dado pela condição de imortalidade do protagonista.

No conto, o narrador/autor (Joseph Cartaphilus) e o protagonista (Marco Flamínio Rufo), que são os mesmos, fundem-se numa só personagem no decorrer da narrativa. Dada a experiência de vivenciar a circunstância de imortalidade, é possível, sendo um, tornar-se muitos, o que se justifica pela condição de repetição infindável do mesmo, mas de modo diferente. Por isso a importância da epígrafe do conto, que alega que não há nada de novo sobre a terra.

Quando, na introdução, Borges diz sobre a aquisição por uma princesa dos seis volumes da “*Ilíada*” traduzida por Pope, e o “achado” no último volume de um manuscrito em inglês (e cuja tradução literal para o espanhol se revelará como o próprio conto), remete-nos às circunstâncias de eterna repetição dada pela reescritura de uma tradução, passível de muitas outras versões,

infinitamente, além da concepção de Borges em aniquilar as pretensões de um autor original.

O texto da *Ilíada* de Homero oferece-se como o mundo literário fundante da civilização ocidental, como verdadeiro espelho onde se refletirão e se multiplicarão tantas outras obras, como é o caso, por exemplo, da versão de Pope para a *Ilíada* ou do próprio conto *El Inmortal*, abundante em referências ao texto homérico.

Porém, devido à condição de imortal de Rufo/Cataphilus, ele convive com o imortal Homero, e mais ainda, tem a possibilidade de ter vivido a experiência de um escriba árabe e de ter sido um dos compiladores do texto das sete viagens de Sindbad, bem como do conto *A Cidade de Bronze*.

En el séptimo siglo de la Hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce.³⁷⁸

O texto *El Inmortal* apresenta uma organização narrativa posta pelo próprio Borges e que estão nomeadas, neste trabalho por nós, para efeito de síntese. Assim temos:

Introdução.

Apresenta *Joseph Cartaphilus* como proprietário de um antiquário, dono da obra da *Ilíada* de Pope, em seis volumes, e a aquisição deles por uma princesa. Meses depois, ela tem notícias da morte de Cartaphilus no mar, e encontra, no último volume da coleção, um manuscrito revelador da história do antiquário Cartaphilus.

I. A viagem no espaço, da Mortalidade para a Imortalidade.

Com a informação de um cavaleiro vencido, ensangüentado e moribundo vindo do Oriente, Marco Flamínio Rufo, um tribuno romano da Era de Diocleciano³⁷⁹, toma conhecimento da existência do Rio da Imortalidade e da

³⁷⁸ BORGES, Jorge Luís. *El inmortal*. In *El Aleph* (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 542.

³⁷⁹ **Gaius Aurelius Valerius Diocletianus (236 — 305 d.C.)**, imperador romano, nascido em 236 ou 237 na costa da Dalmácia, talvez em Salona e quem marcou o fim da fase desastrosa da história de Roma conhecida como "Crise Imperial" (235-284). Foi responsável por estabelecer as bases para a segunda fase do Império Romano que é conhecida como a "Tetrarquia", o "Império Romano Tardio" ou o "Império Bizantino". As suas reformas permitiram a sobrevivência do Império Romano do Oriente por mais de 1000 anos. Dada a complexidade dos problemas políticos e administrativos decorrentes da vastidão do Império Romano, bem como a necessidade de um sistema organizado para a sucessão dos imperadores, Diocleciano julgou que a forma de resolver essas questões seria dividir o Império Romano em *pars Orientis* e *pars Occidentis* (juridicamente ele continuava uno). Partilhou o poder, em 286, com Maximiano (um general de sua confiança), proclamado Augusto, que, de Roma, governaria o Ocidente (*pars Occidentis*), cabendo a ele próprio o governo do Oriente (*pars Orientis*). O poder não foi dividido com Maximiano (ou Maximiliano) pois, na realidade, Diocleciano estava em posição superior. A partir daí, o Império passou a ter dois Augustos, cada qual com

Cidade dos Imortais. *En Roma, conversé con filósofos que sintieron que dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes. Ignoro se creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla.*³⁸⁰ Vencido pela curiosidade e pela falta de guerra, organiza uma expedição, e parte.

Há grandes complicações no percurso, como deserções, motins e tentativa de assassinato dele. Uma vez ferido, o protagonista deixa-se levar ao acaso pelo cavalo, atingindo o objetivo de sua aventura. Bebe de um riacho de águas escuras, e torna-se imortal, sem o saber.

II. A Cidade dos Imortais.

O reconhecimento do lugar e de seus habitantes ocorre numa atmosfera de delírio e de pesadelo, devido ao ferimento. Os habitantes dali são os trogloditas, comedores de serpentes, sem sentimentos de piedade ou compaixão e não fazem uso da palavra, falada ou escrita. Decidido a conhecer a fortaleza da Cidade dos Imortais, Rufo vem a saber depois, tratar-se de uma paródia da que já tinha havido um dia ali, e que fora reconstruída pelos trogloditas. Para adentrar, utiliza caminhos de labirintos subterrâneos, percorre galerias caóticas, emerge numa praça e finalmente entra na cidade. Assombrado, verifica uma arquitetura caótica, e quanto à saída dali, nem se recorda como ocorreu (talvez para poder parecer novo ao recontar). Nessa aventura, é acompanhado por dois ou três trogloditas.

III. O relacionamento com os trogloditas, a questão da importância da escrita.

Fora da Cidade dos Imortais, há a elucidação acerca do local. Os trogloditas não eram seres humanos, pertenciam à raça dos imortais. Não se comunicavam pela linguagem humana, o que significa não ler, não escrever, não falar. Rufo imagina um mundo sem memória e, portanto, sem tempo. Um dos trogloditas é nomeado Argos, o cão de Ulisses, e é quem acaba conversando com

exército, administração e capital próprios, embora Diocleciano continuasse a ser o chefe do Estado, representando a unidade do mundo romano. Foi o primeiro imperador "romano" a abandonar Roma como capital, exercendo o governo a partir da cidade grega de Nicomédia na Ásia Menor. Reabilitou as velhas tradições, incentivando o culto dos deuses antigos. Empreendeu grande perseguição contra o Cristianismo, surgindo os "mártires". Impôs o uso do Latim como língua administrativa nas províncias do Oriente. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Diocleciano>. Acesso em 19 jul 2006.

³⁸⁰ BORGES, Jorge Luís. El Inmortal. In El Aleph (1949). In *Jorge Luis Borges. Obras completas 1:1923-1949*. 2 ed., 14 reimpressão. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 534.

o tribuno e se revelando o próprio Homero, criatura e criador. Não se dizem adeus no final.

IV. Especulação sobre ser Imortal.

Confirmando a epígrafe, Argos/Homero descreve como os trogloditas reconstruíram, a partir das suas ruínas, a Cidade dos Imortais, mas esquecendo-se de morar nela, como sendo algo concreto e vão: *marca una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento, en la pura especulación.*³⁸¹ Há uma maldição em ser imortal.

Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal. ...

*La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales.*³⁸²

V. A viagem no tempo, da Imortalidade para a Mortalidade.

A perambulação do protagonista pelo mundo. Graças ao tempo infinito, é possível conhecer muitos espaços, vivenciar inúmeros papéis e situações que demarcam o tempo que passa. Um dia, após séculos, Cartaphilus bebe a água transparente de um rio, porque sente sede e, ao se ferir acidentalmente, descobre que recobrou a mortalidade após tantos séculos de existência.

VI. Conclusão e pós-escrito de 1950.

A constatação final de que tudo neste mundo humano acaba por se tornar palavras e é o lugar onde a imortalidade reside, mesmo que haja repetições de um mesmo texto.

O conto *El Inmortal*, ao tratar da possibilidade do homem abarcar o infinito e ter a eternidade, empurra-o para a própria perda de sua condição de humano.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 540.

³⁸² *Ibid.*, p. 540-542.

Identifica-o com a esfera animal ou mesmo bestial, porque a eternidade deles tem a ver com a não-consciência da finitude dada pela morte.

*... cuando Cartaphilus descubre en su mano la herida y la sangre que le revelan la recuperación de su mortalidad ... no es más que una perífrasis que explica que la expresión "hombre mortal" es un pleonismo, una pura redundancia: el inmortal no es un hombre y es normal que no se parezca a todos los hombres. La semejanza que celebra el anticuario es el signo más evidente de su reingreso al género humano.*³⁸³

Uma vez dentro do labirinto, seja o construído pelo homem, na ficção ou na arquitetura de uma cidade como Londres, Cidade dos Imortais ou Cidade de Bronze, seja o dado por Deus na natureza, como o deserto, o maior júbilo do homem é a sua mortalidade e a sua capacidade de se imortalizar por uma criação humana – a palavra, um texto, um livro...

3.9.2 *El inmortal e A Cidade de Bronze.*

Dentro do propósito que desejamos, a de estabelecer vínculos que possam entrelaçar *El inmortal* à *A Cidade de Bronze*, requer pensarmos que

*... en cada texto de Borges, es decir, en cada ocurrencia del laberinto, se establecen vínculos de toda clase con otros textos, propios y ajenos, con lo cual se pondrá de manifiesto la raíz profundamente transtextual de su literatura y del símbolo que los informa al tiempo que, esperamos, se evidenciará la praxis borgeana, sus transmutaciones mítico-simbólicas, para la potenciación del sentido. Este último objetivo persigue, como finalidad esencial, el proponer una determinada visión del hombre y de su relación con el mundo puesta una determinada cosmovisión que incluye la reflexión sobre ..."el puesto del hombre en el cosmo". "El Inmortal" ...pone de manifiesto ... un mundo constituido por esencias, por arquetipos eternos e intemporales, y otro, el de los hombres sometido a la finitud ...*³⁸⁴

A capacidade de Borges em buscar textos longínquos, no tempo e no espaço, leva-nos a dizer que *El inmortal* bebeu nas fontes de *A Cidade de Bronze*, que forma nas *Noites* um dos blocos narrativos mais metafóricos acerca da condição humana quanto à sua finitude, transitoriedade e precariedade da vida humana. É um texto que utiliza a estranheza e a

³⁸³ HUICI, Adrián. Hacia el centro del dédalo. In *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Alfar, 1998, p. 231.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 167-168.

excentricidade de recursos narrativos para revelar os sentimentos humanos de presunção, de vaidade e de orgulho, que se reduzem a pó com a morte.

Tal qual *A Cidade de Bronze*, consideramos que *El Inmortal* organiza-se a partir de uma estrutura dialógica, pois trata do diálogo entre o cavaleiro moribundo, vindo do oriente, e Marco Flamínio Rufo. É como se o texto se organizasse no seguinte eixo narrativo:

Cavaleiro moribundo: Sei da existência do Rio da Imortalidade e da Cidade dos Imortais.

Marco Flamínio Rufo: Vou à sua procura!

A primeira fala, como uma primeira parte do eixo narrativo, estabelece uma certa condição de moldura para o conto: há um propósito definido que determina o percurso da história. Mas, ao atingi-lo, perde-se o interesse, cai-se na monotonia, e outra viagem começa a ser empreendida: a de buscar um outro rio, o “rio” que devolva a mortalidade. O objetivo da viagem modifica-se no transcorrer do conto. Assim, há um motivo primeiro e aparente, que se mostra e todos podem ver, como *zahir*, movido pelo fantástico, pelo ficcional, pelo literário. Entendemo-lo como uma certa condição de moldura porque não se trata de encontrar o Rio ou a Cidade dos Imortais, mas de poder retornar ao mundo dos mortais.

A segunda fala, trata do próprio tema da viagem, não como a busca de algo fantasioso, imaginário, mas como a própria busca da realidade, que repense a possibilidade e implicações da imortalidade humana, já que apenas um homem bastaria para toda a espécie humana. Como *batin*, é a busca interna de si mesmo, do encontro com a própria condição de humano, que é a finitude e o meio-fio constante entre vida e morte.

Em *El inmortal*, há duas maneiras de utilizar o tema da viagem. Uma, ao modo de Sindbad, quando demarca dados reais e concretos, constatáveis nos mapas geográficos e nos fatos históricos, com pessoas e não personagens. A própria figura de Sindbad, como representante de uma elite de comerciantes, parece ser a figura do tribuno Marco Flamínio Rufo. E outra, ao modo das viagens das *Noites*, como *A Cidade de Bronze*, cujos episódios ou deslocamentos são fictícios e transpostos literariamente para o real, combinando e borrando os limites entre realidade e fantasia para interpretar espiritualmente o Outro, e aquela de si mesmo, através desse Outro.

O conto *A Cidade de Bronze* potencializa, como intertexto, o sentido de *El inmortal*, enquanto finalidade de questionar a importância da finitude humana como condição de Ser Humano, como ampliação de sua visão na relação com o mundo, como sendo aquele que não abarca tudo mas sofre de ilusão e de engano naquilo que vê, tal qual as gemas preciosas colocadas no lugar dos olhos da rainha morta e que causam a impressão de movimento.

A Cidade de Bronze é um reenvio a Salomão, como tema da vida efêmera, como seu poder ambíguo entre terreno e celestial, além de sua sabedoria legendária. A epígrafe de *El inmortal* relembra e reafirma tal idéia. Procurar as “garrafas de bronze” e o seu miraculoso conteúdo proporciona outros achados que são imortalizados pela palavra escrita. As anotações dos acontecimentos por Emir Musa têm a mesma função do manuscrito de Cartaphilus. Sem eles, jamais poderíamos saber a trama dos contos, e compreender que não há narrativas novas e sim elementos dispersos e diversos que já foram ditos por Homero (e já por tantos outros).

... mediante la reminiscencia platónica, el autor-Cartaphilus reconoce que ha escrito algo que ya sabía y hubo olvidado. Del mismo modo, el bibliófilo-editor insiste, al recapitular interpretativamente todo el texto, que Cartaphilus no fue un mero estafador, que su texto no es un "centón" o "palimpsesto" consciente de otros textos, sino que, en el fondo, Cartaphilus era también Homero, y que todo escritor, definitivamente, lo único que hace es barajar y unir "palabras" de otros.³⁸⁵

El inmortal é constituído de inúmeros tipos de labirintos. A viagem, em si, já se constitui um labirinto iniciático; há também o labirinto a céu aberto, quando o tribuno está no deserto e se deixa levar pelo cavalo; há o labirinto subterrâneo, que o conduzirá ao centro da *Cidade dos Imortais*; há o labirinto construído e que se constitui na própria cidade; há o labirinto onírico, porque não é possível discernir com clareza se todo o ocorrido não passou de um sonho ou de um pesadelo. Assim também ocorre com *A Cidade de Bronze*, que vai numa jornada labiríntica e errante, atingindo lugares e objetos que servem de espelhos multiplicadores para os eventos que acontecerão.

A descrição da arquitetura inimaginável da Cidade dos Imortais, como uma fortaleza intransponível, tem muito a ver com *A Cidade de Bronze*.

³⁸⁵ CERVERA SALINAS, Vicente. *Las horas y los siglos Borges*. IN *Borges studies on line*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponível em <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/cerver.shtml> Acesso em 31 jul 2006 .

*La arquitectura del Islam, como la obra de Borges, está hecha de efectos de "trompe l'oeil" y de magia ilusionista: las cosas parecen pero no son, los mármoles son estucos pero parecen puntillas, el oro que brilla en el fondo de las cúpulas son azulejos de reflejos dorados. Todo es, como en los sueños, producto de nuestra imaginación o de nuestro deseo, y como los sueños, sumamente frágil: un poco de viento, una piedra sobre la superficie del agua, deshacen el encantamiento.*³⁸⁶

Ambas as cidades, de *Bronze* e dos *Imortais*, surpreendem pela grandiosidade da construção em pedras, pela impenetrabilidade da altura dos muros e seus portões trancados, pela ilusão de ótica na distância, pelos sentimentos diferentes que vão sendo causados quando no contato direto com elas: da admiração extática ao espanto nefando e nefasto de pesadelo.

A maneira como as cidades são adentradas pelos heróis difere, talvez porque em *A Cidade de Bronze*, a construção da escada para escalar o muro, tenha uma intenção religiosa de incluir Deus contra os perigos dissimulados da vida terrena. Em *El inmortal*, em sentido inverso, há um descer as escadas, um entrar pelo mais profundo dos labirintos subterrâneos e um perder a noção do tempo, numa alusão ao mito da Caverna, das trevas para a luz. Se a *Cidade de Bronze* premia com riquezas os que ali chegam ou pune os que desobedecem, a *Cidade dos Imortais* se revela um "presente de grego", porque ninguém quer habitá-la, nem mesmo os trogloditas, considerados desprovidos da inteligência humana.

Os Trogloditas, comedores de serpentes e seres sem piedade ou compaixão, acabam por se revelar os que fizeram a reconstrução da cidade, tal como o próprio Homero, que escreveu a partir de outros textos. Também os seres bestiais de *A Cidade de Bronze*, que não sabiam se expressar pela linguagem humana, no final se mostram iluminados pela religião, para só então fazerem uso da linguagem humana. Se ambas as cidades continham uma inanição, uma esquizofrenia, tais seres dão provas de que as aparências realmente enganam, uma vez que eles podem ser mais do que se poderia imaginar, ao fazer o movimento do exílio para o retorno, da alma.

La conclusión será siempre la misma: tal vez podamos presentir un orden secreto en el aparente caos del universo, pero nunca conseguiremos aprehenderlo. Por tanto... "el secreto, por lo demás, no vale lo que valen

³⁸⁶ GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra. 1995, p. 102.

los caminos que me condujeron a él". Del mismo modo, el único sentido posible debe encontrarse precisamente en su búsqueda.³⁸⁷

Assim, ambos os contos levam a pensar no homem, como um ser do universo, de tempo finito, que quer transcender os limites de humanidade. Mesmo que não haja nada de novo sobre a terra, é a natureza lingüística , instrumento imperfeito e incapaz de dar conta do mundo, que faz a realidade que conhecemos, existir.

³⁸⁷ HUICI, Adrián. Hacia el centro del dédalo. In *El Mito Clásico en la Obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Alfar, 1998, p. 239.

DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O Livro das mil e uma noites, um dos textos mais apropriados pelo Ocidente, atuou em escritores de escolas e orientações diferentes, muitas vezes até mesmo contrários entre si. Encontram-se indícios dos textos das *Noites* em Shakespeare, Voltaire, Proust, Wordsworth, Joyce, Poe, Whitman, Coleridge, Thackeray, Stevenson, Conrad, Wells, Yeats, e... Borges, para chegarmos onde queremos.

Nesse trabalho de tese, propusemo-nos afirmar que a poética narrativa de Borges tem indícios de apropriações de elementos poéticos arabizantes, já amalgamados e combinados de longa data, desde a Península Ibérica. Não se trata de afirmar, então, que a poética árabe se revela nele tal e qual ela se apresenta, embora em Borges tudo seja dissimulação, mas que no processo de incorporação e de reconstrução do *Livro das mil e uma noites*, graças ao próprio conceito de leitura de Borges, como reescritura, ficam incluídos elementos de uma cultura arabizante como parte de construção da intrincada poética borgeana.

O Livro das mil e uma noites corresponde a um texto cultural de extrema movência, como um texto nômade, por transitar com facilidade entre culturas, entre lugares e tempos dos mais variados. Mesmo que haja a aura das *Noites* não serem reconhecidas como o paradigma canônico da poética árabe, ainda assim é consubstancial o reflexo de um fazer poético beduíno, talvez com indícios dos poemas *qasídas*. Borges, fundado na cultura anglo-saxônica e herdeiro dela, também transita por culturas diversas, indo e vindo no tempo, identificando-se como uma biblioteca viva da cultura universal, feita pelo labirinto intertextual de textos que levam a outros textos, revelando e incluindo a arabização presente na América Latina, para onde convergiram a combinação cultural de longa data e distância.

É sabido que a erudição de Borges sobre o oriente provém de leituras de livros europeus, e especialmente pela tradução do *Livro das mil e uma noites*. Ao combinar as diversas tradições culturais, quer do ocidente quer do oriente,

"transforma nosso labor literário na renovada construção e destruição do diálogo iniciado há séculos às margens do Mediterrâneo"³⁸⁸

Borges representa, nessa multiplicidade poliglota, o mundo hispano-americano arabizado em seu contorcionismo barroco; em arabescos como proliferações de mais uma dobra, como metamorfoses camufladas porque internas; em jogo de luz e sombra, de alto e baixo, de retas e curvas, do insólito entre sonho, pesadelo, vigília e vida desperta; e ao considerar-se "*leitor* e *redator* das histórias, não como seu inventor."³⁸⁹ Nesse sentido, a idéia de "origem", a qual *As Noites* embaralham, reforça o conceito de Borges de que não há, de fato, livro original, apenas "traduções", versões, multiplicações do mesmo, e também porque um "livro" se reescreve a cada leitura.

Para a obra árabe das *Noites*, o mais importante seja, talvez, a sua fluidez e a sua tolerância pelas mutações, pelas variações e repetições inusitadas, fortalecendo sua capacidade de migração. Some-se a isto, o seu caráter de agrupamento em blocos narrativos autônomos que não engessam a seqüência das histórias, mas possibilitam outra ordenação em função da escolha de uma ordem que o leitor queira dar, sem afetar o todo do texto. A maleabilidade está também na organização em histórias-molduras e emolduradas que são destacáveis, fáceis de disjuntar e de reciclar em um número infinito de novos finais. Por isto, uma dupla flexibilidade, de um lado estilística, pelo discurso não-fixos, e de outro, estrutural, pelas ligações mais frouxas mas nunca ausentes.

Um dos principais intuitos desta tese foi o de propor esta mesma estratégia fluida para ler, ou reler Borges. A nossa hipótese se baseou nesta possibilidade, de que Borges possa ter utilizado tal estratégia de organização de seus contos em blocos narrativos. Ao embaralhar a distribuição dos contos no livro, o efeito é o de uma espécie de vertigem e de sensação de labirinto, parecendo não haver nexos, nem rumo, nem um porquê de o conto estar ali, contido no livro. Como humanos, a nossa compreensão do que possa ser infinito é muito reduzida, a sensação de se estar solto, sem uma borda que nos dê um limite, ou contorno, causa-nos imensa angústia. Por isto, ao tentar organizar o livro de Borges por blocos narrativos, a partir de temas, é possível, como num jogo de xadrez, jogar com infinitas possibilidades de agrupamentos, formar contornos dos mais diferentes tipos, em que todos, afinal, se articulem em uma

³⁸⁸ MONEGAL, Emir R. *Borges : uma poética da leitura*. São Paulo : Perspectiva, p. 47

³⁸⁹ Ibid. p.90.

unidade coesa, mesmo que na superfície aparentem um desenho de formas diferentes ou disparatadas ou desconexas.

As *Noites*, como resultado de ajustamentos e complementações, de combinações e encaixes de narrativas que saem de narrativas, referem-se a um texto anônimo que desafia a personalidade individual de um autor, idéia defendida por Borges. O *Livro das Noites* requer interpretações dramáticas, como uma verdadeira arte da encenação e da representação na sua leitura. Por isto, Cherazade representa sempre em cena, expressa a eternidade da busca humana que se dá no leitor/ouvinte que, por sua vez, torna-se sempre o autor de um outro mesmo texto. Cherazade torna-se o lugar onde o desejo de falar e seduzir é colocado de novo, mais uma vez, e sempre.

Assim Borges, como a personagem Cherazade, assume o lugar da narradora, continuamente com algo a dizer, tanto mais se os seus contos forem relidos, numa repetição de si mesmos, mas já de modo diferente. Trata-se de Borges personagem-de-si-mesmo a narrar o que Borges-escriba (e escritor) leu para escrever. Enquanto Cherazade cede seu corpo imaginário para dizer aquilo que o escriba elaborou, planejou e burilou pela escrita, Borges concentra em si uma dupla função, a de leitor e a de personagem contador-de-histórias. Vestindo máscaras diversas, como a de Averróis, por exemplo, dissimula o próprio rosto, destrói o conceito de autor original, como se afinal, tudo não passasse de imagens refletidas, espelhamento, multiplicações ilimitadas, traduções, falsificações e desvios que a palavra, como literatura, pode oferecer: há o “caminho da identificação entre todos os livros e todos os autores.”³⁹⁰

Desse modo, para o mundo árabe, o Alcorão, sendo um dos alicerces de sua cultura, é entendido como sendo o *Livro*, concentrando em si a verdade de *todos* os livros, fundando uma civilização pela palavra, tornando-se o próprio Universo - sem ignorarmos, no entanto, que também outras civilizações têm o livro como fundante de sua existência.

Para Borges, o *livro* tem muitos significados que se construíram por muitas culturas. É mais que um grande palco onde tudo é encenação pelas palavras, onde tudo é o mundo do “como se” para falar de uma suposta realidade que fica subvertida no jogo da construção verbal, onde há o grande poder de fingir, de enganar, de falsificar, de dissimular. Uma das concepções de Borges é a de “o Universo como um *Livro*, cada um de nós (sejamos autores ou leitores) somos

³⁹⁰ MONEGAL, Emir. *Borges : uma poética da leitura*. São Paulo : Perspectiva, 1980.p.28

simplesmente letras ou signos desse livro; somos parte de um todo, e nos perdemos nesse todo, somos alguém e ninguém.”³⁹¹

As Noites tratam de uma variedade de *temas*, como uma enciclopédia de contos, onde coexistem os mais diversos gêneros, e se combinam muitas técnicas narrativas, como são a do conto-moldura e dos contos emoldurados, das histórias de encaixe e incrustadas, do perspectivismo, da justaposição de poesia e prosa, etc. A natureza do conto-moldura é fundamental para justificar o narrar de Cherazade e transformá-lo num verdadeiro tear narrativo ficcional, girando o narrar sobre si mesmo, tecendo e desfiando o tecido narrativo. A coleção de histórias assume, portanto, o lugar onde se deposita uma memória tenaz para o não-esquecer, para o sobreviver pela eternidade. Como um tapete, este tramado permite a unidade do todo em sua profundidade e a diversidade em sua superfície.

O maior trunfo do conto-moldura é oferecer a reflexão perene sobre um instinto humano fundamental: o da vida e o da morte, e sobre o qual nunca se esgotará o assunto, e nunca tudo estará dito suficientemente. Por isso, *As Noites* falam para todos, de todos os lugares e tempo. Viver e Morrer não deixam de ser fases de uma só e mesma verdade da existência humana.

Os *temas* de Borges são, da mesma forma, aparentemente diversos. Mas por se repetirem, de maneiras variadas, giram como *alephs*, e se concentram ou se reduzem da multiplicidade ao uno, incansavelmente, sem se deixar prender e continuamente se recriando. Seus temas também dizem respeito ao tema central das *Noites*: o da vida e o da morte e o que deles decorre. Trata-se dos temas do *tempo*, do *universo*, do *infinito*, da *linguagem do homem e de Deus*. E todos os caminhos que possam levar a eles, como o espelho (o múltiplo e o uno), o labirinto (*zahir e batin* como o aparente e o velado), o sonho (realidade e delírio, imaginação e fantasia), o livro (como a eternidade humana e a concentração do universo naquele objeto, pela palavra), a noite ou o instante únicos (a iluminação como a Noite de *Qadr*), a palavra (nesta sua incapacidade de representar o simultâneo, o infinito, o desconhecido), o Eu/o Outro como a identidade de si mesmo (diante de Deus, não há traidor nem traído, inocente ou culpado, etc)

O que torna o texto das *Noites* tão vasto e diversamente interessante é sua diferença, estética e cultural. Não se trata de uma beleza convencional, mas

³⁹¹ Ibid. p.97

a articulação da beleza daquilo que é suprimido e oprimido, que deixa à mostra os desejos indizíveis de todos nós, e os tipos marginalizados, como as mulheres, os escravos negros, a gentilha, por exemplo, envolvendo direções caóticas, anárquicas e subalternas, subvertendo o canônico. Também em Borges, há um apego aos tipos marginais, esquecidos no tempo, apagados do lugar, ardilosos, traiçoeiros, fracassados nos seus intentos, aventureiros, estigmatizados por guerras, loucos, covardes, corruptos, cruéis etc.

As Noites dizem respeito a um texto do noturno e do dionisíaco por causar prazer, entretenimento e diversão, mas não se trata apenas disso. Há um pensamento sábio contido nos contos que testemunha imperturbavelmente a alma humana, aceitando os desejos humanos da maneira como eles são para, então, segui-los dentro de sua fatalidade. *As Noites* guardam o eco de uma palavra prisioneira, como diz Bencheikh, e o seu verdadeiro valor é o de estabelecer um elo com o desejo, de expressar o que é reprimido.

*Écriture androgyne, pouvons-nous écrire: le discours de la loi et celui du désir y coexistent qui peuvent y exprimer leurs conflits et leurs contradictions. Irréductiblement attachés l'un à l'autre pour se combattre, ils ont trouvé dans le conte le lieu par excellence pour y livrer bataille. Sahrazad recouvre ainsi sa véritable fonction : elle est gardienne du lieu. Elle affronte la mort non pas pour sauver sa tête, mais pour garder la parole. D'ailleurs, elle ne représente pas les femmes, mais tout être de désir.*³⁹²

Se Cherazade mantém a existência de um texto possível, inacabado, um lugar sem fechamento onde recomeça a aventura, onde se mede a linguagem de si mesma e do Outro, que sobrevive no labirinto do tempo, Borges o faz pela procura do objeto *aleph*, metamorfoseado nas suas narrativas em tigre, roda, moeda, livro, uma noite, um único instante, nas *Mil e uma noites* etc, etc.

Foucault aponta para o centro da escritura borgiana: uma empresa literária que se baseia na “total” destruição da literatura e que, por sua vez, paradoxalmente, instaura uma nova literatura; uma *écriture* que se

³⁹² Escritura andrógina, podemos escrever: o discurso da lei e do desejo coexistem ali, podendo exprimir ali seus conflitos e suas contradições. Irredutivelmente atados um ao outro para se combater, eles encontraram no conto o lugar por excelência para ser o campo de batalha. Cherazade recupera assim sua verdadeira função: ela é a *guardiã do lugar*. Ela afronta a morte não para salvar sua cabeça, mas para guardar a palavra. Por certo, ela não representa as mulheres, mas todo ser de desejo. Tradução nossa. BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*. Paris: Gallimard, 1988, p.36.

volta para si mesma para recriar, com suas próprias cinzas, uma nova maneira de escrever; uma fênix, oh, não muito freqüente.³⁹³

O inominável *aleph*, conceitualmente também uma mistura de letra e número, o espaço limitado que se converte em infinito, como objeto de si mesmo ou na tentativa de se revelar, de conto em conto, no livro *El Aleph*, pode ser considerado a redução microscópica de toda a obra de Borges, como um livro-moldura a abarcar toda a sua produção literária, metamorfoseada ora em contos, ora em ensaios, ora em poemas. Os contos de Borges funcionam, então, como a extrapolação do tempo de Cherazade; eles já permitem viver a noite 1002, e assim sucessivamente. Registram a memória, entre realidade e ficção, de um *adab* complexo desse tempo atual e desse lugar hispano-americano que, ao se reduzir a um ponto, como *aleph*, diz respeito ao mesmo homem de Cherazade.

Afirmar em que medida as apropriações arabizantes e arabizadas ocorrem em Borges, torna-se uma armadilha. É possível, sim, dizer que elas existem, em manifestações enviezadas, por inúmeros textos de sua autoria, atentando à sua idéia de que uma “produção literária não pode ser “criação”, mas sim “repetição”, não pode ser “invenção”, mas “redação”, não pode ser “escritura”, mas “leitura”.³⁹⁴

O objeto *aleph* entre tantas formas, na capacidade de condensar numa palavra todo o significado do universo, do infinito, da eternidade, introduz-nos na realidade borgeana em que é impossível penetrar nos mistérios do universo, do tempo, do homem que se manifesta, entre outras formas, pela palavra, inclusive talvez, desta vez, metamorfoseada em *Livro das mil e uma noites*.

³⁹³ MONEGAL, Emir. *Borges : uma poética da leitura*. São Paulo : Perspectiva, 1980. p.43-44.

³⁹⁴ Ibid. p.122.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sobre BORGES.

ABAD, Jose M. Cuesta. *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid: Gredos, 1995.

AEDO FUENTES, Maria Teresa. *Borges y Emma Zunz postulando realidades*. In *Acta literaria*. [online]. 2000, no.25 [citado 05 Junio 2006], p.27-36. Disponible en la World Wide Web: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482000002500004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0717-6848. 05 junho 2006.

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas – Estilo*. Madrid: Gredos, 1968.

_____. *Jorge Luis Borges. Edicion de Jaime Alazraki*. Madrid: Taurus, 1976. reimpressão de 1987.

_____. *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.

ÂNGELO, Andréa Lúcia Paiva Padrão (UFSC). *Borges e o conto policial: "Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto"*. In *Interletras - Revista Transdisciplinar de Letras, educação e Cultura da UNIGRAN-MS*. Dourados/MS. V.1, n.5, jul/dez. 2006. ISSN 1807- 1597. Disponível em <http://www.unigran.br/interletras/arquivos/v5/dossieAbencajanparaInterletras5andrea.pdf>. Acesso em 06 mar 2008.

BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresion de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.

BARRENECHEA, Ana M; REST, Jaime; UPDIKE, John y otros. *Borges y la crítica. Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

BARTUCCI, Giovanna. *Borges: a realidade da construção: literatura e psicanálise/ Giovanna Bartucci*. Tradução Sylvio Horta. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

BLANCO, Mercedes. *Borges y la metáfora*. In *Variaciones 9/2000*. Denmark: Borges Center. Aarhus Universitet, 2000. 5-39.

BLOCK DE BÈHAR, Lisa. *Borges ou les gestes d'un voyant aveugle*. Tradução do espanhol por Patrice Toulouse. Paris: Honoré Champion, 1998.

BLOOM, Harold (Edited and Introduction) et alii. *Jorge Luis Borges. Modern critical views*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.

BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2002. volume 1.

_____. *Obras Completas: 1952-1972*. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. volume 2.

_____. *Obras Completas*. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. volume 3.

_____. *Obras Completas IV*. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. volume 4.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 1. São Paulo: Globo, 2000. Vários tradutores.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 2. São Paulo: Globo, 2000. Vários tradutores.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 3. São Paulo: Globo, 1999. Vários tradutores.

_____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 4. São Paulo: Globo, 1999. Vários tradutores.

_____. *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. (Título Original: Borges Oral). Trad. de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

BORGES, Jorge Luís. y otros. *Borges: El Judaísmo e Israel*. Buenos Aires: Sefárdica – Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefaradí (CIDICSEF). Edición no comercial, no 6, 1988.

BRANDÃO, Márcia Reis. *O real e o virtual em um conto de Borges*. Disponível em http://www.revistazunai.com.br/ensaios/marcia_reis_brandao_Borges.htm Acesso em 03 jul 2006.

CERVERA SALINAS, Vicente. *La poesia de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.

_____. *Las horas y los siglos Borges*. IN *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponível em <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/cerver.shtml>. Acesso em 31 jul 2006.

CESAR, Guilhermino. Borges, a metáfora do mundo. In *Borges no Brasil/ organizador Jorge Schwartz*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p.321-326.

CHAGAS, Marcelo. *O martírio do cânone*. Disponível em <http://www.revista.criterio.nom.br/artigo-martirio-canone-literario-marcelo-chagas.htm>. Acesso em 10 jul 2006.

CHESELKA, Paul. *The poetry and poetics of Jorge Luis Borges / Paul Cheselka*. New York; Berne; Frankfurt am Maim: Lang, 1987. (American University Studies: ser.2, Romance Languages and Literature; Vol.44)

CHIAMPI, Irleamar. A estranheza americana de Borges. In *Borges Centenário/ Marcelo Cid, Cláudio César Montoto (orgs.)* São Paulo: EDUC, 1999, p. 39-57.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em/ e/ sobre Cinema*. Tradução Laura J.Hosiassom. Prefácio Adolfo Bioy Casares. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ECO, Umberto. Aristóteles entre Averroes y Borges. In *Variaciones Borges, 17/2004*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet, p.65-85.

ELIA, Nada. Islamic Esoteric Concepts as Borges Strategies. In *Variaciones Borges, 05/1998*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet, p.129-144.

FISHBURN, Evelyn. Traces of The Thousand and One Nights in Borges. In *Variaciones Borges, 17/2004*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet, p.143-158.

_____. Readings and re-readings of night 602.(Critical Essay). In *Variaciones Borges, 18/2004*. Publication Date:01-JUL-04. Format:Online. Disponível em: http://goliath.ecnext.com/coms2/summary_0199-3540225_ITM Acesso em 19 set 2006.

GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. 2 ed. Madrid: Cátedra, 1995.

HUICI, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El Laberinto*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1998.

JAROUCHE, Mamede Mustafá. *Borges, autor das Mil e uma noites*. In CULT Revista Brasileira de Literatura. p 67-71. Ano III, n. 25, 1999.

JULIÁN PEREZ, Alberto. *Poética de la prosa de JLB. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos, 1986.

KEFALA, Eleni. Aristotle, Borges and Kalokyris. The Universe of the poetics and the poetics of the universe. In *Variaciones Borges, 16/2003*. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet, p.97-108.

KUSHIGIAN, Julia A. *Orientalism in the Hispanic literary tradition : in dialogue with Borges, Paz and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991.

LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris : L'Harmattan, 1997.

LUFT, Lya. El Aleph. In *Borges no Brasil/ organizador Jorge Schwartz*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MARENGO, María del Carmen. *El premio nacional de 1942: batallas por el canon*. Disponível em <http://163.10.30.3/congresos/orbis/Maria%20del%20Carmen%20Marengo.htm>. Acesso em 10 maio 2006.

MIRANDA, Álvaro. *Conversa com Jorge Luis Borges*. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/bh16borges11.htm> Acesso em 06 jul 2006.

MONEGAL, Emir R. *Borges: uma Poética da Leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOLLOY, Sylvia. *Las Letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.

NUÑO, Juan. *La Filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PASTORMERLO, Sergio. Borges y la traducción, in *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponible em <http://www.uiowedu/borges/bsol/pastorm1.shtml>. Acesso em 25 set 2006.

PIGLIA, Ricardo. Los usos de Borges. In *Variaciones Borges*, 03/1997. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet.,1997, p. 17-27.

_____. Borges: a arte de narrar. In *Borges no Brasil/ organizador Jorge Schwartz*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. *Formas Breves*. Trad. José Marcos M. Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

PINHEIRO, Amálio. O haicai em Borges. In *Borges Centenário/ Marcelo Cid, Cláudio César Montoto (orgs.)* São Paulo: EDUC, 1999, p.189-198.

PINTO, Júlio Pimentel. Borges, uma poética da memória. In *Borges no Brasil/ org. Jorge Schwartz*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p.121-132.

_____. *Uma Memória do Mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges*. Prefácio de Maria Ângela Lígia Coelho Prado. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.

SÁNCHEZ FERRER, José Luis. *El universo poético y narrativo de Jorge Luis Borges*. Madrid: Anaya, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. Literatura é Tradução: J.L.Borges. In *Borges Centenário/ Marcelo Cid, Cláudio César Montoto (orgs.)* São Paulo: EDUC, 1999, p.145-166.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A/Ariel, 1995.

SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a Cabala*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges/ Eneida Maria de Souza*. Belo Horizonte: Autêntica/ Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

YOUNES, Ebtehal. Jorge Luis Borges y el patrimonio filosófico oriental. In *Variaciones Borges* 2/1996. Denmark: Borges Center/ Aarhus Universitet, p. 87-99.

Sobre *As mil e uma noites*.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente. Ensaio*. Organização Maria Elisa Cevalco; Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

ALCORÃO SAGRADO. Versão portuguesa diretamente do árabe por Samir El Hayek. Apresentação de S.E.Dr. Abdalla Abdel Chakur Kamel, diretor do Centro Islâmico do Brasil e Coordenador dos Assuntos Islâmicos da América Latina. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores Ltda, 1990.

ALI-SHAH, Omar. *A tradição Sufi no ocidente*. Tradução de Beatriz Telles Rudge. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1997.

ANÔNIMO. *Le voyage nocturne de Mahomet*. Composé, traduit et présenté par Jamel Eddine BENCHEIKH. Dirigée par André MIQUEL. Paris: Imprimerie Nationale Éditions, 1988; reimpressão, 2002.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*, volume I: ramo sírio/ Anônimo; [introdução, notas e apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafá Jarouche]. São Paulo: Globo, 2005.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*, volumes II: ramo sírio/ Anônimo; [introdução, notas e apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafá Jarouche]. São Paulo: Globo, 2005.

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*, volume III: ramo sírio/ Anônimo; [introdução, notas e apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafá Jarouche]. São Paulo: Globo, 2007.

AVERROES. *Averroes' Tahafut al-Tahafut. (The Incoherence of the Incoherence)*. Translated from the Arabic with introduction and notes by Simon Van den Bergh. Volumes I and II. Published and Distributed by the trustees of the "E.J.W. Gibb Memorial". Reprinted as one volume. Cambridge: University Press of Cambridge, 1987.

BADAWI, 'Abdurrahmân. *Averroès (Ibn Rushd)*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1998.

BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *Poétique arabe. Précédée de essai sur un discours critique*. Paris: Gallimard, 1989.

BENCHEIKH, Jamel Eddine; MIQUEL, André. *D'Arabie et d'Islam*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992.

BENCHEIKH, Jamel Eddine; BREMOND, Claude; MIQUEL, André. *Mille et un conte de la nuit*. Paris: Gallimard, 1991.

CANSINOS ASSENS, Rafael. *Libro de Las mil y una noches*. 5.ed. México: Aguilar, 1993. Volume 1.

CARACCILO, Peter L. (editor). *The Arabian Nights in English literature. Studies in the reception of The thousand and one nights into British culture*. New York: St.Martin's Press, 1988.

CHRAÏBI, Aboubakr. (org). *Les mille et une nuits en partage*. Paris: Sindbad, 2004.

CLOT, André. *Haroun al-Rachid et le temps des Mille et Une Nuits*. Paris: Fayard, 1998.

COSTA, José Silveira da. *Averróis: o aristotelismo radical*. São Paulo: Moderna, 1994.

D'OUTRELIGNE-SAIDI, Narjess. *De l'Orient des Mille et Une Nuits à la magie surréaliste*. Paris: L'Harmattan, 2001.

EL SAGRADO CORÁN. Traducción literal, íntegra del original árabe al español, con comentarios y compendios de las Suras. Autorizado por la Liga Islámica Mundial/ La Meca. 1ª ed. Arabia Saudita. Valencia: Centro Islámico de Venezuela. s/d.

GERHARDT, Mia I. *The art of story-telling: A literary study of The thousand and one nights*. Leiden: E.J.Brill, 1963.

GHAZOUL, Ferial J. *Nocturnal Poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996.

HADDAD, Jamil Almansur. *Interpretações das Mil e uma noites*. Palestra de 1986. Disponível em <http://www.hottopos.com/collat6/jamyl.htm>. Acesso em 02 nov 07.

HAMORI, Andras. *On the art of medieval Arabic literature/ Andras Hamori*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

HANANIA, Aida Ramezá. *A caligrafia árabe e a arte de Hassan Massoudy/ Aida Ramenzá Hanania*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HERNÁNDEZ, Miguel Cruz. El sentido de las tres lecturas de Aristóteles por Averroes. In *Ensayos sobre La Filosofía en Al-Andalus/ Andrés Martínez Lorca (coord.)*. Barcelona: Anthropos, 1990.

HOURANI, Albert Habib. *Uma história dos povos árabes/ Albert Hourani*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

IRWIN, Robert. *The Arabian Nights. A companion*. Londres: Tauris Parke Paperbacks. 1ª impressão, 1994. Reimpressão de 2005.

ISBELLE, Munzer Armed. *Sob as luzes do Alcorão/Munzer Armed Isabelle*. Rio de Janeiro: Azaan, 2003.

JAROUCHE, Mamede Mustafá. *Ah, essa deliciosa entreperna....* In CULT Revista Brasileira de Literatura. p 44-48. Ano VII, n. 89, 2005.

KHALDUN, Ibn. *Os prolegômenos ou filosofia social*; tradução de José Khoury e Angelina Bierrenbach Khoury. São Paulo: Safady, 1958.

LAUAND, L.Jean. *Oriente e Ocidente – provérbios árabes*. São Paulo: Centro de Estudos Árabes, DLO/FFLCHUSP, 1994.

LAVEILLE, Jean-Louis. *Le thème du voyage dans Les mille et une nuits. Du Maghreb à la Chine*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1998.

MIQUEL, André. *L'Islam et sa civilisation*. Paris: Armand Colin/VUEF, (1977) 2003, pour la présente édition.

_____. *La littérature arabe*. Paris: Presses Universitaires de France. 4^e édition, 1993.

_____. *Sept contes des Mille et une nuits ou Il n'y a pas des contes innocents*. Paris :Sindbad, 1981.

NADDAFF, Sandra. *Arabesque. Narrative structure and the aesthetics of repetition in The 1001 nights*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1991.

NOGALES, Salvador Gómez. Sabiduría oriental y Fflosofia árabe. In *Ensayos sobre la filosofía en Al-Alandalus*. Andrés Martinez Lorca (coord). Barcelona: Editorial Anthropos, 1990, p.142-165

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente/ Edward W. Said*; tradução Tomás Rosa Bueno. – São Paulo: Companhia das letras,1990.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios / Edward W. Said*; tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHAH, Ikbál Ali, sirdar,m. *Princípios gerais do sufismo e outros textos/ Sirdar Ikbál Ali Shah*. [apresentação Sérgio Rizek]; tradução: Álvaro de Souza Machado. São Paulo: Attar, 1998.

SILVA, Sandra Aparecida. *Da cultura e da escola: O caso de "As mil e uma noites"*. 2001. 144 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, SP.

SILVA, Sandra Aparecida. *Moreno e Cherazade: narrar e morrer, 1001 maneiras de sobreviver*. Trabalho apresentado no XIV Congresso Brasileiro de Psicodrama, em Belo Horizonte, MG, de 09 a 12 de junho/ 2004. CD-ROM.

SLEIMAN, Michel. *A poesia árabe-andaluza: Ibn Quzman de Córdoba/ Michel Sleiman*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2000. (Signos; 28).

_____. *Jihád às avessas*. In CULT Revista Brasileira de Literatura. p 60-63. Ano V, n. 53, 2001.

_____. *Poética do Zajal Andalus. Panegírico de longa extensão de Ibn Quzman Alqurtubi*. 2002. 173 p. 2 volumes. Área de concentração: Literatura Portuguesa. Tese Doutoral. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH. Universidade de São Paulo. São Paulo.

_____. *Metamorfoses de uma narradora*. In CULT Revista Brasileira de Literatura. p 49-52. Ano VII, n. 89, 2005.

VERNET, Juan. *As origens do Islã / Juan Vernet*. Trad. Maria Cristina Cupertino; revisão técnica Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2004.

WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabescos: uma leitura das Mil e uma noites*. Rio de Janeiro : Imago. São Paulo: FAPESP, 1997.

ZARABOZO, Jamaal al-Din M. *A mensagem do anjo Gabriel para a humanidade: os fundamentos do Islam/ Jamaal al-Din M.Zarabozo*; supervisão técnica, Abdelbagi Sidahmed Osman; tradução do inglês por Mônica Botafogo. Rio de Janeiro : Azaan, 2002.

Geral.

ABED AL-JABRI, Mohammed. *Introdução à crítica da razão árabe/ Mohammed Abed al-Jabri*; tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: editora UNESP, 1999. (biblioteca básica).

ANDRADE, Regis de Castro. *The individual and the citizen in the history of ideas (with an essay on Machiavelli)*. In *Lua Nova*. [online]. 2002, no.57 [cited 31 May 2006], p.33-71. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452002000200003&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0102-6445. Acesso em 31 maio 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analíticos e onomásticos de SOUZA, Eudoro de. São Paulo: Abril, 1973, p. 440-512.

ATTIE FILHO, Miguel. *Falsafa: a filosofia entre os árabes: uma herança esquecida*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Equipe de tradução (do russo): Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Jr.; Augusto Góes Jr.; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 4 ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; volume1.

_____. *Imagens do Pensamento*. In BOLLE, Willi (org). *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix/USP, 1986.

BARRENECHEA, Ana Maria. *El Espacio Crítico en el Discurso Literario*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1985.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura & Consciência Política na América Latina*. Tradução: Manuel J. Palmerim. São Paulo: Global, 1980.

CESERANI, Remo. *Lo Fantástico*. Madrid: Visor Editora, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980

COSTA, Lúcia Militz da. *A poética de Aristóteles. Mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1ª ed, 3ª impressão, 2003.

CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel. El sentido de las tres lecturas de Aristóteles por Averroes. In *Ensayos sobre la filosofía en al-Andalus/ coord, Andrés Martínez Lorca*. Barcelona : ANthropos, 1990, p. 405-427

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução/ Jonathan Culler*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien. *The mirror in the text*. Tradução de *Le récit spéculaire*. Trad. Jeremy Whiteley com Emma Hughes. Great Britain: Polity Press. 1989.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco./Gilles Deleuze*. Trad.Luiz B.L.Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. 4 edição. 2 reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, Umberto. Bosques Possíveis. In *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. 1ª reimpressão. SP: Cia. Das Letras, 1996, p. 81-102.

FERREIRA DE ALMEIDA, João (tradução) *A Bíblia Sagrada: o velho e o novo testamento*. 7ª impressão. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1953. Parte do Novo Testamento.

FERREIRA, Jerusa P.- *Cultura é memória*. Revista USP, n.24. São Paulo: Dezembro/Fevereiro, 1994/95, p.114-120.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-Americanos).

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

HARDT, Michael. *Gilles Deleuze – Um aprendizado em filosofia*. Tradução de Sueli Cavendish 1 ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera I .Semiótica de la cultura y del texto/ Edición de Desiderio Navarro*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra/ Universitat de València, 1996.

_____. *La Semiosfera II .Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio/ Edición de Desiderio Navarro*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra/ Universitat de València, 1998.

_____. *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura./ Edición de Desiderio Navarro*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra/ Universitat de València, 2000.

MORENO, César Fernández. Introdução. in *América Latina em sua Literatura* .Coordenação e Introdução de César Fernández Moreno. Trad. Luiz João Gaio São Paulo: Perspectiva, 1979.

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

PAZ, Otávio. Televisão: Cultura e Diversidade. In *Convergências: Ensaio sobre Arte e Literatura*, s/d.

PEYRONIE, André. Minotauro. In *Dicionário de mitos literários*. Direção do professor Pierre Brunel. Trad. Carlos Sussekund et al. Prefácio à edição brasileira Nicolau Sevchenko. 3. Ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p.645-650.

PINHEIRO, Amálio. *Voz paisagem cultura*. In Suplemento Literário n.68.Fevereiro 2001, da Secretaria do Estado de Minas Gerais, p.18.

_____. *Aquém da identidade e da oposição; formas na cultura mestiça*. Prefácio de Lúcia Santaella. 2 ed. Piracicaba: Editora Unimep, 1995.

RICOEUR, Paul e outros. *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela Unesco [por] P.Ricoeur*. Tradução de Gentil Tilton, Orlando dos Reis e Ephraim Ferreira Alves. Introdução de Paul Ricoeur. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Edusp, 1975.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo- Ensaio sobre a ilusão* ; tradução José Thomaz Brum. Gallimard, 1976/ SP:L/PM , 1988.

RUPPEL, Richard. *Colloquium on Joseph Conrad*. Disponível em <http://www.viterbo.edu/personalpages/faculty/RRuppel/lecture.html>. Acesso em 06 jul 2006.

SANTO AGOSTINHO. Livro XI. O homem e o tempo. In *Confissões*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p.309-340.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.161-178.

_____. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Veja, 1989.

SPLENGER, Oswald. *The decline of the West. Form and actuality*. Translation with notes by Charles Francis Atkinson. New York: A.Knopf., 1946.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In *Poética da prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 95-112.

UNIVERSIDADE do Estado do Rio de Janeiro. Colóquio (7: 1996: Rio de Janeiro). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Organização, João Cezar de Castro Rocha; tradução, Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

UREÑA, Pedro Henríquez. *Historia de la cultura en la América Hispánica*. 12 reimpressão. México, DF: Fondo de Cultura Económica S.A. 1992.

_____. *Ensayos/Pedro Enriquez Ureña: edición crítica, José Luis Abellán y Ana Maria Barrenechea, coordinadores*. 1 edición Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998. Colección Archivos: 1 ed.;35.

XIRAU, Ramón. Crise do realismo. In *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Sites:

<http://www.doyle.com.au/battleclontarf.htm>. Acesso em 19 jan 2005.

<http://www.cce.ufsc.br/~espanhol/projborges2/undr.htm>. Acesso em 19 jan 2005.

http://www.comfsm.fm/~crgood/Mythology/EN206_Gunnlaug_Chronology.htm
Acesso em 20 jan 2005.

<http://www.loscuentos.net/forum/9/177/>. Acesso em 28 ago 2005.

<http://www.eon.com.br/cia812.htm>. Acesso em 05 maio 2006

<http://163.10.30.3/congresos/orbis/Maria%20del%20Carmen%20Marengo.htm>
Acesso em 10 maio 2006.

<http://www.bartleby.com/16/701.html>. Acesso em 16 maio 2006.

http://www.webdianoia.com/presocrat/pitagoras_diog.htm. Acesso em 31 maio 2006.

<http://www.mundodosfilosofos.com.br/heraclito.htm>. Acesso em 31 maio 2006.

http://www.revistazunai.com.br/ensaios/marcia_reis_brandao_Borges.htm. Acesso em 03 jul 2006.

<http://www.revista.agulha.nom.br/bh16borges11.htm>. Acesso em 06 jul 2006.

<http://www.viterbo.edu/personalpages/faculty/RRuppel/lecture.html>. Acesso em 07 jul 2006.

<http://www.revista.criterio.nom.br/artigo-martirio-canone-literario-marcelo-chagas.htm>. Acesso em 10 jul 2006.

[http://en.wikipedia.org/wiki/John_Nicholson_\(general\)](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Nicholson_(general)). Acesso em 15 jul 2006.

http://www.wollamshram.ca/1001/Sn_2/vol12.htm. Acesso em 16 jul 2006.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Diocleciano>. Acesso em 19 jul 2006.

<http://www.uiowa.edu/borges/bsol/cerver.shtml>. Acesso em 31 jul 2006.

<http://www.firstscience.com/SITE/poems/emerson3.asp>. Acesso em 03 set 2006.

http://goliath.ecnext.com/coms2/summary_0199-3540225_ITM. Acesso em 19 set 2006.

<http://www.phil.muni.cz/rom/vyuka/SJIA005/mat12.rtf>. Acesso em 17 ago 2007.

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/rubayat.html>. Acesso em 25 out 2007.

<http://www.hottopos.com/collat6/jamyl.htm> - Acesso em 02 nov 2007.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nominalismo>. Acesso em 02 nov 2007.

<http://velharias-traquitanas.blogspot.com/2006/03/odin-era-o-maior-dos-deuses-vikings-na.html>. Acesso em 23 fev 2008.

<http://www.unigran.br/interletras/arquivos/v5/dossieAbencajanparaInterletras5andrea.pdf>. Acesso em 06 mar 2008.

ANEXOS.

Anexo 1:

Supplemental Nights Volume 2 ³⁹⁵

TALE OF THE TWO KINGS AND THE WAZIR'S DAUGHTERS.

I overtravelled whileome lands and climes and towns and visited the cities of high renown and traversed the ways of dangers and hardships. Towards the last of my life, I entered a city of the cities of China wherein was a king of the Chosroës and the Tobbas and the Cāsars. Now that city had been peopled with its inhabitants by means of justice and equity; but its then king was a tyrant dire who despoiled lives and souls at his desire; in fine, there was no warming oneself at his fire for that indeed he oppressed the believing band and wasted the eland. Now he had a younger brother, who was king in Samarkand of the Persians, and the two kings sojourned a while of time, each in his own city and stead, till they yearned unto each other and the elder king despatched his Wazir to fetch his younger brother. When the Minister came to the King of Samarkand and acquainted him with his errand, he submitted himself to the bidding of his brother and answered, "To hear is to obey." Then he equipped himself and made ready for wayfare and brought forth his tents and pavilions. A while after midnight, he went in to his wife, that he might farewell her, and found her with a strange man, lying by her in one bed.

So he slew them both and dragging them out by the feet, cast them away and set forth on his march. When he came to his brother's court, the elder king rejoiced in him with joy exceeding and lodged him in the pavilion of hospitality beside his own palace. Now this pavilion overlooked a flower-garden belonging to the elder brother and there the younger abode with him some days. Then he called to mind that which his wife had done with him and remembered her slaughter and bethought him how he was a king, yet was not exempt from the shifts of Time; and affected him with exceeding affect, so that it drave him to abstain from meat and drink, or, if he ate anything, it profited him naught.

When his brother saw him on such wise, he deemed that this had betided him by reason of severance from his folk and family, and said to him, "Come, let us fare forth a-coursing and a-hunting." But he refused to go with him; so the elder brother went to the chase, while the younger abode in the pavilion aforesaid. Now, as he was diverting himself by looking out upon the flower-garden from the latticed window of the palace, behold, he saw his brother's wife and with her ten black slaves and ten slave-girls. Each slave laid hold of a damsel and another slave came forth and did the like with the queen; and when they had their wills one of other they all returned whence they came. Hereat there betided the King of Samarkand exceeding surprise and solace and he was made whole of his malady, little by little. After a few days, his brother returned, and finding him cured of his complaint, said to him, "Tell me, O my brother, what was the cause of thy sickness and thy pallor, and what is the reason of the return of health to thee and of rosiness to thy face after this?" So he acquainted him with the whole case and this was grievous to him; but they hid their affair and agreed to leave the kingship and fare forth a-pilgrimage and adventuring at hap-hazard, for they deemed that there had befallen none the like of what had befallen them. Accordingly, they went forth and as they journeyed, they saw by the way a woman imprisoned in seven chests, whereon were five

³⁹⁵ Disponível em: http://www.wollamshram.ca/1001/Sn_2/vol12.htm. Acesso em 16 jul 2007.

padlocks, and sunken deep in the midst of the salt sea, under the guardianship of an Ifrit; yet for all this that woman issued out of the ocean and opened those padlocks and coming forth of those chests, did what she would with the two brothers, after she had practised upon the Ifrit. When the two kings saw that woman's fashion and how she circumvented the Ifrit, who had lodged her in the abyss of the main, they turned back to their kingdoms and the younger betook himself to Samarkand, whilst the elder returned to China and contrived for himself a custom in the slaughter of damsels, which was, his Wazir used to bring him every night a girl, with whom he lay that night, and when he arose in the morning, he gave her to the Minister and bade him do her die. After this fashion he abode a long time, and the commons cried out by reason of that grievous affair into which they were fallen and feared the wrath of Allah Almighty, dreading lest He destroy them by means of this. still the king persisted in that practice and in his blameworthy intent of the killing of damsels and the despoilment of maidens concealed by veils, wherefore the girls sought succor of the Lord of All-might, and complained to Him of the tyranny of the eking and of his oppression. Now the king's Wazir had two daughters, sisters german, the elder of whom had read the books and made herself mistress of the sciences and studied the writings of the sages and the stories of the cup-companions, and she was a maiden of abundant lore and knowledge galore and wit than which naught can be more. She heard that which the folk suffered from that king in his misuage of their children; whereupon ruth for them gat hold of her and jealousy and she besought Allah Almighty that He would bring the king to renounce that his new accursed custom, and the Lord answered her prayer. Then she consulted her younger sister and said to her, "I mean to devise a device for freeing the children of folk; to wit, I will go up to the king and offer myself to marry him, and when I come to his presence, I will send to fetch thee. When thou comest in to me and the king had his carnal will of me, do thou say to me, 'O my sister, let me hear a story of thy goodly stories, wherewith we may beguile the waking hours of our night, till the dawn, when we take leave of each other; and let the king hear it likewise!'" The other replied, "'Tis well; forsure this contrivance will deter the king from this innovation he practiseth and thou shalt be requited with favour exceeding and recompense abounding in the world to come, for that indeed thou perilest thy life and wilt either perish or win to thy wish." So she did this and Fortune favoured her and the Divine direction was vouchsafed to her and she discovered her design to her sire, the Wazir, who thereupon forbade her, fearing her slaughter.

However, she repeated her words to him a second time and a third, but he consented not. Then he cited to her a parable, which should deter her, and she cited to him a parable of import contrary to his, and the debate was prolonged between them and the adducing of instances, till her father saw that he was powerless to turn her from her purpose and she said to him, "There is no help but that I marry the King, so haply I may be a sacrifice for the children of the Moslems: either I shall turn him from this his heresy or I shall die." When the Minister despaired of dissuading her, he went up to the king and acquainted him with the case, saying, "I have a maiden daughter and she desireth to give herself in free gift to the King." Quoth the King, "How can thy soul consent to this, seeing that thou knowest I abide but a single night with a girl and when I arise on the morrow, I do her dead, and 'tis thou who slayest her, and again and again thou hast done this?" Quoth the Wazir, "Know, O king, that I have set forth all this to her, yet consented she not to aught, but needs must she have thy company and she chooseth to come to thee and present herself before thee, albeit I have cited to her the sayings of the sages; but she hath answered me with more than that which I said to her and contrariwise." Then quoth the king, "Suffer her visit me this night and to-morrow morning come thou and take her and kill her; and by Allah, an thou slay her not, I will slay thee and her also!" the Minister obeyed the king's bidding and going out from the presence returned home. When it was night, he took his elder daughter and carried her up to the king; and when she came before him she wept; whereupon he asked her, "What causeth thee to weep? Indeed, 'twas thou who willedst this." She answered, "I weep not but of longing after my little sister; for that, since we grew up, I and she, I have never been parted from her till this day; so, an it please the King to send for her, that I may look on her, and listen to her speech and take my fill of her till the morning,

this were a boon and an act of kindness of the King." So he bade fetch the damsel and she came. Then there befel that which befel of his union with the elder sister, and when he went up to his couch, that he might sleep, the younger sister said to her elder, "Allah upon thee, O my sister, an thou be not asleep, tell us a tale of thy goodly tales, wherewith me may beguile the watches of our night, ere day dawn and parting." Said she, "With love and gladness;" and fell to relating to her, whilst the king listened. Her story was goodly and delectable, and whilst she was in the middle of telling it, the dawn brake. Now the king's heart clave to the hearing of the rest of the story; so he respited her till the morrow; and, when it was the next night, she told him a tale concerning the marvels of the land and the wonders of Allah's creatures which was yet stranger and rarer than the first. In the midst of the recital, appeared the day and she was silent from the permitted say. So he let her live till the following night, that he might hear the end of the history and after that slay her. On this wise it fortun'd with her; but as regards the people of the city, they rejoiced and were glad and blessed the Wazir's daughters, marvelling for that three days had passed and that the king had not put his bride to death and exulting in that he had returned to the ways of righteousness and would never again burthen himself with blood-guilt against any of the maidens of the city. Then, on the fourth night, she related to him a still more extraordinary adventure, and on the fifth night she told him anecdotes of Kings and Wazirs and Notables. Brief, she ceased not to entertain him many days and nights, while the king said to himself, "Whenas I shall have heard the end of the tale, I will do her die," and the people redoubled their marvel and admiration. Also, the folk of the circuits and cities heard of this thing, to wit, that the king had turned from his custom and from that which he had imposed upon himself and had renounced his heresy, wherefor they rejoiced and the lieges returned to the capital and took up there abode therein, after they had departed thence; and they were constant in prayer to Allah Almighty that He would stablish the king in his present stead." "And this, said Shahrazad, "is the end of that which my friend related to me." Quoth Shahryar, "O Shahrazad, finish for us the tale thy friend told thee, inasmuch as it resembleth the story of a King whom I knew; but fain would I hear that which betided the people of this city and what they said of the affair of the King, so I may return from the case wherein I was." She replied, "With love and gladness!" Know, O auspicious king and lord of right rede and praiseworthy meed and prowrest of deed, that, when the folk heard how the king had put away from him his malpractice and returned from his unrighteous wont, they rejoiced in this with joy exceeding and offered up prayers for him. Then they talked one with other of the cause of the slaughter of the maidens, and the wise said, "Women are not all alike, nor are the fingers of the hand alike." Now when King Shahryar heard this story he came to himself and awakening from his drunkenness, said, "By Allah, this story is my story and this case is my case, for that indeed I was in reprobation and danger of judgment till thou turnedst me back from this into the right way, extolled be the Causer of causes and the Liberator of necks!" presently adding, "Indeed, O Shahrazad, thou hast awakened me to many things and hast aroused me from mine ignorance of the right." Then said she to him, "O chief of the kings, the wise say, 'The kingship is a building, whereof the troops are the base, and when the foundation is strong, the building endureth;' wherefore it behoveth the king to strengthen the foundation, for that they say, 'Whenas the base is weak, the building falleth.' In like fashion it befitteth the king to care for his troops and do justice among his lieges, even as the owner of the garden careth for his trees and cutteth away the weeds that have no profit in them; and so it befitteth the king to look into the affairs of his Ryots and fend off oppression from them. As for thee, O king, it behoveth thee that thy Wazir be virtuous and experienced in the requirements of the people and the peasantry; and indeed Allah the Most High hath named his name in the history of Musa (on whom be the Peace!) when he saith, 'And make me a Wazir of my people, Aaron.'

Now could a Wazir have been dispensed withal, Moses son of Imran had been worthier than any to do without a Minister. As for the Wazir, the Sultan discovereth unto him his affairs, private and public; and know, O king, that the likeness of thee with the people is that of the leach with the sick man; and the essential condition of the Minister is that he be soothfast in his sayings, reliable in all his relations, rich in ruth for the folk

and in tenderness of transacting with them. Verily, it is said, "O king, that good troops be like the druggist; if his perfumes reach thee not, thou still smellst the fragrance of them; and bad entourage be like the blacksmith; if his sparks burn thee not, thou smellst his evil smell. So it befitteth thee to take to thyself a virtuous Wazir, a veracious counsellor, even as thou takest unto thee a wife displayed before thy face, because thou needest the man's righteousness for thine own right directing, seeing that, if thou do righteously, the commons will do right, and if thou do wrongously, they will also do wrong." When the King heard this, drowsiness overcame him and he slept and presently awaking, called for the candles; so they were lighted and he sat down on his couch and seating Shahrazad by him, smiled in her face. She kissed the ground before him and said, "O king of the age and lord of the time and the years, extolled be the Forgiving, the Bountiful, who hath sent me to thee, of His grace and good favour, so I have incited thee to longing after Paradise; for verily this which thou wast wont do was never done of any of the kings before thee. then laud be to the Lord who hath directed thee into the right way, and who from the paths of frowardness hath diverted thee! as for women, Allah Almighty maketh mention of them also when He saith in His Holy Book, 'Truly, the men who resign themselves to Allah and the women who resign themselves, and the true-believing men and the true-believing women and the devout men and the devout women and truthful men and truthful women, and long-suffering men and long-suffering women, and the humble men and the humble women, and charitable men and charitable women, and the men who fast and the women who fast, and men who guard their privities and women who guard their privities, and men who are constantly mindful of Allah and women who are constantly mindful, for them Allah hath prepared forgiveness and a rich reward.' as for that which hath befallen thee, verily, it hath befallen many kings before thee and their women have falsed them, for all they were more majestical of puissance than thou, and mightier of kingship and had troops more manifold. If I would, I could relate to thee, O king, concerning the wiles of women, that whereof I should not make an end all my life long; and indeed, in all these my nights that I have passed before thee, I have told thee many tales of the wheedling of women and of their craft; but soothly the things abound on me; so, an thou please, O king, I will relate to thee somewhat of that which befel olden kings of perfidy from their women and of the calamities which overtook them by reason of these deceivers.'" Asked the king, "How so? Tell on;" and she answered, "Hearkening and obedience. It hath been told me, O king, that a man once related to a company the following...tale:"

Anexo 2:

Nights 566–578 ³⁹⁶

THE STORY OF THE CITY OF BRASS/ A CIDADE DE BRONZE.

THERE was, in olden time, and in an ancient age and period, in Damascus of Syria, a King, one of the Khalifehs, named 'Abd-el-Melik the son of Marwan; and he was sitting, one day, having with him the great men of his empire, consisting of Kings and Sultans, when a discussion took place among them, respecting the traditions of former nations. They called to mind the stories of our lord Suleyman the son of Da'ud (on both of whom be peace!), and the dominion and authority which God (whose name be exalted!) had bestowed upon him over mankind and the Jinn and the birds and the wild beasts and other things; and they said, We have heard from those who were before us that God (whose perfection be extolled, and whose name be exalted!) bestowed not upon any one the like of that which He bestowed upon our lord Suleyman, and that he attained to that to which none other attained, so that he used to imprison the Jinn and the Marids and the Devils in bottles of brass, and pour molten lead over them, and seal this cover over them with a signet.

Then Talib [the son of Sahl] related, that a man embarked in a ship with a company of others, and they voyaged to the island of Sicily, and ceased not in their course until there arose against them a wind which bore them away to one of the lands of God, whose name be exalted! This happened during the black darkness of night, and when the day shone forth, there came out to them, from caves in that land, people of black complexion and with naked bodies, like wild beasts, not understanding speech. They had a King of their own race, and none of them knew Arabic save their King. So when they saw the ship and those who were in her, he came forth to them attended by a party of his companions, and saluted them and welcomed them, and inquired of them respecting their religion. They therefore acquainted him with their state; and he said to them, No harm shall befall you. And when he asked them respecting their religion, each of them was of some one of the religions prevailing before the manifestation of El-Islam, and before the mission of Mohammad, may God bless and save him!—wherefore the people of the ship said, We know not what thou sayest. Then the King said to them, There hath not come to us any one of the sons of Adam before you. And he entertained them with a banquet of the flesh of birds and of wild beasts and of fish, beside which they had no food. And after this, the people of the ship went down to divert themselves in the city, and they found one of the fishermen who had cast his net in the sea to catch fish, and he drew it up, and lo, in it was a bottle of brass, stopped with lead, which was sealed with the signet of Suleyman the son of Da'ud, on both of whom be peace! And the fisherman came forth and broke it; whereupon there proceeded from it a blue smoke, which united with the clouds of heaven; and they heard a horrible voice, saying, Repentance! repentance! O Prophet of God!—Then, of that smoke there was formed a person of terrible aspect, of terrific make, whose head would reach [as high as] a mountain; and he disappeared from before their eyes. As to the people of the ship, their hearts were almost eradicated; but the blacks thought nothing of the event. And a man returned to the King, and asked him respecting this; and the King answered him, Know that this is one of the Jinn whom Suleyman the son of Da'ud, when he was incensed against them, imprisoned in these bottles, and he poured lead over them, and threw them into the sea. When the fishermen casteth his net, it generally bringeth up these bottles; and when they are broken, there cometh forth from them a Jinni, who imagineth that Suleyman is still living; wherefore he repenteth, and saith, Repentance! O Prophet of God!

³⁹⁶Disponível em: <http://www.bartleby.com/16/701.html> (Versão Lane) Acesso em 16 maio 2006.

And the Prince of the Faithful, 'Abd-el-Melik the son of Marwan, wondered at these words, and said, Extolled be the perfection of God! Suleyman was endowed with a mighty dominion!—And among those who were present in that assembly was En-Nabighah Edh-Dhubyani; [1](#) and he said, Talib hath spoken truth in that which he hath related, and the proof of his veracity is the saying of the Wise, the First, [thus versified]—

And [consider] Suleyman, when the Deity said to him, Perform the office of Khalifeh, and govern with diligence;

And whoso obeyeth thee, honour him for doing so; and whoso disobeyeth thee, imprison him forever.

He used to put them into bottles of brass, and to cast them into the sea.—And the Prince of the Faithful approved of these words, and said, By Allah, I desire to see some of these bottles! So Talib the son of Sahl replied, O Prince of the Faithful, thou art able to do so, and yet remain in thy country. Send to thy brother 'Abd-el-'Aziz, the son of Marwan, desiring him to bring them to thee from the Western country, [2](#) that he may write orders to Musa [3](#) to journey from the Western Country to this mountain which we have mentioned, and to bring thee what thou desirest of these bottles; for the furthest tract of his province is adjacent to this mountain.—And the Prince of the Faithful approved of his advice, and said, O Talib, thou hast spoken truth in that which thou hast said, and I desire that thou be my messenger to Musa the son of Nuseyr for this purpose, and thou shalt have a white ensign, together with what thou shalt desire of wealth or dignity or other things, and I will be thy substitute to take care of thy family. To this, Talib replied, Most willingly, O Prince of the Faithful. And the Khalifeh said to him, Go in dependence on the blessing of God, and his aid. Then he gave orders that they should write for him a letter to his brother 'Abd-el-'Aziz, his viceroy in Egypt, and another letter to Musa, his viceroy in the Western Country, commanding him to journey, himself, in search of the bottles of Suleyman, to leave his son to govern the country in his stead, and to take with him guides, to expand wealth, and to collect a large number of men, and not to be remiss in accomplishing that object, nor to use any pretext to excuse himself. He sealed the two letters, and delivered them to Talib the son of Sahl, commanding him to hasten, and to elevate the ensigns over his head; and he gave him riches and riders and footmen to aid him in his way: he gave orders also to supply his house with every thing requisite.

So Talib went forth on his way to Egypt. He proceeded with his companions, traversing the districts from Syria, until they entered Misr; [4](#) when the Governor of Egypt met him, and lodged him with him; and he treated him with the utmost honour during the period of his stay with him. Then he sent with him a guide who accompanied him to Upper Egypt until they came to the Emir Musa the son of Nuseyr; and when he knew of his approach, he went forth to him and met him, and rejoiced at his arrival; and Talib handed to him the letter. So he took it and read it and understood its meaning; and he put it upon his head saying, I hear and obey the command of the Prince of the Faithful. He determined to summon the great men; and they presented themselves; and he inquired of them respecting that which had been made known to him by the letter; whereupon they said, O Emir, if thou desire him who will guide thee to that place, have recourse to the sheykh 'Abd-Es-Samad the son of 'Abd-el-Kuddus El-Masmudi; for he is a knowing man, and hath travelled much, and he is acquainted with the deserts and wastes and the seas, and their inhabitants and their wonders, and the countries and their districts. Have recourse therefore to him, and he will direct thee to the object of thy desire. Accordingly he gave orders to bring him, and he came before him; and, lo, he was a very old man, whom the vicissitudes of years and times had rendered decrepit. The Emir Musa saluted him, and said to him, O sheykh 'Abd-Es-Samad, our lord the Prince of the Faithful, 'Abd-El-Melik the son of Marwan, hath commanded us thus and thus, and I possess little knowledge of that land, and it hath been told me that thou art acquainted with that country and the routes. Hast thou then a wish to accomplish the affair of the Prince of the Faithful?—The sheykh replied, Know, O Emir, that this route is difficult, far extending, with few tracks. The Emir said to him,

How long a period doth it require? He answered, It is a journey of two years and some months going, and the like returning; and on the way are difficulties and horrors, and extraordinary and wonderful things. Moreover, thou art a warrior for the defence of the faith, and our country is near unto the enemy; so perhaps the Christians may come forth during our absence: it is expedient therefore that thou leave in thy province one to govern it.—He replied, Well. And he left his son Harun as his substitute in his province, exacted an oath of fidelity to him, and commanded the troops that they should not oppose him, but obey him in all that he should order them to do. And they heard his words, and obeyed him. His son Harun was of great courage, an illustrious hero, and a bold champion; and the sheykh 'Abd-Es-Samad pretended to him that the place in which were the things that the Prince of the Faithful desired was four months' journey distant, on the shore of the sea, and that throughout the whole route were halting-places adjacent one to another, and grass and springs. And he said, God will assuredly make this affair easy to us through the blessing attendant upon thee, O Viceroy of the Prince of the Faithful. Then the Emir Musa said, Knowest thou if any one of the Kings have trodden this land before us? He answered him, Yes, O Emir; this land belonged to the King of Alexandria, Darius the Greek.

After this they departed, and they continued their journey until they arrived at a palace; whereupon the sheykh said, Advance with us to this palace, which presenteth a lesson to him who will be admonished. So the Emir Musa advanced thither, together with the sheykh 'Abd-Es-Samad and his chief companions, till they came to its entrance. And they found it open, and having lofty angles, and steps, among which were two wide steps of coloured marbles, the like of which hath not been seen; the ceilings and walls were decorated with gold and silver and minerals, and over the entrance was a slab, whereon was an inscription in ancient Greek; and the sheykh 'Abd-Es-Samad said, Shall I read it, O Emir? The Emir answered, Advance and read. May God bless thee! for nought hath happened to us during this journey but what hath been the result of the blessing attendant upon thee.—So he read it; and, lo, it was poetry; and it was this:—

Here was a people whom, after their works, thou shalt see wept over for their lost dominion;

And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust.

Death hath destroyed them and disunited them, and in the dust they have lost what they amassed;

As though they had only put down their loads to rest a while; quickly have they departed!

And the Emir Musa wept until he became insensible, and he said, There is no deity but God, the Living, the Enduring without failure! He then entered the palace, and was confounded by its beauty and its construction; and he looked at the figures and images that it contained. And, lo, over the second door were inscribed some verses. So the Emir Musa said, Advance, O sheykh, and read. Accordingly he advanced and read; and the verses were these:—

How many companies have alighted in the tabernacles since times of old, and taken their departure!

Consider thou then what the accidents of fortune have done with others when they have befallen them.

They have shared together what they collected, and they have left the pleasure thereof, and departed.

What enjoyments they had! and what food did they eat! and then in the dust they themselves were eaten!

And again the Emir Musa wept violently: the world became yellow before his face; and he said, We have been created for a great object!

Then they attentively viewed the palace; and, lo, it was devoid of inhabitants, destitute of household and occupants: its courts were desolate, and its apartments were deserted; and in the midst of it was a chamber covered with a lofty dome, rising high

into the air, around which were four hundred tombs. To these tombs the Emir Musa drew near, and, behold, among them was a tomb constructed of marble, whereupon were engraved these verses:—

How often have I stood [in fight]! and how often slain! and to how many things have I been a witness!

And how often have I eaten! and how often drunk! and how often have I heard the songs of beauteous damsels!

And how often have I ordered! and how often forbidden! and how many strong fortresses are seen,

Which I have besieged and searched, and from which I have taken the lovely females' ornaments!

But in my ignorance I transgressed to obtain things wished for, which proved at last to be frail.

Then consider attentively thy case, O man, before thou shalt drink the cup of death;

For after a little while shall the dust be poured upon thee, and thou wilt be lifeless.

And the Emir Musa, and those who were with him, wept. Then he drew near to the dome-crowned chamber, and, lo, it had eight doors of sandal-wood, with nails of gold, ornamented with stars of silver set with various jewels. And over the first door were inscribed these verses:—

What I have left, I left not from generosity; but through the sentence and decree operating upon man.

Long time I lived, happy and enraged, defending my asylum like a fierce lion.

I was never quiet, nor would I bestow a mustard-seed, by reason of my avarice, though I were cast into the fire.

Thus did I until I was smitten by the decree of the glorious Deity, the Creator, the Maker.

When my death was appointed soon to take place, I could not prevent it by my numerous stratagems;

My troops that I had collected availed not, and none of my friends aided me, nor my neighbour.

Throughout my whole life was I wearied in my journey to the grave, now in ease, and now in difficulty.

So, when the purses have become laden, shouldst thou accumulate dinar upon dinar,

It will all pass before the morning to another, and they will have brought thee a camel-driver and a grave-digger;

And on the day of thy judgment, lone shalt thou meet God, laden with sin and crimes and heavy burdens.

Then let not the world deceive thee with its beauty; but see what it hath done to thy family and neighbour.

And when the Emir Musa heard these verses, he wept again so violently that he became insensible; and after he had recovered, he entered the chamber covered with the dome, and beheld in it a long tomb, of terrible appearance, whereon was a tablet of iron of China; and the sheykh 'Abd-Es-Samad drew near to it, and read its inscription; and, lo, on it was written,—

In the name of God, the Eternal, the Everlasting throughout all ages; in the name of God, who begetteth not, and who is not begotten, and unto whom there is none like: in the name of God, the Mighty and Powerful: in the name of the Living who dieth not.—To proceed:—O thou who arrivest at this place, be admonished by the misfortunes and calamities that thou beholdest, and be not deceived by the world and its beauty, and its falsity and calumny, and its fallacy

and finery; for it is a flatterer, a cheat, a traitor. Its things are borrowed, and it will take the loan from the borrower: and it is like the confused visions of the sleeper, and the dream of the dreamer, as though it were the sarab of the plain, which the thirsty imagineth to be water: the Devil adorneth it for man until death. These are the characteristics of the world: confide not therefore in it, nor incline to it; for it will betray him who dependeth upon it, and who in his affairs relieth upon it. Fall not in its snares, nor cling to its skirts. For I possessed four thousand bay horses in a stable; and I married a thousand damsels, of the daughters of Kings, high-bosomed virgins, like moons; and I was blessed with a thousand children, like stern lions; and I lived a thousand years, happy in mind and heart; and I amassed riches such as the Kings of the regions of the earth were unable to procure, and I imagined that my enjoyments would continue without failure. But I was not aware when there alighted among us the terminator of delights and the separator of companions, the desolator of abodes and the ravager of inhabited mansions, the destroyer of the great and the small and the infants and the children and the mothers. We had resided in this palace in security until the event decreed by the Lord of all creatures, the Lord of the heavens and the Lord of the earths, befell us, and the thunder of the Manifest Truth assailed us, and there died of us every day two, till a great company of us had perished. So when I saw that destruction had entered our dwellings, and had alighted among us, and drowned us in the sea of deaths, I summoned a writer, and ordered him to write these verses and admonitions and lessons, and caused them to be engraved upon these doors and tablets and tombs. I had an army comprising a thousand thousand bridles, composed of hardy men, with spears, and coats of mail, and sharp swords, and strong arms; and I ordered them to clothe themselves with the long coats of mail, and to hang on the keen swords, and to place in rest the terrible lances, and mount the high-blooded horses. Then, when the event appointed by the Lord of all creatures, the Lord of the earth and the heavens, befell us, I said, O companies of troops and soldiers, can ye prevent that which hath befallen me from the Mighty King? But the soldiers and troops were unable to do so, and they said, How shall we contend against Him from whom none hath secluded, the Lord of the door that hath no door-keeper? So I said, Bring to me the wealth. (And it was contained in a thousand pits, in each of which were a thousand hundred—weights of red gold, and in them were varieties of pearls and jewels, and there was the like quantity of white silver, with treasures such as the Kings of the earth were unable to procure.) And they did so; and when they had brought the wealth before me, I said to them, Can ye deliver me by means of all these riches, and purchase for me therewith one day during which I may remain alive? But they could not do so. They resigned themselves to fate and destiny, and I submitted to God with patient endurance of fate and affliction until He took my soul, and made me to dwell in my grave. And if thou ask concerning my name, I am Kush the son of Sheddad the son of 'Ad the Greater.

And upon the same tablet were also inscribed these verses:—

Shouldst thou think upon me after the length of my age, and the vicissitudes of days and circumstances,

I am the son of Sheddad, who held dominion over mankind and each tract of the whole earth.

All the stubborn troops became abject unto me, and Esh-Sham from Misr unto 'Adnan.

In glory I reigned, abasing their Kings, the people of the earth fearing my dominion;

And I beheld the tribes and armies in my power, and saw the countries and their inhabitants dread me.

When I mounted, I beheld my army comprising a million bridles upon neighing

steeds;

And I possessed wealth that could not be calculated, which I treasured up against misfortunes,

Determining to devote the whole of my property for the purpose of extending the term of my life.

But the Deity would nought save the execution of his purpose; and thus I became separated from my brethren.

Death, the disuniter of mankind, came to me, and I was removed from grandeur to the mansion of contempt;

And I found [the recompense of] all my past actions, for which I am pledged: for I was sinful!

Then raise thyself, lest thou be upon a brink; and beware of calamities! Mayest thou be led aright!

And again the Emir Musa wept until he became insensible, in considering the fates of the people; after which, as they were going about through the different apartments of the palace, and viewing attentively its chambers and its places of diversion, they came to a table upon four legs of alabaster, whereon was inscribed,—

Upon this table have eaten a thousand one-eyed Kings, and a thousand Kings each sound in both eyes. All of them have quitted the world, and taken up their abode in the burial-grounds and the graves.

And the Emir Musa wrote all this. Then he went forth, and took not with him from the palace aught save the table.

The soldiers proceeded, with the sheykh Abd-Es-Samad before them shewing them the way, until all the first day had passed, and the second, and the third. They then came to a high hill, at which they looked, and, lo, upon it was a horseman of brass, on the top of whose spear was a wide and glistening head that almost deprived the beholder of sight, and on it was inscribed, O thou who comest up to me, if thou know not the way that leadeth to the City of Brass, rub the hand of the horseman, and he will turn, and then will stop, and in whatsoever direction he stoppeth, thither proceed, without fear and without difficulty; for it will lead thee to the City of Brass.— And when the Emir Musa had rubbed the hand of the horseman, it turned like the blinding lightning, and faced a different direction from that in which they were travelling.

The party therefore turned thither and journeyed on, and it was the right way. They took that route, and continued their course the same day and the next night until they had traversed a wide tract of country. And as they were proceeding, one day, they came to a pillar of black stone, wherein was a person sunk to his arm-pits, and he had two huge wings, and four arms; two of them like those of the sons of Adam, and two like the fore-legs of lions, with claws. He had hair upon his head like the tails of horses, and two eyes like two burning coals, and he had a third eye, in his forehead, like the eye of the lynx, from which there appeared sparks of fire. He was black and tall; and he was crying out, Extolled be the perfection of my Lord, who hath appointed me this severe affliction and painful torture until the day of resurrection! When the party beheld him, their reason fled from them, and they were stupefied at the sight of his form, and retreated in flight; and the Emir Musa said to the sheykh 'Abd-Es-Samad, What is this? He answered, I know not what he is. And the Emir said, Draw near to him and investigate his case: perhaps he will discover it, and perhaps thou wilt learn his history. The sheykh 'Abd-Es-Samad replied, May God amend the state of the Emir! Verily we fear him.—Fear ye not, rejoined the Emir; for he is withheld from injuring you and others by the state in which he is. So the sheykh 'Abd-Es-Samad drew near to him, and said to him, O thou person, what is thy name, and what is thy nature, and what hath placed thee here in this manner? And he answered him, As to me, I am an 'Efrit of the Jinn, and my name is Dahish the son of El-A'mash, and I am restrained here by the majesty, confined by the power, [of God,] tormented as long as God (to whom be

ascribed might and glory!) willeth. Then the Emir Musa said, O sheykh 'Abd-Es-Samad, ask him what is the cause of his confinement in this pillar. He therefore asked respecting that, and the 'Efrit answered him, Verily my story is wonderful; and it is this:—

There belonged to one of the sons of Iblis an idol of red carnelian, of which I was made guardian; and there used to worship it one of the Kings of the sea, of illustrious dignity, of great glory, leading, among his troops of the Jann, a million warriors who smote with swords before him, and who answered his prayer in cases of difficulty. These Jann who obeyed him were under my command and authority, following my words when I ordered them: all of them were in rebellion against Suleyman the son of Da'ud (on both of whom be peace!); and I used to enter the body of the idol, and command them and forbid them. Now the daughter of that King was a frequent adorer of the idol, assiduous in the worship of it, and she was the handsomest of the people of her age, endowed with beauty and loveliness, and elegance and perfection; and I described her to Suleyman, on whom be peace!

So he sent to her father, saying to him, Marry to me thy daughter and break thy carnelian-idol, and bear witness that there is no deity but God, and that Suleyman is the Prophet of God. If thou do so, thy due shall be the same as our due, and thy debt as our debt. But if thou refuse, I bring against thee forces with which thou hast not power to contend: therefore prepare an answer to the question, [6](#) and put on the garment of death; for I will come to thee with forces that shall fill the vacant region, and leave thee like yesterday that hath passed.—And when the messenger of Suleyman (on whom be peace!) came to him, he was insolent and contumacious, and magnified himself and was proud. Then he said to his wezirs, What say ye respecting the affair of Suleyman the son of Da'ud? For he hath sent demanding my daughter, and commanding me to break my carnelian-idol, and to adopt his faith.—And they replied, O great King, can Suleyman do unto thee that, when thou art in the midst of this vast sea? If he come unto thee, he cannot prevail against thee; since the Marids of the Jinn will fight on thy side; and thou shalt seek aid against him of thine idol that thou worshipping; for he will aid thee against him and will defend thee. The right opinion is, that thou consult thy lord (and they meant by him the red carnelian-idol), and hear what will be his reply: if he counsel thee to fight him, fight him; but otherwise, do not.—And upon this the King went immediately, and, going in to his idol, after he had offered a sacrifice and slain victims, fell down before it prostrate, and began to weep, and to recite these verses:—

O my lord, verily I know thy dignity; and, behold, Suleyman desireth to break thee.

O my lord, verily I seek thy defence: command then; for I am obedient to thy command.

(Then that 'Efrit, the half of whom was in the pillar, said to the sheykh 'Abd-Es-Samad, while those around him listened,) And thereupon I entered the body of the idol, by reason of my ignorance, and the paucity of my sense, and my solicitude respecting the affair of Suleyman, and recited this couplet:—

As for me, I am not in fear of him; for I am acquainted with everything.

If he wish to wage war with me, I will go forth, and I will snatch his soul from him.

So when the King heard my reply to him, his heart was strengthened, and he determined to wage war with Suleyman the Prophet of God (on whom be peace!) and to fight against him. Accordingly, when the messenger of Suleyman came, he inflicted upon him a painful beating, and returned him a shameful reply; and he sent to threaten Suleyman, saying to him, by the messenger, Thy mind hath suggested to thee desires. Dost thou threaten me with false words? Either come thou to me, or I will go to thee.

Then the messenger returned to Suleyman, and acquainted him with all that had occurred and happened to him. And when the Prophet of God, Suleyman, heard that, [it was as though] his resurrection took place; [7](#) his resolution was roused, and he

prepared his forces, consisting of Jinn and men, and wild beasts, and birds and reptiles. He commanded his Wezir Ed-Dimiryat, the King of the Jinn, to collect the Marids of the Jinn from every place: so he collected for him, of the Devils, six hundred millions. He also commanded Asaf the son of Barkhiya [his Wezir of men] to collect his soldiers of mankind; and their number was one million or more. He made ready the accoutrements and weapons, and mounted, with his forces of the Jinn and of mankind, upon the carpet, with the birds flying over his head, and the wild beasts beneath the carpet marching, until he alighted upon his enemy's coast, and surrounded his island, having filled the land with the forces. He then sent to our King, saying to him, Behold, I have arrived: therefore repel from thee that which hath come down, or else submit thyself to my authority, and acknowledge my mission, and break thine idol, and worship the One, the Adored God, and marry to me thy daughter according to law, and say thou, and those who are with thee, I testify that there is no deity but God, and I testify that Suleyman is the Prophet of God. If thou say that, peace and safety shall be thy lot. But if thou refuse, thy defending thyself from me in this island shall not prevent thee: for God (whose name be blessed and exalted!) hath commanded the wind to obey me, and I will order it to convey me unto thee on the carpet, and will make thee an example to restrain others.—So the messenger came to him, and communicated to him the message of the Prophet of God, Suleyman, on whom be peace! But the King said to him, There is no way for the accomplishment of this thing that he requireth of me: therefore inform him that I am coming forth unto him. Accordingly the messenger returned to Suleyman, and gave him the reply. The King then sent to the people of his country, and collected for himself, of the Jinn that were under his authority, a million; and to these he added others, of the Marids and Devils that were in the islands of the seas and on the tops of the mountains; after which he made ready his forces, and opened the armouries, and distributed to them the weapons. And as the Prophet of God, Suleyman (on whom be peace!), he disposed his troops, commanding the wild beasts to form themselves into two divisions, on the right of the people and on their left, and commanding the birds to be upon the islands. He ordered them also, when the assault should be made, to tear out the eyes of their antagonists with their beaks, and to beat their faces with their wings; and he ordered the wild beasts to tear in pieces their horses; and they replied, We hear and obey God and thee, O Prophet of God! Then Suleyman, the Prophet of God, set for himself a couch of alabaster adorned with jewels, and plated with plates of red gold, and he placed his Wezir Asaf the son of Barkhiya on the right side, and his Wezir Ed-Dimiryat on the left side, and the Kings of mankind on his right, and the Kings of the Jinn on his left, and the wild beasts and the vipers and serpents before him.

After this, they came upon us all together, and we contended with him in a wide tract for a period of two days; and calamity befell us on the third day, and the decree of God (whose name be exalted!) was executed among us. The first who charged upon Suleyman were I and my troops; and I said to my companions, Keep in your places in the battlefield while I go forth to them and challenge Ed-Dimiryat. And, lo, he came forth, like a great mountain, his fires flaming, and his smoke ascending; and he approached, and smote me with a flaming fire; and his arrow prevailed over my fire. He cried out at me with a prodigious cry, so that I imagined the heaven had fallen and closed over me, and the mountains shook at his voice. Then he commanded his companions, and they charged upon us all together: we also charged upon them, and we cried out, one to another: the fires rose and the smoke ascended, the hearts of the combatants were almost cleft asunder, and the battle raged. The birds fought in the air; and the wild beasts in the dust; and I contented with Ed-Dimiryat until he wearied me and I wearied him; after which I became weak, and my companions and troops were enervated, and my tribes were routed. The Prophet of God, Suleyman, cried out, Take ye this great tyrant, the ill-omened, the infamous! And the men charged upon the men, and the Jinn upon the Jinn; defeat befell our King, and we became unto Suleyman a spoil. His troops charged upon our forces, with the wild beasts on their right and left, and the birds were over our heads, tearing out the eyes of the people, sometimes with

their talons and sometimes with their beaks, and sometimes they beat with their wings upon the faces of the combatants, while the wild beasts bit the horses and tore in pieces the men, until the greater portion of the party lay upon the face of the earth like the trunks of palm-trees. As to me, I flew from before Ed-Dimiryat; but he followed me a journey of three months, until he overtook me. I had fallen down through fatigue, and he rushed upon me, and made me a prisoner. So I said to him, By Him who hath exalted thee and abased me, pity me, and take me before Suleyman, on whom be peace! But when I came before Suleyman, he met me in a most evil manner: he caused this pillar to be brought, and hollowed it, and put me in it, and sealed me with his signet; after which, he chained me, and Ed-Dimiryat conveyed me to this place, where he set me down as thou seest me; and this pillar is my prison until the day of resurrection. He charged a great king to guard me in this prison, and I am in this condition tortured as thou seest me.

The party therefore wondered at him, and at the horrible nature of his form; and the Emir Musa said, There is no deity but God! Suleyman was endowed with a mighty dominion!—And the sheykh 'Abd-Es-Samad said to the 'Efrit, O thou, I ask thee concerning a thing of which do thou inform us. The 'Efrit replied, Ask concerning what thou wilt. And the sheykh said, Are there in this place any of the 'Efrits confined in bottles of brass from the time of Suleyman, on whom be peace? He answered, Yes, in the Sea of El-Karkar, where are a people of the descendants of Nuh (on whom be peace!), whose country the deluge reached not, and they are separated there from [the rest of] the sons of Adam.—And where, said the sheykh, is the way to the City of Brass, and the place wherein are the bottles? What distance is there between us and it?—The 'Efrit answered, It is near. So the party left him, and proceeded; and there appeared to them a great black object, with two [seeming] fires corresponding with each other in position, in the distance, in that black object; whereupon the Emir Musa said to the sheykh, What is this great black object, and what are these two corresponding fires? The guide answered him, Be rejoiced, O Emir; for this is the City of Brass, and this is the appearance of it that I find described in the Book of Hidden Treasures; that its wall is of black stones, and it hath two towers of brass of El-Andalus, 8 which the beholder seeth resembling two corresponding fires; and thence it is named the City of Brass.—They ceased not to proceed until they arrived at it; and, lo, it was lofty, strongly fortified, rising high into the air, impenetrable: the height of its walls was eighty cubits, and it had five and twenty gates, none of which would open but by means of some artifice; and there was not one gate to it that had not, within the city, one like it: such was the beauty of the construction and architecture of the city. They stopped before it, and endeavoured to discover one of its gates; but they could not; and the Emir Musa said to the sheykh 'Abd-Es-Samad, O sheykh, I see not to this city any gate. The sheykh replied, O Emir, thus do I find it described in the Book of Hidden Treasures; that it hath five and twenty gates, and that none of its gates may be opened but from within the city.—And how, said the Emir, can we contrive to enter it, and divert ourselves with a view of its wonders?

Then the Emir Musa ordered one of his young men to mount a camel, and ride round the city, in the hope that he might discover a trace of a gate, or a place lower than that to which they were opposite. So one of his young men mounted, and proceeded around it for two days with their nights, prosecuting his journey with diligence, and not resting; and when the third day arrived, he came in sight of his companions, and he was astounded at that which he beheld of the extent of the city, and its height. Then he said, O Emir, the easiest place in it is this place at which ye have alighted. And thereupon the Emir Musa took Talib the son of Sahl, and the sheykh 'Abd-Es-Samad, and they ascended a mountain opposite the city, and overlooking it; and when they had ascended that mountain, they saw a city than which eyes had not beheld any greater. Its pavilions were lofty, and its domes were shining; its mansions were in good condition, and its rivers were running; its trees were fruitful, and its gardens bore ripe produce. It was a city with impenetrable gates, empty, still, without a voice or a cheering inhabitant, but the owl hooting in its quarters, and birds skimming in

circles in its areas, and the raven croaking in its districts and its great thoroughfare-streets, and bewailing those who had been in it. The Emir Musa paused, sorrowing for its being devoid of inhabitants, and its being despoiled of people and dwellers; and he said, Extolled be the perfection of Him whom ages and times change not, the Creator of the creation by his power! And while he was extolling the perfection of God (to whom be ascribed might and glory!), he happened to look aside, and, lo, there were seven tablets of white marble, appearing from a distance. So he approached them, and, behold, they were sculptured and inscribed; and he ordered that their writing should be read; therefore the sheykh 'Abd-Es-Samad advanced and examined them and read them; and they contained admonition, and matter for example and restraint, unto those endowed with faculties of discernment. Upon the first tablet was inscribed, in the ancient Greek character,—

O son of Adam, how heedless art thou of the case of him who hath been before thee! Thy years and age have diverted thee from considering him. Knowest thou not that the cup of death will be filled for thee, and that in a short time thou wilt drink it? Look then to thyself before entering thy grave. Where are those who possessed the countries and abased the servants of God and led armies? Death hath come upon them; and God is the terminator of delights and the separator of companions and the devastator of flourishing dwellings; so He hath transported them from the amplitude of palaces to the straitness of the graves.

And in the lower part of the tablet were inscribed these verses:—

Where are the Kings and the peoplers of the earth? They have quitted that which they have built and peopled;

And in the grave they are pledged for their past actions: there, after destruction, they have become putrid corpses.

Where are the troops? They repelled not, nor profited. And where is that which they collected and hoarded?

The decree of the Lord of the Throne surprised them. Neither riches nor refuge saved them from it.

And the Emir Musa fainted; his tears ran down upon his cheeks, and he said, By Allah, indifference to the world is the most appropriate and the most sure course! Then he caused an inkhorn and a paper to be brought, and he wrote the inscription of the first tablet; after which he drew near to the second tablet, and the third, and the fourth; and, having copied what was inscribed on them, he descended from the mountain; and the world had been pictured before his eyes.

And when he came back to the troops, they passed the day devising means of entering the city; and the Emir Musa said to his Wezir, Talib the son of Sahl, and to those of his chief officers, who were around him, How shall we contrive to enter the city, that we may see its wonders? Perhaps we shall find in it something by which we may ingratiate ourselves with the Prince of the Faithful.—Talib the son of Sahl replied, May God continue the prosperity of the Emir! Let us make a ladder, and mount upon it, and perhaps we shall gain access to the gate from within.—And the Emir said, This is what occurred to my mind, and excellent is the advice. Then he called to the carpenters and blacksmiths, and ordered them to make straight some pieces of wood, and to construct a ladder covered with plates of iron. And they did so, and made it strong. They employed themselves in constructing it a whole month, and many men were occupied in making it. And they set it up and fixed it against the wall, and it proved to be equal to the wall in height, as though it had been made for it before that day. So the Emir Musa wondered at it, and said, God bless you! It seemeth, from the excellence of your work, as though ye had adapted it by measurement to the wall.—He then said to the people, Which of you will ascend this ladder, and mount upon the wall, and walk along it, and contrive means of descending into the city, that he may see how the case is, and then inform us of the mode of opening the gate? And one of them answered, I will ascend it, O Emir, and descend and open the gate. The Emir therefore replied, Mount. God bless thee!—Accordingly, the man ascended the ladder until he reached the top of it; when he

stood, and fixed his eyes towards the city, clapped his hands, and cried out with his loudest voice, saying, Thou art beautiful! Then he cast himself down into the city, and his flesh became mashed with his bones. So the Emir Musa said, This is the action of the rational. How then will the insane act? If we do thus with all our companions, there will not remain of them one; and we shall be unable to accomplish our affair, and the affair of the Prince of the Faithful. Depart ye; for we have no concern with this city.—But one of them said, Perhaps another than this may be more steady than he. And a second ascended, and a third, and a fourth, and a fifth; and they ceased not to ascend by that ladder to the top of the wall, one after another, until twelve men of them had gone, acting as acted the first. Therefore the sheykh 'Abd-Es-Samad said, There is none for this affair but myself, and the experienced is not like the inexperienced. But the Emir Musa said to him, Thou shalt not do that, nor will I allow thee to ascend to the top of this wall; for shouldst thou die, thou wouldst be the cause of the death of us all, and there would not remain of us one; since thou art the guide of the party. The sheykh however replied, Perhaps the object will be accomplished by my means, through the will of God (whose name be exalted!) And thereupon all the people agreed to his ascending.

Then the sheykh 'Abd-Es-Samad arose, and encouraged himself, and, having said, In the name of God, the Compassionate, the Merciful!—he ascended the ladder, repeating the praises of God (whose name be exalted!), and reciting the Verses of Safety, until he reached the top of the wall; when he clapped his hands, and fixed his eyes. The people therefore all called out to him, and, said, O sheykh 'Abd-Es-Samad, do it not, and cast not thyself down! And they said, Verily to God we belong, and verily unto Him we return! If the sheykh 'Abd-Es-Samad fall, we all perish!—Then the sheykh 'Abd-Es-Samad laughed immoderately, and sat a long time repeating the praises of God (whose name be exalted!), and reciting the Verses of Safety; after which he rose with energy, and called out with his loudest voice, O Emir, no harm shall befall you; for God (to whom be ascribed might and glory!) hath averted from me the effect of the artifice and fraudulence of the Devil, through the blessing resulting from the utterance of the words, In the name of God, the Compassionate, the Merciful.—So the Emir said to him, What hast thou seen, O sheykh? He answered, When I reached the top of the wall, I beheld ten damsels, like moons, who made a sign with their hands, as though they would say, Come to us. And it seemed to me that beneath me was a sea (or great river) of water; whereupon I desired to cast myself down, as our companions did: but I beheld them dead; so I withheld myself from them, and recited some words of the book of God (whose name be exalted!), whereupon God averted from me the influence of those damsel's artifice, and they departed from me; therefore I cast not myself down, and God repelled from me the effect of their artifice and enchantment. There is no doubt that this is an enchantment and an artifice which the people of this city contrived in order to repel from it every one who should desire to look down upon it, and wish to obtain access to it; and these our companions are laid dead.

He then walked along the wall till he came to the two towers of brass, when he saw that they had two gates of gold, without locks upon them, or any sign of the means of opening them. Therefore the sheykh paused as long as God willed, and, looking attentively, he saw in the middle of one of the gates a figure of a horseman of brass, having one hand extended, as though he were pointing with it, and on it was an inscription, which the sheykh read, and, lo, it contained these words:—Turn the pin that is in the middle of the front of the horseman's body twelve times, and then the gate will open. So he examined the horseman, and in the middle of the front of his body was a pin, strong, firm, well fixed; and he turned it twelve times; whereupon the gate opened immediately, with a noise like thunder; and the sheykh 'Abd-Es-Samad entered. He was a learned man, acquainted with all languages and characters. And he walked on until he entered a long passage, whence he descended some steps, and he found a place with handsome wooden benches, on which were people dead, and over their heads were elegant shields, and keen swords, and strung bows, and notched arrows. And behind the [next] gate were a bar of iron, and barricades of wood, and locks of delicate fabric, and strong apparatus. Upon this, the sheykh said within himself, Perhaps the keys are

with these people. Then he looked, and, lo, there was a sheykh who appeared to be the oldest of them, and he was upon a high wooden bench among the dead men. So the sheykh 'Abd-Es-Samad said, May not the keys of the city be with this sheykh! Perhaps he was the gatekeeper of the city, and these were under his authority.—He therefore drew near to him, and lifted up his garments, and, lo, the keys were hung to his waist. At the sight of them, the sheykh 'Abd-Es-Samad rejoiced exceedingly; his reason almost fled from him in consequence of his joy; and he took the keys, approached the gate, opened the locks, and pulled the gate and the barricades and other apparatus, which opened, and the gate also opened, with a noise like thunder, by reason of its greatness and terribleness, and the enormousness of its apparatus. Upon this, the sheykh exclaimed, God is most great!—and the people made the same exclamation with him, rejoicing at the event. The Emir Musa also rejoiced at the safety of the sheykh 'Abd-Es-Samad, and at the opening of the gate of the city; the people thanked the sheykh for that which he had done, and all the troops hastened to enter the gate. But the Emir Musa cried out to them, O people, if all of us enter, we shall not be secure from some accident that may happen. Half shall enter, and half shall remain behind.

The Emir Musa then entered the gate, and with him half of the people, who bore their weapons of war. And the party saw their companions lying dead: so they buried them. They saw also the gate-keepers and servants and chamberlains and lieutenants lying upon beds of silk, all of them dead. And they entered the market of the city, and beheld a great market, with lofty buildings, none of which projected beyond another: the shops were open, and the scales hung up, and the utensils of brass ranged in order, and the khans were full of all kinds of goods. And they saw the merchants dead in their shops: their skins were dried, and their bones were carious and they had become examples of him who would be admonished. They saw likewise four markets of particular shops filled with wealth. And they left this place, and passed on to the silk-market, in which were silks and brocades interwoven with red gold and white silver upon various colours, and the owners were dead, lying upon skins, and appearing almost as though they would speak. Leaving these, they went on to the market of jewels and pearls and jacinths; and they left it, and passed on to the market of the money-changers, whom they found dead, with varieties of silks beneath them, and their shops were filled with gold and silver. These they left, and they proceeded to the market of the perfumers; and, lo, their shops were filled with varieties of perfumes, and bags of musk, and ambergris, and aloes-wood, and nedd, and camphor, and other things; and the owners were all dead, not having with them any food. And when they went forth from the market of the perfumers, they found near unto it a palace, decorated, and strongly constructed; and they entered it, and found banners unfurled, and drawn swords, and strung bows, and shields hung up by chains of gold and silver, and helmets gilded with red gold. And in the passages of that palace were benches of ivory, ornamented with plates of brilliant gold, and with silk, on which were men whose skins had dried upon the bones: the ignorant would imagine them to be sleeping; but, from the want of food, they had died, and tasted mortality. Upon this, the Emir Musa paused, extolling the perfection of God (whose name be exalted!), and his holiness, and contemplating the beauty of that palace, and its strong construction, and its wonderful fabrication in the most beautiful form and with the firmest architecture; and most of its decoration was an ultramarine. Around it were inscribed these verses:—

Consider what thou beholdest, O man; and be on thy guard before thou departest;

And prepare good provision, that thou mayest enjoy it; for every dweller in a house shall depart.

Consider a people who decorated their abodes, and in the dust have become pledged for their actions.

They built; but their buildings availed not: and treasured; but their wealth did not save them when the term had expired.

How often they hoped for what was not decreed them! But they passed to the graves, and hope did not profit them;

And from their high and glorious state they were removed to the narrowness of the sepulchre. Evil is their abode!

Then there came to them a crier, after they were buried, saying, Where are the thrones and the crowns and the apparel?

Where are the faces which were veiled and curtained, and on which, for their beauty, proverbs were composed?—

And the grave plainly answered the inquirer for them, As to the cheeks, the rose is gone from them.

Long time they ate and drank; but now, after pleasant eating, they themselves have been eaten.

And the Emir Musa wept until he became senseless; and afterwards, having given orders to write these verses, he went on into the interior of the palace. There he beheld a great hall, and four large and lofty chambers, each one fronting another, wide, decorated with gold and silver and with various colours. In the midst of the hall was a great fountain of alabaster, over which was a canopy of brocade; and in those chambers were places [one in each chamber] containing decorated fountains, and tanks lined with marble; and channels of water flowed along the floors of those chambers, the four streams meeting together in a great tank lined with marbles of various colours.—The Emir Musa then said to the sheykh 'Abd-Es-Samad, Enter these chambers with us. So they entered the first chamber; and they found it filled with gold and with white silver, and pearls and jewels, and jacinths and precious minerals. They found in it also chests full of red and yellow and white brocades. And they went thence to the second chamber, and opened a closet in it, and, lo, it was filled with arms and weapons of war, consisting of gilded helmets, and Davidean coats of mail, and Indian swords, and lances of Khatt Hejer, and maces of Khuwarezm, and other instruments of war and battle. Then they passed thence to the third chamber, in which they found closets having upon their doors closed locks, and over them were curtains worked with various kinds of embroidery. They opened one of these closets, and found it filled with weapons decorated with varieties of gold and silver and jewels. And they went thence to the fourth chamber, where also they found closets, one of which they opened, and they found it full of utensils for food and drink, consisting of various vessels of gold and silver, and saucers of crystal, and cups set with brilliant pearls, and cups of carnelian, and other things. So they began to take what suited them of those things, and each of the soldiers carried off what he could. And when they determined to go forth from those chambers, they saw there a door of saj inlaid with ivory and ebony, and adorned with plates of brilliant gold, in the midst of that palace. Over it was hung a curtain of silk worked with various kinds of embroidery, and upon it were locks of white silver, to be opened by artifice, without a key. The sheykh 'Abd-Es-Samad therefore advanced to those locks, and he opened them by his knowledge and boldness and excellent skill. And the party entered a passage paved with marble, upon the sides of which were curtains whereon were figured various wild beasts and birds, all these being worked with red gold and white silver, and their eyes were of pearls and jacinths: whosoever beheld them was confounded. Next they came to a saloon, on beholding which the Emir Musa and the sheykh 'Abd-Es-Samad were amazed at its construction.

They then passed on, and found a saloon constructed of polished marble adorned with jewels. The beholder imagined that upon its floor was running water, and if any one walked upon it he would slip. The Emir Musa therefore ordered the sheykh 'Abd-Es-Samad to throw upon it something that they might be enabled to walk on it; and he did this, and contrived so that they passed on. And they found in it a great dome constructed of stones gilded with red gold. The party had not beheld, in all that they had seen, any thing more beautiful than it. And in the midst of that dome was a great dome-crowned structure of alabaster, around which were lattice-windows, decorated, and adorned with oblong emeralds, such as none of the Kings could procure. In it was a

pavilion of brocade, raised upon columns of red gold, and within this were birds, the feet of which were of emeralds; beneath each bird was a net of brilliant pearls, spread over a fountain; and by the brink of the fountain was placed a couch adorned with pearls and jewels and jacinths, whereon was a damsel resembling the shining sun. Eyes had not beheld one more beautiful. Upon her was a garment of brilliant pearls, on her head was a crown of red gold, with a fillet of jewels, on her neck was a necklace of jewels in the middle of which were refulgent gems, and upon her forehead were two jewels the light of which was like that of the sun; and she seemed as though she were looking at the people, and observing them to the right and left. When the Emir Musa beheld this damsel, he wondered extremely at her loveliness, and was confounded by her beauty and the redness of her cheeks and the blackness of her hair. Any beholder would imagine that she was alive, and not dead. And they said to her, Peace be on thee, O damsel! But Talib the son of Sahl said to the Emir, May God amend thy state. Know that this damsel is dead. There is no life in her. How then can she return the salutation?—And he added, O Emir, she is skillfully embalmed; and her eyes have been taken out after her death, and quicksilver hath been put beneath them, after which they have been restored to their places; so they gleam; and whenever the air putteth them in motion, the beholder imagineth that she twinkleth her eyes, though she is dead.—Upon this the Emir Musa said, Extolled be the perfection of God, who hath subdued his servants by death!—And as to the couch upon which was the damsel, it had steps, and upon the steps were two slaves, one of them white and the other black; and in the hand of one of them was a weapon of steel, and in the hand of the other a jewelled sword that blinded the eyes; and before the two slaves was a tablet of gold, whereon was read an inscription, which was this:—

In the name of God, the Compassionate, the Merciful. Praise be to God, the Creator of man; and He is the Lord of lords, and the Cause of causes. In the name of God, the Everlasting, the Eternal: in the name of God, the Ordainer of fate and destiny. O son of Adam, how ignorant art thou in the long indulgence of hope! and how unmindful art thou of the arrival of the predestined period! Knowest thou not that death hath called for thee, and hath advanced to seize thy soul? Be ready then for departure, and make provision in the world; for thou wilt quit it soon. Where is Adam, the father of mankind? Where are Nuh and his offspring? Where are the sovereign Kisras and Cæsars? Where are the kings of India and El-'Irak? Where are the Kings of the regions of the earth? Where are the Amalekites? Where are the mighty monarchs? The mansions are void of their presence, and they have quitted their families and homes. Where are the Kings of the foreigners and the Arabs? They have all died, and become rotten bones. Where are the lords of high degree? They have all died. Where are Karun and Haman? [9](#) Where is Sheddad the son of 'Ad? Where are Ken'an and the Lord of the Stakes? [10](#) God hath cut them off, and it is He who cutteth short the lives of mankind, and He hath made the mansions to be void of their presence. Did they prepare provision for the day of resurrection, and make themselves ready to reply to the Lord of men?—O thou, if thou know me not, I will acquaint thee with my name and my descent. I am Tedmur, the daughter of the King of the Amalekites, of those who ruled the countries with equity. I possessed what none of the Kings possessed, and ruled with justice, and acted impartially towards my subjects; I gave and bestowed, and I lived a long time in the enjoyment of happiness and an easy life, and possessing emancipated female and male slaves. Thus I did until the summoner of death came to my abode, and disasters occurred before me. And the case was this:—Seven years in succession came upon us, during which no water descended on us from heaven, nor did any grass grow for us on the face of the earth. So we ate what food we had in our dwellings, and after that we fell upon the beasts and ate them, and there remained nothing. Upon this, therefore, I caused the wealth to be brought, and meted it with a measure, and sent it by trusty men, who went about with it through all the districts, not leaving unvisited a single large city, to seek for some food. But they found it not; and they returned to us with the wealth, after a long

absence. So thereupon we exposed to view our riches and our treasures, locked the gates of the fortresses in our city, and submitted ourselves to the decree of our Lord, committing our case to our Master; and thus we all died, as thou beholdest, and left what we had built and what we had treasured. This is the story: and after the substance there remaineth not aught save the vestige.

And they looked at the lower part of the tablet, and saw inscribed upon it these verses:—

Child of Adam, let not hope make game of thee. From all that thy hands have reassured thou shalt be removed.

I see thee desirous of the world and its embellishments; and the past generations have pursued the same course.

They acquired wealth, both lawful and forbidden; but it repelled not fate when the term expired:

The led troops in multitudes, and collected riches; and they left their wealth and buildings, and departed

To the narrow graves, and lay down in the dust; and there they have remained, pledged for their actions;

As if the company of travellers had put down their baggage during night in a house where was no food for guests.

And its owner had said to them, O people, there is not any lodging for you in it. So they packed after alighting:

And they all thereupon became fearful and timid: neither halting nor journeying was pleasant unto them.

Then prepare good provision that will rejoice thee to-morrow; and act not save agreeably with the fear of thy Lord.

And upon the tablet were also inscribed these words:—

Whoso arriveth at our city, and entereth it, God facilitating his entrance into it, let him take of the wealth what he can, but not touch any thing that is on my body; for it is the covering of my person, and the attire with which I am fitted forth from the world. Therefore let him fear God, and not seize aught of it; for he would destroy himself. I have caused this to be an admonition from me unto him, and a charge which I give him in confidence. And peace be on you! I beg God, moreover, to save you from the evil of trials and sickness.

The Emir Musa, when he heard these words, again wept so violently that he became insensible; and after he had recovered, he wrote all that he saw, and was admonished by what he witnessed. He then said to his companions, Bring the sacks, and fill them with part of these riches and these vessels and rarities and jewels. And thereupon, Talib the son of Sahl said to the Emir Musa, O Emir, shall we leave this damsel with the things that are upon her. They are things that have no equal, nor is the like of them at any time found, and they are more than the riches thou hast taken, and will be the best present by which thou mayest ingratiate thyself with the Prince of the Faithful.—But the Emir replied, O thou, heardest thou not that which the damsel hath given as a charge, in the inscription upon this tablet? Moreover, and especially, she hath given it as a charge offered in confidence, and we are not of the people of treachery.—The Wezir Talib, however, said, And on account of these words wilt thou leave these riches and these jewels, when she is dead? What then should she do with these things, which are the ornaments of the world, and the decoration of the living? With a garment of cotton might this damsel be covered, and we are more worthy of the things than she.—Then he drew near to the steps, and ascended them until he reached the spot between the two men [the slaves before mentioned], when, lo, one of these two smote him upon his back, and the other smote him with the sword that was in his hand, and struck off his head, and he fell down dead. So the Emir Musa said, May God not regard with mercy thy resting-place! There was, in these riches, a sufficiency; and covetousness doth doubtlessly dishonour the person in whom it existeth!—He thereupon

gave orders for the entry of the troops, who accordingly entered, and they loaded the camels with part of those riches and minerals; after which the Emir Musa commanded them to close the gate as it was before.

They then proceeded along the sea-coast until they came in sight of a high mountain overlooking the sea. In it were many caves, and, lo, in these was a people of the blacks, clad in hides, and with burnuses of hides upon their heads, whose language was not known. And when they saw the troops, they ran from them, and fled to those caves, while their women and their children stood at the entrances of the caves. So the Emir Musa said, O sheykh 'Abd-Es-Samad, what are these people? And he answered, These are the objects of the inquiry of the Prince of the Faithful. They therefore alighted, and the tents were pitched, and the riches were put down; and they had not rested when the King of the blacks came down from the mountain, and drew near to the troops. He was acquainted with the Arabic language; therefore, when he came to the Emir Musa, he saluted him; and the Emir returned his salutation, and treated him with honour. Then the King of the blacks said to the Emir, Are ye of mankind, or the Jinn? The Emir answered, As to us, we are of mankind; and as to you, there is no doubt but that ye are of the Jinn, because of your seclusion in this mountain that is separated from the world, and because of the greatness of your make. But the King of the blacks replied, Nay, we are a people of the race of Adam, of the sons of Ham the son of Nuh, on whom be peace! And as to this sea, it is known by the name of El-Karkar.—So the Emir Musa said to him, And whence obtained ye knowledge, when there hath not come unto you any prophet divinely inspired in such a country as this? He answered, Know, O Emir, that there appeareth unto us, from this sea, a person diffusing a light whereby the surrounding tracts are illuminated; and he proclaimeth, with a voice which the distant and the near hear, O sons of Ham, be abashed at Him who seeth and is not seen; and say, There is no deity but God: Mohammad is the Apostle of God. And I am Abu-I-'Abbas El-Khidr.—Before that, we used to worship one another; but he called us to the worship of the Lord of mankind.—Then he said to the Emir Musa, He hath also taught us some words to say.—And what, asked the Emir, are those words? He answered, They are these:—There is no deity but God alone: He hath no partner: to Him belongeth dominion, and to Him belongeth praise: He giveth life and killeth: and He is able to accomplish every thing. And we seek not access to God (to whom be ascribed might and glory!) save by these words, nor know we any others. Also, every night of Friday we see a light upon the face of the earth, and we hear a voice saying, Perfect! Holy! Lord of the Angels and the Spirit! Whatsoever God willeth cometh to pass, and what He willeth not cometh not to pass! Every benefit from God is a gratuitous favour! And there is no strength nor power but in God, the High, the Great!

The Emir Musa then said to him, We are the associates of the King of El-Islam, 'Abd-el-Melik the son of Marwan; and we have come on account of the bottles of brass that are here in your sea, and wherein are the devils imprisoned from the time of Suleyman the son of Da'ud (on both of whom be peace!). He hath commanded us to bring him some of them, that he may see them, and divert himself by the view of them.—And the King of the blacks replied, Most willingly. Then he feasted him with fish, and ordered the divers to bring up from the sea some of the bottles of Suleyman; and they brought up for them twelve bottles; wherewith the Emir Musa was delighted, and the sheykh 'Abd-Es-Samad also, and the soldiers, on account of the accomplishment of the affair of the Prince of the Faithful. The Emir Musa thereupon presented to the King of the blacks many presents, and gave him large gifts. In like manner too the King of the blacks gave to the Emir Musa a present consisting of wonders of the sea, in the form of human beings, and said to him, Your entertainment for these three days shall be of these fish. And the Emir replied, We must carry with us some of them, that the Prince of the Faithful may see them; for thereby will his heart be pleased more than by the bottles of Suleyman.

Then they bade him farewell, and they journeyed back until they came to the land of Syria, and went in to the Prince of the Faithful; whereupon the Emir Musa acquainted him with all that he had seen, and all that had occurred to him with respect to the

verses and histories and admonitions, and told him of the case of Talib the son of Sahl. And the Prince of the Faithful said to him, Would that I had been with you, that I might have beheld what ye beheld! He then took the bottles, and proceeded to open one after another, and the devils came forth from them, saying, Repentance, O Prophet of God! We will not return to the like conduct ever!—And 'Abd-el-Melik the son of Marwan wondered at this. But as to the damsels of the sea, with the like of which the King of the blacks feasted them, they made for them troughs of wood, which they filled with water, and into these they put them. They died, however, in consequence of the intensity of the heat. After this, the Prince of the Faithful caused the riches to be brought before him, and divided them among the Muslims. And he said, God hath not bestowed upon any one the like of what He bestowed upon Suleyman the son of Da'ud. Then the Emir Musa begged the Prince of the Faithful that he might appoint his son in his place as Governor of the province, and that he might himself go to the noble Jerusalem, there to worship God. So the Prince of the Faithful appointed his son to the government, and he himself went to the noble Jerusalem, and he died there.

This is the end of that which hath come down to us, of the history of the City of Brass, entire. And God is all-knowing.

Note 1. An Arab poet, who, however, died before Islam.

Note 2. El-Maghrib, North Africa.

Note 3. The Arab general who conquered North Africa and Spain.

Note 4. *I.e.*, El-Fustat, "Old Cairo."

Note 5. Mirage

Note 6. On the day of judgment.

Note 7. *I. e.*, his passion rose.

Note 8. Spain; not merely Andalusia.

Note 9. Korah; Haman the chief minister of the Pharaoh of the oppression. See Kur'an, xxviii

Note 10. Korah; Haman the chief minister of the Pharaoh of the oppression. See Kur'an, xxviii.

Anexo 3.

DON RODRIGO Y LA PÉRDIDA DE ESPAÑA³⁹⁷

Se dice que Hércules fue fundador de la ciudad de Toledo, pero esto no está suficientemente probado. Lo que sí parece cierto es que en Toledo guardó Hércules sus tesoros, escogiendo para ello una enorme cueva que alargaba bajo el río Tajo sus numerosos pasadizos.

Para proteger la boca de la cueva, Hércules construyó sobre ella un torreón o palacio con unas fortísimas puertas bien aseguradas por una gigantesca cerradura. Sobre la puerta hizo que se grabase una inscripción disuasoria para quien pretendiese entrar. Los narradores no concuerdan en el texto exacto, pero es seguro que la inscripción se dirigía a un rey innominado y le advertía sibilínamente del peligro de penetrar en el torreón. Más o menos, la inscripción vendría a decir lo siguiente:

Hasta la llegada de Rodrigo al trono de España, ningún rey había osado desvelar los misterios que podían encontrarse tras aquellas puertas, aunque la leyenda señalaba que allí se hallaban todas las riquezas de Hércules. Al contrario, cada rey ordenó colocar una cerradura más en las viejas hojas y el momento en que el herrero real añadía una nueva cerradura a las ya fijadas, convertido en acto solemne, llegó a ser uno de los ritos de la coronación. Además, una guardia permanente vigilaba aquella entrada para protegerla de cualquier allanamiento.

Durante toda su niñez, los secretos de aquel torreón habían mantenido encendida la curiosidad de Rodrigo. Así, cuando tras muchas vicisitudes accedió al trono, este rey; a quien algún narrador califica de «peste, tizón y fuego de España», se propuso utilizar su autoridad para desvelarlos. En el acto ritual en que debía añadirse una cerradura a las que, en forma de cerrojos o candados, habían ido haciendo más hermético el cerramiento originario y que habían llegado a ser veinticuatro, Rodrigo ordenó a su herrero que, en lugar de colocarla, descerrajase todas las que había.

La orden escandalizó a sus consejeros, pues era despreciar la grave advertencia que ningún antecesor del nuevo rey había dejado de respetar. Sin embargo, la obsesión de Rodrigo le había hecho considerar la inscripción como un espantajo encaminado solamente a amedrentar a los pusilánimes.

Romper todos aquellos cierres fue muy trabajoso. Al fin se consiguió y las puertas se abrieron con sonidos rechinantes, empujadas por el esfuerzo de muchos hombres. Hay narradores que dicen que el torreón, circular en su exterior, tenía en su interior forma cuadrada. Otros aseguran que estaba dividido en cuatro estancias, cada una pintada de un color. Lo cierto es que en el interior del torreón solamente había un arca, pero no guardaba joyas ni monedas ni objetos preciosos, sino un lienzo muy fino, cuidadosamente doblado.

Rodrigo ordenó que aquel lienzo fuese desplegado. Los dobleces eran muchos, y cuando todos ellos estuvieron deshechos, el lienzo ocupaba el suelo entero de la estancia. No había en el lienzo otra cosa que pinturas de vivos colores, representando muchas figuras de lo que parecían guerreros a caballo, vestidos con los ropajes propios de los pueblos que vivían al sur, en la otra orilla del mar. Era como un nutrido ejército que avanzase desde la derecha del lienzo. A la izquierda, en el otro extremo de la pintura, se veía una fortaleza arrasada y envuelta en llamas, y figuras vestidas con sayales, que parecían huir. Al pie de la fortaleza había muchos guerreros cristianos muertos, armas tiradas, espadas y lanzas quebradas, escudos partidos. En el centro, bien visibles, abatidos y rotos, guiones y banderas y unos blasones: los guiones y las banderas del ejército de Rodrigo, el blasón de su escudo de armas y la bandera y el blasón del propio reino de España. Aquella representación era tan elocuente que Rodrigo ordenó a todos

³⁹⁷ Disponível em: <http://www.phil.muni.cz/rom/vyuka/SJIA005/mat12.rtf> Acesso em 17 ago 2007.

retirarse, sin que nadie dijese una sola palabra.

Los problemas del reinado que iniciaba hicieron que Rodrigo olvidase pronto aquellas imágenes de malos augurios. No mucho tiempo después, convocó una reunión de sus gobernadores y generales para tratar de asuntos que concernían a todo el reino. Entre los asistentes estaba el conde don Julián, gobernador de Ceuta, que había viajado hasta Toledo acompañado de los miembros de su familia, y entre ellos su hija Florinda, una doncella muy hermosa.

Era el estío, y Florinda iba a bañarse cada atardecida a un pequeño soto del río. Acompañada de sus siervas, la doncella reía entre los juncos, se arrojaba a las aguas desde las peñas de la orilla, chapoteaba con regocijo en juegos y carreras.

El lugar estaba cercano a un torreón donde el rey solía retirarse algunas horas. Una tarde, las risas de las muchachas llamaron la atención del rey Rodrigo. Éste descubrió la belleza de Florinda desnuda y desde entonces procuró acecharla a escondidas cada tarde, y ya no pudo pensar en otra cosa. Todo lo que hasta entonces era sustancia de su vida, el gusto de la caza, sus devociones religiosas, su esposa Egilona, las graves intrigas que amenazaban la gobernación del reino, perdieron para él todo interés.

Sus consejeros más cercanos percibieron enseguida el estado en que se encontraba el ánimo del rey y buscaron la manera de que Rodrigo consiguiese recuperar el sosiego. Para ello propiciaron un encuentro entre el rey y la doncella, procurando que tanto las servidoras de Florinda como los asistentes y pajes de Rodrigo estuviesen ausentes.

Los narradores se contradicen al relatar los resultados de aquel encuentro. Hay quien asegura que el rey Rodrigo no pudo aplacar sus deseos y que en la primera entrevista violó a la hennosa doncella. Otros dicen que desde el primer momento surgió entre ambos una fortísima atracción amorosa y que Florinda se entregó con gusto a don Rodrigo. Fuese como fuese el inicio de su relación, lo cierto es que don Rodrigo y Florinda tuvieron amores apasionados. Estos amores no se mantuvieron lo suficientemente secretos y al fin su noticia llegó al conde don Julián, que juzgó a su hija deshonrada por el rey y consideró a éste un infame seductor.

El furor del conde don Julián no se aplacó a su regreso a Ceuta, sino que la distancia de la corte le hizo ver aún más afrentosa su situación. Aquel furor fue el motivo de que el conde entrase en las intrigas políticas de ciertos descontentos, entre ellos el obispo don Oppas, y acabase facilitando la invasión de la península por los ejércitos árabes bajo las órdenes del general Tariq ben Ziyad y de su señor, Muza ben Nusayr.

El romancero ha relatado muy bien la melancolía del rey Rodrigo tras la batalla del Guadalete, que duró ocho días, de domingo a domingo, y en la que las tropas españolas fueron derrotadas por los invasores:

*Ayer era rey de España,
hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos,
hoy ninguno poseía;
ayer tenía criados
y gente que me servía,
hoy no tengo ni una almena
que pueda decir que es mía.*

Además de su reino, todas sus riquezas cayeron en manos de los invasores, y entre ellas la famosa mesa de jaspe de Suleymán, o Salomón, que más adelante sería causa de discordia entre Tariq y Muza.

Después de la derrota del Guadalete el rey Rodrigo desapareció, pues sólo se encontraron en el campo de batalla su caballo *Orelia*, su corona, su ropa y sus zapatos. Luego se sabía que, descalzo y vestido con un simple sayal, buscó el consuelo en el retiro eremítico y al fin tuvo que aceptar la terrible penitencia de vivir hasta el fin de sus días en la misma tumba que debía acoger su cuerpo tras la muerte, en compañía de una culebra prodigiosa que no dejaba de torturarlo. También el romancero ha puesto en su boca los lamentos que le provocaba este suplicio:

*Ya me come, ya me come,
por do más pecado había,
en derecho al corazón,
fuente de mi gran desdicha.*

Del conde don Julián se sabe que, atribulado por el papel que había desempeñado en la destrucción del reino de España, huyó de los árabes para reunir sus riquezas, acaso con la intención de organizar algún modo de resistencia. Don Julián intentó refugiarse primero en lo que hoy se conoce como la Muela del Conde, en el Señorío de Molina, río Tajo arriba. Sin embargo, los árabes le acosaban muy de cerca, y para que sus tesoros no cayesen en manos de quienes le iban a la zaga hizo arrojarlos a la laguna de Taravilla, en cuyo fondo deben de encontrarse todavía. Consiguió luego escapar al norte, pero los árabes lo apresaron en las tierras aragonesas de Loarre, donde lo maltrataron hasta matarlo, enterrándolo luego fuera de tierra sagrada.

Florinda, a quien los árabes denominaron «la Cava», la barragana, murió ahogada por su propia voluntad en el río Tajo, en el mismo sitio en que sus baños habían provocado los deseos del rey Rodrigo. El lugar, cercano al actual puente de San Martín y a las ruinas de un antiguo torreón, es conocido como «Baño de la Cava». Durante mucho tiempo vagaba por las orillas del río o aparecía entre sus aguas su desesperado y gimiente espectro, pero ya hace siglos que unos adecuados exorcismos consiguieron calmarlo para siempre. El espectro lloroso fue sustituido por dos tenues figuras luminosas, las de un hombre y una mujer, que a veces, en ciertas noches, pueden vislumbrarse en aquellos mismos parajes, en apacible compañía.

Meu sonho da noite viajou, quando, ao alvorecer, o sono prevaleceu.
 Meus companheiros, então dormiam.
 Quando chegamos ao sonho que passava, vi o tempo deserto e o encontro longínquo.

As mil e uma noites – Caligrafia de Hassan Massoudy³⁹⁸

³⁹⁸ HANANIA, Aida Ramezá. *A Caligrafia árabe e a arte de Hassan Massoudy/Aida Ramezá Hanania*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Prancha 27, p. 127.