

**Marcas de oralidade e memória no *Livro das mil e uma noites* /
Traces of Orality and Memory in The Book of the Thousand Nights
and One Night**

Mariza Martins Furquim Werneck *

RESUMO

O artigo pretende detectar a presença de marcas de oralidade e técnicas de memória presentes em algumas versões do *Livro das mil e uma noites*. Para isso parte de algumas considerações sobre as técnicas de memória utilizadas na cultura árabe, herdadas da mnemotécnica grega para, em seguida analisar essas marcas sob três perspectivas: como sortilégio (à maneira de Mnemosyne), como forma de imprimir ritmo e cadência aos contos e, finalmente, como arquitetura da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Oralidade; Memória; Sortilégio; Ritmo; Arquitetura; Mil e uma noites

ABSTRACT

This paper aims to find traces of orality and techniques of memory in some versions of The Book of the Thousand Nights and One Night. It stems, thus, from some reflections on the techniques of memory used by the Arab culture that were inherited from the Greek art of memory. These traces are analyzed under three perspectives: as sortilege (in the manner of Mnemosyne), as a way to imprint rhythm and cadency on the tales, and as the architecture of memory.

KEYWORDS: *Orality; Memory; Sortilege; Rhythm; Architecture; Thousand Nights and One Night*

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil; marizawerneck@gmail.com

Introdução

Antes que o primeiro manuscrito do *Livro das mil e uma noites* fosse caprichosamente desenhado por algum copista do Oriente, suas histórias foram divulgadas por narradores noturnos, encarregados de distrair soberanos insones. O catálogo *Fihrist*, que contém um índice de obras literárias árabes, reunido por An Nadin, identifica as *Noites* a um livro perdido denominado *Hasar Afsanah*, e refere-se a estes contadores como os *confabulatores nocturni*. Segundo An Nadin, o primeiro a reunir perto de si homens encarregados de contar-lhe histórias foi Alexandre da Macedônia, e os reis que o sucederam fizeram uso do livro intitulado *Hasar Afsanah* (BORGES, 1980, p.79).

Tal hipótese, se não se confirma, pode ser ao menos demonstrada no próprio livro, que relata histórias noturnas narradas pela rainha Sheherazade a um soberano atormentado pelo temor de perder o trono, ou de ser traído pelas mulheres. O tema do soberano insone é recorrente nos contos e está presente, entre outros, em todo o ciclo do sultão Harun Al-Rachid. Essas histórias se iniciam, de forma geral, com o califa levantando-se *tomado de opressão*, e dizendo ao seu vizir: “Esta noite é fatigante e pesada sobre meu peito e eu desejo que dissipes meus tormentos”. A saída natural para curar a melancolia do sultão é sempre a narração de uma história, ou o recurso de um passeio noturno pelas ruas de Bagdad, com o califa e seus servidores disfarçados de mercadores ou mendigos, o que é suficiente para que se desencadeiem novas narrativas¹.

Outra forma de transmissão das histórias, bem posterior aos *confabulatores nocturni*, se deu por meio da figura do rapsodo nos cafés árabes, o *rawi*, contador de *riwaya*, termo que, originalmente, significava narração oral de história (HADDAD, 1961, p.VI). Edward Lane, um dos tradutores ingleses das *Noites Árabes*, conta ter encontrado, por volta de 1850, cerca de cinquenta narradores no Cairo, que reproduziam histórias do livro (LANE, 1908).

Há quem atribua aos manuscritos mera função mnemônica. Certas indicações nas margens orientavam o narrador no sentido de fazer modificações no enredo das

¹ Ver, entre outras, História do livro mágico, em *As Mil e uma noites* (1961, vol.7, p.2599).

histórias, de acordo com o tipo de público a que se dirigia, ou conforme a reação da platéia.

Apesar de não desconhecer a origem oral dos contos, René Khawam (1986a), tradutor francês, nega que as *Noites* tenham sido transcritas diretamente de um fundo oral, pois, no seu entender, essa hipótese pressupõe uma desvalorização da obra (1986a, p.26). Para Khawam, os narradores usavam o texto escrito (ou seja, literário), colocado em circulação pelos copistas, apenas como fonte de inspiração. As modificações ocorriam um pouco como os *aedos*, na antiga Grécia, procediam com os textos da *Ilíada* e da *Odisséia*, adaptando-os ao gosto da platéia (KHAWAM, 1986b, p.16).

Jamil Haddad, no entanto, argumenta no sentido contrário ao de Khawam, acentuando as diferenças entre língua falada e escrita. Segundo ele:

No árabe, entre o falar culto e popular são terríveis as discrepâncias. Muda num caso e no outro absolutamente o vocabulário. Muda a sintaxe. Quando não a fonética. De tal modo que podemos considerar, sem haver nisso exagero de monta, que se trata praticamente de duas línguas diferentes, uma para o homem da rua, outra para os clérigos e os mandarins (HADDAD, 1961, p.VII).

A questão da oralidade no *Livro das mil e uma noites*, no entanto, não pode ser examinada sem que se leve em conta a cultura árabe como um todo. Com efeito, a unidade do Islã se constituiu em torno do *Alcorão*, que foi transmitido, durante muito tempo, graças a um excepcional esforço de memorização. A própria etimologia da palavra *Alcorão* (*Qur'ân*, em árabe) está ligada à idéia de *comunicação oral*, ou de *recitativo em voz alta* (BLACHERE, 1969, p.15).

O Livro existiu primeiro como um sonho, revelado a Maomé pelo arcanjo Gabriel, na cidade de Meca, a partir do ano 612. As visões persistiram por vinte anos, e o conteúdo de suas mensagens foi comunicado aos crentes apenas verbalmente, graças a um minucioso trabalho de memória.

O registro escrito dos sonhos do Profeta começou tardiamente, e de forma rudimentar, sobre omoplatas de camelo e pedaços de couro. A precariedade dessas inscrições, desnecessário dizer, foi responsável por inúmeras divergências no entendimento do texto. Essas circunstâncias, somadas ao caráter oral do apostolado de Maomé, contribuíram para que o *Alcorão* só ganhasse o sentido de *Escritura*, como outros livros

sagrados, e passasse a ser o *Kitâb* (texto escrito, livro) apenas no final da vida do Profeta.

O desejo de se chegar a um texto único, que não propiciasse contradições, levou os líderes religiosos do Islã a destruir seus “originais”, ou seja, a eliminar todos os materiais que continham revelações colhidas dos próprios lábios do Profeta. Até este momento, a palavra de Deus e do Profeta “eram atiradas para dentro de um baú doméstico que ficou sob a custódia de uma de suas viúvas” (GIBBON, 1989, p.467).

Iniciou-se então o processo de reunião do conjunto de compilações fragmentadas, visando à formação de um *corpus*. Foram feitas várias recensões e sistematizações até estabelecer-se o chamado *corpus de Abû-Bakr*, que deu origem à *Vulgata* oficial. Ainda assim, mesmo depois da reforma ortográfica, continuou sendo de fundamental importância o papel do *gari*, o leitor do *Alcorão*. O texto escrito (tal como ocorreu com os manuscritos do *Livro das mil e uma noites*) apenas guia o recitador, evitando omissões. Na verdade, o papel da memorização nunca foi relegado a segundo plano.

As diferenças no texto, no entanto, persistiam, assim como sua interpretação. Somente em meados do século X – época em que já circulavam os manuscritos das *Noites* que, além de serem arabizados, sofreram também um processo de islamização, foi estabelecida definitivamente a *Vulgata* Alcorânica.

A partir do momento em que o *Alcorão* recebe a sanção da escrita, a língua árabe ganha incrível desenvolvimento. Aos esforços para decifração do Livro Sagrado deve-se não só a reforma da ortografia, como a constituição da gramática árabe e de tratados sobre a história da língua. Essa íntima associação entre idioma árabe e islamismo trouxe, como consequência inevitável, a sacralização do primeiro.

Os textos de leitura profana não obtiveram o mesmo tratamento destinado às revelações recebidas por Maomé. Para Juan Vernet (1968), tradutor do *Alcorão* e estudioso da literatura árabe, é quase impossível localizar, no tempo, o aparecimento de outros textos literários escritos. Até mesmo os versos dos poetas pre-islâmicos só ganharam a sanção da escrita dois séculos depois do *Alcorão* (1968, p.39).

De forma curiosa, o *Livro das noites* documenta a importância que os estudos da língua árabe vão assumindo, quando, nas histórias, recorre-se ao uso de termos técnicos da gramática e da retórica como metáforas amorosas, o que provoca um efeito, no

mínimo, insólito. É o que nos mostra Curtius (1957), citando a versão alemã de Littmann: “Ele usava a preposição na construção direta e unia a oração coordenada com a partícula conjuntiva, mas o marido abandonou-a como a desinência nominal cai diante do genitivo” (1957, p.433). Segundo Curtius, esse uso foi muito difundido no fim da Antiguidade e na Idade Média Latina, com significação predominantemente obscena.

Situado na zona de fronteira entre a linguagem oral e a escrita, o *Livro das noites* sofrerá, inapelavelmente, as marcas dessa circunstância. Se sua natureza oral é incontestável, e seu lado obscuro remete aos mitos arianos e à própria origem da arte de narrar, a face que mostrou aos ocidentais sempre foi escrita. Nesse lugar de indeterminação em que se situa – uma escritura que ainda ecoa como fala – podem-se ler/ouvir, de forma ainda bastante nítida, as vozes da mais remota arte da memória. Traços perceptíveis de técnicas de transmissão de um saber milenarmente constituído, mas que chegam de forma cada vez mais esmaecida.

A Memória, nas *Mil e uma noites*, está sem sombra de dúvida, personificada na princesa Sheherazade, descrita nas diversas versões, como alguém “que conhecia as lendas dos reis antigos e as histórias dos povos passados”; a que “tinha reunido mil livros de histórias” e “que tinha retido em sua memória quantidades de poemas e de contos; ela havia aprendido os provérbios populares, as sentenças dos filósofos, as máximas dos reis”. Tinha também “uma coragem acima do seu sexo, um espírito refinado e uma memória prodigiosa, a quem nada escapava do que lera. Tinha se aplicado à filosofia, à medicina, à história e às belas artes; fazia versos melhores do que os dos poetas mais célebres do seu tempo. Além disso, era dotada de uma excelente beleza e uma sólida virtude coroava todas essas qualidades”.² Senhora das lendas, Tecelã das Noites, iniciada em palavras encantadas e no segredo da poesia, Sheherazade imprime nas *Mil e uma noites* uma memória que é ao mesmo tempo sortilégio, ritmo e arquitetura

1 O feitiço das palavras

Pensar a memória como forma de sortilégio exige, inicialmente, que se faça a necessária identificação da bela muçulmana com a grega *Mnemosyne*, deusa da

² Esta personificação de Sheherazade foi retirada das diferentes versões consultadas.

memória, mãe das musas, aquela que preside à função poética³ e possui uma sabedoria de tipo divinatório, “conhecedora de tudo o que foi, o que é e o que será” (VERNANT, 1990, p.109). Sua influência sobre os *aedos* e adivinhos estabelece entre estes dois personagens do mundo grego intrigante identidade. A poesia é entendida como uma espécie de possessão divina e assume a mesma forma de delírio experimentada pelos profetas. Adivinhos e poetas sofreram, igualmente, no mundo antigo, a perda dos olhos, mas adquiriram o dom extraordinário da vidência. O que os diferencia é o ponto para onde seus olhares se voltam. O do adivinho projeta-se para o futuro, enquanto o do poeta volta-se para o passado e a matéria sobre a qual trabalha, “o tempo antigo”, a “idade heróica”, o “tempo das origens” (VERNANT, 1990, p.109-110)⁴.

Sheherazade detém, assim como os poetas e adivinhos regidos por *Mnemosyne*, o perfeito domínio da temporalidade. Trata-se do que Italo Calvino (1990) chama de uma “captura do tempo”: no encadeamento das histórias e na interrupção da narrativa no momento justo, ela opera com a continuidade e, simultaneamente, com a descontinuidade do tempo. A magia que a memória de Sheherazade produz, contudo, não se limita ao domínio do tempo. Suas palavras são fórmulas encantatórias que produzem no sultão um verdadeiro enfeitiçamento. Depara-se aqui com o tema do “*ouvir-dizer*”, forma particular de apreensão do mundo na Idade Média, onde o primado dos sentidos não era exercido pelo olhar, mas pela audição. As palavras tinham o dom de produzir no ouvinte um efeito de encantamento, um *estado de maravilha*.

O *ouvir-dizer*, nas *Mil e uma noites*, pode ser pensado como um ritual de encantamento através do qual alguém – um príncipe, como deve ser –, é tomado de amor – por uma princesa, naturalmente – de cujas belezas e virtudes *ouviu dizer*. Esse tipo de amor pode ser fatal. O enfeitiçamento é de tal ordem que o enamorado adoece, definha, torna-se prisioneiro desta paixão até que consiga obter o objeto de seu desejo. O ser amoroso é descrito como alguém mergulhado “em um oceano de negros desgostos. Porque o amor penetrara nele até os ossos, e o deixara fraco e sem força. E agora consumia-lhe o fígado e o coração” (1961, vol. 8, p.2642). Chega-se a proclamar

³ Para uma identificação entre Sheherazade e Mnemosyne ver: Menezes (1988).

⁴ Sobre a questão da cegueira dos poetas ver também: Paul Zumthor (1983, p.218), onde o autor comenta a constante associação, no imaginário coletivo, e em diversas culturas, entre o cego e o poeta, assim como o caráter quase sempre mágico e sobrenatural desta condição.

que os cegos e surdos são mais felizes, “pois não estão expostos às calamidades que em nos entram pelos olhos e pelos ouvidos” (1961, vol. 8, p.2642).⁵

Se a doença amorosa provocada pelo “*ouvir dizer*” é quase sempre catastrófica, quando ela assume a forma de amor pela cidade seu desenlace é sempre mais feliz. Este tema está ligado à paixão pela viagem e ao papel simbólico, exercido nos relatos, sobretudo pelas cidades de Bagdad, de Bassorá e do Cairo, rota necessária de todos os mercadores e cenário de inúmeras maravilhas.

O protagonista da história, magicamente encantado por “*ouvir dizer*” de um determinado lugar, é tomado de súbito amor e do desejo irrefreável de conhecê-lo. Abandona sua família, vende seus pertences e parte no primeiro navio. Assim conta Sheherazade, na História do Moço Amarelo:

Depois distribuí, então, aquelas frutas entre meus convidados e perguntei ao comandante: De onde vêm estas frutas, capitão? Ele me respondeu: De Bagdad e de Bassorá. Ao ouvir essas palavras, todos os convidados começaram a exclamar, falando da terra maravilhosa de Bassorá e de Bagdad, e a gabar a vida que ali se levava, a bondade de seu clima e a urbanidade de seus habitantes. E não paravam os elogios a esse respeito, cada qual confirmando as palavras do outro. E eu fiquei tão exaltado com aquilo tudo que, sem mais nada perguntar, levantei-me naquela mesma hora e, não resistindo à minha alma que desejava ardentemente a viagem, vendi em leilão todos os meus bens e minhas propriedades, minhas mercadorias e meus navios (com exceção de um único, que guardei para uso pessoal) escravos e escravas, e fiz dinheiro de tudo, reunindo assim a soma de um milhão de dinares, sem contar as jóias, as pedrarias e os lingotes de ouro que tinha em meus cofres. Depois disso, embarquei com as riquezas transformadas em seu peso mais *leve sobre o navio que tinha conservado, e abri velas para Bagdad* (1961, vol. 5, p.1561).

Se o encantamento provocado pelo “*ouvir dizer*” pode ser localizado aqui e ali, espaçadamente, ao longo do livro, podemos pensá-lo também como tema central do universo mileumanoitesco, onde toda magia advém da ordem dos sentidos. O *Livro das Mil e Uma Noites* nada mais é do que um longo encantamento a que a fala entorpecedora de Sheherazade submete o príncipe Shariar. A sultana vai dosando sua poção mágica vagarosamente e o príncipe, sob sua ação, lentamente se transforma, e esquece seu temor das mulheres. O que dá à fala de Sheherazade um caráter iniciático é,

⁵ Sobre o *ouvir-dizer* nas *Mil e uma noites*, ver especialmente: História esplêndida do Príncipe Diamantes (1961, vol.8, p.2642).

justamente, esta mudança que se opera no príncipe, e que tem a dimensão da revelação de um mistério. Retoma-se aqui a anterior identificação de Sheherazade com a deusa da memória: o privilégio que *Mnemosyne* concede ao *aedo* é realizar, através da volta às origens, um rito de passagem, uma experiência de transformação (VERNANT, 1990, p.113).

Para que o sortilégio se cumpra inteiramente é necessário atuar não apenas com a memória, mas também com o esquecimento, na medida em que este é também uma forma de magia, e inseparável da memória, pois, se *Mnemosyne* é aquela que faz recordar, é também a que faz esquecer (VERNANT, 1990, p.114). A magia narrativa de Sheherazade entorpece o príncipe pela rememoração do passado, mas traz como consequência o esquecimento do tempo presente, o tempo da traição das mulheres. Através deste binômio lembrança/esquecimento opera-se vagarosamente em Shahriar uma “cura”, uma transformação.

Sheherazade tece o texto de suas narrativas – e aqui vale recuperar o sentido etimológico de *texto*: aquilo que se tece – usando, como quer Walter Benjamin (2012), a memória como trama e o esquecimento como urdidura. É preciso que ela retome, a cada noite, o tecido de sua fala desfeito pelo dia – numa proposição inversa ao trabalho de Penélope, que desfazia à noite a tessitura do dia (2012, p.38).

A oposição noite/dia, pensada nos trabalhos da memória em analogia à de lembrança/esquecimento, reveste-se, nas *Mil e uma noites*, de particular importância. As histórias de Sheherazade são sempre narradas à noite, no limiar do sono, e suspensas ao amanhecer. São noites de vigília. Adormecer seria o esquecimento puro e simples, “a perda de si mesmo, a cegueira, a desorientação” (ELIADE, 1986, p.101). A vigília reforça o caráter de prova iniciática, inerente ao livro, à qual não faltam nem a necessária ritualização, através do controle do tempo, nem o uso de fórmulas repetidas, no começo e no fim de cada celebração. Reproduz-se assim, mais uma vez, o drama mitológico fundamental, que todos os mitos relatam: o confronto do dia e da noite.

2 O ritmo da memória

A fabulação da sultana Sheherazade – por ser magia – cria a ilusão de que o número de combinatórias possíveis no universo do maravilhoso é ilimitado. No entanto,

ela lida, em suas histórias, com um repertório de combinações que poderia ser perfeitamente inventariado. Entrecruzando atos, personagens e objetos, joga com o limite das possibilidades da linguagem e retoma o sentido da palavra contar em sua acepção matemática e etimológica de enumerar.⁶ A memória de Sheherazade é também feita de fórmulas pré-estabelecidas e da incessante exploração de ritmos, rimas e números, que são puro artifício de uma arte milenar.

Na preparação do *aedo*, na antiga Grécia, encontram-se vários pontos de contato com essas técnicas de memória desenvolvidas nas histórias árabes. Os poetas, ao serem preparados para exercer a função de recitantes, eram submetidos a um duro aprendizado, que o caráter divino de seu ofício em nada atenuava. As regras para a composição oral e a improvisação incluíam, além de um esboço prévio de temas e narrativas, o emprego de fórmulas padronizadas, de combinações de palavras já estabelecidas, de receitas de versificação e intensos exercícios para treinar a memória, como a recitação de longos poemas (VERNANT, 1990, p.110).

Também na tradição muçulmana os procedimentos mnemotécnicos tiveram fundamental importância não apenas no aprendizado dos versos alcorânicos, mas também na divulgação da poesia árabe. Marcada por notável concepção de ritmo e musicalidade, a poética árabe favorecia enormemente a memorização, e permitia que seus versos fossem conhecidos e recitados até mesmo por pessoas incultas.

A grande extensão dos versos, ligada ao sistema precário de escritura, levava o poeta a confiar sua composição à memória de um rapsodo (*rawi*), que tomava como discípulo. Como o *aedo* grego, o *rawi* inicia com o poeta um longo aprendizado, o que vai fazer dele, um dia, um novo poeta. A memória do aprendiz é manipulada como um rascunho por seu mestre, que nele acrescenta, suprime ou intercala palavras à sua vontade. Sua mente fica para sempre impregnada desses versos alheios, e sua futura produção poética tem, inevitavelmente, um caráter mimético. Este sistema explicaria a invariância de temas nas diversas escolas de poesia, assim como a repetição, exaustiva, das mesmas metáforas e imagens.

Os poemas contidos nas histórias das *Mil e uma noites* têm, em geral, um tom de exaltação ou de lamento pela separação dos amantes, mas não cumprem função narrativa, no sentido de desenvolverem o enredo. Entre o panegírico e o elegíaco, são

⁶ Ver, a respeito: Italo Calvino (1971, p.75).

antes pausas, alongamentos da história – necessários à estratégia de Sheherazade – que introduzem no relato uma cadência diferenciada, uma nova pulsação.

O livro alterna prosa e poesia. Pode-se dizer que ocorre uma certa indistinção de gêneros, atestada pela presença da prosa rimada, tão característica da literatura árabe. Para Jamil Haddad (1961), esta especificidade da produção literária oriental, em que a prosa é *fronteiriça daqueles terrenos que o Ocidente considera reservados à pura poesia*, revelaria não só a anterioridade da poesia em relação à prosa, como o fato de a primeira existir também como realidade vivida na cultura oriental (1961, p.IX). Em última análise, isso remete à própria constituição da língua árabe, cuja teoria fonética desenvolveu-se de forma intimamente ligada à teoria musical, existindo até mesmo termos comuns aos dois sistemas (KRISTEVA, 1983, p.154).

Rafael Cansinos Assens (1986), o tradutor espanhol, também releva a importância da poesia para os árabes e enfatiza seu caráter espontâneo, *interjeicional* (1986, p.95-96). Praticamente toda produção poética pré-islâmica, nascida entre os beduínos, foi transmitida por uma espécie de onda auditiva e só tardiamente compilada em antologias. A poesia árabe ganhou a escrita bem mais tarde, na época do sultão Harun Al-Rachid (século X), mas sempre conservou seu caráter de criação momentânea, reativa.

A prosa rimada teria sua origem nos *sair*, fórmulas mágicas dos bruxos e adivinhos habitantes da margem direita do Eufrates, usadas para proteger amigos e desgraçar inimigos, e constituía uma prática bastante comum entre os povos semíticos. A *quasida*, cujos ecos são audíveis nas *Mil e uma noites*, teria se desenvolvido a partir dos *sair*, com a característica de ser um tipo de poema monorrimado. A monorrima alcançou uso generalizado entre os poetas árabes, a ponto de a identificação de um poema ser feita através da citação da consoante da rima, embora, muitas vezes, o autor usasse a mesma rima em mais de um poema (VERNET, 1968, p.12-13).

Este tipo de composição vai aparecer nas *Noites árabes*, notadamente em situações eróticas – como esta, onde, se a intenção jocosa é evidente, o jogo mnemônico não é menos explícito:

[...] e acendeu a mecha, e enfiou a agulha, e fez deslizar a enguia sobre o fogo que fervilha, modulando sua cantarilha, enquanto seus olhos diziam: Brilha! e sua língua dizia: Palmilha! e seus dentes diziam: Mordilha! e sua mão direita falava: Polvilha! e sua mão

esquerda dizia: Pilha! e seus lábios diziam: Formilha! e sua verruma dizia: Zangarilha na tua silha, ó casquilha, ó saltarilha, ó querida de tua família! E assim dizendo, a cidadela foi demolida nas quatro ranhuras, e realizaram-se heroicas aventuras, sem pisaduras, mas com grandes rasgaduras, sem amarguras, mas com mordeduras, sem fissuras, mas com rompeduras, alargaduras e roçaduras, sem torturas, nem dolorosas machucaduras ou curvaturas, mas com estalidos das juntas do cavaleiro de grande estatura e da jovem que teve bravura em tal conjuntura, e tudo seguiu-se com desenvoltura e magnífica embocadura. Ora louvores ao Senhor da criatura que faz a jovem madura para toda postura e dá ao moço uma forte natura, em vista da futura progenitura! (1961, p.2858).

A repetição do mesmo som, de frases ou situações determina, nos contos populares, a funcionalidade da narrativa. O ritmo do relato não se impõe apenas pela rima, mas também por “acontecimentos que rimam entre si”, no dizer de Italo Calvino (1990, p.49). Os ouvintes da narrativa esperam pela repetição, pela redundância, pelo detalhe já conhecido e redito da mesma maneira, pelo uso da mesma e gasta fórmula.

Foi talvez por desconhecer a função ou o efeito de fixação da narrativa provocado pela repetição, que Antoine Galland (1965), o tradutor francês que trouxe as *Noites* para o Ocidente, omitiu da sua tradução as histórias consideradas por ele muito semelhantes umas às outras e que, inutilmente, alongavam a narrativa.

Mais do que uma técnica de memória, e “tão velha quanto o mundo” (SPITZER, 1955, p.307), a enumeração é uma forma de conhecimento ligada aos sistemas classificatórios da Antiguidade e da Idade Média. Por meio dela, o *Livro das mil e uma noites* realizaria, assim, o inventário de um saber antigo, reunindo longos catálogos de conhecimentos milenares, que compreendem desde as sagradas enunciações do nome de Deus até os receituários mais profanos.

A memória de Sheherazade é a da tecelã que tece e urde, mas também a da colecionadora de restos, cacos de histórias perdidas, e agrupadas de modo novo e surpreendente. A idéia de coleção está presente nas *Mil e uma noites* de várias formas, como no sistema de encaixe das histórias, em que um conto sempre gera um outro e ainda no grande arquivo da poesia árabe, que reúne uma antologia de poemas que se inicia na era pré-islâmica.

Além dessa reserva de prosa e poesia, o livro guarda listas imensas de um mundo minuciosamente catalogado: iguarias de banquetes, luxuosos vestuários, frutas,

especiarias, bandejas de perfumes, detalhes da beleza – e da fealdade – femininas e fartos epítetos para os órgãos sexuais.

Toda classificação nasce de uma exigência de ordem mas, muitas vezes, esses inusitados catálogos provocam, antes, a sensação de um pequeno caos, onde toda classe de objetos e de seres se confundem. Identificando este procedimento na prosa moderna, Leo Sptizer (1955) retrança a sua história desde a Antiguidade, denominando-o, precisamente, de "enumeração caótica" (1955, p.309).

A fonte mais remota deste tipo de enumeração é, sem dúvida, a *Bíblia sagrada*, que traz, entre outras coisas, copiosas listas de nomes e atributos de Deus, assim como, no *Livro dos números*, um censo exaustivo das tribos de Israel. A enumeração aparece também em Homero, no conhecido catálogo das naus que abre o canto II da *Ilíada*, onde é nomeado, entre outras coisas, todo o exército aqueu e troiano. Esse conjunto de enumerações perfaz um total de quatrocentos versos, ocupando exatamente a metade do canto. Esses catálogos, afirma Vernant, operam como arquivos lendários registrados na memória das sociedades sem escrita (1990, p.111).

Ainda que dispersos ao longo dos contos, encontramos nas *Noites árabes* alguns dos inumeráveis nomes de Alá. Através das histórias eles vão se multiplicando, abrindo e fechando narrativas, e se metamorfoseando conforme o enredo. A crença muçulmana, em sua formulação mais essencial, reza que *há apenas um Deus e Maomé é seu Profeta*. Multiplicar seu nome, no entanto, não quebra o princípio monoteísta, apenas invoca os atributos de sua divindade, que são inesgotáveis. Algumas histórias chegam a ser interrompidas ou a ter o seu início longamente postergado pelas invocações ao “único a se manter Imutável ou Inalterável”, “o que vive sem se consumir”, “o que produz mudanças sobre mudanças”, etc. No entanto, se chamamos Alá através de fórmulas diversas, é que calamos seu verdadeiro nome, matéria de interdição.

Mas o uso por excelência da “enumeração caótica” em sua expressão medieval, não se encontra certamente no nome de Deus, e sim no do diabo. “O caos diabólico – assegura Leo Sptizer (1955) – é o que mais deve multiplicar as enumerações, já que são inumeráveis as insídias do demônio [...] e é nítido um prazer-se na acumulação dos vícios e seus castigos” (1955, p.325).

No terreno pantanoso das artes do demo é que surgem, nas *Mil e uma noites*, listas infindáveis, como na História do Primeiro Louco, onde o órgão sexual masculino recebe nada menos do que trinta e um epítetos:

[...] ó meu senhor, o sultão, naquela noite, aquele que sabes, foi realmente o valente que chamam o aríete, o ferreiro, o desancador, o calamitoso, o ferro, o chorão, o abridor, o chifrador, o esfregador, o irresistível, o bastão do derviche, a ferramenta prodigiosa, o batedor, o zarolho assaltante, o gládio do guerreiro, o nadador infatigável, o rouxinol modulador, o pai do pescoço grosso, o pai dos nervos grossos, o pai dos grandes companhões, o pai de turbante, o pai de crânio calvo, o pai das sacudidelas, o pai das delícias, o pai dos terrores, o galo sem crista nem voz, o filho de seu pai, a herança do pobre, o músculo caprichoso, e o nervo grosso de doce (1961, vol.7, p.2344).

É inequívoco o tom de litania desta longa enumeração, que não se acaba sem antes garantir: “naquela noite, ó meu senhor o sultão, cada apelido foi acompanhado de sua explicação, cada virtude de sua prova, e cada atributo de sua demonstração” (1961, vol.7, p.2344).

No entanto, por sutil articulação entre o sagrado e o profano, somos levados a pensar que, assim como o nome de Alá, e apesar de extensa a lista, para além dos trinta e um nomes, *algo ainda não foi dito*. Com efeito, tão inesperado repertório inicia-se com a expressão “aquele que sabes”, ou seja, o que ainda não ousou dizer seu nome – mas que, em árabe popular é conhecido (e assim é chamado em tantas outras histórias do livro) pelo pequenino nome de *zebb*.

Nancy Huston (1980), tratando da questão das interdições da linguagem ligadas à sexualidade, sugere que “a escolha de termos (eufemísticos ou pejorativos) para os órgãos sexuais é significativa tanto pelo que inclui quanto pelo que exclui” (tradução minha, 1980, p.47)⁷. O que se busca, neste tipo de enumeração, é o prazer do jogo, da troca, de uma linguagem que se renova quando se aborda o tema de forma inesperada e humorística. Desconhece-se qualquer esforço de precisão. O mascaramento da palavra *própria* permite fazer de conta que se está dizendo uma outra coisa, e que a longa cadeia de significantes em que se constitui a enumeração jamais atinge o seu significado⁸. O

⁷ No original: “Le choix des termes (euphémistiques ou péjoratifs) pour les organes sexuels est significatif par ce qu'il exclut autant que par ce qu'il inclut” (HUSTON, 1980, p.47).

⁸ Ver a respeito Severo Sarduy (1972, p.167-184).

efeito polissêmico garante que seu sentido último é o indizível, localizado em um para-
além da linguagem que, por mais que o diga, não o diz.

O que faz a literatura movimentar-se, afirma Italo Calvino (1971), é justamente esta busca de dizer o que não sabe, o esforço de combinar palavras de forma sempre nova. É por isso que, segundo ele, o fazer literário se desenvolve na “borda extrema do dizível” (1971, p.76).

Se as palavras não dizem tudo, resta a possibilidade de jogar com elas. A arte da enumeração é, portanto, puro jogo de linguagem. As palavras seguem-se umas às outras, remetem-se mutuamente, reordenam-se e estabelecem uma sequência que não pode ser interrompida. Apenas algumas vezes, nas narrativas das *Noites*, a enumeração sofre alternâncias, é suspensa, volta depois e retoma seu ritmo. O que importa não é o enredo. As palavras parecem ter um fim em si mesmas, na sua exuberância, na sua enunciação uma após as outras, inesgotavelmente. Às vezes nos restauram uma memória olfativa, ao reproduzir nomes de perfumes:

Mas falta o incenso, o benjoim, as essências para queimar na sala, e também água de flor de laranjeira para aspergir meus convidados. Fiz então que trouxessem um cofrezinho repleto de âmbar cinzento, de madeira de aloés, nad, almíscar e incenso. Ademais não esqueci os óleos aromáticos e os vaporizadores de prata contendo águas odorosas [...] (1961, vol. 1, p.263).

Ou rememoram, proustianamente:

[...] doces de massa trançada, de açúcar e manteiga, massas aveludadas, perfumadas com almíscar e deliciosamente recheadas, biscoitos chamados sabun, pasteizinhos, tortas de limão, confeitos deliciosos, açucarados chamados carícia da garganta, pequenos bocados fofos, a que davam o nome de bocados de kadi e outros chamados falanges de zainab, feitos com manteiga, leite e mel (1961, vol. 1 p.60).

O que não se perde jamais é o prazer da enumeração. O convidado ao banquete, antes de aceitá-lo, gentilmente solicita: “Possas Alá te cumular com seus dons e retribuir-lhe um dia em bênçãos! Mas, ó meu senhor, tem a bondade de enumerar as coisas com que me queres agradecer, para que eu as conheça” (1961, vol. 1, p.263). Segue-se então o cardápio, lentamente saboreado em todas as suas palavras. Essa obsessão pelo

inventário vai ao limite na História de Chakalik, o sexto irmão do barbeiro, onde é narrado à exaustão, um banquete imaginário (1961, vol.1, p.301).

O *espírito do bazar*, que segundo Leo Spitzer (1955, p.308, tradução minha)⁹ está presente em toda enumeração, é como “o catálogo de uma grande tenda em que se vai anotando em desordem os artigos que o acaso pôs debaixo de sua vista”. O poeta seria aquele que não vê neste inventário apenas uma longa lista de palavras áridas, mas a possibilidade de, delas, extrair poesia (1955, p.309). Nas *Mil e uma noites* do Oriente esta imagem do bazar é bem mais que uma metáfora. Com efeito, quase todas as histórias passam pelo *suk* (mercado árabe), onde as enumerações são sempre obrigatórias. As mercadorias são descritas com volúpia, na sua riqueza e diversidade, sejam elas tecidos de seda ou brocados, tapetes, alimentos ou jóias. Num *suk*, se seguimos até a tenda de um fruteiro, como na História do Carregador e das Três Moças, podemos comprar, entre outras coisas,

[...] maçãs da Síria, marmelos da Turquia, pêssegos de Oman, jasmims de Alep, nenúfares de Damasco, pepinos do Nilo, limões do Egito, cidras sultanas, bagas de mirto, flores de hena, anêmonas cor de sangue, violetas, flores de romanzeira e narcisos (1961, vol. 1, p.60).

O que importa aqui é a variedade de nomes que estes artigos sugerem, que nos permite dizê-los sempre numa nova combinação.

A busca desse efeito, quer na literatura mais contemporânea, ou na mais antiga, está presa a uma concepção de obra como enciclopédia, como método de conhecimento, e, sobretudo, como elo de ligação entre fatos, pessoas e coisas. Esse tipo de obra obedeceria, segundo Italo Calvino (1990), a uma estrutura modular, cumulativa e combinatória. Cada objeto que surge no campo narrativo multiplica suas relações indefinidamente, numa rede de conexões que só pode ser construída pela memória. As malhas dessa narrativa tecem-se também a partir da exploração permanente da linguagem em suas potencialidades semânticas, e em suas formas e cores (1990, p.121-123). Na esperança de tudo abranger, esse tipo de obra agrega, além de catálogos e cardápios de banquetes, inusitado receituário. É no plano amoroso que essas receitas

⁹ No original: “un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista” (SPITZER, 1955, p.308).

ganham o seu ar mais pitoresco, como esta, com seu indefectível ar de almanaque, que pretende curar feridas amorosas:

Em nome de Alá, o Curador, senhor das curas e dos bons regimes! Eis o que há de tomar, com a ajuda e as bênçãos de Alá: três medidas de pura presença da amada, misturadas com um pouco de prudência e de receio de ser observado pelos ciumentos; depois, três medidas de excelente união clarificada com um grão de ausência e de afastamento; depois, dois pesos de pura afeição e discricção, sem mistura com a madeira da separação; fazer uma mistura com um pouco de extrato de incenso de beijos, tomado sobre os dentes e sobre o meio; duas medidas de cada variedade, depois de cem beijos sobre as duas belas romãs que se sabe, dos quais cinquenta devem ser dulcificados passando pelos lábios segundo a moda dos pombos e vinte segundo o modelo dos passarinhos; em seguida, duas medidas de iguais movimentos de Alep e de suspiros do Iraque; a seguir, dois okes de pontas de língua, na boca e fora da boca bem misturados e triturados; depois colocar num cadinho três dracmas de grãos do Egito, adicionando-lhe banha de boa qualidade, e levar a ferver em água de amor e xarope do desejo, sobre um fogo de madeira de prazer, no refúgio do ardor; depois do que, decantar tudo sobre um divã bem macio, juntar dois okes de xarope de saliva e beber em jejum durante três dias. No quarto dia, tomar, para refeição do meio-dia, uma fatia de melão do desejo, com leite de amêndoas e suco de limão do acordo, terminando, enfim, com três medidas de bom trabalho de coxas. E rematar com um banho para benefício da saúde. E o salam! (1961, vol. 7, p.2625).

Mas nem tudo é leite e mel no reino das *Mil e uma noites*. Existem receitas de sabor mais picante, onde se empregam raras especiarias, como esta “mistura soberana, que endurece os culhões do homem e faz espesso o suco muito fluido”. O autor de tão requintada iguaria:

[...] tomou duas onças de cubeba chinesa, uma onça de extrato gorduroso de cânhamo jônico, uma onça de carioflea fresca, uma onça de cinamomo vermelho de Serendib, dez dracmas de cardamomo branco de Málaba, cinco de gengibre indiano, cinco de pimenta branca, cinco de pimenta das ilhas, uma onça de bagas de anis-estrelado da Índia, e meia onça de tomilho da montanha. Misturou tudo habilmente, depois de ter socado ao almofariz e passado pelo crivo, juntou mel puro, e fez assim uma massa bem compacta, à qual acrescentou cinco grãos de almíscar e uma onça de ovas de peixe, piladas. Acrescentou ainda um pouco de xarope leve, perfumado com água de rosas, e colocou o líquido na vasilha de louça [...] (1961, vol.3, p.990).

Depois, esclareceu detalhes preciosos sobre seu uso:

É preciso tomar isto duas horas antes de te aproximares de tua mulher. Mas, antes disso, será necessário que, durante três dias, não comas senão pombos grelhados, bastante carregados nas especiarias, peixes machos com sua láctea, e, enfim, testículos de carneiro ligeiramente grelhados. Se, com tudo isso, tu não conseguires atravessar até montanhas e fecundar um rochedo nu... (vol.3, p.909).

Um outro modo de saber contido no livro poderia ser identificado com o que Curtius (1957) denomina “composição numérica” e que atestaria a presença da aritmética nas antigas formas de pensar. Os números, além do significado místico e simbólico que inegavelmente adquirem nas *Noites*, favorecem e agilizam a memória do narrador, marcando uma cadência. Assim, são sete as viagens de Simbad, pelos sete mares, aportando em sete ilhas. Igualmente sete são os vestidos da princesa Dinarzade, mas são três os desejos na noite de todo o poder, como são três os loucos, e três os eunucos. Seis os irmãos do barbeiro. Cinco as chaves do destino, quarenta os ladrões, noventa e nove as cabeças cortadas. E mil e uma são as noites, para todas as combinações cabalísticas imagináveis.

As formas rítmicas assumidas pela memória ao longo do livro são necessariamente lúdicas. Nas línguas semíticas, assinala Huizinga (1980), o campo semântico da palavra jogo é dominado pela raiz *la'ab*, que expressa também o riso e a troça. Em árabe, "jogo" se diz *la'iba*, que significa ainda “fazer troça”, “meter-se com alguém” (1980, p.41).

Explorar os ritmos - ou jogos de linguagem - contidos nas *Mil e uma noites* exigiria percorrer o livro todo. Para ouvir todo seu ritmo seria obrigatório reescrevê-lo. Renunciando ao destino dos copistas, aceitamos a impossibilidade de concluir.

3 Os castelos da memória

Em seu pequeno ensaio sobre o *Livro das mil e uma noites*, Jorge Luis Borges (1980) recorre, frequentemente, a metáforas arquitetônicas. Para ele, as *Noites* seriam como “as catedrais equivocadamente chamadas de góticas”, que foram construídas

através das gerações, por milhares de homens. “E nenhum desses autores anônimos”, afirma Borges, “pensou que estivesse *edificando* um livro ilustre” (1980, p.261).

A idéia de construção, usada para se falar do livro das *Noites árabes*, é particularmente feliz porque, para se entrar neste reino, é necessário, antes, que se percorra um sem-número de castelos fictícios, cuja preciosa arquitetura representa o último refúgio da memória. Para prosseguir narrando, a memória se espacializa e busca lugares imaginários.

Na imagem dos palácios – estas grandes construções alegóricas que Jamil Haddad (1961) interpreta como metáforas edênicas – é que o lugar imaginário vai encontrar sua expressão mais significativa. Reunamos, ao acaso das histórias, algumas destas descrições.

Para visitar uma cidade das *Mil e uma noites* é preciso, antes, que façamos uma longa viagem, por solidões planas. O objetivo é, com certeza, a busca de um objeto insólito, como antiquíssimos vasos de cobre, de cujo interior se desprende uma fumaça negra, de formas diabólicas. Depois de alguns anos de viagem, avistamos um palácio de aço chinês, com um imponente zimbório de chumbo, habitado por corvos. Na entrada do palácio há uma torre, onde se encontram numerosos sepulcros, onde se lê uma inscrição misteriosa, com letras gravadas em pedrarias. Penetrando na torre através de uma porta de ébano, passamos por imensas salas, habitadas pelo silêncio. Entramos então, em um quarto, o único mobiliado: avistamos uma mesa, onde mil reis se sentaram. Abrimos a primeira porta, entre as cem que se apresentam diante de nós.

A cerimônia de abertura das portas exige, algumas vezes, que se pronuncie palavras encantadas. Mas, certamente, elas nos conduzirão a novos mundos, de exata e precisa classificação. Ouçamos o protagonista da História do Terceiro Zaluk, de posse de todas as chaves do palácio que visita:

A grande porta de ouro pela qual se entrava no palácio era cercada de portas de madeira de aloés e de madeira de sândalo, e as portas das salas eram de ébano incrustado de ouro e diamantes. Todas aquelas portas conduziam a salas e a jardins, onde vi todas as riquezas da terra e do mar acumuladas. Quando abri a primeira porta, vi um pomar repleto de árvores frutíferas, e de tal maneira grandes e belas como nunca em minha vida havia visto semelhantes, no mundo inteiro... Quando abri a segunda porta, meus olhos e narinas ficaram encantados com as flores que enchiam um grande jardim, irrigado por pequenos riachos... Abri, em seguida, a terceira porta, e meus ouvidos

se encantaram com as vozes dos pássaros de todas as cores e de todas as espécies da terra. Aqueles pássaros estavam todos numa grande gaiola, feita com varetas de madeira de aloés e de sândalo; a água que bebiam estava contida em vasilhas de jade e jaspe fino colorido; os grãos eram arranjados em pequenos pratos de ouro, e o solo estava varrido e irrigado (1961, vol. 1, p.115-119).

A quarta porta vai trazer a vertigem, o labirinto: uma nova construção se apresenta, dotada de outras tantas portas, e tudo recomeça:

No meio de um grande pátio vi uma cúpula de construção maravilhosa: aquela cúpula tinha escadas em pórfiro que subiam para chegar a quarenta portas de madeira de ébano, incrustadas de ouro e prata: aquelas portas, cujos batentes estavam cobertos, deixavam ver, cada uma delas, uma sala espaçosa; cada sala continha um tesouro diferente, e cada tesouro valia mais do que todo meu reino. A primeira sala continha [...] (1961, vol. 1, p.115-119).

E assim, infinitamente, sucedem-se as portas, até a última, que é proibida e, pela transgressão de abri-la, certamente, o protagonista pagará um alto preço.

Essas construções imaginárias têm, como efeito mais imediato, o prolongamento da narrativa, mas é nas técnicas mnemônicas da Antiguidade que se encontra o seu sentido mais preciso.

Desenvolvidas tanto no Ocidente quanto no Oriente, as técnicas de memória têm sua fonte comum na Antiguidade clássica. Segundo o relato de Cícero em *De Oratore*, (obra que coloca a memória entre as cinco partes da retórica) (YEATS, 2007), o precursor desta arte teria sido o poeta grego Simonides de Céos (556 a 468 a.c.). Além do livro de Cícero, outras fontes da tradição latina sobre o tema estariam no *Ad Herennium*, obra de autor desconhecido – mas igualmente atribuída a Cícero – que foi largamente difundida na Idade Média, e na *Institutio Oratoria*, de Quintiliano.

O método que possibilita ao orador imprimir à sua narrativa absoluta precisão usa procedimentos arquitetônicos como forma de adestramento da memória. Para isto, basta que construa, mentalmente, um edifício espaçoso e pensado em todos os seus detalhes, assim como os palácios descritos nas *Mil e uma noites*: do pátio passa-se ao átrio, das salas aos quartos, até que se tenha um mundo minuciosamente habitável. As imagens e os lugares escolhidos são projetados na memória e aí ficam impressos, passando a funcionar como uma espécie de alfabeto interno, prontos para serem

resgatados a qualquer momento. Visitando imaginariamente esses depósitos, procede-se à leitura de todo o material armazenado, em sua ordem e sequência exatas. Para isso é necessário, no entanto, que os lugares imaginados formem uma série, para que neles se possa deslocar livremente, em todas as direções.

Tanto Cícero quanto Quintiliano estabeleceram com precisão os procedimentos necessários para se passear pela arquitetura da memória. Os lugares devem ser bem iluminados, amplos, para que se caminhe neles com segurança. Devem possuir intervalos regulares, e as imagens utilizadas precisam ser extraordinárias o suficiente para que, assim que acionadas, sejam rapidamente captadas pela mente. Este tipo de arquivamento da memória em lugares e imagens permite-nos consultá-la como um verdadeiro fichário. Os *loci* conservam a ordem do material narrativo da mesma forma que um sistema de escrita. Segundo as prescrições de Quintiliano, o primeiro pensamento deve ser sempre colocado no átrio; o segundo, no salão de entrada. Os demais são arranjados ordenadamente em torno do *impluvium*, e podem também ser depositados em vasos, estátuas e outros objetos. O mesmo procedimento usado em relação à casa romana, ou a um palácio, pode ser utilizado para se resgatar, de memória, uma cidade inteira.

Quem ajudou a divulgar a arquitetura da memória, construindo castelos imaginários, foi o jesuíta italiano Matteo Ricci, que escreveu em chinês, no ano de 1596, um *Tratado sobre as Artes Mnemônicas* (SPENCE, 1986). Os castelos da memória, segundo Ricci, poderiam ser extraídos da realidade, da fantasia, ou, numa construção híbrida, de uma porta imaginária aberta num edifício real, que desse acesso a novos espaços. O método de Ricci apoia-se nos mesmos autores latinos já citados e guarda igual analogia com a escrita:

Uma vez fixados todos os lugares, você pode cruzar a porta e iniciar o passeio. Vire à direita e prossiga. Como ocorre com a prática da caligrafia, onde você segue do início para o fim, ou com o peixe que nada em cardumes ordenados, assim também tudo está arrumado em seu cérebro, e todas as imagens estão prontas para o que quer que você queira lembrar (RICCI *apud* SPENCE, 1986, p.27).

A partir da construção dos aposentos – que podem ser sempre maiores e em maior número – é possível acrescentar mais imagens, desde que se cuide para não entulhar demais o espaço.

Desnecessário dizer, as *Mil e uma noites* não seguem a prescrição de economia nos adornos e objetos proposta por Ricci, que sugere apenas “pequenos objetos decorativos de ouro ou jade, sobre uma ou outra mesa” (SPENCE, 1986, p.27-28). O excesso predomina. Quando se percorre um castelo nas *Noites*, até os corredores são forrados de tapeçarias, o teto iluminado por lâmpadas coloridas e inúmeros candelabros, dispostos em todo o comprimento; suspensos à parede, objetos de ouro e prata, jóias e armas em metal precioso. Atravessado o corredor, chega-se a uma sala tão maravilhosa “que é inútil descrevê-la”.

Mas que nem por isso deixa de ser descrita: “No meio dessa sala, que era toda forrada de estofos de seda, havia um leito de alabastro, enriquecido com pérolas finas e pedras preciosas, e recoberto com um mosquiteiro de cetim” (1961, vol.1, p.133).

Os lugares onde a memória se refugia, nas histórias, obedecem a uma estratégia facilmente identificável nos modelos mnemônicos acima descritos. A arte da memória é um adestramento, uma técnica que exige elaboração e rigorosa disciplina mental, mas o que ela mobiliza é o imaginário.

Uma imagem, entre outras, permanece forte e recorrente: a do viajante que, surpreendido pela noite e acolhido pelo sagrado dever da hospitalidade, é incitado por seu hospedeiro "a retirar de seu alforge alguma história boa ou qualquer aventura maravilhosa que possa distrair" (1961, vol.1, p.68)¹⁰. O conteúdo desta bagagem é pura força imagética. Os espaços da memória são habitados apenas por imagens, que se deslocam, se confundem, se repetem, e geram outras, infinitamente. “Imagens imaginadas”, geradas pela “imaginação imaginante”, para usar a exata tautologia de Gaston Bachelard (1978). Imagens que só podem ser “compreendidas” através de outras. “Interpretá-las” significa traí-las, desfocá-las para um outro contexto que não o da imaginação poética.

Contudo, para entrar na corte de *Versailles*, a partir de 1704 – agora já impressas em livro, e traduzidas por Antoine Galland (1965) – as *Mil e uma noites* foram despidas das marcas e das imagens da memória. Galland omitiu os poemas, porque obscuros; a prosa rimada, porque obscena; e as longas enumerações, porque excessivas.

¹⁰ Ver a História do Carregador em as *As mil e uma noites* (1961, vol. 1, p.68).

REFERÊNCIAS

- AS MIL e uma noites*. Trad. Nair Lacerda e Domingos Carvalho. São Paulo: Edições Saraiva, 1961. 8 v.
- ASSENS, R. C. Presentación de la obra. In: *LIBRO de las mil y una noches*. 5. ed. Trad. Rafael Cansino Assens. México: Aguilar, 1986. v. 1.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril, 1978. [Coleção Os Pensadores].
- _____. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti, 1978.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 8.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLACHERE, R. *O Alcorão*. Trad. de Heloysa de Lima Duarte. São Paulo: Difel, 1969.
- BORGES, J. L. *Sete noites*. Trad. de João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1980.
- CALVINO, I. A combinatória e o mito na arte narrativa. In: *A atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1971, p.75-80.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CURTIUS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.
- ELIADE, M. *O mito do eterno retorno: arquétipo e repetição*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1986.
- GIBBON, E. *Declínio e queda do Império Romano*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HADDAD, J. A. Introdução às “mil e uma noites”. In: *AS MIL e uma noites*. Trad. Nair Lacerda e Domingos Carvalho. São Paulo: Edições Saraiva, 1961. v 1.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 2. ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- HUSTON, N. *Dire et indire: éléments de jurologie*. Paris: Payot, 1980.
- KHAWAM, R. R. Introduction. In: *LES MILLE et une nuits*. Trad. René R. Khawam. Paris: Phébus, 1986a, v.1, p.9-31.
- _____. Introduction. In: *LES MILLE et une nuits*. Trad. René R. Khawam. Paris: Phébus, 1986b, v.2, p.9-24.
- KRISTEVA, J. *História da linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1983.
- LANE, E. W. Introduction. In: *THOUSAND AND one nights*. Trad. Edward William Lane. New York: Harper & Brothers Publishers, 1908. v.1.
- LES MILLE et une nuits*. Trad. René R. Khawam. Paris: Phébus, 1986. [4 vol.]

- LES MILLE et une nuits: contes arabes*. 1. ed. Trad. Antoine Galland. Paris: Garnier-Flammarion, 1965. [3 vol.]
- LIBRO de las mil y una noches*. 5. ed. Trad. Rafael Cansino Assens. México: Aguilar, 1986. v.1.
- MENEZES, A. B. Do poder da palavra. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, nº 573, São Paulo, 29 jan. 1988.
- SARDUY, S. El Barroco y el neobarroco. In: MORENO, C. F. (org.). *America Latina en su literatura*. 1. ed. México: Siglo XXI, 1972.
- SPENCE, J. D. *O palácio da memória de Matteo Ricci*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- SPITZER, L. *Linguística y historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1955.
- THOUSAND AND one nights*. Edição. Trad. Edward William Lane. New York: Harper & Brothers Publishers, 1908. v.1.
- VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2. ed. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VERNET, J. *Literatura árabe*. 2. ed. Barcelona: Labor, 1968.
- YEATS, F. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Editora Unicampa, 2007.
- ZUMTHOR, P. *Introduction à la poesie orale*. Paris: Seuil, 1983.

Recebido em 11/10/2016

Aprovado em 31/07/2017