

MARCELO BUENO DE PAULA

BORGES E *AS MIL E UMA NOITES*:
LEITURA, TRADUÇÃO E CRIAÇÃO

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do título de Doutor em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Andréia Guerini
Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Andréa Lúcia Paiva
Padrão Ângelo

FLORIANÓPOLIS

2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

P324b Paula, Marcelo Bueno de

Borges e "As mil e uma noites" [tese]: leitura, tradução e criação / Marcelo Bueno de Paula; orientadora, Andréia Guerini. - Florianópolis, SC, 2011.
266 p.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

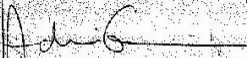
1. Borges, Jorge Luis, 1899-1966 - Crítica e interpretação.
2. Tradução e interpretação. 3. Literatura árabe. I. Guerini, Andréia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

CDU 801=03

DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

ATA 16/2011

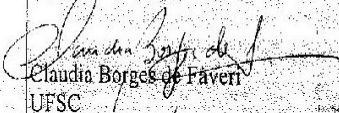
Aos (16) dezois dias do mês de agosto de dois mil e onze, às 15:00 horas, na sala Machado de Assis, 407, prédio B, do Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina, reunida a Comissão Examinadora, designada pela Portaria nº 034/PGET/2011, de dezoito de julho de dois mil e onze e constituída pelos Professores Doutores Andréia Guerini (Orientadora e Presidente/UFSC), Andréa Padrão (Coorientadora/UFSC), Maria Esther Maciel (UFMG), Mamede Jarouche (USP), Cláudia Borges de Faveri (UFSC), Walter Carlos Costa (UFSC) e Mauri Furlan (UFSC) realizou-se em sessão pública a defesa da Tese de Doutorado de Marcelo Bueno de Paula, intitulada: "Borges e *As mil e uma noites*: leitura, tradução e criação" a qual foi orientada pela Professora Doutora Andréia Guerini. Após o candidato apresentar seu trabalho, procedeu-se à arguição e à avaliação, feitas nos termos regimentais. A Comissão Examinadora aprovou a tese do doutorando. O mesmo deverá apresentar, cumpridas as formalidades, a versão final, segundo o padrão gráfico da UFSC, no prazo máximo de 90 (noventa) dias, à Coordenadoria do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Nada mais havendo a tratar a sessão foi encerrada, dela sendo lavrada a presente ATA que é assinada pelos membros da Banca Examinadora, pela Presidente e pelo doutorando.



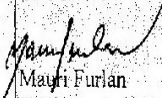
Andréia Guerini
Orientadora e Presidente



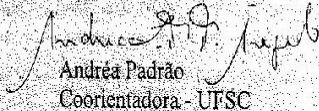
Maria Esther Maciel
UFMG



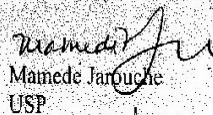
Cláudia Borges de Faveri
UFSC



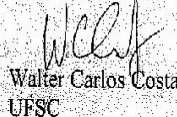
Mauri Furlan
UFSC



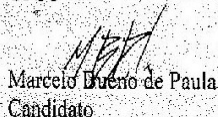
Andréa Padrão
Coorientadora - UFSC



Mamede Jarouche
USP



Walter Carlos Costa
UFSC



Marcelo Bueno de Paula
Candidato

A banca recomenda que a tese seja publicada.

À Eliziane, meu oásis.

À Guiomar, alicerce de todas as horas.

A Mauro e Márcio.

À Sofia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me permitir fiar esta linha da insuspeitável trama;

À Eliziane, namorada que compartilhando comigo o seu saber e o seu coração trouxe a felicidade para junto destas reflexões e inspira inúmeras outras (“Prólogo-moldura”);

À minha família, pelo apoio e colaboração incondicionais (“Os vizires Nūruddīn ‘Alī, do Cairo, e Badruddīn Ḥasan, de Basra”);

À Profª. Dra. Andréa Padrão, que acreditou em minhas possibilidades, e além de seu conhecimento me presenteou com a sua inestimável amizade (“Ali-Babá e os quarenta ladrões exterminados por uma escrava”);

À Profª. Dra. Andréia Guerini, exemplo intelectual e de generosidade, incansável incentivadora no descortinar de novos caminhos (“Aladim ou A lâmpada maravilhosa”);

Ao Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche, pelo prazer proporcionado pela sua tradução das *Noites* e de outros textos árabes, bem como pelo esclarecimento de dúvidas e precioso suporte bibliográfico (“Los dos reyes y los dos laberintos”);

À Profª. Dra. Maria Esther Maciel, solícita em seu auxílio muito antes da configuração definitiva do tema que alenta estas páginas (“Sindabād, o navegante”);

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa, pelas observações e sugestões em minha qualificação, empréstimos de livros e iluminações quanto ao universo borgiano (“O barbeiro de Bagdá e seus irmãos”);

Ao Prof. Dr. Mauri Furlan, sinônimo de erudição e dono de uma boa vontade que ultrapassa o âmbito acadêmico (“A Cidade de Bronze”);

À Profª. Dra. Claudia Borges de Faveri, pelo aceite em contribuir com o seu saber para o aprimoramento deste trabalho (“Sufrah, geomante”);

À Profª. Dra. Marie Hélène Catherine Torres, presença constante no aprendizado desses anos de UFSC, concessora de gratas oportunidades e

uma das certezas de que as minhas inúmeras e longas viagens a Florianópolis valeram a pena (“As três maçãs”);

Ao Prof. Dr. Sergio Gabriel Waisman e ao Prof. Dr. Efraín Kristal, pela atenção a mim dispensada em nossas trocas de e-mails e pelo envio de material (“O primeiro dervixe” e “O terceiro dervixe”);

A Carlos Fernando dos Santos, paciente amigo que à frente da secretaria da PGET esteve sempre à disposição para resolver problemas, ouvir e aconselhar (“O rei Yūnān e o médico Dūbān”);

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante parte do período em que esta pesquisa foi elaborada como uma dissertação de mestrado;

Por fim, a todos que de alguma outra forma contribuíram para esta realização.

RESUMO

Esta tese analisa a presença das *Mil e uma noites* (*Alf layla wa-layla*) na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), enfocando o texto árabe como literatura traduzida. Tal conjunto de histórias desempenhou um papel relevante na formação de Borges como leitor, no desenvolvimento de seu pensamento sobre tradução e na incorporação do oriente islâmico à sua expressão literária madura. Por outro lado, foi também através da tradução e criação de alguns episódios mileumanoitescos que o autor ensaiou pela primeira vez o tratamento de temas e imagens que o consagraram mundialmente, como o labirinto, o Aleph e o duplo. Assim, a longa relação do escritor com as *Noites* é analisada aqui enquanto leitura e recepção de suas muitas versões, fundamento na articulação de suas ideias tradutórias e, por fim, inspiração e espaço para inovações em sua poética narrativa.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; *Mil e uma noites*; Estudos da Tradução; literatura traduzida.

ABSTRACT

This thesis analyzes the presence of *The thousand and one nights* (*Alf layla-wa layla*) in the work of Argentine writer Jorge Luis Borges (1899-1986), focusing on the Arabic text as translated literature. The set of stories played an important role in Borges's readings and also in the development of his thought on translation and insertion of Islamic East in his mature literary expression. Moreover, was through his translation and creation of some *Nights's* episodes that the author first experimented with themes and images that made him world famous, as the labyrinth, the Aleph, and the double. Thus, based on this, the long relationship between the writer and the *Nights* is analyzed here while reading and reception of the book versions, a basis in the articulation of his ideas on translation, and, finally, an inspiration and space for innovations in his narrative poetics.

Key words: Jorge Luis Borges; *The thousand and one nights*; Translation Studies; translated literature.

SUMÁRIO

NOTAS PRÉVIAS	23
INTRODUÇÃO	25
CAPÍTULO 1 – LEITURAS DO LABIRINTO INFINITO	33
1.1 UM PERCURSO DAS <i>NOITES</i>	33
1.1.1 Gênese da obra.....	37
1.1.2 Manuscritos.....	47
1.1.3 Edições.....	55
1.2 LENDO ŠAHRĀZĀD.....	57
1.2.1 Livro ilimitado.....	60
1.2.2 “Metáforas de Las mil y una noches”: paradigmas de leitura.....	66
1.2.2.1 Primeira metáfora.....	74
1.2.2.2 Segunda metáfora.....	83
1.2.2.3 Terceira metáfora.....	95
1.2.2.4 Quarta metáfora.....	108
CAPÍTULO 2 – REFLEXÕES SOBRE O TRADUZIR	115
2.1 BORGES E A TRADUÇÃO: QUASE UMA TEORIA.....	115
2.1.1 O rascunho permanente.....	126
2.1.2 Infidelidades do original.....	138

2.2 OS TRADUTORES DAS <i>NOITES</i>	144
2.2.1 Galland, o último confabulador.....	152
2.2.2 Lane e a mesinha da sala.....	161
2.2.3 Burton, um tradutor aventureiro.....	169
2.2.4 O licencioso Dr. Mardrus.....	179
2.2.5 Littmann & Cia.....	185
2.2.6 Mestre Cansinos Asséns.....	190

CAPÍTULO 3 – TRADUZINDO E CRIANDO O ORIENTE DAS NOITES.....

197

3.1 ALGUMAS NOITES TRADUZIDAS E RECRIADAS.....	197
3.1.1 A tradução e a antologia como proposta de enriquecimento cultural.....	203
3.1.2 “Etcétera”: dos sábados às estantes.....	216
3.1.3 Um castelo proibido e dois sonhadores.....	228
3.1.3.1 O castelo.....	237
3.1.3.2 Os sonhadores.....	256
3.1.4 Outras traduções.....	274
3.1.4.1 Um mendigo cego.....	275
3.1.4.2 Um gênio libertado.....	285
3.1.4.3 Céu e inferno.....	294
3.2 DUAS TRADUÇÕES INVENTADAS.....	299
3.2.1 Borges, Burton e Lane em um espelho de tinta.....	310
3.2.2 Um fio de Ariadne para “Los dos reyes y los dos laberintos”.....	

CONSIDERAÇÕES FINAIS	341
REFERÊNCIAS	346
ANEXOS	364
Anexo a – Imagem de abertura dos volumes das <i>Noites</i> de Burton.....	365
Anexo b – Les aventures du calife Haroun-al-Raschid/Histoire de l’aveugle Baba Abdalla.....	366
Anexo c – Quadrado mágico e espelho de tinta segundo desenho de Lane.....	386

*Sigue leyendo mientras muere el día
y Shahrazad te contará tu historia.*

Jorge Luis Borges

NOTAS PRÉVIAS

- Devido à constante citação de textos de Borges que integram os quatro volumes de suas *Obras completas*, estas tiveram a sua indicação simplificada nas referências, sendo mencionadas apenas como *OC1*, *OC2*, *OC3* e *OC4*, abreviaturas que remetem a um dos tomos da seguinte edição: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2001. 4 v.;
- Para a transcrição de palavras árabes fora das citações, adotou-se a convenção internacional, cuja pronúncia dos símbolos aqui utilizados é a seguinte:¹
 - **ā, ē, ī** (representação de vogais longas): som próximo ao de vogais tônicas;
 - **ṣ, ḍ, ṭ, ḏ** (sons enfáticos): pronúncia similar a **s, d, t, z** enfatizados;
 - **ḥ** (faríngea aspirada): sem som equivalente na língua portuguesa;
 - **ḵ** (velar surda): sonoridade próxima do **j** no espanhol;
 - **ġ** (velar sonora): próxima do **r** francês em “Paris”;
 - **ṯ** (interdental surda): próxima ao **th** na pronúncia inglesa em “think”;
 - **ḏ** (interdental sonora): semelhante ao **th** na pronúncia inglesa em “the”;

¹ Adaptado de JAROUCHE, Mamede Mustafa. Uma poética em ruínas. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v. 1, Ramo sírio. Ed. e Trad. Mamede Mustafá Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006, p. 34-35.

- **ʁ** (faríngea sonora): sem som equivalente em línguas ocidentais;
- **h** (laríngea surda): como o **h** no inglês home;
- **q** (uvular surda): pronuncia-se como o **k**, mas com maior explosão;
- **ʃ** (palatal surda): correspondente ao **x** ou **ch** do português;
- **j** (palatal sonora): som parecido com o do português;
- **s**: nunca pronunciado com som de **z**, independente de sua posição na palavra.

INTRODUÇÃO

Em 1930, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), já contando então com um razoável reconhecimento como poeta em seu país, publicava o seu sétimo livro, a biografia ensaística *Evaristo Carriego*, estudo dedicado ao poeta popular que havia sido seu vizinho no bairro de Palermo e ao mundo do arrabalde portenho, além de ser a obra derradeira do que a crítica convencionou chamar de “primeiro Borges” ou “Borges local”, em oposição a um “segundo Borges” ou “Borges universal/cosmopolita”.

Mas enquanto o seu nome ainda não ganhava o mundo e a sua literatura não o imortalizava, o autor, no prólogo do novo livro, registrava um rápido depoimento sobre a sua experiência na biblioteca paterna:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja de lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra.²

² BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*, *OCI*, p. 101.

Lugar decisivo para a constituição da poética borgiana, uma poética que desde o seu princípio sempre privilegiou a leitura e a tradução como objetos de prática, reflexão e subsídio para a criação, a biblioteca formada pelo pai do escritor, Jorge Guillermo Borges (1874-1938), um advogado e professor de psicologia de ascendência inglesa com ambições literárias,³ possibilitou também o primeiro encontro do futuro homem de letras com uma das obras que mais o influenciaram e que tem, no mínimo, uma grande presença em sua literatura: *As mil e uma noites*, ou *Alf layla wa-layla* em árabe (literalmente *As mil noites e uma noite*).

Tal obra se caracteriza como um vasto e anônimo repertório de contos de natureza maravilhosa que remonta ao século VIII, citado exaustivamente em sua poesia e ficção e elemento angular na ponderação de algumas concepções críticas e filosóficas de grande importância desenvolvidas ou analisadas por ele em sua literatura.

No prólogo de *Evaristo Carriego*, a leitura das *Noites*, denunciada pela menção à história de “el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico”, a qual responde pelo título “O pescador e o gênio” e é a moldura do segundo grande ciclo de contos do livro, comparece ao lado de outras referências, todas da literatura inglesa⁴, e que igualmente acompanharão a sua trajetória, da infância aos últimos dias. Tal trajetória transformará o autor em um nome fortemente

³ Seu único livro escrito foi o romance histórico *El caudillo*, publicado em Palma de Mallorca, Espanha, em 1921 e mais tarde revisado por Borges.

⁴ As outras obras citadas são as seguintes: os romances *Treasure island* (1883), de Robert Louis Stevenson; *The first men in the moon* (1901) e *The time machine* (1895), de H. G. Wells; e o poema “The veiled prophet of Khorassan”, do livro *Lalla Rookh* (1817), de Thomas Moore.

vinculado às *Noites* no Ocidente e em um de seus divulgadores mais apaixonados no século XX.

Apesar de Borges ser um dos maiores leitores das *Noites*, o escritor nunca pôde ler em árabe as histórias narradas por Šahrāzād, pois, infelizmente, não chegou a dominar tal língua. Todavia, sabe-se que ele teve algumas aulas de árabe com um professor egípcio em Genebra, em 1986, durante suas últimas semanas de vida. Certamente, essas aulas às portas da morte não lhe permitiram uma noção significativa do idioma, devido a sua cegueira, seu estado de saúde e o tempo de estudo transcorrido, mas é possível que tenham desdobrado uma nova e derradeira perspectiva de seu longo vínculo afetivo com as *Noites*. María Kodama, segunda esposa de Borges, que relatou ao jornalista Héctor D'Amico o acontecimento das aulas, revelou o entusiasmo do escritor enfermo pela possibilidade de uma aproximação mais íntima com o livro. De acordo com D'Amico, “Un domingo, a las once de la noche, María leyó un aviso en el diario que ofrecía clases de árabe. Lo consultó a Borges. ‘Por supuesto, por supuesto – la alentó de inmediato – piense en *Las mil y una noches*.’”⁵

Desse modo, as *Noites* sempre se apresentaram a Borges exclusivamente como tradução, o que possibilitou uma relação textual fecunda levada a extremos, implicando, do ponto de vista do autor, uma verdadeira subversão do texto traduzido. Assim, será com um ensaio sobre as traduções europeias das *Noites*, “Los traductores de *Las 1001 noches*”, incluído em *História de la Eternidad* (1936), que o escritor alcançará a maturidade de suas ideias sobre tradução, bem como será

⁵ D'AMICO, Héctor. Una visita a Borges. In: _____. *La Patagonia de Sopena*. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo, 2005, p. 66.

citando e refabulando a obra que ele encontrará parte de sua energia para deslocar Buenos Aires da periferia do mundo literário, dominado pelos cânones eurocêntricos, para um espaço próprio, isento de preconceitos para com o que é alheio e comprometido com tudo o que a literatura pode fornecer para o provimento de um projeto estético cujo diálogo não é um fim em si mesmo. Em outras palavras, Borges se apropriará irreverentemente de textos de outras culturas e, principalmente através da tradução e da reescritura inventiva, se utilizará deles para afirmar as suas composições como obras genuinamente platinas e ao mesmo tempo universais.

Guiando-se por esse caminho, esta tese pretende estabelecer um estudo acerca da importância das *Noites* na obra de Borges e demonstrar como tal presença nunca foi dissociada da valorização e meditação do traduzir ou da liberdade de se lançar mão do que o senso comum e a tradição dão por textualmente estabelecido, e eventualmente transformá-lo.

Além disso, nosso estudo também pretende demonstrar que o Oriente não é simplesmente um tópico recorrente nos escritos do autor, mas a tentativa de emulação de um universo em que a alteridade inacessível, que aparenta ser mais constante pela barreira linguística do que a geográfica, só pode ser tocada e mobilizada mediante processos que justamente levem em conta os mecanismos de sua mediação, bem como através da exploração em novo contexto de seus elementos discursivos, temáticos e imagéticos.

O trabalho divide-se em três capítulos, cada um contemplando uma faceta da relação de Borges com as *Noites* e na ordem em que estas passaram a ter relevância nas atividades intelectuais do escritor, de

acordo com a documentação de que se dispõe. Posto isso, elas são: a leitura, a reflexão sobre a tradução, a prática tradutória e a criação dissimulada como texto traduzido.

No primeiro capítulo, antes da abordagem da leitura das *Noites* por Borges, há a contextualização da obra árabe, traçando-se um histórico da gênese e desenvolvimento do livro no Oriente, com o comentário de suas possíveis origens, de sua elaboração em terras do Islã, dos vários manuscritos da tradição mileumanoitesca, além de um panorama de suas principais edições impressas em árabe, informações que serão importantes para se saber com que tradução de um manuscrito ou edição das *Noites* Borges trabalha.

Segue-se a isso a abordagem da recepção do livro pelo escritor. Em um momento inicial, a análise se debruça em como ele lida com a leitura de várias traduções da obra e como esta adquire contornos de livro infinito em decorrência de sua organização formal.

Posteriormente, a atenção é dirigida ao que Borges procura ler nas *Noites* e às ligações que pontos específicos de sua leitura mantêm com elementos e símbolos-chave de seu projeto literário. Diante dessa proposta, o texto que enseja nossa investigação será o poema “Metáforas de *Las mil y una noches*”, o qual promove a sintetização das *Noites* em quatro metáforas que podem ser tomadas como paradigmas de leitura: a do rio, simbolizando a constituição do livro tempo afora; a da trama de um tapete, evidenciando a sua estruturação simbólica; a de um sonho, denotando a sua atmosfera onírica; e, enfim, a do mapa do tempo, apontando o tempo de Šahrāzād como dissociado daquele que rege a realidade.

Por sua vez, o segundo capítulo versa sobre as *Noites* na formulação do pensamento de Borges acerca do traduzir e busca esboçar a evolução de suas concepções a respeito da tradução de literatura, demonstrando como ele subverte princípios cristalizados como a imutabilidade e primazia do texto-fonte e a inferioridade da palavra transposta a outras línguas. Para isso, será imprescindível analisar detidamente “Los traductores de las 1001 noches”, desdobrando-se as sutilidades desse ensaio de acordo com o comentário das principais traduções que ele abrange: a de Jean Antoine Galland, Sir Richard Francis Burton, Edward William Lane, Joseph Charles Mardrus e Enno Littmann. Ademais, fecham essa parte do trabalho algumas considerações sobre a apreciação de Borges da versão da obra árabe dada a público em meados dos anos 50 pelo seu amigo Rafael Cansinos-Asséns.

Finalmente, o último capítulo analisa as traduções de histórias e passagens das *Noites* realizadas por Borges, boa parte em colaboração, e as ficções de sua autoria que emulam os contos medievais árabes e que foram apresentadas como autênticos textos traduzidos. Nessa análise procura-se verificar quais foram os textos-fonte que o escritor tomou para o seu trabalho e como ele modificou esse material, secundado por uma liberdade que em muitos casos beira a originalidade e dá novo sentido ao texto traduzido, liberdade que concorre para a sua experimentação de temas que ele inclui em sua literatura da fase cosmopolita, prenunciando também o tratamento que o Oriente passará a receber em sua obra. E tudo isso é ponderado sem se descuidar dos impactos que as propostas e estratégias de tradução da geração de Borges tiveram na renovação do sistema literário argentino.

Na seção sobre o percurso oriental das *Noites*, fundamentamos a maior parte de nossa exposição nos trabalhos de Muhsin Mahdi e do crítico e tradutor brasileiro Mamede Mustafa Jarouche. Foi da tradução de Jarouche, ainda em publicação, que retiramos as citações que pretendem uma maior proximidade do leitor com o original árabe, o qual não constituiu objeto de nossa preocupação, já que a abrangência deste estudo compete unicamente à relação borgiana com traduções das *Noites*, sem qualquer pretensão de se comparar os originais árabes do livro com as versões elaboradas pelo escritor.

Outrossim, da vasta bibliografia utilizada sobre Borges, os autores mais frequentes que comparecem nestas páginas são Sergio Waisman, Efraín Kristal e Walter Costa, no caso de reflexões sobre o escritor e a tradução, e Jaime Alazraki, Emir Rodríguez Monegal, Anick Louis, Evelyn Fishburn e Sandra Silva, entre outros, no tocante a questões pontuais da obra borgiana.

Para concluir, esclarecemos que a nossa análise de textos traduzidos e pseudotraduzidos procura contemplar principalmente a dinâmica destes no tocante ao desenvolvimento da obra de Borges, relegando-se, portanto, a uma posição secundária reflexões sobre as estratégias de publicação e a recepção das versões e criações do escritor no sistema literário latino-americano. Aliás, ao qualificar o ambiente cultural da América do Sul ou da Argentina de periferia, em oposição a centros de poder, pensamos nesses termos formulados segundo os DTS (Descriptive Translation Studies), os Estudos Descritivos da Tradução, especialmente a chamada “Teoria dos Polissistemas”, desenvolvida por Itamar Even-Zohar, a qual concebe determinada cultura como um grande sistema que se relaciona com sistemas culturais paralelos e é

constituído por outros sistemas menores, sendo que dentro de cada sistema a dinâmica dos atos culturais seria composta por relações de poder entre “centros” e “periferias” em permanente tensão.⁶ O centro seria o lugar ocupado pelos maiores detentores de poder dentro de um sistema e a periferia a região ocupada por aqueles menos poderosos e hegemônicos.⁷

Não obstante, além de Even-Zohar, outro teórico descritivista comparece nesta tese, Gideon Toury, referência incontornável para se tratar de traduções fictícias, como as que Borges publicou na década de 1930, inspiradas em suas leituras das *Noites*.

⁶ BUESCU, Gabriela. Teoria dos polissistemas. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.fesh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/T/teoria_polissistemas.htm>. Acessado em: 04 jun. 2010.

⁷ Ver EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics Today*, Durham, v. 1, n.11, 1990.

CAPÍTULO 1

LEITURAS DO LABIRINTO INFINITO

1.1 UM PERCURSO DAS NOITES

No que diz respeito à sua gênese e história, as *Noites* sempre contaram, de um jeito ou de outro, com a presença da tradução em seu caminho. O ato tradutório, na multiplicidade de suas práticas e conceitos assumidos na diversidade do tempo e das culturas, foi fundamental para o seu desenvolvimento no Oriente e, obviamente, para a sua recepção no Ocidente. Não bastassem as contínuas traduções ocidentais que o livro mereceu em razão do sucesso da versão pioneira de Antoine Galland, e que respondem por significativa parcela de sua história conhecida, as *Noites* são uma obra com raízes externas ao mundo árabe e que supostamente foi arabizada e islamizada com o auxílio da tradução, como defendem alguns autores. Ademais, não se pode esquecer que sua constituição arábica, sobretudo a tardia, lançou mão desse recurso para a inclusão de muitas histórias em seu *corpus*. Assim, não causa estranheza que Borges observe que abordar a história das *Noites* é falar sobre suas traduções.⁸ Contudo, essa posição, fruto do exagero generalizante que às vezes acomete o escritor argentino, embora reflita a importância da tradução na trajetória da obra, não configura estritamente o que se sabe do percurso das *Noites*⁹.

⁸ BORGES. Siete noches, *OC3*, 1996, p. 236.

⁹ O bibliófilo e tradutor Cláudio Giordano parece ter se inspirado nas palavras de Borges ao conceber o pequeno volume *História d'As mil e uma noites* (Campinas: Unicamp, 2009), em que traça um panorama do percurso da obra centralizado em suas traduções ocidentais.

Convém igualmente ressaltar que a história do livro também não faz jus a um outro equívoco, há muito disseminado com insistência e prodigalidade por críticos literários e escritores, e que acaba contribuindo para a distorção da obra como uma confluência e sequência de traduções. Assim, para algumas pessoas, as *Noites* seriam, em seus limites de produção árabo-islâmica, mais ou menos o que elas resultaram no conjunto de suas manifestações em âmbito global, a saber, uma obra cuja elaboração, inconsciente de seu fim, deu-se com o trabalho de vários autores, em várias línguas, lugares e épocas.

Aliás, não faltam suposições de que o livro ou parte considerável dele, em suas origens, é um genuíno exemplo de literatura oral popular, tendo a maioria de suas histórias advindo exclusivamente da boca de narradores de rua, os *ruwāh*,¹⁰ que as difundiram pelo Oriente antes de sua compilação em volume. Tais crenças obstinadas de obra coletiva espontânea, fundada na oralidade, foram endossadas até mesmo por Borges¹¹ e contribuem diretamente para a eliminação da ideia das *Noites* como consequência de práticas eminentemente letradas e conscientes.

Mamede Mustafá Jarouche, especulando sobre a oralidade da obra, propõe que ela transitou da elaboração escrita à assimilação oral, e não o contrário. Para ele, o livro não é integrado por lendas ou fábulas orais que foram compiladas, mas por histórias originalmente escritas e subsidiadas por fontes variadas, algumas das quais, eventualmente, poderiam ser orais. Tais histórias foram pouco a pouco apropriadas

¹⁰ Plural de *rūwāh*, substantivo árabe que em português pode ser traduzido como “recitador” ou “declamador”.

¹¹ Ver cap. 2.2.1, p. 105-106.

pelos narradores de rua, os quais encontraram nelas um excelente material de trabalho.¹²

Considerações sobre oralidade à parte, a história das *Noites* não recebeu atenção suficiente quando a obra começou a ser estudada em terras ocidentais. O crítico e filólogo iraquiano Muhsin Mahdi (1926-2007) lembra que durante o século XVIII o propósito sério de leitura e estudo do livro no Ocidente foi o de buscar o entendimento da sociedade e a cultura dos povos árabes e muçulmanos.¹³ O orientalismo então nascente via a obra como material privilegiado para satisfazer a sede europeia de conhecimento acerca dos costumes e do pensamento do homem oriental. Na advertência do primeiro tomo de sua tradução das *Noites*, Galland destaca a utilidade e qualidade informativa dos contos que apresentava aos leitores:

Ils [os contos] doivent plaire encore par les coutumes et les mœurs des Orientaux, par les cérémonies de leur Religion, tant Païenne que Mahométane; et ces choses y sont mieux marquées que dans les Auteurs qui en ont écrit, et que dans les relations des Voyageurs. Tous les Orientaux, Persans, Tartares et Indiens, s’y font distinguer, et paraissent tels qu’ils sont, depuis les Souverains jusqu’aux personnes de la plus basse condition. Ainsi, sans avoir essuyé la fatigue d’aller chercher ces Peuples dans leur Pays, le Lecteur aura ici le plaisir de les voir agir, et de les entendre parler.¹⁴

¹² JAROUCHE. Uma poética em ruínas, p. 28.

¹³ MAHDI, Muhsin. Introduction. In: *THE THOUSAND and one nights (Alf layla wa-layla): from the earliest known sources: Arabic text with introduction and notes by Muhsin Mahdi.* v. 3, Introduction and indexes. 2. ed. Leiden: Brill, 1994, p. 1.

¹⁴ GALLAND, Antoine. Avertissement. In: *LES MILLE et une nuits: contes arabes traduits par Antoine Galland.* Ed. Gaston Picard. Paris: Garnier, 1949, v. 1, p. 34. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/collection_documents/galland_antoine/mille_et_une_nuits_t1/mille_et_une_nuits_t1.pdf>. Acessado em: 13 abr. 2011.

Só no século seguinte, e até meados do XX, como esclarece Mahdi, é que as histórias do livro foram estudadas com o intuito de localizar suas origens num passado distante e em lugares longínquos, o que, na maioria dos casos, teve como material primário de investigação novas traduções da obra e edições de seus originais.¹⁵ Porém, o predomínio apontado não significa que nesse período o interesse pela vida no Oriente foi dissociado das *Noites*. Tradutores como Lane e Burton, em que pese o aparecimento de obras orientalistas mais relevantes tratando do assunto¹⁶ e a atenção que eles deram às tentativas de estabelecimento de um histórico do livro, não se furtaram em transformar as suas *Noites* em enciclopédias de sociologia e antropologia através de paratextos, especialmente copiosas notas.¹⁷

Nos dias de hoje, o interesse nas *Noites* como painel cultural fiel arrefeceu e as pesquisas objetivando o desvendamento de sua história persistem, ainda que em quantidade mais modesta se comparada ao século XIX. Outras razões não menos justificáveis de estudo da obra reivindicaram com vigor seu espaço e contemplam áreas que vão desde a teoria literária aos estudos da religião, passando também pela linguística e pela psicanálise etc. Mas se antes traduções e originais impressos costumavam embasar a pesquisa sobre o passado das *Noites*, atualmente essa pesquisa está baseada nos manuscritos remanescentes

¹⁵ MAHDI. Op. cit., loc. cit.

¹⁶ Como o *An account of the manners and customs of modern Egyptians* (1836), do próprio Lane.

¹⁷ O orientalista e arqueólogo inglês Stanley Lane-Poole, sobrinho-neto de Lane, chegou a organizar o livro *Arabian society in the Middle Ages: studies from The thousand and one nights* (1883) a partir de uma seleção das notas enciclopédicas das *Noites* de seu tio.

do livro, a cujo estudo Mahdi dedicou-se com profundidade, tornando-se uma referência que não pode ser ignorada.

A Mahdi cabem os créditos pela retomada da corrente crítica que divide em grupos os manuscritos disponíveis, classificando-os genealogicamente com base em suas características geográfico-culturais de composição, procedimento que tem como precursores os orientalistas Hermann Zotenberg (1836-94) e Duncan B. Macdonald (1863-1943). O trabalho de ambos, segundo Mahdi, permaneceu por muito tempo o único ponto de partida útil para o estudo das *Noites* em árabe.¹⁸

A documentação conhecida até o momento sobre os primórdios das *Noites* é insuficiente para que se possa afirmar com segurança quando e em qual região a obra foi inicialmente concebida e o responsável (ou responsáveis) por isso. As opiniões sobre o assunto frequentemente são conflituosas, suscitando discussões quase intermináveis. Ademais, paralelamente ao exame da literatura e de documentos árabes, a difícil empreitada também mobiliza a análise de textos antigos e medievais indianos, persas, babilônicos e europeus.

1.1.1 Gênese da obra

Não obstante alguns estudos evidenciarem a Índia ou a Pérsia como berço de protótipos da obra, desconhece-se, com anterioridade ao árabe, menções a um livro intitulado *Mil e uma noites*. Mahdi enfatiza que as remissões a supostas fontes ou originais persas ou sânscritos carecem de comprovação concreta.¹⁹ O que sem tem certeza é que no

¹⁸ Id. Ibid., p. 3.

¹⁹ Id. Ibid., p. 26-28.

mundo árabe uma obra muito parecida com as *Noites*, em título e argumento, já era lida por volta do século IX.²⁰ Dois fragmentos de folhas de papiro datados de 266 H. (879 d.C.) em Antioquia, na Síria, atestam a sua existência. A descoberta do documento coube à pesquisadora iraquiano-americana Nabia Abbott (1897-1981), que na década de 1940 o identificou em meio a papiros árabes provenientes do Egito e adquiridos pela Universidade de Chicago. Uma tradução de suas vinte linhas, nem todas completamente legíveis, diz e permite inferir o seguinte:

Primeira página:

“*Livro*

que contém história(s) [ou: a história]
das mil noites [ou: histórias pertencentes às mil
noites]. Não há poderio
ou força senão em Deus
altíssimo e poderoso.”

Segunda página:

“*Em nome de Deus, Misericordioso,
Misericordioso*
NOITE

E quando foi a noite seguinte
disse Dīnāzād: ó minha delícia, se não
estiver dormindo, conte-me a história
que você me prometeu ou um paradigma²¹ sobre
a virtude e a falta, o poderio e a ignorância,
a prodigalidade e a avareza, a valentia e a
covardia,
que sejam no homem inatas ou adquiridas
[ou] que sejam característica distintiva ou decoro
sírio
[ou be]duíno

²⁰ JAROUCHE. Op. cit., p. 11.

²¹ Em árabe, *matl*, palavra que também pode ser traduzida como “história-exemplar”.

[e então Šīrāzād contou-lhe uma his]tória que
 continha graça e beleza
 [sobre fulano, o..., e sua m]emória
 [... e] se torna mais merecedor quem não
 [...] a não ser mais astucioso do que eles.”²²

Esses trechos são a mais antiga evidência material registrada de um livro que conta com “mil noites” em seu título. Mas não se pode garantir que os fragmentos pertencem realmente à obra nomeada. Abbott, optando por uma das possibilidades de formulação inicial do que restou do documento, “Livro que contém histórias pertencentes às mil noites”, sustenta que as linhas fizeram parte de uma seleção da obra e não de uma cópia integral dela. Além disso, a pesquisadora aventa que a compilação teria sido encomendada por um sírio e baseada em um texto originalmente redigido em Bagdá, também no século IX, sob o governo da dinastia abássida (750-1258), e que a ocorrência da expressão “decoro sírio” no papiro seria indício de que se recomendou ao escriba responsável pela cópia a compilação de coisas concernentes à Síria.²³

O texto hipotético de Bagdá pertenceria ao que Mahdi denominou de “matriz iraquiana” ou “ramo iraquiano” das *Noites*, uma espécie de primeiro estágio de redação independente em árabe de uma obra de remota origem persa intitulada *Hazār afsān* [*Mil fábulas*]. Dessa matriz iraquiana perdida derivariam as elaborações do livro que remontam entre a segunda metade do século XIII e a primeira do XIV,

²² Tradução de Jarouche. Os conteúdos entre colchetes são inferências de Abbott para trechos ilegíveis do manuscrito e foram apropriados e vertidos pelo tradutor a partir da versão inglesa do documento realizada pela pesquisadora. Id.. Op. cit., p. 12-13.

²³ ABBOTT, Nabia. A ninth-century fragment of the ‘Thousand nights’: new light on the early history of the *Arabian nights*. *Journal of Near Eastern Studies*, Chicago, v. 8, n. 3, jul. 1949, p. 181.

quando o Estado Mameluco (1240-1517) abrangia a Síria e o Egito²⁴, e que apresentam o título e as particularidades pelos quais ele é conhecido.

Precisar quais histórias e paradigmas constavam no livro que teve seus fragmentos descobertos por Abbott, seja ele apenas uma seleção ou as *Mil noites* completas, revela-se praticamente impossível em função da escassez de material. Os sucessos narrados pela personagem chamada por Dīnāzād de “minha delícia” (forma de tratamento que não existe nas *Noites* do período mameluco) permanecem incógnitos. De acordo com Jarouche, tudo o que se pode depreender, levando-se em conta a terminologia empregada quanto aos temas das narrativas do volume, que versariam “sobre/ a virtude e a falta, o poderio e a ignorância,/ a prodigalidade e a avareza, a valentia e a covardia”, é que o conteúdo da obra estaria próximo da linha didático-moralizante verificável em livros como *Kalīla wa Demna* [*Kalīla e Dimna*] (c. séc. VIII) e *Sindabād* [*O sábio Sindabād*] (c. séc. IX).²⁵

Duas passagens em obras árabes famosas do século X mencionam as *Mil noites* como tradução das *Hazār afsān*. Graças a isso, a questão da constituição das *Noites* em seu ramo iraquiano conta com mais algumas informações valiosas. A primeira menção, de natureza digressiva, dá-se no livro *Murūj Adḍahab wa Ma‘ādin Aljawhar* [*Pradarias de ouro e minas de pedras preciosas*], do historiador Abū Alḥasan ‘Alī Bin ‘Alḥusayn Bin ‘Alī Almas‘ūdī (m. 956). Em seu texto, Almas‘ūdī vincula a obra a um relato a respeito da cidade de Iram

²⁴ MAHDI. Op. cit., p. 2.

²⁵ JAROUCHE. Op. cit., p. 13-14.

Dāt Al‘imād, citada no Alcorão, relato que ele considera pertencer ao domínio da fábula:

O livro de ‘Ubayd Bin Šarya circula entre as pessoas e é bem conhecido. Muitos conhecedores das notícias [sobre Iram Dāt Al‘imād] constantes desse livro afirmam que elas são elaboradas a partir de fábulas forjadas [*ḥurāfāt maṣnū‘a*], arranjadas por quem pretendia aproximar-se dos reis narrando-as para eles. Essas notícias se impuseram aos contemporâneos por meio da memorização e da citação constante. O caminho [*sabīl*] percorrido por elas é o mesmo de livros transmitidos até nós e traduzidos para o nosso idioma a partir do persa, do sânscrito e do grego, e a maneira pela qual foram compostos esses livros que mencionamos é semelhante à do livro *Hazār Afsāna*, cuja tradução do persa é “mil fábulas”, pois fábula em persa se diz *afsāna*. As pessoas chamam esse livro de “as mil e uma noites”²⁶, e ele dá a notícia do rei, do vizir, de sua filha e de sua serva, que são Šīrāzād e Dīnāzād. É também semelhante à maneira do livro de Farzah e Sīmās [ou Šīmās] e o que ele contém de notícias sobre os reis da Índia e os vizires, e também ao *Sindabād* e de outros livros no mesmo sentido.²⁷

A segunda menção encontra-se no *Alfihrist* [Catálogo], do livreiro bagdali Abū Alfaraj Muḥammad Bin Abū Ya‘qūb Ishāq, mais conhecido como Annadīm Alwarrāq (m. 990), obra ambiciosa que pretendeu listar todos os livros escritos em árabe até então. O comentário, que não é benevolente, ocorre no oitavo artigo da oitava

²⁶ Existem manuscritos das *Murūj Aḡḡahab* que mencionam a tradução árabe das *Hazār afsān* apenas como “mil noites”, o que coloca em dúvida se a denominação “mil e uma noites” na obra de Almas‘ūdī não seria produto da correção de algum copista.

²⁷ Tradução e colchetes simples de Jarouche, colchetes grifados nossos. ALMAS‘ŪDĪ apud JAROUCHE. Op. cit., p. 15.

parte, segmento que em sua “primeira arte” trata das pessoas dadas a tertúlias noturnas [*musāmirūn*], das que contam fábulas [*muḥarrifūn*], dos livros compostos de histórias que se contam à noite [*asmār*] e dos de fábulas [*ḥurāfāt*]:

Quem primeiro produziu fábulas, e as pôs em livros, e guardou [tais livros] em bibliotecas, e compôs uma parte disso na linguagem de animais, foram os persas; a seguir, aprofundaram-se nisso os reis ašgānidas, terceira geração dos reis persas. Depois, semelhantes fábulas se difundiram e ampliaram na época dos reis sassânidas, e então os árabes as passaram para o seu idioma, e os eloquentes e disertos poliram-nas e ornamentaram-nas, elaborando, no mesmo sentido, fábulas equivalentes. O primeiro livro feito nesse sentido foi *Hazār afsān*, que significa “mil fábulas”. O motivo disso foi que um de seus reis [dos persas], quando se casava com uma mulher e passava com ela uma noite, matava-a no dia seguinte; então, casou-se com uma jovem [*jārya*] filha de rei, chamada Šarāzād, que tinha inteligência e discernimento; logo que ficou com ele, ela começou a *taḥarrifuhu* [‘entretê-lo contando fábulas’]; quando a noite findava, ela interrompia a história, fato que levava o rei a preservá-la e a indagá-la na noite seguinte sobre a continuação da história, até que se completaram mil noites, e ele, nesse período, dormiu com a jovem, que então teve um filho dele, mostrou-lhe a criança e o inteirou de sua artimanha; assim, o rei passou a considerá-la inteligente, tomou-se de simpatia por ela [*māla ilayhā*] e lhe preservou a vida. O rei tinha uma aia [*qahramāna*] chamada Dīnāzād, que a apoiava em sua artimanha [*hīla*]. Diz-se que esse livro foi elaborado para Ḥumāna, filha de Bahman, e também há notícias diferentes. E o correto, se Deus quiser, é que o primeiro a passar a noite entretido em colóquios [*asmār*] foi Alexandre [da Macedônia]: ele tinha um grupo que o divertia e o entretinha contando histórias, com as quais ele buscava não o prazer, mas sim a

proteção e a vigília. Depois dele, os reis utilizaram com essa finalidade o livro *Hazār afsān*, composto de mil noites e menos de duzentas histórias, porque uma única história às vezes era narrada em várias noites. Em diversas oportunidades vi esse livro completo, e ele, na verdade, é um livro ruim, de narrativa frívola.²⁸

As descrições parciais das *Hazār afsān* traduzidas ao árabe, tal como aparecem nos textos de Almas‘ūdī e Annadīm Alwarrāq, demonstram que se elas foram de fato uma fase preliminar iraquiana das *Noites* guardariam diferenças sensíveis em relação à obra composta sob o domínio mameluco, apesar das claras similaridades de título, estruturação e gênero entre ambas. Nas *Murūj Adḍahab*, Almas‘ūdī restringe-se unicamente a informar que o livro dá notícia de um rei, de seu vizir, de Šīrāzād, filha desse vizir, e de Dīnāzād, serva do monarca. O historiador não se preocupa em esclarecer como se davam as relações entre os personagens. Dīnāzād, irmã de Šahrāzād nas elaborações posteriores, ocupa no prólogo-moldura sintetizado por Almas‘ūdī uma posição social inferior à que terá mais tarde na obra. Outrossim, o nome da filha do vizir, Šīrāzād, “coração de leão” em persa²⁹, não é encontrado em nenhuma das versões conhecidas das *Noites*.

Mais detalhada que a de Almas‘ūdī, a descrição do prólogo-moldura iraquiano oferecida por Annadīm esboça minimamente a função que os personagens desempenham no enredo. Fica-se sabendo que por algum motivo não revelado um rei persa (novamente não nomeado) costumava se casar com uma mulher, passar com ela uma

²⁸ Tradução e colchetes de Jarouche. ANNADĪM ALWARRĀQ apud JAROUCHE. *Ibid.*, p. 15-17.

²⁹ ABBOTT. *Op. cit.*, p. 152.

noite e matá-la no dia seguinte. As mortes são interrompidas pela intervenção de Šahrāzād, que com sucesso coloca em prática a estratégia de adiar sua execução com a narração de histórias. Mas a narradora, agora com um nome que nos é familiar, não é filha de vizir, como no trecho das *Murūj Aḡḡahab* e demais reelaborações, e sim filha de rei, ao passo que Dīnāzād, que a auxilia sem sabermos como, persiste em sua condição de serva, mais especificamente como aia.

Tais como os fragmentos encontrados por Abbott, os resumos de Almas‘ūdī e Annadīm não proporcionam o conhecimento de quais seriam as narrativas que entretêm o rei, mas que são definidas por eles como fábulas [*ḥurāfāt*] e/ou histórias noturnas [*asmār*]. Quanto a Annadīm, ao situar as *Noites* em um capítulo de seu *Alfihrist* dedicado a contadores noturnos de histórias, acaba por delinear os contornos característicos de um gênero narrativo amplamente disseminado na cultura árabe da época e que tipologicamente engloba modalidades como as fábulas, as histórias noturnas e ainda o que Abbott³⁰ convencionou chamar de “relatos quase-históricos” [*ahbār*]. Essas categorias, no que concerne à sua utilidade intelectual, eram muitas vezes inferiorizadas e menosprezadas na cultura árabe erudita e vistas como leituras impróprias a quem se destinasse ao exercício de poder político, que, por exigir o uso do intelecto, levava a crer que o seu aspirante ou detentor seria beneficiado apenas com a leitura de obras que se detivessem em assuntos hierarquizados como sérios ou formalmente refinadas, como as de cunho religioso, filosófico, jurídico, retórico, gramatical, histórico ou poético. Daí a ambiguidade de Annadīm, que simultaneamente defende as modalidades narrativas

³⁰ Id. Op. cit., p. 150.

fabulares que aborda, valorizando-as até com o apreço de Alexandre Magno, e menospreza as *Noites*, que seriam para ele “um livro ruim, de narrativa frívola”. A duplicidade crítica do autor conjuga dois extremos experimentados pelas fábulas e histórias noturnas entre os letrados, como explica Jarouche: de um lado são tomadas como entretenimento, sobretudo com sentido ornamental, e de outro como histórias que transmitem experiência acumulada, e, conseqüentemente, saber, o que as subtrai ao desprezo.³¹

Há também a afirmação do livreiro de Bagdá sobre o aspecto gramatical das fábulas que as *Noites* comentadas por ele encerrariam, fábulas que teriam sido polidas e ornamentadas pelos eloquentes e os disertos. Isso não é verificável nas elaborações mamelucas da obra, onde a redação transgredir as regras do árabe clássico e vale-se do dialetal.³²

Por outro lado, não é prudente assegurar que os comentários de Almas‘ūdī e Annadīm se referem ou não a uma mesma elaboração primitiva das *Noites* em seu ramo iraquiano, já que as passagens desses autores concordam mas também discordam entre si em muitos pontos. Malgrado esta incerteza, as concordâncias pelo menos propiciam a segurança de que as particularidades distintivas da obra em seus primórdios no mundo árabo-islâmico seriam minimamente a presença constante de uma narradora feminina intra-heterodiegética³³ por todo o livro e a ocorrência da ficcionalização do ato narrativo no período

³¹JAROUCHE. Op. cit., p. 23.

³² Id. Ibid., p. 19.

³³ Personagem de um primeiro nível narrativo que procede à narração de histórias das quais não participa e que configuram um segundo nível ficcional. Ver GENETTE, Gean. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 238-239.

noturno, ambientação cênica que Jarouche vê como uma espécie de emulação das próprias categorias narrativas que constituíam a obra.³⁴

Sete séculos transcorrerão do *Alfihrist* a Galland e apenas mais três breves menções às *Noites*, excluídos os manuscritos da obra, serão conhecidas. Em um documento datado de 521 H. (1127 d.C.), divulgado pelo orientalista judeu Solomon D. Goitein em 1958 e oriundo do conjunto de centenas de milhares de fragmentos manuscritos denominado Geniza do Cairo, as anotações de um médico, livreiro e notário daquela cidade, também judeu, referentes a livros alugados, acusam “[...] o livro das mil e uma noites, com Majd Al‘azīzī”.³⁵ Esse trânsito de histórias das *Noites* no Egito do século XII, governado pelo califado fatímida (909-1171), também é passível de comprovação através do historiador egípcio Almaqrīzī (1364-1441), que em sua obra *Almawā‘iz wa Ali‘tibār fī Dīkr alḥiṭaṭ wa Alaṭār* [*Admoestações e considerações na menção de caminhos e vestígios*], em uma citação de segunda mão, diz:

Bin Sa‘īd disse no livro *Almuḥallà bi Alaš‘ār* [*Ornamento de poesias*], a partir da história de Alqurṭubī, que as pessoas falam muito a respeito da beduína e de seu primo paterno Ibn Mayyāḥ, e sobre o que deste caso se relaciona com o califa [fatímida] Alāmir bi-Aḥkām Allāh, a tal ponto que as narrativas a respeito se tornaram como as histórias do [cavaleiro] Albaṭṭāl, das *Mil e uma noites* e de outras assemelhadas.³⁶

³⁴ JAROUCHE. Op. cit., p. 21.

³⁵ Id. Ibid., p. 15, n. 11.

³⁶ Tradução e colchetes de Jarouche. ALMAQRĪZĪ apud JAROUCHE. Ibid., p. 16, n. 11.

Jarouche pondera que o trecho não deixa claro se a história sobre a relação envolvendo a beduína, seu primo e o califa tornou-se assemelhada às *Noites* na época do califa ou na de Almqāriẓī. Logo, o final da passagem fica em aberto, havendo a possibilidade de ser entendido como “sua narrativa se tornou na época como são hoje as das *Mil e uma noites*” ou “sua narrativa se tornou como suas contemporâneas das *Mil e uma noites*”.³⁷

Posterior a Galland, existe ainda outra e controversa menção oriental sobre o passado remoto das *Noites*. No prefácio de uma coletânea de histórias turcas de fins do século XVIII, *Fantasma da presença divina*, Ali Aziz Efendi, O Cretense (m. 1798), afirma ter traduzido narrativas que encontrou, entre outras fontes, nas *Elfleyle* [*Mil noites*] de al-Asma‘i, renomado filólogo nascido em Basra no século IX.³⁸ A coletânea de Efendi realmente contém histórias comuns às *Noites* que se conhecem, mas ele não disponibiliza nenhuma referência segura de que al-Asma‘i tenha mesmo compilado uma versão da obra. Outrossim, a atribuição a um único autor como responsável pela constituição árabe das *Noites* parece pouco provável.

1.1.2 Manuscritos

À diferença de todos os indícios que apontam para a origem persa e a existência do ramo iraquiano do livro, bem como para a circulação subsequente da obra (já modificada) no Egito fatímida, os

³⁷ JAROUCHE. Ibid., p. 16-17, n. 11.

³⁸ IRWIN, Robert. *Arabian nights: a companion*. 2. ed. London/New York: Tauris Parke Paperbacks, 2005, p. 50.

manuscritos das *Noites* elaboradas no Período Mameluco permitem hipóteses mais bem fundamentadas sobre a sua redação. Segundo Mahdi, que, como já se disse, segue e aprofunda a tendência de divisão dos manuscritos das *Noites* em grupos, as elaborações mamelucas da obra dividem-se em dois ramos, o sírio e o egípcio antigo. O ramo sírio compreende os manuscritos copiados do século XIV ao XVIII na região árabe-asiática do Levante (hoje Líbano, Síria e Palestina). É o ramo que melhor preserva as características do que o pesquisador denomina de arquétipo das *Noites* (*dustūr*).³⁹ Dele preservaram-se quatro manuscritos, sendo o mais importante o “Arabe 3609-3611” (3 vol.) da Bibliothèque Nationale de France, que pertenceu a Galland e é provavelmente do século XIV. Os outros são o “Arabo 872” (séc. XV), da Biblioteca Apostólica Vaticana; o “Arabic 647” (séc. XVIII), da John Rylands Library, de Manchester; e o “Arabic 6299” (séc. XIX), do India Office Library, de Londres, consistindo em uma transcrição do anterior.

40

Por sua vez, o ramo egípcio antigo abrange manuscritos copiados no Egito, do século XVII a fins do XVIII ou início do XIX. A proposição de Mahdi de outro ramo egípcio, ou melhor, de outra subdivisão do ramo egípcio, o ramo egípcio tardio, elaborado na mesma região na segunda metade do século XVIII, e, na opinião da crítica, fruto da iniciativa isolada de um copista do Cairo, dá ensejo a equívocos,

³⁹ MAHDI. Op. cit., p. 54.

⁴⁰ JAROUCHE. Op. cit., p. 28.

visto que o mais antigo dos manuscritos do ramo egípcio antigo é apenas um século mais velho que a elaboração tardia.⁴¹

Foi somente no ramo egípcio tardio que o número de noites da obra alcançou a cifra de mil e uma. Jarouche adverte que embora tenha existido uma forma “antiga” no ramo egípcio contemporânea da elaboração do ramo sírio (séc. XIII ou XIV), os manuscritos que dela sobreviveram são recentes e não permitem a avaliação precisa de quais seriam as suas divergências com o sírio e se haveria uma completa convergência de histórias entre eles.⁴²

As tradições manuscritas egípcias remanescentes que precedem o arremate final do escriba do Cairo são definidas por Jarouche como

ensaios esporádicos, fadados ao esquecimento não fosse a frígida resistência de documentos que os constituem como ruína de um caos deslocado para outro lugar pela ânsia da ordenação, e talvez por outras ansiedades mais, superpostas às de todos os personagens do livro.⁴³

Esse caos deslocado de que fala o estudioso distingue-se especialmente pela errância da numeração das suas noites, que variam sensivelmente de manuscrito para manuscrito. Contribuiu diretamente para isso uma tendência que não se verifica no ramo sírio: a de completar as mil e uma noites de que o livro não dispunha. Tal meta obrigava os copistas a reunir uma enorme quantidade de material, pois

⁴¹ Id. Ramos (e florestas) entre o Cairo e Damasco. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v. 2, Ramo sírio. Ed. e Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006, p. 8.

⁴² Id. *Ibid.*, loc. cit.

⁴³ Id. Nota introdutória. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v. 3, Ramo egípcio. Ed. e Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2007, p. 9.

não podiam dispensar nenhuma história que conhecessem. A divisão desses textos em noites era guiada pelas escolhas pessoais de cada responsável pela cópia, que também não raro cometia deslizes, como saltando, confundindo ou repetindo numerações de noites.

Cinco manuscritos foram atestados por Mahdi como integrantes do ramo egípcio antigo: O “Arabe 3612” (séc. XVII) e o “Arabe 3615” (f. do séc. XVII ou in. do XVIII), da Biblioteca Nacional de Paris; o “Gayangos 49” (f. do séc XVIII ou in. do XIX), da Real Academia de la Historia, de Madri, o qual, ainda que tardio, contém um *corpus* visivelmente antigo; o “Bodl. Or. 550” (1764), da Bodleian Library, de Oxford; e o “Arabic 207” (séc. XVIII ou XIX), da Christ Church Library, também de Oxford. Todos demonstram que o ramo egípcio antigo, assim como o ramo sírio, possui o arquétipo das *Noites*, mas, como diz Jarouche, devido à maior liberdade com que os copistas lidaram com o texto no Egito as suas características são difíceis de determinar.⁴⁴

Em decorrência da relativa “juventude” de seus manuscritos, o ramo egípcio antigo não possui, por assim dizer, um *corpus* puro. Os dois melhores, o “Arabe 3615” e o “Gayangos 49”, são problemáticos. O “Arabe” contém duas histórias adicionais: uma versão arcaica de “Sinbdād, o marujo”, que só se repete no ramo tardio, e “Os dez vizires”, que não aparece em nenhum outro manuscrito e é considerada acréscimo recente. Já o “Gayangos” teve visivelmente sua linguagem modernizada e contou com uma distribuição de expressões picantes em

⁴⁴ Id. Ramos (e florestas) entre o Cairo e Damasco, p. 9.

seu texto. Em suma, camadas antigas e tardias podem conviver dentro de um mesmo manuscrito.⁴⁵

As elaborações síria e egípcia antiga das *Noites* resultam de uma fusão de gêneros, representados pelas fábulas, histórias noturnas, adaptações de narrativas históricas e das ficções que se enquadram no gênero chamado de “libertação depois da dificuldade” [*faraj ba‘da aššidda*], cujo próprio nome já define o seu caráter. A esse gênero pertencem histórias tais como “O jovem de Bagdá e a criada de madame Zubayda” e as que se lêem no nos relatos de “O barbeiro de Bagdá e seus irmãos”, todas presentes no ciclo “O corcunda do rei da China”.

Galland pôde inferir a época aproximada em que as *Noites* mamelucas foram compostas, baseado na data citada pelo personagem do barbeiro na 144ª noite do ramo sírio (161ª na tradução do francês): “Fique sabendo, meu senhor, que oito graus e seis minutos já transcorreram deste nosso dia, que é uma sexta-feira – dezoito do mês de *safar* do ano de seiscentos e cinquenta e três da Hégira [...]”.⁴⁶ Em nota à passagem, o tradutor comenta: “Cette année 653, de l’hégire, époque commune à tous les Mahométans, répond à l’an 1255, depuis la naissance de J. C. On peut conjecturer de là, que ces contes [das *Noites*] ont été composés, en Arabe, vers ce temps.”⁴⁷ Mais precisamente, o dia e o mês da data pronunciada pelo barbeiro corresponderiam a 29 de março do calendário cristão (*safar* é o segundo mês do calendário islâmico). Entretanto, as tabelas de conversão indicam que naquela data o dia da semana foi uma segunda-feira e não uma sexta-feira. Nos

⁴⁵ Id. Nota introdutória, p. 9.

⁴⁶ *LIVRO das mil e uma noites*. v 1, Ramo sírio, p. 319.

⁴⁷ GALLAND. Op. cit., p. 411, n. 62.

manuscritos do ramo egípcio, o ano citado pelo personagem varia, a maior parte trazendo o ano de 763 H., que equivale a 1361 d.C.

No mais, outra passagem das *Noites* reafirma a época da elaboração da obra a que chegou Galland. Em 1258, não mais do que três anos após a data que consta nos manuscritos do ramo sírio, Bagdá foi saqueada pelos mongóis e testemunhou o fim da dinastia abássida. O evento, devastador para o mundo árabe e islâmico, é aludido no texto mileumanoitesco através de falas de dois personagens da história “Os vizires Nūruddīn ‘Alī, do Cairo, e Badruddīn Ḥasan, de Basra”. Na 72ª noite síria Nūruddīn ‘Alī fala: “Por Deus que sairei sem rumo pelo mundo, nem que eu vá para Bagdá.”. Mais adiante, ele informa seus intentos ao vizir de Basra: “Briguei com meus familiares. Jurei não retornar [ao Cairo] e visitar todos os países, mesmo que eu morra por aí e fique somente ao alcance das aves, sem ter atingido objetivo nenhum”. Ao que o vizir aconselha: “Não faça isso meu filho. O país está em ruínas, e eu temo por sua vida.”⁴⁸ Para Jarouche, essa referência elíptica à destruição de Bagdá e demais localidades indica que a redação do texto data de uma época não muito posterior ao ocorrido. Em condições normais, argumenta ele, não haveria problema algum em ir a Bagdá, que destruída, tornou-se por algum tempo um lugar perigoso.⁴⁹

Curiosamente, os quatro manuscritos do ramo sírio se encerram abruptamente no mesmo ponto, na 282ª noite, interrompendo-se a “História do rei Qamaruzzamān e seus filhos Amjad e As‘ad”, narrativa que, nessas fontes, fica inconclusa em sua 11ª noite sem se saber os motivos de sua interrupção. Além disso, a linguagem em que tais

⁴⁸ *LIVRO das mil e uma noites*. v 1, Ramo sírio, p. 215-216.

⁴⁹ JAROUCHE. In: *Ibid.*, p. 216, n. 152.

manuscritos foram redigidos está repleta de dialetalismos. Mahdi acredita que ela é uma fusão entre o árabe clássico e o dialeto urbano da Síria.⁵⁰

Afora um prólogo-moldura, em que a ação é protagonizada por Šāhzamān, Šāhriyār, Šahrāzād, Dīnāzād, e pelo pai delas, o vizir, o ramo sírio totaliza dez ciclos e histórias principais: “O mercador e o gênio” (1ª a 8ª noite), “O pescador e o gênio” (8ª a 27ª), “O carregador e as três moças de Bagdá” (28ª a 69ª), “As três maçãs” (69ª a 72ª), “Os vizires Nūruddīn ‘Alī, do Cairo, e Badruddīn Ḥasan, de Basra” (72ª a 101ª), “O corcunda do rei da China” (102ª a 170ª), Nūruddīn Bin Bakkār e a serva Šamsunnahār” (171ª a 200ª), “A serva Anīsuljalīs e Nūruddīn Bin Ḥāqān” (201ª a 229ª), “Jullanār, a marítima, e seu filho, o rei Badr” (230ª a 271ª), e a, como já se frisou, incompleta “O rei Qamaruzzamān e seus filhos Amjad e As‘ad” (272ª a 282ª).

Acredita-se que muitas dessas histórias do ramo sírio preexistiam em outras fontes antes da elaboração mameluca. Sua introdução nas *Noites* requereu adaptações para que se adequassem aos efeitos específicos com os quais a obra receptora estava comprometida. Esse aproveitamento de material, que se suspeita como um procedimento padrão de elaborações mais antigas da obra, ganhará uma justificativa adicional no ramo egípcio em virtude da motivação de se completar a obra.⁵¹

Nas já citadas *Murūj Adddahab*, de Almas‘ūdī, por exemplo, há uma narrativa ambientada na época do califa Alma’myn (786-833), abássida que reinou em Bagdá entre 813 e 833, que guarda grandes

⁵⁰ MAHDI. Op. cit., p. 45.

⁵¹ JAROCHE. Ramos (e florestas) entre o Cairo e Damasco, p. 10-11.

similaridades com o atrapalho do barbeiro nas 151^a e 152^a noites sírias. O mesmo relato está presente em outras obras históricas anteriores às *Noites*, como o livro *Alʿiqd Alfarīd* [*O colar único*], do poeta e compilador cordobês Ibn ʿAbd Rabbihi (860-940). Acrescente-se a isso⁵² a situação das histórias narradas pelos seis irmãos do barbeiro entre as noites 153^a e 170^a, as quais provêm das narrativas de seis personagens da obra anônima *Alḥikāyāt alʿajība wa alʿaḥbār alġarība* [*Histórias espantosas e crônicas prodigiosas*], cujo manuscrito é do século XIII ou XIV, mas denota ter sido elaborada em data anterior. O seu prólogo-moldura tem como enredo a reunião de seis homens com defeitos físicos, convocados pela aia de um rei insone para lhe contar suas histórias e distraí-lo.

Quanto ao acabamento egípcio tardio das *Noites*, não se sabe se o empenho do copista responsável pelo arremate, assim como o dos escribas que tentaram completar o livro antes dele, foi influenciado pela repercussão da publicação da tradução de Galland na Europa, mas todas as iniciativas conhecidas são posteriores à versão francesa, que inclusive teve episódios traduzidos ao árabe no século XX. A verdade é que a recepção europeia da obra contribuiu decisivamente para a sua valorização e revisão dentro da própria literatura árabe. Contrariamente ao que as circunstâncias induzem a pressupor, vários dos acréscimos do escriba anônimo do Cairo em seu arremate são mais antigos que as próprias *Noites*.

Os principais manuscritos do ramo tardio, dentre os muitos existentes, são o “Reinhardt” (séc. XVIII ou XIX) e o “Leningrado”

⁵² Id. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v 1, Ramo sírio, p. 333, n. 250.

(id.). É ao material somado pelo ramo tardio que se deve a maioria das atuais edições árabes impressas do livro.⁵³

1.1.3 Edições

A primazia de uma edição impressa das *Noites* em árabe pertence à iniciativa batizada pela crítica como *Primeira edição de Calcutá*. Ela foi baseada no manuscrito “Arabic 6299”, adulterado durante o processo de impressão. Seu aparecimento deu-se em dois volumes, publicados respectivamente em 1814 e 1818. Seu editor, Aḥmad Bin Maḥmūd Širwānī Alyamānī, professor de árabe no Fort William College, de Calcutá, transformou-a em objeto de apropriações do imperialismo britânico, recomendando o livro a quem quisesse aprender a falar como os árabes. Jarouche considera-a de escasso valor filológico, pois o manuscrito do ramo sírio em que se baseou ainda pode ser consultado.⁵⁴

Outra impressão árabe das *Noites*, um pouco mais interessante para os estudiosos, a *Edição de Breslau*, foi publicada em doze volumes na referida cidade alemã, entre 1825 e 1843. Os oito primeiros foram editados por Maximilian Habicht (1775-1839) e os demais por Heinrich Fleischer (1801-88). Foi a primeira impressão das *Noites* a ser composta por mil e uma seções e a indicação de suas fontes é fraudulenta, já que seu primeiro e principal editor divulgou estar reproduzindo um “manuscrito tunisiano” que jamais existiu. A edição também

⁵³ JAROCHE. Uma configuração do que poderia ter sido. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v. 3, Ramo egípcio, p. 363.

⁵⁴ Id. Uma poética em ruínas, p. 29.

incorporou parte do *corpus* de manuscritos falsificados da obra. Conquanto suas variantes não tenham maior relevância filológica, são de grande valia para a determinação dos acréscimos e das modificações realizadas por Galland em sua tradução. A edição ainda merece destaque pela sua contribuição para a publicação de muitos contos árabes que não tiveram outra chance de sair dos manuscritos a que se restringiam.⁵⁵

Entretanto, uma importância maior é concedida pela crítica à *Edição de Būlāq*, publicada em dois volumes no Cairo, em 1835, a qual possibilita a verificação das transformações operadas pelo ramo egípcio tardio nas *Noites*. Seu texto foi baseado em uma única cópia da elaboração tardia, fonte hoje perdida. Com a impressão executada em uma gráfica instalada pelo Khedive Muḥammad ʿAlī no bairro de Būlāq, a edição apresenta inúmeros problemas, a despeito de seu valor. Os maiores residem nos fatos de que a sua fonte manuscrita extraviada era pródiga em defeitos e os seus revisores não atentaram para a supressão de diversas páginas durante o processo de impressão. Jarouche aconselha lê-la com o apoio de algum manuscrito do ramo tardio, pois “é a única maneira de saber o que é falha de edição e o que é problema nos originais utilizados.”⁵⁶

Novamente na Índia, mais uma edição das *Noites* foi à prensa, a *Segunda edição de Calcutá*, que não tem nenhuma ligação editorial com a primeira. Foi publicada em quatro volumes, entre 1839 e 1842, pelo diplomata britânico William Hay Macnaghten (1793-1841). Sua utilização por tradutores e críticos ocidentais do livro foi intensa, mas possui também pouco valor filológico e também foi baseada em um

⁵⁵ Id. *Ibid.*, p. 30.

⁵⁶ Id. *Ibid.*, p. 31.

único manuscrito do ramo egípcio tardio. Visivelmente procurou integrar em suas páginas tudo o que foi disponibilizado aos responsáveis pela sua preparação, sem contar que foi corrigida em vários pontos e chegou a ser utilizada para cotejo na *Segunda edição de Būlāq*, publicada em 1872.⁵⁷

Por fim, não se pode deixar de mencionar a *Edição de Leiden*, um estabelecimento do texto do ramo sírio por Muhsin Mahdi, publicado em 1984 em dois volumes: o primeiro trazendo o *corpus* e o segundo o seu aparato crítico. Nessa edição, referência incontornável para qualquer estudioso do assunto,⁵⁸ Mahdi solucionou alguns problemas textuais intrincados. Sua base foi o manuscrito “Arabe 3609-3611”, cotejado com os outros manuscritos do ramo sírio, com os do ramo egípcio antigo e com a *Edição de Būlāq*.

1.2 LENDO ŠAHRĀZĀD

Paradoxalmente, Borges soube tirar proveito de sua ignorância do árabe do mesmo modo que fez com seu desconhecimento do grego antigo: não podendo ler nessas línguas e tendo que recorrer ao texto traduzido, multiplicou obras de originais inacessíveis por meio da leitura comparada de suas diferentes traduções disponíveis nas línguas que melhor dominava. Para o escritor, a leitura e o cotejo de diversas traduções de um texto literário implicava uma forma válida de penetração em seu original velado, e inclusive permitia questionar a sua preeminência. Conforme assegurou: “El hecho de desconocer el griego y

⁵⁷ Id. *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁸ Id. *Ibid.*, p. 32.

el árabe me permitía leer, digamos, la *Odisea y Las mil y una noches*, en muchas versiones distintas, de suerte que esa pobreza me llevaba también a una suerte de riqueza.”⁵⁹

Em seu ensaio “Las versiones homéricas”, de *Discusión* (1932), o escritor assevera: “¿Qué son las muchas [traduções] de la *Iliada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis?”⁶⁰ No texto, qualifica de oportuna a sua ignorância do grego, já que graças a isso a *Odisseia* se apresenta a ele como

una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la *Authorized Versión* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la *saga* vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler.⁶¹

Muitas outras obras cujos originais não foram escritos em línguas familiares a Borges, mas que lhe despertaram interesse a ponto de lê-las em várias traduções, de algum modo constituíram para ele, cada uma a sua maneira, “bibliotecas internacionais” como a configurada pelas suas leituras da *Odisseia*. Assim, não seria desproposital considerar a pluralidade dos encontros de Borges com as *Noites* uma “biblioteca internacional”.

Além disso, todas as “bibliotecas” decorrentes das leituras de traduções pelo escritor levaram-no, por conseguinte, a conceber em sua

⁵⁹ BORGES; SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1974, p. 71.

⁶⁰ BORGES. *Discusión*, *OCI*, p. 239.

⁶¹ Id. *Ibid.*, p. 240.

mente modelos arquetípicos das obras traduzidas, nos quais as versões lidas confluíam, contribuindo para a construção de versões pessoais de Borges para os textos traduzidos, por assim dizer, suas “edições mentais”.

Walter Carlos Costa observa que o escritor, promovendo uma espécie de supratexto de uma obra em razão das traduções dela que leu, ultrapassa os limites do traduzido: “pode imaginar as variantes possíveis, inclusive as variantes virtualmente produzidas por um leitor (ou ouvinte) grego de Homero ou de língua árabe do texto das *Mil e uma noites*.”⁶²

Particularmente no caso destas, a sensibilidade borgiana não deixou de praticar essa fecunda possibilidade das variantes. Guiado por suas preferências, às vezes somadas às de Bioy Casares numa eventual colaboração, o escritor estabeleceu versões de episódios da obra ou reelaborou-os, justificado pela necessidade de aludi-los, resumi-los ou traduzi-los.

Entretanto, o *corpus* da “edição mental” das *Noites* de Borges não se restringe às possibilidades ensejadas pelas traduções ocidentais do livro⁶³. Os limites da obra são dilatados para além e ela assimila leituras e criações de escritores caros ao argentino que também a leram com encanto, como Thomas De Quincey (1785-1859) e Stevenson. O próprio Borges tratou de expandir o livro acrescentando-lhe uma página de sua autoria: o pequeno conto “Los dos reyes y los dos laberintos”, texto que protagonizou a partir dos anos 1930 um jogo de falsas

⁶² COSTA, Walter Carlos. Borges, o original da tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v.1, n. 15, 2005, p. 171.

⁶³ Os paratextos e a iconografia das traduções estão previstos entre estas possibilidades.

atribuições de paternidade e só foi publicado em sua forma definitiva em 1952, na segunda edição de *El Aleph*.⁶⁴

1.2.1 Livro ilimitado

É interessante indagar se a ampla liberdade com que Borges se relaciona com as *Noites* não decorre parcialmente de sua insistência em vislumbrá-la como uma obra ilimitada, complexa manifestação do infinito literário. Segundo ele, a ideia de infinito, elemento marcante em sua poética, é consubstancial ao livro, a começar pelo título *As mil e uma noites*, o qual julgou um dos mais belos do mundo⁶⁵. Diz Borges:

En éste [título] hay otra belleza. Creo que reside en el hecho de que para nosotros la palabra “mil” sea casi sinónima de “infinito”. Decir mil noches es decir infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches. Decir “mil y una noches” es agregar una al infinito. Recordemos una curiosa expresión inglesa. A veces, en vez de decir “para siempre”, *for ever*, se dice *for ever and a day*, “para siempre y un día”. Se agrega un día a la palabra “siempre”. Lo cual recuerda el epigrama de Heine a una mujer: “Te amaré eternamente y aún después”.⁶⁶

A Borges, sintomaticamente aprazia a superstição árabe de que ninguém pode ler as *Noites* até o fim. Mas à diferença dos árabes, que acreditam que uma grande desgraça sobrevém ao leitor no ano em que a

⁶⁴ Ver cap. 3.2.2.

⁶⁵ BORGES. Siete noches, *OC3*, p. 234.

⁶⁶ Id., *Ibid.*, loc. cit.

leitura é concluída⁶⁷, ele alegou que não se consegue alcançar o final do livro porque se sente que este é infinito.⁶⁸

Endosso de um sedutor fundamento poético, isso também reflete a atitude descompromissada de Borges enquanto leitor da obra, uma vez que, ao que tudo indica, ele nunca se viu na obrigação de ler integral ou linearmente todas as traduções das *Noites* que o agradaram ou comentou. Parece que o seu hábito preponderante de leitura do livro foi o de frequentar narrativas e trechos isoladamente. Ademais, a estrutura das *Noites* favorece esse tipo de leitura, método natural a um afeito a contos e ao cotejo de traduções como ele.

Salvo algumas exceções, dentre as quais as *Noites* se incluem, as longas narrativas em prosa nunca obtiveram muito a simpatia e o tempo do autor. Borges preferia o conto ao romance, e sempre fez questão de explicitar a sua aversão pelo último, gênero em que nunca se animou a incursionar. Em sua autobiografia ele enfatiza que só em função do senso do dever concluiu a leitura da maioria dos poucos romances que leu⁶⁹, e no prólogo de “El jardín de senderos que se bifurcan”, primeira parte de *Ficciones*, o escritor manifesta o seu desinteresse em ler e compor obras extensas: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de exhibir en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos.”⁷⁰ Não à toa, Borges defende que é possível existir uma

⁶⁷ TARCHOUNA, Mahmoud apud JAROUCHE, Mamede Mustafa. Borges, autor das Mil e uma noites. *Cult*, São Paulo, n. 25, ago. 1999, p. 68.

⁶⁸ BORGES. Op. cit., p. 237.

⁶⁹ BORGES; DI GIOVANNI, Norman Thomas. *Autobiografía: 1899-1970* [*An autobiographical essay*]. Trad. Marcial Souto e Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999, p. 99.

⁷⁰ BORGES. *Ficciones*, *OCl*, p. 429.

literatura sem romances de quatrocentas ou quinhentas páginas, mas não sem poemas ou contos.⁷¹

Curiosamente, o autor não só tolera a longa extensão das *Noites* como chega a ver nela uma virtude particular da obra, uma materialização do aparente caráter infinito de suas páginas, o qual tanto o fascina. No prólogo, no de uma das antologias das *Noites* que organizou, baseada na versão de Galland, *Le mille e una notte secondo Galland* (1981)⁷², Borges aprova sem restrições o fôlego do livro: “De un libro decimos que es largo como si ello fuera un pecado, pero en algunos la extensión es una calidad, una calidad esencial. Uno de tales libros y no el menos ilustre es el *Furioso*; otro, el *Quijote*; otro, *Las Mil y Una Noches*”.⁷³

Em seu comentário, porém, há a afirmação de que a leitura integral do livro não é necessária: “No se trata, por cierto, de leerlo íntegro”.⁷⁴ A explicação para semelhantes posições parece ser o fato de as *Noites* constituírem um imenso repositório de contos e fábulas que permitem a liberdade de leituras isoladas. Contudo, o escritor lança mão de uma justificativa mais poética e menos pragmática, acaso mais para dar forma e efeito a uma tese: sendo a obra tão vasta, sua leitura é dispensável, pois ela já é parte prévia de nossa memória.⁷⁵

⁷¹ Id. *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*. Ed. e org. Blas Matamoro. Madrid: Altalena, 1979, n.p.

⁷² A antologia original foi publicada em italiano pela Franco Maria Ricci Editore como o volume 26 da coleção “La Biblioteca di Babele”, série idealizada e ilustrada por Ricci e organizada e prologada por Borges, tendo sido editada entre 1978 e 1986. A data de publicação da antologia informada aqui corresponde à edição italiana e as citações do prólogo foram retiradas de sua versão espanhola.

⁷³ Id. *Prólogos de la Biblioteca de Babel*. Madrid: Alianza, 2001, p. 118.

⁷⁴ Id. *Ibid.*, p. 118-119.

⁷⁵ Id. *Siete noches*, OC3, p. 241.

Dessa forma, admitir não ter lido na íntegra uma tradução das *Noites* que comentou ou elogiou não é nenhum problema para Borges. Sobre uma edição que possuía da tradução de Burton, em dezessete volumes, revela:

Sé que nunca los habré leído todos pero sé que ahí están las noches esperándome; que mi vida puede ser desdichada pero ahí estarán los diecisiete volúmenes; ahí estará esa especie de eternidad de *Las mil y una noches* del Oriente.⁷⁶

Assim, pode-se somente especular, com maior ou menor felicidade, o quanto Borges leu ou ouviu das traduções das *Noites* que lhe mereceram a atenção, visto que ele não costumava fazer anotações sobre aspectos quantitativos de suas leituras e o que falou a respeito não autoriza hipóteses seguras, embora não haja dúvidas de que as traduções de Lane, Burton e Galland foram as que mais leu e o influenciaram, pois, de um jeito ou de outro, elas estiveram presentes em sua vida desde a infância até o fim de seus dias.

Como não poderia deixar de ser, também em sua ficção Borges aludiu às *Noites* como livro infinito e ao seu gosto pela leitura não linear ou aleatória da obra. Um exemplo emblemático do primeiro caso é o conto “El Libro de arena”, última história de sua coletânea homônima de narrativas publicada em 1975. Um Borges semifictício é o protagonista do enredo e o ambiente em que transcorre a ação é o seu mundo cotidiano, lugar que tem a realidade abalada por um misterioso livro de páginas infinitas que o autor adquire de um vendedor de bíblias ambulante. De peso incompatível com seu modesto tamanho, o gasto

⁷⁶ Id. *Ibid.*, p. 237-238.

volume em oitavo, encadernado em tecido, de paginação caótica e impresso em caracteres incompreensíveis, traz em sua lombada as palavras *Holy Writ* e *Bombay*. No entanto, nem a sua autodefinição como bíblia nem a indicação do provável lugar em que fora publicado lançam luz suficiente acerca de sua natureza como obra e origem. Afora sua conformação física, o que se sabe dele é só o que o vendedor confia:

– Lo adquirí en un pueblo de la llanura, a cambio de unas rupias y de la Biblia. Su poseedor no sabía leer. Sospecho que en el Libro de los Libros vio un amuleto. Era de la casta más baja; la gente no podía pisar su sombra, sin contaminación. Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen principio ni fin.⁷⁷

A obsessão do protagonista pelo livro perturbador quase o leva à loucura, e ele então decide abandoná-lo, ou melhor, extraviá-lo entre os novecentos mil volumes da Biblioteca Nacional argentina. Mas antes disso, enquanto o tem em sua posse em casa, ele o oculta “detrás de unos volúmenes descalabrados de *Las mil y una noches*.”⁷⁸

Essa aproximação no plano ficcional de um imaginário livro infinito com a obra que Borges considerava infinita por excelência não parece ser uma coincidência, uma escolha não intencional do escritor durante a elaboração da história. Pelo contrário: na atitude de seu personagem, que chega a ponderar o melhor local para esconder o livro, há uma possível indicação de que Borges teria elegido as *Noites*

⁷⁷ Id. El Libro de arena, *OC3*, p. 69.

⁷⁸ Id. *Ibid.*, p. 70

deliberadamente como uma espécie de espelhamento ou duplo real de seu Livro de Areia, associação em que os dois dão a impressão de compartilhar um mesmo princípio de infinitude e onde um é o reflexo do outro.

Na opinião de Evelyn Fishburn, o adjetivo com que Borges caracteriza as *Noites* da estante de seu protagonista, “descalabrados” [desfalcados], é “a reference, precisely, to the open-endedness of the *Nights*, which *The Book of Sand* reflects.”⁷⁹

Não obstante o modo aleatório com que o Borges-personagem é obrigado a percorrer o Livro de Areia, já que a conformação do volume não permite uma atitude diversa de leitura, o melhor exemplo de emulação ficcional do hábito de leitura das *Noites* pelo escritor é verificável em um outro conto mais antigo: “El Sur”, de *Ficciones* (2ª edição, 1952). Nessa narrativa, Juan Dahlmann, protagonista igualmente portador de experiências biográficas de Borges, viaja de trem rumo a uma estância do sul da província de Buenos Aires portando um exemplar incompleto do primeiro tomo da tradução alemã das *Noites* realizada por Gustav Weil (1808-89). Essa tradução, cuja descoberta está na origem do grave acidente do qual ele busca convalescer em sua viagem ao campo⁸⁰, é lida de maneira descompromissada e por um curto

⁷⁹ FISHBURN, Evelyn. Traces of the *Thousand and one nights* in Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 17, 2004, p. 149. Em seu texto, a autora cita uma tradução de “El Libro de arena” assinada por Andrew Hurley (*Collected fictions*. New York: Viking, 1998), onde o adjetivo é vertido ao inglês como “imperfect”.

⁸⁰ Na véspera do Natal de 1938, Borges feriu a cabeça no batente de uma janela, acidente que quase lhe custou a vida devido a uma septicemia e que ele retratou literariamente naquele sofrido por Juan Dahlmann. Segundo o escritor, esse evento foi o responsável por desencadear a escrita de seus primeiros contos fantásticos. Mas ao contrário do personagem de “El Sur”, Borges não tinha nenhum exemplar das *Noites* em suas mãos no momento do ocorrido. Em sua autobiografia, o escritor relata: “El día de Nochebuena de 1938 (año en el que murió mi padre) sufrí un grave accidente. Subía corriendo una escalera, y de pronto sentí que algo me raspaba la cabeza. Había rozado la arista de un batiente recién pintado. A pesar de que fui atendido en

período de tempo. São mencionadas apenas duas histórias acompanhadas pelo personagem: “la montaña de piedra imán [“O terceiro dervixe”] y el genio que ha jurado matar a su bienhechor [O pescador e o gênio”]”⁸¹. Ainda que a intensidade e a falta de sistematicidade de leitura de Dahlmann sejam particularidades condicionadas pelo enredo do conto, correspondendo ao estado de espírito do personagem, nelas transparece algo do comportamento comum ao Borges leitor das *Noites*.

1.2.2 “Metáforas de *Las mil y una noches*”: paradigmas de leitura

A enorme quantidade de material incorporado e configurado pelas *Noites* no transcurso dos séculos, tanto no Oriente quanto no Ocidente, mesmo que não abordada sistematicamente nas leituras habituais de Borges, renderam-lhe, em função dos anos de sua convivência com o livro, um conjunto de paradigmas que muito revelam sobre o que ele buscou, priorizou, destacou e desejou que fosse observado no universo caudaloso da obra. A chave para a articulação de tais paradigmas de leitura reside em uma figura de linguagem constantemente discutida pelo autor, em seus aspectos históricos e funcionais: a metáfora, a qual consiste em estabelecer uma analogia de

seguida, la herida se infectó y pasé alrededor de una semana sin dormir, con alucinaciones y fiebre muy alta. Una noche perdí el habla y tuvieron que llevarme al hospital para una operación urgente. Tenía septicemia, y durante un mes me debatí entre la vida y la muerte. Mucho después escribiría sobre eso en mi cuento ‘El Sur’.” BORGES; DI GIOVANNI. Op. cit., p. 109.

⁸¹ BORGES. Ficciones, *OCI*, p. 526.

significados entre palavras ou expressões, em que uma se emprega pela outra em função de uma relação de semelhança.⁸²

Foi no poema “Metáforas de *Las mil y una noches*”, do livro *Historia de la noche* (1977)⁸³, que tais paradigmas de leitura propostos pelo escritor foram reunidos, ou porventura definidos. Em seus 72 versos, a composição apresenta quatro metáforas paradigmáticas do universo das *Noites* segundo Borges, que são “o rio”, “a trama de um tapete”, “um sonho” e “o mapa do tempo”. A cada uma dessas metáforas correspondem uma série de personagens, situações e coisas concernentes à obra, elementos que, para o autor, vinculam-se profundamente aos seus respectivos enunciados metafóricos.

Do ponto de vista das alusões que o constituem, pode-se mesmo pensar o poema como uma planificação antológica do conteúdo das *Noites* subsidiada pela “edição mental” borgiana da obra, ou, como quer Sandra Aparecida Silva: a escolha de seus vocábulos pretende ir à síntese da significação do infinito universo das *Noites*, operando no microscópico universo da palavra.⁸⁴

Eis o poema:

Metáforas de *Las mil y una noches*⁸⁵

⁸² AULETE, Caldas. *iDicionário Aulete*. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=met%E1fora>. Acessado em: 10 fev. 2011. HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão monusuário 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009, n.p.

⁸³ O poema foi publicado originalmente no jornal *La Nación*, na edição de 27 de fevereiro de 1976.

⁸⁴ SILVA, Sandra Aparecida. *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. Doutorado em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008, p. 51.

⁸⁵ BORGES. *Historia de la noche*, OC3, p. 169-170.

La primera metáfora es el río.
Las grandes aguas. El cristal viviente
que guarda esas queridas maravillas
que fueron del Islam 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
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 sonando los hombres
 hasta el último fin de su jornada.
 Como en la paradoja del eleata,
 el sueño se disgrega en otro sueño
 y ese 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 quienes 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, del que no duerme.
 Sigue leyendo mientras muere el día
 y Shahrazad te contará tu historia.

Antes de tudo, a compreensão do poema de Borges exige que se dimensione o significado de metáfora para o escritor. Ao longo de sua trajetória intelectual, foi recorrente para ele o posicionamento da metáfora como condição discursiva ordenadora do mundo e expressão de verdade, uma construção linguística infundável nas suas formas de representação, mas geralmente restrita a um número reduzido de fórmulas básicas. No ensaio “La esfera de Pascal”, recolhido em *Otras inquisiciones* (1952), Borges supõe que a história universal talvez seja a história de algumas metáforas ou da diversa entonação de algumas

metáforas.⁸⁶ Partindo desse pressuposto, torna-se então compreensível que ele apresente o conteúdo e os desdobramentos de um livro com a dimensão das *Noites* em apenas quatro metáforas.

Se levarmos em conta a opinião de Borges sobre o assunto, as metáforas elegidas por ele, como quaisquer outras, sofrem a tensão de forças platônicas e aristotélicas, são “duas faces da mesma moeda”.⁸⁷

Em sua face platônica, são arquétipos que revelam em seu âmago seres e circunstâncias em uma realidade fundamental e perene. São exemplos de validade inquestionável, que aparecem em todas as literaturas e participam do conhecimento de todo homem, como o rio que é tempo, a vida que é sonho ou a velhice que é ocaso. “Elas formam a imagem da própria eternidade – não envelhecem e carregam todas as marcas do tempo”, comenta Silva.⁸⁸

Na conferência “A poet’s creed”, proferida na Universidade de Harvard em 1968, Borges encontra na origem das palavras a explicação para o alcance e a permanência dessas metáforas:

Li em Lugones que a metáfora era o elemento essencial da literatura, e aceitei essa máxima. Lugones escreveu que todas as palavras eram originalmente metáforas. Isso é verdade, mas é verdade também que, a fim de entender a maioria das palavras, é preciso esquecer o fato de serem metáforas.⁸⁹

⁸⁶ Id. *Otras inquisiciones*, OC2, p. 14, 16.

⁸⁷ SILVA. Op. cit., p. 49.

⁸⁸ Id. *Ibid.*, loc. cit.

⁸⁹ BORGES. *Esse officio do verso* [*This craft of verse*]. Org. e ed. Calin-Andrei Mihailescu. Trad. José Marcos Macedo. 1 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 111.

Por outro lado, Borges conclui que as metáforas em sua face aristotélica são o produto de uma entonação particular, fundada na estética, no prazer verbal e no estabelecimento de analogias. Diz ele em outra conferência em Harvard, “The metaphor”, desta vez em 1967, que “cada metáfora é diferente: toda vez que o modelo é usado, as variações são diferentes.”⁹⁰ Essa diferença no modelo só é possível porque aos homens agrada trabalhar com a metáfora em busca de novos usos, surpresas e sensações.

Nenhum outro exemplo demonstra melhor isso do que as *kennings*, as metáforas germânicas medievais compostas, que atingiram seu híperdesenvolvimento na poesia islandesa e foram consideradas pelo autor como “Una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran”, porém “el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva.”⁹¹

O desejo dos poetas islandeses em não repetir *kennings* em suas composições conduziu-os à elaboração de textos em que a inventividade de metáforas chegou a produzir metáforas de metáforas. Assim, se a palavra navio aparecia metaforizada na épica da Islândia como “cavalo do mar” e mar como “campo da gaivota”, em alguns poemas o navio poderia ser evocado como “cavalo do campo da gaivota”.⁹² Contudo, as *kennings* possibilitaram o manejo da rigorosa métrica germânica antiga, muito exigente quanto à aliteração e à rima interna.

⁹⁰ Id. *Ibid.*, p. 49.

⁹¹ Id. *Historia de la Eternidad*, *OCI*, p. 368.

⁹² Id. *Borges profesor: curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Ed. Martín Arias e Martín Hadis. Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 41.

Para Sandra Silva, Borges pode ter se valido em “Metáforas de *Las mil y una noches*” de um procedimento poético que é motivado pela mesma necessidade de funcionalidade e busca de prazer estético que se verificam nas *kennings* e que são também comuns ao gênero *waşf* da poesia clássica árabe, do qual o autor teria se aproximado em seu poema.⁹³

A palavra *waşf* significa em árabe “descrição” e compreende uma forma poética em que se descrevem, através do excesso de metáforas, os atributos físicos da mulher amada. Encontrado também nas poesias egípcia e hebraica antigas,⁹⁴ o *waşf* aproxima-se do procedimento literário ocidental conhecido como *ekphrasis*, o qual, por sua vez, é hoje a representação verbal de um texto não verbal.⁹⁵

Nada mais distante da poesia de Borges do que a descrição física da beleza feminina, é verdade. Mas a ligação de seu poema ao *waşf*, claro, é de ordem estilística, e não temática. Silva explica que o alinhamento de “Metáforas de *Las mil y una noches*” ao gênero árabe torna-se plausível à medida que ele utiliza objetos que reconhece como belos, aprazíveis e decorativos, mas que fogem do lugar comum em favor de uma percepção estética comprometida com um mundo de difícil expressão em palavras, posicionada entre a imaginação do poeta e a percepção do ouvinte ou leitor de seus versos. Nele, as metáforas têm força para extrapolar o campo do poema, já que ampliam o imaginário

⁹³ SILVA. Op. cit., p. 50.

⁹⁴ SUMI, Akiko Motoyoshi. *Description in classical Arabic poetry: waşf, ekphrasis, and interarts theory*. Leiden: Brill, 2004, p. ix. Todavia, a *ekphrasis* é definida na tradição retórica como uma descrição objetiva e distinta. Id., *ibid*.

⁹⁵ CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O cântico dos cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 335.

por meio da associação de objetos aparentemente díspares em combinações inusuais, assumindo quase a conformação de um quebra-cabeça ou de trilhas de labirintos.⁹⁶ Em suma, a comparação de técnicas de uso da metáfora levada a cabo pela autora evidencia que o poema do escritor argentino é imbuído do estímulo à descoberta por meio da necessidade de se repensar associações, comparações e imagens.

Propõe Silva que 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.⁹⁷

Cabe então aqui uma pergunta: aonde Borges quis chegar com suas metáforas no poema?

Ao que parece, o processo metafórico singular de seu texto, que apesar de se tratar de uma composição lírica, está a serviço da construção de um caminho narrativo que tem as *Noites* e o Borges leitor da obra como personagens de uma ação desenvolvida pela citação exatamente de narrativas enredadas por fatos e símbolos que se espera representá-las. Desse modo, essa ação, movida em seu princípio pela

⁹⁶ SILVA. Op. cit., loc. cit.

⁹⁷ Id. Ibid., p. 51.

recordação de outras ações, amplia-se indefinidamente pela linguagem nela empregada, enquanto o conteúdo do livro árabe é paradigmaticamente.

1.2.2.1 Primeira metáfora

A primeira metáfora-paradigma do poema de Borges é o rio, e sua exposição estende-se do verso 1 ao 27. Tem-se com ela a lembrança do rio de Heráclito (c. 540-470 a.C.) como metáfora do tempo inexorável, o qual se perpetua e em que as coisas ocorrem. O escritor sempre foi fascinado pelo conhecido aforismo do filósofo de Éfeso: “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”,⁹⁸ e em sua obra sobram exemplos de releituras e reflexões da sentença, como na estrofe inicial do poema “Arte poética”, de *El Hacedor* (1960): “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.”⁹⁹

A par da usual metáfora do tempo como rio que flui desde um inconcebível princípio até o presente, Borges também não ignorou a inversão do curso desse rio teorizada pelo astrônomo inglês James Bradley (1693-1762), para quem o tempo fluiria do futuro em direção ao passado, e que o momento em que o futuro se tornaria passado seria o instante que se denomina presente. “Podemos escolher entre ambas as metáforas”, diz o escritor, “Podemos situar o manancial do tempo no

⁹⁸ HERÁCLITO apud RUSSELL, Bertrand. *História do pensamento ocidental [Wisdom of the West]*. Trad. Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 41.

⁹⁹ BORGES. *El Hacedor*, OC2, p. 261.

futuro ou no passado. Dá-se o mesmo. Sempre estamos diante do rio do tempo”, sublinha.¹⁰⁰

Borges, porém, tinha preferência por uma concepção particular do curso do tempo, a do tempo espiralado, um produto de sua crítica de modelos temporais cíclicos imaginados por filósofos idealistas. É essa concepção que ele considera possível quando redige o ensaio “El tiempo circular” (1941), acrescentado à segunda edição de *Historia de la Eternidad* (1953). Nesse texto ele afirma: “Arribo al tercer modo de interpretar las eternas repeticiones: el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable. Quiero decir la concepción de ciclos similares, no idénticos.”¹⁰¹

Mas a proposta de um tempo espiralado era ainda mais abrangente para o escritor, pois ele pensava na possibilidade da existência de várias realidades paralelas, situação que insinuou magistralmente no conto policial “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941):

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado [de Yu Tsun, o protagonista] no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la

¹⁰⁰ Id. *O dicionário de Borges*: o Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas [*El diccionario de Borges*: el Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas]. Org. e ed. Carlos Roberto Stortini. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 200.

¹⁰¹ Id. *Historia de la Eternidad*, *OCI*, p. 394.

mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.¹⁰²

Curiosamente, também calcado na filosofia idealista, o autor de “El jardín”, igualmente empreendeu esforços para elaborar uma negação da temporalidade. Seu trabalho mais notável neste sentido foi o ensaio “Nueva refutación del tiempo” (1947), presente em *Otras inquisiciones*. Em sua argumentação, Borges deduz a inexistência de passado, presente e futuro, mas não obtém sucesso em sua ideia de negação total do tempo, uma vez que, ao final do ensaio, ele admite melancolicamente que negar a sucessão temporal, negar o eu e negar o universo astronômico são desesperos aparentes e consolos secretos, atitudes decorrentes de nós, porque somos portadores de um destino irreversível e de ferro e, por isso, espantoso. Aliás, é a perplexidade que dá o tom da conclusão do texto:

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.¹⁰³

Enfim, diante de tudo isso, fica claro que a metáfora do rio como paradigma das *Noites* é uma atribuição intrincada que se liga a uma

¹⁰² Id. Ficciones, *OCI*, p. 479.

¹⁰³ Id. *Otras inquisiciones*, *OC2*, p. 148-149.

das principais preocupações da obra borgiana. O tempo em curso metaforizado pela água corrente funciona como a substância em que as *Noites* estão imersas, na qual elas foram, são e serão: “Las grandes aguas. El cristal viviente/ que guarda esas queridas maravillas/ que fueron del Islam y que son tuyas/ y mías hoy. [...]” (v. 2-5).¹⁰⁴ Como se pode notar, os dois últimos versos reivindicam o livro árabe como patrimônio que transcende a cultura que o originou e passa a pertencer a todos os homens, indivíduos que também estão imersos no rio em que a obra avança.

No entanto, Borges só começa a vincular o universo das *Noites* à sua primeira metáfora nos versos seguintes. Em suas alusões, o escritor se esquia da menção de títulos de histórias ou pormenores explicativos de fatos, arrolando apenas a matéria essencial que expressa, melhor do que qualquer título ou explicação, o curso desse tempo que segue construindo o livro. Como no restante do poema, as citações não estão dispostas em uma ordem que acompanha a sequência básica das *Noites*. O poeta prefere outra ordenação, que talvez corresponda à espontaneidade de sua memória da obra ao compor o poema. Seja como for, em “Metáforas de *Las mil y una noches*”, episódios e elementos são evocados como se Borges plasmasse nisso o modo descontínuo com que costumava ler o livro. Desta maneira, o prólogo-moldura das *Noites* aparece somente depois da referência a duas outras histórias: “el juramento de aquel rey que entrega/ su reina de una noche a la justicia/ de la espada, la luna, que está sola” (v. 9-11).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Id. Historia de la noche, OC3, p. 169.

¹⁰⁵ Id., Ibid., loc. cit. (Grifo nosso.)

A alusão deslocada é vista por Silva como possibilidade de um puro jogo de Borges que provoca embaralhamento entre o que se menciona no texto, disfarçando o prólogo-moldura em meio às demais histórias de encaixe citadas no poema.¹⁰⁶ Mas ainda que na obra árabe o prólogo seja o ponto de partida para todas as outras narrativas das *Noites*, ou seja, as margens últimas de ficção da obra, por assim dizer, ele não é determinado nos versos do escritor como tal. Isso pode muito bem corroborar a vontade de Borges em ver as *Noites* como livro infinito e sem princípio, dado que um livro inesgotável, como o Livro de Areia, não pode contar com um começo, um meio e um fim, estando muito próximo à da concepção filosófica da divindade ou natureza como esfera perfeita: “Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”, cita o escritor em “La esfera de Pascal”.¹⁰⁷

Convém lembrar que o fluxo do tempo irrefreável, disposto pela primeira metáfora que orienta o poema, encontra uma correspondência poderosa na referência ao prólogo-moldura das *Noites*. Não tanto pela imagem do soberano que entrega ao verdugo as suas rainhas recém-desposadas depois de ter passado apenas uma noite com elas, mas sobretudo pela presença subjetiva de Šahrāzād, narradora que acaba com a matança de inocentes e tenta, noite após noite, deter através da palavra a morte que lhe é iminente, mantendo-a, como ressaltou Michel Foucault, “fora do ciclo da existência”¹⁰⁸. Uma artimanha que não é

¹⁰⁶ SILVA. Op. cit., p. 57.

¹⁰⁷ PASCAL, Blaise apud BORGES. Otras inquisiciones, *OC2*, p. 16.

¹⁰⁸ FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos [Dits et écrits]*. v. 3. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 268.

privilégio da heroína da obra, pois o adiamento da morte pela narração de histórias é uma tópica constante nas *Noites*, o que faz de Šahrzād a coroação de um tipo recorrente de narrador que se obstina em dominar o tempo para se autopreservar ou preservar outrem.

Não menos significativas são também as outras alusões escolhidas por Borges para representar as *Noites* diante da metáfora do rio. Muitas vezes, a ligação do que o autor cita com o rio é obscura. De um modo geral, o que os versos dessa parte inicial do poema (por sinal a mais longa) propõem estabelecer é uma alegoria das *Noites* evoluindo tempo afora como produto do espírito coletivo. Algo “que veio de boca em boca, de mão em mão, resultado e efeito de um dos parâmetros humanos essenciais: o tempo.”¹⁰⁹ Não por acaso, apenas nesses versos comparece a única referência histórica do texto, a qual proporciona uma leitura em que a trajetória do livro e seu conteúdo prefiguram e testemunham as glórias da civilização árabe: “los símbolos que anuncian a Rodrigo,/ la conquista de España por los árabes” (v. 16-17).¹¹⁰

O Rodrigo em questão refere-se ao último rei visigodo da Hispânia (m. c. 711 ou 714), que foi deposto por ocasião da invasão árabe da Península Ibérica em 711, ao enfrentar, na Batalha de Guadalete, em 31 de julho daquele ano, as tropas muçulmanas lideradas pelo general Tārik ibn Zīād (c. 670-720), que se dirigira do Norte da África. O evento marcou o fim do reino visigótico de Toledo e o princípio da tomada islâmica do Sudoeste da Europa.¹¹¹ Na seção

¹⁰⁹ SILVA. Op. cit., p. 59-60.

¹¹⁰ BORGES. Op. cit., loc. cit.

¹¹¹ MANTRAN, Robert. *A expansão muçulmana: séculos VII-XI [L'Expansion musulmane: VIIe-XIe siècles]*. Trad. Trude von Laschan Solstein. São Paulo: Pioneira, 1977. p. 108; CAWLEY, Charles. Spain: Vandals, Suevi & Visigoths. In: _____. *Medieval lands: a*

“Etcétera”, de *Historia universal de la infamia*, o conto “La cámara de las estatuas”, que Borges traduz livremente das *Noites* de Burton,¹¹² relata uma lenda sobre a queda de Rodrigo e os símbolos que anunciam sua perda do poder são as estátuas e tesouros fabulosos encerrados em uma torre.

Antes da citação da figura de Rodrigo, porém, é a Sindabād, “ese Odiseo/ urgido por la sed de su aventura,/ no castigado por un dios; [...]” (v. 13-15),¹¹³ que Borges alude nominalmente em seu poema. Um dos personagens mais conhecidos das *Noites*, o intrépido marinheiro, comparado pelo escritor a Odisseu, pode, quem sabe, ser visto aqui como a constatação da obra como um processo em que convergem outras literaturas. Sobre isso, Bioy Casares transcreveu em seu diário uma opinião do escritor, na entrada de 5 de outubro de 1959:

BORGES: Uno cree que ha de haber muchos libros como *Las mil y una noches*, pero no los hay. Los buenos libros han de venir al fin de las literaturas: son la destilación de muchos libros anteriores, de muchas literaturas. Ha de haber habido muchos libros de viaje para llegar a Simbad.¹¹⁴

prosopography of medieval European noble and royal families. Disponível em: <http://fmg.ac/Projects/MedLands/VANDALS,%20SUEVI,%20VISIGOTHS.htm#_Toc179360442>. Acessado em: 28 fev. 2011; FISHBURN, Evelyn; HUGHES, Psiche. *A dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990, p. 235.

¹¹² Ver cap. 3.1.3.1.

¹¹³ BORGES. Op. cit., loc. cit.

¹¹⁴ Id. apud BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Barcelona: Destino, 2006, p. 562.

A mesma opinião será reafirmada por Borges na conferência “*Las mil y una noches*”, quando também, preliminarmente, ele expõe sua crença no débito do livro para com o Ocidente Antigo:

En *Las mil y una noches* hay ecos del Occidente. Nos encontramos con las aventuras de Ulises, salvo que Ulises se llama Simbad el Marino. Las aventuras son a veces las mismas (ahí está Polifemo). Para erigir el palacio de *Las mil y una noches* se han necesitado generaciones de hombres y esos hombres son nuestros bienhechores, ya que nos han legado ese libro inagotable, ese libro capaz de tantas metamorfosis.¹¹⁵

Por extensão, a ênfase na similitude entre Sindabād e Odisseu/Ulisses faz das *Noites* uma obra tão merecedora de prestígio quanto a *Odisseia*, que é colocada como sua precursora distante. Essa convicção de ligação entre ambas, ou pelo menos de equivalência, é ficcionalizada no conto “El inmortal”, de *El Aleph*. O narrador e protagonista desse relato, o tribuno romano Marco Flamínio Rufo, obtém a imortalidade após beber da água de um rio situado nas proximidades de uma fantástica cidade de imortais. No decorrer da história, a identidade de Rufo é ampliada de tal maneira que ele chega a perder até a sua individualidade, sendo a um só tempo ele próprio e Homero, poeta que, transformado em troglodita pela imortalidade, tornara-se seu amigo fora dos muros da cidade. Assim, em determinado momento da ação, ao recordar os seus feitos através dos séculos, o imortal de Borges, que estranhamente já havia sido responsável pela elaboração da *Iliada* e da *Odisseia*, diz: “En el séptimo siglo de la

¹¹⁵ BORGES. *Siete Noches*, OC3, p. 240.

Héjira, 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.”¹¹⁶ Ou seja, o autor dos poemas homéricos é, no século XIII, também o criador ou compilador das aventuras de Sindabād e de outro conjunto narrativo incluído nas *Noites*.

Observe-se que o mar, cenário que notabiliza Sindabād, tem um papel mais ostensivo do que o deserto dentre as escolhas para ilustrar os ambientes de gestação e ação das *Noites* no contexto da metáfora do rio. Enquanto o deserto compreende no poema tão só “las altas caravanas” (v. 20),¹¹⁷ o mar é retratado nele como “un orbe fluido/ de formas que varían como nubes,/ sujetas al arbitrio del Destino/ o del Azar, que son la misma cosa” (v. 22-25).¹¹⁸ Ao escritor, a geografia marítima imprecisa da obra, muito parecida com a do mundo homérico, parece afigurar-se melhor que a do deserto para caracterizar a sua mutabilidade constitutiva ou as latitudes abarcadas pelo Islã.

Ademais, a metáfora do tempo no qual são construídas as narrações incansáveis de Šahrāzād ainda congrega mais algumas alusões às histórias e imagens do livro, as quais Borges não escolhe gratuitamente. Afinal, o rio e as *Noites* são também para ele, por exemplo, “el genio confinado en la vasija/ de cobre por el sello salomónico” (v. 7-8),¹¹⁹ de “O pescador e o gênio”, ou “el rey leproso” (v. 19), de “O rei Yūnān e o médico Dūbān”, relato com o qual, dentro

¹¹⁶ Id. El Aleph, *OCI*, p. 542.

¹¹⁷ Id. Historia de la noche, *OC3*, p. 69.

¹¹⁸ Id. *Ibid.*, loc. cit.

¹¹⁹ Todas as citações deste parágrafo: Id. *Ibid.*, loc. cit.

da história anterior, o pescador tenta dissuadir o gênio que libertara de matá-lo.

O rio também é visto por Borges no costume de “manos que se laban con ceniza” (v.12), “la lâmpara” (v. 15) (mágica ou não), “la montaña/ de piedra imán que hace estallar la nave” (v. 20-21) da história do “Terceiro dervixe”, e que, juntamente com os sucessos do pescador, Juan Dahlmann lê no trem em “El Sur”, ou, então, “la caverna que se llama Sésamo” (v. 27), de “Ali-Babá e os quarenta ladrões mortos por uma escrava”.

1.2.2.2 Segunda metáfora

A trama de um tapete é a segunda metáfora-paradigma do poema de Borges sobre as *Noites* e abrange os versos 28-43. Através dela, o escritor demonstra que percebe o livro como um trama tecida “que propone a la mirada/ un caos de colores y de líneas/ irresponsables, un azar y un vértigo,/ pero un orden secreto lo gobierna.” (v. 29-32)¹²⁰ Assim, no que tange aos aspectos formais da obra, vê-se nessa metáfora a negação por parte do autor de um problema que o aborrece na prosa longa: a disformidade.

O esforço de Borges em converter a heterogeneidade formal inerente das *Noites*, que é óbvia e se explica pelas suas sucessivas redações e acréscimos, está em apontar no livro as simetrias que para ele supostamente regeriam e se mostrariam como cifras tutelares e hábitos, comumente imperceptíveis em um primeiro momento ou no isolamento de histórias.

¹²⁰ Id. *Ibid.*, loc. cit.

Precisamente como assoma a Borges “aquele outro sonho, el Universo” (v. 33),¹²¹ as *Noites*, contempladas a partir da metáfora da trama, assomam a ele como um caos ordenado, uma escala reduzida do Cosmos. Essa maneira de encarar universo e obra pressupõe a dedução de uma harmonia e uma verdade que podem ser dissimuladas ou reveladas pela aparência de acordo com o distanciamento e a perspicácia do observador.

No ensaio “Del culto de los libros”, mais um de *Otras inquisiciones*, Borges reflete sobre a ideia de se imaginar o mundo como um livro cifrado pela inteligência divina. O escritor se detém especificamente nas alegações de certos pensadores modernos, como Francis Bacon, Thomas Browne e Thomas Carlyle, que viram o mundo pelo prisma de uma ordenação racional. Mediante isso, Borges lembra: “El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, **y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.**”¹²²

Em seu conto “La Biblioteca de Babel”, de *Ficciones*, a biblioteca-universo monstruosa e sugestivamente infinita, que abriga incontáveis livros (literalmente) e na qual os homens atravessam a existência, é o produto demasiadamente organizado de uma inteligência superior. A esmagadora maioria dos seus volumes, de formato idêntico e abrigados nas estantes das suas intermináveis salas hexagonais, é a princípio desprovida de qualquer traço de coerência; em suas páginas não se distingue nada além da confusão. Mas similarmente à Biblioteca, a ordem também governa os volumes:

¹²¹ Id. *Ibid.*, loc. cit.

¹²² Id. *Otras inquisiciones*, OC2, p. 94. (Grifo nosso.)

[...] un bibliotecario de genio descubriera la ley fundamental de la Biblioteca. Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: No hay en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basilides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito.¹²³

Grosso modo, a tendência de procura de ordenação no caos que se verifica em Borges, não importa se no universo ou nas *Noites*, acarreta em sua obra a pressuposição de que a natureza é artificial por excelência, o produto de uma infável força demiúrgica que não é o acaso. Uma passagem da *Religio medici* (1643), de Thomas Browne, que o escritor cita em “Del culto de los libros” sintetiza bem isso: “Todas las cosas son artificiales, porque la Naturaleza es el Arte de

¹²³ Id. Ficciones, *OCI*, p. 467-468.

Dios.”¹²⁴ Assim, talvez suceda inevitável dessa visão de um universo caótico e simultaneamente ordenado a imagem do labirinto, a favorita do escritor, pois, conforme Alazraki,

El laberinto muestra las dos caras de la moneda: tiene un orden irreversible para quien posee la solución (Dios, los dioses) y puede ser al mismo tiempo una caótica construcción para quien la solución es un secreto inasequible (los hombres). El laberinto constituye, en mayor o menor medida, el vínculo a través del cual Borges lleva su cosmovisión a casi todos sus relatos.¹²⁵

Ainda que Borges jamais tenha deixado de frisar seu ceticismo quanto à existência de Deus nos moldes judaico-cristãos ou islâmicos, é inegável que uma entidade criadora coerente, responsável por uma “Máquina do Mundo” e seu funcionamento pautado por uma consciência ética, é presença constante na literatura do autor. Diz ele em uma entrevista:

Escrevi muito sobre Deus; escrevi até uma exposição quase humorística sobre sua existência¹²⁶, mas afinal não sei se creio em Deus. Creio que algo, não nós, está atrás das coisas. Contudo, respeito Deus. Tenho medo de crer em Deus porque nós, os homens, sempre cremos em Deus mais por autocompaixão do que por outro motivo.¹²⁷

¹²⁴ BROWNE, Thomas apud BORGES. *Otras inquisiciones*, OC2, p. 94.

¹²⁵ ALAZRAKI, Jaime. Jorge Luis Borges. In: ROY, Joaquín (Org.). *Narrativa y crítica de nuestra Hispanoamérica*. Madrid: Castalia, 1978, p. 47.

¹²⁶ O poema em prosa “*Argumentum ornitologicum*”, de *El Hacedor*.

¹²⁷ BORGES. *O dicionário de Borges*. p. 58-59.

A crença estrita em um deus bíblico absoluto, todavia, é indispensável na cabala, um sistema filosófico-religioso judaico de origem medieval que cativou permanentemente a atenção de Borges e ocupou um lugar de destaque em sua produção. A ideia de que Deus tenha redigido ou ditado a Torá e de que na decifração da lei mosaica está o segredo da criação, pois em tais textos nenhuma palavra, a ordem delas e a de suas letras seriam casuais, atraiu a curiosidade do escritor especialmente pelas possibilidades narrativas da promessa mística de que a sua correta leitura através de criptografia e atribuições numéricas ao alfabeto hebraico desvelaria o nome secreto de Deus, o *Tetragrammaton*, o qual, com suas quatro letras, concederia poder criador a quem o conhecesse e articulasse.¹²⁸

O tema do *Tetragrammaton* foi discutido por Borges na conferência “La cabala”, de *Siete noches*, e diretamente explorado em seu conto “La muerte y la brújula”, de *Ficciones*, e também no poema “El Golem”,¹²⁹ de *El otro, el mismo* (1964). No folclore judaico, o golem é um ser humanoide feito de matéria inanimada a quem é possível dar vida através, dentre outros saberes, do conhecimento do *Tetragrammaton*. Na segunda estrofe do poema do autor se lê: “Y, hecho de consonantes y vocales,/ habrá un terrible Nombre, que la esencia/ cifre de Dios y que la Omnipotencia/ guarde en letras y sílabas cabales.”¹³⁰

¹²⁸ SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala: a busca do verbo [Borges y la cabala (La búsqueda del verbo)]*. Trad. Leopoldo Pereira Fulgencio Junior e Roney Cytrynowicz. Rev. de trad. Teresa Cristófani Barreto e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 41-82.

¹²⁹ O poema foi inspirado no romance *Der Golem* [O Golem] (1916), do escritor austríaco Gustav Meyrink.

¹³⁰ Id. *El otro, el mismo*, OC2, p. 263.

Em Borges, portanto, para se decifrar o mundo há que se buscar a sua essência ordenadora. Desse modo, em “Metáforas de *Las mil y una noches*”, a essência ordenadora do mundo de Šahrāzād é intuída por ele nas simetrias, que primordialmente se configuram como repetições dos números sete e três dentro das histórias e do que esses números repetem: “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” (v. 36-41).¹³¹ A estes exemplos de simetria poderíamos somar mais alguns outros observados pelo escritor, porém independentes de repetições numéricas, listados no prólogo de suas *Le mille e una notte secondo Galland*: “las mutilaciones, las metamorfosis de cuerpos humanos en animales, la hermosura de las princesas, la pompa de los reyes, los talismanes mágicos, los genios todopoderosos que son esclavos del capricho de un hombre.”¹³²

A predominância de citações com o número três nos versos de Borges se justifica por um motivo simples: ele é muito mais abundante nas *Noites* do que o sete. A preferência dos orientais por cifras ímpares no livro dê-se talvez por razões de ordem prática, já que enumerações ternárias são mais comuns, verossímeis e fáceis de se administrar em uma narrativa, e por razões simbólicas.

Como superstição, o número três e seus múltiplos sempre representaram para Borges cifras de bom agouro, ao contrário do quatro, o qual ele tinha convicção de lhe trazer má sorte.¹³³

¹³¹ Id. *Historia de la noche*, OC3, p. 169-170.

¹³² Id. *Prólogos de la Biblioteca de Babel*, p. 119-120.

¹³³ Id. *O dicionário de Borges*, p. 194.

No enredo policial de “La muerte y la brújula”, os números três e quatro são as evidências de dois caminhos opostos que podem levar o detetive Erik Lönnrot a solucionar uma série de assassinatos, que ele equivocadamente atribui a uma seita de judeus heréticos conhecidos como *Hasidim*, ou a ser morto pelo gangster Red Scharlach, seu arqui-inimigo que tenta atraí-lo para uma armadilha. Mas mesmo dispondo de livre-arbítrio, Lönnrot sela inadvertidamente o seu destino ao aceitar como verdade tudo o que remete ao quatro, sinônimo de morte não só no conto, mas também em algumas culturas, como a chinesa e a japonesa.

Contudo, no poema de Borges, outro número, que não o três e o sete, é o arremate da metáfora da trama do tapete: “y encima de las otras la primera/ y última cifra del Señor: el Uno.” (v. 42-43)¹³⁴ Provavelmente, a divindade surge nesses versos como unidade sob a qual os outros seres e eventos cifrados com que se tecem as *Noites* estão subordinados, e da qual eles são a emanção. Tal unidade os integra, visto que sendo a primeira e última cifra, o Uno carrega em seu íntimo o três, o sete e todas as numerações possíveis, até o infinito. Borges, dessa maneira, parece consentir que nada, a não ser um Deus onipresente, é a força que governa e constitui todas as outras nas *Noites*. “Não há poderio nem força senão em Deus altíssimo e poderoso”,¹³⁵ exclamam repetidamente os personagens da obra quando em dificuldades.

Essa questão filosófica da unidade e da multiplicidade também tem um lugar central na obra de Borges, ao lado da questão do tempo. O

¹³⁴ BORGES. *Historia de la noche*, OC3, p. 170.

¹³⁵ *LIVRO das mil e uma noites*. v. 1, Ramo sírio, p. 73. Tais palavras são praticamente as mesmas que encerram a primeira folha dos fragmentos de papiro que indicam a existência do ramo iraquiano das *Noites*. Ver 1.2.

escritor trabalha em muitos textos a noção panteísta de que o todo está em todas as partes e qualquer coisa é todas as coisas. Muito desse pensamento encontra-se no neoplatonismo do egípcio Plotino (c. 205-270) e também no sufismo. Para Plotino, “A natureza do Uno é geradora de todas as coisas, razão por que não é nenhuma delas”.¹³⁶ Não é nenhuma no sentido de que todas são posteriores a ela e é todas porque todas derivam dela.¹³⁷ Por sua vez, influenciado por Plotino, o sufismo afirma algo semelhante: Deus é uma unidade que não se concebe fora de Si mesma, Ele é incomparável, distinto de toda coisa manifestada, sem, entretanto, que nada possa se situar fora ou ao lado Dele.¹³⁸

Assim, o panteísmo contribuiu para que Borges trabalhasse intensamente em sua obra a suposição de que um homem é parte do todo e de que o todo está em cada homem, já que tudo pode ser tudo. Logo, não foi difícil ao escritor minar a identidade de seus personagens para tentar demonstrar que um homem é todos os homens e que ninguém é alguém. Em “La forma de la espada”, de *Ficciones*, o delator Vincent Moon fala: “yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.”¹³⁹ O mesmo se dá com Marco Flamínio, de “El inmortal”, que é Homero, um copista ou criador anônimo das *Noites*, o velho antiquário Joseph Cartaphilus, mas que, como homem pluralizado, também poderia ser Borges ou o seu leitor. Assim, no poema em prosa “*Everything and*

¹³⁶ PLOTINO apud ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *Plotino: um estudo das Enéadas*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, p. 18.

¹³⁷ Id. *Ibid.*, p. 20.

¹³⁸ BUCKHARDT, Titus. *Introduction to Sufi doctrine*. Bloomington: World Wisdom, 2008, p. 17.

¹³⁹ BORGES. *Ficciones*, *OCI*, p. 493.

nothing”, de *El Hacedor*, William Shakespeare, mencionado acima por Moon, é um dos interlocutores de um diálogo sugestivo:

[...] antes o después de morir, [Shakespeare] se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.*¹⁴⁰

A noção de Deus como uma força concentradora e dispersora de individualidade é também elencada pelo escritor em “El enigma de Edward FitzGerald”. No ensaio, ao comentar a notável tradução oitocentista dos quartetos de Omar Khayyām, argumentando que dois poetas separados por séculos deram origem a um terceiro, Borges pondera:

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.¹⁴¹

Ainda nesse viés, a tese da eliminação da identidade perante Deus é aproveitada com ironia no conto “Los teólogos”, de *El Aleph*. Na história, dois teólogos romanos, Aureliano e Juan de Panonia, travam uma secreta batalha intelectual por intermédio da redação de refutações

¹⁴⁰ Id. *El Hacedor*, OC2, p. 182. (Grifos do autor.)

¹⁴¹ Id. *Otras inquisiciones*, OC2, p. 68.

de heresias. Obscurecido pelo trabalho de seu rival, Aureliano denuncia Juan por heresia panteísta, ocasionando a condenação deste à fogueira. Constrangedoramente, quando enfim também morre, Aureliano acaba comprovando que a doutrina de seu inimigo não era tão equivocada: “en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable 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.”¹⁴²

Tais destinos compartilhados, assim como os de Khayyām e Fitzgerald, inserem-se transversalmente na temática do duplo, abundante nas *Noites* e que a obra de Borges revisitou tantas vezes, conferindo-lhe matizes variados.

No verbete “El doble”, de *El libro de los seres imaginarios* (1967),¹⁴³ publicado pelo autor em colaboração com Margarita Guerrero, há a informação de que o *Talmud* recolhe uma tradição sobre o duplo, a qual relata o caso de um homem em busca de Deus que se encontrou consigo mesmo.¹⁴⁴ Essa busca de um indivíduo pela sua origem, e que frente a ela descobre que é parte dela, é também o fio condutor do poema *Manteq at-Ṭayr* [*A conferência dos pássaros*], do poeta persa Farid Ud-Din Attār (c. 1145-1229)¹⁴⁵, um dos textos que levou Borges a escrever “El acercamiento a Almotásim”, incluído como um dos apêndices de *Historia de la Eternidad*. Em seu poema, Attār alegoriza a lenta e árdua jornada da alma mística sufi à sua fonte e ao seu destino final, que são a união com Deus e a aniquilação Nele. O

¹⁴² Id. El Aleph, *OCI*, p. 556.

¹⁴³ Edição aumentada de *Manual de zoología fantástica* (1957).

¹⁴⁴ BORGES; GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé, 1978, p. 155.

¹⁴⁵ Pseudônimos (Farid Ud-Din + Attār) de Abū Hamīd bin Abū Bakr Ibrāhīm.

enredo da composição narra que os pássaros, fartos da desorganização em que vivem, decidem procurar pelo seu rei, o Simurgh (“trinta pássaros”)¹⁴⁶, lançando-se em uma viagem de provações por sete vales: o da Busca, o do Amor, o do Entendimento, o do Desapego, o da Unidade, o da Perplexidade e da Estupefação e o da Pobreza e da Aniquilação. Só trinta completam a empresa para então perceber que eles são o Simurgh e o Simurgh é cada um deles e todos.¹⁴⁷

Embora “El acercamiento a Almotásim” inspire-se no argumento do *Manteq at-Ṭayr*, o conto, que é a resenha de um suposto livro policial publicado na Índia, relata a história de um estudante de direito de Bombaim que procura um homem iluminado e finaliza-se quando o rapaz finalmente encontra Almotásim: “Una voz de hombre – la increíble voz de Almotásim – lo insta a pasar. El estudiante descorre la cortina y avanza. En ese punto la novela concluye.”¹⁴⁸ Borges não precisa esclarecer o desfecho abrupto da narrativa hipotética porque as alusões ao poema de Attār e o seu resumo em uma nota a uma nota,¹⁴⁹ o segundo do texto, são suficientes para que se depreenda que o estudante “es Almotásim y Almotásim es el estudiante y todos los hombres.”¹⁵⁰

Porventura, o *Manteq at-Ṭayr*, que está tão estreitamente ligado ao pensamento de Borges dos últimos versos da metáfora da trama do tapete, pode ter primeiramente chegado ao conhecimento do escritor

¹⁴⁶ Borges e Guerrero também dedicaram um verbete ao Simurgh em *El libro de los seres imaginarios*.

¹⁴⁷ ATTĀR, Farid Ud-Din. *Conference of the birds: a seeker's journey to God [Manteq at-Ṭayr]*. Trad. R. P. Masani. Boston/York Beach: Weiser Books, 2001.

¹⁴⁸ BORGES. Historia de la Eternidad, *OCI*, p. 416.

¹⁴⁹ Parte do conteúdo da nota, com apenas algumas pequenas variantes, é intercalada em outros textos de Borges sobre Attār.

¹⁵⁰ ALAZRAKI. Op. cit., p. 54.

durante suas leituras das *Noites*. Em sua nota sobre o poema persa, as fontes consultadas para redigi-la são especificadas: “he consultado el décimo tomo de las *1001 Noches* de Burton y la monografía *The Persian mystics: Attar* (1932) de Margaret Smith.”¹⁵¹ Como ele já conhecia as *Noites* de Burton desde a infância, é provável que estas tenham sido a fonte em que o autor obteve pela primeira vez notícias do *Manteq aṭ-Ṭayr*. Há também a possibilidade de que Borges tenha chegado ao poema por meio de algum texto sobre o seu tradutor vitoriano, Edward Fitzgerald, ou através de seu pai. O que é possível pressupor, é que na época em que ele redigiu a nota constante em “El acercamiento a Almotásim” ainda não havia lido, ao menos detidamente, nenhuma tradução de Attār. Do contrário, seria desnecessário o suspeito aproveitamento de sua consulta e referência a Burton, o qual, no “Terminal essay” de suas *Noites*, dá apenas um pequeno esboço do enredo do poema.¹⁵²

Contudo, voltando à metáfora da trama, resta-nos advertir que as implicações filosóficas e teológicas dela não querem necessariamente dizer que Borges acredita absolutamente no que escreveu. Segundo Andréa Padrão, os textos do autor de “Metáforas de *Las mil y una noches*” não demonstram convicção absoluta no que se lê neles, mas o prazer do escritor em estar sempre procurando novas respostas,

¹⁵¹ BORGES. Op. cit., p. 418.

¹⁵² Ver BURTON, Richard Francis. Terminal essay. In: *THE BOOK of the thousand nights and a night*. v. 10. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1886, p. 130. Disponível em: <<http://www.archive.org/download/plainliteraltran10burtooft/plainliteraltran10burtooft.pdf>>. Acessado em: 08 abr. 2010.

E nessa busca ele envolve também o leitor, ao libertá-lo das idéias pré-concebidas e das limitações do mundo; ao ensiná-lo a duvidar dos dogmas e ao expor a fragilidade das verdades irrestritas. Como os filósofos de Tlön, Borges busca o prazer imaginativo nas ideias religiosas e metafísicas e brinca com tais ideias em sua literatura, levando seu leitor a acreditar que elas poderiam ser, talvez, suas convicções.¹⁵³

1.2.2.3 Terceira metáfora

A próxima metáfora-paradigma do poema de Borges é o sonho, e ela tem lugar nos versos 44-58. Como assunto e matéria ficcional, o sonho interessou tanto ao escritor, que ele chegou a compilar um *Libro de sueños* (1976), uma antologia do onírico na literatura com textos selecionados de fontes que vão da *Epopeia de Gilgamesh* e do *Livro do Gênesis* a Franz Kafka, passando pelas *Noites* e por Francisco de Quevedo, entre outras dezenas de escolhas pessoais. No prólogo desse livro, o autor propõe a tese de que os sonhos constituem o mais antigo e o não menos complexo dos gêneros literários, constatação que demanda a composição de uma história geral dos sonhos e de seus influxos sobre as letras, onde se deveriam distinguir os sonhos inventados pelo sonho e aqueles inventados pela vigília.¹⁵⁴

Em outro momento, na conferência “La pesadilla”, de *Siete noches*, Borges retoma essa concepção dos sonhos como ficção e lhes

¹⁵³ PADRÃO, Andréa. A teologia e a literatura de Borges: um diálogo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, XI, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008, n.p. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/054/ANDREA_PADRAO.pdf>. Acessado em 08 mar. 2011.

¹⁵⁴ BORGES (Org.). *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976. n.p.

agrega a propriedade de poderem ser modificados como um texto: “si pensamos que el sueño es una obra de ficción (yo creo que lo es) posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertarnos y cuando, después, los contamos.”¹⁵⁵ Há na fala de Borges o subentendimento de que isso acontece porque o exame dos sonhos oferece a dificuldade especial de que eles não podem ser examinados diretamente, devendo então se falar de memória dos sonhos, a qual, a seu ver, não corresponde diretamente aos sonhos.¹⁵⁶

No plano conceitual, apoiando-se em uma teoria do filósofo irlandês John William Dunne (1875-1949), Borges procura ver no sonho um modo de eternidade individual, que confere a cada homem a capacidade de contemplar um passado e um futuro ficcionais próximos. Esta contemplação não seria linear, mas de uma só mirada, tal como, guardadas as devidas proporções, Deus veria todo o processo cósmico desde sua vasta eternidade¹⁵⁷ ou o Borges personagem de “El Aleph” pôde ver o universo em uma pequena esfera tornasolada debaixo da escada de um porão da calle Garay. Assim, o escritor explica na conferência que talvez seja possível suceder o fato de que quando despertamos e recordamos nossos sonhos damos forma narrativa linear a eles, que teriam sido múltiplos e simultâneos.¹⁵⁸

Como se vê, o modo de o escritor conceber a experiência cotidiana do sonho concorda com suas reflexões e representações panteístas. E assim como nelas, ele não acredita que a linguagem

¹⁵⁵ Id. *Siete noches*, OC3, p. 221.

¹⁵⁶ Id. *Ibid.*, loc. cit.

¹⁵⁷ Id. *Ibid.*, p. 222.

¹⁵⁸ Id. *Ibid.*, loc. cit.

comum dê conta de relatar satisfatoriamente isso. Em “El Aleph”, o narrador lamenta as limitações da memória e da linguagem humanas para comunicar aos outros aquilo que lhe acontecera:

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa [Attār] habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad.¹⁵⁹

Para Borges, para o seu universo, a realidade serão os sonhos¹⁶⁰ e a grande metáfora da “vida que é sonho”, a qual serve para apontar uma sensação de irrealidade da existência e a ilusão provocada pelo mundo das aparências, encerra a dúvida sobre quem ou o quê de fato a sonharia; se há um sonhador ou se a vida é um sonho que sonha a si mesmo, pois segundo Osvaldo Ferrari, se para o sistema idealista de Berkeley ser é ser percebido, para o escritor ser equivalerá a ser sonhado.¹⁶¹

¹⁵⁹ Id. El Aleph, *OCl*, p. 624. (Colchetes nossos.)

¹⁶⁰ FERRARI, Osvaldo. Jorge Luis Borges y los sueños. *La Nación*, Buenos Aires, 07 out. 1998. Disponível em: < http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=215212>. Acessado em: 9 mar. 2011.

¹⁶¹ Id. *Ibid.*, loc. cit.

Tais concepções são aproveitadas exemplarmente por Borges no conto “Las ruinas circulares”, de *Ficciones*, no qual um mago indiano cria um homem, o seu filho, através de sonhos e o introduz no mundo real. De acordo com a história, o jovem só poderia ser identificado como criatura não pertencente à realidade pela sua capacidade de não ser molestado pelo fogo. Mas, surpreendentemente, o seu criador, que enviara o filho para viver rio abaixo e tanto temia que ele se descobrisse um fantasma, percebeu que igualmente era imune ao fogo durante um incêndio das ruínas circulares do templo em que habitava e “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.”¹⁶²

O desenlace desse conto guarda íntima conexão com um ensaio do autor, “Magias parciales del *Quijote*”, encontrado em *Otras inquisiciones*. Nesse ensaio, voltado à análise das confusões engendradas por Cervantes entre o mundo de seu leitor e o de seu livro, Borges afirma que o jogo de estranhas ambiguidades do romance espanhol culmina na *mise en abyme*¹⁶³ da sua segunda parte, ocasião em que os protagonistas do *Quijote* tornam-se leitores da primeira parte do livro. Diante disso, outras obras que apresentam artificios semelhantes ao de Cervantes são lembradas pelo escritor: o *Hamlet* (c. 1599-1601) de Shakespeare, o *Ramayana* (c. séc. V a.C.) de Valmiki e as *Noites*. Sobre estas, um comentário mais longo é tecido:

¹⁶² Id. *Ficciones*, *OCL*, p. 455.

¹⁶³ *Mise en abyme*: expressão francesa que significa “cair no abismo” e denomina os processos de reflexividade e reprodução especular da literatura ou outra arte. Tal duplicação pode ser total ou parcial, e clara ou simbólica. O conceito foi utilizado pela primeira vez no campo das artes por André Gide, no início do século XX. RITA, Annabela. *Mise en abyme* (Mise en abîme). In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.fesh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm>. Acessado em: 04 jun. 2010.

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. [...] 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 DCII, 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 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...¹⁶⁴

A noite inquietante mencionada por Borges é a mesma a que ele alude na metáfora do sonho através dos seguintes versos: “En el Libro está el libro. Sin saberlo,/ la reina cuenta al rey la ya olvidada/ historia de los dos. [...]” (v. 54-56).¹⁶⁵ Tal episódio das *Noites* e os demais artificios de textos repetidos dentro de textos que o autor repassa no ensaio sobre o *Quijote* remete à revelação final de “Las ruinas circulares”, onde o mago que sonha descobre que é sonhado, causando a reviravolta da história com o rebaixamento de um criador à posição de criatura, situação que Borges explora no ensaio. Ali, segundo o escritor, a nossa inquietação de que um mapa esteja incluído dentro de um mapa idêntico, de que as mil e uma noites estejam dentro das *Noites*, de que

¹⁶⁴ BORGES. Otras inquisiciones, *OC2*, p. 46-47.

¹⁶⁵ Id. Historia de la noche, *OC3*, p. 170.

Don Quijote seja leitor de suas próprias aventuras e Hamlet espectador de *Hamlet*, fundamenta-se no temor de que “tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores, podemos ser ficticios.”¹⁶⁶

Há ainda em “Las ruinas circulares” a insinuação de que possa existir uma série infinita de sonhadores no conto. Possibilidade que Alazraki não deduz apenas a partir da forma circular do templo e da meditação do mago, que imagina seu filho irreal executando ações iguais às suas em outras ruínas circulares, mas também a partir do número de noites em que o personagem se ocupa em sonhar sua criação: 1001.¹⁶⁷ Como já enfocado anteriormente, o número 1001 tem a conotação de infinitude para Borges. Ademais, não se pode desprezar o fato de que o conto é ambientado na Índia, cenário de muitas das histórias das *Noites* e lugar em que ele supunha ser o berço da obra, além de ser também a região onde o seu “Libro de Arena” foi encontrado.

Mas a Índia pode significar ainda mais: em outro ensaio de *Otras inquisiciones*, “Formas de una leyenda”, Borges recorda que todas as religiões indianas, principalmente o budismo, acreditam que o mundo é uma ilusão: “un juego o un sueño es, para el Mahayana, la vida del Buddha sobre la tierra, que es otro sueño.”¹⁶⁸ Isso nos conduz a Arthur Schopenhauer, um dos filósofos mais admirados por Borges, e que também foi atraído pelo budismo, fundindo em seu pensamento algo da

¹⁶⁶ Id. *Otras inquisiciones*, OC2, p. 47.

¹⁶⁷ ALAZRAKI. Op. cit., p. 48.

¹⁶⁸ BORGES. Op. cit., p. 120.

religião oriental e do idealismo¹⁶⁹ que o argentino fornece em textos como “Las ruinas” e “Magias parciales”.

Sandra Silva entende que o sonho na poética de Borges, como imprecisão de fatos relatados, expande-se nas temáticas do labirinto como caos, do eterno retorno como proliferação e do livro como metáfora do universo. Para ela, como forma e estrutura, os textos do escritor privilegiam o onírico enquanto *mise en abyme*, espelho e histórias dentro de histórias.¹⁷⁰

Em verdade, os sonhos borgianos dão a impressão de serem, à sua maneira, labirintos, já que a arquitetura do sonho em Borges, como a arquitetura funcional do labirinto, leva o indivíduo a se perder e não a encontrar algo ou a si mesmo. Mas nos sonhos do autor, é possível se chegar também, por uma outra via, ao labirinto: se o universo se apresenta em Borges como um caos ordenado de feições labirínticas, não se deve esquecer que esse labirinto é sugerido como sonho.

Em “Metáforas de *Las mil y una noches*”, “Como en la paradoja del eleata,/ el sueño se disgrega en otro sueño/ y ese en otro y en otros, que entretejen/ ociosos un ocioso laberinto.” (v. 50-53) O paradoxo é o da corrida entre Aquiles e a tartaruga, formulado por Zenon de Eleia (c. 490-430 a.C.) em seu segundo argumento, e sobre o qual o escritor medita em dois ensaios de *Discusión*, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” e “Avatares de la tortuga”. Tomemos a explicação do argumento no último dos textos:

¹⁶⁹ ALAZRAKI. Op. cit., p. 47-48.

¹⁷⁰ SILVA. Op. cit., p. 62.

Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles Piesligéros el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro y así infinitamente, sin alcanzarla. . .¹⁷¹

Esta espécie de labirinto agrada a Borges pela sua enganadora simplicidade e eficácia. Em contos como “La muerte y la brújula” e “Los dos reyes y los dos laberintos” ela é exaltada em detrimento de artifícios mais complexos.¹⁷² Assim, no arquétipo da corrida imaginada por Zenon, o escritor pressente a estrutura do sonho das *Noites*, de modo que a ele parece que Aquiles e a tartaruga estão em eterna disputa na voz de Šahrāzād.

Mas o labirinto infinito da Noite 602 é o resultado de uma leitura particular de Borges e não propriamente um abismo especular explícito que engole incessantemente as *Noites*. Alguns leitores, inclusive, duvidaram da existência do episódio na obra, como o escritor italiano Italo Calvino (1923-85), que encontrou justos motivos no gosto de Borges pela invenção de textos apócrifos para duvidar da autenticidade da passagem.¹⁷³

Foi na tradução de Burton que Borges possivelmente encontrou a *mise en abyme* das *Noites*, ainda que o escritor não aponte efetivamente a localização do episódio em nenhum dos textos em que o

¹⁷¹ BORGES. Discusión, *OCI*, p. 254.

¹⁷² Ver cap. 3.2.2, p. 226-227.

¹⁷³ Ver CALVINO, Italo. I livelli della realtà in letteratura. In: _____. *Saggi*: 1945-1985. v. 1. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995, p. 394-395.

aborda, e embora esse espelhamento do prólogo moldura também se encontre nas traduções de Littmann, Payne e em uma nota de Lane. Porém, algumas pistas deixadas pelo autor em seus escritos possibilitam que se chegue a Burton com uma razoável segurança.

A primeira pista de sua localização é a circunstância de que Borges considera a Noite 602 como o centro das Noites. Em “Magias parciales del *Quijote*” ele a define como “mágica entre las noches”¹⁷⁴, enquanto que em “El jardín de senderos que se bifurcan” Stephen Albert fala a Yu Tsun:

Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito.¹⁷⁵

Em seu artigo “Readings and re-readings of Night 602”, Evelyn Fishburn entende que Borges associa a sua noite central à chamada “Noite do Poder”¹⁷⁶, *Laylat al-Qadr* em árabe: “Noite do Destino”, “Noite da Densidade” ou “Noite da Majestade”, uma noite situada incertamente próxima ao fim do Ramadã, o mês de jejum dos muçulmanos, na qual se acredita que o Alcorão foi revelado ao profeta Muḥammad pelo anjo Gabriel. Para o Islã é um período sobrenatural, predisposto ao acontecimento de coisas mágicas, como uma noite de

¹⁷⁴ BORGES. *Otras inquisiciones*, OC2, p. 46.

¹⁷⁵ Id. *Ficciones*, OCl, p. 477.

¹⁷⁶ FISHBURN, Evelyn. Readings and re-readings of Night 602. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 18, 2004. p. 36-37.

sonho. A Sura 97 do Alcorão, “Al-Qadr” (97: 0-5), dedica os seus versos a ela:

In the name of the God, Most Gracious, Most
[Merciful
We revealed in the Night of Destiny.
How awesome is the Night of Destiny!
The Night of Destiny is better than a thousand
[months.
The angels and the Spirit [o anjo Gabriel] descend
[therein, by their Lord’s leave,
[to carry out every command.
Peaceful it is until the advent of the dawn.”¹⁷⁷

O Borges protagonista de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” assim a define: “En una noche del Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí.”¹⁷⁸

A associação com a noite corânica pode residir no fato de que a Noite 602 integra uma série de histórias emolduradas pela 596ª noite da versão de Burton, quando então tem início a história “The three wishes, or The man who longed to see the Night of Power”. Essa história é a também mencionada nos já citados versos da metáfora da trama do tapete: “[...] los tres deseos/ de quien miró la Noche de las Noches” (v. 37-38).¹⁷⁹ Desse modo, é dentro da sequência mobilizada por ela que um espelhamento do prólogo-moldura das *Noites* se dá.

¹⁷⁷ *QURAN: The Final Testament*. Authorized English version. Trad. Rashad Khalifa. 4. ed. rev. Houston: Submission.org, 2003, p. 598. (Colchetes nossos.)

¹⁷⁸ Id. *Ficciones*, *OCI*, p. 434.

¹⁷⁹ Id. *Historia de la noche*, *OC3*, p. 170.

A história contada em questão é “The king’s son and the ifrit’s mistress”. Em seu enredo, um príncipe é obrigado a relacionar-se sexualmente com uma jovem aprisionada por um gênio, a qual ameaça o rapaz, prometendo-lhe denunciá-lo ao seu aprisionador se ele se negar a atender o desejo dela. Uma vez satisfeita a mulher, esta lhe pede o seu anel real, juntando-o imediatamente a outros oitenta anéis guardados em um lenço de seda, todos recordações das traições da jovem.

Ainda que não seja um espelhamento perfeito do episódio do prólogo moldura, em que os reis irmãos Šāhriyār e Šāhzamān também são obrigados a se relacionar com a prisioneira de um gênio e depois lhe cederem os seus anéis, a passagem foi talvez suficiente para que Borges visse nela a *mise en abyme* que evocou com tanto assombro em seus textos e que muitos duvidaram existir. Mas ao contrário dele, Burton deu pouca importância para a intercalação do conto, limitando-se a comentar a semelhança rapidamente em uma nota de rodapé: “This is a mere abstract of the tale told in the Introduction (vol. i. 10-12). Here, however, the rings are about eighty; there the number varies from ninety to five hundred and seventy.”¹⁸⁰

Fishburn acredita, todavia, que a história que Borges toma como repetição do prólogo-moldura não é “The king’s son and the ifrit’s mistress”, mas sim duas outras encadeadas, e não numeradas por noites, que se encontram no último volume, o sexto, das *Supplemental nights* de Burton, traduzidas do décimo segundo da edição de Breslau: “Shahrazad and Shahryar” e “The tale of the two kings and the wazir’s daughters”.

¹⁸⁰ BURTON. In: *THE BOOK of the thousand nights and a night*. v. 6. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1886, p. 199. Disponível em: <<http://www.archive.org/download/arabiantranslat06burtuoft/arabiantranslat06burtuoft.pdf>>. Acessado em: 08 abr. 2010.

A discordância da autora embasa-se no pormenor de que o autor deixa claro em “Metáforas de Las mil y una noches” que a rainha conta ao rei a já esquecida “História de **los dos**.” (v. 56)¹⁸¹ Esta, seria então reiniciada no trecho que se transcreve abaixo, o qual, entretanto consta no segundo volume e não no sexto das *Supplemental nights*:

SHAHRAZAD AND SHAHRYAR

King Shahryar marvelled at this history and said, “By Allah, verily, injustice slayeth its folk! And he was edified by that wherewith Shahrazad bespoke him and sought help of Allah the Most High. Then said he to her, “Tell me another of thy tales, O Shahrazad; supply me with a pleasant story and this shall be the completion of the story-telling,” Shahrazad replied, With love and gladness! It hath reached me, O auspicious King, that a man once declared to his mates, I will set forth to you a means of security against annoy. A friend of mine once related to me and said: – We attained to security against annoy, and the origin of it was other than this; that is, it was the following: [“The tale of the two kings and the wazir’s daughters”].¹⁸²

“The tale of two kings” é uma narrativa muito mais semelhante ao prólogo moldura do livro do que a da Noite 602. Nesse conto não há só a coincidência de dois irmãos que vivenciam a aventura com uma jovem pertencente a um gênio, mas também a de que a ocasião em que eles a encontram se dá durante o afastamento de ambos do reino, exílio

¹⁸¹ BORGES. Op. cit., loc. cit. (Grifo nosso.)

¹⁸² *SUPPLEMENTAL NIGHTS to The book of the thousand nights and a night*. v. 2. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1886, p. 259. Disponível em: <<http://www.archive.org/download/plainliteraltran02burtooft/plainliteraltran02burtooft.pdf>>. Acessado em: 08 abr. 2010.

motivado pela traição de suas esposas. Tal ato, juntamente com o comportamento da escrava do gênio, resulta no retorno deles para seus domínios, na execução da rainha e na decisão do rei mais velho de se casar todas as noites com uma virgem que é sacrificada na manhã seguinte às núpcias.¹⁸³

Não existe uma certeza de que Borges tenha lido ou não essas histórias. Tudo o que se pode afirmar é que a referência nominal do autor a uma *mise en abyme* nas *Noites* diz respeito à Noite 602. E como nunca é demais lembrar: o autor nunca leu na íntegra a versão de Burton.

A metáfora do sonho, contudo, enquanto coordenada das *Noites* não é somente abismo e extravio, mas também se presta a apontar o onírico como meio pelo qual a obra pode prosseguir o seu caminho entre os homens. Para Borges, a sobrevivência de Šahrzād depende da imaginação dos indivíduos, de seu sonhar as páginas do livro, ainda que aquele mundo concebido pela narradora incansável não exista mais: “Agarenos y persas lo soñaron/ en los portales del velado Oriente/ en vergeles que ahora son del polvo/ y seguirán soñando los hombres/ hasta el último fin de su jornada.” (v. 45-49)¹⁸⁴ O escritor parece conceber o sonho como um espaço similar ao da memória, capaz de sobreviver gerações afora, quando então muito do que se recorda já desapareceu pela ação do tempo.

No soneto “Una llave en Salónica”, de *El otro, el mismo*, por exemplo, judeus expulsos da Espanha no século XV, pela perseguição dos reis católicos Fernando e Isabel, têm em sua memória a permanência

¹⁸³ Id. *Ibid.*, p. 263-268.

¹⁸⁴ BORGES. *Op. cit.*, loc. cit.

de um mundo que não é mais possível a não ser no ato da lembrança e do sonho. Concretamente, o objeto desencadeador de recordações e sobrevivência do que se perdeu é uma chave de bronze de uma casa que outrora existiu em Toledo: “Hoy que su puerta es polvo, el instrumento [a chave]/ Es cifra de la diáspora y del viento,/ Afín a esa otra llave del santuario”¹⁸⁵.

Aqui, a memória da perda do mundo recente conflui com a perda de um mundo ainda mais antigo, pois o santuário lembrado não é outro senão o de Jerusalém, símbolo da privação sofrida pelos judeus de seu espaço na Israel invadida pelos romanos, mas também da resistência de sua identidade. A mesma persistência em sobreviver que faz com que o sonho mantenha o universo das *Noites* constantemente renascendo entre aqueles que se dispuserem a adentrar na obra e ouvir Šahrāzād.

1.2.2.4 Quarta metáfora

A quarta e última metáfora norteadora do poema de *Historia de la noche* é apresentada como “[...] un mapa/ de esa región indefinida, el Tiempo” (v. 59-60).¹⁸⁶ Sandra Silva vê na combinação das três principais palavras de construção dessa metáfora uma estranheza de inevitável prazer estético e uma percepção poética do tempo e do espaço que as *Noites* encerram.¹⁸⁷

Novamente Borges faz uso da contradição, dado que se o tempo é para ele uma região indefinida, como então se falar de um mapa do

¹⁸⁵ Id. El otro, el mismo, *OC2*, p. 254.

¹⁸⁶ BORGES. *Historia de la noche*, *OC3*, p. 170.

¹⁸⁷ SILVA. Op. cit., p. 66-67.

tempo? Um mapa que seria capaz de precisar “[...] 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.” (v. 61-67)¹⁸⁸

Recordando-se o que já foi visto sobre as concepções temporais de Borges, fica patente que o tempo representa um mistério insolúvel para o escritor, o que não significa que ele seja um fenômeno desprovido de ordem. Pois tal como o labirinto, o tempo em Borges possui sua ordem irreversível para quem conhece o seu segredo. Desse modo, a região indefinida do tempo, na perspectiva borgiana, apenas assume a impossibilidade de compreensão porque a sua lógica não é acessível aos homens, ou, pelo menos, a qualquer homem.

Diferentemente da metáfora da trama do tapete, a qual atina apenas com a ordem proposital no que parece informe nas *Noites*, o mapa que desvela o tempo parece ir mais longe: tal cartografia do desconhecido dá a impressão de extrapolar as palavras de Šahrāzād e passar a compreender um tempo e um mundo que já não são mais só os do livro árabe, mas sim também os de seus leitores e de todos os homens. Justamente por isso, talvez a palavra mais acertada para qualificá-la seja a de testemunha.

Como as *Noites* são criadas, organizadas e sonhadas dentro das margens do tempo, a reunião daquilo que possibilita a incessante distração de um rei em serões perdidos no Oriente se impregna do avanço de um estado que é comum a todas as criaturas, visto que se para o escritor um homem é passível de ser todos os homens, a temporalidade

¹⁸⁸ BORGES. Op. cit., loc. cit.

e tudo inerente a ela que o mapa das *Noites* pode mensurar igualmente é comum a todos e a tudo.

Não é de se estranhar, assim, que nesse próprio mapa haja a possibilidade de o leitor se deparar consigo próprio. “Sigue leyendo mientras muere el día/ y, Shehrazad te contará tu historia.” (v. 71-72),¹⁸⁹ diz Borges.

Em direção a isso, há no epílogo de *El Hacedor* um testemunho metafórico do escritor a encontrar si próprio em seus escritos:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.¹⁹⁰

Essa imagem é de ampla utilidade para nós, se acaso pensarmos a leitura, a partir do texto de Borges, como um ato criativo. De modo idêntico a quem cria, aquele que imagina pela leitura não deixa de colocar algo de si nela.

Na quinta estrofe de “Arte poética”, Borges explicita uma vontade de se autodescobrir no texto literário: “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.”¹⁹¹ Segundo Silva, a representação das *Noites* como mapa do tempo pode indicar não um

¹⁸⁹ Id. *Ibid.*, loc. cit.

¹⁹⁰ Id. *El Hacedor*, OC2, p. 232.

¹⁹¹ Id. *Ibid.*, p. 221.

molde fixo do seu tempo e do seu espaço, mas uma modulação contínua e perpetuamente variável de tempo e espaço.¹⁹² Para ela, é perfeitamente possível pensar que o tempo na obra, como o encara Borges, é um contínuo inacabado.¹⁹³

Perturbadoramente, mesmo que um mapa do tempo não possa ser compreendido em sua totalidade pelos homens, no caso das *Noites*, particularmente, o seu traçado ganha vida tão somente pela linguagem humana, concedendo-se, desse modo, a condição de instrumento de dois gumes a ela, pois é a linguagem o único recurso que possibilita ao indivíduo algum entendimento do mapa metafórico, sendo também, por outro lado, a faculdade responsável pela restrição da apreensão dele e do situar-se nele.¹⁹⁴

Silva comenta que

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.¹⁹⁵

A denotação das *Noites* como uma cartografia do tempo, o qual está em e além de suas páginas, também não escapa ao panteísmo de

¹⁹² SILVA. Op. cit., p. 67.

¹⁹³ Id. Ibid., p. 69.

¹⁹⁴ Id. Ibid., loc. cit.

¹⁹⁵ Id. Ibid., loc. cit.

Borges. No conto “El Zahir”, de *El Aleph*, o autor alega que não existe fato, por mais humilde que seja, que não implique a história universal e sua concatenação de efeitos e causas: o mundo visível ocorre inteiro em cada representação sua.¹⁹⁶ Nesse viés, a condição das *Noites* como mapa do tempo não seria exclusiva, dado que qualquer coisa poderia potencialmente ser esse mapa e, se ele fosse encontrável em tudo, a sua representação se confundiria inevitavelmente com o objeto representado.

Em seus exemplos de *mise en abyme* em “Magias parciales del *Quijote*”, Borges acaba ilustrando bem essa concepção através da lembrança de uma passagem da obra *Word and individual* (1899), do filósofo americano Josiah Royce. Em tal passagem, Royce propõe que seja imaginada uma porção do solo da Inglaterra nivelada perfeitamente, e que aí se registre um mapa da Inglaterra que não omita nenhum detalhe do solo do país. De acordo com o pensamento do filósofo, nesse mapa existiria uma cópia fiel sua, e nessa cópia, outra, e assim até o infinito.¹⁹⁷

Essa incômoda alegoria de Royce é aperfeiçoada por Borges em um breve relato, “Del rigor en la ciencia”, que ele inicialmente publicou como o suposto excerto de uma obra do século XVII, *Viajes de varones prudentes* (1658), atribuída a um não menos fictício Suárez Miranda. O texto informa:

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia, Con el tiempo, esos

¹⁹⁶ BORGES. *El Aleph*, *OCI*, p. 594.

¹⁹⁷ Id. *Otras inquisiciones*, *OC2*, p. 47.

Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüentes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.¹⁹⁸

Partindo-se, então, desse pressuposto, o próprio poema “Metáforas de *Las mil y una noches*” seria um mapa de um mapa.¹⁹⁹ Nele, a singularidade especial da narrativa de Šahrāzād, “la voz y el eco, lo que miran/ las dos opuestas caras del Bifronte” (v. 64-65)²⁰⁰ parece entrevista por Borges como uma capacidade de representação e percepção do tempo em sua jornada e arquitetura, pois as *Noites*, são para ele o tempo “que no duerme” (v. 70),²⁰¹ a despeito da fugacidade de cada homem.

¹⁹⁸ Id. El Hacedor, *OC2*, p. 225.

¹⁹⁹ SILVA. Op. cit., p. 70.

²⁰⁰ BORGES. Historia de la noche, *OC3*, p. 170.

²⁰¹ Id. *Ibid.*, loc. cit.

CAPÍTULO 2

REFLEXÕES SOBRE O TRADUZIR

2.1 BORGES E A TRADUÇÃO: QUASE UMA TEORIA

O pensamento de Borges em relação à tradução nunca foi manifesto por meio de algum tipo de teoria sistematizada, do mesmo modo que não se encontram nos escritos do autor a elaboração sistemática de teorias da recepção, da intertextualidade ou da narrativa. Ainda que o escritor apresente em seus textos críticos e ficcionais questionamentos e respostas para problemas fundamentais da teoria literária, da filosofia e dos estudos da tradução, o material a que seus leitores têm acesso encontra-se disperso de forma não-sistemática em ensaios, resenhas, prólogos, entrevistas e contos, e embora ignore um modelo organizacional metodologicamente desenvolvido, raras vezes é incoerente. Não obstante, como os pontos de vista borgianos sobre a tradução após a década de 1930 demonstram-se coesos, é possível, defende Efraín Kristal,²⁰² a construção de uma abordagem ou até mesmo de uma doutrina baseada em suas observações gerais sobre o assunto.

Borges deixou clara a sua desconfiança acerca da necessidade prática de uma teoria da tradução. Para ele, ressalta Sergio Pastormelo,²⁰³ à tradução não competiria se deter em formulações de perguntas de aparência tão abstrata ou inexistente quanto os arquétipos

²⁰² KRISTAL, Efraín. *Invisible work: Borges and translation*. Nashville: Valderbilt University, 2002, p. 31.

²⁰³ PASTORMELO, Sergio. Borges y la traducción. *Borges Center*, 2001, n.p. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php>>. Acessado em: 23 mai. 2008.

platônicos, pois os problemas de tradução estariam todos restritos à ordem da praticidade e deveriam ser resolvidos apenas diante de textos concretos. Habitualmente, a sua preferência inclinava-se sobre casos bem delimitados ao invés de abstrações generalizantes.

Em uma entrevista concedida nos anos 80, o escritor enfatiza:

Esos problemas generales no existen. El problema de la traducción... el único problema es traducir una oración particular. Deberíamos tomar un verso o un párrafo y ver cómo se lo puede traducir. Porque no hay ningún problema en cuanto al modo en que los hombres deberían traducir, pero está el problema en cuanto a esta línea o aquella, este párrafo o aquel. El resto, diría yo, carece de sentido. No creo que sea necesaria una teoría general de la traducción. Por supuesto, una teoría general de la traducción puede ser divertida, ¿y por qué no divertirse con ella? Pero cuando hay que traducir algo hay que encarar un problema muy real.²⁰⁴

Ademais, Kristal também aponta que uma das causas particulares do interesse de Borges pela tradução foi vê-la como uma atividade que torna possível o crescimento qualitativo de uma obra, uma vez que para ele a obra sempre é mais importante do que o seu autor.²⁰⁵ A respeito disso, é interessante notar que os principais escritos de Borges sobre tradução discutem obras cuja autoria não é identificada ou cuja sua

²⁰⁴ BORGES. In: CORTÍNEZ, Carlos (Org.). *Con Borges (texto y persona)* [*Simply a man of letters: panel discussion and papers from the proceedings of a symposium on Jorge Luis Borges held at the University of Maine at Oron*]. Buenos Aires: Torres Agüero, 1988, p. 186.

²⁰⁵ KRISTAL. *Op. cit.*, p. xvi.

antiguidade possibilita a figura autoral ser esmaecida por uma longa tradição tradutória, como as *Noites* ou os poemas homéricos.

Contudo, a meditação em Borges sobre os problemas da tradução, antes de sua utilidade pragmática, consiste em uma exigência incontornável do pensar profundo sobre a literatura, o que se manifesta no caminho que o escritor elege para conduzir suas reflexões, uma via que rumo na contramão das teorias de tradução mais prestigiadas, como atenta Pastormelo: em lugar de usar reflexões sobre a literatura para chegar a uma teoria da tradução, ele toma como ponto de partida a tradução para chegar a determinadas reflexões sobre a literatura, sobretudo quanto a figura do autor, leituras, crenças e avaliações literárias.²⁰⁶

Como observa Andréa Cesco,

Borges, desde os seus primeiros textos, compreende que o gênero das traduções não ocupa um lugar lateral na história literária, e compreende também que muitos aspectos da literatura se deixam pensar melhor no espaço das traduções que em outras zonas literárias.²⁰⁷

Assim, nos textos de Borges traduzir e escrever se tornam práticas quase inseparáveis de criação, de indagação hermenêutica e de ponderação estética e ética, lembra Sergio Waisman.²⁰⁸ Por outro lado, nesses textos também existem numerosas contribuições a teorias de

²⁰⁶ PASTORMELO. Op. cit., n.p.

²⁰⁷ CESCO, Andréa. Borges e a tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 13, 2004, p. 83.

²⁰⁸ WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción: la irreverencia de la periferia* [*Borges and the translation: the irreverence of periphery*]. Trad. Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 7.

tradução deslocadas dos grandes eixos dominantes da cultura literária, os quais são responsáveis pela instauração unilateral de cânones “oficiais”. Em um sentido mais amplo, o escritor mostra como a tradução enquanto leitura desviada, como indistinção entre leitura e ficção ou entre citações verdadeiras e apócrifas pode proporcionar um terreno privilegiado, onde os escritores periféricos podem inovar, definir suas literaturas e remodelá-las.²⁰⁹

Fica evidente, assim, o impacto que a postura de Borges diante da tradução tem para as periferias culturais. Quando, por exemplo, ele desautoriza a inferioridade do texto traduzido em relação ao original, às margens é dada a possibilidade de alterar (entenda-se traduzir segundo suas necessidades) os centros, desencadeando um processo que mina os cânones metropolitanos; além do que, se os originais, como quer o escritor, podem ser infiéis às suas traduções, o centro tem a sua argumentação enfraquecida para prosseguir com a sua exigência de fidelidade.

O primeiro texto significativo de Borges sobre tradução, “Las dos maneras de traducir”, de 1926, aparecido originalmente no jornal portenho *La Prensa*,²¹⁰ é uma antecipação de quase tudo o que o autor discorrerá nos anos seguintes sobre o tema. Após defender a traduzibilidade da poesia na introdução do artigo e afirmar que não existe motivo para a crença de que uma tradução seja necessariamente inferior ao seu original, o autor passa a discutir os dois modos básicos de tradução segundo a sua concepção: um clássico e outro romântico. Segundo ele, ao primeiro corresponderia a perífrase, recurso verbal de

²⁰⁹ Id. *Ibid.*, p. 16.

²¹⁰ Em 01 de agosto, 2ª Seção, p. 4.

expressar com mais palavras o que poderia ser expresso por um número menor delas, enquanto que ao segundo a literalidade.²¹¹

Essas duas concepções estéticas da tradução podem e devem ser ampliadas como manifestações de duas ideologias antagônicas de literatura que permanentemente ele evoca em sua crítica. Para Borges, as mentalidades clássicas têm como objeto a obra de arte e nunca o artista; seu anseio é a perfeição absoluta, não importando as particularidades do texto original, que são desdenhadas. Logo, a arte seria para o homem clássico um bem coletivo que admite constantes intervenções e condiciona a figura do artista ao anonimato. Comenta o autor: “La metáfora, por ejemplo, no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos.”²¹²

Em contrapartida, o escritor alega que na ideologia romântica as particularidades do texto original são essenciais, já que espelhariam o seu criador. Aqui, a única tradução possível seria a literal, ainda que a obra padecesse no seu conjunto com o resultado, uma vez que esse original é imutável e insubstituível, pois

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

²¹¹ BORGES. *Textos recobrados* (1919-1929). Ed. Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2008, p. 315.

²¹² Id. *Ibid.*, loc. cit.

torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!²¹³

A dicotomia entre tais ideologias aparece, ainda que sob denominação diversa e postulados um pouco diferentes, na quase totalidade dos tratados de tradução desde a Antiguidade. A postura clássica a que Borges se refere firma-se na relação das letras do Renascimento com o mundo antigo, quando a tradução era uma operação desejável e a melhor maneira de renovar a cultura era reconstruir o espírito dos clássicos e infundir-lhes a grandeza greco-romana.²¹⁴

John Dryden (1631-1700), em seu prefácio à tradução que realizou das *Ovid's epistles* [*Epístolas de Ovídio*] (1680), propõe a existência de três espécies de tradução: a metáfrase, em que o texto é vertido palavra por palavra; a paráfrase, em que o que se traduz é o sentido; e a imitação, que é a recriação textual livre. Desse modo, indo ao encontro das necessidades clássicas, o método mais coerente para Dryden seria a paráfrase, porque como meio termo entre a literalidade e a recriação ela proporciona uma leitura apropriada do texto fonte para a compreensão de estilo e forma do que é traduzido.²¹⁵

Por sua vez, no que compete à atitude tradutória romântica esboçada por Borges, a mesma remonta modernamente a Friedrich Schleiermacher (1768-1834), que em seu ensaio “Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens” [Sobre os diferentes métodos de tradução] (1813), apresenta duas possibilidades de tradução:

²¹³ Id. *Ibid.*, p. 316.

²¹⁴ WAISMAN. *Op. cit.*, p. 53.

²¹⁵ MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 28.

ou tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e leva o leitor ao seu encontro ou concede tranquilidade ao leitor e traz o escritor até ele.²¹⁶ Novamente, tem-se aqui uma polarização, havendo entre as traduções metafrásticas e parafrásticas, ou estrangeirizantes e domesticantes, como prefere Lawrence Venuti,²¹⁷ uma conciliação problemática. Na opinião de Schleiermacher, ambos os caminhos mostram-se tão completamente diferentes que o tradutor deve optar por um para seguir com maior rigor, sob pena de que uma mistura inadvertida necessariamente produza um resultado muito insatisfatório e o encontro entre o escritor e o leitor falhe por inteiro²¹⁸.

O embate entre a ideologia de tradução clássica e a romântica foi personificado para Borges nas figuras de dois intelectuais ingleses do século XIX, Francis Newman (1805-97) e Mathew Arnold (1822-88), que protagonizaram uma polêmica acalorada acerca da tradução de Homero, debate que é citado pelo escritor em “Las versiones homéricas” e em “Los traductores de *Las 1001 noches*” como mais importante e memorável do que os seus interlocutores.²¹⁹

Após anos de trabalho minucioso, Newman, respeitado professor da University of London, publicou em 1856 sua tradução da *Iliada*, alegando que em sua versão, que ele supunha fiel e literal, havia capturado cada detalhe linguístico e todas as particularidades homéricas

²¹⁶ SCHLEIERMACHER, Friedrich. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens/Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. Celso R. Braidá. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução* (Antologia bilingue). v. 1: Alemão-Português. 2. ed. rev. e ampl. Florianópolis: NUPLITT/PGET-UFSC, 2010, p. 57.

²¹⁷ VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995, p. 20.

²¹⁸ SCHLEIERMACHER. Op. cit., loc. cit.

²¹⁹ BORGES. Discusión, *OCI*, p. 241; Historia de la Eternidad, *OCI*, p. 400.

em um grau que tornaria possível ao homem de seu século ler e compreender o mundo grego. Orgulhoso de seu resultado, o tradutor afirmou que a sua *Iliada* era o modelo para qualquer outra futura tradução do grego antigo, excetuando-se a poesia de Píndaro.²²⁰

Não demorou muito, entretanto, para que a literalidade dos versos de Homero vertidos por Newman fosse contestada. Arnold, poeta e prestigiado professor em Oxford, afirmou que uma série de leituras da tradução de seu colega a evidenciaram como um fracasso nos aspectos em que o seu autor anunciava triunfar. Ainda que Arnold reconhecesse o domínio que Newman tinha do grego, ele concluía que ao tradutor do poema faltava a sensibilidade de um poeta que saberia o momento certo de desobedecer ao original para não causar distorção no texto de chegada.

Para Arnold, o estilo de Homero era claro, nobre e rápido e assim deveria ser transposto em língua inglesa. Apesar disso, a tradução de Newman, a seu ver, era lenta, irregular e bizarra, carregada de incompatibilidades entre o grego antigo e o inglês, apresentando construções que causavam excessivo estranhamento no leitor moderno e de nenhum modo parecida com o texto original.

Sobre o método de escolha vocabular de Newman, Arnold esclarece que não é contra o processo enquanto tradução, mas enquanto tentativa de recriação da linguagem homérica:

I advise him, again, not to trouble himself with constructing a special vocabulary for his use in translation; with excluding a certain class of English words, and with confining himself to

²²⁰ KRISTAL. Op. cit., p. 18-19.

another class, in obedience to any theory about the peculiar qualities of Homer's style.²²¹

Embora a polêmica tenha inspirado em Borges observações importantes sobre tradução, a visão que ele demonstrou da contenda é relativamente seletiva. Muitos críticos erroneamente crêem que o escritor sintetiza as posições dos professores ingleses, quando em verdade ele não leva em conta a intenção de Newman em oferecer uma janela para o leitor moderno vislumbrar o antigo mundo grego e os recursos que empregou para conseguir isso, nem o desejo de Arnold em recriar em inglês os mesmos efeitos textuais que seriam concernentes a um leitor contemporâneo de Homero ou as observações do crítico sobre os efeitos da leitura da tradução em alguém que domina o grego.²²²

De acordo com Kristal,

In Borges's personal synthesis the two Hellenists represent the two main options available to a translator: either a literal translation that strives to register all the singularities of a work, or a recreation that eliminates the details, obscuring the work's general effects. A bad literal translation can produce curious and even ridiculous effects, and a recreation can be more faithful to an original than a literal translation. This, of course, was Arnold's main objection to Newman's translation. Borges, however, does not assume that the effects of a literal translation are necessarily objectionable, because they can enrich and even revitalize a language.²²³

²²¹ ARNOLD, Matthew. *On translating Homer*: three lectures given at Oxford. London: Longman, Green, Longman, and Roberts, 1861, p. 6.

²²² KRISTAL. Op. cit., p. 20.

²²³ Id. *Ibid.*, p. 21.

Em vez de tomar abertamente o partido de um dos lados da contenda, o escritor preferiu destacar os méritos de cada posição: no modo literal, a retenção de singularidades possibilitando pequenos e contínuos assombros, e no não-litera, a severa eliminação de detalhes, a qual fornece os agraos da uniformidade e da gravidade.²²⁴

Entretanto, em “Las dos maneras de traducir” e em seus textos e depoimentos seguintes sobre tradução, percebe-se que Borges se identificou mais com a ideologia clássica. O modo como reescreve textos alheios em sua obra ou como os traduz é indício suficiente para que não parem dúvidas sobre isso. No mais, em várias de suas ficções há a ocorrência de personagens que se apropriam de textos de outrem, como o célebre Pierre Menard, e em algum momento de sua juventude o escritor propôs a criação de uma revista literária em que os trabalhos não fossem assinados.

Sobre essa simpatia pela dissolução do eu-autoral, as conexões com o panteísmo borgiano não são despropositais e são patentes em um ensaio de matriz idealista que ele redigiu em 1922, “La nadería de la personalidad”, onde se empenha em refutar a noção de identidade pessoal e aplicar essa negação à literatura. Como observa Pastormelo,²²⁵ Borges sempre pareceu sentir a tentação ou a nostalgia da utopia clássica, buscando lugares da literatura em que a figura do autor se desfaz.

Uma das circunstâncias mais relevantes dessa inclinação do escritor é a sua desmistificação da primazia do original e a sua

²²⁴ BORGES. *Discusión*, *OCL*, p. 241.

²²⁵ PASTORMELO. *Op. cit.*, n.p.

concepção dos textos como eternos rascunhos, pensamentos que serão mais bem expostos em “Las versiones homéricas”.

De um modo geral, Borges procura se situar o mais distante possível das traduções literais.²²⁶ Em “Las dos maneras”, ele ironiza esse procedimento, julgando que as suas promessas de exotismo costumam restringir-se aos prólogos. Em seguida, duramente afirma que o anunciado propósito de veracidade do literalismo transforma o tradutor em um falsário, o qual, para manter o estranhamento do texto traduzido, é obrigado a realçar a cor local e ressaltar tudo até a mentira.²²⁷ Por isso, não é surpresa que na conclusão de seu artigo, após analisar algumas propostas de tradução intralingual dos versos iniciais de *El gaucho Martín Fierro* (1872), de seu compatriota José Hernández, ele diga: “armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.”²²⁸

Mas tais reprovações diretas não serão uma constante no discurso de Borges, e há situações em que ele chega mesmo a elogiar alguns procedimentos literais. Em uma de suas conferências em Harvard, “Word-music and translation” [Música da palavra e tradução], comentando a polémica Newman-Arnold, ele lembra que Arnold aconselha ao tradutor de Homero ter uma bíblia em inglês à mão, que seria uma espécie de modelo para a tradução do poeta grego. Contudo, o escritor critica a falta de atenção daquele que não percebeu que a bíblia inglesa (possivelmente se referindo à famosa *King James*, de 1611) está

²²⁶ WAISMAN. Op. cit., p. 54.

²²⁷ BORGES. *Textos recobrados* (1919-1929), p. 316.

²²⁸ Id. *Ibid.*, p. 317.

repleta de traduções literais e que parte da grande beleza dessa bíblia se deve justamente à literalidade de suas expressões, pois, para o Borges maduro, as traduções literais não contribuem unicamente para o estranhamento e a bizarria, como acusava Arnold, mas também para a singularidade e a beleza.²²⁹

Tal fato relativiza a presumida aversão total de Borges às traduções literais, até porque a ideia de que ele desdenha permanentemente o individual e a particularização e em sua obra apenas insista no apagamento da categoria autoral já foi superada pela crítica de seus trabalhos. Pastormelo observa que, em seus escritos, Borges afirma a figura do autor onde esta é firme e a apaga onde é confusa ou imprecisa.²³⁰ Se tomarmos como exemplo os seus comentários sobre as traduções das *Noites*, veremos que o anonimato da composição do livro contribui bastante para que ele o tenha como obra sujeita a intervenções sucessivas, ao passo que, contrariamente, ele vê as mesmas traduções como trabalhos autorais.

2.1.1 O rascunho permanente

No próximo artigo de Borges sobre tradução, “Las versiones homéricas”, o escritor argentino reflete mais uma vez sobre o que chama de superstição da inferioridade das traduções e foca os seus argumentos na tentativa de demonstrar a impossibilidade da existência de textos absolutamente definitivos. Segundo ele, a circunstância de que as muitas versões de uma obra concorram para dotá-la de uma multiplicidade de

²²⁹ Id. *Esse ofício do verso*, p. 73-74.

²³⁰ PASTORMELO. Op. cit., n.p.

perspectivas de um fato móvel, o largo sorteio de omissões e ênfases que possibilita as suas “bibliotecas internacionais”, deve-se a uma mutabilidade inerente a todo texto, pois

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H - ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.²³¹

Como se vê, Borges revitaliza o conceito de rascunho, denominando como tal o texto que sempre admite uma correção, a saber, uma nova tradução ou maneira de interpretá-lo, e não o conjunto de anotações que servirão de base para dar feição “definitiva” a um texto.²³² O escritor alega que a superstição da inferioridade do texto traduzido, alardeada pelo conhecido adágio italiano *traduttore traditore*, procede de uma distraída experiência. Para ele não há um bom texto que pareça invariável ou definitivo se praticado um número suficiente de vezes.²³³ Como se sabe, ele próprio reescreveu incansavelmente muito de seus trabalhos, mesmo depois de publicados, comprovando que levava bastante a sério a sua proposição. Segundo Padrão,²³⁴ a sua ironia em comparar a religião com o cansaço, não só destitui a supremacia do original, mas também dessacraliza a literatura.

²³¹ BORGES. *Discusión*, *OCI*, p. 239. (Grifo do autor.)

²³² CESCO. *Op. cit.*, p. 84.

²³³ BORGES. *Op. cit.*, loc. cit.

²³⁴ PADRÃO, Andréa. Facetas da tradução em Jorge Luis Borges. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 13, 2008, p. 101.

De maneira inequívoca, a concepção de Borges coloca em xeque as teorias mais tradicionais de tradução, voltadas em sua maioria à comparação entre original e texto traduzido, pois se todo texto é *a priori* um rascunho torna-se inviável a existência de um original, em outras palavras, de um texto definitivo. O que existem então são versões diversas de um mesmo fato literário, onde umas antecedem outras, mas não se lhes impõem sua primazia anteparadas pela cronologia.

Tal concepção é uma peça chave no sistema de citações, apócrifas ou verídicas, com as quais o escritor conformou as suas ficções. Além do mais, a sua problematização do original e consequente caracterização da literatura como trabalho sobre textos prévios exercerá atração sobre muitos dos teóricos pós-estruturalistas e deixará uma marca indelével na narrativa contemporânea, de Italo Calvino a Thomas Pynchon.²³⁵

É possível ler “La Biblioteca de Babel” como uma alegoria desse rascunho que nunca alcança a condição de escritura definitiva. Na biblioteca borgiana os textos jamais são definitivos porque as suas variantes são inesgotáveis e um livro pode englobar a todos os livros. Como o universo ou como universo, a biblioteca rascunha os seus segredos. A dificuldade de se diferenciar ou identificar uma versão de um original faz da literatura um jogo de espelhos em que os reflexos, posto que parecidos não são idênticos, visto que nada nela parece repetir, como já se viu.²³⁶

Em razão disso, no pensamento de Borges sobre tradução, o valor estético de uma versão sequer tem ou deve ter relação com o seu

²³⁵ WAISMAN. Op. cit., p. 58.

²³⁶ Ver cap. 1.2.2.2, p. 54-55.

original. Não é só um detalhe excêntrico a situação de que ele analisa várias traduções da *Odisseia* ou das *Noites* e em nenhum momento faz qualquer referência aos seus originais.²³⁷ Dentro de suas reflexões o original é dispensável, e, sobretudo, representa um simulacro como as suas demais manifestações, que com ele formam um conjunto cuja origem é de importância secundária.

Borges exemplifica seu pensamento quando em “Las versiones” indaga sobre qual das versões de Homero que analisou em seu texto é a mais fiel. Para ele: todas ou nenhuma. Tudo depende do que seja fidelidade. Se a fidelidade deve ser conferida às imaginações de Homero e aos irrecuperáveis homens e dias que ele representou, então nenhuma das traduções pode ser fiel para nós, diferente do que seriam para um grego do século X a.C. Mas, se ela deve dizer respeito aos propósitos do poeta antigo, então qualquer uma das mencionadas pode ser, ainda que o autor ressalte que as literais não conseguem isso dado que sua virtude está no contraste com os hábitos do presente.²³⁸

Porém, a dimensão do original como rascunho não se restringe na poética borgiana apenas à tradução dita interlingual. Em “Las dos maneras de traducir” o escritor levanta a hipótese de que o jogo das variantes pode ocorrer dentro de uma mesma literatura e língua, e demonstra isso ao leitor com a comparação das versões que sugere para os versos iniciais do *Martín Fierro*.²³⁹ Em “Las versiones”, por sua vez, afora as traduções interlinguais que comenta, não escapa a ele a observação de que a literatura em geral é igualmente instável. Pertinente

²³⁷ Com exceção do título árabe das *Noites*.

²³⁸ Id. *Discusión, OCI*, p. 243.

²³⁹ Id. *Textos recobrados* (1919-1929), p. 316-317.

a isso, o escritor explica que nossa leitura dos clássicos é contaminada por leituras prévias: “Con los libros famosos la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de releer a los clásicos resulta de inocente veracidad.”²⁴⁰

As palavras de Borges inevitavelmente nos remetem a Italo Calvino, que em seu ensaio “Perché leggere i classici” dá como primeira proposta de definição de clássico a seguinte: “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo...’”²⁴¹ Em certo sentido, sempre estamos relendo os clássicos ou livros famosos porque encontramos antecipadamente algo deles em outros textos e versões. A afirmação é também válida se pensarmos no legado e aspectos de determinadas obras literárias com os quais nos deparamos inconscientemente ao longo de nossas vidas, entranhados que eles estão na cultura. As *Noites* como parte prévia de nossa memória, como as concebe Borges, fazem jus a isso.

Mas Borges vai mais longe. Para ele, cada leitura de qualquer texto sempre proporcionará um novo redimensionamento e entendimento desse texto. Metaforicamente falando, ele se posiciona diante dos textos como o banhista do rio de Heráclito, no qual é impossível entrar duas vezes devido a seu curso estar em constante mutação. Em suma, a habilidade da leitura implica a interpretação como ato tradutório e de reescritura, e tempo e contexto são determinantes, ou melhor, fatais para o fenômeno das variações.

²⁴⁰ Id. *Discusión, OCI*, p. 239.

²⁴¹ CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 9.

O russo Roman Jakobson afirma que o nível cognitivo da linguagem exige diretamente a interpretação decodificadora, a tradução.²⁴² Também refletindo sobre esse vínculo nas relações intralinguais, George Steiner, em seu já clássico *After Babel* (1975), admite que traduzimos qualquer tipo de texto enquanto entramos em contato auditivo ou escrito com o passado, independente do julgamento valorativo do que se lê ou ouve. Desse modo, a leitura de um enunciado do “Levítico” ou de um *best seller* é igualmente uma tradução. O leitor, o ator e o editor são tradutores equivalentes de uma língua ou de eventos linguísticos fora de sua época, e um modelo idêntico à esquematização da tradução interlingual, o de uma mensagem que é transmitida de uma língua de partida para uma língua de chegada mediante um processo transformador, está em funcionamento no seio de uma única língua.²⁴³

O entendimento e a percepção de Borges em relação a isso, entretanto, ganharão forma representativa em sua obra não em um texto teórico, mas em uma ficção: o conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”,²⁴⁴ que Steiner considera o comentário mais agudo e denso que já se dedicou à tradução²⁴⁵ e que Waisman vê como a melhor exposição da equivalência entre teoria da leitura e teoria da tradução.²⁴⁶

²⁴² JAKOBSON, Roman. On linguistics aspects of translation. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Orgs.). *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago, 1992, p. 149.

²⁴³ STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução [After Babel: aspects of language and translation]*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005, p. 53.

²⁴⁴ Publicado originalmente na revista *Sur*, nº 56, Buenos Aires, 1939, e mais tarde incorporado à coletânea de narrativas *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), editada três anos depois como a primeira parte de *Ficciones*.

²⁴⁵ Id. Op. cit., p. 96.

²⁴⁶ WAISMAN. Op. cit., p. 109.

De fato, as relações entre leitura, escritura e tradução estão presentes a todo o momento no enredo do conto, apresentado ao leitor como uma resenha póstuma das obras do imaginado Pierre Menard, um poeta simbolista francês das primeiras décadas do século XX, que desejou não menos que reescrever o romance máximo de Cervantes palavra por palavra, sem a omissão ou alteração de sequer uma vírgula. De acordo com Fishburn e Hughes,²⁴⁷ o personagem foi possivelmente inspirado no escritor simbolista Louis Menard (1822-1901), que é descrito em um artigo de outro simbolista, Rémy de Gourmont, texto que talvez Borges conhecesse, como um mestre da paródia.

A imagem de Menard é construída no conto não a partir de particularidades e atributos físicos. Borges dá contornos à sua criatura exclusivamente através de traços bibliográficos, fornecidos quando o crítico autor da resenha apócrifa analisa o que chama de a “obra *visível*” e a “obra *invisível*” de Menard, e que Daniel Balderston denomina de *curriculum vitae*.²⁴⁸ Muito próximo da imagem de Šahrāzād nas versões árabes das *Noites*, que é conformada como personagem apenas por seus dotes intelectuais, o personagem borgiano só existe enquanto ponto de confluência e convergência de referências e citações.

Constituem a “obra *visível*” de Menard, que Borges define no prólogo de *El jardín* como “un diagrama de su historia mental”,²⁴⁹ dezenove trabalhos, entre poemas, monografias, traduções, artigos e outros textos, inclusive “Los borradores de una monografía sobre la

²⁴⁷ FISHBURN, Evelyn; HUGHES, Psiche. *A dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990, p. 157.

²⁴⁸ BALDERSTON, Daniel. *Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham: Duke University, 1993, p. 20.

²⁴⁹ BORGES. Ficciones, *OCI*, p. 429.

lógica simbólica de George Boole”²⁵⁰, isto é, um rascunho textualmente significativo como os demais itens da produção menardiana. Aliás, a crítica há muito constatou que essa produção atribuída não é arbitrária e em grande parte seus itens se relacionam, de um modo ou outro, com temas de tradução, como se antecipassem a obra-prima do personagem.²⁵¹

Porém, é na “obra *invisible*” de Menard que reside a glória e diferencial como homem de letras; uma obra, como elogia o narrador do conto, “subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la **inconclusa** [...], tal vez la más significativa de nuestro tiempo”.²⁵² Essa obra que é o produto mais assombroso de uma carreira literária pouco relevante é, como já se mencionou, a reescritura *ipsis litteris* do *Don Quijote*, ou pelo menos o resultado material de tal empreitada, e cujo um designativo apropriado poderia ser exatamente o de “quixotesca”. Dela constam os capítulos IX e XXXVIII da primeira parte do romance espanhol e de um fragmento do capítulo XXII.

O comentarista do périplo de Menard tem o cuidado de elucidar ao seu leitor que o escritor que homenageia

No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra

²⁵⁰ Id. *Ibid.*, p. 445.

²⁵¹ WAISMAN. *Op. cit.*, loc. cit. Nas páginas 109-117 do mesmo trabalho o autor analisa detidamente a “obra visível”.

²⁵² BORGES. *Op. cit.*, p. 446. (Grifo nosso.)

por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes.²⁵³

Em um primeiro momento, Menard imaginou que para levar a termo o seu projeto haveria que “ser” de algum modo Miguel de Cervantes: conhecer bem o espanhol do século XVII, recuperar a fé católica, lutar contra os mouros e turcos e fazer tábula rasa da história da Europa entre 1602 e 1918. Apesar de conseguir dominar a língua espanhola do passado, o tradutor abandona o método por considerá-lo fácil, pois ser Cervantes e chegar ao *Quijote* pareceu-lhe menos árduo e interessante do que chegar ao *Quijote* como Pierre Menard e com as suas próprias experiências.

O crítico que resenha Menard chega a divulgar trechos da correspondência entre os dois. Em um desses momentos, o escritor francês disserta sobre as leis que governam o seu jogo verbal: “La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación...”²⁵⁴ Há, contudo, uma outra lei que Menard soma a essas e que considera de natureza congênita: compor o *Quijote* em princípios do século XVII era uma empresa razoável, necessária e até fatal, e muito diferente de fazer o mesmo em princípios do XX, o que é algo quase impossível, já que isso demanda dificuldade porque desde a escrita do romance de Cervantes transcorreram trezentos anos de acontecimentos complexos, “Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.”²⁵⁵

²⁵³ Id. Ibid., loc. cit. (Grifo do autor.)

²⁵⁴ Id. Ibid., p. 448.

²⁵⁵ Id. Ibid., loc. cit.

Apesar dos empecilhos/problemas enfrentados, ficamos sabendo que Menard consegue chegar em seus fragmentos a um *Quijote* mais sutil que o de Cervantes com a eliminação da cor local que comprometeria o texto do autor espanhol:

Éste [Cervantes], de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como "realidad" la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. [...] En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe Segundo ni autos de fe. Desatiende o proscribe el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Ese desdén condena a *Salammô*, inapelablemente.²⁵⁶

O ápice do conto de Borges, todavia é quando o seu crítico coteja os resultados da reescritura de Menard com o texto cervantino. Na versão de Menard para o capítulo XXXVIII do romance, no qual é tratado o curioso discurso de Don Quixote sobre as armas e as letras, ele chega à conclusão de que ainda que os textos sejam verbalmente idênticos, o de Menard é superior, quase infinitamente mais rico:

Es sabido que D. Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de *La hora de todos*) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard – hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell – reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una transcripción del Quijote; la

²⁵⁶ Id. *Ibid.*, loc. cit.

baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)²⁵⁷

Não divergente é a apreciação do resenhista para uma reprodução do capítulo IX que Menard genialmente realiza. O articulador da homenagem ao francês cita uma passagem do nono capítulo segundo os dois autores, as quais são idênticas, pois formalmente são o mesmo texto, mas ele insiste em imputar a elas significados totalmente diferentes:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que

²⁵⁷ Id. Ibid., p. 448-449.

juzgamos que- sucedió. Las cláusulas finales – ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir – son descaradamente pragmáticas. También es vivido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard – extranjero al fin - adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.²⁵⁸

Em “Pierre Menard” Borges, com sua representação irônica do tradutor ideal, fornece-nos uma imagem da impossibilidade de uma tradução literal perfeita, seja inter ou intralingual. O seu recriador de Cervantes concebe utopicamente o texto como um objeto de contornos perfeitamente determináveis e passíveis de serem exatamente reproduzidos. De acordo com Pastormelo, o conto do escritor traça um experimento limite sobre a tradução que ao mesmo tempo traça os limites de toda tradução, expondo a irredutível margem de infidelidade à que deve se resignar a mais fiel das traduções do *Quijote*.²⁵⁹

Como nos adverte Waisman, não se pode reconstruir Babel, pois ainda que houvesse apenas uma só língua, as mudanças de tempo e de contexto seguiriam afetando o sentido das leituras.²⁶⁰ Mas essa indomabilidade das línguas não é uma circunstância negativa, dado que os textos acumulam sentido e significado à medida que avançam no tempo e no espaço, e em cada nova reconfiguração de sua essência, o seu potencial também aumenta.

Pertinente a isso, Monegal entrevê na execução de “Pierre Menard, autor del Quijote”, e na fortuna crítica que a narrativa

²⁵⁸ BORGES. Op. cit., p. 449.

²⁵⁹ PASTORMELO. Op. cit., loc. cit..

²⁶⁰ WAISMAN. Op. cit., p. 119.

desconcertante gerou, muito mais do que ela enuncia. Para ele, o texto de Borges é responsável pela abertura à fundação virtual de uma nova disciplina poética, uma disciplina em que em vez de se fixar na produção da obra literária poderia se voltar para a leitura. “Em vez de uma poética da obra, uma poética de sua leitura.”²⁶¹ Pelo menos foi este enfoque da obra do autor de *Ficciones* que a *nouvelle critique* francesa colocou em prática.

2.1.2 Infidelidades do original

No ensaio de *Otras inquisiciones* intitulado “Sobre el *Vathek* de William Beckford”,²⁶² Borges, comentando o fato de o romance oriental de Beckford (1760-1844) ter sido redigido originalmente em francês em 1782 e posteriormente traduzido por Samuel Henley (1740-1815) para o inglês, língua de seu autor e na qual foi publicada pela primeira vez em 1786 como a tradução de um suposto manuscrito árabe, alcançando rapidamente sucesso de público, emite um espirituoso julgamento: “El original es infiel a la traducción.”²⁶³ Tal juízo é reforçado pela seguinte afirmação: “Saintsbury observa que el francés del siglo XVIII es menos apto que el inglés para comunicar los ‘indefinidos horrores’ (la frase es de Beckford) de la singularísima historia.”²⁶⁴

A opinião *sui generis* do escritor não deve ser tomada apenas como um jogo irônico e bem-humorado, já que essa inversão

²⁶¹ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: una poética da leitura [Borges: una poética de la lectura]*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 80.

²⁶² Publicado originalmente em *La Nación*, na edição de 04 de abril de 1943.

²⁶³ BORGES. *Otras inquisiciones*, OC2, p. 109.

²⁶⁴ Id. *Ibid.*, loc. cit.

estabelecida entre original e tradução remete de imediato às suas ideias centrais sobre o original, desenvolvidas sobretudo em “Las versiones homéricas”. Para Borges, o problema da transposição de *Vathek* resulta mais intrincado do que aparenta por causa da natureza do conteúdo da obra, dado que, para o argentino, as duas versões preliminares do livro do excêntrico Beckford talvez devam a sua acolhida desigual entre os leitores setecentistas em razão das capacidades díspares do francês e do inglês em comunicar com eficiência o horror peculiar do romance.²⁶⁵

Vathek é colocado por Borges na posição de precursor do horror encontrado nos esplendores satânicos de De Quincey, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Joris-Karl Huysmans, autores decisivos nos rumos da literatura fantástica do século XIX. Como o escritor crê, o epíteto inglês *uncanny* [sinistro²⁶⁶], que ele julga intraduzível a outras línguas, mas que se aproxima da palavra alemã *unheimlich*, equanto adjetivo empregado para denotar o horror sobrenatural, é aplicável a algumas páginas do livro de Beckford e a nenhuma outra obra anterior.²⁶⁷ Desse modo, a tradução inglesa de *Vathek*, e não o seu original francês, estaria na origem de um terreno literário que, por sua vez, é precursor da própria literatura borgiana.

De acordo com Waisman,²⁶⁸ a linhagem do gênero fantástico estabelecida por Borges é imprevista não unicamente por colocar em seu princípio uma obra obscura de um autor obscuro, mas ainda por dar ao texto traduzido um papel criativo essencial como transmissor e

²⁶⁵ Id. *Ibid.*, loc. cit.

²⁶⁶ Outras traduções possíveis nesse contexto são “nefasto”, “estranho”, “misterioso” e “fantástico”.

²⁶⁷ Id. *Ibid.*, loc. cit.

²⁶⁸ WAISMAN. *Op. cit.*, p. 131.

desencadeador de uma linhagem maior, papel muito semelhante ao que as *Noites* de Galland desempenharam nas letras do Ocidente no limiar do século das luzes. E não é simplesmente digressivo recordar que sem *Les Mille et une nuits* as tendências literárias orientalistas do século XVIII seriam bem outras, o que comprometeria a existência de *Vathek*.

Mas as circunstâncias que envolvem o sucesso da recepção da tradução do romance de Beckford não são exclusivamente linguísticas como quer Borges, não se dando apenas em razão de a língua materna do autor da obra ser à época supostamente mais apropriada para a expressão de elementos sobrenaturais. Contribuiu para o êxito da tradução de *Vathek* o fato de Henley tê-la apresentado inicialmente como tradução de uma obra árabe autêntica, atendendo assim às expectativas de um público sequioso por descobrir um Oriente exótico, inventado e alimentado sob medida justamente pelos ocidentais.

Em verdade, a inversão da fidelidade tradutória proposta por Borges em seu ensaio, na qual há uma relação entre conteúdo e linguagem, mas não necessariamente a linguagem conformadora do original, já havia sido delineada em 1931, pouco mais de uma década antes da escrita de “Sobre el *Vathek*”, no prólogo a uma tradução de *Le cimetièrre Marin*, de Paul Valéry, realizada por Néstor Ibarra.²⁶⁹ É importante ressaltar que tal texto contém uma redação preliminar do início de “Las versiones homéricas”, que apareceu um ano depois em *La Prensa*. Embora a ideia e o raciocínio sejam os mesmos sobre a tradução inglesa da obra de Beckford, sua exposição é feita de maneira menos impactante:

²⁶⁹ Buenos Aires: Schillinger.

invito al mero lector sudamericano – *mon semblable, mon frère* – a saturarse de la estrofa quinta em el texto español, hasta sentir que **el verso original de Néstor Ibarra**:

La pérdida en rumor de la ribera

es inaccesible, y que **su imitación por Valéry**:

Le changement des rives en rumeur,

no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino. Sostener con demasiada fe lo contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que la formuló.²⁷⁰

A proposta de subversão do lugar que o original ocupa dentro da operação tradutória também aparece espontânea e explicitamente em “Word-music and translation” quando Borges trata da tradução que Alfred Tennyson (1809-1892) fez da anônima *Ode de Brunanburh* (c. 937), ainda que o poeta tradutor não tivesse muito domínio do anglo-saxão. Segundo o escritor,²⁷¹ o verso “*sunne up aet morgentid maere tungol*” [o sol na maré (ou hora) matinal], traduzido por Tennyson como “*when first the great/ Sun-star of morning-tide*” [quando primeiro a grande/ Estrela-sol da maré-matinal] é vertido tão admiravelmente que a última instância traduzida parece ser mais saxã do que o próprio original em inglês antigo.

Como se pode notar, muitas vezes a preferência ou as idiosincrasias de Borges quanto a determinadas traduções de textos é que destinam o original a uma condição de infidelidade quanto às versões que dele derivam. Sobre isso, é impossível não apontar na

²⁷⁰ BORGES. Prólogo con un prólogo de prólogos, *OC4*, p. 162. (Grifos nossos.)

²⁷¹ Id. *Esse officio do verso*, p. 65-66.

autobiografia do autor o comentário significativo de que na infância sua primeira leitura de *Don Quijote* se deu em inglês e que, mais tarde, quando finalmente ele leu o romance em espanhol, este lhe pareceu uma má tradução.²⁷²

A situação é pertinente ao que ocorre com outra tradução inglesa, a qual Borges igualmente concede primazia diante de seu original: os *Rubayat*, de Omar Khayyām, via Fitzgerald. Deixando de lado as especulações metafísicas que o escritor articula em “El enigma de Edward FitzGerald”, nesse texto é evidenciada a constatação de que o original persa dos quartetos acaba subordinado, pelo menos no âmbito da anglofonia e no cânone borgiano, à sua tradução.

Assim como Borges, muitos outros autores e críticos não hesitaram em considerar a tradução de Fitzgerald como uma obra autêntica da literatura inglesa, obra em que a existência de um original persa por detrás de sua composição não a invalida ou a desmerece enquanto arte e expressão da cultura europeia.

Borges conheceu cedo o trabalho de tradução de Fitzgerald, visto que este tinha no pai do escritor um admirador de longa data. Jorge Guillermo foi inclusive um dos primeiros tradutores hispânicos dos *Rubayat*, publicando suas traduções dos quartetos durante a década de 1920, na revista *Proa*, periódico do qual Borges foi colaborador. Tais traduções renderam uma resenha de seu filho, “Omar Jaiyám y Fitzgerald”, recolhida no livro inaugural de ensaios borgianos, *Inquisiciones* (1925). Analogamente à sua aprovação das mudanças, adaptações e invenções que Fitzgerald opera no texto oriental, liberdades que também lhe agradam em “Los traductores de *Las 1001*

²⁷² BORGES; DI GIOVANNI. Op. cit., p. 26.

noches”, o autor considera os distanciamentos e as alterações formais na versão espanhola de seu pai como uma melhora do original,²⁷³ restando-nos saber se para ele quem efetivamente é melhorado é Khayyām, o seu tradutor inglês, ou ambos.

Contrariamente ao que se poderia supor em um primeiro momento, as apreciações de Borges demonstram que a superação ou a obtenção de autonomia de uma tradução em relação ao seu original depende bastante da infidelidade criadora, que, em situação incomum, relega ao texto de partida o problema da fidelidade. Ademais, como observa Annick Louis,²⁷⁴ em “Las versiones homéricas” o autor disserta sobre as variações que a tradução pode proporcionar a um texto, mas não especula sobre a autonomia que ela pode alcançar em contraposição ao seu original.

Não se pode ignorar, entretanto, que mesmo suplantando os seus originais, as traduções que desafiam a preeminência deles não contam e não podem contar com a possibilidade de apagá-los. Logo, se a versão francesa que proporciona o *Vathek* em inglês é infiel ao texto de Henley, de modo algum a sua transposição a outra língua consegue eliminar Beckford, que é onipresente no texto, tal como Paul Valéry, o poeta anônimo da *Ode de Brunanburh* e Omar Khayyām estão também presentes nos versos criados por Ibarra, Tennyson e Fitzgerald.

Waisman²⁷⁵ lê a metempsicose com que Borges primeiramente explica em “El enigma de Edward FitzGerald” o encontro de dois poetas

²⁷³ BORGES. *Inquisiciones*. [3. ed.?] Buenos Aires: Seix Barral, 1994, p. 137.

²⁷⁴ LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris/Montreal: L’Harmattan, 1997, p. 319.

²⁷⁵ WAISMAN. Op. cit., p. 135-136.

no trabalho de composição e tradução dos *Rubayat* como uma metáfora da consolidação de vínculos insuspeitáveis entre textos e autores dissímeis; neste caso, entre um poeta persa e seu tradutor. Contudo, o que está em jogo é muito mais do que o percurso de determinados versos através do tempo e de culturas, configurando-se também como importantes as mudanças a que eles são submetidos e o sucesso obtido.

Há na metempsicose imaginada por Borges a possibilidade de ampliação de um conceito de colaboração, que passaria a não se dar mais estritamente em um mesmo momento e lugar, impregnando então toda a relação entre um texto de partida e outro de chegada. Segundo Waisman,²⁷⁶ Borges sugere que todo ato de escritura implica colaboração entre um escritor que oferece um pré-texto e outro indivíduo que o reescreve/ maltraduz e o recontextualiza, dando-lhe sentidos novos.

Por esse viés, a literatura só seria possível porque a colaboração, de um modo ou de outro, persistiria e se renovaria a cada leitura de cada texto, ainda mais se levada a sério a premissa de que ler já é traduzir, e de que escritor e tradutor são duplos que dependem um do outro, não sendo talvez exceção a interdependência dos dois em um mesmo indivíduo.

2.2 OS TRADUTORES DAS *NOITES*

“Los traductores de *Las 1001 noches*”, publicado em *Historia de la Eternidad*, é o texto de Borges mais extenso e mais bem elaborado sobre tradução, desenvolvendo as ideias presentes em seus trabalhos

²⁷⁶ Id. Ibid., p. 136.

anteriores conjuntamente com novas reflexões, e parcialmente tendo sua origem em dois artigos que o escritor publicou em 1934, na *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literário do jornal *Crítica* que ele dirigiu entre 1933 e 1934.

O primeiro desses artigos, “El puntual Mardrus”, apareceu na edição de 03 de fevereiro e tornou-se a segunda parte do ensaio, sob o título de “El doctor Mardrus”, ao passo que o segundo, “Las 1001 noches”, datado de 10 de março, veio a ser a abertura da primeira parte de “Los traductores”, intitulada “El Capitán Burton”. Além disso, ao conteúdo dessas duas subdivisões do texto, o escritor acrescentou no livro uma terceira e mais curta, “Enno Littman”.

Entretanto, o ensaio de Borges não trata especificamente apenas o trabalho dos três tradutores evocados nos subtítulos da estrutura tríplice do texto, sendo mais apropriado considerar que em seu escrito ele trata das principais traduções que leu da obra árabe, excetuando-se a espanhola de Rafael Cansinos-Asséns, que foi publicada mais tarde, em meados dos anos 50. Assim, o autor também comenta as versões de Galland, Lane, John Payne (1842-1917), Gustav Weil, Max Henning (1861-1927) e Félix Paul Greve (1879-1948).²⁷⁷ É possível que na maior ou menor intensidade com que ele discorre sobre determinadas traduções esteja esboçado o seu julgamento de valor sobre as mesmas até aquele momento, um cânone particular das *Noites* na Europa. Aliás, a grande atenção dispensada à relação entre Galland, Burton e Lane permaneceu uma constante nos textos posteriores dele sobre a obra.

²⁷⁷ Após imigrar dos EUA para o Canadá em 1912, Greve assumiu uma nova identidade, Frederick Philip Grove, disfarce que foi descoberto apenas 25 anos depois de sua morte.

Para Kristal, o ensaio borgiano não só é o mais embasado estudo sobre tradução que ele nos legou como também é o mais corajoso.²⁷⁸ Nele Borges novamente se furta à comparação entre original e traduções e procede, como em “Las versiones homéricas”, tão somente a comparar traduções entre si. Contudo, se nos textos precedentes ele argumenta, em uma difícil tentativa de imparcialidade, que uma tradução, *a priori*, não é superior a nenhuma outra, no ensaio sobre as versões das *Noites* ele explora uma nova tópica comparativista, a de que com frequência os tradutores traduzem uns contra os outros.

Borges denomina a sucessão de tradutores do livro árabe, onde um trabalho sempre pretendeu suplantar o anterior, de “dinastía enemiga”. De acordo com o escritor,²⁷⁹ Galland, com a sua versão inaugural, foi o fundador dela, de modo que Lane, através de seu trabalho demasiado escrupuloso quanto ao zelo da moral vitoriana, traduziu contra ele e se viu, por sua vez, combatido por Burton. Isso implica que para o entendimento de Burton é necessária também a compreensão de Galland e Lane. Em um plano exclusivamente textual, a compreensão da opção de um tradutor por determinado procedimento em detrimento de outro pode ser útil para se saber contra quem ele traduziu.

Como recorda Kristal,²⁸⁰ o crítico americano Harold Bloom qualificou Borges como um grande teórico da poética da influência. Muito provavelmente, a doutrina da angústia da influência elaborada por Bloom é uma devedora de ideias que o argentino desenvolveu

²⁷⁸ KRISTAL. Op. cit., p. 26.

²⁷⁹ BORGES. Historia de la Eternidad, *OCI*, p. 397.

²⁸⁰ KRISTAL. *Ibid.*, loc. cit.

primeiramente em suas meditações sobre tradução, muito antes da redação de seu ensaio “Kafka y sus precursores” (1951). Mas estranhamente, a dinastia inimiga apontada pelo escritor é igualmente passível de ser observada em sentido contrário, se imaginarmos que o legado de Galland, ainda circulando entre os leitores modernos, contrapõe-se aos de seus dois rivais ingleses mais conhecidos.

Quanto a isso, ainda não devemos ignorar que a dinastia de tradutores proposta travou um embate dentro das preferências do próprio Borges, alternando pelo menos uma vez a posição de seus protagonistas no que concerne à predileção dele por certa versão. Melhor dizendo, se em suas primeiras décadas ele colocou Burton em primeiro lugar, em anos mais avançados a primazia coube a Galland, a Lane e a Cansinos-Asséns.

No diário mantido por Bioy Casares, na entrada de 12 de maio de 1959, há a seguinte revelação de Borges ao seu amigo:

Come en casa Borges. Dice que antes le gustaba la traducción de *Las mil y una noches* de Burton, pero que ahora su estilo le resulta desagradable. La de Galland y la de Lane están escritas en un estilo más agradable, llano, y sin duda más de acuerdo con el estilo original. BORGES: “Gracias a Galland se conocen y son famosas *Las mil y una noches*. Él destacó los argumentos: en su versión quedaron nítidos, encuadrados en simetrías. En todas las otras colecciones de cuentos – indios, celtas –, los argumentos siempre resultan un poco confusos y insatisfactorios”.²⁸¹

²⁸¹ BORGES apud BIOY CASARES. Op. cit., p. 490.

Mas em “Los traductores”, dentre as novas perspectivas levantadas, muito mais importante do que a constatação da dinastia inimiga é a discussão da validade do tradutor em optar por interpolar em seu texto passagens que não existem na obra original. No ensaio, Borges denomina as adições que lhe agradam de “buenas apocrifidades”,²⁸² as quais, a seu ver, suplementam de forma benéfica o texto de partida.

Em sua concepção, o efeito tem mais validade do que a escala em que as inserções são operadas. Isso é constatável em seu entusiasmo pelas histórias de outras tradições orais do levante que Galland interpolou em sua tradução e que os tradutores que se seguiram a ele não puderam ignorar. Todavia, em Borges transparece uma vontade indisfarçável de atribuição das narrativas mais famosas do cânone gallaniano à inventividade de seu próprio tradutor, configurando-se como felizes invenções.²⁸³ Na conferência “*Las mil y una noches*”,²⁸⁴ o escritor defende o francês das acusações de falsificador de histórias. Borges alega que a palavra “falsificar” é injusta e maligna e que Galland tinha tanto direito de inventar um conto das *Noites* quanto os antigos *confabulatores nocturni*, os contadores de histórias que Annadīm Alwarrāq menciona em seu *Alfihrist* como responsáveis pela distração e vigília de Alexandre Magno.

Esse elogio do apócrifo vai de encontro a alguns procedimentos da ficção e da tradução de Borges. No que diz respeito mais de perto à última, os melhores exemplos facilmente verificáveis são as versões de textos que ele publica em volume na seção “Etcétera” de *Historia*

²⁸² BORGES. Op. cit., p. 410.

²⁸³ Id. *Prólogos de la Biblioteca de Babel*, p. 120.

²⁸⁴ Id. *Siete noches*, OC3, p. 236.

universal de la infamia, e que constituem verdadeiros textos originais, pouco se diferenciando em seu processo criativo daqueles que respondem pelo *corpus* principal do livro. No prólogo da primeira edição da obra, seu autor exhibe uma modéstia em transgredir o texto alheio que não é de modo algum confirmada pelo resultado final de suas traduções: “En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector.”²⁸⁵

Em *Historia universal de la infamia*, o modo de trabalho característico de Borges é reler um texto prévio, eleger os elementos que utilizará para compor uma nova versão, e, valendo-se de infidelidades criadoras, conceber uma reescrita linguística e culturalmente argentina.²⁸⁶ Como bem atentou Beatriz Sarlo,²⁸⁷ há por certo muito mais insolência do que timidez (que o autor reivindica para si no prólogo da segunda edição do livro)²⁸⁸ na atitude dele em “saquear” histórias alheias, alterá-las e agregar-lhes pormenores, vazando-as em um vocabulário *acriollado* e confiando-as à ironia e à paródia.

Para Borges, o acréscimo de material em uma tradução eventualmente não pode perturbar o texto-fonte, pois este ocasionalmente carrega implícitas possibilidades de interpolações, mesmo que tais ensejos não sejam manifestos com clareza no original. Dois exemplos do aproveitamento dessa concepção são os seus contos “El fin”, de *Ficciones* (2ª ed.), e “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, de *El Aleph*, ambos, quanto aos seus enredos, extensões da narrativa do

²⁸⁵ Id. *Historia universal de la infamia*, *OCI*, p. 341.

²⁸⁶ WAISMAN. Op. cit., p. 106.

²⁸⁷ SARLO, Beatriz. *Borges: un escritor en las orillas* [*Jorge Luis Borges: a writer on the edge*]. Trad. Beatriz Sarlo. México: Siglo XXI, 2007, p. 85.

²⁸⁸ Ver cap. 3.1.2, p. 146.

Martín Fierro de José Hernández. No pós-escrito do prólogo de “Artificios”, com data de 1956, o autor explica que sua escrita de “El fin”, com exceção de um personagem, Recabarren, “cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste” na história, não possui nada ou quase nada de invenção, pois tudo o que há em seu texto está implícito no *Martín Fierro*, sendo a sua particularidade como escritor a de apenas de desentranhar, ou pelo menos declarar, o que sugeria o poema gauchesco.²⁸⁹

Na opinião de Kristal,²⁹⁰ um dos momentos mais admiráveis de Borges como tradutor é a inclusão de um parágrafo de sua autoria na versão que assinou, em parceria com Bioy Casares, do quinto capítulo do discurso *Hydriotaphia, Urn Burial* (1658), de Sir Thomas Browne, publicada na revista *Sur* em janeiro de 1944. Segundo Christopher Johnson,²⁹¹ essa tradução demonstra como Borges mina conscientemente reivindicações tradicionais de autonomia autoral.

Convém lembrar que no conto “La memória de Shakespeare” (1980), recolhido no livro homônimo que passou a integrar em 1985 as suas *Obras completas*, Hermann Sörgel, o protagonista, afirma que a inclusão de um trabalho apócrifo de Shakespeare em uma edição crítica de suas obras, que teria sido publicada em 1735 por um tal Theobald, é parte indiscutível do cânone do poeta inglês.²⁹²

Contudo, ainda que distorções e falsificações desempenhem um papel relevante na poética de Borges, não é mais tão comum a alegação

²⁸⁹ BORGES. Ficciones, p. 483.

²⁹⁰ KRISTAL. Op. cit., p. 27.

²⁹¹ JOHNSON, Christopher. Intertextuality and translation: Borges, Browne, and Quevedo. *Translation and Literature*, Edinburgh, v. 11, sep. 2002, p. 174.

²⁹² BORGES. La memoria de Shakespeare, *OC3*, p. 391.

da crítica, como em décadas passadas, de que grande parte das referências e citações na obra do escritor são invenções suas. Balderston,²⁹³ por exemplo, não deixa de notar que o sobrenome “Borges” para muitos leitores e críticos ainda significa “irrealidade”, e os adjetivos que são criados a partir dele parecem se referir sempre ao irreal, ao fictício, mesmo o fictício em segundo ou terceiro grau.

Talvez justamente tenha sido a exigência de verossimilhança em seu desempenho no texto ou no contexto de sua publicação o que levou o autor a não abusar no uso de seus embustes literários. Assim, a fama da apocrifidade dos escritos de Borges parece advir principalmente da constatação de seus artifícios aliada ao desconhecimento de boa parte do seu público leitor acerca de muitos autores e obras obscuros, porém reais, que ele menciona. Nesse sentido, são importantes os trabalhos desenvolvidos a fim de inventariar a literatura citada pelo autor.

Walter Costa²⁹⁴ lembra que um escritor, obviamente, não tem a obrigação de ser erudito, mas não deixa de ser sintomático o incômodo que a erudição de Borges provoca nos eruditos e o fato de a crítica sentir-se na obrigação de delimitar o seu conhecimento, dado que este causa espanto pela sua amplitude, diversidade e profundidade.

Contrariando o que o emprego do artifício como trapaça negativamente significa a princípio, Maurice Blanchot,²⁹⁵ ao comentar dois títulos concebidos por Borges, diz que *Ficciones* e *Artifícios* arriscam-se a ser os mais honestos que a literatura pode ter dado e que a

²⁹³ BALDERSTON. Op. cit., p. 01.

²⁹⁴ COSTA. Borges, o original da tradução, p. 165.

²⁹⁵ BLANCHOT, Maurice. Título. In: _____. *The book to come [Le livre à venir]*. Trad. Charlotte Mandell. Palo Alto: Stanford University, 2003, p. 94.

sua reprovação por tais títulos é reprovação por excesso de franqueza. Quem sabe, uma franqueza que guarda mais lealdade para com a arte do que para com o público.

Segundo Maria Esther Maciel,²⁹⁶ a linhagem moderna de escritores adeptos do que ela denomina de “estética do artifício”, que como Borges apreciam iludir os seus leitores com informações falsas ou deslocadas, tem sua origem no Romantismo, especificamente no Círculo de Jena, que nessa cidade congregou, por volta de 1800, alguns dos primeiros românticos da Alemanha. Em tal linhagem podem ser incluídos outros autores importantes da literatura dos séculos XIX e XX, como o filósofo e teólogo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855), o poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) ou o escritor francês Valéry Larbaud (1881-1957).

2.2.1 Galland, o último confabulador

O primeiro tradutor de quem Borges trata em “Los traductores de *Las 1001 noches*” é Galland e não Burton, apesar de este dar nome à primeira parte do ensaio. Ao que se sabe, o orientalista responsável pela introdução das *Noites* na Europa viajou pela primeira vez ao Oriente como funcionário da embaixada francesa em Constantinopla, na Turquia, em função de seu excelente domínio do grego, permanecendo

²⁹⁶ MACIEL, Maria Esther. Poéticas do artifício: Borges, Kierkegaard e Pessoa. In: _____; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Borges em dez textos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 129.

no país de 1670 a 1675 e descobrindo ali um mundo novo e exótico, bem como aprendendo as línguas turca, árabe e persa.²⁹⁷

Durante esse período, percorreu em 1673 a Grécia e o Levante, lá copiando inscrições, desenhando monumentos e adquirindo manuscritos árabes e moedas.²⁹⁸ Entretanto, depois de sua volta à corte francesa, permaneceu pouco em Paris, retornando logo ao Levante, em 1677, e empreendendo ainda uma terceira viagem à região, em 1679, dessa vez com a duração de nove anos e como enviado da *Compagnie du Levant*.²⁹⁹

Outras viagens se seguiriam a esta, mas os três volumes do manuscrito em que baseou a maior parte de sua tradução das *Noites*, o “Arabe 3609-3611”, não foi produto de suas andanças, pois o mesmo foi obtido em Paris com um amigo que o recebera de Alepo, na Síria.³⁰⁰

Pouco minucioso e exato em seu comentário dessas viagens de Galland, Borges as resume do seguinte modo em seu ensaio: “[Galland] trajo de Estambul una paciente colección de monedas, una monografía sobre la difusión del café, un ejemplar arábigo de las *Noches* y un maronita suplementario, de memoria no menos inspirada que la de Shahrazad.”³⁰¹

Tal qual a informação sobre a obtenção do manuscrito das *Noites*, Borges igualmente se equivoca ao atribuir ao tradutor francês a responsabilidade pela vinda do cristão maronita alepino que lhe contou

²⁹⁷ ABDEL-HALIN, Mohamed. *Antoine Galland: sa vie et son oeuvre*. Paris: Nizet, 1964, p. 29-30, 36-37.

²⁹⁸ Id. *Ibid.*, p. 43-50.

²⁹⁹ Id. *Ibid.*, p. 51-65.

³⁰⁰ MAHDI. *Op. cit.*, p. 19.

³⁰¹ BORGES. *Historia de la Eternidad, OCI*, p. 397.

algumas das histórias mais famosas incluídas em sua tradução (como a “Histoire d’Aladdin”) e cujo nome era H’annā. Segundo consta,³⁰² Galland conheceu H’annā em 1709 na casa de seu amigo e viajante Paul Lucas (1664-1737), ou seja, no quinto ano de publicação de sua versão das *Noites*. No diário do tradutor,³⁰³ há anotações em que ele comenta que o verdadeiro nome do maronita seria Jean Baptist Diab ou Jean Dip e que além do árabe, este falaria turco, provençal e francês, sendo um homem culto.

A imagem ilustrada de H’annā que o diário de Galland fornece não é confirmada por Borges, que, ao que parece, via o “colaborador” da versão francesa mais como um contador de histórias, um *confabulator* ou *rāwī*. Isso talvez faça sentido se pensarmos que o escritor nutria simpatia por *Les mille et une nuits* enquanto obra que também resultou da oralidade e/ou de uma conjecturada invenção de Galland. De acordo com ele,³⁰⁴ no prólogo de sua antologia italiana de Galland, a aceitação da hipótese da invenção colocaria o tradutor como o último elo de outra dinastia, uma dinastia de narradores.

É fato que a figura do narrador oral sempre teve uma participação importante na criação das ficções de Borges. São abundantes os contos em que o escritor delega a um narrador, às vezes ele próprio ficcionalizado, a responsabilidade pela história contada. Todavia, para ele, em sua obra madura, a oralidade reivindicada não é afirmada por uma linguagem coloquial ou similar que pretende reconstruir e reproduzir a fala cotidiana, como a que ele buscou em seus escritos da

³⁰² GALLAND apud ABDEL-HALIN. Op. cit., p. 272-273.

³⁰³ Id. Ibid., p. 272.

³⁰⁴ BORGES. *Prólogos de la Biblioteca de Babel*, p. 120.

juventude, mas pela presença e não onisciência de alguém que narra acontecimentos sem precisão rigorosa devido às limitações da memória humana.

Como sabemos, o evento da cegueira definitiva de Borges o obrigou a se valer do registro oral para fixar as suas composições e pode ter contribuído decisivamente para o enxugamento de sua linguagem. No prólogo aos poemas e parábolas de *Elogio de la sombra* (1979) há quase uma profissão de fé dele quanto a isso:

El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas.³⁰⁵

Na fase cega do escritor, o despojamento manifesta-se ambicionado inclusive no que diz respeito ao conteúdo ideológico de seus escritos, um desejo que ele vincula à despretensão pedagógica das *Noites*. Em outro prólogo, agora aos contos de *El informe de Brodie* (1970), ele escreve: “No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las *Mil y Una Noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir.”³⁰⁶

³⁰⁵ BORGES. *Elogio de la sombra*, OC2, p. 353.

³⁰⁶ Id. *El informe de Brodie*, OC2, p. 399.

Há que se sublinhar que em Borges o contador de histórias como emblema da gênese das *Noites* está associado à crença de que a obra árabe é essencialmente de origem oral, o que os estudiosos modernos das fontes letradas do livro descartam, como já foi visto em nosso primeiro capítulo. Na abertura de uma segunda antologia sua das *Noites* gallandianas, *Las mil y una noches* (Selección de Antoine Galland), que organizou em 1986 para a coleção Biblioteca Personal, da editora Hyspamérica,³⁰⁷ o antologista não deixa dúvidas sobre a sua crença na oralidade inerente ao livro. Para Borges,³⁰⁸ antes de configurar um livro, as *Noites* foram orais à maneira das doutrinas pitagóricas ou da doutrina do Buda e tiveram como primeiros contistas os *confabuladores* de Alexandre. Ademais, em sua sequência do percurso da obra no Oriente, ele afirma que elas foram oralmente legadas da Índia à Pérsia, desta às cidades da Ásia Menor, e dali para serem finalmente compiladas no Egito.

Essa visão romântica de Borges sobre a oralidade da transmissão das histórias das *Noites* é transformada em prosa poética por ele em um pequeno texto recolhido em *Historia de la noche*. Intitulado “Alguien”, e significativamente sucedendo no livro o poema “Metáforas de *Las mil y una noches*”, nele se lê:

Balkh Nishapur, Alejandría; no importa el nombre. Podemos imaginar un zoco, una taberna, un patio de altos miradores velados, un río que ha repetido los rostros de las generaciones. Podemos imaginar asimismo un jardín polvoriento, porque el desierto no está lejos. Se ha formado una rueda

³⁰⁷ Volume 52 da coleção.

³⁰⁸ Id. Biblioteca personal, *OC4*, p. 504.

y un hombre habla. No nos es dado descifrar (los reinos y los siglos son muchos) el vago turbante, los ojos ágiles, la piel cetrina y la voz áspera que articula prodigios. Tampoco él nos ve; somos demasiados. Narra la historia del primer jeque y de la gacela o la de aquel Ulises que se apodó Es-Sindibad del Mar.

El hombre habla y gesticula. No sabe (otros lo sabrán) que es del linaje de los *confabuladores nocturni*, de los rapsodas de la noche, que Alejandro Bicornes congregaba para solaz de sus vigílias. No sabe (nunca lo sabrá) que es nuestro bienhechor. Cree hablar para unos pocos y unas monedas y en un perdido ayer entreteje el Libro de las Mil y Una Noches.³⁰⁹

Na conferência “*Las mil y una noches*”,³¹⁰ o autor de *Ficciones* recorda ter lido sobre os narradores de rua no *Modern Egyptians* de Lane, nas páginas do qual o orientalista inglês relata ter testemunhado a presença de cerca de meia centena desses contadores no Cairo da primeira metade do século XIX. Lane³¹¹ dedica três capítulos de seu livro a eles, o XXI, o XXII e o XIII, atribuindo-lhes o título comum de “Public recitations of romances”.

Um dos atrativos que a tradição da memória cultivada por tais homens e pelos demais mediadores da literatura oral exerce sobre a poética de Borges é ideia de sua modificação pela memória inventiva, termo que ele usa em sua conferência para designar certo pormenor narrativo que De Quincey adiciona em um comentário seu sobre o

³⁰⁹ Id. *Historia de la noche*, OC3, p. 171.

³¹⁰ Id. *Siete noches*, OC3, p. 236-237.

³¹¹ LANE, Edward William. *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*. Cairo: The American University in Cairo, 2003, p. 391-425.

“Aladdin” e que pode ser aplicado à simulação de pequenas incertezas mencionada no prólogo de *Elogio de la sombra*.

O pormenor acrescentado por De Quincey diz que o mago africano, que chega à China a fim de que Aladim pegue para ele a lâmpada maravilhosa, localiza o garoto desde sua terra após encostar o ouvido no solo e distinguir os passos dele dos inumeráveis passos dos outros homens, diferentemente do que consta na versão de Galland, na qual o mago é auxiliado pelos astros para encontrar o jovem. Esse mesmo pormenor também foi aproveitado por Borges no conto “La casa de Asterión” (1947), de *El Aleph*, quando o minotauro solitário diz que se o seu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo ele perceberia os passos de seu redentor.³¹²

Pensando especificamente na tradução, a concepção de Borges sobre a memória inventiva nos remete não só ao seu conceito de infidelidade criadora, mas também a um procedimento tradutório inverso daquele adotado por Pierre Menard, em que o tradutor não atua no corpo do texto de partida, e sim em seu contexto de enunciação. Como atenta Olga Valeska,³¹³ sem mudar uma única palavra do *Quijote*, Menard é capaz de transformá-lo radicalmente, efetivando um apagamento da memória de leitura do romance espanhol, a sua própria tradição estabelecida, ao passo que Galland penetra em uma memória estrangeira a ponto de possibilitar ao seu tradutor tomar a palavra, se esquecer do original e prosseguir narrando na voz de outro narrador, que não é um indivíduo, mas uma tradição narrativa.

³¹² Id. *El Aleph*, *OCI*, p. 570.

³¹³ VALESKA, Olga. Confabulações noturnas: tradução e memória inventiva em Jorge Luis Borges. *Revista da Anpoll*, São Paulo, n. 23, jul.-dez. 2007, p. 281-282.

A releitura de Galland por De Quincey e aproveitada por Borges em sua ficção demonstra também o quanto a versão do tradutor francês pôde e pode penetrar nas literaturas posteriores a ele, inclusive na oriental, pois é notório o fato de que *Les Mille et une nuits* ou alguns de seus episódios ganharam até mesmo versões para o árabe.

A força influenciadora do texto de Galland é conscientemente avaliada por Borges em “Los traductores”. Embora o escritor assuma um tom severo quanto à qualidade textual da tradução francesa, destaca com clareza o impacto de sua leitura no Ocidente, já que ao trabalho de Galland pertencem os mais famosos e felizes elogios que as *Noites* receberam. “Doscientos años y diez traducciones mejores han trascurrido, pero el hombre de Europa o de las Américas que piensa en *Las 1001 Noches*, piensa invariablemente en esa primer traducción”, afirma ele.³¹⁴

Para o escritor,³¹⁵ o epíteto “mileumanoitesco” não tem nada a ver com as obscenidades eruditas de Burton ou Mardrus, e tudo com as joias e magias proporcionadas por Galland. Segundo Borges, a leitura dessas *Noites* não se sustenta enquanto busca da literalidade do texto-fonte, mas quiseram as circunstâncias que tal texto fosse objeto privilegiado na construção do imaginário ocidental moderno sobre o Oriente, o que leva o autor a concluir que “Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil, pero fue la mejor leída. Quienes intimaron con ella, conocieron la felicidad y el asombro.”³¹⁶

³¹⁴ BORGES. *Historia de la Eternidad*, *OCI*, p. 397.

³¹⁵ *Id. Ibid.*, p. 397-398.

³¹⁶ *Id. Ibid.*, p. 398.

Não é acontecimento de menor importância o fato de *Les Mille et une nuits* terem sido publicadas na França no despontar do século XVIII, quando os modelos, valores e caminhos do Classicismo estavam em crise no país. Ainda no final do Seiscentos, Charles Perrault (1628-1703) atacou a estética clássica, que então encontrava em Racine (1639-99) e Boileau (1636-1711) os seus grandes representantes, desencadeando o que se chamou de “Querrela dos antigos e modernos”. Era intenção de Perrault provar que a produção literária de origem medieval que estava nas raízes do folclore francês, entre contos de fadas e narrativas maravilhosas, tinha tanto valor quanto os autores greco-latinos, os quais eram parâmetro inquestionável desde o Renascimento.

Christiane Damien³¹⁷ diz que a chegada dos contos maravilhosos das *Noites* à França teve a capacidade de trazer à tona novas experiências sensoriais, materiais e éticas do homem, em boa parte desconhecidas no contexto a que aportavam, atraindo desse modo os leitores da época. Consoante a isso, Borges³¹⁸ não deixa de notar que quando Boileau, o grande legislador do Classicismo francês, morreu em 1711, não suspeitava que toda a sua retórica já estava sendo ameaçada pela esplêndida invasão oriental encabeçada pelas *Noites*.

O acontecimento capital que a tradução de Galland representa para as literaturas da Europa é responsável também por parte da preparação do movimento romântico, quando então o Oriente entrará definitivamente para a consciência artística do Ocidente. Assim, o desenvolvimento intenso do orientalismo europeu no século XIX tem

³¹⁷ DAMIEN, Christiane. *Na senda das Noites: “Os quatro talismãs” de Charles Nodier e Les Mille et une nuits*. Cotia/São Paulo: Ateliê/FAPESP, 2010, p. 20.

³¹⁸ BORGES. *Siete noches*, OC3, p. 234-235.

íntima relação com a consolidação do Romantismo no continente. Será exatamente durante o período romântico e na vigência das estéticas oitocentistas posteriores a ele que a escola de mais de três séculos de traduções das *Noites*, invariavelmente impulsionada pela recepção de Galland,³¹⁹ contará com um salto quantitativo no que se refere ao estudo e à tradução da obra árabe.

2.2.2 Lane e a mesinha da sala

O segundo tradutor das *Noites* tratado por Borges em seu ensaio não é Burton. Ainda antes dele, o escritor sente necessidade de falar sobre a tradução de Edward Lane, *The thousand and one nights*, publicada em Londres em 1839-41 (3 v.), com sucesso, mas apenas entre o público de língua inglesa. Em verdade, a versão de Lane é imbuída de um sentido didático e moralista indisfarçável. Do ponto de vista das informações sobre os hábitos e costumes do mundo árabe, o autor de *Otras inquisiciones* considera³²⁰ a versão das *Noites* de Lane, que para ele suplantou a de Galland, como excessivamente escrupulosa, acompanhada, como define em “Las mil y una noches”,³²¹ por uma enciclopédia dos costumes muçulmanos. Como já foi mencionado, as notas que acompanham essa tradução foram publicadas em edição separada, após a morte de seu autor.

³¹⁹ NABHAN, Neusa N. *As mil e uma noites e o saber tradicional: das narrativas árabes à literatura popular brasileira*. Tese (Livre docência em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1990, p. 74.

³²⁰ BORGES. *Historia de la Eternidad, OCI*, p. 397.

³²¹ Id. *Siete noches, OC3*, p. 240.

Mas todo o cuidado de Lane em fornecer explicações e esclarecimentos ao seu leitor se converte em uma “mera enciclopedia de la evasión”, condena Borges,³²² pois como Galland, o tradutor suprime de sua versão todas as passagens do texto que julga obscenas, mas sem, todavia, deixar de informar ao público por meio de notas os cortes promovidos no texto. Para o escritor argentino, Lane rebusca e persegue “las torpezas ocasionales” das *Noites* como um inquisidor cuja probidade não é pactária do silêncio.³²³ No corpo menor de suas indicações de censura leem-se coisas como: “Paso por alto un episodio de lo más reprensible. Suprimo una explicación repugnante. Aquí una línea demasiado grosera para la traducción. Suprimo necesariamente otra anécdota. Desde aquí doy curso a las omisiones.”³²⁴

Uma explicação que Borges encontra para o comportamento de Lane foi o seu próprio caráter inglês aliado a uma educação religiosa severa. Comentando rapidamente a biografia do tradutor, ele observa que os seus biógrafos não cansam de repetir que era filho do reverendo Dr. Theophilus Lane, e a informação, evocando uma terrível “Forma”, é suficiente, na opinião do escritor, para a compreensão de seus pudores. Aliás, a intensa vivência de Lane da vida muçulmana no Egito, quando esteve no país de 1825 a 1828, e que resultou em seu famoso relato de viagem, não foi capaz, crê Borges, de fazê-lo esquecer de seu pudor britânico, “la delicada soledad central”, diz ele em um tom que exalta o imperialismo britânico, “de los amos del mundo”.³²⁵

³²² BORGES, Historia de la Eternidad, *OCI*, p. 399.

³²³ Id, *Ibid.*, loc. cit.

³²⁴ LANE apud BORGES. *Ibid.*, loc. cit.

³²⁵ BORGES. *Ibid.*, loc. cit.

Contudo, o que em “Los traductores” se reprova na atitude censora de Lane não são as suas omissões, que, no ensaio, são consideradas um “repúdio responsável” e não ilógico, mas os subterfúgios de lógica puritana com que ele distorce o original para promover o apagamento do seu erotismo. Afora isso, a sua tradução é digna de elogios:

No hay otra falta en él. Sin el contacto peculiar de esa tentación, Lane es de una admirable veracidad. Carece de propósitos, lo cual es una positiva ventaja. No se propone destacar el colorido bárbaro de las *Noches* como el capitán Burton, ni tampoco olvidarlo y atenuarlo, como Galland. Éste domesticaba a sus árabes, para que no desentonaran irreparablemente en París; Lane es minuciosamente agareno. Este ignoraba toda precisión literal; Lane justifica su interpretación de cada palabra dudosa. Este invocaba un manuscrito invisible y un maronita muerto. Lane suministra la edición y la página. Éste no se cuidaba de notas; Lane acumula un caos de aclaraciones que, organizadas, integran un volumen independiente. Diferir: tal es la norma que le impone su precursor. Lane cumplirá con ella: le bastará no compendiar el original.³²⁶

Como Borges deixa claro, Lane destinava seu trabalho à “la mesita de la sala”,³²⁷ centro de leituras sem muitos alarmes e de recatada conversação da sociedade vitoriana. Nesse ponto, a sua supressão do erotismo converge para a de Galland na concepção de Borges,³²⁸ mas o francês cultor das *belles infidèles* foi movido, pelo menos para ele, pelo

³²⁶ Id. *Ibid.*, loc. cit.

³²⁷ Id. *Ibid.*, loc. cit.

³²⁸ Id. *Ibid.*, loc. cit.

decoro e não pela moral, estando a serviço dos gostos e valores pertinentes à arte do século de Louis XIV. Contudo, isso não o livra de ser julgado no ensaio, ao lado de Lane, como um censor escandaloso, pois ambos levaram a termo uma operação sobre a qual Borges é taxativo: “desinfectaran las *Noches*”.³²⁹

O uso do termo “desinfectar” no texto de Borges sugere uma dupla posição negativa. Tem-se a impressão de que ele condena o rígido orientalismo dos dois tradutores ao mesmo tempo em que considera que as *Noites*, na condição de obra árabe, seriam “sujas” ou “insalubres”.

Nunca foi novidade de que o erotismo sempre esteve presente como algo negativo, proibitivo ou sujo na obra de Borges, a não ser em textos da década de 1920 e anteriores, em que o sexo é tratado por ele de modo menos reservado, como no próprio artigo “Las dos maneras de traducir”, onde uma estrofe do *Martín Fierro*: “El gaucho más infeliz/ Tenía tropilla de un pelo,/ No le faltaba un **consuelo**/ y andaba la gente lista:/ Tendiendo al campo la vista,/ Sólo vía hacienda y cielo.”,³³⁰ suscita-lhe este comentário malicioso: “He oído que esse consuelo es algunos pesos. A mí no me convence: ha de ser alguna muchacha, mas bien...”³³¹

Sem dúvida é contraditório que Borges dispense demasiada atenção para o sexual das *Noites*, se for levado em conta que a tópica parece lhe causar incômodo. Em sua autobiografia, é com uma aparente necessidade de justificar inocência que ele caracteriza a sua leitura

³²⁹ Id. *Ibid.*, p. 400.

³³⁰ HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro*. Barcelona/Buenos Aires: Sol 90/Clarín, 2000, p. 19. (Grifo nosso.)

³³¹ BORGES. *Textos recobrados* (1919-1929), p. 315.

infantil da versão de Burton, que fora proibida pelos seus pais. A proibição baseou-se no argumento de que a tradução de Burton estava tomada pelo que à época se consideravam obscenidades. A solução do menino foi lê-la às escondidas no terraço de sua casa. Apesar disso, o escritor faz a ressalva de que as suas intenções não eram motivadas pelo erotismo, afirmando que estava tão emocionado com a magia do livro que não se deu conta em absoluto das “partes censuráveis”, lendo os contos sem ter consciência de qualquer outro significado.³³²

Para Monegal, a conexão entre as *Noites* e o erotismo em Borges é inequívoca. Sustenta o crítico que o interesse do escritor pelo livro não foi exclusivamente literário:

Pudo haber tenido un interés literario en *Las mil noches y una noches* hasta el punto de comparar cuidadosamente sus diversas traducciones al inglés, al francés y al alemán. Pero su interés no fue exclusivamente poético. El libro, así como también algunos de sus traductores y comentaristas, resultó ser una mina inagotable de folklore sexual. En el artículo [“Los traductores”], Borges repetidamente señala las distintas actitudes hacia el erotismo del libro que se pueden encontrar en Galland o en Mardrus, en Burton o en Lane. Al analizar la traducción de Burton (la más explícita en temas sexuales), comenta la contribución original del traductor al tema, bajo la forma de notas sobre el texto.³³³

Por outro lado, Sergio Waisman teoriza a tradução em Borges para redimir o seu uso de “desinfectar”, dando-lhe uma conotação

³³² BORGES; DI GIOVANNI. Op. cit., p. 25-26.

³³³ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: una biografía literaria* [Jorge Luis Borges: a literary biography]. Trad. Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 248.

positiva. Segundo ele,³³⁴ a alusão do autor do ensaio não é condenatória. Se Borges emprega “desinfectar”, faz isso para indicar que uma versão que acaba reescrevendo e domesticando o original sempre mantém as línguas de partida e de chegada mais consideravelmente separadas do que uma tradução literal, ou seja, uma versão mais livre evita que a língua de chegada se contamine com aquela da qual se traduz, o que seria mais fácil de acontecer em versões literais.

O que Waisman não considera em sua colocação é que em “Los traductores” Borges não aponta na tradução de Lane uma liberdade de reescritura como a que vê consubstancial às de Galland, Burton ou Mardrus. Pelo contrário, como já foi citado há pouco, a tradução de Lane é, segundo o seu juízo, de uma admirável veracidade, tendo como defeito apenas os subterfúgios impelidos pelo puritanismo de seu tradutor. Assim, quando Lane traduz livremente, Borges não vê nisso uma intenção, mas sim uma distração afortunada.

Desse modo, por exemplo, o escritor crê que é senão uma distração o uso anacrônico do adjetivo “romantic” no início da tradução de Lane; “lo cual es una especie de futurismo, en una boca musulmana y barbada del siglo doce”.³³⁵ A essa observação, seguem-se outras que caracterizam a posição de Borges: “Alguna vez la falta de sensibilidad le es propicia, pues le permite la interpolación de voces muy llanas en un párrafo noble, con **involuntario buen éxito**.”³³⁶ Entretanto, para ele, um dos pontos altos das recriações não intencionais do tradutor inglês seria esta frase encontrada na “História da Cidade de Bronze”: “And in this

³³⁴ WAISMAN. Op. cit., p. 77.

³³⁵ BORGES. Historia de la Eternidad, *OCI*, p. 400.

³³⁶ Id. *Ibid.*, loc. cit.

palace is the last information respecting lords collected in the dust”,³³⁷ do XXI capítulo da versão inglesa (566^a-578^a noites).

De acordo com Borges,³³⁸ tais fórmulas, que ele encara como tão satisfatoriamente orientais, seriam suspeitas em Burton, o precursor dos embustes de Mardrus, ao passo que, dado sua escassez em Lane, devem ser conjecturadas nele como involuntárias, e nesse sentido genuínas.

Mas esse “desinfetar” das *Noites* significa igualmente para ele uma sorte de retorno da obra ao que seria a sua condição primitiva. Para Borges, não existe fundamento na alegação de certos detratores das censuras de Galland e Lane de que a eliminação do erotismo aniquila a ingenuidade do original. A seu ver, a obra árabe não é moralmente ingênuo e as histórias do núcleo mais antigo do livro não seriam de modo algum obscenas, assim como não poderia ser nenhuma produção da literatura pré-islâmica. Por isso, Borges defende que, salvo os contos exemplares do *Sendebâr*, os impudores das *Noites* seriam decorrentes de especulações editoriais que nunca ultrapassam os personagens de condição social mais baixa. Tal suposição o leva a pressupor que “las timideces de Galland y de Lane nos pueden parecer restituciones de una redacción primitiva.”³³⁹ Ademais, em sua conclusão sobre os benefícios da supressão do obsceno, ele se vale da comparação entre obras ocidentais para articular o arremate de seu ponto de vista, pois apagar o erotismo da boca de Šahrāzād não seria um pecado imperdoável, dado que o essencial em uma tradução do texto seria destacar o seu ambiente

³³⁷ *THE THOUSAND and one nights; or, the Arabian nights entertainments*: translated and arranged for family reading. v. 3. Trad. Edward William Lane. 2. ed. London: John Murray, 1847, p. 7.

³³⁸ BORGES. Op. cit., loc. cit.

³³⁹ Id. Op. cit., p. 401.

mágico, de maneira que “Proponer a los hombres un nuevo *Decamerón* es una operación comercial como tantas otras; proponerles un *Ancient Mariner* o un *Bateau ivre*, ya merece otro cielo.”³⁴⁰

Ainda que Borges não tenha suprimido nenhuma passagem sexual dos textos das *Noites* que traduziu, tampouco ele escolheu para isso algum episódio com conteúdo manifestadamente obsceno. Nesse caso, o “desinfetar” borgiano do texto se deu não por vias de alteração da natureza erótica do original, mas pela seleção prévia de episódios onde o sexo ou a linguagem baixa não se fazem presentes. Particularmente, as reescrituras de Galland ou Lane não representaram problema para o escritor quanto a isso, inversamente ao caso de Burton, que não teve pudores em sua versão.

Discordando da argumentação de Borges em defesa da censura perpetrada pelos primeiros tradutores que ele discute em seu ensaio de *Historia de la Eternidad*, Jarouche³⁴¹ afirma que o núcleo mais antigo das *Noites*, muito antes de qualquer iniciativa editorial para com o livro, tem algumas de suas cenas sexuais elaboradas nos moldes de um gênero de discurso narrativo árabe denominado de *mújun*, o qual é uma espécie de anedota obscena e fortuita na aparência, cujo objetivo não vai além do de divertir o leitor. Diversos autores islâmicos praticaram o gênero, justificado com argumentos éticos e religiosos. Note-se que as cenas de alcova do núcleo do livro, que admitem sim personagens de posição mais elevada, como reis e rainhas,³⁴² contrariando o que Borges

³⁴⁰ Id. *Ibid.*, loc. cit.

³⁴¹ JAROUCHE, Mamede Mustafa. Ah, essa deliciosa entreperna: alguns regimes de discurso sexual nas *Mil e uma noites*. *Cult*, São Paulo, n. 89, fev. 2005, p. 47.

³⁴² Id. Borges, autor das *Mil e uma noites*, p. 68.

supunha, obedecem também a mais duas predeterminações além do *mújūn*, podendo alegorizar a ruína iminente de um personagem ou derivar de uma produção de verve misógina.³⁴³ De qualquer forma, tais elementos são o testemunho da rica tradição do prazer e do gozo que sempre permeou a cultura muçulmana em períodos menos recentes. E embora as *Noites* estejam longe ser o representante mais típico dessa tradição, como o arabista ressalva, elas possuem inúmeros pontos de contato com a mesma.

2.2.3 Burton, um tradutor aventureiro

Concluídas as suas considerações mais importantes sobre a tradução de Lane em “Los traductores”, Borges finalmente passa à abordagem da versão de Richard Burton. Porém, antes de tudo, deve-se retomar a caracterização inicial de Burton que o escritor promove no parágrafo de abertura do ensaio:

En Trieste, en 1872, en un palacio con estatuas húmedas y obras de salubridad deficientes, un caballero con la cara historiada por una cicatriz africana – el capitán Richard Francis Burton, cónsul inglés – emprendió una famosa traducción del *Quitab alif laila ua laila*, libro que también los rumíes llaman de las *1001 Noches*. Uno de los secretos fines de su trabajo era la aniquilación de otro caballero (también de barba tenebrosa de moro, también curtido) [Lane] que estaba compilando en Inglaterra un vasto diccionario y que murió mucho antes de ser aniquilado por Burton.³⁴⁴

³⁴³ Id. Ah, essa deliciosa entreperna, p. 48.

³⁴⁴ BORGES. Op. cit., p. 397.

Além disso, deve-se somá-la à que ele se presta no início da segunda parte do primeiro capítulo de seu texto, na qual os méritos intelectuais e as aventuras de Burton são resumidos com admiração, feitos cujo arrolamento principia com o espantoso pendor para as línguas do tradutor e a constatação da vitalidade de seus inúmeros escritos:

Burton soñaba en diecisiete idiomas y cuenta que dominó treinta y cinco: semitas, dravidios, indoeuropeos, etiópicos... Ese caudal no agota su definición: es un rasgo que concuerda con los demás, igualmente excesivos. Nadie menos expuesto a la repetida burla de Hudibras contra los doctores capaces de no decir absolutamente nada en varios idiomas: Burton era hombre que tenía muchísimo que decir, y los setenta y dos volúmenes de su obra siguen diciéndolo.³⁴⁵

Com o mesmo deferimento com que evoca vários títulos de trabalhos de Burton, Borges, leitor entusiasmado de algumas biografias do capitão-tradutor, uma das quais chegou mesmo a resenhar,³⁴⁶ também não se furta em mostrar os momentos mais marcantes e ousados da trajetória dele: sua arriscada peregrinação a Meca disfarçado de médico afegão, seu exercício da medicina e magia no Cairo, a expedição que empreendeu para descobrir as nascentes do Nilo, sua visita à cidade proibida de Harrar, na antiga Abissínia (lugar que depois, em tempos mais amistosos, tornou-se o lar do poeta francês Arthur Rimbaud), o ferimento de lança recebido no rosto por salteadores somalis e que o

³⁴⁵ Id. *Ibid.*, p. 401-402.

³⁴⁶ *The Arabian knight*, de Seton Dearden (1936).

obrigou a vagar desesperado toda uma noite com a arma cravada atravessando-lhe os maxilares de lado a lado, bem como a sua confraternização, talvez gastronômica, com antropófagos do Daomé.³⁴⁷

A síntese que Borges faz da figura de Burton não é de modo algum exagerada, mesmo que refêm de certo romantismo. Edward Rice, um dos biógrafos mais recentes do excêntrico tradutor vitoriano das *Noites*, subintitula a sua obra *Captain Sir Richard Francis Burton* (1990) com uma não menos assombrosa, ainda que imprecisa, enumeração de realizações: “the secret agent who made the pilgrimage to Mecca, discovered the *Kama Sutra*, and brought the *Arabian Nights* to the West”.

À semelhança de autores como Cervantes, Luís de Camões,³⁴⁸ Lope de Vega, entre outros, Burton foi um homem de quem os esforços estiveram polarizados sob a dupla perspectiva das armas e das letras, situação que o *Siglo de Oro* espanhol acomodou com felicidade através da expressão “espada y pluma”. Decorre dessa condição o fato de Borges ter considerado apropriados a ele os versos do poeta árabe Al-mutannabi (915-65), outro aventureiro letrado, que servem de epígrafe à sua *Personal Narrative of a pilgrimage to El-Medinah and Meccah* (1855-56): “*Dark and the Desert and Destriers me ken,/ And the Glaive and the Joust, and Paper and Pen.*”³⁴⁹ Sentencia o escritor: “Hombre de palabras y hazañas, bien pudo Burton asumir el alarde del Diván de

³⁴⁷ Id. *Ibid.*, p. 402.

³⁴⁸ Burton não só admirava Camões e considerava-o um de seus mestres como foi responsável por uma versão de *Os Lusíadas* (1572) para o inglês, *The Lusíads* (1880), e traduções da lírica do poeta português, bem como pela escrita de um estudo sobre ele, *Camoens: his life and his Lusíads* (1881).

³⁴⁹ AL-MUTANNABI. Trad. Richard Francis Burton. In: BURTON, Richard Francis. *Personal Narrative of a pilgrimage to El-Medinah and Meccah*. v. 1. New York: Dover, 1964, p. [xii].

Almotanabí:// *El caballo, el desierto, la noche me conocen, / El huésped y la espada, el papel y la pluma.*³⁵⁰

Uma recordação da infância de Borges em sua autobiografia pode servir como ponte para a compreensão das dimensões que o homem Burton assume perante ele. De acordo com Borges, sua primeira experiência verdadeira do pampa ocorreu por volta de 1909, quando em visita à estância de parentes que viviam nas proximidades de San Nicolás, a noroeste de Buenos Aires. Lembra ele que naquele tempo

la casa más cercana era una especie de mancha en el horizonte. Descubrí que esa distancia desmesurada se llamaba “la pampa”; y cuando me enteré de que los peones eran gauchos, como los personajes de Eduardo Gutiérrez, adquirieron para mí cierto encanto. Siempre llegué a las cosas después de encontrarlas en los libros.³⁵¹

A constatação a que o autor chega, a de que os livros sempre constituíram para ele a experiência primária de descoberta do mundo, ficando a interação com a realidade objetiva, o conhecimento das coisas *in loco*, em plano secundário, é o melancólico saldo de um indivíduo a quem a educação recebida e as oportunidades proporcionadas pela sua condição social condicionaram a uma vida sem maiores sobressaltos que os do cotidiano da classe média portenha das primeiras décadas do século X.

Avançando ainda mais longe, Ana Cecília Olmos³⁵² entrevistê na experiência inaugural do escritor ocasionada pelos livros o apagamento

³⁵⁰ BORGES. Op. cit., p. 403.

³⁵¹ BORGES; DI GIOVANNI. Op. cit., p. 32.

³⁵² OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008, p. 8.

dos limites entre aquilo que é vivido e aquilo que é imaginado. Para ela, a reflexão pesarosa de Borges oferece a chave interpretativa de sua figura intelectual, a figura de alguém que assumiu o livro como elemento vital, deu à leitura o status de extensão da experiência e transformou a biblioteca em seu habitat. Contudo, essa máscara assumida em primeiro plano também não estará imune a uma carência do mundo para além das letras.

Muito claramente, na pessoa e na obra de Borges delimitam-se com relativa facilidade dois ideais de vida e de experiências biográficas que são o produto de uma dialética constante em seus escritos e em seu discurso identitário em geral. Em um artigo publicado na revista *Punto de Vista* em 1979, “Ideología y ficción en Borges”, Ricardo Piglia³⁵³ identifica esses ideais a duas linhas de escritura que articulam o autor de *Discusión* em relação a seu ofício de escritor e de sujeito imerso em uma tradição cultural. Segundo Piglia, é possível constatar em Borges uma série de textos firmados na voz, na história, na memória, no “culto à coragem”, organizados principalmente na ação do duelo. Em contrapartida, em sua obra também é desenvolvida uma série que se apoia na leitura, na tradução, no saber, no “culto aos livros”, e que encontra no apócrifo uma estrutura fundamental.

Analisando-se a biografia de Borges, não é desproposital ligar esse “culto à coragem” à herança materna compreendida pela memória da bravura dos antepassados militares do escritor, e o “culto aos livros” àquilo que a biblioteca paterna representa. No entanto, se como opção de vida o segundo caso foi abraçado pelo escritor, que se tornou um homem de letras, o primeiro ficou relegado nostalgicamente às

³⁵³ PIGLIA, Ricardo apud OLMOS. Op. cit., p. 62.

instâncias da memória e da imaginação criativa, sendo um recorrente motivo de lamento. Como ele mesmo explica na sua autobiografia: “por ambos lados de la familia tengo antepasados militares; eso quizá explique mi nostalgia de ese destino épico que las divinidades me negaron, sin duda sabiamente.”³⁵⁴ Palabras que serão substituídas por outras mais desconsoladoras no sexto poema da série de tankas de *El oro de los tigres* (1972): “No haber caído,/ Como otros de mi sangre,/ En la batalla./ Ser en la vana noche/ El que cuenta las sílabas.”³⁵⁵

No antagonismo que lhe perturba podem ser entrevistas as duas linhas de força que alguns autores, como Domingo Faustino Sarmiento (1811-88) em seu estudo biográfico *Facundo* (1845), ou o próprio Borges, consideram como determinantes da história e da cultura argentina desde suas origens e definidas sob a fórmula civilização X barbárie.

Assim, não é estranho o fascínio duradouro que Burton e sua obra exercerão sobre Borges, já que um dos motivos da admiração do autor de *Ficciones* pelo tradutor parece recair sobre sua capacidade em conciliar, como ele não pôde ou não quis, os cultos à coragem e aos livros. Uma imagem dual e legendária que não é incompatível com a sua tradução das Noites analisada em “Los traductores”, visto que para Borges o Burton da lenda de Burton é o tradutor das *Mil e uma noites*.³⁵⁶

A tradução do inglês desperta o entusiasmo dele já desde a sua apresentação física e a sua condição de raridade bibliográfica. Certamente Borges não deixou de perceber a imagem de um labirinto

³⁵⁴ BORGES; DI GIOVANNI. Op. cit., p. 23.

³⁵⁵ BORGES. *El oro de los tigres*, OC2, p. 465.

³⁵⁶ BORGES. *Historia de la Eternidad*, OC1, p. 403.

que abre todos os dezessete volumes divididos em duas séries.³⁵⁷ Além disso, em “Los traductores” ele faz questão de frisar que, por aquela época, o texto válido da versão burtoniana dizia respeito ao de sua primeira edição, e não aos de edições posteriores, as quais omitem algumas passagens e alegam ser integrais. Como se sabe, Burton comprometeu-se com os subscritores de seu trabalho, que pagaram um valor significativo pela assinatura, a editá-lo uma única vez e em uma tiragem restrita a apenas mil exemplares.³⁵⁸ Esse fato leva Borges a emitir uma hipérbole em seu ensaio, a de que percorrer as *Noites* na tradução de Sir Richard não é menos incrível do que percorrê-las vertidas literalmente do árabe e comentadas por Sindabād, o marinho.³⁵⁹

Para o escritor, os problemas de diversas ordens que Burton solucionou na empresa de sua tradução são inumeráveis, mas que poderiam ser reduzidos com alguma boa vontade a três: justificar e ampliar a sua reputação de arabista, diferir ostensivamente de Lane e fazer com que cavalheiros britânicos do século XIX se interessassem por contos muçulmanos do século XIII. Em seu juízo, o primeiro dos propósitos era incompatível com o último.³⁶⁰ Aliás, sobre este último, ele apontou a diversidade de uma leitura moderna ocasionada pelo distanciamento temporal e cultural quanto ao público primitivo da obra, valendo-se da mesma linha de pensamento que encontramos em “Pierre Menard”, na qual o leitor tem papel decisivo sobre o destino do texto.

³⁵⁷ Ver Anexo 1.

³⁵⁸ RICE, Edward. *Sir Richard Francis Burton: o agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e trouxe As mil e uma noites* para o Ocidente. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 467.

³⁵⁹ BORGES. Op. cit., loc. cit.

³⁶⁰ Id. Ibid., loc. cit.

De acordo com Borges,³⁶¹ a diferença entre o auditório original dos relatos das *Noites* (lembre-se de que o autor era partidário da oralidade da obra) e o clube de subscritores de Burton era de que aqueles eram pícaros, romancistas, analfabetos, infinitamente desconfiados do presente e crédulos das maravilhas do passado remoto, e estes eram senhores de West End, comprometidos com o desdém e a erudição e não com o espanto e o riso. Assim, por exemplo, “Aquéllos apreciaban que la ballena muriera al escuchar el grito del hombre; éstos, que hubiera hombres que dieran crédito a una capacidad mortal de ese grito.”³⁶²

Supõe Borges³⁶³ que para os vitorianos as maravilhas do texto corriam o risco de parecerem muito pobres, o que levaria Burton a perder o seu público, sendo então esse o motivo de sua edição abundar em notas explicativas dos costumes e hábitos dos homens do Islã. Mas ao contrário de Lane, que em sua tradução já havia sido exaustivo quanto a isso, o seu rival decidiu incluir e privilegiar entusiasticamente nos temas anotados uma tópica que os pudores daquele não permitiram abordar, o erotismo.

Tal tópica e o seu modo de discussão, somadas à não censura de passagens consideradas obscenas pela sociedade britânica oitocentista, bastaram para que a versão de Burton fosse considerada inadmissível e imprópria para estudos sérios. Até mesmo Borges³⁶⁴ concorda que o capitão concede excessiva atenção a costumes e curiosidades sexuais e

³⁶¹ Id. *Ibid.*, p. 404.

³⁶² Id. *Ibid.*, loc. cit.

³⁶³ Id. *Ibid.*, loc. cit.

³⁶⁴ Id. *Ibid.*, p. 405.

define o discurso dos comentários dele, no qual constata um interesse inverso à sua necessidade, como enciclopédico e montonero,³⁶⁵ dupla qualificação em que transparece o conhecido antagonismo dos livros e da coragem.

Para exemplificar esse comportamento de comentário, o escritor lista o tema de algumas notas que encontra no volume seis da edição que tem em casa:

una condenación de las cárceles y una defensa de los castigos corporales y de las multas; unos ejemplos del respeto islámico por el pan; una leyenda sobre la capilaridad de las piernas de la reina Belkís; una declaración de los cuatro colores emblemáticos de la muerte; una teoría y práctica oriental de la ingratitud; el informe de que el pelaje overo es el que prefieren los ángeles, así como los genios el doradillo; un resumen de la mitología de la secreta Noche del Poder o Noche de las Noches; una denuncia de la superficialidad de Andrew Lang; una diatriba contra el régimen democrático; un censo de los nombres de Mohámed, en la Tierra, en el Fuego y en el Jardín; una mención del pueblo amalecita, de largos años y de larga estatura; una noticia de las partes pudendas del musulmán, que en el varón abarcan del ombligo hasta la rodilla, y en la mujer de pies a cabeza; una ponderación del *asa'ó* del gaucho argentino; un aviso de las molestias de la “equitación” cuando también la cabalgadura es humana; un grandioso proyecto de encastar monos cinocéfalos con mujeres y derivar así una subraza de buenos proletarios.³⁶⁶

³⁶⁵ Denominação de indivíduo que integrava as milícias conhecidas como montoneras nas guerras de independência da América Espanhola, ocorridas nas primeiras décadas do século XIX.

³⁶⁶ Id. *Ibid.*, loc. cit.

A justificativa elencada por Borges para essa profusão de temas variados, dentre os quais o erotismo em pauta é natural, repousa na circunstância de que para ele o indivíduo, por volta de seus cinquenta anos de idade, acumula ternuras, ironias, obscenidades e copiosas anedotas, uma bagagem que Burton optou por descarregar em suas notas.³⁶⁷

Como se vê, a intenção do tradutor em diferir de Lane já é alcançada aqui, mas a perseguição desse segundo propósito também o induziu a uma grave falta, segundo o escritor argentino. Desejando não repetir a solução de seu rival em verter em uma prosa cômoda os versos das composições poéticas que abundam nas *Noites*, Burton, contrariando a sua orientação de fidelidade formal, decidiu traduzi-los em versos ingleses, o que Borges considerou um procedimento de antemão infeliz, que agravou quase tanto o ouvido quanto a lógica.³⁶⁸

Ainda no plano das escolhas formais, ele afiança³⁶⁹ que outra solução encontrada por Burton para que os seus cavalheiros do século XIX se divertissem com “novelas por entrega” dirigidas a árabes do século XIII foi a de revigorar a “pobreza estilística” das *Noites*, promovendo substituições em que seu vocabulário exibe uma disparidade à altura de suas notas, mesclando o arcaísmo com o *argot*,³⁷⁰ a gíria das prisões com a de marinheiros e os neologismos com estrangeirismos. Palavras que deveriam ser justas, porém cuja intercalação no texto implica falseio. Mas um bom falseio, de acordo

³⁶⁷ Id. *Ibid.*, loc. cit.

³⁶⁸ Id. *Ibid.*, p. 403.

³⁶⁹ Id. *Ibid.*, p. 405.

³⁷⁰ Linguagem particular de pessoas que exercem a mesma atividade profissional, pertencem a determinado grupo social ou compartilham gostos comuns.

com a crítica de Borges, que o nomeia de “travessuras” verbais e sintáticas, o que ocasiona um inglês não desprovido de beleza, mas ocasionalmente de difícil leitura, como dirá mais tarde em “*Las mil y una noches*”,³⁷¹ distraíndo o curso “a veces abrumador” do livro.³⁷²

Conforme Borges, Burton inaugura um modo de trabalho cuja perfeição (ou cuja *reductio ab absurdum*) será bastante apreciado por Mardrus.³⁷³ Essa aprovação é vista por Waisman³⁷⁴ como o momento mais importante de “Los traductores de *Las 1001 noches*”, uma vez que ele conclui que a transgressão do texto de partida o torna melhor, implicando assim boa parte do mérito da tradução em suas infidelidades. Outrossim, a passagem no ensaio também representa para Waisman³⁷⁵ um salto nas teorias borgianas da tradução concernentes ao apreço de versões que ele rotula como “malas traducciones”. Isso se justificaria em razão de Burton tornar-se a síntese do tradutor que reescreve irreverentemente o original e cria uma versão capaz de suplantá-lo/deslocá-lo; e nessa posição o inglês assume a condição de precursor de Borges.

2.2.4 O licenciado Dr. Mardrus

A segunda parte de “Los traductores”, que corresponde à primeira publicada na imprensa, dedica-se à análise da versão francesa de Joseph

³⁷¹ Id. *Siete noches*, OC3, p. 240.

³⁷² Id. *Historia de la Eternidad*, OC1, p. 405.

³⁷³ Id. *Ibid.*, p. 406.

³⁷⁴ WAISMAN. *Op. cit.*, p. 79-80.

³⁷⁵ Id. *Ibid.*, p. 80.

Charles Mardrus, *Livre de les mille nuits et une nuit* (1899-1904). Em sua tradução, Mardrus acentuou o erotismo e não fez cerimônia quanto a modificações e interpolações no original. “Licenciosa, em ambos sentidos de la palabra” é a sua definição por Borges na conferência de *Siete noches*.³⁷⁶

O que o incomoda em Mardrus é a sua autoproclamação moral, e concordância por parte da crítica *fin de siècle*, de tradutor mais veraz das *Noites*. Sem nenhuma modéstia, a versão que ele deu a público é subintitulada “traduction littérale et complète du texte arabe”. Os esforços de Borges nessa parte de seu ensaio, basicamente são concentrados na comprovação da não-literalidade do tradutor francês.

Não é senão ironizando a pretensa literalidade do texto que o escritor intitula o seu artigo surgido na *Revista Multicolor de los Sábados* de “El puntual Mardrus”. A ele parece que o tradutor anseia completar o trabalho que os lânguidos árabes anônimos “descuidaram”, adicionando ao texto mileumanoitesco, por sua conta e risco, paisagens *art-nouveau*, boas obscenidades, interlúdios cômicos, detalhes circunstaciais, simetrias e muito orientalismo visual.³⁷⁷

Minuciosamente, Borges coteja passagens de episódios em Mardrus com outras traduções que tem à mão. É verdade que antes dele Burton também anunciou no frontispício de sua versão a literalidade a que seu texto não responde, porém a escala operada por Mardrus resulta mais substancial, especialmente porque ele não apenas alterou e interpolou material em episódios e cenas, mas transformou completa e

³⁷⁶ BORGES. *Siete noches*, OC3, loc. cit.

³⁷⁷ BORGES. *Historia de la Eternidad*, OC1, p. 409.

minuciosamente a imagética destes, como se o seu ofício fosse o de recolorir a seu bel-prazer, com as mais inusitadas, as histórias do livro.

Essa comparação com a atividade de um pintor ou desenhista nos é franqueada pelo próprio Borges: “En general, cabe decir que 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...”³⁷⁸ Desse modo, ao analisar uma passagem da “História da Cidade de Bronze”,³⁷⁹ trecho que o autor de “Los traductores” alega ser o que o fez duvidar definitivamente da veracidade de Mardrus, a escrita visualmente elaborada do arabista lhe assoma como um ensaio de prosa visual, ao estilo do romance *The picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, o que ele concebe até como aceitável e venerável. Todavia, lembra ele, tratando-se de uma versão “literal e completa” de uma passagem de um texto árabe composto no século XIII, o resultado é motivo para alarmá-lo infinitamente.

Mesmo sem ter acesso ao original árabe, Borges demonstra que a leitura de diversas traduções das *Noites* levaram-no a uma ideia geral sobre o estilo descritivo do texto-fonte. Como ele afirma, “Una Shahrazad sin Mardrus describe por enumeración de las partes, no por mutuas reacciones, y no alega detalles circunstanciales”.³⁸⁰ Obviamente, essa visão do original por refração tradutória é bastante falível e não

³⁷⁸ BORGES. *Ibid.*, loc. cit.

³⁷⁹ *Id.* *Ibid.*, p. 407.

³⁸⁰ *Id.* *Ibid.*, loc. cit.

isenta o escritor de equívocos, visto que Šahrāzād, como denuncia Jarouche,³⁸¹ ocasionalmente narra por reações mútuas.

Outro exemplo de indução ao engano pela refração: pouco depois do início de seu ensaio, Borges compara uma cena do prólogo moldura, quando o rei de Samarcanda, Šāhzamān, flagra a sua esposa traindo-o com um serviçal da cozinha do palácio. Em Jarouche, a partir do manuscrito “Arabe 3609-3611”, a cena foi traduzida da seguinte forma: “encontrou-a dormindo ao lado de um sujeito, um dos rapazes da cozinha: estavam abraçados”,³⁸² uma tradução menos enobrecida da que Borges lê em Galland, que trabalhara com o mesmo manuscrito: “Il alla droit à l'appartement de cette princesse, qui, ne s'attendant pas à le revoir, avait reçu dans son lit un des derniers officiers de sa maison.”³⁸³ Porém, ambas discrepam de Burton quanto à caracterização do amante, que ele retrata como “a black cook of loathsome aspect and foul with kitchen grease and grime”,³⁸⁴ e que aparece no ensaio do argentino como “un negro cocinero, rancio de grasa de cocina y de hollín.”³⁸⁵

Na opinião de Borges, Burton e Galland “diversamente, deforman: el original es menos ceremonioso que Galland y menos grasiento que Burton. (Efectos del decoro: en la mesurada prosa de aquél, la circunstancia *recevoir dans son lit* resulta brutal.)”³⁸⁶

³⁸¹ JAROUCHE. Borges, autor das *Mil e uma noites*, p. 68.

³⁸² *LIVRO das mil e uma noites*. v. 1, Ramo sírio. p. 40.

³⁸³ *LES mille et une nuits*. Trad. Antoine Galland apud BORGES. *OCI*, p. 398.

³⁸⁴ *THE BOOK of the thousand nights and a night*. v. 1. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1885, p. 4. Disponível em: <<http://www.archive.org/download/arabiantranslat01burtuoft/arabiantranslat01burtuoft.pdf>>. Acessado em: 08 abr. 2010.

³⁸⁵ BORGES. Op. cit., p. 398.

³⁸⁶ Id. *Ibid.*, loc. cit.

Entretanto, se o juízo acerca do primeiro tradutor é acertado, não se pode dizer o mesmo quanto ao segundo, cuja fonte em que se baseou a cena de seu texto não foi o manuscrito mais antigo do ramo sírio, mas provavelmente o “Arabic 647”, da John Rylands Library, adquirido em Alepo, no século XVIII, pelo médico e ofidiólogo escocês Patrick Russell (1726-1805), o qual registra “um cozinheiro de aparência desprezível de tantas imundícies”,³⁸⁷ algo mais compatível com o serviçal de Burton.

Porém, apesar de possíveis equívocos, Sergio Waisman³⁸⁸ vislumbra na adjetividade pictórica que Borges reivindica para Mardrus uma semelhança com o conceito de tradução intersemiótica de Jakobson, para quem esta seria uma interpretação de signos verbais por meio de um sistema de signos não verbais. Só que para Waisman o autor de *Ficciones* vai além, dado que em Jakobson as modalidades de tradução são separadas em interlingual, intralingual e intersemiótica, enquanto que no comentário de Borges as duas últimas categorias dão a impressão de desvanecer os limites entre si, sugerindo que uma tradução propriamente dita também pode ser intersemiótica e requerer um modelo completamente novo.³⁸⁹

Não obstante, as modificações de Mardrus não se dão apenas pelas suas intervenções de sabor plástico. Em “Los traductores”, há também o registro de que a sua linguagem vez ou outra é marcadamente francesa, ou seja, anacrônica. A essas transgressões, são somadas outras: a omissão da prosa rimada do livro, a incapacidade da versão de

³⁸⁷ JAROUCHE. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v. 1, Ramo sírio, p. 41, n. 10.

³⁸⁸ WAISMAN. Op. cit., p. 81.

³⁸⁹ Id. *Ibid.*, loc. cit.

reproduzir as suas predicções morais e aludir ao sobrenatural com cumplicidade.

Tudo isso, entretanto, não concorre para um saldo estritamente negativo dessa tradução perante Borges, que afirma ignorar se as diversões sorridentes proporcionadas pelo processo tradutório de Mardrus são o que infundem ao seu texto um ar tão feliz, um ar de patranha pessoal, que destoa da tarefa de mover dicionários. Logo, para o Borges da década de 1930, essa versão francesa é a mais legível de todas depois da de Burton, que tampouco ele considera veraz.³⁹⁰

Não é seu propósito, faz questão de esclarecer o ensaísta, demolir a admiração conquistada por Mardrus entre os estudiosos. Seu intuito é definir quem realmente é o reconhecido tradutor. Por isso, de acordo com Borges, “Celebrar la fidelidad de Mardrus es omitir el alma de Mardrus, es no aludir siquiera a Mardrus. Su infidelidad, su infidelidad creadora y feliz, es lo que nos debe importar.”³⁹¹

Com esse postulado, que celebra a grandeza de um tradutor exatamente pelo que, a princípio, não se espera de ninguém dedicado a traduzir, a sua infidelidade, Borges mais uma vez redefine a relação entre o valor de uma tradução e a sua fidelidade ao original, uma perspectiva, como sabemos, que alcança a radicalidade na espirituosa afirmação de que o original pode ser infiel à tradução.

Também, ao que parece, a leitura crítica que o escritor realiza de Mardrus não revela indícios de ter sido feita em francês, mas talvez indiretamente, através de uma tradução em língua espanhola. Note-se que todas as citações dessa versão invariavelmente são transcritas na

³⁹⁰ BORGES. Op. cit., p. 409-410.

³⁹¹ Id. Ibid., p. 410.

língua materna do autor do ensaio, embora não haja uniformidade linguística quanto à reprodução do material de diversas traduções das *Noites* inserido no texto. Tal suspeita de que Borges tenha comentado um Mardrus em espanhol, ou no mínimo lido uma tradução dele nesse idioma e na década da redação de seu ensaio, é reforçada por uma das poucas menções avaliativas que ele faz do trabalho do francês fora de “Los traductores”, ao resenhar em sua coluna de *El Hogar* a biografia norte-americana de Burton escrita por Seton Dearden. Nesse texto, o autor lamenta que até então as traduções das *Noites* à sua língua materna advenham do “gracioso resumen de Galland, ¡que es de 1717!, y de ‘versiones directas y literales’ de la superchería de Mardrus.”³⁹²

Se essas palavras não são suficientes para colocar fora de dúvida uma leitura realizada em espanhol, pelo menos o são para demonstrar que, naquela década, a aprovação das reescrituras de Mardrus tinha limites de tolerância para Borges de acordo com a situação.

2.2.5 Littman & Cia.

Finalmente, a derradeira e breve parte do ensaio sobre as traduções das *Noites*, a única que não foi publicada na imprensa, sendo agregada diretamente à forma definitiva do texto, é o produto da necessidade de se comentar as versões alemãs da obra árabe. Dessa feita, como quando no espaço reservado a Burton se analisou também Galland e Lane, Borges comenta além da então recente tradução de Littman as de outros três tradutores: as de Gustav Weil, Max Henning e Félix Paul Greve. “Patria de una famosa edición árabe de *Las 1001*

³⁹² BORGES. *Borges en El Hogar*. Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 28.

Noches [a de Breslau], Alemanha se puede (*vana*) *gloriar* de cuatro versiones”,³⁹³ introduz o escritor sem muita condescendência.

A tradução de Weil, *Tausend und eine Nacht: arabische Erzählungen* (4 v., 1838-1841), aquela que comparece em “El Sur”, é a primeira a ser abordada, e aquela para a qual ele demonstra mais agrado. O agrado reside nos fatos de que o seu autor, desterrado da África e da Ásia por uma moléstia, cuida de manter ou suprir o estilo oriental do texto com interpolações que merecem todo o respeito, boas apocrifidades que não são indignas de Burton ou Mardrus, sem contar que nessa tradução é perceptível um certo sabor das Escrituras.³⁹⁴ Evidentemente, a primeira razão demonstra, por tudo o que já se viu, que a interpolação e o texto apócrifo são realmente pré-requisitos de grande importância no julgamento borgiano de traduções das *Noites*, talvez até decisivos.

No entanto, mudando-se o foco da análise, as traduções de Henning, *Tausend und eine Nacht* (1895-1897), e Greve não são distinguidas por Borges com a boa vontade que ele reserva à de Weil ou a atenção que concede à de Littmann. Na de Henning, a única virtude que o escritor consegue encontrar é a sua longa extensão, que engloba o conteúdo das edições de Bulak e Breslau, dos manuscritos estudados por Hermann Zotenberg³⁹⁵ e das *Supplemental nights* de Burton, tradutor que também é a causa perceptível do interesse que Borges manifesta

³⁹³ Id. *Historia de la Eternidad*, *OCI*, p. 410. (Grifo nosso.)

³⁹⁴ Id. *Ibid.*, loc. cit.

³⁹⁵ Ver cap. 1.1.1, p. 21.

pela tradução de Greve, uma versão indireta das *Noites* do capitão, mas que lamentavelmente prescinde de suas notas enciclopédicas.³⁹⁶

Mas o foco central da terceira parte é, claro, a tradução de Littmann, *Dir Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* (6 v., 1923-28), eleita pela *Encyclopaedia Britannica* e pelos arabistas como a melhor a circular. Tal opinião, no entanto, não é corroborada por Borges: “nada importa que un mero literato – y ése, de la República meramente Argentina – prefiera disentir”, diz ele.³⁹⁷

Em linhas gerais, a tradução de Littmann, das analisadas no ensaio, é a que mais cumpre a promessa de literalidade, tão cara a diversos tradutores das *Noites*, estando, do ponto de vista formal do texto árabe, mais próxima do que as demais, o que Borges de modo algum ignora ou deixa de comentar.

Segundo ele,³⁹⁸ a versão de Littmann é de uma franqueza total, sem a ocorrência das demoras complacentes de Burton. Também não o retém as obscenidades consideradas inefáveis por outros tradutores, vertendo-as em seu tranquilo alemão ou, mais raramente, ao latim. A tradução, via de regra, não omite nenhuma palavra, inclusive as fórmulas repetitivas que registram o término e o início de uma nova noite entre as centenas da obra; da mesma forma não se preocupa em substituir a cor local do livro, supondo Borges que o uso estrangeirizado da palavra Alá, ao invés de Deus, tenha sido uma exigência dos editores. No mais, o escritor informa que se comenta que Littmann chega a seguir no andamento de seu texto a própria respiração do árabe.

³⁹⁶ Id. Ibid., p. 410-411.

³⁹⁷ Id. Ibid., p. 411.

³⁹⁸ Id.. Ibid., loc. cit.

Diante disso, o veredicto de Borges é negativo: a tradução alemã é legível, lúcida e medíocre, sendo transgressora apenas em uma modificação que o ensaísta já desaprovava em Burton, que é a transposição do verso árabe ao verso ocidental. Conforme diz em “*Las mil y una noches*”, ela é literal, mas sem nenhum encanto literário.³⁹⁹

Sobre isso, o argumento maior da refutação de Littmann é o de que o trabalho daquele não oferece ao seu leitor nada da herança literária alemã. Incapaz de mentir, o tradutor só possibilita às suas palavras a probidade germânica. Condição que diverge sensivelmente das versões de Burton, Mardrus, e ainda de Galland, que para o autor de “*Los traductores*” só se deixam conceber depois de uma literatura, pressupondo com as suas imperfeições e os seus méritos um rico processo literário anterior.⁴⁰⁰

Partindo disso, o que a leitura borgiana resente-se em Littmann é percebido em outras traduções:

En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton -la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyril Tourneur, la afición arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y de la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven *Salambô* y Lafontaine, el *Manequí de Mimbres* y el *ballet ruso*.⁴⁰¹

³⁹⁹ Id. *Siete noches*, OC3, p. 240.

⁴⁰⁰ Id. *Historia de la Eternidad*, OC1, p. 411.

⁴⁰¹ Id. *Ibid.*, p. 411-412.

Ideia semelhante comparece em um prefácio de Néstor Ibarra a uma de suas traduções de Borges, no qual se alega que durante a efêmera posseção de um texto (ou, em certo grau, de um autor) que é deslocado no processo de tradução, nós empregamos muito mais do que os nossos conceitos sobre o traduzir, a literatura, estética ou qualquer outra coisa.⁴⁰²

Ciente disso, e descontente com o que o “comercio de las *Noches* y de Alemania” produziu, Borges imagina uma alternativa promissora. De acordo com ele, as maravilhas do livro poderiam ser repensadas em alemão contaminadas pela pródiga tradição narrativa do fantástico na língua. Empolga-o sobremaneira a reescritura de cenas, episódios ou simetrias de fundo onírico ou labiríntico, como a *mise en abyme* da Noite 602. Em função da fecundidade de tal caminho, onde o acaso nas *Noites* teria jogado com simetrias, contrastes e digressão, ele se pergunta utopicamente no curto parágrafo que fecha o seu ensaio: “¿Qué no haría un hombre, un Kafka, que organizara y acentuara esos juegos, que los rehiciera según la deformación alemana, según la *Unheimlichkeit* de Alemania?”⁴⁰³

Parece que o uso do termo alemão *Unheimlichkeit* [sinistro] na suposição de Borges, situando-se como os aspectos sombrios da literatura vernacular germânica que confluem em Kafka, é correlato daquele adjetivo inglês considerado intraduzível pelo autor em *Otras inquisiciones*, o *uncanny*, concebido por ele como essencial à tradução britânica do *Vathek* de William Beckford, e que percorre toda uma tradição do fantástico oitocentista. Em relação a isso, e partindo da

⁴⁰² IBARRA, Néstor apud KRISTAL. Op. cit., p. 30.

⁴⁰³ BORGES. Op. cit., p. 412.

lógica articulada pelo escritor em “Sobre el *Vathek*”, a imaginária tradução kafkiana das *Noites* tem como precursores toda a literatura fantástica alemã, impondo-se como trabalho coletivo que transborda os seus originais autores e compiladores árabes.

Como afirma Waisman,⁴⁰⁴ Borges demonstra que beber na tradição literária do idioma de chegada é o último elemento que conforma a potencialidade de uma nova versão, o que, em caso contrário, resulta para o escritor insatisfatório ou inócuo, dado que para ele o divórcio de literaturas acabaria esterilizando e desvalorizando a língua do texto traduzido. Ademais, essa proposição de contaminação pela tradição seria imprescindível para o tradutor, ou até para o escritor.

Sem dúvida, encontra-se na potencialidade oferecida pela tradição literária de uma língua muito do material que permite a tradutores ou escritores obter sentidos novos, mesmo que não deixem de lado aqueles já conhecidos que encontram em suas fontes ou em outras perspectivas de composição.

2.2.6 Mestre Cansinos-Asséns

Duas décadas após a redação e publicação de “Los traductores de *Las 1001 noches*”, a língua espanhola finalmente pôde contar com uma tradução das histórias de Šahrāzād. O trabalho, intitulado *Las mil y una noches*, foi publicado no México em três volumes pela editora Aguilar, entre 1954 e 1955, e assinado pelo antigo amigo de Borges, o poeta espanhol Rafael Cansinos-Asséns.

⁴⁰⁴ WAISMAN. *Ibid.*, p. 85-86.

A figura de Cansinos-Asséns sempre inspirou em Borges um grande respeito, e os seus comentários sobre ele ou os seus livros sempre foram benevolentes, quando não exaltadores. Em seu *Autobiographical essay*,⁴⁰⁵ ele não deixa margem para se duvidar da importância que atribui à figura do judeu-andaluz em sua formação literária, tratando-o como seu mestre e apreciando considerar-se como seu discípulo. Segundo a recordação do escritor, o acontecimento capital de sua permanência em Madrid, durante a sua primeira viagem à Europa, foi a amizade que travou com Cansinos-Asséns, inventor inclusive do termo ultraísmo, palavra que representará comprometimento para Borges em sua militância vanguardista dos anos 20.

Dentre as tantas facetas do polígrafo Cansinos, uma pelas quais o autor de *El Aleph* nutria profunda admiração era a de tradutor que dominava mais de uma dezena de línguas. Essa proficiência em vários idiomas fez Borges compará-lo em “Los traductores” a ninguém menos do que Burton: “En algún lugar de su obra, Rafael Cansinos Asséns jura que puede saludar las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos.”⁴⁰⁶ Além disso, parece que os gostos literários e tradutórios do “mestre” correspondem aos gostos de Borges, se é que não os influenciaram.

Das traduções que Cansinos realizou, afóra a das *Noites*, contam-se outras obras bastante queridas para Borges, como *El comedor de opio* [*Confessions of an English opium-eater*] (1821), de De Quincey, as

⁴⁰⁵ BORGES; DI GIOVANNI. Op. cit., p. 54-55.

⁴⁰⁶ BORGES. Op. cit., p. 401. A grafia de Borges para o sobrenome Cansinos-Asséns não é uniforme, motivo pelo qual apresentamos ela nas citações diretas tal qual foi escrita.

Meditaciones [*Tà εἰς ἑαυτόν/Ta eis heautón*] (c. 170-180), de Marco Aurélio (121-180), ou *Vidas imaginarias* [*Vies imaginaires*] (1896), de Marcel Schwob (1867-1905).⁴⁰⁷ Conforme afirmou Borges em suas memórias,⁴⁰⁸ em Madrid o seu amigo representara para ele todo o conhecimento, de modo que quando teve que retornar a Argentina sentiu que “Cansinos era como todo el pasado de aquella Europa que [...] estaba dejando atrás: algo así como el símbolo de toda la cultura, occidental y oriental.”⁴⁰⁹

No que diz respeito à sua crítica das *Noites* de Asséns, em alguns textos borgianos verificamos que essa tradução passou a ocupar um lugar privilegiado dentro das versões preferidas do escritor, não se esquecendo que ao término da década de 1950 o diário de Bioy Casares registra a preferência dos textos verbalmente mais sóbrios de Galland e Lane, em detrimento do de Burton, cujo estilo se torna desagradável para ele.⁴¹⁰

Os três textos mais importantes que fornecem um julgamento sólido da tradução de Cansinos por Borges são uma resenha em que a comenta, “Cansinos y *Las mil y una noches*”, publicada no jornal *La Nación* em 10 de julho de 1960, o seu *Autobiographical essay* e a conferência “*Las mil y una noches*”.

Na autobiografia e na conferência as críticas dão-se apenas *en passant*, mas nem por isso são menos relevantes. Diz ele na primeira delas que a tradução de Cansinos “es muy libre comparada con la de

⁴⁰⁷ BORGES; DI GIOVANNI. Op. cit., p. 57.

⁴⁰⁸ Id. Ibid., p 70.

⁴⁰⁹ Id. Ibid., p. 57-58.

⁴¹⁰ Ver cap. 2.2, p. 99.

Burton o la de Lane pero cuya lectura es [...] más agradable”,⁴¹¹ o que não destoa do que é falado em dois momentos de “*Las mil y una noches*”: “Cansinos-Asséns, autor de una admirable versión española”⁴¹² e “Ahora, felizmente, tenemos la versión castellana de quien fue mi maestro, Rafael Cansinos-Asséns. El libro ha sido publicado en México; es, quizá, la mejor de todas las versiones; también está acompañada de notas.”⁴¹³

A resenha de *La Nación* corrobora a positividade de ambos os julgamentos, mas fornece ainda muito mais; não somente sobre a recepção inicial de Borges do livro que justifica o texto, como também se prestando a inferências sobre a situação do apreço de certas versões comentadas em *Historia de la Eternidad* um quarto de século depois.

Embora o tom elogioso seja o mesmo, a resenha não considera a tradução de Cansinos bastante livre se comparada com Lane ou Burton, como na autobiografia, mas a vê dona de qualidades formais que, diferentemente, são contrárias a isso, como literalidade, completude e rigor. Escreve Borges:

España, que fue alguna vez un centro famoso de la cultura arábica, no poseía hasta el día de hoy una versión directa y **literal** de ese libro esencial de la gente islámica y se había resignado a traducir las **incompletas** traducciones de Galland o de Weil o la decorativa e licenciosa (en ambos sentidos de la palabra) paráfrasis del doctor Mardrus. Rafael

⁴¹¹ Id. Ibid., p. 57.

⁴¹² BORGES. *Siete noches*, OC3, p. 237.

⁴¹³ Id. Ibid., 240.

Cansinos Assens nos da, por fin, el libro esperado.⁴¹⁴

E no fecho de sua crítica: “Quienes usamos, de este o del otro lado del mar, el dilatado idioma español, debemos alegrarnos de poseer definitivamente esta delicada y **rigurosa** versión del libro famoso.”⁴¹⁵

Como se pode ver, a sua condescendência com as transgressões de Mardrus sumiu por completo, e então o trabalho do francês é relegado à condição de paráfrase decorativa, não estando à altura dos textos de Galland e Weil, que persistem compreendidos como traduções.

Quanto à tradução de Burton, que pouco tempo antes o diário de Bioy registrara de estilo desagradável para Borges e secundarizada em sua preferência, parece ser para ele, apesar da confirmação do desagrado do escritor com a linguagem de suas páginas, a única capaz de servir de comparação para se mensurar o valor da tradução de seu antigo mestre, o qual, no rápido cotejo do resenhista, supera o capitão inglês pelo seu estilo claro:

Cansinos, ahora, ha dado a los lectores hispánicos lo que Burton dio a los ingleses. Un examen de las “simpatías y diferencias” de ambas versiones requeriría tiempo y espacio: básteme señalar que Burton, que era un hombre de acción, cedió a la tentación literaria de un estilo barroco y de un vocabulario excesivo, en tanto que Cansinos, hombre de letras, maneja sabiamente un estilo llano. Ambos, por lo demás, reproducen los ocasionales pasajes de prosa rimada que marca en el original cierto énfasis.⁴¹⁶

⁴¹⁴ Id. *Textos recobrados (1956-1986)*. Ed. Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2008, p. 52. (Grifos nossos.)

⁴¹⁵ Id. *Ibid.*, p. 54. (Grifo nosso.)

⁴¹⁶ Id. *Ibid.*, p. 53.

Note-se que a posição ocupada por essas *Noites* em espanhol no cânone concebido pelo escritor é passível de ter ligação com a sua experiência de leitura delas, que foi bem diversa de seus contatos com as outras traduções que analisou, pois é quase certa a possibilidade de que o seu conhecimento do texto traduzido de Cansinos tenha sido exclusivamente auditivo. Melhor explicando, o período em que a tradução foi publicada no México coincide com aquele em que se agravou a doença oftálmica de Borges e em que ele ficou completamente cego. Esse triste evento, que foi decisivo para o enxugamento de sua linguagem, como já expusemos, também pode ter tido alguma responsabilidade sobre a mudança de seu gosto em relação às traduções de Burton, Galland, Lane e Mardrus, dado que para Borges certamente as versões mais claras tornaram-se mais propícias para audições, como é possível que tenha ocorrido igualmente com outras obras, traduzidas ou não, da biblioteca eletiva do escritor.

CAPÍTULO 3

TRADUZINDO E CRIANDO O ORIENTE DAS NOITES

3.1 ALGUMAS NOITES TRADUZIDAS E RECRIADAS

Em Borges, a quase uma dezena de textos apresentados como traduções de passagens e episódios das *Noites*, ou traduções de algum modo vinculadas ao livro árabe, pode ser dividida em duas categorias distintas quanto aos seus processos de realização:

a) **Traduções:** textos traduzidos a partir de originais das *Noites*, previamente existentes em línguas europeias;

b) **Pseudotraduções ou traduções fictícias:** textos apresentados como traduções, mas sem um original correspondente em outra língua, tratando-se de ficções de Borges.

Por sua vez, a autoria desse material também é passível de uma divisão, já que em mais da metade de seu montante ele apareceu em seções ou antologias que o escritor publicou em colaboração com Adolfo Bioy Casares ou com Bioy e a esposa, Silvina Ocampo (1903-93), mas sem a indicação de tradutor ou sob pseudônimo comum, havendo então impossibilidade de apontar com plena segurança o autor do trabalho.

No entanto, ainda que alguns dos textos da outra parcela concernente a Borges tenham inicialmente aparecido também sem firma

e em condições semelhantes, a sua inclusão posterior pelo escritor em volumes de sua exclusiva autoria dissipam as dúvidas acerca de quem os traduziu ou criou.

Abaixo, oferecemos um inventário das traduções e pseudotraduções da obra borgiana relacionadas às *Noites*, optando por assinalar como elas foram apresentadas aos leitores de suas respectivas épocas. A ordem de menção dos textos é cronológica e pautada pela data de sua primeira publicação, embora os títulos digam respeito à sua publicação definitiva:

• **“El espejo de tinta”** (Pseudotradução)

- El espejo de tinta. *Crítica*, Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, ano 1, n. 8., 30 set. 1933. (Sem indicação de tradutor e autoria parcial subentendida como de Richard Francis Burton);

- El espejo de tinta. In: BORGES. *Historia universal de la infamia*. (seção “Etcétera”). Buenos Aires: Tor, 1935. (Colección Megáfono, 3). (Tradução atribuída a Borges e autoria a R. F. Burton, supostamente proveniente de [sic] *The lake regions of Equatorial Africa*).

Esse texto não se configura, em sua versão final, como uma pseudotradução das *Noites* e sim de Burton, mas sua inclusão no *corpus* de análise é pertinente porque ele é uma confluência de muitos elementos que Borges recolheu em suas leituras da obra e também em razão de que na primeira vez que ele é dado a público não há menção se sua origem estaria em um livro de autoria do capitão inglês ou nos paratextos de seu *The book of the thousand nights and a night*. Ademais, essa indefinição de origem mileumanoitesca igualmente ocorre na

publicação inicial das duas traduções autênticas do livro que apareceram na *Revista Multicolor de los Sábados*.

• **“La cámara de las estatuas”** (Tradução)

- La cámara de las estatuas: traducido de un texto árabe del siglo XIII. *Crítica*, Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, ano 1, n. 17., 02 dez. 1933. (Sem indicação de tradutor e autoria subentendida como de árabe anônimo do século XIII);

- La cámara de las estatuas. In: *Historia universal de la infamia*. (seção “Etcétera”), 1935. (Tradução atribuída a Borges e indicação de origem no “*Libro de las 1001 noches*, noche 272”).

• **“Historia de los dos que soñaron”** (Tradução)

- 2 que soñaron. *Crítica*, Revista Multicolor de los Sábados, Buenos Aires, ano 1, n. 17., 23 jun. 1934. (Sem indicação de tradutor, autoria e origem);

- Historia de los dos que soñaron. In: *Historia universal de la infamia*. (seção “Etcétera”), 1935. (Tradução atribuída a Borges e indicação de origem no *Libro de las 1001 noches*, noche 351).

- Historia de los dos que soñaron. In: BORGES; BIOY CASARES; OCAMPO (Org. e trad.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940. (Colección Laberinto, 1). (A tradução não é atribuída a Borges, mas se atribui a autoria do texto a Gustav Weil, supostamente encontrado em “*Geschichte des Abbassidenchalifats in Aegypten*, 1860-62);

- Historia de los dos que soñaron. In: BORGES (Org. e trad.). *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976. (Tradução subentendida como de Borges e indicação de origem no “*Libro de las 1001 noches*, noche 351”).

• **“Los dos reyes y los dos laberintos”** (Pseudotradução)

- Historia de los dos reyes y los dos laberintos. In: HASLAM, Daniel [pseudônimo de Borges] Laberintos. In: *Obra*, Buenos Aires, ano 1, n. 3, fev. 1936. (Supostamente, o texto teria sido traduzido de uma fonte incerta árabe por Sir Richard Burton e incluído por um autor fictício, Thomas Ingram, no primeiro apêndice de seu não menos inexistente *A general history of labyrinths*, de onde, por sua vez, o autor-pseudônimo de Borges, Daniel Haslam, tê-lo-ia vertido ao espanhol.);

- Una leyenda arábiga: Historia de los dos reyes y los dos laberintos. In: *El Hogar*, Buenos Aires, ano 35. n. 1548, 16 jun. 1939. (Tradução subentendida como de Borges, supostamente a partir de uma nota das *Noites* de Burton);

- Historia de los dos reyes y de los dos laberintos. In: *Los Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, ano 1. n. 5, mai. 1946. (seção “Museo”). (Tradução subentendida como de B. Lynch Davis, pseudônimo comum de Borges e Bioy Casares, e autoria atribuída a Burton, com origem em [sic] “*The land of Midian revisited*”);

- Los dos reyes y los dos laberintos. In: BORGES. *El Aleph*. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 1952. (Novelistas de España y América). (Tradução subentendida como de Borges e indicação de origem nas “*1001 noches*”, com exceção das de Galland);

- Historia de los dos reyes y los dos laberintos In: BORGES; BIOY CASARES (Org. e trad.). *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Raigal, 1955. (Colección Panorama). (Tradução subentendida como de Borges e Bioy Casares e autoria atribuída a Burton com origem em [sic] “*The land of Midian revisited*, 1879”);

• **“Historia de Abdula, el mendigo ciego”** (Tradução)

- Historia de Abdula, el mendigo ciego. In: *Antología de la literatura fantástica*, 1940. (Tradução subentendida como de Borges, Bioy Casares e Ocampo e origem indicada em “*El libro de las 1001 noches*”).

• **“El Juramento del cautivo”** (Tradução)

- El juramento del cautivo. In: *Los Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, ano 1. n.4, mai. 1946. (seção “Museo”). (Tradução subentendida como de B. Lynch Davis e origem indicada em *Las mil y una noches*, noche 3);

- El juramento del cautivo. In: *Cuentos breves y extraordinarios*, 1955. (Tradução subentendida como de Borges e Bioy Casares e origem indicada na “noche tercera de lo *Libro de las mil y una noches*”).

• **“Infiernos mulsumanes”** (Tradução)

- Infiernos mulsumanes. In: BORGES; BIOY CASARES (Org. e trad.). *Libro del Cielo y del Infierno*. Buenos Aires: Sur, 1960. (Tradução subentendida como de Borges e Bioy Casares e origem indicada em “*Libro de las Mil y Una Noches*, noche, 493”).

- **“Un cielo blanco”** (Tradução)

- Un cielo blanco. In: *Libro del Cielo y del Infierno*, 1960. (Tradução subentendida como de Borges e Bioy Casares e origem indicada em “*Libro de las Mil y Una Noches*, noche 496).

Como se vê, metade dos textos listados não permite a identificação precisa do responsável ou responsáveis pela sua tradução ou suposta tradução, enquadrando-se nessa condição os quatro últimos que listamos.

É bastante provável que a autoria de tais versões seja conjunta, pois o diário de Bioy Casares constantemente registra que o trabalho de tradução de textos por ele e Borges, para projetos como as antologias que aparecem nas referências, sempre foi conjunto. Por outro lado, esse fato não exclui a participação de Silvina na transposição da “Historia de Abdula, el mendigo ciego”, mesmo que em depoimento a Osvaldo Ferrari o escritor negue uma participação efetiva da esposa de Bioy na antologia.⁴¹⁷ Aliás, Efraín Kristal analisa “Abdula” em *Invisible work*, e afirma a tradução como de Borges, mas sem nenhum fundamento consistente além de uma suposição não justificada.⁴¹⁸

Felizmente, os textos identificados como fruto do trabalho de Borges são suficientes para proporcionar uma análise ampla em prol da compreensão não só de parte de seu projeto estético literário maduro aliado à tradução, como da inclusão das *Noites* em seu repertório e as

⁴¹⁷ BORGES; FERRARI, Osvaldo. *En diálogo/I*: edición definitiva. México: Siglo XXI, 2006. p. 164-165.

⁴¹⁸ Ver KRISTAL. *Invisible work*: Borges and translation, p. 71-72.

suas tentativas de emular os contos árabes. Entretanto, isso não significa que os textos de autoria tradutória indefinida serão deixados de lado, pois mesmo em sua condição de incerteza eles permitem inferências e o levantamento de questões sobre a relação de Borges como leitor, tradutor e criador das *Noites*.

3.1.1 A tradução e a antologia como propostas de enriquecimento cultural

Um traço comum a todas as traduções e pseudotraduções das *Noites* realizadas por Borges, bem como àquelas suspeitas de terem sido, é o de que a sua publicação, a não ser a de “Los dos reyes y los dos laberintos” em 1952, deu-se em espaços literários investidos de proposta antológica.

No que diz respeito às suas origens, a palavra “antologia” deriva do grego *ανθολογία* (*anthología*), literalmente “flores escolhidas” ou “guirlanda”, e refere-se a uma coleção de textos representativos de uma literatura, ou de um conjunto de obra, selecionados segundo determinados critérios. Foi o poeta grego Meleagro de Gadara (c. séc. I) quem primeiro utilizou o termo, batizando com ele uma célebre compilação de epigramas e poemas breves de sua autoria e de outros poetas helênicos, a qual não deixou de receber acréscimos ao longo dos séculos após a sua morte.

Com o tempo, à medida que os objetivos e os propósitos da reunião de textos literários se expandiram, as compilações também passaram a receber outros nomes como florilégios, coletâneas, crestomatias, analectos, parnasos, cancioneiros, romanceiros etc. Além

disso, até o século XVIII o uso de “antologia” para designar a recolha de material literário de qualquer espécie ainda era restrito e foi generalizado apenas no século seguinte com a popularização do livro e do ensino na Europa.⁴¹⁹

Do ponto de vista funcional, não obstante seu importante papel didático e de divulgação, as antologias constituem meios eficientes de institucionalização de autores e textos, auxiliando na formação de cânones, fenômeno que é atestado desde a Antiguidade não só nas literaturas grega e latina, mas também na persa, na árabe, na japonesa e na chinesa.⁴²⁰ Por sua vez, a instauração de cânones configura a instituição de identidades, pois a elaboração antológica de um cânone abriga em sua complexidade conceitos e preferências ideológicos e estéticos que são transmitidos pelo trabalho coligido. Assim, em muitos momentos da história recente de diversas literaturas, as antologias foram e são instrumentos indispensáveis para se definir ou questionar espaços e posições ocupados por autores e obras no universo literário.

Como antologista, a atividade de Borges foi prolífica, contando-se em sua bibliografia um grande número de trabalhos ou espaços do gênero que organizou e ajudou a organizar ou, então, manteve. Essa importância que o escritor concedeu ao antologismo, especialmente ao dependente de tradução, é essencial na dinâmica das suas contribuições que intentaram enriquecer a relativa pobreza do sistema cultural

⁴¹⁹ HOUAISS, Antônio. Op. cit., n. p.; CEIA, Carlos. Antologia. In: _____. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fesh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/A/antologia.htm>>. Acessado em: 09 jun. 2011; AMARAL, Flávia Vasconcellos. *A guirlanda de sua Guirlanda: epigramas de Meleagro de Gadara: tradução e estudo*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009. p. 21-25; FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies en France*. Paris: PUF, 1997. p. 72.

⁴²⁰ CEIA. Op. cit., loc. cit.

argentino do século XX. Por isso, não é interessante descartar o espaço antológico quando se pensa a tradução em Borges como elemento fundamental na criação e desenvolvimento de cultura coletiva e individual.

O verbo antologiar também merece uma ressignificação no contexto da produção do escritor, sendo interessante, pois, a sua admissão igualmente no sentido de eleição de temas, autores e obras tratados por ele. Desse modo, a sua atividade antológica ultrapassaria a seleção e apresentação de textos alheios para se caracterizar em cada escolha privilegiada pela sua escrita, uma vez admitindo-se que não existe gratuidade absoluta na ação eletiva.

É fato constatável que muitos autores pertencentes ao cânone particular de Borges tiveram o seu estatuto modificado dentro das letras hispânicas ou universais depois de sua divulgação e estímulo de leitura através da obra do argentino. De acordo com Costa, “Esta realização constitui provavelmente algo inédito dentro da história das literaturas hispânicas. Autores esquecidos, ou semidesvalorizados, como Marcel Schwob e Chesterton voltaram a circular, pelo menos nos círculos mais intelectualizados.”⁴²¹

Ademais, a ação eletiva também diz muito por meio daquilo que não é contemplado por ela. A título de exemplo, nos excertos das *Noites* selecionados por Borges, a ausência do erotismo pode sugerir não apenas um julgamento estético e uma posição editorial, mas também um desconforto ou incômodo moral. Todavia, o silêncio mais eloquente talvez se faça mais perceptível não em temas e conteúdos desdenhados, e sim em nomes que não constam na biblioteca pessoal do autor de *El*

⁴²¹ COSTA. Borges, o original da tradução, p. 168.

Aleph. Logo, a mudez de suas páginas em relação a um grande escritor brasileiro como Machado de Assis certamente tem tanto ou quase tanto a dizer quanto suas preferências por outros nomes de nossa literatura. Dado isso, na opinião de Costa, o ausente na biblioteca de Borges muitas vezes responde a pré-juízos muito arraigados.⁴²²

Na Argentina, a divulgação e a tradução de literaturas estrangeiras sempre tiveram uma atuação decisiva na concretização de uma tradição literária nacional de caráter poliglota. O trabalho de Borges como antologista é parte indissociável dessa mesma tradição, a qual possui raízes que remontam à primeira metade do século XIX. Por essa época, a emancipação política do país, como em outros da América Latina, inclusive o Brasil, foi acompanhada de um desejo de independência cultural e de tentativa de alívio do peso da herança das metrópoles, herança metropolitana, no caso argentino, representada pela Espanha.

Segundo Waisman, o olhar dos intelectuais do país em busca da independência cultural convergiu às literaturas europeias não ibéricas, resultando disso a colocação da tradução em primeiro plano como importante agenciadora do processo emancipatório.⁴²³ Na base ideológica de tal processo verificam-se dois eventos fundacionais de intensa repercussão posterior: o Salão Literário de 1837 e o pensamento de Domingo Sarmiento, ambos demonstrando que desde os primórdios da literatura argentina a tradução não foi negligenciada em sua força como meio de obtenção de independência cultural.

⁴²² Id. *Ibid.*, p. 166.

⁴²³ WAISMAN. *Borges y la traducción: la irreverencia de la periferia*, p. 23.

Para os integrantes do Salão Literário, o divórcio cultural com a Espanha deveria encontrar um modo de contornar o problema de a língua de expressão da nova cultura nacional ser o idioma herdado da antiga metrópole. Um membro do grupo, Juan María Gutiérrez (1809-78), afirmou que a saída estaria no plurilinguismo, na atenção a outros idiomas europeus. Isso permitiria a importação de tradições, proporcionando a incorporação do país ao movimento cultural dos povos “adiantados” da Europa.⁴²⁴

Uma posição análoga será a assumida nas reflexões de Sarmiento, que, em seus textos autobiográficos, vê a leitura e a tradução, encaradas sob um conceito amplo, como atividades complementares de adaptação do estrangeiro a um contexto sul-americano. Para ele, a leitura em si já seria uma maneira de se traduzir, se ponderada no sentido de adaptação do europeu ao Novo Mundo.⁴²⁵

A receptividade de Sarmiento a outras culturas levará Borges a reconhecer nele o primeiro argentino de fato, dado que o autor de *Recuerdos de provincia* (1850) não se restringiu ou foi barrado pelo localismo. Em 1944, escreve Borges em um prólogo à obra mencionada: “[Sarmiento] Sabe que nuestro patrimonio no debe reducirse a los haberes del indio, del gaucha y del español; que podemos aspirar a la plenitud de la cultura occidental, sin exclusión alguna”.⁴²⁶

⁴²⁴ GUTIÉRREZ, Juan María. La traducción como construcción de la patria. In: CATELLI, Nora; GARGATAGLI, Marietta (Org.). *El tabaco que fumaba Plinio: escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Serbal, 1998. p. 365.

⁴²⁵ WAISMAN. Op. cit., p. 25.

⁴²⁶ BORGES. Prólogos con un prólogo de prólogos, *OC4*, p. 123.

Mesmo que essas duas iniciativas de planificação cultural não tenham conseguido lograr seu intento, a construção de uma cultura argentina autêntica, elas estiveram, por outro lado, onipresentes e frutificadas nos movimentos literários de vanguarda das décadas de 1920 e 1930, quando então a tradução terá uma importância seminal e muito contribuirá para a projeção de um ambiente cultural em que a característica marcante será a mescla incessante de influências locais e estrangeiras. Segundo Sarlo, “Podría decirse, sin exagerar, que en los años veinte y treinta los escritores argentinos eligen de todas partes, traducen y el que no puede traducir lee traducciones, las difunde, publica o propagandiza.”⁴²⁷

É difícil apontar uma publicação periódica vanguardista da época que não tenha divulgado e traduzido literatura europeia. A despeito de credos ideológicos e estéticos, a vanguarda mudou os termos do antigo diálogo intelectual das letras argentinas com a Europa, impulsionando com o uso da produção traduzida de outras tradições a renovação da tradição local, uma iniciativa que acabou por transcender o próprio território do vanguardismo, também se intensificando em meios mais conservadores.

Tal mudança de diálogo subsidiada pelo traduzir foi um dos motivos que tornaram a revista *Sur*, surgida em 1931 graças ao caminho aberto pelas vanguardas, a mais prestigiada e respeitada revista cultural argentina das décadas de 30 a 50. Dirigida por Victoria Ocampo (1890-1979), a publicação tinha a tradução como parte consubstancial de seu projeto. Em sua fase áurea, *Sur* e a editora homônima surgida a partir

⁴²⁷ SARLO. *Una modernidad periférica*: Buenos Aires, 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. p. 43.

dela publicaram uma quantidade enorme de importantes traduções de poesia, ficção, teatro e ensaio.

Ao verter na periferia do mundo literário a literatura dos centros ou a literatura traduzida pelos centros, a iniciativa de importação cultural da revista e iniciativas paralelas dos membros de seu corpo editorial, possibilitaram a uma gama de futuros grandes escritores latino-americanos, como Octavio Paz (1914-98), Gabriel García Márquez (1927) e Mario Vargas Llosa (1936) a primeira leitura de autores europeus e norte-americanos essenciais, além de um contato preliminar com textos do Oriente.

Sobre a tradução em *Sur*, Waisman diz que

Desplazando a los márgenes textos de las metrópolis, apropiándose los al traducirlos, recontextualizándolos en el marco del Sur – literal e figurativamente –, la revista (y luego la editorial) demuestra cuánto puede contribuir una política de la importación cultural a (re)crear el centro de la circunferencia.⁴²⁸

De sua parte, Borges foi um incansável e produtivo articulador da política da tradução como renovação literária, colaborando com críticas e traduções de autores estrangeiros tanto nas revistas vanguardistas (algumas das quais ajudou a editar), como *Prisma*, *Proa* e *Martín Fierro*, quanto em *Sur* e outras publicações de literatura relevantes que circularam depois. Uma atitude que também é constatável em sua atuação na imprensa popular, como no suplemento semanal do jornal *Crítica*, a *Revista Multicolor de los Sábados*, e na revista *El Hogar*.

⁴²⁸ WAISMAN. Op. cit., p. 38.

Contudo, a sua organização de antologias traduzidas em volume ou coleções de literatura estrangeira é mais tardia. Seu trabalho inaugural foi a *Antología de la literatura fantástica*, de 1940, em colaboração com Bioy Casares e Silvina Ocampo, livro ao qual se seguiram mais meia dúzia seleções, embora apenas o *Libro de sueños* como iniciativa individual.

Paralelamente a isso, ele dirigiu com Bioy, para a editora Emecé, as coleções “Grandes Novelistas”, “La Puerta de Marfil” e “El Séptimo Circulo”, além de ter organizado e prologado, quando então já era reconhecido mundialmente, as dezenas de títulos de “La Biblioteca di Babele”, para a Franco Maria Ricci, e da “Biblioteca Personal”, para a Hyspamérica.

Todo esse trabalho de seleção e apresentação da literatura estrangeira realizado por Borges, aliado ao desenvolvido em sua obra ficcional e ensaística, teve consequências fecundas na Argentina e demais países hispanofalantes da América Latina. É indiscutível, pois, a sua importância no continente para o florescimento e a consolidação dos gêneros fantástico e policial, com a constituição de seus cânones periféricos, e para um revigoramento do legado importado, dentro do qual as letras orientais serão destacadas.

É necessário observar que para um intelectual de um país secundário, como afirma Costa,⁴²⁹ ajudar a fundar uma tradição e estabelecer uma voz pessoal nessa tradição é dificultoso. Com frequência, explica o estudioso, o didatismo é o mal decorrente da primeira delas, o qual leva os escritores à renúncia de procurar algo próprio em benefício da causa pedagógica de trazer para a cultura

⁴²⁹ COSTA. Op. cit., p. 169.

nacional o que já foi feito em outras línguas e culturas. Qualquer tentativa de abandonar esta postura provavelmente acarretará censuras por alienação, elitismo e insensibilidade ante a pobreza cultural de seu meio.

Costa pontua ainda que Borges não só conseguiu superar essa armadilha do comprometimento como também foi mais além, pois não contente em apenas extrapolar os limites locais mediante o exemplo de outros grandes escritores estrangeiros, recriou em sua própria obra as condições privilegiadas existentes nos centros do mundo literário, de modo idiossincrático, mas também mais amplo.

Assim, ele não só não apaga as fontes que lhe serviram de instrumento para alçar-se às alturas internacionais mas faz de sua explicitação um elemento a mais de sua estética. Esse gesto de exploração da cultura dos países dominantes, que poderia ser apenas um gesto de subordinação, se transforma, ao contrário, em um gesto de afirmação de autonomia. Ao mesmo tempo em que aprende a lição estrangeira, ele dá uma lição aos sistemas literários estrangeiros, através de uma ordenação inédita de suas riquezas pouco exploradas. E uma ferramenta, talvez a principal, nesse processo, será, justamente, a tradução.⁴³⁰

Na conferência “El escritor argentino y la tradición”, proferida em dezembro de 1951 no Colégio Libre de Estudios Superiores, em Buenos Aires, e recolhida na segunda edição de *Discusión* (1957), Borges demonstra ter plena consciência da importância do texto traduzido para a busca de uma literatura nacional consistente, apresentando em sua fala uma espécie de proposta para o

⁴³⁰ Id. *Ibid.*, p. 169-170.

desenvolvimento de literaturas jovens ou distanciadas dos centros. Para ele, os escritores argentinos podem renovar e manobrar os cânones centrais em função de estarem produzindo em um contexto periférico.

E apesar de não mencionada diretamente por Borges, a tradução é indispensável a escritores e a leitores no posicionamento que ele sugere perante o legado canônico internacional. De acordo com o autor, a tradição argentina seria toda a cultura ocidental e universal, e assim sendo, os escritores de seu país não deveriam temer inovar ou ensaiar todos os temas possíveis, deixando de lado as tentativas de ser argentinos através de uma pseudoargentinidade cômoda proporcionada pelo nacionalismo, porque “o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.”⁴³¹

Entretanto, contrariando o que as reflexões de Borges sobre a tradução e a sua política de importação e reelaboração cultural podem sugerir em um primeiro momento, a figura do tradutor adquire *status* autoral pouco evidente em suas atividades de antologista. Na quase totalidade dos prólogos que ele redigiu para a apresentação de obras estrangeiras, por exemplo, não há preocupação alguma com as eventuais dificuldades que a transposição do texto representou a quem o verteu, inclusive quando o tradutor é o próprio Borges.

Conforme foi visto na análise de seus textos sobre tradução, principalmente em “Las dos maneras de traducir” e em “Las versiones homéricas”, o escritor inclina-se a uma ideologia clássica do traduzir em que importa menos a autoria do que a obra. Nesse sentido, sua visão choca-se com algumas das concepções mais recentes defendidas dentro

⁴³¹ BORGES. *Discusión, OCI*, p. 324.

dos Estudos da Tradução, as quais reivindicam a visibilidade do tradutor e a estrangeirização do texto de chegada como contribuição à cultura alvo; em suma, propostas mais ligadas à literalidade e à autoria tradutórias.

Nas palavras de Costa,

Borges parece cultivar o estatuto ambíguo do tradutor da mesma forma que cultivava o estatuto ambíguo do autor, uma forma indireta, mas veemente, de afirmar que os dois conceitos se sobrepõem, o autor sendo, em muitos sentidos um tradutor e este é, em graus variados, um autor.⁴³²

Outrossim, o texto sempre esteve em primeiro lugar para Borges, antes de qualquer consideração sobre tradutores. Observe-se que as traduções das *Noites*, ou de Homero, que ele analisou são encaradas como variações de um mesmo fato literário de permanência platônica, onde, de um modo ou outro, “aquilo que se diz” acaba superando o “como” ou “quem diz”, ou, ainda, o “como se lê”. Desse modo, torna-se irrelevante se a versão de Galland para as histórias de Šahrāzād é a pior de todas quanto à literalidade, visto que a magia e as maravilhas da obra árabe cumprem independentemente um caminho até o leitor. E de igual maneira, o que se distingue como especial nas traduções de Lane, Burton ou Mardrus seriam as perspectivas inéditas que as *Noites* permitem e não o que esses tradutores se permitem em relação a elas.

No prefácio de sua seleção e tradução de *Leaves of grass* (1855), de Walt Whitman, a imagem do caminho rumo ao leitor é textualmente evocada em meio à autocrítica de seu próprio trabalho:

⁴³² COSTA. Op. cit., p. 173.

Recuerdo haber asistido hace muchos años a una representación de *Macbeth*; la traducción era no menos deleznable que los actores y que el pintarreado escenario, pero salí a la calle deshecho de pasión trágica. Shakespeare se había abierto camino; Whitman también lo hará.⁴³³

Na perspectiva de Costa, a convicção de que os autores abririam caminho até o leitor, independentemente de suas traduções, boas ou más, parece ter norteado todo o trabalho do Borges antologista. Aparentemente, o escritor depositava confiança no fato de que se o autor e o texto fossem aceitos, mas a tradução apresentasse problemas, eles acabariam submetidos a outra versão.⁴³⁴ É que acontece se atentarmos para as considerações do escritor sobre as traduções alemãs das *Noites* em seu ensaio de *Historia de la Eternidad*. Ali, nem Weil, Henning, Greve ou Littmann produzem uma versão satisfatória do livro, restando a Borges o apontamento de uma possibilidade de tradução mediante a herança do fantástico, dado que o que caberia fazer era traduzir novamente, pois a obra em si já havia sido aceita, como comprovam de modo indiscutível as suas quatro versões realizadas.

Portanto, ao selecionar, traduzir, analisar ou simplesmente apresentar textos estrangeiros, Borges parece ter como finalidade prioritária a discussão de suas qualidades gerais, sua universalidade enquanto expressão escrita, à qual não caberia uma excessiva atenção que se ocupasse das minúcias que poderiam desviar a reflexão ou a fruição de algo mais essencial e desabonar os originais de sua condição

⁴³³ BORGES. Prólogo con un prólogo de prólogos *OC4*, p. 160.

⁴³⁴ COSTA. Op. cit., p. 176.

de eternos e instáveis rascunhos, pois o princípio de valorização textual em sua obra são as possibilidades ensejadas pela escritura, o que ela torna viável ou não.

Diz ele em “Las versiones homéricas”:

Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones.⁴³⁵

Analisando-se Borges tipologicamente, em diversos momentos de sua atividade como antologista ele se encaixa na condição que o classicista italiano Lorenzo Argentieri, em sua análise de epigramas antigos, denominou de “poeta-redator”. Contudo, para as circunstâncias borgianas, a adaptação do termo para “tradutor-autor-redator” seria mais interessante.

Segundo Argentieri, as recolhas epigramáticas da Antiguidade poderiam se apresentar de três modos quanto aos seus procedimentos organizacionais: a coleção, em que o material é compilado sem se criar; o livro, no qual se cria sem compilar; e, finalmente, a antologia, em seu sentido mais estrito, em que se compila para criar e cujo responsável é o “poeta-redator”.⁴³⁶

Caracterizariam-se como espaços explorados pelo Borges investido do comportamento de “tradutor-autor-redator” a maioria de suas antologias organizadas em volume e, ainda com mais propriedade,

⁴³⁵ BORGES. Discusión, *OCI*, p. 239.

⁴³⁶ ARGENTIERI, Lorenzo. Epigramma e libro: morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Köln, n. 121, 1998. p. 2, 15-16.

a *Revista Multicolor de los Sábados* e a seção “Museo”. Esta, uma coluna coeditada com Bioy Casares durante a curta vida da revista *Destiempo* e ressuscitada depois em *Los Anales de Buenos Aires*.

Do trabalho do escritor com a tradução e recriação de textos de autores de seu cânone particular na *Revista Multicolor* originou-se o seu primeiro livro de relatos, *Historia universal de la infamia*, ao passo que algo do material de “Museo” foi incorporado em sua obra ficcional, além da experiência com o formato dessa coluna poder ter servido de diretriz para a concepção e execução de futuras antologias que Borges e Bioy organizariam, as quais, por sinal, trouxeram textos já aparecidos nela.

3.1.2 “Etcétera”: dos sábados às estantes

Em agosto de 1933, Borges, ao lado de Ulyses Petit de Murat (1907-83), dá início a sua participação como coeditor da *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literário semanal do jornal *Crítica*, o mais popular e sensacionalista periódico portenho da época. Nas páginas desse caderno especial de grande tiragem, o escritor viu uma oportunidade como poucas para publicar textos que ele ora assinou e ora apresentou sob pseudônimo ou anonimamente.

O suplemento sobreviveu por pouco mais de um ano, até outubro de 1934, perfazendo 61 números. Na divisão de tarefas entre os seus dirigentes, cabia majoritariamente a Borges, pelo que é possível depreender do conjunto publicado, a seleção de textos e a redação de notas, colaboração de ordem mais intelectual, e a Petit de Murat, a preparação gráfica do caderno, como a escolha de ilustrações para os

textos e a disposição deles, acumulada com a supervisão da composição do suplemento.⁴³⁷

O aspecto gráfico arrojado da *Revista Multicolor* foi um de seus enormes diferenciais em relação a outros suplementos literários e culturais da imprensa argentina da época. Os seus responsáveis tiveram a seu dispor os mais modernos recursos tecnológicos gráficos de que os periódicos do país podiam então contar.⁴³⁸ Dentro disso, as vívidas ilustrações acertadamente dispostas com os textos eram fundamentais para se atrair a atenção do leitor.

A apresentação gráfica do suplemento era uma extensão refinada do próprio *Crítica*, o qual, fundado em 1913 pelo jornalista uruguaio Natalio Botana, adotou uma identidade visual que ia de encontro à sua linha editorial sensacionalista, muito inspirada nos diários amarelos americanos. Assim, os leitores comuns do jornal e de seu suplemento eram bastante diversos daqueles que frequentavam os cadernos literários semanais de periódicos como *La Nación* ou *La Prensa*, conformando um público para quem Borges não estava habituado a escrever.

As reportagens de maior sucesso em *Crítica* eram as de natureza policial. Assassinatos e outros crimes acontecidos em Buenos Aires e apelativamente narrados mantinham uma boa vendagem de exemplares graças à sua receptividade. No romance *Adán Buenosayres* (1948), Leopoldo Marechal (1900-70) sintetiza com dramaticidade esse tipo de

⁴³⁷ LOUIS. *Jorge Luis Borges, oeuvre et manoeuvres*, p. 82.

⁴³⁸ ORREGO, Jaime A. Borges en la Revista Multicolor de Los Sábados. *Cronopio*, Medellín, n. 20, 2010. n.p. Disponível em: <<http://www.revistacronopio.com/?tag=borges-en-la-revista-multicolor-de-los-sabados>>. Acessado em: 7 jun. 2011.

publicação: “Tenía que buscar la sangre de cada día, para que los lectores se la bebiesen antes de ir a la cama.”⁴³⁹

Nas colaborações de Borges à *Revista Multicolor*, que compreenderam artigos, narrativas, traduções, resenhas e pequenas notas, o escritor não descuidou dos gostos do público, oferecendo-lhe variados escritos de enredo violento ou aventureiro, povoados de personagens que protagonizaram um desfile de ladrões, assassinos, impostores, piratas, detetives, exploradores e muito mais, os quais concorreram para a inovação ficcional do escritor e da literatura argentina.

Um anúncio publicitário da *Revista Multicolor*, que antecedeu em alguns dias o seu lançamento, destaca que o conteúdo do suplemento, considerado eminentemente literário, é recomendado a todas as idades. Tal propaganda, composta pela ilustração de uma idealizada família portenha lendo a *Revista* (um casal e o filho felizes), traz a seguinte mensagem: “Nuestra costumbre es innovar. La nueva publicación de *Crítica* significará un esfuerzo no igualado en el periodismo nacional. *Crítica* REVISTA MULTICOLOR le proporcionará lectura para una semana sin que su ejemplar le cueste un solo centavo a más.”⁴⁴⁰

Na tentativa de explicação do porquê Borges publicou suas primeiras ficções em um espaço tão destoante daqueles que o fizeram reconhecido como poeta na década anterior, Beatriz Sarlo argumenta que o escritor, ao trabalhar com materiais de segunda mão (traduções europeias de relatos orientais, falsificações, artigos de enciclopédia, vidas de bandidos e episódios insignificantes de histórias maiores),

⁴³⁹ MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1948. p 650.

⁴⁴⁰ LOUIS. Op. cit., p. 89.

marca a sua propriedade desses territórios marginais nas grandes tradições. Essa elaboração narrativa de vanguarda e o jornalismo de *Crítica* eram o que de mais novo podia ser lido na Buenos Aires de então. Ademais, não obstante o gosto por histórias criminosas, o diário sensacionalista também nutria em comum com Borges a falta de preconceitos.⁴⁴¹ Segundo Sarlo, o encontro do escritor com o suplemento não é casual, mas produto de talentos muito diferentes:

la imaginación periodística de Botana, el fabuloso director de *Crítica*, y la originalidad de Borges que, en esos años, está inventando nuevos cruces de discursos, y mezclando las operaciones más complicadas de la literatura 'alta' con los géneros llamados 'menores'. Borges le cambia el tono y el contenido a la literatura. *Crítica* altera por completo las formas del discurso periodístico y sus modalidades de inserción en la esfera pública.⁴⁴²

A época em que Borges colaborou na *Revista Multicolor* coincide com a época em que ele estava desenvolvendo as suas teorias sobre tradução expressas em “Las versiones homéricas” e “Los traductores de *Las 1001 noches*”. O texto de *Discusión* havia aparecido em *La Prensa* apenas um ano antes do início da edição do suplemento e as duas primeiras partes do ensaio sobre as *Noites* foram publicadas nele, como vimos no Capítulo II, ainda sendo essa a época de sua trajetória em que o escritor mais traduz.

Além das traduções reunidas em “Etcétera”, de *Historia universal de la infamia*, Borges publicou muitas outras no caderno cultural,

⁴⁴¹ SARLO. *Borges: un escritor en las orillas*, p. 84.

⁴⁴² Id. *Ibid.*, p. 85.

algumas das quais foram aproveitadas em antologias que mais tarde organizaria. Da *Antología de la literatura fantástica*, por exemplo, já haviam aparecido na *Revista Multicolor* os contos “Dónde está marcada la cruz”, de Eugene O’Neill (com cotradução de Petit de Murat), “Los ganadores de mañana”, de Holloway Horn, “Donde su fuego nunca se apaga”, de May Sinclair, e “El caso del difunto Mister Elvesham”, de H.G. Wells, não se esquecendo ainda da “Historia de los dos que soñaron”.

Contudo, o material mais relevante para o futuro da obra borgiana encontrado no suplemento de *Crítica* são os textos que integrarão *Historia universal de la infamia*. Como nota Waisman, existe muita similaridade entre o método de composição dos relatos do livro e as traduções das *Noites* elogiadas em “Los traductores”.⁴⁴³

À diferença dos contos de outros volumes de Borges, as narrativas de seu livro de estreia na ficção, excetuando-se “Hombre de la esquina rosada”, são todas reescrituras de textos de outros autores. Ao término da obra, o autor disponibiliza um “Índice de las fuentes” que informa a origem de seu corpo principal de textos, referências não fornecidas aos leitores da *Revista Multicolor*.

“El atroz redentor Lázarus Morell” provém de *Life on the Mississippi* (1882), de Mark Twain, e *Mark Twain's América* (1932), de Bernard Devoto; “El impostor inverosímil Tom Castro”, da 11ª edição da *Encyclopaedia Britannica*; ou “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, de *Tales of Old Japan* (1912), de A.B. Mitford.

⁴⁴³ WAISMAN. Op. cit., p. 98.

María Esther Vázquez considera o índice de *Historia universal* “más o menos apócrifo”,⁴⁴⁴ mas, na verdade, a listagem de obras conta com uma única referência apócrifa, o livro “*Die Vernichtung der Rose. Nach dem arabischen Urtext übertragen von Alexander Schulz. Leipzig, 1927.*” [*A aniquilação da rosa. De acordo com o original árabe traduzido por Alexander Schulz*],⁴⁴⁵ que é indicado como uma das fontes de “El tintorero emmascarado Hákin de Merv”.

O nome do suposto autor do livro é também uma reescritura, dessa vez, do nome de batismo do pintor argentino Xul Solar, Oscar Agustín Alejandro Shulz Solari (1887-1963), amigo de Borges. Tal invenção é vista por Waisman como uma expansão da técnica do roubo seletivo praticada pelo escritor.⁴⁴⁶

O despudor da explicitação das fontes dos relatos de Borges, sem o receio de ele ser tomado como um mero plagiário, será uma inovação em seu processo de escrita ficcional, que nesse caso específico abusa do emprego da tradução e da versão, atingindo uma hipertextualidade (no sentido da acepção de Berman: o de um texto gerado por transformação formal a partir de outro texto existente⁴⁴⁷) em prol da, digamos, platinização ou argentinização de um legado universal, sem que o mesmo se modifique tanto em seu universalismo que não possa ser considerado como tal, apesar da nova roupagem.

⁴⁴⁴ VÁZQUEZ, María Esther. *Borges: esplendor y derrota*. Buenos Aires: Tusquets, 1996. p. 142.

⁴⁴⁵ BORGES. *Historia universal de la infamia, OCI*, p. 409.

⁴⁴⁶ WAISMAN. *Op. cit.*, p. 270.

⁴⁴⁷ BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo* [*La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*]. Trad. Marie Hélène Catherine Torres, Andréia Guerini e Mauri Furlan. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 28.

Assim, em certas ocasiões, Borges não se furtou em apontar como obra precursora de *Historia universal de la infamia* as *Vies imaginaires*, de Marcel Schwob, cujo processo de criação é parecido com o de suas primeiras histórias, visto que o autor francês escreveu biografias fictícias de homens dos quais são escassas as informações. vale registrar que cinco desses breves contos de Schwob foram e publicados na *Revista Multicolor*, supostamente traduzidos por Borges.⁴⁴⁸ No *Autobiographical essay*, o escritor comenta que a sua inspiração em *Vies imaginaires* não tinha como propósito simplesmente repetir o que fez o seu autor. O método poderia ser análogo, mas os meios e os parâmetros de transformação eram mais ousados, pois Borges leu sobre a vida de pessoas relativamente conhecidas e deformou e alterou as biografias delas segundo a sua vontade.

Relata ele:

después de leer *The Gangs of New York* de Herbert Asbury, escribí mi versión libre de Monk Eastman, el pistolero judío, en flagrante contradicción con la autoridad de referencia. Lo mismo hice con Billy the Kid, John Murrel (a quien rebauticé Lazarus Morell), con el Profeta Velado del Khorassán, con el Demandante Tichborne y con varios más.⁴⁴⁹

Não se pode deixar de pensar que até fatos biográficos do escritor foram manipulados convenientemente por ele ao longo dos anos em

⁴⁴⁸ Os contos são os seguintes: “Los señores Burke y Hare (Asesinos)” [Mr. Burke et Hare, assassins], n. 4, 2 set. 1933; “El capitán Kid” [Le capitaine Kid, pirate], n. 12, 28 out. 1933; “La muerta que escuchó la queja de la hermana enamorada” [Septima, incantatrice], n. 21, 30 dez. 1933; “El incendiario” [Erostrate, incendiaire], n. 25, 27 jan. 1934; e “Petronio no se abrió las venas” [Petronie, romancier], n. 33, 24 mar. 1934.

⁴⁴⁹ BORGES; DI GIOVANNI. *Autobiografía*, p. 102.

textos, diálogos e entrevistas, e muito contribuíram para a mitificação da pessoa de Borges. Essa liberdade para alterar o que se pressupõe inalterável demonstra que a originalidade é impossível não somente na leitura e na tradução de textos, mas igualmente na existência. No prefácio de *Vies imaginaires*, Schwob toma isso como uma circunstância inevitável e também desejável a quem quer que se empenhe a escrever sobre vidas alheias:

Demiurgos pacientes reuniram para o biógrafo ideias, movimentos de fisionomia, acontecimentos. A obra destes se encontra nas crônicas, memórias, correspondências e escólios. No meio dessa grosseira reunião, o biógrafo faz a triagem com a qual compõe uma forma que não se assemelha a nenhuma outra. Não é útil que ela seja semelhante à que foi criada outrora por um deus superior, desde que seja única, como toda criação.⁴⁵⁰

A composição, por assim dizer, das traduções de “Etcétera” também obedece à livre manipulação dos textos-fonte por Borges, como já se adiantou. Juntamente com “La cámara de las estatuas”, “Historia de los dos que soñaron” e “El espejo de tinta”, são recolhidas das páginas de *Crítica* “Un teólogo en la muerte”, de Emmanuel Swedenborg, e “El brujo postergado”, de Don Juan Manuel. Mais tarde, em 1954, na segunda edição do livro, serão acrescentadas mais três peças: “Un doble de Mahoma”, novamente de Swedenborg, “Del rigor de la ciencia” (apócrifo não apresentado como tradução), atribuído a certo Suárez Miranda, e “El enemigo generoso” (pseudotradução), de

⁴⁵⁰ SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginárias*. Trad. Duda Machado. São Paulo: 34, 1997. p. 23.

Hugo Gering. Aliás, as duas últimas foram logo suprimidas de *Historia universal* e transferidas para a seção “Museo”, de *El Hacedor*.

Essa reserva do espaço de uma obra autoral de Borges a textos que seriam unicamente traduções não é, de modo geral, uma prática incomum na literatura. Conhecem-se inúmeros autores de inúmeras épocas que também incluíram versões de textos alheios entre a sua produção, como no Brasil o fizeram Machado de Assis ou Castro Alves. Esse gesto de inclusão pode decorrer de diversos motivos, como a indicação de preferências de leitura, filiação temática ou estética, sintonia com um cânone, afirmação enquanto tradutor e equivalência entre tradução e criação, e contribui para a divulgação e a inserção de novos autores e obras estrangeiros em sistemas literários locais, o que não é diverso do que acontece com a publicação de traduções na imprensa periódica, como na *Revista Multicolor*.

No caso de Borges, todos os motivos mencionados acima podem, de algum modo, ser detectados em “Etcétera”. Os quatro primeiros são flagrantes ainda no prefácio da primeira edição de *Historia universal*: “En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector.”⁴⁵¹ Tal condição de leitor não é uma condição menor para o argentino, pois ele sempre se considerou antes um leitor do que um escritor. No início do poema “Un lector”, de *Elogio de la sombra*, Borges enfatiza: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito;/ a mí me enorgullecen las que he leído.”⁴⁵² E além disso, em sua obra, como evidenciou em “Pierre Menard”, a atividade da leitura é equivalente à da criação.

⁴⁵¹ BORGES. Op. cit., p. 341.

⁴⁵² Id. Elogio de la sombra, OC2, p. 394.

Sem dúvida, o emblema maior da figura de Borges é a biblioteca, a qual pode assumir a memória afetiva daquela que o seu pai lhe proporcionou na infância ou o sonho desmedido do universo arquitetado em infinitas prateleiras. Seja sonho ou memória, as referências de leitura que sustentam a sua palavra colocam o ato de ler como o momento privilegiado por excelência na literatura.

Complementa ele no prólogo de *Historia universal*: “A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. [...] Leer, por lo pronto, es una actividad, posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.”⁴⁵³

Ser um bom leitor implica, assim, ser um bom criador/tradutor de textos alheios e próprios, contribuindo para a construção de uma identidade especial de si e do mundo, que é cifrada pelo que se é ou se vê através daquilo que a biblioteca oferece, de sorte que ao não apenas se qualificar modestamente como responsável por uma leitura prévia, seleção e tradução das histórias de “Etcétera”, mas também, simultaneamente, colocar esse processo acima da escritura, Borges traz para o âmbito da discussão estética o lugar que a leitura e a tradução ocupam em sua poética. Além disso, o escritor aponta um rumo incomum para onde ela se lança, estranho à sua literatura e à da Argentina, o qual, naquele momento, parece que ainda não pode ser assumido por completo sem disfarces, como a máscara do traduzir.

Formalmente falando, essa operação tradutória como leitura e recriação que domina *Historia universal* do início ao fim também está a serviço da segurança do escritor que, antes firmado no terreno da poesia e do localismo, experimenta de uma maneira inusitada um norte possível

⁴⁵³ Id. *Historia universal de la infamia*, *OCI*, loc. cit.

para sua obra, fundado na prosa de ficção e em uma tematização que reconhece o cosmopolitismo como imprescindível para o desenvolvimento e a expressão desta.

O próprio autor não se cansou de afirmar a intenção experimental dos relatos de seu livro derivado da *Revista Multicolor*, sempre os reconhecendo como exercícios. No prólogo de sua edição de 1954, ele explica que as narrativas são “el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias.”⁴⁵⁴

Aliás, se for concedido crédito ao que Borges fala em suas notas biográficas, ele não premeditou a publicação de seus contos de *Crítica* em livro, a princípio vendo nas páginas do suplemento sabatino e no consumo popular o seu exclusivo destino.⁴⁵⁵ Por conseguinte, a liberdade ocasionada pelo caráter aparentemente despretenso das narrativas, que são colocadas como experimentos, e a liberdade implícita no fato do público-alvo das biografias infames ser mais aberto do que a elite intelectual quanto ao uso da herança universal por um escritor argentino, parece ter revelado a Borges as atraentes possibilidades que uma autoria textual indireta como ficcionista poderia lhe facultar. No mais, o descompromisso foi visto por ele como uma qualidade das histórias (talvez a mais importante): “Supongo que el valor secreto de esas ficciones – además del placer que me dio escribirlas – consiste en el hecho de que son ejercicios narrativos. Ya

⁴⁵⁴ Id. Ibid., p. 343.

⁴⁵⁵ BORGES; DI GIOVANNI. Op. cit., loc. cit.

que los argumentos o las circunstancias generales me habían sido dados, sólo tenía que tramar vívidas variaciones.”⁴⁵⁶

Aos textos de “propriedade indireta” de *Historia universal*, Borges contraporá “Hombre de la esquina rosada”, “la trabajosa composición de un cuento directo [...] que firmó con el nombre de un abuelo de sus abuelos, Francisco Bustos, y que ha logrado un éxito singular.”⁴⁵⁷ Essa narrativa de *cuchilleros* é a única do livro autoralmente assumida pelo escritor, não possuindo nenhuma fonte que a remeta a um pré-texto, a não ser talvez a oralidade. É a peça que o autor destaca como o seu primeiro conto “logrado”. Porém, observe-se, que da perspectiva de sua temática e de sua linguagem ela não representa uma ruptura efetiva em relação à obra progressiva de Borges, o qual, parece, não sentiu necessidade de salvaguardar-se pela dissimulação de autoria, apesar de na *Revista Multicolor* o conto ter aparecido sob pseudônimo.⁴⁵⁸

Segundo Anick Louis,⁴⁵⁹ a atribuição ou não de textos prévios como origem das narrativas de *Historia universal* denuncia situações diferentes de apropriação literária. Para a autora, isso fica claro na disposição das fontes do corpo principal da obra, colocadas ao seu final, se comparada com a disposição em “Etcétera”, onde as fontes são citadas depois de cada texto, e também na não indicação de fonte para o “Hombre de la esquina rosada”. Some-se a isso o fato de que a estudiosa

⁴⁵⁶ Id. *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁵⁷ BORGES. Op. cit., loc. cit.

⁴⁵⁸ “Hombres de las orillas”, por Francisco Bustos. n. 6, 16 set. 1933.

⁴⁵⁹ LOUIS. Op. cit., p. 204-205.

vê no emprego da palavra “Etcétera” uma denotação de que aquela porção do livro anunciada complementa as duas outras.⁴⁶⁰

Essa distribuição de apropriações literárias, entretanto, não é rígida, pois “El espejo de tinta” comparece entre traduções que possuem um texto de partida identificável. Porém, a sua execução responde mais de perto ao procedimento adotado nas biografias infames, sendo então o critério de sua alocação desviada pautado no modo como Borges quer que o conto seja lido.

De certa maneira, o material hipertextualizado em *Historia universal* corrobora, em sua qualidade mais ou menos traduzida, a base da teoria estética borgiana, a qual Sarlo identificou como uma teoria da escritura enquanto escritura de leituras e não como escritura de invenções.⁴⁶¹ Nela, o distanciamento de uma fonte ou texto de partida deixa de ser deficiência para se tornar potência.

3.1.3 Um castelo proibido e dois sonhadores

As duas traduções das *Noites* que passamos a analisar, “La cámara de las estatuas” e “Historia de los dos que soñaran”, presentes em “Etcétera” e oriundas da *Revista Multicolor de los Sábados*, foram antecedidas no suplemento literário por “El espejo de tinta”, que, assim como elas, foi caracterizado apenas como uma história de motivo árabe, sem qualquer indicação explícita de sua vinculação com o livro de narrativas reunidas em torno de Šahrāzād.

⁴⁶⁰ Id. Ibid., p. 205.

⁴⁶¹ SARLO. Op. cit., p. 86.

Dada a situação de “El espejo de tinta” não ser uma tradução, mas ter sido apresentado como tal em “etcétera”, achamos melhor analisá-lo mais adiante, aproximando-o também das reflexões sobre “Los dos reyes y los dos laberintos”, igualmente uma pseudotradução, e com muitos pontos em comum com esta em sua estratégia de publicação. Além disso, será muito mais interessante e lógico observar primeiro como Borges traduz as *Noites* para depois se deter em como ele simula traduzi-las.

Como já informamos, “La cámara de las estatuas” foi publicado inicialmente em *Crítica*, na edição de nº 17 da *Revista Multicolor*, datada de 02 de dezembro de 1933, e sob o título de “La cámara de las estatuas: traducido de un texto árabe del siglo XIII”.

Junto à narrativa não havia qualquer informação sobre a sua fonte e autoria, e muito menos era creditado o responsável pela sua tradução. O nome do tradutor só foi conhecido do público em 1935, quando Borges a incluiu em *Historia universal* como o segundo texto de “Etcétera”. E é esta a versão que se disponibiliza aqui:⁴⁶²

LA CÁMARA DE LAS ESTATUAS

En los primeros días había en el reino de los andaluces una ciudad en la que residieron sus reyes y que tenía por nombre Lebit o Ceuta, o Jaén. Había un fuerte castillo en esa ciudad, cuya puerta de dos batientes no era para entrar ni aun para salir, sino para que la tuvieran cerrada. Cada vez que un rey fallecía y otro rey heredaba su trono altísimo, éste añadía con sus manos una cerradura nueva a la puerta, hasta que fueron veinticuatro las cerraduras, una por cada rey.

⁴⁶² Conforme o texto estabelecido por Borges na 2ª ed. de *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires: Emecé, 1954).

Entonces acaeció que un hombre malvado, que no era de la casa real, se adueñó del poder, y en lugar de añadir una cerradura quiso que las veinticuatro anteriores fueran abiertas para mirar el contenido de aquel castillo. El visir y los emires le suplicaron que no hiciera tal cosa y le escondieron el llavero de hierro y le dijeron que añadir una cerradura era más fácil que forzar veinticuatro, pero él repetía con astucia maravillosa: “Yo quiero examinar el contenido de este castillo”. Entonces le ofrecieron cuantas riquezas podían acumular, en rebaños, en ídolos cristianos, en plata y oro, pero él no quiso desistir y abrió la puerta con su mano derecha (que arderá para siempre). Adentro estaban figurados los árabes en metal y en madera, sobre sus rápidos camellos y potros, con turbantes que ondeaban sobre la espalda y alfanjes suspendidos de talabartes y la derecha lanza en la diestra. Todas esas figuras eran de bulto y proyectaban sombras en el piso, y un ciego las podía reconocer mediante el solo tacto, y las patas delanteras de los caballos no tocaban el suelo y no se caían, como si se hubieran encabritado. Gran espanto causaron en el rey esas primorosas figuras, y aun más el orden y silencio excelente que se observaba en ellas, porque todas miraban a un mismo lado, que era el poniente, y no se oía ni una voz ni un clarín. Eso había en la primera cámara del castillo. En la segunda estaba la mesa de Solimán, hijo de David – ¡sea para los dos la salvación! –, tallada en una sola piedra esmeralda, cuyo color, como se sabe, es el verde, y cuyas propiedades escondidas son indescriptibles y auténticas, porque serena las tempestades, mantiene la castidad de su portador, ahuyenta la disentería y los malos espíritus, decide favorablemente un litigio y es de gran socorro en los partos.

En la tercera hallaron dos libros: uno era negro y enseñaba las virtudes de los metales de los talismanes y de los días, así como la preparación de venenos y de contravenenos; otro era blanco y no se pudo descifrar su enseñanza, aunque la escritura era clara. En la cuarta encontraron un mapamundi, donde estaban los reinos, las

ciudades, los mares, los castillos y los peligros, cada cual con su nombre verdadero y con su precisa figura.

En la quinta encontraron un espejo de forma circular, obra de Solimán, hijo de David – ¡sea para los dos la salvación! –, cuyo precio era mucho, pues estaba hecho de diversos metales y el que se miraba en su luna veía las caras de sus padres y de sus hijos, desde el primer Adán hasta los que oirán la Trompeta. La sexta estaba llena de elixir, del que bastaba un solo adarme para cambiar tres mil onzas de plata en tres mil onzas de oro. La séptima les pareció vacía y era tan larga que el más hábil de los arqueros hubiera disparado una flecha desde la puerta sin conseguir clavarla en el fondo. En la pared final vieron grabada una inscripción terrible. El rey la examinó y la comprendió, y decía de esta suerte: “Si alguna mano abre la puerta de este castillo, los guerreros de carne que se parecen a los guerreros de metal de la entrada se adueñarán del reino”.

Estas cosas acontecieron el año 89 de la hégira. Antes que tocara a su fin, Tárík se apoderó de esa fortaleza y derrotó a ese rey y vendió a sus mujeres y a sus hijos y desoló sus tierras. Así se fueron dilatando los árabes por el reino de Andalucía, con sus higueras y praderas regadas en las que no se sufre de sed. En cuanto a los tesoros, es fama que Tárík, hijo de Zaid, los remitió al califa su señor, que los guardó en una pirámide.

(Del *Libro de las 1001 Noches*, noche 272)⁴⁶³

Sete meses depois, foi a vez da “Historia de los dos que soñaran” aparecer nas páginas da *Revista Multicolor*, na edição de nº 46, distribuída nas bancas e aos assinantes de *Crítica* em 23 de junho de 1934. A tradução do conto intitulava-se então “2 que soñaron”, e na mesma edição em que apareceu também foi publicada outra tradução de

⁴⁶³ BORGES. Op. cit., p. 338-339.

Borges, “El teólogo”, vertida a partir de um texto de Emmanuel Swedenborg. Esse texto, renomeado como “Un teólogo en la muerte”, viria a se tornar a peça de abertura de “Etcétera”.

Mas enquanto que “El teólogo” teve a sua autoria mencionada, ainda que não a de seu tradutor,⁴⁶⁴ “2 que sonãron”, muito parecidamente com “La cámara de las estatuas”, não teve nem a sua origem aclarada ou sequer foi apresentado como tradução. Seu apontamento como versão das *Noites* por Borges igualmente se deu apenas em “Etcétera”, onde é o terceiro texto da sequência. Todavia, após a sua publicação em *Historia universal* ele ainda foi inserido mais duas vezes pelo escritor em antologias que organizou: em 1940, na *Antología de la literatura fantástica*, imputado como de autoria de Gustav Weil e sem ligação com as *Noites*, e em 1976, no *Libro de sueños*, de novo indicado como extraído da obra árabe.

Abaixo segue a versão que consta em “Etecétera”:⁴⁶⁵

HISTÓRIA DE LOS DOS QUE SOÑARON

El historiador arábigo El Ixaquí refiere este suceso:

“Cuentan los hombres dignos de fe (pero sólo Alá es omnisciente y poderoso y misericordioso y no duerme), que hubo en El Cairo un hombre poseedor de riquezas, pero tan magnánimo y liberal que todas las perdió menos la casa de su padre, y que se vio forzado a trabajar para ganarse el pan. Trabajó tanto que el sueño lo rindió una noche debajo de una higuera de su jardín y vio en

⁴⁶⁴ “(Lo anterior (que el curioso lector puede comparar con el cuento El hallazgo de lo absoluto, de May Sinclair), es obra de [sic] Manuel Swedenborg, eminente ingeniero y hombre de ciencia, que durante 27 años estuvo en comercio lúcido e familiar con el otro mundo.)” [BORGES] In: LOUIS. Op. cit., p. 206.

⁴⁶⁵ También a partir do texto de 1954.

el sueño un hombre empapado que se sacó de la boca una moneda de oro y le dijo: ‘Tu fortuna está en Persia, en Isfaján; vete a buscarla’. A la madrugada siguiente se despertó y emprendió el largo viaje y afrontó los peligros de los desiertos, de las naves, de los piratas, de los idólatras, de los ríos, de las fieras y de los hombres. Llegó al fin a Isfaján, pero en el recinto de esa ciudad lo sorprendió la noche y se tendió a dormir en el patio de una mezquita. Había, junto a la mezquita, una casa y por el decreto de Dios Todopoderoso, una pandilla de ladrones atravesó la mezquita y se metió en la casa, y las personas que dormían se despertaron con el estruendo de los ladrones y pidieron socorro. Los vecinos también gritaron, hasta que el capitán de los serenos de aquel distrito acudió con sus hombres y los bandoleros huyeron por la azotea. El capitán hizo registrar la mezquita y en ella dieron con el hombre de El Cairo, y le menudearon tales azotes con varas de bambú que estuvo cerca de la muerte. A los dos días recobró el sentido en la cárcel. El capitán lo mandó buscar y le dijo: ‘¿Quién eres y cuál es tu patria?’ El otro declaró: ‘Soy de la ciudad famosa de El Cairo y mi nombre es Mohamed El Magrebi’. El capitán le preguntó: ‘¿Qué te trajo a Persia?’ El otro optó por la verdad y le dijo: ‘Un hombre me ordenó en un sueño que viniera a Isfaján, porque ahí estaba mi fortuna. Ya estoy en Isfaján y veo que esa fortuna que prometió deben ser los azotes que tan generosamente me diste.’

“Ante semejantes palabras, el capitán se rió hasta descubrir las muelas del juicio y acabó por decirle: ‘Hombre desatinado y crédulo, tres veces he soñado con una casa en la ciudad de El Cairo en cuyo fondo hay un jardín, y en el jardín un reloj de sol y después del reloj de sol una higuera y luego de la higuera una fuente, y bajo la fuente un tesoro. No he dado el menor crédito a esa mentira. Tú, sin embargo, engendro de una mula con un demonio, has ido errando de ciudad en ciudad, bajo la sola fe de tu sueño. Que no te vuelva a ver en Isfaján. Toma estas monedas y vete.’

“El hombre las tomó y regresó a la patria. Debajo de la fuente de su jardín (que era la del sueño del capitán) desenterró el tesoro. Así Dios le dio bendición y lo recompensó y exaltó. Dios es el Generoso, el Oculto.”

(Del *Libro de las 1001 Noches*, noche 351)⁴⁶⁶

Ambas as traduções das *Noites*, como as demais que Borges realizou, nunca tiveram mencionadas com precisão as fontes de que o escritor se serviu. As únicas referências disponíveis nos dois textos, quando de sua inserção em “Etcétera”, são as de que eles pertencem, respectivamente, às noites 272 e 351 do “*Libro de las 1001 noches*”. Como é óbvio, o autor das versões não poderia tê-las traduzido diretamente do árabe, restando como origem das traduções as *Noites* que ele possuía em sua biblioteca.

Das versões com as quais ele contava em seu acervo e citou por essa mesma época nos artigos da *Revista Multicolor* e no ensaio de *Historia de la Eternidad*, somente as de Lane, Burton, John Payne e Littmann trazem as narrativas que se traduziram ao espanhol.⁴⁶⁷ Quase todos esses tradutores basearam os seus trabalhos nos quatro volumes da *Segunda Edición de Calcutá*,⁴⁶⁸ que acreditavam, e quiseram que seus leitores acreditassem,⁴⁶⁹ se tratar da mais completa recensão das *Noites*. Tal edição, por sua vez, foi baseada em um manuscrito do ramo egípcio

⁴⁶⁶ BORGES. Op. cit., p. 339-340.

⁴⁶⁷ Em Lane, o texto correspondente à “Historia de los dos que soñaron” é apresentado como uma nota ao Capítulo XVI da tradução, sob o título de “A dream”.

⁴⁶⁸ Ver cap. 1.1.3, p. 34.

⁴⁶⁹ MAHDI, Muhsin. In: *THE THOUSAND and one nights (Alf layla wa-layla)*, v. 3, p. 105.

tardio hoje perdido (o manuscrito Macan - séc. XVIII), na *Edição de Breslau* e na *Primeira edição de Calcutá*.⁴⁷⁰

Por uma questão de afinidade, não é plausível que Borges tenha utilizado para as suas traduções o texto de Payne, *The book of the thousand nights and one night* (9 v., 1882), que jamais mereceu uma citação relevante na obra do escritor, ou o de Littmann, que foi alvo de severas censuras em “Los traductores”. Acrescente-se a isso o fato de que na edição de Payne, como na de Lane, não há divisão por noites, e na de Littmann a numeração não corresponde à citada em “Etcétera”.

Tão só, pois, a tradução de Burton traz as histórias quase que de acordo com o número das noites informado por Borges. No vol. IV do *The book of thousand nights and a night*, a primeira delas se encontra nas noites 271 e 272, encimada pelo título “The City of Labtayt”, e a segunda, intitulada “The ruined man who became rich again through a dream”, nas noites 351 e 352.

A possibilidade factual de que a tradução de Burton seja o texto de partida borgiano também é reforçada por alguns paralelismos vocabulares entre os textos do capitão e do argentino, além do uso que este faz da primeira nota de “The ruined man” vertido pelo arabista, no corpo da qual consta uma referência que não é dada por Payne ou Littmann. Por fim, não deve ser ignorado o fato de que as duas narrativas estão no mesmo volume da edição do Burton Club, o que não ocorre em Payne, onde comparecem no terceiro e no quarto tomos.

Em um guia de leitura de *Historia universal de la infamia* elaborado por Norman Thomas Di Giovanni, tradutor que trabalhou com

⁴⁷⁰ MARZOLPH, Ulrich; VAN LEEUWEN, Richard (Org.). *The Arabian nights encyclopedia*. v. 1. Santa Barbara: ABC-CLIO/Greenwood, 2004. p. 545.

Borges uma versão dos textos de “Etcétera” para o inglês, há a afirmação de que as duas passagens das *Noites* provêm realmente da tradução de Burton. Para ele, “La cámara de las estatuas” é a sua “The City of Labtayt”, “from his version of the Thousand and One Nights (IV, 99-101), and it forms parts of nights 271 and 272”, bem como a “Historia de los dos que soñaron” também remete ao seu “vol. IV, p. 289 (reprinted in the Modern Library’s *Arabian Nights*, p. 333-34).”⁴⁷¹

O que não se pode saber é se Di Giovanni chegou a essa conclusão sozinho ou se foi inteirado das fontes pelo próprio Borges, com quem costumava discutir o material que traduzia. A dúvida é válida porque em seu guia de leitura o tradutor considera fictícia a referência que o escritor atribui ao poema “El enemigo generoso”, apontada pelo escritor como originária “Del *Anhang Zur Heimskringla* (1893), de H. Gering”.⁴⁷²

Parcialmente diferente do que Di Giovanni supôs, a obra é apócrifa, mas o autor não, já que Hugo Gering (1847-1925) foi um verídico estudioso alemão de literatura nórdica medieval. Aliás, há outra menção de Borges a Gering na bibliografia de “Las kenningar”, a qual Di Giovanni não parece ter se dado conta: “*Die Edda*. Uebersetzt von Hugo Gering. Leipzig, 1892.”⁴⁷³ Isso dá margem para a dúvida se os pré-textos ou as referências de “Etcétera” foram mesmo indicados pelo escritor ao seu colaborador.

⁴⁷¹ DI GIOVANNI. A footnote to infamy. In: _____. *The lesson of the master: on Borges and his work*. New York/London: Continuum, 2003. p. 201-202.

⁴⁷² Id. *Ibid.*, p. 203.

⁴⁷³ BORGES. *Historia de la Eternidad*, *OCI*, p. 454.

Em todo caso, as evidências a favor de Burton são fortes e pouco questionáveis, e será utilizando as suas versões do texto árabe que se procederá a análise das duas traduções das *Noites* aparecidas inicialmente em *Crítica*.

3.1.3.1 O castelo

A primeira das traduções, “La cámara de las estatuas”, remete ao seguinte pré-texto:

**Now when it was the Two Hundred and
Seventy-first Night,**

[...]

The City of Labtayt.

There was once a royal-city in the land of Roum, called the City of Labtayt wherein stood a tower which was always shut. And whenever a King died and another King of the Greeks took the Kingship after him, he set on the tower a new and strong lock, till there were four-and-twenty locks upon the gate, according to the number of the Kings. After this time, there came to the throne a man who was not of the old royal-house, and he had a mind to open these locks, that he might see what was within the tower. The grandees of his kingdom forbade him this and pressed him to desist and reproved him and blamed him; but he persisted saying, “Needs must this place be opened.” Then they offered him all that their hands possessed of monies and treasures and things of price, if he would but refrain; still he would not be baulked,—And Shahrazad perceived the dawn of day and ceased saying her permitted say.

**Now when it was the Two Hundred and
Seventy-second Night,**

She said, It hath reached me, O auspicious King, that the grandees offered that King all their hands possessed of monies and treasures if he would but refrain; still he would not be baulked and said "There is no help for it but I open this tower." So he pulled off the locks and entering, found within the tower figures of Arabs on their horses and camels, habited in turbands hanging down at the ends, with swords in baldrick-belts thrown over their shoulders and bearing long lances in their hands. He found there also a scroll which he greedily took and read, and these words were written therein, "Whenas this door is opened will conquer this country a raid of the Arabs, after the likeness of the figures here depicted; wherefore beware, and again beware of opening it." Now this city was in Andalusia; and that very year Tárik ibn Ziyád conquered it, during the Caliphate of Al-Walid son of Abd al-Malik of the sons of Umayyah; and slew this King after the sorriest fashion and sacked the city and made prisoners of the women and boys therein and got great loot. Moreover, he found there immense treasures; amongst the rest more than an hundred and seventy crowns of pearls and jacinths and other gems of price; and he found a saloon, wherein horsemen might throw the spears, full of vessels of gold and silver, such as no description can comprise. Moreover, he found there the table of food for the Prophet of Allah, Solomon, son of David (peace with both of them!), which is extant even now in a city of the Greeks, it is told that it was of grass-green emerald with vessels of gold and platters of jasper. Likewise he found the Psalms written in the old Ionian characters on leaves of gold bezel'd with jewels; together with a book setting forth the properties of stones and herbs and minerals, as well as the use of characts and talismans and the canons of the art of alchymy; and he found a third volume which treated of the art of cutting and setting rubies and other precious stones and of the preparation of

poisons and theriacs. There found he also a mappa mundi figuring the earth and the seas and the different cities and countries and villages of the world; and he found a vast saloon full of hermetic powder, one drachm of which elixir would turn a thousand drachms of silver into fine gold; likewise a marvellous mirror, great and round, of mixed metals, which had been made for Solomon, son of David (on the twain be peace!) wherein whoso looked might see the counterfeit presentment of the seven climates of the world; and he beheld a chamber full of Brahmini jacinths for which no words can suffice. So he despatched all these things to Walid bin Abd al-Malik, and the Arabs spread all over the cities of Andalusia which is one of the finest of lands. This is the end of the story of the City of Labtayt.⁴⁷⁴

Uma primeira leitura comparada dos textos de Borges e Burton, sem se deter em pormenores, é o suficiente para se chegar à constatação de que as mudanças operadas pelo autor de *Ficciones* em relação ao material de que se valeu são profundas tanto no plano formal quanto no do conteúdo. Em nenhum momento o Borges tradutor dá indícios de ter se importado com a letra do texto. Entenda-se letra segundo a proposta de Berman: “nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo de significantes.”⁴⁷⁵

A tradução que Borges oferece aos seus leitores é antes uma adaptação de Burton, fundada na hipertextualidade e em um platonismo acerca das *Noites*, mas não em um etnocentrismo prejudicial. Para

⁴⁷⁴ *THE BOOK of the thousand nights and a night*. v. 4. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1885. p. 96, 99-101. Disponível em: <<http://www.archive.org/download/plainliteraltran04burtooft/plainliteraltran04burtooft.pdf>>. Acessado em: 08 abr. 2010. As notas de Burton foram omitidas em nossa transcrição.

⁴⁷⁵ BERMAN. Op. cit., p. 16. Berman assegura que a essência última e definitiva da tradução é a tradução-da-letra, do texto enquanto letra. p. 25.

Berman, o etnocêntrico significa aquilo que traz tudo à sua cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela, ou seja, o Estrangeiro, negativo ou, no máximo, bom para ser anexado ou adaptado a fim de aumentar a riqueza da cultura-alvo.⁴⁷⁶

Tal chave etnocêntrica desprovida de ética no tratamento da alteridade não pode e não deve ser levada à risca em se tratando de Borges, pois, como fica patente em suas ideias sobre tradução e nos seus usos e expectativas quanto à literatura universal, o seu etnocentrismo entende o estrangeiro como elemento positivo que não só é capaz de enriquecer a cultura argentina como também, ao invés de apenas se aclimatar nela, ser o meio para colocar essa cultura na perspectiva do que está distante e fazer com que o forâneo leia a si próprio pelo prisma do Rio da Prata. Ademais, o etnocentrismo não tem as mesmas implicações nos centros do mundo literário e nas periferias. Como afirma Waisman, que sustenta que traduzir no centro e traduzir na periferia são situações bem diferentes,

Ni cuestionar la originalidad en la periferia ni practicar la traducción desviada y la apropiación textual son meras opciones de técnica literaria. Antes Bien, son claras actitudes de reto a un centro que intenta definir y proteger la originalidad para sí misma y sus tradiciones. La traducción desde los márgenes es poner en juego, cultural y políticamente, todas las facetas de la relación del escritor/traductor con el contexto del original; es una jugada tendenciosa que merece atención crítica.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Id. Ibid., p. 28.

⁴⁷⁷ WAISMAN. Op. cit., p. 16.

Levando-se em conta as reflexões teóricas de Borges sobre a tradução, “La cámara de las estatuas” é um texto cujo projeto tradutório mostra-se coerente com as linhas gerais do pensamento de seu autor acerca do assunto e com o seu modo de se relacionar com as literaturas canônicas dos centros, sendo também uma tradução em que é possível visualizar os procedimentos mais comuns empregados por ele ao traduzir.

O comportamento de Borges como tradutor desse texto vai aparentemente de encontro a uma necessidade sua de que no diálogo com o estrangeiro seja-lhe franqueada uma possibilidade narrativa em que a apresentação meramente literal do conto selecionado não permitiria. O escritor parece estar menos interessado em mediar as *Noites* de Burton ao público de seu país do que, com a mostra da imagética e da ação da literatura árabe do século XIII, dar a conhecer as *Noites* segundo a sua concepção e abrir um terreno inédito de expressão ficcional na América Latina.

Contudo, é preciso ponderar que Borges nem sempre traduz da mesma maneira, e o seu modo de transposição de um determinado texto varia de acordo com as necessidades que exigem a sua tradução. Ainda que o seu método mais recorrente siga a liberdade que ele divisa na tradução ao modo clássico, parafraseando e adequando o original ao que o texto estrangeiro lhe suscita e não em razão de como ele se apresenta, não existe nada que o impeça de convocar a literalidade quando ela o convence de que é a melhor opção.

Para Kristal, a meta primordial de Borges como tradutor foi a criação de uma obra literária traduzida convincentemente.⁴⁷⁸ Segundo

⁴⁷⁸ KRISTAL. Op. cit., p. 87.

ele, algumas estratégias básicas de tradução em benefício disso podem ser percebidas no trabalho do escritor. A mais comum é a supressão de palavras e passagens julgadas redundantes, supérfluas ou inconsequentes. Os cortes, entretanto, também podem atingir o que o tradutor considera como distração textual, trechos de uma obra que podem desviar a atenção do leitor de algum aspecto que a tradução queira focar ou iluminar. Consoante com isso, outra prática bastante utilizada pelo autor é não hesitar em dotar os elementos do original de uma maior ou menor nuance que não existe neles.⁴⁷⁹

Na maioria das vezes, as traduções do escritor cobrem muitas das tendências deformadoras do texto traduzido comentadas por Berman. Defende o francês que tais tendências impediriam a tradução de “atingir o seu verdadeiro objetivo.”⁴⁸⁰

Borges é pródigo em racionalizar as estruturas sintáticas e a pontuação do original, dispondo-as conforme as suas aspirações discursivas e transformando o que é concreto em abstrato. O enobrecimento e a homogeneização das fontes também são constantemente levados a cabo por ele em conjunto com a intransigência quanto a elementos vernaculares, entre outros procedimentos modificadores.

Segundo Berman, a tradução regida pelas tendências deformadoras é fundamentalmente iconoclasta, pois ela desfaz a relação

⁴⁷⁹ Id. *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁸⁰ BERMAN. *Op. cit.*, p. 45. As treze tendências deformadoras analisadas por Berman são a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos e o apagamento das superposições de línguas. Ver p. 48-62.

sui generis que a obra instituiu entre a letra e o sentido, relação onde a letra absorve o sentido.⁴⁸¹ Todavia, o mesmo Berman admite não haver nenhum erro, na acepção banal, na prática deformadora, mas uma espécie de necessidade, pois, diz ele, é provável que a destruição seja uma de nossas relações com a obra na escrita.⁴⁸²

Tratando-se de Borges, essa relação entre destruir e reconstruir é indispensável à sua poética madura, pois a tradução também se impõe a ele enquanto conhecimento do outro, um conhecer como tentativa de despojamento da identidade alheia para se incursionar no terreno da alteridade e manipular e modificar o que se apreende dessa alteridade em proveito próprio.

Borges é consciente de que a alteridade não pode e não permite ser apreendida em sua complexa totalidade e que qualquer tentativa de abarcar a diferença redonda em fracasso se é esperado dela a completude.

Em seu conto de temática oriental “La busca de Averroes”, de *El Aleph*, o escritor explora os limites a que estão fadadas as tentativas de se pensar e ver o outro e de se colocar como ele. Narrando um dia de trabalho do filósofo árabe Ibn Rušd (1126-98), conhecido como Averróis, que viveu em Córdoba no século XII e foi o responsável pela transmissão da filosofia aristotélica ao Ocidente medieval, o escritor coloca em destaque as dificuldades de seu personagem em resolver um problema de índole filológica: a tradução precisa ao árabe das palavras gregas “tragédia” e “comédia”. Uma tarefa que não é levada a bom

⁴⁸¹ Id. *Ibid.*, p. 62.

⁴⁸² Id. *Ibid.*, loc. cit.

termo, porque naquela altura o Islã ignora o que seja o gênero dramático.

O fracasso de Averróis é uma reflexão sobre as dificuldades de compreensão de idiomas, culturas e épocas, pois apesar de exemplos do gênero dramático se apresentarem diante dele, a sua cultura o condiciona a não conseguir interpretá-los adequadamente, dado que ele se limita às categorias epistemológicas de seu contexto doméstico.

Essa impotência de se compreender inequivocamente o outro também é solidarizada por Borges, que no último parágrafo de seu conto confessa a sua análoga incapacidade de imaginar Averróis como este de fato foi:

Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces *tragedia* y *comedia*. Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. 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 adarnes de Renán, de Lane y de Asín Palacios.⁴⁸³

Como o autor do conto ambiciona, o Averróis que se lê na história é uma invenção de sua literatura, um produto resultante de suas leituras orientalistas e não corresponde ao verdadeiro Averróis traduzindo a *Poética* em Al-Andalus. Aqui, a lição de Pierre Menard também é válida, visto que os distanciamentos linguísticos, culturais e

⁴⁸³ BORGES. El Aleph, *OCI*, p. 707.

temporais não permitem a convocação do outro a não ser como recriação.

A partir disso, cumpre notar que as traduções borgianas das *Noites* e de outros textos árabes, mais os seus contos de ambientação islâmica e as menções da cultura muçulmana em seus ensaios e conferências, contribuem para a construção de um Oriente idealizado, e até mesmo estereotipado, mas nem por isso ineficaz em sua obra e na literatura da língua em que ela se deu.

O Oriente islâmico inventado por Borges na escala de seus escritos, não é senão um reflexo do Oriente inventado pelo Ocidente, predominantemente pela Europa. E a constituição deste, como sinaliza Edward Said, é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento e imaginário que lhe deram realidade e presença no Ocidente e para esse Ocidente.⁴⁸⁴ Mas essa realidade e presença não são simplificadamente imaginativas ou oriundas de necessidades imaginativas, pois o Oriente se mostra como parte integrante da cultura e da civilização materiais da Europa, e a relação entre ambos é uma relação de poder de dominação ocidental.⁴⁸⁵

Por isso, ao traduzir e se apropriar do Oriente através da Europa, Borges acaba herdando também a relação de poder ressaltada por Said. Os escritos do argentino são permeados de um estoque de orientalismos europeus familiares, inserindo-se na tradição orientalista tanto nos sentidos bons e maus que se concedem a isso, afirma Ian Almond.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ SAID, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 2003, p. 5

⁴⁸⁵ Id. *Ibid.*, p. 2, 5.

⁴⁸⁶ ALMOND, Ian. Borges and the finitude of Islam. In: _____. *The new orientalists: postmodern representations of Islam from Foucault to Baudrillard*. London: I.B. Tauris, 2007, p. 65, 67.

No enredo de “La cámara de las estatuas”, uma lenda sobre a queda do Rei visigótico Rodrigo e a conquista da Espanha pelos árabes, e aludida nos versos 16-17 de “Metáforas de *Las mil y una noches*”,⁴⁸⁷ a oposição entre Oriente e Ocidente é manifesta, e há uma preocupação do tradutor em imageticamente dotar o texto de uma atmosfera típica em que o oriental concorde com a ambientação das traduções europeias das *Noites*.

Mesmo em se tratando de um conto em que são retratados terras e homens ocidentais, ou melhor, ocidentalizados, porque quem o narra é uma voz muçulmana, existe uma obrigação autoimposta por Borges em orientalizar ao máximo as cenas recriadas para que elas não destoem das expectativas que se podem nutrir acerca de uma história proveniente de uma fonte árabe do século XIII.

Assim, quando o texto-fonte qualifica os nobres espanhóis de “grandees”,⁴⁸⁸ termo acertado para se referir a pessoas da nobreza ibérica, Borges os transforma em “el visir y emires”,⁴⁸⁹ o que até pode ser respaldado na circunstância de que a história é narrada no seio do Islã. Contudo, Di Giovanni não pensou nisso e convenceu o autor de “La cámara” a “[t]o correct this discrepancy”⁴⁹⁰ na versão do conto realizada para o inglês, criando-se um novo parágrafo de abertura para ele.

Igualmente, os tesouros oferecidos pelos cortesãos do rei são bem menos carregados de olhar oriental em “The city of Labtayt”, constando

⁴⁸⁷ Ver cap. 1.2.2.1, p. 51.

⁴⁸⁸ *THE BOOK of the thousand nights and a night*. v. 4, p. 99.

⁴⁸⁹ BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, p. 338.

⁴⁹⁰ DI GIOVANNI. Op. cit., p. 202.

de “all that their hands possessed of monies and treasures and things of price”,⁴⁹¹ ao passo que Borges fala de “cuantas riquezas podían acumular, en rebaños, en ídolos cristianos, en plata y oro”.⁴⁹²

Também um dos objetos fabulosos da câmara proibida, a mesa de esmeralda de Salomão, comparece na tradução vitoriana como “of grass-green emerald with vessels of gold and platters of jasper”,⁴⁹³ enquanto que em espanhol é descrita como

tallada en una sola piedra esmeralda, cuyo color, como se sabe, es el verde, y cuyas propiedades escondidas son indescriptibles y auténticas, porque serena las tempestades, mantiene la castidad de su portador, ahuyenta la disentería y los malos espíritus, decide favorablemente un litigio y es de gran socorro en los partos.⁴⁹⁴

Borges parece que sentiu necessidade de realçar o exotismo da mesa, agregando prescrições das virtudes da esmeralda segundo as crenças da Antiguidade, à maneira dos tratados dos primeiros naturalistas ou mesmo dos ensinamentos que, em sua versão da história, o livro negro da terceira câmara do castelo proibido traria: “enseñaba las virtudes de los metales de los talismanes y de los días, así como la preparación de venenos y de contravenenos”,⁴⁹⁵ livro, por sinal, que resume dois dos três volumes encontrados no texto de Burton:

⁴⁹¹ *THE BOOK...*, p. 100.

⁴⁹² BORGES. Op. cit., loc. cit.

⁴⁹³ *THE BOOK...*, loc. cit.

⁴⁹⁴ BORGES. Op. cit., p. 339.

⁴⁹⁵ Id. *Ibid.*, loc. cit.

a book setting forth the properties of stones and herbs and minerals, as well as the use of characts and talismans and the canons of the art of alchymy; and he found a third volume which treated of the art of cutting and setting rubies and other precious stones and of the preparation of poisons and theriacks.⁴⁹⁶

Sobre o espelho fabricado por Salomão, encontrado entre os tesouros, e cujo reflexo nas *Noites*, em tradução direta, possibilita ver “the counterfeit presentment of the seven climates of the world”,⁴⁹⁷ Borges decide mudar o seu poder para algo mais dramático e metaforizado com teologia islâmica: “el que se miraba en su luna veía las caras de sus padres y de sus hijos, desde el primer Adán hasta los que oirán la Trompeta.”⁴⁹⁸

O próprio nome de Salomão aparece arabizado em Borges como “Soliman”, o que não acontece no texto que ele tomou como partida para sua tradução, que traz o nome de acordo com a grafia inglesa, “Solomon”. Aliás, a propósito da tradução de nomes ou outras palavras árabes, Pablo Torielli⁴⁹⁹ observa que o autor sempre revela muita precisão quanto a isso em seus escritos.

Observe-se também que a eliminação da figura emblemática de Šahrāzād, que é invocada duas vezes no original de Burton, na repetitiva passagem de uma noite a outra encontrada em toda a obra (“And Shahrazad perceived the dawn of day and ceased saying her permitted

⁴⁹⁶ *THE BOOK...*, loc. cit.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁹⁸ BORGES. *Op. cit.*, loc. cit.

⁴⁹⁹ TORIELLI, Pablo. Algunos motivos árabes e islámicos en la obra de Borges. *Borges Center*, 2001. n.p. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/tornielli.pdf>>. Acessado em: 27 abr. 2009.

say” [...] “She said, It hath reached me, O auspicious King”⁵⁰⁰), não é incoerente com a orientalização de Borges, pois a intenção primária dele, como se falou acima, foi a de publicar o texto apenas como um relato árabe medieval, independentemente da sua participação nas *Noites*.

E veja-se que em sentido contrário ao de orientalizar, na comparação da tradução do escritor com o texto retirado de *The book of thousand nights and a night*, também se verifica um esforço de apagamento de ocidentalismos por parte de Borges. “The King of the Greeks”⁵⁰¹ é lido em espanhol apenas como “rey”⁵⁰²; “city of greeks”⁵⁰³ desaparece por completa em “La cámara”; e o primeiro livro aludido pelo narrador da versão inglesa, “the Psalms written in the old Ionian characters on leaves of gold bezel’d with jewels”,⁵⁰⁴ é substituído por outro, que “era blanco y no se pudo descifrar su enseñanza, aunque la escritura era clara.”⁵⁰⁵

Mas certamente a alteração mais radical efetuada pelo escritor no conto das *Noites* é a redistribuição de sua sequência narrativa, acompanhada, no plano do enredo, pela mudança do lugar que encerra os tesouros, a câmara de uma torre, para as sete câmaras de um castelo e pela alteração da perspectiva do encontro dessas riquezas, que ao invés

⁵⁰⁰ THE BOOK..., p. 99-100.

⁵⁰¹ Ibid., p. 99.

⁵⁰² BORGES. Op. cit., p. 338.

⁵⁰³ THE BOOK..., loc. cit.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 100.

⁵⁰⁵ BORGES. Op. cit., p. 339.

de Tārik, o conquistador árabe, como se dá em Burton, serão descritas a partir de seu exame por Rodrigo, o rei tomado pela curiosidade.

Desse modo, temos a sequência narrativa do texto inglês assim esquematizada:

- Notícia sobre a cidade de Labtayt e a sua torre proibida;
- Ascensão de um novo rei (Rodrigo) e a sua determinação em abrir a torre;
- Interrupção e retomada da narrativa por Šahrāzād;
- Abertura da torre, encontro das estátuas e leitura da inscrição que profetiza a queda do reino;
- Notícia sobre a tomada do reino pelas tropas de Tārik;
- Relação dos tesouros que a torre encerrava;
- Envio dos tesouros ao califa Al-Walid ibn Abd al-Malik e notícia sobre a conquista islâmica das demais cidades da Andaluzia.

Já em Borges, a narrativa organiza-se desta forma:

- Notícia sobre a cidade andaluza e o seu castelo proibido;
- Ascensão de um homem malvado ao trono (Rodrigo) e a sua determinação em abrir o castelo;
- Abertura do castelo e encontro das estátuas na primeira câmara;
- Exame dos tesouros da segunda, terceira, quarta, quinta e sexta câmaras;
- Descrição da sétima câmara e leitura da inscrição em sua parede que prevê a queda do reino;

- Notícias sobre a conquista da cidade por Tārik, da expansão árabe na Andaluzia e da remessa dos tesouros do castelo ao califa.

Evidentemente, um dos motivos da reorganização da narrativa por Borges foi a de não revelar no meio da ação o desfecho sobre a sorte do rei e do reino. Esse cuidado com a não revelação antecipada do desfecho foi uma preocupação constante dele como tradutor e ficcionista. Efraín Kristal chama a atenção para as mudanças que o escritor efetuou em títulos de textos traduzidos onde há alguma espécie de revelação sobre o enredo. Sua versão de “The minions of Midas”, de Jack London, foi intitulada “Las muertes concentricas”, e a de “Mr. Higginbothom’s catastrophe”, de Nataniel Hawthorne, “Las muertes repetidas”.⁵⁰⁶ No entanto, configura-se como um exemplo melhor a mudança em “La história de los dos que soñaron”.

Quanto à alteração do momento de desenlace dos destinos da cidade governada por Rodrigo, ela também pode ter sido a razão para que a descrição dos tesouros vedados se dê com a entrada do rei nas câmaras do castelo. No mais, o deslocamento da descrição concede aos objetos fabulosos participação no prenúncio da ruína eminente, a qual em Burton só é anunciada pelas estátuas dos guerreiros muçulmanos e pela inscrição.

Na história da “Cidade de Bronze”, muito citada por Borges, a riqueza e a maravilha são advertência, prenúncio e causa de desgraça e de perdição, e o extravio humano através delas é frequentemente lembrado por tabuletas com versos sobre a transitoriedade da vida e as aparências do mundo.

⁵⁰⁶ KRISTAL. Op. cit., p. 70.

Talvez não por acaso, os palácios de “A cidade de Bronze” e outros comuns nas *Noites*, como o palácio das alturas e sua câmara proibida da história do “Terceiro dervixe”, no ramo sírio, estão arquitetonicamente afins com o castelo de sete câmaras do conto de “Etcétera”, sobretudo pela sugestão labiríntica e pela riqueza tentadora.

Também é análogo a ele o Alcáçar do Fogo Subterrâneo em *Vathek*, de William Beckford, retratado como um labirinto cheio de tesouros, disposição que levou Borges a considerá-lo o primeiro inferno realmente atroz da literatura, pois “el más ilustre de los avernos literarios, el *dolente regno* de la *Comedia*, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La distinción es válida.”⁵⁰⁷

A simetria imposta pelo número sete em “La cámara de las estatuas” também pode ser pensada no sentido de busca do escritor pela ordem secreta que ele via nas *Noites*, a qual metaforizou como a trama de um tapete em seu poema sobre o livro.

Não obstante, há também na abertura da tradução a simulação de uma incerteza que não existe em Burton quanto ao nome da cidade do conto: “En los primeros días había en el reino de los andaluces una ciudad en la que residieron sus reyes y que tenía por nombre **Lebtít o Ceuta, o Jaén.**”⁵⁰⁸ Tal simulação será recorrente em escritos ficcionais posteriores de Borges, sendo que ele reconheceu isso como um paradigma de sua poética narrativa no prólogo de *Elogio de la sombra*: “simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es”.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ BORGES. *Otras inquisiciones*, OC2, p. 109.

⁵⁰⁸ Id. *Ibid.*, p. 338. (Grifo nosso.)

⁵⁰⁹ Id. *Elogio de la sombra*, OC2, p. 353.

Entretanto, a concisão habitual das traduções de Borges, que arrisca ser fruto de sua influência inglesa ou a retomada de uma tradição austera bastante antiga na Espanha, como supõe Costa,⁵¹⁰ não se registra no conto sobre o castelo proibido e muito menos no dos sonhadores, no qual há até certo alongamento. Uma provável explicação, que se pode aplicar a outras traduções borgianas das *Noites*, é a de que os textos de partida já são em si muito concisos.

A concisão, apesar disso, não impediu que os contos fossem uma oportunidade para que o autor-tradutor experimentasse uma forma de escrita e temáticas novas em sua obra e, por extensão, nas literaturas argentina e latino-americana.

Deixando de lado o seu comprometimento com a cor local, tais textos, em sua qualidade de traduções, anônimas ou não, proporcionaram a Borges a incursão na narrativa árabe, o manejo de construções típicas das *Noites* e a exploração de temas que ganharão bastante força em trabalhos futuros e desvinculados do traduzir, como, por exemplo, a *mise en abyme*, o Aleph, o duplo e o sonho.

As temáticas da *mise en abyme* e do Aleph são encontráveis apenas em “La cámara de las estátuas”. O abismo narrativo, várias vezes evocado pela noite 602 e que participará da construção de contos como “Las ruinas circulares”, é sutilmente inserido na tradução de modo quase imperceptível. Recorde-se que na versão inglesa há a descoberta de um mapa-múndi “figuring the earth and the seas and the different cities and countries and villages of the world”,⁵¹¹ mapa que também aparece na

⁵¹⁰ COSTA, Walter Carlos. Borges traductor de *Bartleby*, de Melville. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 8, n. 1, jul.-dez. 1998. p. 91.

⁵¹¹ *THE BOOK...*, p. 100.

quarta câmara do castelo da reescritura e onde são representados “los reinos, las ciudades, los mares, los **castillos y los peligros**, cada cual con su nombre verdadero y **con su precisa figura**.”⁵¹² Dado isso, se no mapa tudo é representado com a sua precisa figura, há por certo nele a representação do castelo que o guarda e dos perigos que ele encerra, sendo ali representados também a quarta câmara e o próprio mapa, o qual mais uma vez representará com precisão castelo, câmara e mapa, *ad infinitum*.

Note-se que entre as situações análogas comentadas em “Magias parciales del Quijote”, a do mapa dentro do mapa não escapa da observação de Borges e é aproveitada ficcionalmente no apócrifo “Del rigor en la ciencia”, atribuído a Suárez Miranda.⁵¹³

Por sua vez, a temática do Aleph é explorada de modo embrionário através do espelho de Salomão e a sua capacidade em mostrar ao homem que se mirasse nele todos os seus descendentes e ancestrais, desde o princípio dos tempos até o dia do Juízo Final. Em um pós-escrito de “El Aleph”, o conto de Borges que leva às últimas consequências a concepção de um objeto onde se pode ver simultaneamente o universo, o espelho de Salomão é aludido como se citado entre outros objetos de poderes congêneres em um suposto manuscrito de Burton:

Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a

⁵¹² BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, loc. cit. (Grifos nossos.)

⁵¹³ Ver cap. 1.2.2.4, p. 74.

Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia. En su cristal se reflejaba el universo entero. Burton menciona otros artificios congéneres – la séptuple copa de Kai Josrú, **el espejo que Tárik Benzeyad encontró en una torre (1001 Noches, 272)**, el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia Verdadera*, I, 26), la lanza especular que el primer libro del *Satyricon* de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlin, “redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio” (*The Faerie Queene*, III, 2, 19) – y añade estas curiosas palabras: “Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica. Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... La mezquita data del siglo VII; las columnas proceden de otros templos de religiones anteislámicas, pues como ha escrito Abenjaldún: *En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea, albañilería*”.⁵¹⁴

Em “El espejo de tinta”, cuja fonte também foi atribuída a Burton, o tema do Aleph novamente se vê visitado no âmbito das *Noites*, mas com mais propriedade do que em “La cámara de las estatuas”.

⁵¹⁴ Id. *El Aleph*, *OCl*, p. 756.

3.1.3.2 Os sonhadores

O pré-texto da “História de los dos que soñaron”, encontrado no quarto volume das *Noites* de Burton e bem mais curto que o de Borges, é o seguinte:

Now when it was the Three Hundred and Fifty-first Night,

[...]

**The Ruined Man Who Became Rich Again
Through A Dream.**

There lived once in Baghdad a wealthy man and made of money, who lost all his substance and became so destitute that he could earn his living only by hard labour. One night, he lay down to sleep, dejected and heavy hearted, and saw in a dream a Speaker who said to him, “Verily thy fortune is in Cairo; go thither and seek it.” So he set out for Cairo; but when he arrived there evening overtook him and he lay down to sleep in a mosque Presently, by decree of Allah Almighty, a band of bandits entered the mosque and made their way thence into an adjoining house; but the owners, being aroused by the noise of the thieves, awoke and cried out; whereupon the Chief of Police came to their aid with his officers. The robbers made off; but the Wali entered the mosque and, finding the man from Baghdad asleep there, laid hold of him and beat him with palm-rods so grievous a beating that he was well-nigh dead. Then they cast him into jail, where he abode three days; after which the Chief of Police sent for him and asked him, “Whence art thou?”; and he answered, “From Baghdad.” Quoth the Wali, “And what brought thee to Cairo?”; and quoth the Baghdadi, “I saw in a dream One who said to me, Thy fortune is in Cairo; go thither to it. But when I came to Cairo the fortune which he

promised me proved to be the palm-rods thou so generously gavest to me.” The Wali laughed till he showed his wisdom-teeth and said, “O man of little wit, thrice have I seen in a dream one who said to me: ‘There is in Baghdad a house in such a district and of such a fashion and its courtyard is laid out garden-wise, at the lower end whereof is a jetting-fountain and under the same a great sum of money lieth buried. Go thither and take it.’ Yet I went not; but thou, of the briefness of thy wit, hast journeyed from place to place, on the faith of a dream, which was but an idle galimatias of sleep.” Then he gave him money saying, “Help thee back herewith to thine own country;” – And Shahrazad perceived the dawn of day and ceased to say her permitted say.

Now when it was the Three Hundred and Fifty-second Night,

She said, It hath reached me, O auspicious King, that the Wali gave the Baghdad man some silver, saying, “Help thee back herewith to thine own country;” and he took the money and set out upon his homewards march. Now the house the Wali had described was the man’s own house in Baghdad; so the wayfarer returned thither and, digging underneath the fountain in his garden, discovered a great treasure. And thus Allah gave him abundant fortune; and a marvellous coincidence occurred.⁵¹⁵

Como se pode ver, as alterações de ordem estrutural da narrativa efetuadas por Borges não são tão drásticas quanto as que se constata em “La cámara de las estatuas”. De maneira geral, Borges segue de perto o enredo do texto de Burton, havendo modificações significativas

⁵¹⁵ *THE BOOK...*, p. 288-290. Assim como na transcrição anterior, omitimos as notas de Burton.

apenas no plano dos seus elementos constituintes, com a sua orientalização, e na forma de como a história é introduzida.

Essa introdução da narrativa, que fez do texto somente um relato histórico muçulmano na época em que ela foi publicada na *Revista Multicolor* sem indicação de vínculo com as *Noites*, desenvolveu-se com base na primeira nota de Burton ao conto: “The tale is told by Al-Isháki in the reign of Al-Maamun.”⁵¹⁶

Informado de que o sucesso fora contado por um historiador árabe, o escritor decidiu aproveitar isso, acrescentando à menção da transmissão dos fatos por Ibn Isḥaq uma fórmula islâmica, nos moldes das que costumavam introduzir relatos que se pretendiam verídicos, e tendo ao seu final uma invocação teocêntrica da estabilidade do mundo: “El historiador arábigo El Ixaquí refiere este suceso:// ‘Cuentan los hombres dignos de fe (pero sólo Alá es omnisciente y poderoso y misericordioso y no duerme) [...]’.”⁵¹⁷

O uso dessa linguagem revela a intimidade do autor com as práticas discursivas islâmicas e o seu desejo de ressaltar o texto como relato histórico não unicamente pela sua vinculação a uma determinada fonte, mas também pela sua configuração formal ao gênero.

Cabe observar que uma tentativa puramente ficcional de Borges quanto a essa linguagem se dará no conto “Los dos reyes y los dos laberintos”: “Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey [...]”.⁵¹⁸ Quer dizer, o modelo

⁵¹⁶ BURTON. In: *THE BOOK...*, p. 289, n. 1.

⁵¹⁷ BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, p. 339.

⁵¹⁸ Id. El Aleph, *OCI*, p. 607.

linguístico aparece primeiramente em sua obra em uma tradução para em seguida ser empregado em uma ficção.

Claro que o uso do modelo também tem o intuito de induzir o leitor ocidental a participar de uma atmosfera arábica, atmosfera em que os acontecimentos e eventos estão sob o controle de um deus onisciente e onde a clareza, como força oposta ao mistério e a ambiguidade, detém a última palavra, analisa Ian Almond, autor que também considera exagerado, e em consonância com o estereótipo europeu, o fatalismo islâmico enfatizado por Borges.⁵¹⁹

Porém, segundo nota ainda Almond, o Islã das histórias de “Etcétera” que mantêm ligações com as *Noites* é, ortodoxa e espantosamente, livre do esoterismo, pois os universos desses textos são fundamentalmente morais, e neles o injusto não deixa de ser punido e nem o inocente sofre por muito tempo.⁵²⁰

De modo semelhante ao empenho de orientalização dos textos, Borges também trabalha para que a moralidade teológica que impregna os enredos dos pré-textos, e a qual se deseja também em suas pseudotraduções mileumanoitescas, seja intensificada. Se no caso da “Historia de los dos que soñaron”, “El espejo de tinta” e “Los dos reyes” ele lança mão das fórmulas de invocação e lembrança do poder divino, em “La cámara de las estatuas” essa preocupação é demonstrada de maneira menos perceptível, contudo não ausente. Ali, o soberano que em Burton é “a man who was not of the old royal-house”⁵²¹ é qualificado pelo argentino como: “un hombre malvado, que no era de la

⁵¹⁹ ALMOND. Op. cit., p. 69.

⁵²⁰ Id. Ibid., p. 68.

⁵²¹ THE BOOK..., p. 99.

casa real”,⁵²² e, segundo nos informa o narrador do texto espanhol, suas ações são punidas eternamente no inferno: “abrió la puerta con su mano derecha (que arderá para siempre).”⁵²³

Afora a introdução e os seus usos com propósito de verossimilhança histórica e teológica, outra modificação sensível no argumento da “Historia de los dos que soñaron” é de ordem geográfica. Em *The book of thousand nights and a night* o homem arruinado que sonha com o tesouro vive em Bagdá e parte rumo ao Cairo em busca dele, enquanto que em Borges ele sonha no Cairo e viaja para Sfhān, na Pérsia, esperando encontrar riquezas.

Atinar com o porquê dessa mudança é tarefa árdua e talvez insolúvel. Das três cidades citadas, apenas o Cairo possui uma presença significativa na obra de Borges. Seu conhecimento da vida e da história da capital do Egito islâmico foi fornecido por uma série de livros que se sabe terem merecido a sua atenção, dentre os quais *Modern Egyptians* de Lane e a *Pilgrimage* de Burton, sem contar as traduções das *Noites* que ele leu. Além disso, é a cidade egípcia que ele considera o local da compilação das narrativas de Šahrāzād. No texto “Los sueños”, de *Atlas* (1984), o escritor diz: “Mi cuerpo físico puede estar en Lucerna, en Colorado o en El Cairo, pero al despertarme cada mañana, al retomar el hábito de ser Borges, emerjo invariablemente de un sueño que ocurre en Buenos Aires.”⁵²⁴

Talvez, como nos relatos pessoais de Burton, Borges veja o Cairo como um lugar de partida, o que, entretanto, não resolve o

⁵²² BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, p. 338.

⁵²³ Id. *Ibid.*, loc. cit.

⁵²⁴ Id. *Atlas*, *OC4*, p. 428.

impasse da troca de Bagdá por Sfhân. Pois, de um lado, a Pérsia poderia representar a jornada distante e cheia de perigos que Bagdá não significaria para ele. No detalhamento orientalizante da viagem empreendida pelo sonhador, o qual parece querer resumir o mote das viagens nas *Noites* e que decorre da não satisfação com o “So he set out for [...]”⁵²⁵ do capitão inglês, o escritor desfia um roteiro digno daquilo que o Ocidente espera de uma aventura árabe: “A la madrugada siguiente se despertó y emprendió el largo viaje y afrontó los peligros de los desiertos, de las naves, de los piratas, de los ídólatras, de los ríos, de las fieras y de los hombres.”⁵²⁶

Por outro lado, Sfhân pode ter sido assimilada por Borges como uma terra de homens iníquos e covardes, o que seria alegorizado pelo tratamento injusto recebido pelo protagonista do conto por parte do Chefe de Polícia. Tal suposição origina-se de um trecho do diário de Bioy Casares, que na entrada do dia 31 de maio de 1962, registra:

BORGES: “[...] En su peregrinación a la Meca, Burton se hizo pasar por persa. Después lamentó su elección, porque parece que los persas son muy despreciados, con fama de cobardes, como lo proclama el conocido refrán: ‘León en Ispahán, cordero en Medina’ o algo así (Cf. [sic] *A Pilgrimage to Mecca*)”.⁵²⁷

O sonhador cairota do conto traduzido ao espanhol também recebe de Borges muito mais pormenores biográficos do que aqueles com que o seu equivalente conta na tradução de Burton. Na versão

⁵²⁵ *THE BOOK...*, p. 290.

⁵²⁶ BORGES. *Historia universal de la infamia*, *OCI*, p. 340.

⁵²⁷ BORGES apud BIOY CASARES. *Borges*, p. 785.

vitoriana ele é caracterizado como “a wealthy man and made of money, who lost all his substance and became so destitute that he could earn his living only by hard labour”⁵²⁸ e seu nome não é mencionado. Na “Historia de los dos”, todavia, fica-se sabendo que a causa da perda de suas riquezas deu-se por ele ser “tan magnánimo y liberal que todas las perdió menos la casa de su padre”⁵²⁹ além de ele não ser mais um anônimo, pois o arruinado informa o seu nome ao Capitão: “‘Soy de la ciudad famosa de El Cairo y mi nombre es Mohamed El Magrebi’.”⁵³⁰

Para além da exploração de uma linguagem e uma imagética orientais, como ocorre com “La cámara de las estatuas”, essa tradução permite a seu autor explorar as temáticas do sonho e do duplo, as quais serão uma constante em sua obra posterior. Nesse ensaio do tratamento de temas que ele obsessivamente trabalhou em seus livros de contos mais famosos, é perceptível como as *Noites* tomadas como potência de criação contribuem para a elaboração de um ambiente que uma narrativa excessivamente presa à cor local e ao nacionalismo dificilmente permitiria naquele estágio de sua obra.

Como foi abordado aqui no Capítulo 1, o sonho é um dos elementos paradigmáticos da leitura das *Noites* realizada pelo escritor. No conto da versão de Burton, a dinâmica do sonho premonitório é muito parecida com a dos sonhos bíblicos, sem a representação de quem ou o quê se dirige ao sonhador. Lê-se em inglês: “One night, he lay down to sleep, dejected and heavy hearted, and saw in a dream a Speaker who said to him, ‘Verily thy fortune is in Cairo; go thither and

⁵²⁸ *THE BOOK...*, p. 289.

⁵²⁹ BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, loc. cit.

⁵³⁰ Id. *Ibid.*, loc. cit.

seek it.”⁵³¹ Há, portanto, apenas uma voz, um “Speaker”, que ordena a partida do homem adormecido. Aliás, Burton esclarece em nota que essa entidade possui uma denominação específica em hebraico: “The speaker in dreams is the Heb. ‘Waggid,’ which the learned and angry Graetz (Geschichte, etc. vol. ix.) absurdly translates ‘Traum souffleur.’”⁵³²

Mas Borges não se contenta apenas com uma voz, e resolve dar corpo e sexo à sua aparição, sendo que o lugar do sono e do sonho de Mohamed El Magrebí é o abrigo de uma figueira de seu jardim, inexistente em “The ruined man”: “Trabajó tanto que el sueño lo rindió una noche debajo de una higuera de su jardín y vio en el sueño un hombre empapado que se sacó de la boca una moneda de oro y le dijo: ‘Tu fortuna está en Persia, en Isfaján; vete a buscarla’.”⁵³³

O pormenor no qual o homem do sonho aparece ao personagem engasgado com uma moeda de ouro não parece gratuidade, como dificilmente encontramos gratuidades borgianas. De pronto, a imagem talvez queira remeter à morte, dar um indicativo de que o tesouro que o protagonista encontrará debaixo da fonte de seu jardim pertencera outrora à aparição, a qual teria sido um homem de carne e osso. No antigo mundo grego, por exemplo, era costume se colocar uma moeda na boca de um morto para que ele pagasse a travessia da barca de Caronte até o Hades. Mas essa explicação não parece ajustar-se muito bem no caso da tradução das *Noites*, sugerindo que a moeda na boca da visão, ao invés de indicar que as riquezas pertenceram a ela, revela a fortuna vindoura do adormecido.

⁵³¹ *THE BOOK...*, p. 289-290.

⁵³² BURTON. In: *THE BOOK...*, p. 289, n. 2.

⁵³³ BORGES. Op. cit., loc. cit.

É necessário lembrar que o ouro dentro da boca metaforizando riqueza foi uma figura utilizada por Borges em “El poeta declara su nombradía”, uma tradução apócrifa sua que imita versos árabes medievais, publicada em 1946, no “Museo” de *Anales de Buenos Aires*,⁵³⁴ e em 1960, no de *El Hacedor*:

EL POETA DECLARA SU NOMBRADÍA

El círculo del cielo mide mi gloria,
 Las bibliotecas del Oriente se disputan mis versos,
 Los emires me buscan para **llenarme de oro la boca**,
 Los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
 Mis instrumentos de trabajo son la humillación y
 la angustia;
 Ojalá yo hubiera nacido muerto.

Del *Diván* de ABULCÁSIM EL HADRAMÍ
 (siglo XII).⁵³⁵

Quanto à figueira e o jardim, na passagem em que o capitão descreve o seu sonho, Borges trata de acentuar o colorido oriental do lugar compondo um típico sítio de repouso islâmico, conforme ele já antecipara no parágrafo anterior de sua tradução. Diz o capitão: “tres veces he soñado con una casa en la ciudad de El Cairo en cuyo fondo hay un jardín, y en el jardín un reloj de sol y después del reloj de sol una higuera y luego de la higuera una fuente, y bajo la fuente un tesoro.”⁵³⁶

Veja-se que o Chefe de Polícia de Burton é mais econômico: “There is in Baghdad a house in such a district and of such a fashion

⁵³⁴ Ano 1, nº 6, junho.

⁵³⁵ Id. *El Hacedor*, OC2, p. 228. (Grifo nosso.)

⁵³⁶ Id. *Historia universal de la infamia*, OC1, loc. cit.

and its courtyard is laid out garden-wise, at the lower end whereof is a jetting-fountain and under the same a great sum of money lieth buried.⁵³⁷

Como se nota, é esse personagem que desempenha na história o papel de duplo do sonhador do jardim. O encontro com ele proporciona ao homem de Bagdá/do Cairo a descoberta efetiva do tesouro que mudará a sua vida. Muito comum nos enredos das *Noites*, o duplo representará na ficção de Borges o momento em que algum personagem também realiza uma descoberta, sobretudo uma autodescoberta. Em “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, por exemplo, o protagonista do conto encontra o verdadeiro sentido de sua vida quando o seu destino cruza com o de Martín Fierro:

Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Éste, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él.⁵³⁸

A relação de duplicidade entre o homem arruinado e o Chefe de Polícia/capitão é diversa. Não é uma relação de complementação e identificação como a de Cruz e Fierro, mas sim de caráter antagônico, como a de Juan de Panonia e Aureliano em “Los teólogos” ou a dos

⁵³⁷ *THE BOOK...*, p. 290.

⁵³⁸ BORGES. *El Aleph, OCI*, p. 563.

punhais de Juan Almanza e Juan Almada em “El encuentro”, de *El informe de Brodie*.

Frise-se também que nas traduções de Burton e de Borges o que distingue antiteticamente os dois personagens é a iniciativa de um e a passividade de outro. O homem que empobrece, alvo de um sonho indireto, enfrenta uma jornada de inúmeros perigos para achar a fortuna que lhe é destinada, o que não ocorre com o que ordena o seu espancamento, que mesmo sonhando diretamente com o lugar onde está o tesouro, não dá crédito à visão.

No texto de “Etcétera” pode ser percebida uma tentativa de realce do antagonismo dos personagens pela intensificação da rudeza do capitão perante o espírito ingênuo de Mohamed El Magrebí. Tanto na versão inglesa quanto na espanhola, o sonhador viajante chega à conclusão de que os seus esforços foram em vão mediante uma frase espirituosa sobre o seu espancamento: “But when I came to Cairo the fortune which he promised me proved to be the palm-rods thou so generously gavest to me.”;⁵³⁹ “Ya estoy en Isfaján y veo que esa fortuna que prometió deben ser los azotes que tan generosamente me diste.”⁵⁴⁰

A resposta do oficial diante disso é mais branda em seu tratamento ao prisioneiro em *The book of the thousand nights and a night*: “O man of little wit, thrice have I seen in a dream one who said to me [...] but thou, of the briefness of thy wit, hast journeyed from place to place, on the faith of a dream, which was but an idle galimatias of sleep.”⁵⁴¹ Algo diferente da “Historia de los dos”, onde ele chega

⁵³⁹ *THE BOOK...*, loc. cit.

⁵⁴⁰ BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, loc. cit.

⁵⁴¹ *THE BOOK...*, loc. cit.

mesmo a insultá-lo, e oportunamente com um insulto que orientaliza o texto pela sua construção exótica: “Hombre desatinado y crédulo [...] No he dado el menor crédito a esa mentira. Tú, sin embargo, engendro de una mula con un demonio, has ido errando de ciudad en ciudad, bajo la sola fe de tu sueño.”⁵⁴²

Uma segunda versão da “Historia de los dos” foi publicada em 1940, na *Antología de la literatura fantástica*, organizada por Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo. O texto apresenta algumas modificações interessantes em relação à versão que o escritor publicou em *Historia universal de la infamia* e manteve em suas obras completas. Nele, as aspas das falas são substituídas por travessões e cada uma torna-se um parágrafo independente; também ali, a aparição do sonho é simplificada para a figura de um desconhecido; o nome do protagonista é mudado para Yacub El Magrebí e ele é apenas encarcerado, não sofrendo fustigamento; o sonhador incrédulo passa a ser um juiz e não o capitão; o dito espirituoso do viajante considera ironicamente como o seu prêmio o cárcere ao invés das chicotadas; e, para completar, desaparece o insulto proferido pelo capitão e a imagem marcante do riso do interlocutor de El Magrebí, que na reescritura precedente compõe-se da tradução quase literal do seguinte trecho de Burton: “The Wali laughed till he showed his wisdom-teeth and Said [...]”,⁵⁴³ o qual ficou assim em “Etcétera”: “el capitán se rió hasta descubrir las muelas del juicio y acabó por decirle: [...]”.⁵⁴⁴

⁵⁴² BORGES. Op. cit., loc. cit.

⁵⁴³ *THE BOOK...*, loc. cit.

⁵⁴⁴ BORGES. Op. cit., loc. cit.

Em seu aspecto geral, as modificações do texto traduzido abrandaram a violência e o desprezo dos quais o protagonista é vítima na versão de *Historia universal* e acentuaram o equívoco do ceticismo do segundo sonhador, visto que um juiz muçulmano da época, cujos parâmetros de julgamento se pautavam preponderantemente na lei corânica, não dá atenção a um sonho de natureza divina.

No entanto, a maior diferença da versão da *Antología* não pertence ao texto do conto, mas sim à sua apresentação apócrifa na coletânea. Nessas páginas ele deixou de ser uma recolha das *Noites* ou um relato histórico árabe da Idade Média e teve apontados como autoria e fonte Gustav Weil, em seu *Geschichte des Abbassidenchalifats in Aegypten* (1860-62).

Segue-se o texto:

HISTORIA DE LOS DOS QUE SOÑARON

GUSTAVO WEIL, orientalista alemán, nacido en Salzburg, en 1808; muerto en Friburgo, en 1889. Tradujo al alemán los *Collares de Oro*, de Samachari, y *Las 1001 Noches*. Publicó una biografía de Mahoma, una introducción al Corán y una historia de los pueblos islámicos.⁵⁴⁵

Cuentan los hombres dignos de fe (pero sólo Alá es omnisciente y poderoso y misericordioso y no duerme) que hubo en El Cairo un hombre poseedor de riquezas, pero tan magnánimo y liberal que todas las perdió, menos la casa de su padre, y que se vio forzado a trabajar para ganarse el pan. Trabajó, tanto que el sueño lo rindió debajo de una higuera de su jardín y vio en el sueño a **un desconocido** que le dijo:

⁵⁴⁵ Esta nota biográfica não existe na primeira edição da antologia, sendo agregada a partir da segunda (Buenos Aires: Sudamericana, 1965).

– Tu fortuna está en Persia, en Isfaján; vete a buscarla.

A la madrugada siguiente se despertó y emprendió el largo viaje y afrontó los peligros de los desiertos, de los idólatras, de los ríos, de las fieras y de los hombres. Llegó al fin a Isfaján, pero en el recinto de esa ciudad lo sorprendió la noche y se tendió a dormir en el patio de una mezquita. Había, junto a la mezquita, una casa y por el decreto de Dios Todopoderoso una pandilla de ladrones atravesó la mezquita y se metió en la casa, y las personas que dormían se despertaron y pidieron socorro. Los vecinos también gritaron, hasta que el capitán de los serenos de aquel distrito acudió con sus hombres y los bandoleros huyeron por la azotea. El capitán hizo registrar la mezquita y en ella dieron con el hombre de El Cairo y **lo llevaron a la cárcel. El juez** lo hizo comparecer y le dijo:

–¿Quién eres y cuál es tu patria?

El hombre declaró:

– Soy de la ciudad famosa de El Cairo y mi nombre es **Yacub El Magrebí**.

El juez le preguntó:

– ¿Qué te trajo a Persia?

El hombre optó por la verdad y le dijo:

– Un hombre me ordenó en un sueño que viniera a Isfaján, porque ahí estaba mi fortuna. Ya estoy en Isfaján y veo que **la fortuna que me prometió ha de ser esta cárcel**.

El juez **echó a reír**.

– Hombre desatinado – le dijo –, tres veces he soñado con una casa en la ciudad de El Cairo, en cuyo fondo hay un jardín y en el jardín, un reloj de sol y después del reloj de sol, una higuera, y bajo la higuera un tesoro. No he dado el menor crédito a esa mentira. Tú, sin embargo, has errado de ciudad en ciudad, bajo la sola fe de tu sueño. Que no vuelva a verte en Isfaján. Toma estas monedas y vete.

El hombre las tomó y regresó a la patria. Debajo de la higuera de su casa (que era la del sueño del juez) desenterró el tesoro. Así Dios le dio bendición y lo recompensó y exaltó. Dios es el Generoso, el Oculto.

De la *Geschichte des Abbassidenchalifats in Aegypten* (1860-62) de GUSTAV WEIL.⁵⁴⁶

Uma explicação sobre as mudanças, principalmente sobre a atribuição apócrifa de autoria, demanda alguns problemas. É provável que a vinculação do texto a Weil guarde uma intenção de conceder a autoridade de um orientalista ao suposto original alemão. Mas por que Weil, justamente um tradutor das *Noites* que não estava entre os prediletos de Borges?

O diário de Bioy Casares talvez seja um meio de socorro viável para se tentar explicar isso. Na edição dos milhares de páginas anotadas ao longo de décadas pelo grande amigo de Borges acerca da convivência e do trabalho dos dois há muitos exemplos de atribuições apócrifas que foram articuladas para enganar o leitor e/ou, embora nem sempre, promover uma leitura dirigida a determinado gênero ou a certa literatura.

Em duas entradas consecutivas de 1960, Bioy registra a gratuidade do procedimento na organização do *Libro del Cielo y del Infierno* e o enfado ocasional de Borges com o recurso:

Sábado, 15 de octubre. [...]

Por la noche comen en casa Borges (hoy algo obtuso) y Peyrou. Con Borges escribimos, para el *Libro del Cielo y del Infierno*, “Se daba su lugar”, que atribuimos a una Rita Acevedo Zaldumbide.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina (Org. e trad.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Edhasa/Sudamericana, 1977. p. 200-201. (Grifos nossos.)

⁵⁴⁷ A referencia no *Libro del Cielo* é: “RITA ACEVEDO DE ZALDUMBIDE, *Minucias porteñas del otro siglo* (1907).” BORGES; BIOY CASARES (Org. e trad.). *Libro del Cielo y*

Domingo, 16 de octubre. Come en casa Borges. Escribimos para el *Libro del Cielo y del Infierno*, “Facsímiles”, que atribuimos a P. Zaleski, “*bouquiniste de la Seine*”.⁵⁴⁸ Habla contra las enumeraciones, arbitrarias o no; dice que ambas son un *efecto* ya cansado. [...] ⁵⁴⁹

O diário de Bioy ainda guarda uma preciosa anotação, na entrada de 16 de janeiro de 1982, em que o trabalho de antologistas dos dois escritores é encarado por Borges tendo como traço distintivo a manipulação da autoria de textos e citações:

Come en casa Borges. BORGES: “Me hice leer algunos cuentos breves de la edición italiana de nuestra *Antología de la Literatura Fantástica*. No tradujeron nuestra antología: buscaron las fuentes y tradujeron. Procedieron con seriedad, a costa del lector, desde luego”. BIOY: “Nos jorobaron. No podemos protestar”. BORGES: “Es claro, porque hoy el noventa y nueve por ciento de la gente les daría la razón”. BIOY: “Habría que señalarles, sin embargo, que si iban a proceder así, se equivocaron al elegir el libro”. BORGES: “No debieron elegir un libro de autores que se distinguen por sus transcripciones y citas infieles. Por *misquotations*”.⁵⁵⁰

del Infierno. 4. ed. Buenos Aires: Sur, 1983. p. 124. O texto atribuído à fictícia Rita foi baseado em uma conversa ouvida por Borges entre a sua mãe e uma empregada da casa, registrada no diário de Bioy na entrada de Fevereiro de 1950. BIOY CASARES. *Borges*, p. 47.

⁵⁴⁸ No *Libro*: “P. ZALESKI, *Mémoires d'un bouquiniste de la Seine*.” Id. *Ibid.*, p. 125. O suposto autor, P. Zaleski, alude a Prince Zaleski, protagonista de uma série de contos de detetive do escritor britânico Matthew P. Shiel (1865-1947).

⁵⁴⁹ Id. *Ibid.*, p. 689.

⁵⁵⁰ BORGES; BIOY CASARES apud BIOY CASARES. Op. cit., p. 1561-1562.

Pensando-se pelo viés da intenção de direção de leitura, pode existir alguma probabilidade de que a atribuição de um texto das *Noites* a um orientalista alemão dentro de uma antologia de literatura fantástica configure-se como uma tentativa de perfilar uma tradição do fantástico de fundo oriental em língua alemã ou de ampliar a multiplicidade do fantástico nesse idioma. Em “Los traductores de *Las 1001 noches*”, Borges manifesta o seu grande desejo de confluência do fantástico alemão com o universo de Šahrāzād: “Ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica – mejor dicho, *sólo* posee una literatura fantástica. Hay maravillas en las *Noches* que me gustaría ver repensadas en alemán.”⁵⁵¹

Por si só, o fato de dois contos das *Noites* figurarem em uma antologia de literatura fantástica é uma importante mudança no direcionamento da leitura desses textos, não comumente classificados como fantásticos, mas geralmente enquadrados no gênero maravilhoso. Esse tipo de situação é levado em consideração por Tzvetan Todorov, para quem estudar determinada obra a partir da perspectiva do gênero fantástico é completamente diverso de estudá-la por si mesma, no conjunto dos trabalhos de seu autor ou no de sua literatura contemporânea.⁵⁵²

Além do mais, a *Antología* idealizada na Argentina e a incorporação e dissimulação das *Noites* no território do fantástico, possibilitada por uma concepção do gênero que almeja a diversidade, a ampliação do seu espectro e a não dispensabilidade do fragmento

⁵⁵¹ BORGES. Historia de la Eternidad, *OCI*, p. 412.

⁵⁵² TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica* [Introduction à la littérature fantastique]. Trad. Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 08.

descontextualizado, diz muito à e sobre a cultura em que se dá essa subversão, pois se tem com isso o redimensionamento da posição canônica do conteúdo da obra árabe diante de um público e lugar distantes dos centros literários do mundo das letras.

Cada inserção de um texto em um determinado meio concorre para uma determinada leitura (sempre a lição de Menard!). Assim, a tradução de “The ruined man” incorporada ao *Libro de Sueños*, e que não conta com as alterações e a atribuição apócrifa de sua segunda publicação em volume, suscita considerações de ordem diversa daquela que caracterizou o seu aparecimento na *Antología de la literatura fantástica*, em *Historia universal de la infamia* ou na *Revista Multicolor de los Sábados*. Os fios condutores de leitura e reflexão forçosamente suscitarão o texto em suas relações com o sonho na literatura, o sonho em e para Borges e o sonho nas *Noites*, entre outras possibilidades.

Há que se esclarecer que uma vez que a coletânea de contos e fragmentos é produto do trabalho de três autores, não é possível afirmar que as modificações e os deslocamentos envolvendo a “História de los dos que soñaron” são responsabilidade unicamente de Borges. Mas, ainda que as mudanças que concernem à segunda versão do texto traduzido pudessem ser imputadas de fato ao escritor ou a outrem, isso não invalidaria ou alteraria sensivelmente o que o texto como um todo representa na poética do autor de *Ficciones* como tradutor das *Noites* e usuário desse espaço de tradução para testar ou desenvolver novos caminhos abraçados por sua obra.

Igualmente, uma versão também não parece eliminar a outra para Borges. Na conferência “*Las mil y una noches*” ele dá ao público

ouvinte um resumo da história dos dois sonhadores contendo elementos das duas traduções que publicou e ainda do pré-texto inglês:

Admirable es la historia de los dos que soñaron. Un habitante de El Cairo sueña que una voz le ordena en sueños que vaya a la ciudad de Isfaján, en Persia, donde lo aguarda un tesoro. Afronta el largo y peligroso viaje y en Isfaján, agotado, se tiende en el patio de una mezquita a descansar. Sin saberlo, está entre ladrones. Los arrestan a todos y el cadí le pregunta por qué ha llegado hasta la ciudad. El egipcio se lo cuenta. El cadí se ríe hasta mostrar las muelas y le dice: “Hombre desatinado y crédulo, tres veces he soñado con una casa en El Cairo en cuyo fondo hay un jardín y en el jardín un reloj de sol y luego una fuente y una higuera y bajo la fuente está un tesoro. Jamás he dado el menor crédito a esa mentira. Que no te vuelva a ver por Isfaján. Toma esta moneda y vete.” El otro se vuelve a El Cairo: ha reconocido en el sueño del cadí su propia casa. Cava bajo la fuente y encuentra el tesoro.⁵⁵³

Essa fala demonstra que para a sua “edição mental” das *Noites* eram lícitos tanto os elementos e as imagens que o texto de partida havia fornecido a ele quanto, nas mesmas condições de igualdade, as apocrioficidades que ele intercalou em sua tradução.

3.1.4 Outras traduções

“La cámara de las estatuas” e “Historia de los dos que soñaron” são as únicas traduções das *Noites* que se pode analisar como de autoria exclusivamente de Borges, já que o restante de material de que se dispõe

⁵⁵³ BORGES. Siete noches, OC3, p. 239.

foi publicado em conjunto com Bioy Casares e, no caso da *Antología, de la literatura fantástica*, também com Silvina Ocampo. E como já explicitamos no início deste capítulo, a falta de informações sobre o processo de realização dessas traduções obriga a atribuição conjunta de responsabilidade quanto a elas.

Das quatro traduções que se enquadram nessa situação, apenas a “Historia de Abdula, el mendigo ciego”, inserida na *Antología*, é uma narrativa completa tal qual as duas que figuram em “Etcétera”. As demais são excertos bastante curtos de passagens das *Noites*, participando em livro das antologias temáticas de fragmentos organizadas por Borges e Bioy: *Cuentos breves y extraordinarios* e *Libro del Cielo y del Infierno*.

3.1.4.1 Um mendigo cego

A “Historia de Abdula”, como se constata, é o mais longo texto traduzido das *Noites* na obra de Borges:

HISTORIA DE ABDULA, EL MENDIGO CIEGO

Las 1.001 Noches, famosa compilación de cuentos árabes, hecha en El Cairo, a mediados del siglo XV. Europa la conoció gracias al orientalista francés Antoine Galland. En inglés hay versiones de Lane, de Burton y de Payne; en español de Rafael Cansinos Assens.⁵⁵⁴

... El mendigo ciego que había jurado no recibir ninguna limosna que no estuviera acompañada de una bofetada, refirió al Califa su historia:

⁵⁵⁴ Nota sobre o livro acrescentada na segunda edição da coletânea.

– Comendador de los Creyentes, he nacido en Bagdad. Con la herencia de mis padres y con mi trabajo, compré ochenta camellos que alquilaba a los mercaderes de las caravanas que se dirigían a las ciudades y a los confines de vuestro dilatado imperio.

Una tarde que volvía de Bassorah con mi recua vacía, me detuve para que pastaran los camellos; los vigilaba, sentado a la sombra de un árbol, ante una fuente, cuando llegó un derviche que iba a pie a Bassorah. Nos saludamos, sacamos nuestras provisiones y nos pusimos a comer fraternalmente. El derviche, mirando mis numerosos camellos, me dijo que no lejos de ahí, una montaña recelaba un tesoro tan infinito que aun después de cargar de joyas y de oro los ochenta camellos, no se notaría mengua en él. Arrebatado de gozo me arrojé al cuello del derviche y le rogué que me indicara el sitio, ofreciendo darle en agradecimiento un camello cargado. El derviche entendió que la codicia me hacía perder el buen sentido y me contestó:

– Hermano, debes comprender que tu oferta no guarda proporción con la fineza que esperas de mí. Puedo no hablarte más del tesoro y guardar mi secreto. Pero te quiero bien y te haré una proposición más cabal. Iremos a la montaña del tesoro y cargaremos los ochenta camellos; me darás cuarenta y te quedarás con otros cuarenta, y luego nos separaremos, tomando cada cual su camino.

Esta proposición razonable me pareció durísima, veía como un quebranto la pérdida de los cuarenta camellos y me escandalizaba que el derviche, un hombre harapiento, fuera no menos rico que yo. Accedí, sin embargo para no arrepentirme hasta la muerte de haber perdido esa ocasión.

Reuní los camellos y nos encaminamos a un valle, rodeado de montañas altísimas, en el que entramos por un desfiladero tan estrecho que sólo un camello podía pasar de frente.

El derviche hizo un haz de leña con las ramas secas que recogió en el valle, lo encendió por medio de unos polvos aromáticos, pronunció palabras incomprensibles, y vimos, a través de la

humareda, que se abría la montaña y que había un palacio en el centro. Entramos, y lo primero que se ofreció a mi vista deslumbrada fueron unos montones de oro sobre los que se arrojó mi codicia como el águila sobre la presa, y empecé a llenar las bolsas que llevaba.

El derviche hizo otro tanto, noté que prefería las piedras preciosas al oro y resolví copiar su ejemplo. Ya cargados mis ochenta camellos, el derviche, antes de cerrar la montaña, sacó de una jarra de plata una cajita de madera de sándalo que según me hizo ver, contenía una pomada, y la guardó en el seno.

Salimos, la montaña se cerró, nos repartimos los ochenta camellos y valiéndome de las palabras más expresivas le agradecí la fineza que me había hecho, nos abrazamos con sumo alborozo y cada cual tomó su camino.

No había dado cien pasos cuando el numen de la codicia me acometió. Me arrepentí de haber cedido mis cuarenta camellos y su carga preciosa, y resolví quitárselos al derviche, por buenas o por malas. El derviche no necesita esas riquezas – pensé –, conoce el lugar del tesoro, además, está hecho a la indigencia.

Hice parar mis camellos y retrocedí corriendo y gritando para que se detuviera el derviche. Lo alcancé.

– Hermano – le dije –, he reflexionado que eres un hombre acostumbrado a vivir pacíficamente, sólo experto en la oración y en la devoción, y que no podrás nunca dirigir cuarenta camellos. Si quieres creerme, quédate solamente con treinta, aun así te verás en apuros para gobernarlos.

– Tienes razón – me respondió el derviche –. No había pensado en ello. Escoge los diez que más te acomoden, llévatelos y que Dios te guarde.

Aparté diez camellos que incorporé a los míos, pero la misma prontitud con que había cedido el derviche, encendió mi codicia. Volví de nuevo atrás y le repetí el mismo razonamiento, encareciéndole la dificultad que tendría para gobernar los camellos, y me llevé otros diez. Semejante al hidrópico que más sediento se halla cuanto más bebe, mi codicia aumentaba en

proporción a la condescendencia del derviche. Logré, a fuerza de besos y de bendiciones, que me devolviera todos los camellos con su carga de oro y de pedería. Al entregarme el último de todos, me dijo:

– Haz buen uso de estas riquezas y recuerda que Dios, que te las ha dado, puede quitártelas si no socorres a los menesterosos, a quienes la misericordia divina deja en el desamparo para que los ricos ejerciten su caridad y merezcan, así, una recompensa mayor en el Paraíso.

La codicia me había ofuscado de tal modo el entendimiento que, al darle gracias por la cesión de mis camellos, sólo pensaba en la cajita de sándalo que el derviche había guardado con tanto esmero.

Presumiendo que la pomada debía encerrar alguna maravillosa virtud, le rogué que me la diera, diciéndole que un hombre como él, que había renunciado a todas las vanidades del mundo, no necesitaba pomadas.

En mi interior estaba resuelto a quitársela por la fuerza, pero, lejos de rehusármela, el derviche sacó la cajita del seno, y me la entregó.

Cuando la tuve en las manos, la abrí, mirando la pomada que contenía, le dije:

– Puesto que tu bondad es tan grande, te ruego que me digas cuáles son las virtudes de esta pomada.

– Son prodigiosas – me contestó –. Frotando con ella el ojo izquierdo y cerrando el derecho, se ven distintamente todos los tesoros ocultos en las entrañas de la tierra. Frotando el ojo derecho, se pierde la vista de los dos.

Maravillado, le rogué que me frotase con la pomada el ojo izquierdo.

El derviche accedió. Apenas me hubo frotado el ojo, aparecieron a mi vista tantos y tan diversos tesoros, que volvió a encenderse mi codicia. No me cansaba de contemplar tan infinitas riquezas, pero como me era preciso tener cerrado y cubierto con la mano el ojo derecho, y esto me fatigaba, rogué al derviche que me frotase con la pomada el ojo derecho, para ver más tesoros.

– Ya te dije – me contestó – que si aplicas la pomada al ojo derecho, perderás la vista.

– Hermano – le repliqué sonriendo – es imposible que esta pomada tenga dos cualidades tan contrarias y dos virtudes tan diversas.

Largo rato porfiamos, finalmente el derviche, tomando a Dios por testigo de que me decía la verdad, cedió a mis instancias. Yo cerré el ojo izquierdo, el derviche me frotó con la pomada el ojo derecho. Cuando los abrí, estaba ciego.

Aunque tarde, conocí que el miserable deseo de riquezas me había perdido y maldije mi desmesurada codicia. Me arrojé a los pies del derviche.

– Hermano – le dije –, tú que siempre me has complacido y que eres tan sabio, devuélveme la vista.

– Desventurado – me respondió—, ¿no te previne de antemano y no hice todos los esfuerzos para preservarte de esta desdicha? Conozco, sí, muchos secretos, como has podido comprobar en el tiempo que hemos estado juntos, pero no conozco el secreto capaz de devolverte la luz. Dios te había colmado de riquezas que eras indigno de poseer, te las ha quitado para castigar tu codicia.

Reunió mis ochenta camellos y prosiguió con ellos su camino, dejándome solo y desamparado, sin atender a mis lágrimas y a mis súplicas. Desesperado, no sé cuántos días erré por esas montañas; unos peregrinos me recogieron.

De *El libro de las 1001 Noches*.⁵⁵⁵

A “História de Abdula” também tem como diferencial no tocante às traduções das *Noites* em Borges a situação de que foi reescrita a partir do francês, mais precisamente de *Les mille et une nuits* de Galland, e não do inglês, como as outras. Tal fonte é assinalada por Kristal, em seu

⁵⁵⁵ BORGES; BIOY CASARES; OCAMPO. Op. cit., p. 135-137.

Invisible work,⁵⁵⁶ e uma comparação com a versão de Galland, “Histoire de l’aveugle Baba-Abdalla”, confirma realmente isso.

Esse conto é uma das narrativas introduzidas por Galland em sua tradução com base nos relatos de H’annā, e de forma análoga ao que ocorre com outras histórias da primeira versão francesa, que não possuem fonte em nenhum manuscrito árabe, chegou-se a conjecturar que o conto seria totalmente de autoria do tradutor setecentista. Desse modo, outros tradutores, como Burton, não encontrando manuscritos que lhes fornecessem as narrativas intercaladas por Galland, tiveram que se contentar em traduzi-lo.

Borges nutriu uma predileção pelo conto, elogiando o texto de Galland e reprovando o de Burton.⁵⁵⁷ Constata-se isso em uma das entradas do diário de Bioy, datada de 29 de outubro de 1962, que registra o segundo dia seguido de suas leituras da narrativa para Borges, impossibilitado de ler pela cegueira. No dia anterior, domingo 28, as versões lidas haviam sido as de Cansinos-Asséns e de Burton, sendo então a segunda-feira reservada a Galland, que, depois de ouvido pelo escritor, mereceu um comentário elogioso:

El cuento es tan bueno, que no parece del libro, sino del propio Galland. En la versión de Burton parece más antiguo que en la de Cansinos. El derviche está mejor en la de Cansinos [...]. Si resultara que este cuento es también de Galland, descubrimos que los cuentos de *Las mil y una noches* que más nos gustan son los occidentales. No es raro, pensándolo bien. Los mejores cuentos de *Las mil y una noches* – Aladino, Alí Babá –

⁵⁵⁶ KRISTAL. Op. cit., p. 71.

⁵⁵⁷ “Story of the Blind Man, Baba Abdullah”, *Supplemental nights*, vol. 3-II (1887).

Han de ser de Galland. Que no dijera nunca que son suyos, es algo más en su favor.⁵⁵⁸ [...] Aún más: yo creo que *Las mil y una noches* se convirtió en una obra famosa porque fue dada a conocer por Galland. Si se hubiera conocido por la versión de Burton habría quedado como una curiosidad. En Galland el relato fluye mejor.⁵⁵⁹

Em *Les mille et une nuits*, o conto sobre o mendigo cego faz parte do ciclo “Les aventures du calife Haroun-al-Raschid”, que apareceu em 1712 no décimo volume da tradução, e a temática da cegueira pode ser um dos motivos que levaram Borges a se interessar pela história, pois desde os anos 30 ele convivia com a possibilidade da perda da visão através da doença oftálmica herdada pelo braço paterno da família. “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, de *Historia universal de la infamia*, talvez seja o primeiro texto de sua obra que revela a sua obsessão sobre o assunto.

Outro motivo de interesse pode ter sido a estrutura do conto, que o argentino considerou como exemplar. Para ele, um curso todo sobre o romance poderia ser ministrado apenas com base no conto.⁵⁶⁰

Mas apesar de na década de 1960 o escritor considerar a narrativa exemplar, o responsável ou os responsáveis pela tradução do texto para a *Antología de la literatura fantástica* acharam por bem diminuí-lo consideravelmente, condensando uma história que originalmente ocuparia cerca de uma dúzia de páginas no espaço de pouco mais de duas.

⁵⁵⁸ Veja-se que Borges insiste na suposição de que as histórias transmitidas por H’annā seriam de autoria de Galland.

⁵⁵⁹ BORGES apud BIOY CASARES. Op. cit., p. 828.

⁵⁶⁰ Id. Ibid., loc. cit.

O curto parágrafo introdutório da tradução, “... El mendigo ciego que había jurado no recibir ninguna limosna que no estuviera acompañada de una bofetada, refirió al Califa su historia: [...]”,⁵⁶¹ resume objetivamente algumas páginas em que Galland narra o encontro de Hārūn Arrašīd com o mendigo sobre uma ponte no Eufrates, bem como o seu reencontro com ele no palácio, aonde o cego é levado para lhe contar a sua história.⁵⁶²

Como nota Kristal,⁵⁶³ o mesmo procedimento é empregado quanto ao final da história de Galland; após o relato essencial da sua desgraça ocasionada pela cobiça, o mendigo demoradamente externa os seus sentimentos de culpa religiosa. O arremate da versão da *Antología*, “Desesperado, no sé cuántos días erré por esas montañas; unos peregrinos me recogieron”,⁵⁶⁴ refere-se a esta passagem francesa:

Je le priai de ne me point abandonner en cet état malheureux et de m’aider du moins à me conduire jusqu’à la première caravane ; mais il fut sourd à mes prières et à mes cris. Ainsi, privé de la vue et de tout ce que je possédais au monde, je serais mort d’affliction et de faim, si, le lendemain, une caravane, qui revenait de Balsora, ne m’eût bien voulu recevoir charitablement et ramener à Bagdad.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ BORGES; BIOY CASARES; OCAMPO. Op. cit., p. 135.

⁵⁶² Em razão de sua extensão, disponibilizamos o texto de Galland (o prólogo que emoldura o conto do mendigo e a narrativa deste) como o Anexo 2 do trabalho.

⁵⁶³ KRISTAL. Op. cit., p. 72.

⁵⁶⁴ BORGES; BIOY CASARES; OCAMPO. Op. cit., p. 137.

⁵⁶⁵ *LES MILLE et une nuits*: contes arabes traduits par Antoine Galland. Ed. Gaston Picard. Paris: Garnier, 1949. v. 3. p. 180-181. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/collection_documents/galland_antoine/mille_et_une_nuits_t3/mille_et_une_nuits_t3.pdf>. Acessado em: 13 abr. 2011.

No texto de Galland, ela é imediatamente seguida pela revelação do mendigo do motivo pelo qual ele decide pedir esmolas e bofetadas:

D'un état à m'égaliser à des princes, sinon en forces et en puissance, au moins en richesses et en magnificence, je me vis réduit à la mendi-cité sans aucune ressource. Il fallut donc me résoudre à demander l'aumône, et c'est ce que j'ai fait jusqu'à présent ; mais, pour expier mon crime envers Dieu, je m'imposai en même temps la peine d'un soufflet de la part de chaque personne charitable qui aurait compassion de ma misère.⁵⁶⁶

A tradução do conto publicada na Argentina revela isso já em seu princípio, no parágrafo introdutório, o que parece ir contra algumas decisões tradutórias de Borges, que, como foi visto, alterou até títulos de originais para não antecipar acontecimentos importantes dos enredos de textos que traduziu. Todavia, sabe-se que o escritor não foi exatamente um exemplo de sistematização quanto ao seu traduzir, e o modo como ele transpunha uma obra dependia de como ela se apresentava a ele.

Ademais, no diário de Bioy, o autor concorda plenamente com a antecipação da cegueira do mendigo nas *Noites* gallandianas, uma informação que, segundo ele, contribui para uma melhor leitura da narrativa:

Si uno hubiera escrito ese cuento, habría sucumbido a la tentación de guardar para sorpresa la revelación de la ceguera. Es mucho mejor como está, que desde el principio sepamos que el relator está ciego. Sabemos todo el final, puede decirse,

⁵⁶⁶ Ibid., p. 181.

del cuento. Y eso, en cierto modo, nos permite gozarlo mejor.⁵⁶⁷

Um pormenor do protagonista de Galland dispensado na tradução espanhola é a idade avançada do mendigo quando ele é encontrado pelo califa. No pré-texto se deduz que ele é um homem idoso desde o título do conto, o qual traz o seu nome como “Baba-Abdalla”. O substantivo “baba” em línguas como o árabe, o persa e o turco, literalmente significa pai, mas é também utilizado para se referir com afetuosidade ou respeito a uma pessoa mais velha.

Na tradução incluída na *Antología* não se verifica também uma tendência de se salientar a orientalidade do texto como se observa naquelas em que Borges assumiu a autoria. Entretanto, como a fonte aqui é Galland, é preciso esclarecer que o precursor francês manteve um comportamento tradutório orientalizante em sua versão de manuscritos árabes, criando uma imagética oriental carregada e adequada aos gostos da corte francesa que também transferiu para as histórias que concebeu mediante o uso dos relatos de H’annā.⁵⁶⁸

Outrossim, segundo comentário de Kristal,⁵⁶⁹ a “Historia de Abdula, el mendigo ciego” guarda semelhanças na atitude de seu protagonista com o comportamento do personagem principal de “La forma de la espada”, de Borges. Os dois personagens, Abdula e John Vincent Moon, igualmente buscam o desprezo alheio devido às faltas que

⁵⁶⁷ BORGES apud BIOY CASARES. Op. cit., loc. cit.

⁵⁶⁸ Sobre as modificações imagéticas e conceituais de Galland ver DAMIEN, Christiane. *Na senda das Noites: “Os quatro talismãs”* de Charles Nodier e *Les Mille et une nuits*, p. 59-74.

⁵⁶⁹ KRISTAL. Op. cit., loc. cit.

cometeram. “Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme.”,⁵⁷⁰ lê-se no conto de *Ficciones*.

Na análise do crítico borgiano, Vincent Moon está mais próximo da versão espanhola porque em Galland o sofrimento de Baba-Abdalla se dá sobretudo pelos seus pecados contra Deus,⁵⁷¹ um fundo teológico que não se encontra tão explícito no texto da *Antología*, em que foram minimizados os apelos teológicos evidentes da tradução francesa. Assim, presença da força da Divindade é muito mais forte nas traduções aparecidas na *Revista Multicolor de los Sábados* e em “Etcétera”.

3.1.4.2 Um gênio libertado

A tradução seguinte das *Noites* que encontramos na obra de Borges é o fragmento “El juramento del cautivo”, publicado sob pseudônimo na seção “Museo” de *Los Anales de Buenos Aires*, em 1946, e incluído em 1955 na antologia *Cuentos breves y extraordinarios*, organizada e traduzida pelo escritor e Bioy.

A seção “Museo”, a que já aludimos algumas vezes no decorrer deste trabalho, tinha como objetivo disponibilizar ao leitor passagens da literatura universal, de obras do cânone particular ou das leituras ocasionais de Borges-Bioy. Nesse espaço, a literatura do Oriente e outras literaturas menos frequentadas na periferia, como a nórdica, ganharam mais atenção para a sua divulgação, e próprio nome da seção já denunciava os seus propósitos de apresentar material diferente e exótico, quer na distância do tempo, quer geograficamente.

⁵⁷⁰ BORGES. *Ficciones*, *OCI*, p. 596.

⁵⁷¹ KRISTAL. *Op. cit.*, loc. cit.

É nessa acepção, por exemplo, que o autor de *El Aleph* usa a palavra no título de uma resenha que escreveu para a revista *El Hogar*, edição de 19 de maio de 1939, sobre o volume *The dragon book*, organizado e traduzido do chinês por Evangeline D. Edwards: “Un museo de literatura oriental”.⁵⁷² Parece que é também esse o sentido do título da seção final de *El Hacedor*, que em sua quase completude colige apócrifos escritos por Borges, os quais remetem a literaturas do Oriente e da Europa medieval.

Fazer uma analogia entre a seção “Etcétera” de *Historia universal de la infamia* e os “Museos” de Borges e Bioy é inevitável, pois se tratam de espaços reservados ao que era diferente e fugia da literatura a que se poderia ter acesso com facilidade na Argentina. No prólogo da primeira edição de *História universal*, possivelmente querendo diferenciar as composições de “Etcétera” do material literário que até então publicara em livro ou da natureza preponderantemente local de sua obra até então, ele as designa como “ejemplos de magia”.⁵⁷³

Tal como “Etcétera”, “Museo” foi também um espaço importante para que Borges realizasse experimentações estéticas e temáticas, seja no seio de traduções autênticas ou por meio do disfarce de textos apócrifamente traduzidos ou recolhidos. Nele, a ação de selecionar novas perspectivas de literatura constitui, como em muitos outros sistemas literários além do argentino ou do sul-americano, uma intervenção de contribuição positiva para a renovação de gostos e horizontes do público e de criadores.

⁵⁷² BORGES. Textos cautivos, *OC4*, p. 431.

⁵⁷³ Id. *Historia universal de la infamia*, *OC1*, p. 341.

Uma ideia da fecundidade desse espaço pode ser dada por meio da menção dos outros textos que apareceram ao lado de “El juramento del cautivo” na edição em que a passagem das *Noites* foi publicada (ano 1, nº 4, maio de 1946):⁵⁷⁴

- “La promesa del rey” - Del capítulo XCI del décimo libro de la *Heimskringla*;
- “El dibujo del tapiz” - De *The London adventure or the art of wandering* (1924), de Arthur Machen;
- “La hermosura del fuego”: Del capítulo IV del libro duodécimo de *La Ciudad de Dios*, de San Agustín;
- “El gesto de la muerte”: De *Le grand écart*, de Jean Cocteau;
- “Epitafio de Francisco Chartes, muerto en Escocia, en 1731”: De *Miscellaneous Works* (1751), de Arbuthnot.

Antes de ser editada em *Los Anales de Buenos Aires*, “Museo” foi seção fixa na efêmera revista *Destiempo*, fundada por Borges e Bioy e que durou apenas três números, entre 1936 e 1937.⁵⁷⁵ Nessa fase, o espaço não apresentava firma ou indicação de responsabilidade pela seleção e tradução dos fragmentos, o que ocorrerá somente nas nove vezes que a coluna aparecerá em *Los Anales*, de março a dezembro de 46,⁵⁷⁶ quando os seus responsáveis utilizarão o pseudônimo comum de B. Lynch Davis.

⁵⁷⁴ BORGES; BIOY CASARES. *Museo*: textos inéditos. Ed. Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2002. p. 65-69.

⁵⁷⁵ Out. e nov. de 1936 e dez. de 1937.

⁵⁷⁶ Dos números 3 a 11 da revista.

A esse nome artístico foi emprestada a inicial dos sobrenomes de ambos os escritores, enquanto que o sobrenome Lynch veio de um antepassado de Bioy e Davis de um parente de Borges.⁵⁷⁷

Muitos dos fragmentos de “Museo” foram mais tarde aproveitados nas duas antologias de textos curtos dos dois escritores, que são os *Cuentos breves y extraordinarios* e o *Libro del Cielo e del Infierno*. Em tais antologias, eles restringiram tematicamente as recolhas ou a redação de apócrifos, mas puderam fazer com que esse seu trabalho tradutório e ficcional alcançasse um público maior, uma vez que a circulação de *Destiempo* e *Los Anales* era consideravelmente mais restrita do que a do caderno cultural do jornal *Crítica* em que Borges publicou suas biografias infames, traduções e apócrifos nos anos 30.

O episódio das *Noites* de onde foi retirado “El juramento del cautivo” é o do gênio preso em um cântaro que um pescador encontra em sua rede, narrativa que emoldura o ciclo “O pescador e o gênio”. Tanto em “Museo” quanto em *Cuentos breves*, a versão do texto é a mesma:

EL JURAMENTO DEL CAUTIVO

El Genio dijo al pescador que lo había sacado de la botella de cobre amarillo:

– Soy uno de los genios heréticos y me rebelé contra Salomón, hijo de David (¡que sobre los dos haya paz!). Fui derrotado; Salomón, hijo de David, me ordenó que abrazara la fe de Dios y que obedeciera sus órdenes. Rehusé; el Rey me encerró en ese recipiente de cobre y estampó en la tapa el Nombre Muy Alto, y ordenó a los genios

⁵⁷⁷ CARRIL, Sara Luisa del; RUBIO DE ZOCCHI, Mercedes. In: BORGES; BIOY CASARES. *Museo: textos inéditos*. p. 6.

sumisos que me arrojaran en el centro del mar. Dije en mi corazón: a quien me dé la libertad, lo enriqueceré para siempre. Pero un siglo entero pasó, y nadie me dio la libertad. Entonces dije en mi corazón: a quien me dé la libertad, le revelaré todas las artes mágicas de la tierra. Pero cuatrocientos años pasaron y yo seguía en el fondo del mar. Dije entonces: a quien me dé la libertad, yo le otorgaré tres deseos. Pero novecientos años pasaron. Entonces, desesperado, juré por el Nombre Muy Alto: a quién me dé la libertad, yo lo mataré. Prepárate a morir, oh mi salvador.

De la noche tercera del libro de *Las Mil y Una Noches*.⁵⁷⁸

A passagem traduzida integra a 10^a noite do ramo sírio no manuscrito “Arabe 3609-3611” e a 3^a na *Segunda edição de Calcutá*. Ao que tudo indica, o texto-fonte para a tradução foi mais uma vez as *Noites* de Burton, subsidiadas como sabemos, pela referida edição árabe. No vol. 1 de *The Book of thousand nights and a night* a cena não só se dá exatamente na 3^a noite, assim como nas traduções de Mardrus e Littman, mas também nessa subdivisão da versão inglesa há a concordância com a espanhola quanto a algumas escolhas lexicais que as duas outras não apresentam.

No texto de Burton que se segue, o trecho efetivamente traduzido está em destaque:

Thereupon he stripped and, diving down to the net, busied him self with it till it came to land. Then he opened the meshes and found therein a cucumber shaped jar of yellow copper, evidently

⁵⁷⁸ BORGES; BIOY CASARES. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1973. p. 37.

full of something, whose mouth was made fast with a leaden cap, stamped with the seal ring of our Lord Sulayman son of David (Allah accept the twain!). Seeing this the Fisherman rejoiced and said, "If I sell it in the brass bazar 'tis worth ten golden diners." He shook it and finding it heavy continued, "Would to Heaven I knew what is herein. But I must and will open it and look to its contents and store it in my bag and sell it in the brass market." And taking out a knife he worked at the lead till he had loosened it from the jar; then he laid the cup on the ground and shook the vase to pour out whatever might be inside. He found nothing in it; whereat he marvelled with an exceeding marvel. But presently there came forth from the jar a smoke which spired heavenwards into aether (whereat he again marvelled with mighty marvel), and which trailed along earth's surface till presently, having reached its full height, the thick vapour condensed, and became an Ifrit, huge of bulk, whose crest touched the clouds while his feet were on the ground. His head was as a dome, his hands like pitchforks, his legs long as masts and his mouth big as a cave; his teeth were like large stones, his nostrils ewers, his eyes two lamps and his look was fierce and lowering. Now when the Fisherman saw the Ifrit his side muscles quivered, his teeth chattered, his spittle dried up and he became blind about what to do. Upon this the Ifrit looked at him and cried, "There is no god but the God, and Sulayman is the prophet of God;" presently adding, "O Apostle of Allah, slay me not; never again will I gainsay thee in word nor sin against thee in deed." Quoth the Fisherman, "O Marid, diddest thou say, Sulayman the Apostle of Allah; and Sulayman is dead some thousand and eight hundred years ago, and we are now in the last days of the world! What is thy story, and what is thy account of thyself, and what is the cause of thy entering into this cucurbit?" Now when the Evil Spirit heard the words of the Fisherman, quoth he; "There is no god but the God: be of good cheer, O Fisherman!" Quoth the Fisherman, "Why biddest thou me to be of good cheer?" and he replied, "Because of thy having to

die an ill death in this very hour.” Said the Fisherman, “Thou deservest for thy good tidings the withdrawal of Heaven’s protection, O thou distant one! Wherefore shouldst thou kill me and what thing have I done to deserve death, I who freed thee from the jar, and saved thee from the depths of the sea, and brought thee up on the dry land?” Replied the Ifrit, “Ask of me only what mode of death thou wilt die, and by what manner of slaughter shall I slay thee.” Rejoined the Fisherman, “What is my crime and wherefore such retribution?” Quoth the Ifrit, “Hear my story, O Fisherman!” and he answered, “Say on, and be brief in thy saying, for of very sooth my life breath is my nostrils.” **Thereupon quoth the Jinni, “Know, that I am one among the heretical Jann and I sinned against Sulayman, David son (on the twain be peace!) I together with the famous Sakhr al Jinni;”** whereupon the Prophet sent his minister, Asaf son of Barkhiya, to seize me; and this Wazir brought me against my will and led me in bonds to him (I being downcast despite my nose) and he placed me standing before him like a suppliant. When Sulayman saw me, he took refuge with Allah and bade me embrace the True Faith and obey his behests; but I refused, so sending for this cucurbit he shut me up therein, and stopped it over with lead whereon he impressed the Most High Name, and gave his orders to the Jann who carried me off, and cast me into the midmost of the ocean. There I abode an hundred years, during which I said in my heart, “Whoso shall release me, him will I enrich for ever and ever.” But the full century went by and, when no one set me free, I entered upon the second five score saying, “Whoso shall release me, for him I will open the hoards of the earth.” Still no one set me free and thus four hundred years passed away. Then quoth I, “Whoso shall release me, for him will I fulfil three wishes.” Yet no one set me free. Thereupon I waxed wroth with exceeding wrath and said to myself, “Whoso shall release me from this time forth, him will I slay and I

**will give him choice of what death he will die;
and now, as thou hast released me, I give thee
full choice of deaths.**⁵⁷⁹

O processo de tradução aqui foi reduzir a uma linha introdutória os fatos que antecedem o relato do gênio, em uma síntese igual à que situa o leitor no primeiro parágrafo da “Historia de Abdula”, e condensar o texto em seus acontecimentos mais importantes, suprimindo todo detalhe circunstancial ou supérfluo. Logo, não existem na versão os pormenores sobre a rebelião do gênio e a sua recusa em abraçar a fé em Deus perante Salomão, mas, por assim dizer, ela acompanha de perto o relato do aprisionado sobre sua prisão na vasilha de cobre amarelo, narrativa que é arrematada com uma frase altamente dramática e da qual carece o original, suspendendo a ação em seu ápice: “Prepárate a morir, oh mi salvador.”⁵⁸⁰

O acréscimo dessa fala, inexistente nas versões conhecidas da história, funciona muito bem na reescritura da passagem como elemento de clímax narrativo, mas eliminou a circunstância de o gênio permitir ao pescador a escolha da forma com a qual o homem deveria morrer.

Na conferência “*Las mil y una noches*”, o resumo que Borges oferece de “O pescador e o gênio” apresenta elementos comuns à tradução publicada em *Los Anales* e em *Cuentos breves*, outro exemplo de como o escritor mantém em sua “edição mental” das *Noites*, ao lado de imagens e conceitos das edições que leu, interpolações realizadas em traduções do livro que constam em sua obra. Como se vê, tal caso é análogo à sua síntese da “Historia de los dos que soñaron”.

⁵⁷⁹ *THE BOOK...*, p. 40-42. (Grifo nosso.) Omitiram-se as notas do texto na transcrição.

⁵⁸⁰ BORGES; BIOY CASARES. Op. cit., loc. cit.

Em *Siete noches* transcreve-se de Borges:

Recordemos la historia del pescador y del genio. El pescador tiene cuatro hijos, es pobre. Todas las mañanas echa su red al borde de un mar. Ya la expresión un mar es una expresión mágica, que nos sitúa en un mundo de geografía indefinida. El pescador no se acerca al mar, se acerca a un mar y arroja su red. Una mañana la arroja y la saca tres veces: saca un asno muerto, saca cacharros rotos, saca en fin, cosas inútiles. La arroja por cuarta vez (cada vez recita un poema) y la red está muy pesada. Espera que esté llena de peces y lo que saca es una jarra de cobre amarillo, sellado con el sello de Solimán (Salomón). Abre la jarra y sale un humo espeso. Piensa que podrá vender la jarra a los quincalleros, pero el humo llega hasta el cielo, se condensa y toma la figura de un genio.

¿Qué son esos genios? Pertenecen a una creación preadamita, anterior a Adán, inferior a los hombres, pero pueden ser gigantescos. Según los musulmanes, habitan todo el espacio y son invisibles e impalpables.

El genio dice: “Alabado sea Dios y Salomón su Apóstol.” El pescador le pregunta por qué habla de Salomón, que murió hace tanto tiempo: ahora su apóstol es Mahoma. Le pregunta, también, por qué estaba encerrado en la jarra. El otro le dice que fue uno de los genios que se rebelaron contra Solimán y que Solimán lo encerró en la jarra, la selló y la tiró al fondo del mar. Pasaron cuatrocientos años y el genio juró que a quien lo liberase le daría todo el oro del mundo, pero nada ocurrió. Juró que a quien lo liberase le enseñaría el canto de los pájaros. Pasan los siglos y las promesas se multiplican. Al fin llega un momento en el que jura que dará muerte a quien lo libere. “Ahora tengo que cumplir mi juramento. **Prepárate a morir, ¡oh mi salvador!**” Ese rasgo de ira hace extrañamente humano al genio y quizá querible.

El pescador está aterrado; finge descreer de la historia y dice: “Lo que me has contado no es cierto. ¿Cómo tú, cuya cabeza toca el cielo y

cuyos pies tocan la tierra, puedes haber cabido en este pequeño recipiente?” El genio contesta: “Hombre de poca fe, vas a ver”. Se reduce, entra en la jarra y el pescador la cierra y lo amenaza. La historia sigue y llega un momento en que el protagonista no es un pescador sino un rey, luego el rey de la Islas Negras y al fin todo se junta.⁵⁸¹

Nesse resumo há dois equívocos de Borges que se podem atribuir à sua memória inventiva: a paisagem em que se desenrola a cena é descrita como a beira de “un mar” e o segundo juramento do gênio consiste em ensinar o canto dos pássaros a seu libertador. Entretanto, nada disso é encontrável em qualquer tradução ou original das *Noites*, e a presumida indeterminação geográfica do mar é um tipo de imprecisão que não é característica do livro.⁵⁸²

3.1.4.3 Céu e inferno

Encontram-se no *Libro del Cielo y del Infierno* as duas últimas traduções das *Noites* na obra de Borges, os fragmentos “Infiernos musulmanes” e “Un cielo blanco”. É muito provável que o trabalho das versões tenha sido de fato realizado em coautoria, dado que o diário de Bioy Casares documenta muito bem o processo de organização conjunta do livro, ainda que os textos retirados das *Noites* não sejam citados.

Publicado em 1960 pela editorial Sur, o *Libro del Cielo y del Infierno* teve como intuito coligar algumas das passagens mais interessantes de todos os tempos sobre as concepções de céu e inferno. Borges e Bioy incluíram na obra textos de sua autoria assinados ou

⁵⁸¹ BORGES. Siete noches, *OC3*, p. 238-239. (Grifos nossos.)

⁵⁸² JAROUCHE. Borges, autor das *Mil e uma noites*, p. 67.

disfarçados como apócrifos. Esse livro representou um dos grandes pontos de convergência de uma temática filosófico-teológica que foi muitas vezes elegida como centro de discussão, ficção e poesia por Borges a partir de uma abordagem cosmopolita. Sendo assim, a antologia foi a reafirmação de um caminho da poética do escritor e de sua opção pela universalidade.

Uma das forças da antologia foi o acesso do leitor da periferia a como outras culturas e literaturas não ocidentais constroem suas visões acerca da vida após a morte, desde o Egito e a China antigos ao Islã.

Os dois textos selecionados das *Noites*, exemplos de infernos e céu do imaginário árabe, são:

INFIERNOS MULSUMANES

Alá fundó un Infierno de siete pisos, cada uno encima del otro, y cada uno a una distancia de mil años del otro. El primero se llama Yahannam, y está destinado al castigo de los musulmanes que han muerto sin arrepentirse de sus pecados; el segundo se llama Laza, y está destinado al castigo de los infieles; el tercero se llama Yahim, y está destinado a Gog y a Magog; el cuarto se llama Sa'ir, y está destinado a las huestes de Iblis; el quinto se llama Sakar, y está preparado para quienes descuidan las oraciones; el sexto se llama Hatamah, está destinado a los judíos y a los cristianos; el séptimo se llama Hauiyah, y ha sido preparado para los hipócritas. El más tolerable de todos es el primero: contiene mil montañas de fuego, en cada montaña, setenta mil ciudades de fuego, en cada ciudad, setenta mil castillos de fuego, en cada castillo, setenta mil casas de fuego, en cada casa, setenta mil lechos de fuego, y en cada lecho, setenta mil formas de tortura. En cuanto a los otros infiernos, nadie conoce sus tormentos, salvo Alá el misericordioso.

Libro de las Mil y Una Noches, noche 493.⁵⁸³

UN CIELO BLANCO

Alá ha creado un mundo blanco como la plata, cuya grandeza nadie sabe sino El, y lo ha poblado de Ángeles, cuya comida y cuya bebida son Su alabanza.

Libro de las Mil y Una Noches, noche 496.⁵⁸⁴

As duas passagens foram retiradas de uma mesma história, “As aventuras de Bulukiya, que integra o ciclo “A rainha das serpentes”, presente na *Segunda edição de Calcutá* entre as noites 482 e 536. Aliás, este ciclo foi escolhido por Borges para compor as suas *Le mille e una notte secondo Burton* (Trad. Gianni Guadalupi. Millano: Franco Maria Ricci, 1981), da coleção “La Biblioteca di Babele”, e em algumas traduções lidas pelo escritor, como a de Lane, ele não comparece.

Ressalte-se que o segundo dos textos traduzidos é curto demais para se permitir que um cotejo denuncie a sua origem, mas “Infiernos musulmanes” indica novamente Burton como fonte, no vol. 5 de sua versão e na mesma noite informada no *Libro del Cielo*.

Posto isso, não é despropositado afirmar que cinco páginas adiante jaz o pré-texto de “Un cielo blanco”, na “Four Hundred and Ninety-sixth Night”, pois seria difícil pensar que duas passagens tão próximas foram tomadas de versões diferentes. Assim, seriam estes os respectivos originais ingleses, com os trechos traduzidos em destaque:

⁵⁸³ BORGES; BIOY CASARES. *Libro del Cielo y del Infierno*, p. 36-37.

⁵⁸⁴ Id. *Ibid.*, p. 99.

King Sakhr answered, ‘O Bulukiya, of very sooth Allah created the fire in seven stages, one above the other, and each distant a thousand years journey from its neighbour. The first stage he named Jahannam and appointed the same for the punishment of the transgressors of the True-believers, who die unrepentant; the second he named Lazá and appointed for Unbelievers: the name of the third is Jahím and is appointed for Gog and Magog. The fourth is called Sa’ír and is appointed for the host of Iblis. The fifth is called Sakar and is prepared for those who neglect prayer. The sixth is called Hatamah and is appointed for Jews and Christians. The seventh is named Háwiyah and is prepared for hypocrites. Such be the seven stages.’ Quoth Bulukiya, ‘Haply Jahannam hath least of torture for that it is the uppermost.’ ‘Yes,’ quoth King Sakhr, ‘the most endurable of them all is Jahannam; natheless in it are a thousand mountains of fire, in each mountain seventy thousand cities of fire, in each city seventy thousand castles of fire, in each castle seventy thousand houses of fire, in each house seventy thousand couches of fire and in each couch seventy thousand manners of torment. As for the other hells, O Bulukiya, none knoweth the number of kinds of torment that be therein save Allah Most Highest.’⁵⁸⁵

She said, It hath reached me, O auspicious King, that the Queen continued: “When the angel said, ‘And know thou that my hands lay hold upon the roots of the earth,’ he asked, ‘And hath Allah created other worlds than this within the mountain Kaf?’ The Angel answered, ‘**Yes, He hath made a world white as silver, whose vastness none knoweth save Himself, and hath peopled it with**

⁵⁸⁵ *THE BOOK of the thousand nights and a night*. v. 5. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1885. p. 318-319. Disponível em: <<http://www.archive.org/download/plainliteraltran05burtooft/plainliteraltran05burtooft.pdf>>. Acessado em: 08 abr. 2010. (Grifo nosso.) Omitiram-se as notas na transcrição.

Angels, whose meat and drink are His praise
and hallowing and continual blessings upon His
Prophet Mohammed (whom Allah bless and
keep!).⁵⁸⁶

Como na tradução da passagem de “O pescador e o gênio”, o método de tradução desses dois fragmentos é a eliminação dos detalhes considerados desnecessários e a adaptação da fonte ao uso que se fará do texto traduzido, o que é principalmente visível na supressão do diálogo entre o Rei Sakhr e Bulukiya em “Infiernos musulmanes”. Ademais, no segundo fragmento, a brevidade do texto parece que condicionou a tradução a ser essencialmente literal.

Muito possivelmente, a imagem dos sete infernos islâmicos como um labirinto harmoniosamente ordenado deve ter agradado Borges. Ela reforça a sua concepção das *Noites* como um livro regido por simetrias manifestadas em repetições numéricas, bem como a multiplicação de subdivisões do primeiro deles chega a lembrar a disposição da Biblioteca de Babel:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A

⁵⁸⁶ Ibid., p. 324. (Grifo nosso.)

izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito...⁵⁸⁷

De um modo geral, apesar de não se poder confirmar a autoria ou co-autoria de Borges na tradução de “Historia de Abdula, el mendigo ciego”, “El juramento del cautivo” “Infiernos musulmanes” e “Un cielo blanco”, nessas versões é detectável algumas das marcas mais comuns de Borges como tradutor, a saber, o enxugamento, a essencialização e a adaptação do texto fonte. E ainda que não tão ostensivamente como nas traduções das *Noites* em “Etcétera”, nesses quatro textos publicados em espaços que contavam com a sua colaboração, o Borges leitor e escritor também se faz presente, e parece que os orientaliza bem menos do que em “La cámara” e na “Historia de los dos que soñaron”.

3.2 DUAS TRADUÇÕES INVENTADAS

Segundo já se antecipou, Borges escreveu dois textos ficcionais de atmosfera e temática islâmica os quais apresentou como traduções e que, de algum modo, foram ou puderam ser relacionados às *Noites* em suas apresentações. E assim como as traduções verdadeiras que ganharam lugar definitivo em *Historia universal de la infamia*, tais

⁵⁸⁷ BORGES. Ficciones, *OCI*, p. 558.

textos foram importantes para o desenvolvimento da ficção madura do escritor, pois permitiram que ele trabalhasse temas e elementos então vistos como incompatíveis com o projeto literário e a poética de um escritor genuinamente argentino.

O recurso da pseudotradução, ou tradução fictícia, como alguns teóricos preferem denominá-la, artifício de apresentar um texto não traduzido como tradução, não é uma novidade no mundo das letras. Seu emprego na literatura é antigo, remontando à Baixa Idade Média, período histórico em que se registram as primeiras traduções falsas conhecidas.⁵⁸⁸

Contudo, a crítica passou a estudar seriamente a pseudotradução apenas nas últimas décadas do século XX, principalmente em função do desenvolvimento dos Estudos Descritivos da Tradução (Descriptive Translation Studies - DTS), abordagem que privilegia a análise do texto traduzido, etapa final do processo tradutório, e não se concentra em questões relativas à equivalência ou ao grau de fidelidade.

Escritos pseudotraduzidos suscitam grande interesse devido à sua capacidade de introduzir ou acelerar mudanças culturais em determinados meios e revelar importantes informações sobre o contexto social de determinada época e as estratégias textuais nela utilizadas. Além disso, eles também interessam em razão de sua constituição questionar, como afirma Douglas Robinson,⁵⁸⁹ algumas de nossas mais

⁵⁸⁸ O caso mais antigo de pseudotradução conhecido é o livro *Prophetiae Merlini* (c. séc. XIII), de Geoffrey of Mounmonth, reunião de obscuras profecias atribuídas ao lendário mago Merlin que teriam sido traduzidas a partir de uma língua que o seu suposto compilador e tradutor não menciona.

⁵⁸⁹ ROBINSON, Douglas. Pseudotranslation. In: BAKER, Mona (Org.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/New York: Routledge, 2001. p. 242.

caras crenças sobre a tradução, particularmente a crença de absoluta diferença entre um trabalho traduzido e um original.

Gideon Toury, pesquisador que mais tem se dedicado ao estudo da pseudotradução, lembra que a tradução apócrifa só pode ser classificada e estudada como tal depois que a sua condição de artifício tenha sido revelada e a sua contextualização na cultura que a recebeu tenha mudado, quer o fato de que se comportou como tradução tenha sido confirmado, quer ela esteja completamente apagada da memória coletiva.⁵⁹⁰

Em sua dinâmica, a pseudotradução aproveita-se de um conceito de tradução existente em uma cultura específica, conceito que varia de acordo com o tempo e o espaço. Entretanto, independente das diferenças conceituais, a ideia de tradução da qual se vale a tradução fictícia respeita, segundo Toury,⁵⁹¹ três postulados básicos interligados que seriam inerentes a qualquer texto que se considere traduzido:

- a) **Postulado do Texto-Fonte:** a existência de um original correspondente à tradução;
- b) **Postulado da Transferência:** operação linguística induzida que deu origem à tradução a partir de um texto-fonte;
- c) **Postulado da Relação:** o texto-fonte e aquele gerado por ele relacionam-se em sua forma e conteúdo.

⁵⁹⁰ TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins: 1995. p. 40.

⁵⁹¹ Id. *Ibid.*, p. 5-6.

Justamente porque os três são mais pressupostos do que factualizados é que os agentes de pseudotraduções conseguem fazer um texto original passar por tradução. Para isso, é decisiva a habitual não exigência do leitor de apresentação do original e mostra da atividade de transferência e das relações entre um polo e outro da tradução.

Mas nem sempre basta apresentar a alguém uma tradução apócrifa como autêntica para convencer. Às vezes, a pseudotradução é construída ou dissimulada desde o seu princípio como tradução verdadeira, o que facilita a sua introdução no contexto receptor e a torna mais coerente se colocada à prova. A respeito disso, Toury explica que:

[...] due to the practice of embedding features in fictitious translations which have come to be associated with genuine translations, it is sometimes possible to 'reconstruct' from a fictitious translation bits and pieces of a text in another language as a kind of an 'possible source text' - one that never enjoyed any textual reality, to be sure - as is the case with so many genuine translations whose sources have not (or not yet) been identified.⁵⁹²

A pseudotradução é mais comumente empregada como técnica narrativa, quando então se delega a ela a função de história-moldura e a mesma passa a enquadrar outros relatos, assumindo uma estrutura formal de encadeamento da ação que é uma das marcas características das *Noites*. Nesse seu uso, ela pode muito bem ser utilizada como simples instrumento de justificação narrativa, uma forma de transição entre a realidade diária do leitor e a ficção que ele adentra, sem qualquer

⁵⁹² Id. Ibid., p. 7.

objetivo de inovar ou modificar o contexto cultural, entre outras razões.⁵⁹³

Outro uso comum da pseudotradução refere-se à tentativa de conferir a um original prestígio linguístico e cultural, prática que pode responder a interesses editoriais e comerciais e promover gêneros não canônicos associados à estrangeiridade em um sistema literário, pois ao se vincular um texto a uma língua e a uma cultura que não são as originais, atribui-se ao mesmo a potencialidade do valor e da aceitação que elas possuem para os receptores.

De acordo com os DTS, uma tendência dos sistemas culturais é a manifestação de certa resistência à mudança, principalmente às mudanças drásticas. Na dinâmica cultural, as forças de inovação estão em perpétua contenda dialética com as de conservação. Por isso, na ocasião em que a renovação reivindica mudanças, estas correm o risco de rechaço para que a situação seja mantida.

Todavia, a mudança é uma característica da cultura. Segundo Toury,⁵⁹⁴ não somente as culturas podem mudar, mas também todo sistema cultural sofre mudanças com o passar do tempo, e uma cultura que não sinalize mudança durante um período considerável seguramente se tornará marginal e obsoleta, podendo deixar de funcionar como cultura viva.

⁵⁹³ Ver SANTOYO, Julio Cesar. La traducción como técnica narrativa. In: IV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS ANGLO-NORTEAMERICANOS - SALAMANCA, 1980. *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984. p. 48.

⁵⁹⁴ TOURY. Op. cit., p. 3.

A despeito da resistência das culturas, modelos novos conseguem adentrar em um repertório cultural disfarçados, aparentando uma opção válida no sistema em que são inseridos.⁵⁹⁵

Pensando-se a pseudotradução quanto a esse aspecto, sabemos que traduções que se desviam de padrões culturais muitas vezes são mais bem aceitas do que obras originais criadas no seio de uma cultura refratária a novidades. Tal fato demonstra a importância da tradução como veículo de inserção de inovações na história da literatura e a percepção dessa tolerância é ocasionalmente aproveitada por pseudotradutores.

Para além de inovações culturais, o texto pseudotraduzido também se presta à proteção contra a censura e a repressão. Ilustra tal pensamento a voga de “cartas estrangeiras” na literatura do século XVIII. A fórmula é praticamente invariável: visitando uma cidade ou residindo nela, estrangeiros reportam por carta a seus amigos distantes os acontecimentos sociais e políticos do lugar. Ao público, aclara-se que as cartas que ora se publicam são traduções. Assim, os autores dessas ficções epistolares criticam e ironizam livremente instituições e pessoas sem se expor. São bons exemplos disso as *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu e as *Cartas Chilenas* (1787-88) de Tomás Antônio Gonzaga.

Frequentemente, a censura mostra-se mais branda com as traduções. Textos estrangeiros aparentam serem menos perigosos do que os domésticos. Não é fácil também despender esforços para punir um autor estrangeiro que está não se sabe onde e que carrega consigo a maior parte da culpa, que é dividida com o tradutor e o editor, quando

⁵⁹⁵ Id., *Ibid.*, loc. cit.

ela é editada convencionalmente. Por outro lado, também se sabe que a pseudotradução pode ser usada para a legitimação de ideologias ou de poder.

A proteção protagonizada pela pseudotradução igualmente pode ser de natureza estética ou intelectual. Muitos escritores optam pela tradução fictícia para encobrir a sua identidade autoral por questões insegurança estética ou contrariedade ao material que redigem. Não é absolutamente raro que autores reconhecidos ou consagrados por um gênero ou estilo específicos, e que decidam ou sejam incumbidos de se aventurar em outros, especialmente vinculados a literaturas estrangeiras ou sublitteraturas, recorram à tradução apócrifa. E à diferença do pseudônimo, ela virtualmente preservará o autor com um nível a mais de disfarce caso o resultado de seu trabalho não o agrade, malogre, não seja bem aceito por seu público ou ele não queira que se vincule à sua carreira ou projeto estético.

Porém, embora se pense comumente o contrário, definir se um texto é ou não uma pseudotradução nem sempre é uma tarefa tão simples, pois existem muitos textos de definição problemática, situados entre a tradução autêntica e a fictícia.

Unicamente a ausência de fontes não é um indício suficiente e conclusivo; necessita-se de algo mais para que um texto de origem duvidosa seja declarado uma tradução ou pseudotradução. Como comenta Toury,⁵⁹⁶ é possível que exista uma miríade de traduções apócrifas que ainda não tiveram ou quem sabe nunca terão sua mistificação esclarecida.

⁵⁹⁶ Id. *Ibid.*, p. 6.

Propondo um conceito mais aberto de pseudotradução, Susan Bassnett⁵⁹⁷ classifica como tal as traduções com múltiplas fontes e na qual se utiliza a reescritura, como as biografias infames de Borges, a autotradução e os diálogos com e de estrangeiros na literatura de viagem.

Um estudo de Rita Copeland enfoca textos medievais híbridos que são simultaneamente originais e traduções, tais como as versões expandidas ou glosadas em francês e inglês do *Consolatio philosophiae* (c. 524) de Boécio.⁵⁹⁸ Majoritariamente, esse tipo de composição é integrado por traduções de obras de outras línguas que sofreram modificações, comentários e acréscimos e que foram apresentadas ao público como o original comentado, um novo texto ou sem qualquer definição.

Segundo Copeland, as apropriações e alterações dessas obras representam uma forma de tradução como exercício retórico, uma tomada de controle e naturalização de um discurso não nativo.⁵⁹⁹ Neste sentido, podemos entrever o tradutor também como autor de uma obra sua e alheia, ainda que a tradução, que já não é mais apenas tradução, não chegue a ser um original.

Como se pode chegar à conclusão, algumas traduções de Borges se encontram no limiar da categoria dos textos analisados por Copeland, como “La cámara de las estatuas” e a “Historia de los dos que soñaron”,

⁵⁹⁷ BASSNETT, Susan. When is a translation not a translation? In: _____; LEFEVERE, André. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1998. p. 30.

⁵⁹⁸ COPELAND, Rita. *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages: academic traditions and vernacular texts*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University, 1995. p. 128,135.

⁵⁹⁹ Id. *Ibid.*, p. 114.

que são tratadas por parte da crítica como traduções e por outra como originais do escritor argentino.

A pseudotradução e a maioria dos artifícios literários de Borges envolvendo apócrifos e dissimulação textual só começarão a integrar com relevância os projetos do autor na década de 1930, época em que a sua obra adentra em uma fase de transição temática e formal que relegará a segundo plano o seu projeto nacionalista de representação da cultura argentina, subsidiado por uma estética da cor local com elementos *criollos* e *arrabaleros* e teorizado nos três livros de ensaios que o escritor acabará não incluindo em suas *Obras completas*: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928).

No entanto, o universalismo borgiano maduro não despreza ou descarta o que é local. Como afirma Beatriz Sarlo,⁶⁰⁰ Borges construiu sua obra em um encontro de caminhos. Ela não é límpida e não se instala inteiramente em lugar nenhum: nem no *criollismo* vanguardista dos primeiros livros nem na erudição heteróclita de seus escritos posteriores, pois a sua obra sofre a tensão entre a mistura e a nostalgia por uma literatura europeia que um latino-americano nunca viverá como natureza original.

Antes de Borges abraçar o universalismo, foram a poesia e o ensaio os gêneros que o tornaram conhecido nacionalmente como homem de letras. O poeta Borges dessa fase é comprometido com uma Buenos Aires suburbana, nostálgica dos tempos em que a modernização ainda não havia transmutado a cidade e os *compadritos* ainda desafiavam-se com poncho ao braço e faca em riste nos armazéns e nas

⁶⁰⁰ SARLO. Op. cit., p. 5-6.

esquinas. O livro de Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, é uma obra elucidativa para se compreender o autor nessa fase e a relação dela com a sua literatura posterior.

Porém, na renovação de seu projeto estético, o escritor revelou-se mais promissor na prosa de ficção do que na poesia. Mesmo que Borges jamais deixe de compor poemas, a poesia não será prioridade em suas páginas durante os anos em que ele atinge a sua maturidade como autor universal. Os versos só terão novamente preponderância em sua produção literária após o evento de sua cegueira, mas por esse tempo a sua poesia já está formalmente avizinhada dos modelos clássicos e com uma temática similar às das ficções e dos ensaios que o consagraram mundialmente.

No *Autobiographical essay* se tem o relato dessa volta à poesia impelida pela cegueira:

De hecho, la ceguera me obligó a escribir nuevamente poesía. Ya que los borradores me estaban negados, debía recurrir a la memoria. Es evidente que resulta más fácil memorizar el verso que la prosa, y el verso rimado más que el verso libre. [...] En mi poesía más reciente siempre aparece un hilo narrativo. En realidad, hasta pienso argumentos para los poemas. [...] escribí poemas sobre temas tan diversos como Emerson y el vino, Snorri Sturluson y el reloj de arena, la muerte de mi abuelo y la decapitación de Carlos I. También pasé lista a mis héroes literarios: Poe, Swedenborg, Whitman, Heine, Camões, Jonathan Edwards y Cervantes. Y desde luego rendí el debido homenaje a los espejos, el Minotauro y los cuchillos.⁶⁰¹

⁶⁰¹ BORGES; DI GIOVANNI. Op. cit., p. 127-131.

Com o exemplo de *Historia universal de la infamia* e dos seus primeiros contos, como “El acercamiento a Almotásim”, entre outros textos, é perceptível que a transição de Borges a outra literatura, o seu caminho do local ao universal, da poesia à ficção, não é percorrido abruptamente. Parece que em sua fase de transição o escritor procura maneiras e estratégias de trazer e engendrar a novidade sem se expor em demasia. É possível ver nisso uma dupla proteção: a da crítica alheia e a da insegurança por suas incursões na prosa ficcional, terreno que ele demorou a assumir como seu.

Não se pode e nem tampouco se deve alinhar o recurso de Borges à pseudotradução como exclusivamente advindo das necessidades da fase de transição do escritor ou imputar a esse uso uma intenção deliberada de contribuir para a inovação ou renovação do sistema literário argentino do século XX. Os usos que ele faz da tradução fictícia são menos comprometidos e não respondem isoladamente por um salto significativo na sua literatura, ganhando antes importância como engrenagens de um processo que se vislumbra muito mais complexo. Em suma, a pseudotradução em Borges não é um elemento paradigmático de sua obra, mas aparece como estratégia textual necessária e significativa no eixo de alguns paradigmas e é um importante documento de como ele tenta recriar fora da operação tradutória o universo das *Noites*.

Provavelmente, dentre os vários motivos que ocasionam a pseudotradução, o de técnica narrativa e o de ocultação de autoria para o exercício da experimentação literária, bem como o da incorporação de um estilo e ou de uma literatura alheios a uma produção, ou o desejo de

não vincular um texto diretamente a ela, são todos encontráveis em Borges, como veremos nas duas análises que se seguem.

3.2.1 Borges, Burton e Lane em um espelho de tinta

“El espejo de tinta” foi a primeira das duas pseudotraduções ligadas às *Noites* que Borges publicou. O conto apareceu inicialmente na *Revista Multicolor de los Sábados*, na edição de 30 de setembro de 1933 (ano 1, nº 8) e posteriormente em 1935, em *Historia universal de la infamia*, em “Etcétera”. Como ficção ambientada no mundo islâmico e narrada por uma voz islâmica, sua publicação sem firma de tradução e com autoria parcial, (pelo menos de recolhimento do material) por parte de Sir Richard Burton, configurava-a não mais do que um texto estrangeiro de matriz oriental oferecido aos leitores do suplemento de *Crítica*. E a única referência com que os leitores então contavam é que a fonte do mesmo estaria no livro do capitão inglês intitulado [sic] *The lake regions of Equatorial Africa*.

Posteriormente, com a inclusão do texto na última seção de *Historia universal*, sem alterações substanciais, o novo dado agregado ao texto é a autoria de sua suposta tradução assumida por Borges, que ao mesmo tempo também assume a paternidade tradutória de “La cámara de las estatuas”, “Historia de los dos que soñaron” e dos outros textos de “Etcétera”.

Reproduzimos o conto segundo o texto estabelecido na 2ª edição de *História universal*:

EL ESPEJO DE TINTA

La historia sabe que el más cruel de los gobernadores del Sudán fue Yakub el Doliente, que entregó su país a la iniquidad de los recaudadores egipcios y murió en una cámara del palacio, el día catorceno de la luna de barmajat, el año 1842. Algunos insinúan que el hechicero Abderráhmen El Masmudí (cuyo nombre se puede traducir El Servidor del Misericordioso) lo acabó a puñal o a veneno, pero una muerte natural es más verosímil — ya que le decían el Doliente. Sin embargo, el capitán Richard Francis Burton conversó con ese hechicero el año 1853 y cuenta que le refirió lo que copio:

"Es verdad que yo padecí cautiverio en el alcázar de Yakub el Doliente, a raíz de la conspiración que fraguó mi hermano Ibrahim, con el fementido y vano socorro de los caudillos negros del Kordofán, que lo denunciaron. Mi hermano pereció por la espada, sobre la piel de sangre de la justicia, pero yo me arrojé a los aborrecidos pies del Doliente y le dije que era hechicero y que si me otorgaba la vida, le mostraría formas y apariencias aún más maravillosas que las del Fanusí jiyal (la linterna mágica). El opresor me exigió una prueba inmediata. Yo pedí una pluma de caña, unas tijeras, una gran hoja de papel veneciano, un cuerno de tinta, un brasero, unas semillas de cilantro y una onza de benjuí. Recorté la hoja en seis tiras, escribí talismanes e invocaciones en las cinco primeras, y en la restante las siguientes palabras que están en el glorioso *Qurán*: 'Hemos retirado tu velo, y la visión de tus ojos es penetrante'. Luego dibujé un cuadro mágico en la mano derecha de Yakub y le pedí que la ahuecara y vertí un círculo de tinta en el medio. Le pregunté si percibía con claridad su reflejo en el círculo y respondió que sí. Le dije que no alzara los ojos. Encendí el benjuí y el cilantro y quemé las invocaciones en el brasero. Le pedí que nombrara la figura que deseaba mirar. Pensó y me dijo que un caballo salvaje, el más hermoso que pastara en los prados que bordean el desierto. Miró y vio el campo verde y tranquilo y

después un caballo que se acercaba, ágil como un leopardo, con una estrella blanca en la frente. Me pidió una tropilla de caballos tan perfectos como el primero, y vio en el horizonte una larga nube de polvo y luego la tropilla. Comprendí que mi vida estaba segura.

“Apenas despuntaba la luz del día, dos soldados entraban en mi cárcel y me conducían a la cámara del Doliente, donde ya me esperaban el incienso, el brasero y la tinta. Así me fue exigiendo y le fui mostrando todas las apariencias del mundo. Ese hombre muerto que aborrezco tuvo en su mano cuanto los hombres muertos han visto y ven los que están vivos: las ciudades, climas y reinos en que se divide la tierra, los tesoros ocultos en el centro, las naves que atraviesan el mar, los instrumentos de la guerra, de la música y de la cirugía, las graciosas mujeres, las estrellas fijas y los planetas, los colores que emplean los infieles para pintar sus cuadros aborrecibles, los minerales y las plantas con los secretos y virtudes que encierran, los ángeles de plata cuyo alimento es el elogio y la justificación del Señor, la distribución de los premios en las escuelas, las estatuas de pájaros y de reyes que hay en el corazón de las pirámides, la sombra proyectada por el toro que sostiene la Tierra y por el pez que está debajo del toro, los desiertos de Dios el Misericordioso. Vio cosas imposibles de describir, como las calles alumbradas a gas y como la ballena que muere cuando escucha el grito del hombre. Una vez me ordenó que le mostrara la ciudad que se llama Europa. Le mostré la principal de sus calles y creo que fue en ese caudaloso río de hombres, todos ataviados de negro y muchos con anteojos, que vio por la primera vez al Enmascarado.

“Esa figura, a veces con el traje sudanés, a veces de uniforme, pero siempre con un paño sobre la cara, penetró desde entonces en las visiones. Era infaltable y no conjeturábamos quién era. Sin embargo, las apariencias del espejo de tinta, momentáneas o inmóviles al principio, eran más complejas ahora; ejecutaban sin demora mis órdenes y el tirano las seguía con claridad. Es cierto que los dos solíamos quedar extenuados. El

carácter atroz de las escenas era otra fuente de cansancio. No eran sino castigos, cuerdas, mutilaciones, deleites del verdugo y del cruel.

“Así arribamos al amanecer del día catorceno de la luna de barmajat. El círculo de tinta había sido marcado en la mano, el benjuí arrojado al brasero, las invocaciones quemadas. Estábamos solos los dos. El Doliente me dijo que le mostrara un inapelable y justo castigo, porque su corazón, ese día, apetecía ver una muerte. Le mostré los soldados con los tambores, la piel de becerro estirada, las personas dichosas de mirar, el verdugo con la espada de la justicia. Se maravilló al mirarlo y me dijo: Es Abu Kir, el que ajustició a tu hermano Ibrahim, el que cerrará tu destino cuando me sea deparada la ciencia de convocar estas figuras sin tu socorro. Me pidió que trajeran al condenado. Cuando lo trajeron se demudó, porque era el hombre inexplicable del lienzo blanco. Me ordenó que antes de matarlo le sacaran la máscara. Yo me arrojé a sus pies y dije: Oh, rey del tiempo y sustancia y suma del siglo, esta figura no es como las demás, porque no sabemos su nombre ni el de sus padres ni el de la ciudad que es su patria, de suerte que yo no me atrevo a tocarla, por no incurrir en una culpa de la que tendré que dar cuenta. Se rió el Doliente y acabó por jurar que él cargaría con la culpa, si culpa había. Lo juró por la espada y el *Qurán*. Entonces ordené que desnudaran al condenado y que lo sujetaran sobre la estirada piel de becerro y que le arrancaran la máscara. Esas cosas se hicieron. Los espantados ojos de Yakub pudieron ver por fin esa cara —que era la suya propia. Se cubrió de miedo y locura. Le sujeté la diestra temblorosa con la mía que estaba firme y le ordené que continuara mirando la ceremonia de su muerte. Estaba poseído por el espejo: ni siquiera trató de alzar los ojos o de volcar la tinta. Cuando la espada se abatió en la visión sobre la cabeza culpable, gimió con una voz que no me apiadó, y rodó al suelo, muerto.

“La gloria sea con Aquel que no muere y tiene en su mano las dos llaves del Ilimitado Perdón y del Infinito Castigo.”

(Del libro *The Lake Regions of Equatorial Africa*, de R.F. Burton.)⁶⁰²

Embora os pré-textos dos dois contos das *Noites* que figuram em “Etcétera” possam ser encontrados na versão de Burton da obra árabe e nas versões de outros tradutores, nenhum texto prévio ou que se aproxime de “El espejo de tinta” encontra-se em qualquer livro ou texto do explorador. Como constata Di Giovanni, o conto “has nothing whatever to do with Burton. It is pure, original Borges”.⁶⁰³

Primeiramente, não existe na obra de Burton um livro intitulado *The Lake Regions of Equatorial Africa*. Apesar de tentar vincular o seu conto a uma referência verdadeira, Borges se engana com ela, pois Sir Richard, relatando as suas andanças à procura das nascentes do Nilo, publicou em 1860 dois volumes de uma narrativa de seus feitos com um título um pouco diferente, *The lake regions of Central Africa: a Picture of exploration* (London: Longman, Green, Longman and Roberts).

Segundo Di Giovanni,⁶⁰⁴ o escritor nunca chegou a colocar os olhos nas páginas de nenhum dos volumes. Aliás, o tradutor norte-americano corrigiu o lapso de Borges na versão conjunta de ambos para o conto.

Se existem fontes para “El espejo de tinta” elas são fontes de inspiração e não textos de partida. As mais visíveis são as leituras que Borges realizou das *Noites* e de um capítulo do *An account of the manners and customs of modern Egyptians*, de Lane.

⁶⁰² BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, p. 342-345.

⁶⁰³ DI GIOVANNI. Op. cit., p. 202.

⁶⁰⁴ Id. *Ibid.*, p. 203.

No capítulo XII da obra do orientalista inglês, “Magic, astrology, and alchymy”, no qual Lane relata algumas práticas de magia que presenciou durante a sua estadia no Cairo, há um testemunho do viajante sobre uma forma de adivinhação e experiência visionária denominada por ele de “magic mirror of ink”. Tal experimento, conduzido por um feiticeiro, consiste em se cortar seis pedaços de papel e escrever neles invocações mágicas. Em seguida, desenha-se com pena e tinta na palma da mão de uma criança um quadrado com alguns números dispostos internamente e em cujo centro é colocada uma porção de tinta que possa produzir reflexo.⁶⁰⁵ Logo após, queimam-se gradativamente os papéis em um braseiro juntamente com substâncias aromáticas. Paralelamente a isso, a criança segue as orientações do responsável pelo ritual e relata em voz alta aos presentes as coisas que supostamente vê no espelho de tinta de sua mão, inclusive pessoas mortas.⁶⁰⁶

Entre outros objetos e seres, Lane garante que um menino teria visto refletido em sua mão, e controlado com a ajuda de um mago, os acontecimentos do acampamento militar de um sultão:

The magician then told him to call for the Sultan; and the boy, having done this, said, “I see the Sultan riding to his tent, on a bay horse; and he has, on his head, a high red cap: he has alighted at his tent, and sat down within it.” “Desire them to bring coffee to the Sultan,” said the magician, “and to form the court.” These orders were given by the boy; and he said that he saw them performed.⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Ver Anexo 3.

⁶⁰⁶ LANE. *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*, p. 268-275.

⁶⁰⁷ Id. *Ibid.*, p. 272.

Burton, rival intelectual de Lane, enquanto esteve em Alexandria disfarçado de médico muçulmano, executou algumas vezes com os vizinhos que vinham procurá-lo o experimento do espelho de tinta, que ele denominava de “espelho mágico”.⁶⁰⁸

É fácil precisar que a fonte de “El espejo” é Lane, porque a narração de Borges sobre o ritual realizado por Abderrahmen El Masmudí aproveita muitos detalhes que estão presentes no capítulo de *Modern Egyptians*. Desse modo, o material utilizado pelo feiticeiro do escritor é afim ao do de Lane:

Yo pedí una pluma de caña, unas tijeras, una gran hoja de papel veneciano, un cuerno de tinta, un brasero, unas semillas de cilantro y una onza de benjuí. (Borges)⁶⁰⁹

[...] the magician first asked me for a reed-pen and ink, a piece of paper, and a pair of scissors; and, having cut off a narrow strip of paper, wrote upon it certain forms of invocation, together with another charm, by which he professes to accomplish the object of the experiment. [...] I had prepared, by the magician's direction, some frankincense and coriander-seed (He generally requires some benzoin to be added to these), and a chafing-dish with some live charcoal in it. (Lane)⁶¹⁰

Até o verso parcial do Alcorão que o argentino menciona ser escrito no último pedaço de papel, o 22º da Sura 50, conhecida como “Q.” (Qaf), “Hemos retirado tu velo, y la visión de tus ojos es

⁶⁰⁸ RICE. *Sir Richard Francis Burton*, p. 196.

⁶⁰⁹ BORGES. Op. cit., p. 343.

⁶¹⁰ LANE. Op. cit., p. 268-271. (No primeiro parênteses interpolamos nota do autor referente ao trecho citado.)

penetrante”,⁶¹¹ é uma tradução da versão que Lane fornece dos escritos rituais que o seu mágico lhe revela destinados ao sexto papel: “And this is the removal. **‘And we have removed from thee/ thy veil; and thy sight to-day/ is piercing.’** Correct: correct.”⁶¹²

Uma tradução mais literal dessa passagem corânica se afasta em sua segunda parte das versões do escritor e do orientalista: “Nós agora removemos o teu véu; hoje a tua visão é (tão forte quanto) aço.”⁶¹³

Principal elemento do conto de Borges, o espelho de tinta será amplificado pelo escritor como convergência de duas temáticas que na época da publicação do texto na *Revista Multicolor* ele também explorou em suas traduções de “The city of Labtayt” e de “The ruined man who became rich again through a dream”, como já expusemos. Tais temas são o Aleph e o duplo.

Não há registros de que Borges tenha trabalhado primeiro as traduções ou a redação de “El espejo”, ou ao mesmo tempo alguns ou todos os textos. Mas independentemente de qual antecedeu qual, foi na narrativa ambientada no Sudão que ele parece ter explorado pela primeira vez com consistência os temas que logo ganhariam tratamento aperfeiçoado.

Diversamente do espelho de Salomão em “La cámara de las estatuas”, o Aleph materializado pelo espelho de tinta é mais desenvolvido, como não deixou de comentar Di Giovanni.⁶¹⁴ A natureza e a variedade das imagens que ele permite vislumbrar em seu reflexo são

⁶¹¹ ALCORÃO apud BORGES. Op. cit., loc. cit.

⁶¹² LANE. Op.cit., 269. (Grifo nosso.)

⁶¹³ Tradução nossa de: “[...] We now removed your veil; today your vision is (as strong as) steel.” *QURAN: The Final Testament*, p. 428.

⁶¹⁴ DI GIOVANNI. Op. cit., loc. cit.

muito próximas, guardadas as proporções, das que o Borges protagonista de “El Aleph” vislumbra em uma pequena esfera.

Uma comparação entre os três é válida:

[...] el que se miraba en su luna veía las caras de sus padres y de sus hijos, desde el primer Adán hasta los que oirán la Trompeta. (“La cámara de las estatuas”)⁶¹⁵

Así me fue exigiendo y le fui mostrando todas las apariencias del mundo. Ese hombre muerto que aborrezco tuvo en su mano cuanto los hombres muertos han visto y ven los que están vivos: las ciudades, climas y reinos en que se divide la tierra, los tesoros ocultos en el centro, las naves que atraviesan el mar, los instrumentos de la guerra, de la música y de la cirugía, las graciosas mujeres, las estrellas fijas y los planetas, los colores que emplean los infieles para pintar sus cuadros aborrecibles, los minerales y las plantas con los secretos y virtudes que encierran, los ángeles de plata cuyo alimento es el elogio y la justificación del Señor, la distribución de los premios en las escuelas, las estatuas de pájaros y de reyes que hay en el corazón de las pirámides, la sombra proyectada por el toro que sostiene la Tierra y por el pez que está debajo del toro, los desiertos de Dios el Misericordioso. Vio cosas imposibles de describir, como las calles alumbradas a gas y como la ballena que muere cuando escucha el grito del hombre. Una vez me ordenó que le mostrara la ciudad que se llama Europa. Le mostré la principal de sus calles [...] ese caudaloso río de hombres, todos ataviados de negro y muchos con anteojos [...]. (“El espejo de tinta”)⁶¹⁶

⁶¹⁵ BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, p. 339.

⁶¹⁶ Id. *Ibid.*, p. 343-344.

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa, del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis visceras, vi tu

cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (“El Aleph”)⁶¹⁷

Note-se que muitos dos segredos e tesouros que Yakub el Doliente vê no espelho de tinta de sua mão direita comparecem também nas câmaras proibidas do castelo de “La cámara de las estatuas” ou são evocados em outras traduções das *Noites* relacionadas a Borges, sendo mesmo indícios de sua presença ativa na elaboração, em colaboração ou não, de textos apresentados aqui como trabalhos em coautoria.

Em “El espejo”, a visão das “ciudades, climas y reinos en que se divide la tierra”⁶¹⁸ remete ao mapa-múndi da quarto recinto do castelo de “La cámara”, “donde estaban los reinos, las ciudades, los mares, los castillos y los peligros, cada cual con su nombre verdadero y con su precisa figura.”⁶¹⁹ Curiosamente, a inclusão da aparição de climas no espelho da mão do tirano sudanês provém do espelho de Salomão em Burton, o qual permite o vislumbre dos “seven climates of the world”.⁶²⁰

Também remete a “La cámara” a revelação a Yakub dos “minerales y las plantas con los secretos y virtudes que encierran”,⁶²¹ que na tradução são a matéria do livro negro da terceira câmara, o qual

⁶¹⁷ Id. El Aleph, *OCI*, p. 753-754.

⁶¹⁸ Id. Historia universal de la infamia, *OCI*, loc. cit.

⁶¹⁹ Id. Ibid., p. 343.

⁶²⁰ *THE BOOK of thousand nights and a night*. v. 4, p. 101.

⁶²¹ BORGES. Op. cit., loc. cit.

ensina “las virtudes de los metales de los talismanes y de los días, así como la preparación de venenos y de contravenenos.”⁶²²

No que condiz à faculdade de se ver os tesouros ocultos no centro da terra, a pomada mágica cujo uso incorreto leva “Abdula, el mendigo ciego” a perder a visão tem essa propriedade. Ademais, a visão de “los ángeles de plata cuyo alimento es el elogio y la justificación del Señor”⁶²³ na tradução fictícia é a reelaboração da imagen do trecho de “The adventures of Bulukiya”, da noite 496 de Burton, e que aparecerá traduzida em *El libro del Cielo y del Infierno*: “Alá ha creado un mundo blanco como la plata, cuya grandeza nadie sabe sino El, y lo ha poblado de Ángeles, cuya comida y cuya bebida son Su alabanza.”⁶²⁴

Registre-se também que do mesmo modo que o interior misterioso de pirâmides é aludido entre as visões de Yakub: “las estatuas de pájaros y de reyes que hay en el corazón de las pirámides”,⁶²⁵ o interior de outra é visto no Aleph: “vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide”.⁶²⁶

Na vertigem do Aleph ainda comparecem outras coisas antecipadas pelo espelho de tinta: as imagens e a ação da primeira visão do conto de “Etcétera”,

Miró y vio el campo verde y tranquilo y después un caballo que se acercaba, ágil como un leopardo, con una estrella blanca en la frente. Me pidió una tropilla de caballos tan perfectos como

⁶²² Id. *Ibid.*, p. 339.

⁶²³ Id. *Ibid.*, p. 343.

⁶²⁴ BORGES; BIOY CASARES. *Libro del Cielo y del Infierno*, p. 99.

⁶²⁵ BORGES. *Op. cit.*, p. 343-344.

⁶²⁶ Id. *El Aleph, OCI*, p. 753.

el primero, y vio en el horizonte una larga nube de polvo y luego la tropilla.⁶²⁷

tornam-se na narrativa do livro de 1949 “caballos de crin arremolinada, en una playa, del Mar Caspio en el alba”.⁶²⁸

Por outro lado, Londres é evocada em ambos os contos: “Una vez me ordenó que le mostrara la ciudad que se llama Europa. Le mostré la principal de sus calles [...] ese caudaloso río de hombres, todos ataviados de negro y muchos con anteojos [...]” (“El espejo de tinta”);⁶²⁹ “vi un laberinto roto (era Londres)” (“El Aleph”).⁶³⁰

Em “El espejo”, a imagen de uma crença oriental que aparece nas *Noites* é elegida dentre aquilo que Yakub vê: “la ballena que muere cuando escucha el grito del hombre.”⁶³¹ Tal crença também é utilizada em uma argumentação de Borges em “Los traductores de *Las 1001 noches*”, no capítulo sobre Burton que foi publicado em *Crítica* alguns meses depois da pseudotradução:

He mencionado la diferencia fundamental entre el primitivo auditorio de los relatos y el club de suscritores de Burton. Aquéllos eran pícaros, noveleros, analfabetos, infinitamente suspicaces de lo presente y crédulos de la maravilla remota; éstos eran señores del West End, aptos para el desdén y la erudición y no para el espanto o la risotada. **Aquéllos apreciaban que la ballena muriera al escuchar el grito del hombre; éstos,**

⁶²⁷ Id. Historia universal de la infamia, *OCI*, p. 343.

⁶²⁸ Id. El Aleph, *OCI*, p. 753-754.

⁶²⁹ BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, p. 344.

⁶³⁰ Id. El Aleph, *OCI*, p. 753.

⁶³¹ Id. Historia universal de la infamia, *OCI*, loc. cit.

que hubiera hombres que dieran crédito a una capacidad mortal de ese grito.⁶³²

Finalmente, dois seres mitológicos do Oriente também acabam integrando as revelações do espelho de tinta, citados na seguinte passagem: “la sombra proyectada por el toro que sostiene la Tierra y por el pez que está debajo del toro”.⁶³³ No verbete sobre “El Bahamut” que Borges redige com Margarita Guerrero para o *Manual de zoología fantástica/Libro de los seres imaginarios* a criatura lendária que dá título ao texto é identificada como o peixe que sustenta o touro, e a fonte indicada da informação é Lane:

Leemos en una tradición recogida por Lane:

Dios creó la tierra, pero la tierra no tenía sostén y así bajo la tierra creó un ángel. Pero el ángel no tenía sostén y así bajo los pies del ángel creó un peñasco hecho de rubí. Pero el peñasco no tenía sostén y así bajo el peñasco creó un toro con cuatro mil ojos, orejas, narices, bocas, lenguas y pies. Pero el toro no tenía sostén y así bajo el toro creó un pez llamado Bahamut, y bajo el pez puso agua, y bajo el agua puso oscuridad, y la ciencia humana no ve más allá de ese punto.⁶³⁴

Mais adiante, o escritor comenta um episódio sobre o Bahamut que se encontra na noite 496, coincidentemente a noite de “The adventures de Bulukiya” em que o pré-texto de “Un cielo blanco” integra o primeiro parágrafo e onde o peixe e o touro sustentadores do mundo são discutidos pelos personagens:

⁶³² Id. Historia de la Eternidad, *OCI*, p. 404. (Grifo nosso.)

⁶³³ Id. Historia universal de la infamia, *OCI*, loc. cit.

⁶³⁴ LANE apud BORGES; GUERRERO. *El libro de los seres imaginarios*, p. 43.

En la noche 496 del *Libro de las Mil y una Noches*, se refiere que a Isa (Jesús) le fue concedido ver a Bahamut y que, lograda esa merced, rodó por el suelo y tardó tres días en recobrar el conocimiento. Se añade que bajo el desaforado pez hay un mar, y bajo el mar un abismo de aire, y bajo el aire, fuego, y bajo el fuego, una serpiente que se llama Falak, en cuya boca están los infiernos.⁶³⁵

No que diz respeito ao tema do duplo em “El espejo de tinta”, o aparecimento e a revelação do duplo de Yakub são explorados mediante o aceno da morte como consequência de sua visão no espelho de tinta.

Parece que na morte do cruel governador africano Borges plasmou o desenlace de duas obras de escritores de língua inglesa que ele admirava: o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, e o romance “The picture of Dorian Gray”, de Oscar Wilde. Tanto em um como em outro texto, há a morte do protagonista após a tentativa de confrontar o seu duplo. Em Poe, o protagonista morre ao duelar com o

⁶³⁵ BORGES; GUERRERO. *Ibid.*, p. 44. A passagem é a seguinte na tradução de Burton: “And know, also, O Bulukiya, that the earths were made in seven stages, one upon another, and that Allah hath created one of His Angels, whose stature and attributes none knoweth but Himself and who beareth the seven stages upon his shoulders. Under this Angel Almighty Allah hath created a great rock, and under the rock a bull, and under the bull a huge fish, and under the fish a mighty ocean. God once told Isa (with whom be peace!) of this fish, and lie said, ‘O Lord show me the fish, that I may look upon it.’ So the Almighty commanded an angel to take Isa and show him the fish. Accordingly, he took him up and carried him (with whom be peace!) to the sea, wherein the fish dwelt, and said, ‘Look, O Isa, upon the fish.’ He looked but at first saw nothing, when, suddenly, the fish darted past like lightning. At this sight Isa fell down aswoon, and when he came to himself, Allah spake to him by inspiration, saying, ‘O Isa, hast thou seen the fish and comprehended its length and its breadth?’ He replied, ‘By Thy honour and glory, O Lord, I saw no fish; but there passed me by a great bull, whose length was three days’ journey, and I know not what manner of thing this bull is.’ Quoth Allah, ‘O Isa, this that thou sawest and which was three days in passing by thee, was but the head of the fish; and know that every day I create forty fishes like unto this.’ And Isa hearing this marvelled at the power of Allah the Almighty.” *THE BOOK of thousand nights and a night*. v. 5, p. 324-325. (Omitiram-se as notas do autor na transcrição.)

seu duplo, que é o seu próprio reflexo em um espelho,⁶³⁶ enquanto que em Wilde, Dorian Gray encontra o seu fim após esfaquear a tela em que o seu retrato gradativamente envelhecia e adquiria aparência repugnante devido às maldades que ele praticava.⁶³⁷

Coincidência ou não, na mesma edição da *Revista Multicolor de los Sábados* em que “El espejo de tinta” foi publicado também foi dado a público a biografia infame “El impostor inverosímil Tom Castro”, na qual o duplo é explorado pela usurpação de uma identidade alheia. Curiosamente, não se sabe se Borges teve conhecimento disso, Sir Richard Burton, durante sua passagem por Buenos Aires em 1868, chegou a jantar com o homem que se tornaria mais tarde personagem do escritor por tentar reivindicar uma posição dentro de uma família católica inglesa que tinha parentesco com a da esposa do tradutor das *Noites*.⁶³⁸

Por sua vez, a construção do terrível Yakub el Doliente parece o ensaio de outro personagem oriental borgiano, Abenjacán. No conto “Abenjacán el Bojárí, muerto en su laberinto”,⁶³⁹ da segunda edição de *El Aleph*,⁶⁴⁰ o cruel governante de um país africano enfrenta uma rebelião e é morto na Inglaterra pelo seu vizir, Zaid, o qual assumira a identidade daquele a fim de atraí-lo para uma armadilha, realizando um

⁶³⁶ POE, Edgar Allan. William Wilson. In: _____. *The collected Works of Edgar Allan Poe*: a comprehensive collection of e-Texts. Baltimore: Edgar Allan Poe Society of Baltimore, s.d. n.p. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/tales/wilwilf.htm>>. Acessado em: 8 jul. 2011.

⁶³⁷ WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. Peterborough (Canada): Broadview, 1998. p. 250-251.

⁶³⁸ RICE. Op. cit., p. 404; LOVELL, Mary S. *A rage to live*: a biography of Richard and Isabel Burton. New York/London: W.W. Norton, 2000. p. 486-487.

⁶³⁹ BORGES. *El Aleph*, *OCI*, p. 600-606.

⁶⁴⁰ Publicado originalmente na revista *Sur*, Buenos Aires, n. 202, ago. 1951.

jogo de espelhos e servindo a Borges como elemento de mais uma abordagem do duplo.

Norman Thomas Di Giovanni⁶⁴¹ igualmente viu no parágrafo de abertura da primeira tradução fictícia do escritor a prefiguração do Borges das narrativas consagradas, nas quais uma fonte elaborada é apresentada para a história que se narrará:

La historia sabe que el más cruel de los gobernadores del Sudán fue Yakub el Doliente, que entregó su país a la iniquidad de los recaudadores egipcios y murió en una cámara del palacio, el día catorceno de la luna de barmajat, el año 1842. Algunos insinúan que el hechicero Abderráhmen El Masmudí (cuyo nombre se puede traducir El Servidor del Misericordioso) lo acabó a puñal o a veneno, pero una muerte natural es más verosímil — ya que le decían el Doliente. Sin embargo, el capitán Richard Francis Burton conversó con ese hechicero el año 1853 y cuenta que le refirió lo que copio: [...].⁶⁴²

Como um dos orientalistas mais respeitados por Borges, Burton é convocado para sustentar a moldura narrativa do conto e incutir credibilidade textual ao leitor na tentativa de convencê-lo de que “El espejo” resulta de uma autêntica fonte islâmica. Inclusive é perceptível nessa introdução da história o exercício da simulação de incerteza que em “La cámara de las estatuas” acontece em relação ao nome da cidade em que o castelo de sete câmaras guarda os tesouros proibidos, simulação tomada como paradigma estético no prólogo de *Elogio de la sombra*.

⁶⁴¹ DI GIOVANNI. Op. cit., p. 202.

⁶⁴² BORGES. Historia universal de la infamia, *OCI*, p. 342-343.

Aparte a detecção de procedimentos, temas e imagens que serão retrabalhados em outros livros de contos do escritor, nessa tradução fictícia há um tom orientalizante extremamente acentuado na criação de situações e personagens, e também na descrição de objetos. É digna de menção a linguagem e a ideologia utilizada na narrativa, as quais plasmam não só a linguagem e a ideologia das *Mil e uma noites*, mas também as da literatura islâmica como um todo e as das concepções estereotipadas pelo orientalismo. Estética e ideologicamente falando, a redação de “El espejo de tinta” é similar às redações das duas traduções das *Noites* em “Etcétera”. No conto, o mundo islâmico parece ser retratado sob medida como o Ocidente espera que ele se apresente: os cenários devem ser exóticos e os costumes e as palavras também, não podendo ainda o enredo dispensar o determinismo teológico.

Isso é plenamente visível, por exemplo, na fórmula imitativa do discurso religioso que encerra o relato do feiticeiro e o próprio conto, e que tem como congêneres suas as frases finais da “Historia de los dos que soñaron” e de “Los dos reyes y los dos laberintos”: “La gloria sea con Aquel que no muere y tiene en su mano las dos llaves del ilimitado Perdón y del infinito Castigo.”⁶⁴³ Assim, como nas traduções das *Noites* incorporadas a *Historia universal de la infamia*, Deus é, em última instância, o grande e único responsável pela punição do mau e recompensa ou libertação do justo, estando o homem na posição de instrumento e expectador de sua força. Tudo em consonância com uma proposta orientalista de texto, na qual a ação da divindade suprema deve ser diferente da que se concebe no Ocidente.

⁶⁴³ BORGES. Op. cit., p. 345.

De acordo com Ian Almond,⁶⁴⁴ o orientalismo de “El espejo” e das traduções das *Noites em Historia universal* tem um propósito mais enciclopédico do que a tentativa de compreensão da alteridade do Islã. Nesses textos, a exposição do outro deve diferir de modo radical da cultura do Ocidente, ser um exótico interlúdio moral e a misteriosa e atraente promessa de um mundo onde o eventual não reina e todo ato de infâmia tem um calculado valor, uma significação precisa e uma (geralmente inesperada) resolução. E em tais histórias, o Allah de Borges não estima a ironia.

3.2.2 Um fio de Ariadne para “Los dos reyes y los dos laberintos”

“Los dos reyes y los dos laberintos” é uma pseudotradução de Borges que teve um histórico de publicação bem mais extenso do que os outros textos do escritor analisados até aqui. A pequena história, resultado de recriação da linguagem e do imaginário mileumanoitesco, tem a sua importância assegurada na obra de seu autor porque foi o primeiro de seus escritos ficcionais cujo tema central é o labirinto, imagem que veio a se tornar uma espécie de sinônimo da literatura borgiana. Vale lembrar que duas de suas coletâneas mais conhecidas foram intituladas com ela: *Labyrinthes*. Org. e trad. Roger Caillois. Paris: Gallimard, 1953; e *Labyrinths: select stories & other writings*. Org. de Donald A. Yates e James E. Irby. Vários tradutores. New York: New Directions, 1962.

Ainda que o texto tenha aparecido pela primeira vez em 1936, a autoria de “Los dos reyes” será assumida apenas em *The Aleph and*

⁶⁴⁴ ALMOND. Op. cit. p. 72.

other stories, coletânea de textos do autor traduzida em parceria com Di Giovanni e publicada nos Estados Unidos em 1970 pela E.P. Dutton. Em *El Aleph*, no entanto, o conto permaneceu referenciado como oriundo das *Noites*.

Substancialmente, a narrativa não conta com nenhuma grande modificação em seu corpo no decorrer de seis versões. As principais mudanças efetuadas por Borges ocorrem no âmbito do título da história e nas referências que intentam ludibriar o leitor com o objetivo de convencê-lo de que se trata de um texto traduzido, o que por si só já é um labirinto à parte.

A versão definitiva estabelecida pelo escritor é a que foi incorporada à segunda edição de *El Aleph*:

LOS DOS REYES Y LOS DOS LABERINTOS

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de

Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: “¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso.” Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.⁶⁴⁵

Em sua primeira aparição, o conto não compareceu como história independente. Borges inseriu a ficção em um artigo de sua autoria assinado com pseudônimo e publicado no terceiro número da revista portenha *Obra*, de fevereiro de 1936. Esse artigo é revelador no que tange ao desenvolvimento de seu tema e aos procedimentos criativos com que Borges escreverá alguns de seus primeiros contos, pois ele é constituído de uma resenha a um livro imaginário.

O artigo é simplesmente intitulado “Laberintos” e seu autor, Daniel Haslam (o sobrenome é tomado de empréstimo da família da avó paterna de Borges, Fanny), analisa nele o inexistente tratado *A general history of labyrinths*, atribuído a um certo Thomas Ingran. Tal obra apócrifa será citada mais tarde pelo escritor em uma nota de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, paratexto que esclarece o livro como um trabalho de outro Haslam inventado pelo autor, Silas: “Haslam ha publicado también *A General History of Labyrinths*.”⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ BORGES. El Aleph, *OCI*, p. 607. (Omitiu-se uma nota do autor na transcrição.)

⁶⁴⁶ Id. Ficciones, *OCI*, p. 515, n. 1.

Em “Laberintos”, Borges discorre sobre um assunto que sempre o fascinou, mas que ainda não tinha espaço em sua obra. A novidade temática pode ter sido uma das razões pela quais o escritor decidiu ocultar sob pseudônimo a autoria de seu texto. Do labirinto subterrâneo egípcio descrito por Heródoto ao labirinto de Creta, o artigo explicita uma erudição incomum e o desejo do autor em colocar a imagem labiríntica em primeiro plano em sua obra.

Por certo, tomaria muito espaço e seria excessivamente digressivo apontar os textos de Borges em que o labirinto é um dos elementos narrativos mais importantes e também metáfora cósmica. Conforme assinala Monegal,⁶⁴⁷ ele é um símbolo que não está presente na fase inicial da literatura de Borges, sendo empregado com recorrência em seus contos somente a partir do final da década de 30 e, na opinião do crítico, alcançando a sua melhor expressão possível em “El inmortal”, onde o labirinto conforma a cidade dos imortais e o destino do protagonista em seus múltiplos avatares.

Ainda segundo Monegal,⁶⁴⁸ atrás das ficções de Borges envolvendo o labirinto encontra-se uma convicção de que a realidade percebida pelos homens, em seu aspecto ambivalente de ordem e desordem, de razão e falta de razão, de prazer e dor, de alegria e terror, não é nada mais do que o pesadelo de uma busca por um centro escondido.

⁶⁴⁷ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por Borges [Borges por él mismo]*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 92-93.

⁶⁴⁸ Id. *Ibid.*, p. 93.

Ivan Almeida⁶⁴⁹ vê nos labirintos de Borges o antípoda do papel que os mapas assumem nos escritos do autor. Estes são orientação e aqueles, extravio. Ademais, o estudioso considera que o labirinto constitui a forma pessoal que o escritor adota para pensar o impensável infinito. E isso é visível em sua faceta de leitor pela predileção que ele demonstra por obras que considera labirintos verbais, como as *Noites*, o *Quijote* ou o *Ulyses* de Joyce.

Não obstante “Los dos reyes” ser um texto mais antigo na ficção do argentino, a elaboração da imagem do labirinto que ele apresenta é tão apurada e profunda quanto os demais contos e poemas em que o símbolo aparece. Pode-se pensar que um dos motivos do encobrimento da autoria do conto, pelo menos nas suas primeiras publicações, são as prováveis insegurança e dúvidas do escritor a respeito do caminho narrativo e temático que ele almejava para a sua obra. Seja como for, o Borges maduro e universal já se encontra presente nessa tradução fictícia e a incorporação dela em um dos livros de contos que o consagraram não é destoante.

Na pseudotradução ambientada no oriente, o tema do duplo não vai ser evocado apenas pelos dois reis que se enfrentam, mas também pelos dois tipos de labirintos que são próprios de cada monarca. Dessa feita, a figura convencional do labirinto, uma construção “de bronce con muchas escaleras, puertas y muro”,⁶⁵⁰ será relacionada ao rei da Babilônia, ao passo que um labirinto menos comum, o deserto, “donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías

⁶⁴⁹ ALMEIDA, Ivan. Borges, o los laberintos de la inmanencia. *Borges Center*, 2000. n.p. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/labirinto.pdf>>. Acessado em: 26 abr. 2009.

⁶⁵⁰ BORGES. El Aleph, *OCI*, p. 607.

que recorrer, ni muros que [...] vedan el paso”,⁶⁵¹ é prerrogativa do rei da Arábia.

O labirinto mais simples representado pelo deserto arábico corresponde a um modelo semelhante ao labirinto linear que em “La muerte y la brújula” o detetive Erik Lönnrot propõe a seu duplo, Red Scharlach, e que é inspirado nas reflexões de Borges sobre o paradoxo de Aquiles e da tartaruga enunciado por Zenon.

De acordo com Almeida,⁶⁵² a história dos dois reis, que à primeira vista não passa de um conto edificante, ilustra o princípio segundo o qual o infinitamente simples pode ser tanto ou mais labiríntico do que o infinitamente complexo.

Talvez na época em que Borges redigiu o conto a sua preferência estivesse justamente inclinada aos labirintos menos complexos. Nas três primeiras versões de “Los dos reyes” e naquela que consta em *Cuentos breves y extraordinarios*, o trecho em que no texto de 1952 se pode ler a promessa do rei da Arábia formulada assim: “pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía **otro laberinto** y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día”,⁶⁵³ acusa um julgamento entre os dois labirintos por parte do escritor: “pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía **un laberinto mejor** y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día.”⁶⁵⁴ Esta, a propósito, é a única diferença no corpo do texto em suas várias versões.

⁶⁵¹ Id. *Ibid.*, loc. cit.

⁶⁵² ALMEIDA. *Op. cit.*, n.p.

⁶⁵³ BORGES. *Op. cit.*, loc. cit. (Grifo nosso.)

⁶⁵⁴ Id. *Textos recobrados (1931-1955)*. Ed. Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2008. p. 158. (Grifo nosso.)

Segundo o Borges mascarado como Daniel Haslam em “Laberintos”, a narrativa faria parte do primeiro apêndice da obra escrita pelo apócrifo Ingran, consistindo da tradução de uma lenda árabe vertida por Burton: “Del primer apêndice de la obra copiamos una breve leyenda arábica, traducida al inglés por Sir Richard Burton. Se titula:// HISTORIA DE LOS DOS REYES/ Y LOS DOS LABERINTOS”.⁶⁵⁵ Com isso, o resenhista fictício instaura a recepção do texto como uma tradução de uma tradução.

Tal condição não foi explicitada, e muito menos refutada, na próxima aparição do conto, que se deu em 16 de junho de 1939 na edição de número 1548 da revista *El Hogar*, onde Borges mantinha uma coluna sobre livros estrangeiros e literatura em geral. Dessa vez, o escritor dispensa o pseudônimo e assume responsabilidade pela tradução do texto ao espanhol.

Introduzido pelo título “Una leyenda arábica”, antecede a “Los dos reyes” a informação de sua proveniência na obra do orientalista: “De las notas que Burton agrego a su famosa traducción del libro *Las mil y una noches*, traslado esta curiosa leyenda. Se titula:// HISTORIA DE LOS DOS REYES Y LOS DOS LABERINTOS”.⁶⁵⁶

O texto é o mesmo exibido na revista *Obra* três anos antes, mas agora o leitor o tem ligado à série aparentemente infinita das *Noites*, como um paratexto da tradução de Burton. Tal situação perdurará até maio de 1946, quando na seção “Museo” do número 5 de *Los Anales de Buenos Aires* a pseudotradução será inserida tendo como responsável pela sua reescrita hispânica B. Linch Davis, o pseudônimo comum

⁶⁵⁵ Id. *Ibid.*, p. 157-158.

⁶⁵⁶ Id. *Textos cautivos*, OC4, p. 437.

adotado por Borges e Bioy para assinar a antologia periódica de fragmentos.

Note-se, porém, que a referência então indicada sobre a origem do conto já não é mais uma nota de *The book of thousand nights and a night*, e sim um trabalho menos conhecido de Burton, *The land of Midian (revisited)* (1879), cujo título é ali grafado de forma incorreta: “*The land of Midian revisited*”.⁶⁵⁷

Muito atipicamente, há um grande número de outros apócrifos ou textos suspeitos como apócrifos na referida edição de “Museo”, de modo que podem ser lidas ao lado de “Los dos reyes” as seguintes peças com autoria dissimulada ou problemática:⁶⁵⁸

- “Cuarteta”. Del *Diván* de Almoqtabir el Magrebí (siglo XII). Pseudotradução de uma quadra de um poeta árabe medieval. Mais tarde, Borges alterará o nome do poeta para Almotásim el Magrebí e publicará o poema no “Museo” de *El Hacedor*;
- “Limites”. De *Inscripciones* (Montevideo, 1923), de Julio Platero Haedo. A referência e o autor desse poema são fictícios e ele também foi incluído na seção final de *El Hacedor*;
- “Copla”. Juan Andrada, payador del partido de Tapalqué, en la provincia de Buenos Aires. Atribuição de autoria duvidosa.
- “Copla”. Manuel Juncal, payador do departamento de Minas, en el Uruguay. Atribuição de autoria duvidosa;

⁶⁵⁷ Id. In: BORGES; BIOY CASARES. *Museo: textos inéditos*, p. 74.

⁶⁵⁸ BORGES; BIOY CASARES. Op. cit., p. 71-76; FERNANDES, Fabiano Seixas. Bibliografia de Jorge Luis Borges. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 28/29, jan.-dez. 2005. p. 315-316.

- “Después de una sangrienta victoria”. Malek Shab , sultán de los Turcos, entrando en el Mediterráneo a caballo. Referência duvidosa.

Por fim, em 1952 “Los dos reyes” é publicado em livro, na segunda edição de *El Aleph*. Tendo o seu título encurtado para apenas “Los dos reyes y los dos laberintos”, essa é a versão definitiva do conto na obra de Borges. Junto ao texto o autor inclui uma nota de rodapé, a qual explica: “Ésta es la historia que el rector divulgó desde el pulpito. Véase la página ***.”⁶⁵⁹

A página aludida pela nota é uma das que abrangem “Abenjacán el Bojárí, muerto en su laberinto”, outro conto do livro em que o labirinto é o *topos* central. Na página indicada se dá a seguinte passagem, na qual o reitor de Pentreath critica publicamente a construção do labirinto vermelho pelo falso Abenjacán:

Nuestro rector, el señor Allaby, hombre de curiosa lectura, exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el pulpito. El lunes, Abenjacán visitó la rectoría; las circunstancias de la breve entrevista no se conocieron entonces, pero ningún sermón ulterior aludió a la soberbia, y el moro pudo contratar albañiles.⁶⁶⁰

Engenhosamente, Borges faz com que o conteúdo do relato lido ou contado pelo reitor seja o de sua pseudotradução. Sobre isso, Almeida⁶⁶¹ diz que a ligação entre os dois textos instaura um novo

⁶⁵⁹ BORGES. *El Aleph*, *OC1*, p. 607, n. 1. Na edição das *Obras completas* que utilizamos, a nota remete à página 601.

⁶⁶⁰ Id. *Ibid.*, p. 601.

⁶⁶¹ ALMEIDA. *Op. cit.*, n.p.

labirinto, um labirinto verbal. E esse labirinto tem caráter circular, pois se as leituras do pastor alcançam o texto de Borges, a tradução fictícia alcança, graças a sua nota de rodapé, o texto em que o pastor é lido.

Porém, apesar de a inclusão de “Los dos reyes” em *El Aleph* sugerir claramente ao público que o texto em questão é de autoria de Borges e não uma tradução de segunda mão, no pós-escrito acrescentado ao epílogo da coletânea, a paternidade da história é negada pelo escritor, que a relaciona mais uma vez às *Noites*, mas então como uma das histórias do repertório de Šahrāzād:

Cuatro piezas he incorporado a esta reedición. *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* no es (me aseguran) memorable a pesar de su título tretebundo. Podemos considerarlo una variación de *Los dos reyes y los dos laberintos* que los copistas intercalaron en las 1001 Noches y que omitió el prudente Galland.⁶⁶²

Para Almeida,⁶⁶³ a disposição do conto em *El Aleph* faz com que Borges logre incorporar uma das páginas de sua literatura dentro do livro que ele considera representar o infinito literário por excelência. Segundo ele, as “curiosas leituras” do reitor Allaby resultariam ser de uma edição apócrifa das *Noites*, que conteria entre suas histórias um conto do argentino.

Não bastasse isso, em 1955 o escritor decidiu publicar novamente em livro a falsa tradução. Em *Cuentos breves y extraordinarios* a versão que aparece dela é a mesma de “Museo”. O que é natural, pois para a

⁶⁶² BORGES. Op. cit., p. 757.

⁶⁶³ ALMEIDA. Op. cit., n.p.

organização dessa antologia a dupla Borges-Bioy aproveitou material da extinta coluna de *Destiempo e Los Anales de Buenos Aires*.⁶⁶⁴ Como em 1946, o conto “Los dos reyes” é indicado como pertencente a [sic] “*The land of Midian revisited*” de Burton. No mais, a sua configuração como tradução é reforçada pelo prefácio dos editores do livro: “Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales.”⁶⁶⁵

Será, pois, somente em 1970, em um depoimento a Norman Thomas Di Giovanni, agregado a edição de *The Aleph and other stories*, que Borges admitirá a sua autoria do conto oriental:

The two kings and their two labyrinths

Several elements or personal whims may be found in this unassuming fable. Firstly, its Eastern setting, its deliberate aim to be a page – overlooked by Lane or Burton – out of the Arabian Nights. Secondly, that obvious symbol of perplexity, the maze, given in the story two forms – that of the traditional labyrinth, and, even more sinister, that of the unbounded desert. After some twenty-five years, I am beginning to suspect that the king of Babylon, with his lust for winding ways and devious complexity, stands for civilization, while the Arabian king stands for unrelieved barbarism. For all I know, the first may be a porteño and his antagonist, a gaucho.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ BIOY CASARES. Op. cit., p. 74.

⁶⁶⁵ BORGES; BIOY CASARES. *Cuentos breves y extraordinarios*, p. 7.

⁶⁶⁶ BORGES. [Sobre] The two kings and their two labyrinths. In: DI GIOVANNI. *The missing Borges (III)*. Disponível em: <<http://www.digiovanni.co.uk/borges/the-missing-borges-%28iii%29.htm>>. Acessado em: 09 mai. 2009.

Como se vê, a intenção de construir um conto segundo os moldes narrativos das *Noites* foi deliberada e confirma o pós-escrito do epílogo de *El Aleph*. Na ambientação islâmica de “Los dos reyes” podem ser encontradas as mesmas inclinações orientalistas, de natureza ideológica e imagética, que são também características dos textos de “Etcétera” vinculados ao livro árabe.

Além disso, o fascínio de Borges perante o labirinto representado pelo deserto também encontra expressão no depoimento a Di Giovanni. Ao qualificar o labirinto arábico de mais sinistro e desmedido que o babilônico, o escritor retoma o julgamento omitido no conto pela substituição de “un laberinto mejor” pela neutralidade de “otro laberinto”. Tal noção de uma arquitetura labiríntica superior à convencional talvez possa ser pensada do ponto de vista de que o labirinto do deserto é obra de Deus, e como tal, acima dos esforços e resultados humanos. Esse pensamento baseia-se no fato de que se a construção do rei da Babilônia tinha como objetivo causar perplexidade e ser motivo para se zombar dos homens simples, a da divindade reservou-se a algo mais elevado, a aplicação da justiça.

Também é interessante observar no depoimento sobre “Los dos reyes”, a leitura simbólica tardia que Borges faz de seu próprio texto, evocando nas oposições do conto o embate entre a civilização e a barbárie, o qual, já o sabemos, foi explicado por muitos como a força dialógica definidora da história, sociedade e cultura argentinas.

Olhando em retrospectiva, o projeto de “Los dos reyes y los dos laberintos” como pseudotradução, embora sucumba ao peso da própria figura autoral de Borges na década de 1950, foi necessário ao escritor para que ele desse continuidade à sua experimentação de linguagens e

temas diversos daqueles de sua obra de juventude, uma experimentação que contribuiu para o crescimento do cosmopolitismo do Borges consagrado. Assim, ao lado de “El espejo de tinta” e das traduções publicadas em *Crítica* e *Historia universal de la infamia*, o texto permitiu a seu autor uma incursão mais ou menos segura pelo universo das *Noites* com o auxílio de uma linguagem emulada de suas leituras das traduções de Šahrāzād e dos relatos de viajantes europeus ao Oriente. Tal incursão, apesar de ser consoante às outras no que concerne aos primeiros passos da futura obra borgiana e de sua contribuição para a fixação do mileumanoitesco na poética de Borges, também transcende a sua condição de obra que prenuncia ou consolida uma nova fase dessa poética, consistindo igualmente em um dos textos inaugurais de ficção em que ela alcança a sua plenitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese procuramos colocar em evidência a importância das *Mil e uma noites* na literatura de Jorge Luis Borges e a indissociabilidade do livro com o seu pensamento e a sua prática de tradução. Como se viu, desde a infância do escritor, a obra árabe foi fundamental em sua formação como leitor, assumindo posteriormente um papel não menos relevante no desenvolvimento de suas reflexões sobre tradução e na universalização de sua poética narrativa.

Com frequência, as perspectivas do Borges leitor, tradutor e criador das *Noites* se entrecruzam em seus textos, havendo em muitos casos uma interdependência delas a confluir para o estabelecimento de um modelo borgiano do livro como uma espécie de “edição mental”, ou arquetípica, coletiva. Assim, em escritos do autor sobre a obra afloram as vozes de originais velados, tradutores lidos e transgredidos e um Oriente inventado na Argentina através do olhar europeu, especialmente do século XIX.

Como leitor das *Noites*, pode-se constatar que Borges busca encontrar na compilação anônima de histórias alguns elementos que possuem articulação essencial no âmbito de sua crítica, ficção e poesia. Tal como um jogo de espelhos, a sua ignorância do árabe permite ao escritor vivenciar as narrativas de Šahrāzād em suas múltiplas manifestações linguísticas, as quais são organizadas por ele a partir de determinados paradigmas de leitura que uniformizam o corpo imperfeito das *Noites* de acordo com os seus anseios prévios, dado que lhe é conveniente enxergar a obra como uma fonte inesgotável de mistério e de harmonia, ou seja, a escala reduzida de um universo aparentemente

caótico, mas no qual existe ordem subjacente e insuspeitável, regida por uma inteligência incompreensível às limitações do homem.

Dado o seu caráter de obra anônima e produto de diversas intervenções de editores e tradutores em seu texto, as *Noites* estiveram no centro das reflexões de Borges sobre tradução na década de 1930, o período que conta com a publicação de seus escritos mais importantes acerca do assunto. Nesse momento, ele vê na obra, ao lado dos poemas homéricos, uma confirmação da impossibilidade da existência de textos e leituras definitivos, bem como da fidelidade tradutória, além de que a partir dela ele argumenta que modificações e transigências podem beneficiar o texto de partida, ou mesmo, imbuí-lo do espírito da literatura para qual o mesmo é traduzido, livrando-o de uma suposta reescritura desprovida de espírito. Logo, para o autor de *Ficciones*, o que ele considera como “boas apocrifidades” são modificações bem-vindas.

Tais ideias, expressas, entre outros textos, no ensaio “Los traductores de Las 1001 noches”, valorizarão as versões menos rigorosas de Antoine Galland e Joseph C. Mardrus, em francês, e de Edward Lane e Sir Richard Burton, em inglês, e criticarão severamente o trabalho de tradutores alemães como Gustave Weil e Enno Littman; este, do ponto de vista tradutório, o mais literal dos analisados.

Entretanto, verificamos que o julgamento qualitativo das traduções eleitas por Borges não foi constante, e, após a perda de sua visão, Burton, até então o tradutor mais valorizado, inclusive como personagem de si mesmo, cede espaço nas preferências do escritor para Galland, Lane e para uma nova versão, a de seu velho amigo Rafael

Cansinos-Asséns, trabalho que ele não pôde ler tão amplamente, mas que não se furtou em considerar como superior a todos os demais.

A par disso, ainda nos anos 30, o escritor empreende algumas traduções de histórias e passagens das *Noites* e elabora dois contos de temática oriental intimamente relacionados com o livro árabe. A leitura crítica desses textos é importante, sobretudo daqueles que têm a autoria de Borges confirmada, visto que eles transparecem a gênese de sua poética narrativa e apontam um diálogo com o mundo islâmico instalado em seu projeto estético, diálogo que ganhará proporções maiores em obras posteriores e contribuirá para o fortalecimento de uma voz que ambiciona o cosmopolitismo sem renunciar a uma identidade literária argentina.

Embora não confirmem uma regra quanto aos processos de tradução borgianos, as versões das *Noites* que ele nos legou corroboram um Borges tradutor inventivo e transgressor, que aproveitou o espaço do texto traduzido para experimentar novas linguagens e temas almejados para a sua literatura. Ademais, formalmente falando, as traduções que ele publica na *Revista Multicolor de los Sábados* e em *Historia universal de la infamia*, são resultado quase que do mesmo tipo de apropriação textual que está na origem das biografias infames redigidas pelo escritor e que denunciam de forma mais evidente a transição à sua maturidade criativa e a gestação dos textos responsáveis pela sua definitiva consagração mundial. Um reconhecimento que, aliás, exercerá influência nas literaturas centrais, impulsionando-as a uma revisão de seus cânones.

Por outro lado, na periferia do mundo literário, o impacto será maior e as literaturas latino-americanas, principalmente as platinas,

estarão no centro de uma iniciativa consistente de processamento da herança ocidental e oriental, para a qual a tradução será um meio indispensável e fecundo de transformar e encontrar a si próprio na voz da alteridade.

Assim, é possível constatar que a tradução acompanhou de perto e participou do revigoração estético das margens em latitudes austrais e também foi instrumento da afirmação de uma literatura que teve Borges como um de seus essenciais articuladores. A inclusão de letras orientais e exóticas na cena literária doméstica foi apenas uma das muitas contribuições positivas que o convite para se beber na estrangeiridade promovido pelo escritor e sua geração acabou ocasionando.

Desse convite, é indiscutível que Borges tenha aproveitado o ensejo para dissimular, segundo os artificios que concorrerão para parte de sua fama futura, as suas incursões inaugurais na prosa de ficção e poesia distanciadas do estritamente local.

Dentre os muitos artificios empregados, será a pseudotradução que ele escolherá para colocar em curso as suas tentativas de emular e participar criativamente do universo das *Noites*. Uma vontade que aparentemente alcança os seus objetivos com a publicação de “Los dos reyes y los dos laberintos” em *El Aleph*, mas que persiste pontualmente em outros momentos da obra do autor, sendo ao mesmo tempo um emblema e uma passagem para os mistérios e a magia do Oriente.

Por fim, uma vez que as *Noites* em Borges são produto de leitura de traduções e de obras orientalistas, elas não estão livres, no âmbito das discussões, reescrituras e criações dedicadas a elas, de carregarem consigo muitos estereótipos sobre o mundo muçulmano e não poucos

equivocos sobre a natureza do livro, o qual, lembremos, o escritor conheceu somente através de traduções. Mas isso não impediu (e em alguns momentos chegou mesmo até a contribuir, como no caso de corresponder a expectativas prévias de paisagens e cenas do Islã) para que uma série de histórias encadeadas que remontam ao século IX ratificasse mais uma vez o seu lugar nos caminhos da literatura ocidental e demonstrasse a sua força geradora e inventiva como texto traduzido.

REFERÊNCIAS

ABBOTT, Nabia. A ninth-century fragment of the ‘Thousand nights’: new light on the early history of the *Arabian nights*. *Journal of Near Eastern Studies*, Chicago, v. 8, n. 3, jul. 1949. p. 129-164.

ABDEL-HALIN, Mohamed. *Antoine Galland: sa vie et son oeuvre*. Paris: Nizet, 1964.

ALAZRAKI, Jaime. Jorge Luis Borges. In: ROY, Joaquín (Org.). *Narrativa y crítica de nuestra Hispanoamérica*. Madrid: Castalia, 1978. p. 35-76.

ALMEIDA, Ivan. Borges, o los laberintos de la inmanencia. *Borges Center*, 2000. n.p. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberinto.pdf>>. Acessado em: 26 abr. 2009.

ALMOND, Ian. Borges and the finitude of Islam. In: _____. *The new orientalis: postmodern representations of Islam from Foucault to Baudrillard*. London: I.B. Tauris, 2007. p. 65-93.

AMARAL, Flávia Vasconcellos. *A guirlanda de sua Guirlanda: epigramas de Meleagro de Gadara: tradução e estudo*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

ARGENTIERI, Lorenzo. Epigramma e libro: morfología delle raccolte epigrammatiche premeleagree. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Köln, n. 121, 1998. p. 1-20.

ARNOLD, Matthew. *On translating Homer: three lectures given at Oxford*. London: Longman, Green, Longman, and Roberts, 1861.

ATTĀR, Farid Ud-Din. *Conference of the birds: a seeker's journey to God [Manteq aḏ-Ā'ayr]*. Trad. R. P. Masani. Boston/York Beach: Weiser Books, 2001.

AULETE, Caldas. *iDicionário Aulete*. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital>. Acessado em: 10 fev. 2011.

BALDERSTON, Daniel. *Out of context: historical reference and representation of reality in Borges*. Durham: Duke University, 1993.

BASSNETT, Susan. When is a translation not a translation? In: _____; LEFEVERE, André. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1998. p. 25-40.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou O albergue do longínquo [La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain]*. Trad. Marie Hélène Catherine Torres, Andréia Guerini e Mauri Furlan. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Barcelona: Destino, 2006.

BLANCHOT, Maurice. Literary infinity: the Aleph. In: _____. *The book to come* [*Le livre à venir*]. Trad. Charlotte Mandell. Palo Alto: Stanford University, 2003. p. 93-96.

BORGES, Jorge Luis (Org.). *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976.

_____. *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*. Ed. e org. Blas Matamoro. Madrid: Altalena, 1979.

_____. *O dicionário de Borges: o Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas* [*El diccionario de Borges: el Borges oral, el de las declaraciones y las polémicas*]. Org. e ed. Carlos Roberto Stortini. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *Inquisiciones*. [3. ed.?] Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

_____. *Borges en El Hogar*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

_____. *Borges profesor: curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Ed. Martín Arias e Martín Hadis. Buenos Aires: Emecé, 2000.

_____. *Esse ofício do verso [This craft of verse]*. Org. e ed. Calin-Andrei Mihailescu. Trad. José Marcos Macedo. 1 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2001. 4 v.

_____. *Prólogos de la Biblioteca de Babel*. Madrid: Alianza, 2001.

_____. *Textos recobrados (1919-1929)*. Ed. Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2008.

_____. *Textos recobrados (1931-1955)*. Ed. Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2008.

_____. *Textos recobrados (1956-1986)*. Ed. Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2008.

_____. [Sobre] The two kings and their two labyrinths. In: DI GIOVANNI. *The missing Borges (III)*. Disponível em: <<http://www.digiovanni.co.uk/borges/the-missing-borges-%28iii%29.htm>>. Acessado em: 09 mai. 2009.

_____; BIOY CASARES, Adolfo. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1973.

_____; _____ (Org. e trad.). *Libro del Cielo y del Infierno*. 4. ed. Buenos Aires: Sur, 1983.

_____; _____; *Museo*: textos inéditos. Ed. Sara Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2002.

_____; _____; OCAMPO, Silvina (Org. e trad.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Edhasa/Sudamericana, 1977.

_____; DI GIOVANNI, Norman Thomas. *Autobiografía: 1899-1970* [*An autobiographical essay*]. Trad. Marcial Souto e Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

_____; FERRARI, Osvaldo. *En diálogo/I*: edición definitiva. México: Siglo XXI, 2006.

_____; GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé, 1978.

_____; SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1974.

_____; VÁZQUEZ, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1985.

BUCKHARDT, Titus. *Introduction to Sufi doctrine*. Bloomington: World Wisdom, 2008.

BUESCU, Gabriela. Teoria dos polissistemas. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.fcsb.unl.pt/invest/edtl/verbetes/T/teoria_polissistemas.htm>. Acessado em: 04 jun. 2010.

BURTON, Richard Francis. Terminal essay. In: *THE BOOK of the thousand nights and a night*. v. 10. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1886. p. 63-302. Disponível em: <<http://www.archive.org/download/plainliteraltran10burtooft/plainliteraltran10burtooft.pdf>>. Acessado em: 08 abr. 2010.

_____. *Personal Narrative of a pilgrimage to El-Medinah and Meccah*. v. 1. New York: Dover, 1964.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos [Perché leggere i classici]* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-16.

_____. I livelli della realtà in letteratura. In: _____. *Saggi: 1945-1985*. v. 1. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995. p. 381-398.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O cântico dos cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: EDUSP, 2005.

CAWLEY, Charles. *Medieval lands: a prosopography of medieval European noble and royal families*. Disponível em: <<http://www.fmg.ac/Projects/MedLands>>. Acessado em: 28 fev. 2011.

CEIA, Carlos. Antologia. In: _____. *E-dicionário de termos literários*.

Disponível

em:

<<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/A/antologia.htm>>.

Acessado em: 09 jun. 2011.

CESCO, Andréa. Borges e a tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 13, 2004. p. 81-97.

COPELAND, Rita. *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages: academic traditions and vernacular texts*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University, 1995.

CORTÍNEZ, Carlos (Org.). *Con Borges (texto y persona)* [Simply a man of letters: panel discussion and papers from the proceedings of a symposium on Jorge Luis Borges held at the University of Maine at Oron]. Buenos Aires: Torres Agüero, 1988.

COSTA, Walter Carlos. Borges tradutor de *Bartleby*, de Melville. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 8, n. 1, jul.-dez. 1998. p. 89-95.

_____. Borges, o original da tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v.1, n. 15, 2005. p. 163-186.

D'AMICO, Héctor. Una visita a Borges. In: _____. *La Patagonia de Sopena*. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo, 2005. p. 61-67.

DAMIEN, Christiane. *Na senda das Noites: “Os quatro talismãs”* de Charles Nodier e *Les Mille et une nuits*. Cotia/São Paulo: Ateliê/FAPESP, 2010.

DI GIOVANNI. A footnote to infamy. In: _____. *The lesson of the master: on Borges and his work*. New York/London: Continuum, 2003. p. 193-205.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics Today*, Durham, v. 1, n.11, 1990.

FERNANDES, Fabiano Seixas. Bibliografia de Jorge Luis Borges. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 28/29, jan.-dez. 2005. p. 225-431.

FERRARI, Osvaldo. Jorge Luis Borges y los sueños. *La Nación*, Buenos Aires, 07 out. 1998. Disponível em: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=215212. Acessado em: 9 mar. 2011.

FISHBURN, Evelyn. Readings and re-readings of Night 602. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 18, 2004. p. 35-42.

_____. Traces of the *Thousand and one nights* in Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 17, 2004. p. 143-158.

_____; HUGHES, Psiche. *A dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos [Dits et écrits]*. v. 3. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies en France*. Paris: PUF, 1997.

GALLAND, Antoine. Avertissement. In: *LES MILLE et une nuits*: contes arabes traduits par Antoine Galland. Ed. Gaston Picard. Paris: Garnier, 1949. v. 1. p. 33-34. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/collection_documents/galland_antoine/mille_et_une_nuits_t1/mille_et_une_nuits_t1.pdf>. Acessado em: 13 abr. 2011.

GENETTE, Gean. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GUTIÉRREZ, Juan María. La traducción como construcción de la patria. In: CATELLI, Nora; GARGATAGLI, Marietta (Org.). *El tabaco que fumaba Plinio*: escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros. Barcelona: Serbal; 1998. p. 361-368.

HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro*. Barcelona/Buenos Aires: Sol 90/Clarín, 2000.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão monousuário 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

IRWIN, Robert. *Arabian nights: a companion*. 2. ed. London/New York: Tauris Parke Paperbacks, 2005.

JAKOBSON, Roman. On linguistics aspects of translation. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Orgs.). *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago, 1992. p. 144-151.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Borges, autor das *Mil e uma noites*. *Cult*, São Paulo, n. 25, ago. 1999. p. 65-69.

_____. Ah, essa deliciosa entreperna: alguns regimes de discurso sexual nas *Mil e uma noites*. *Cult*, São Paulo, n. 89, fev. 2005. p. 44-48.

_____. Ramos (e florestas) entre o Cairo e Damasco. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v. 2, Ramo sírio. Ed. e Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 7-14.

_____. Uma poética em ruínas. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v. 1, Ramo sírio. Ed. e Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006. p. 11-35.

_____. Nota introdutória. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v. 3, Ramo egípcio. Ed. e Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2007. p. 09-10.

_____. Uma configuração do que poderia ter sido. In: *LIVRO das mil e uma noites*. v. 3, Ramo egípcio. Ed. e Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2007. p. 363-372.

JOHNSON, Cristopher. Intertextuality and translation: Borges, Browne, and Quevedo. *Translation and Literature*, Edinburgh, v. 11, sep. 2002. p. 174-194.

KRISTAL, Efraim. *Invisible work: Borges and translation*. Nashville: Valderbilt University, 2002.

LANE, Edward William. *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*. Cairo: The American University in Cairo, 2003.

LES MILLE et une nuits: contes arabes traduits par Antoine Galland. Ed. Gaston Picard. Paris: Garnier, 1949. 3 v. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/collection_documents/galland_antoine/galland_antoine.html>. Acessado em: 2011.

LIVRO das mil e uma noites. Ramos sírio e egípcio. Ed. e Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2006-2007. 3 v.

LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges, oeuvre et manoeuvres*. Paris/Montreal: L'Harmattan, 1997.

LOVELL, Mary S. *A rage to live: a biography of Richard and Isabel Burton*. New York/London: W.W. Norton, 2000.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do artifício: Borges, Kierkegaard e Pessoa. In: _____; MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Borges em dez textos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998. p. 127-138.

MAHDI, Muhsin. Introduction. In: *THE THOUSAND and one nights (Alf layla wa-layla): from the earliest known sources: Arabic text with introduction and notes by Muhsin Mahdi*. v. 3, Introduction and indexes. 2. ed. Leiden: Brill, 1994. p. 1-10.

MANTRAN, Robert. *A expansão muçulmana: séculos VII-XI [L'Expansion musulmane: VIIe-XIe siècles]*. Trad. Trude von Laschan Solstein. São Paulo: Pioneira, 1977.

MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1948.

MARZOLPH, Ulrich; VAN LEEUWEN, Richard (Org.). *The Arabian nights encyclopedia*. v. 1. Santa Barbara: ABC-CLIO/Greenwood, 2004.

MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

NABHAN, Neusa N. *As mil e uma noites e o saber tradicional: das narrativas árabes à literatura popular brasileira*. Tese (Livre docência em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1990.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

ORREGO, Jaime A. Borges en la Revista Multicolor de Los Sábados. *Cronopio*, Medellín, n. 20, 2010. n.p. Disponível em: <<http://www.revistacronopio.com/?tag=borges-en-la-revista-multicolor-de-los-sabados>>. Acessado em: 7 jun. 2011.

PADRÃO, Andréa. A teologia e a literatura de Borges: um diálogo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, XI, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. n.p. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/054/ANDREA_PADRAO.pdf>. Acessado em 8 mar. 2011.

_____. Facetas da tradução em Jorge Luis Borges. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 13, 2008. p. 97-114.

PASTORMELO, Sergio. Borges y la traducción. *Borges Center*, 2001. n.p. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php>>. Acessado em: 23 mai. 2008.

QURAN: The Final Testament. Authorized English version. Trad. Rashad Khalifa. 4. ed. rev. Houston: Submission.org, 2003.

RICE, Edward. *Sir Richard Francis Burton: o agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e trouxe As mil e uma noites para o Ocidente* [*Captain Sir Richard Francis Burton: the secret agent who made the pilgrimage to Mecca, discovered the Kama Sutra,*

and brought the *Arabian Nights* to the West]. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RITA, Annabela. *Mise en abyme* (Mise en abîme). In: CEIA, Carlos. *Edicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm>. Acessado em: 04 jun. 2010.

ROBINSON, Douglas. Pseudotranslation. In: BAKER, Mona (Org.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/New York: Routledge, 2001. p. 239-242.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura* [*Borges: una poética de la lectura*]. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Borges por Borges* [*Borges por él mismo*]. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Borges: una biografía literaria* [*Jorge Luis Borges: a literary biography*]. Trad. Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

RUSSELL, Bertrand. *História do pensamento ocidental* [*Wisdom of the West*]. Trad. Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SAID, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 2003. p. 5

SANTOYO, Julio Cesar. La traducción como técnica narrativa. In: IV CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS ANGLO-NORTEAMERICANOS - SALAMANCA, 1980. *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984. p. 37-53.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

_____. *Borges: un escritor en las orillas [Jorge Luis Borges: a writer on the edge]*. Trad. Beatriz Sarlo. México: Siglo XXI, 2007.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens/Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. Celso R. Braidá. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução* (Antologia bilíngue). v. 1: Alemão-Português. 2. ed. rev. e ampl. Florianópolis: NUPLITT/PGET-UFSC, 2010. p. 38-101.

SCHWOB, Marcel. *Vidas imaginárias [Vies imaginaires]*. Trad. Duda Machado. São Paulo: 34, 1997.

SILVA, Sandra Aparecida. *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. Doutorado em

Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala: a busca do verbo [Borges y la cabala (La búsqueda del verbo)]*. Trad. Leopoldo Pereira Fulgencio Junior e Roney Cytrynowicz. Rev. de trad. Teresa Cristófani Barreto e Jorge Schwartz. São Paulo: Perspectiva, 1991.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução [After Babel: aspects of language and translation]*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

SUMI, Akiko Motoyoshi. *Description in classical Arabic poetry: wa¹/₂f, ekphrasis, and interarts theory*. Leiden: Brill, 2004.

THE BOOK of the thousand nights and a night. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1885-1886. 10 v. Disponível em: <<http://burtoniana.org>>. Acessado em: 2010.

THE SUPPLEMENTAL nights to The thousand nights and a night. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1886-1888. 6 v. Disponível em: <<http://burtoniana.org>>. Acessado em: 2010.

THE THOUSAND and one nights (Alf layla wa-layla): from the earliest known sources: Arabic text with introduction and notes by Muhsin Mahdi. Introduction and indexes. 2. ed. Leiden: Brill, 1994. 3 v.

THE THOUSAND and one nights; or, the Arabian nights entertainments: translated and arranged for family reading. Trad. Edward William Lane. 2. ed. London: John Murray, 1847. 3 v.

TORNIELLI, Pablo. Algunos motivos árabes e islámicos en la obra de Borges. *Borges Center*, 2001. n.p. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/tornielli.pdf>>. Acessado em: 27 abr. 2009.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins: 1995.

_____. Enhancing cultural changes by means of fictitious translations. In: HUNG, Eva (Org.). *Translation and cultural change: studies in history, norms and image-projection*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2005. p. 3-17.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica [Introduction à la littérature fantastique]*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *Plotino: um estudo das Enéadas*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

VALESKA, Olga. Confabulações noturnas: tradução e memória inventiva em Jorge Luis Borges. *Revista da Anpoll*, São Paulo, n. 23, jul.-dez. 2007. p. 275-284.

VÁZQUEZ, María Esther. *Borges: esplendor y derrota*. Buenos Aires: Tusquets, 1996.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.

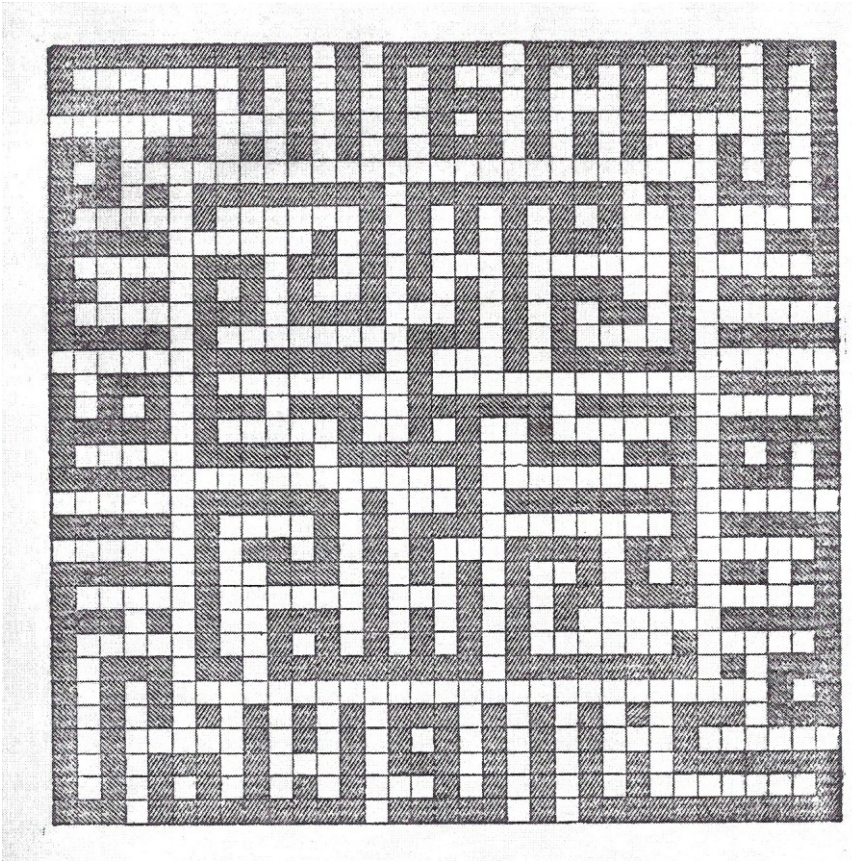
WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción: la irreverencia de la periferia* [*Borges and the translation: the irreverence of periphery*]. Trad. Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. Peterborough (Canada): Broadview, 1998.

ANEXOS

Anexo a

Imagem de abertura dos volumes da edição das *Noites de Burton* publicada pelo Burton Club.⁶⁶⁷



⁶⁶⁷ *THE BOOK of the thousand nights and a night*. v. 1. Ed. e Trad. Richard Francis Burton. [London:] Burton Club, 1885. n.p. Disponível em: <<http://www.archive.org/download/plainlitertran01burtooft/plainlitertran01burtooft.pdf>>. Acessado em: 08 abr. 2010.

Anexo b

Les aventures du calife Haroun-al-Raschid⁶⁶⁸

Sire, j'ai entretenu plusieurs fois Votre Majesté de quelques aventures arrivées au fameux calife Haroun-al-Raschid; il lui en est arrivé grand nombre d'autres, dont celle que voici n'est pas moins digne de votre curiosité.

Quelquefois, comme Votre Majesté ne l'ignore pas et comme elle peut l'avoir expérimenté par elle-même, nous sommes dans des transports de joie si extraordinaires, que nous communiquons d'abord cette passion à ceux qui nous approchent, ou que nous participons aisément à la leur. Quelquefois aussi, nous sommes dans une mélancolie si profonde, que nous sommes insupportables à nous-mêmes et que, bien loin d'en pouvoir dire la cause si on nous la demandait, nous ne pourrions la trouver nous-mêmes si nous la cherchions.

Le calife était, un jour, dans cette situation d'esprit, quand Giafar, son grand vizir fidèle et aimé, vint se présenter devant lui. Ce ministre le trouva seul, ce qui lui arrivait rarement; et, comme il s'aperçut, en s'avançant, qu'il était enseveli dans une humeur sombre et même qu'il ne levait pas les yeux pour le regarder, il s'arrêta, en attendant qu'il daignât les jeter sur lui.

Le calife enfin leva les yeux et regarda Giafar; mais il les détourna aussitôt, en demeurant dans la même posture, aussi immobile qu'auparavant.

⁶⁶⁸ *LES MILLE et une nuits*, v. 3, p. 166-181.

Comme le grand vizir ne remarqua rien de fâcheux, dans les yeux du calife, qui le regardât personnellement, il prit la parole: “Commandeur des croyants, dit-il, Votre Majesté me permet-elle de lui demander d’où peut venir la mélancolie qu’elle fait paraître et dont il m’a toujours paru qu’elle était si peu susceptible ?

– Il est vrai, vizir, répondit le calife en changeant de situation, que j’en suis peu susceptible; et, sans toi, je ne me serais pas aperçu de celle où tu me trouves et dans laquelle je ne veux pas demeurer davantage. S’il n’y a rien de nouveau qui t’ait obligé de venir, tu me feras plaisir d’inventer quelque chose pour me la faire dissiper.

– Commandeur des croyants, reprit le grand vizir Giafar, mon devoir seul m’a obligé de me rendre ici, et je prends la liberté de rappeler à Votre Majesté qu’elle s’est imposé elle-même un devoir de s’éclaircir en personne de la bonne police qu’elle veut qui soit observée dans sa capitale et aux environs. C’est aujourd’hui le jour qu’elle a bien voulu se prescrire pour s’en donner la peine; et c’est l’occasion la plus propre qui s’offre d’elle-même pour dissiper les nuages qui offusquent sa gaieté ordinaire.

– Je l’avais oublié, répliqua le calife, et tu m’en fais ressouvenir fort à propos : va donc changer d’habit pendant que je ferai la même chose de mon côté.”

Ils prirent chacun un habit de marchand étranger; et, sous ce déguisement, ils sortirent seuls par une porte secrète du jardin du palais, qui donnait sur la campagne. Ils firent une partie du circuit de la ville par les dehors, jusqu’aux bords de l’Euphrate, à une distance assez éloignée de la porte de la ville, qui était de ce côté-là, sans avoir rien observé qui fût contre le bon ordre. Ils traversèrent ce fleuve sur le

premier bateau qui se présenta; et, après avoir achevé le tour de l'autre partie de la ville, opposée à celle qu'ils venaient de quitter, ils reprirent le chemin du pont qui en faisait la communication.

Ils passèrent ce pont, au bout duquel ils rencontrèrent un aveugle assez âgé, qui demandait l'aumône. Le calife se détourna et lui mit une pièce de monnaie d'or dans la main.

L'aveugle, à l'instant, lui prit la main et l'arrêta. "Charitable personne, dit-il, qui que vous soyez, vous à qui Dieu a inspiré de me faire dit-il, ne me refusez pas la grâce que je vous demande de me donner un soufflet: je l'ai mérité, et même un plus grand châtiment."

En achevant ces paroles, il quitta la main du calife pour lui laisser la liberté de lui donner le soufflet; mais, de crainte qu'il ne passât outre sans le faire, il le prit par son habit.

Le calife, surpris de la demande et de l'action de l'aveugle: "Bon homme, dit-il, je ne puis t'accorder ce que tu me demandes: je me garderai bien d'effacer le mérite de mon aumône par le mauvais traitement que tu prétends que je te fasse." Et, en achevant ces paroles, il fit un effort pour faire quitter prise à l'aveugle.

L'aveugle, qui s'était douté de la répugnance de son bienfaiteur, par l'expérience qu'il en avait depuis longtemps, fit un plus grand effort pour le retenir.

"Seigneur, reprit-il, pardonnez ma hardiesse et mon importunité; donnez-moi, je vous prie, un soufflet, ou reprenez votre aumône; je ne puis la recevoir qu'à cette condition, à moins de contrevenir à un serment solennel que j'ai fait devant Dieu; et, si vous en saviez la raison, vous tomberiez d'accord avec moi que la peine est très légère."

“Le calife, qui ne voulait pas être retardé plus longtemps, céda à l’importunité de l’aveugle et lui donna un soufflet assez léger. L’aveugle quitta prise aussitôt, en le remerciant et en le bénissant. Le calife continua son chemin avec le grand vizir; mais, à quelques pas de là, il dit au vizir: “Il faut que le sujet qui a porté cet aveugle à se conduire ainsi avec tous ceux qui lui font l’aumône soit un sujet grave. Je serais bien aise d’en être informé: ainsi retourne et dis-lui qui je suis, qu’il ne manque pas de se trouver demain au palais, au temps de la prière de l’après-dînée, et que je veux lui parler.”

Le grand vizir retourna sur ses pas, fit son aumône à l’aveugle; et après lui avoir donné un soufflet, il lui donna l’ordre, et il revint rejoindre le calife.

Ils rentrèrent dans la ville; et, en passant par une place, ils y trouvèrent grand nombre de spectateurs qui regardaient un homme jeune et bien mis, monté sur une cavale qu’il poussait à toute bride autour de la place, et qu’il maltraitait cruellement à coups de fouet et d’éperons, sans aucun relâche, de manière qu’elle était tout en écume et tout en sang.

Le calife, étonné de l’inhumanité du jeune homme, s’arrêta pour demander si l’on savait quel sujet il avait de maltraiter ainsi sa cavale, et il apprit qu’on l’ignorait, mais qu’il y avait déjà quelque temps que, chaque jour, à la même heure, il lui faisait faire ce pénible exercice.

Ils continuèrent de marcher; et le calife dit au grand vizir de bien remarquer cette place et de ne pas manquer de lui faire venir demain ce jeune homme, à la même heure que l’aveugle.

Avant que le calife arrivât au palais, dans une rue par où il y avait longtemps qu’il n’avait passé, il remarqua un édifice nouvellement

bâti, qui lui parut être l'hôtel de quelque seigneur de la cour. Il demanda au grand vizir s'il savait à qui il appartenait. Le grand vizir répondit qu'il l'ignorait, mais qu'il allait s'en informer.

En effet, il interrogea un voisin, qui lui dit que cette maison appartenait à Cogia Hassan, surnommé Alhabbal, à cause de la profession de cordier, qu'il lui avait vu lui-même exercer dans une grande pauvreté; et que, sans qu'on sût par quel endroit la fortune l'avait favorisé, il avait acquis de si grands biens qu'il soutenait fort honorablement et splendidement la dépense qu'il avait faite à la faire bâtir.

Le grand vizir alla rejoindre le calife et lui rendit compte de ce qu'il venait d'apprendre. "Je veux voir ce Cogia Hassan Alhabbal, lui dit le calife; va lui dire qu'il se trouve aussi demain à mon palais, à la même heure que les deux autres." Le grand vizir ne manqua pas d'exécuter les ordres du calife.

Le lendemain, après la prière de l'après-dînée, le calife entra dans son appartement; et le grand vizir y introduisit aussitôt les trois personnages dont nous avons parlé et les présenta au calife.

Ils se prosternèrent tous trois devant le trône du sultan; et, quand ils furent relevés, le calife demanda à l'aveugle comment il s'appelait.

"Je me nomme Baba-Abdalla, répondit l'aveugle.

– Baba-Abdalla, reprit le calife, ta manière de demander l'aumône me parut hier si étrange que, si je n'eusse été retenu par de certaines considérations, je me fusse bien gardé d'avoir la complaisance que j'eus pour toi; je t'aurais empêché dès lors de donner davantage au public le scandale que tu lui donnes. Je t'ai donc fait venir ici pour

savoir de toi quel est le motif qui t'a poussé à faire un serment aussi indiscret que le tien; et, sur ce que tu vas me dire, je jugerai si tu as bien fait et si je dois te permettre de continuer une pratique qui me paraît d'un très mauvais exemple. Dis-moi donc, sans me rien déguiser, d'où t'est venue cette pensée extravagante ne me cache rien, car je veux le savoir absolument."

Baba-Abdalla, intimidé par cette réprimande, se prosterna une seconde fois, le front contre terre, devant le trône du calife; et, après s'être relevé: "Commandeur des croyants, dit-il aussitôt, je demande très humblement pardon à Votre Majesté de la hardiesse avec laquelle j'ai osé exiger d'elle et la forcer de faire une chose qui, à la vérité, paraît hors du bon sens. Je reconnais mon crime mais, comme je ne connaissais pas alors Votre Majesté, j'implore sa clémence et j'espère qu'elle aura égard à mon ignorance. Quant à ce qu'il lui plaît de traiter ce que je fais d'extravagance, j'avoue que c'en est une, et mon action doit paraître telle aux yeux des hommes; mais, à l'égard de Dieu, c'est une pénitence très modique d'un péché énorme dont je suis coupable et que je n'expierais pas, quand tous les mortels m'accablent de soufflets les uns après les autres. C'est de quoi Votre Majesté sera le juge elle-même, quand, par le récit de mon histoire, que je vais lui raconter en obéissant à ses ordres, je lui aurai fait connaître quelle est cette faute énorme.

Histoire de l'aveugle Baba-Abdalla

Commandeur des croyants, continua Baba-Abdalla, je suis né à Bagdad, avec quelques biens dont je devais hériter de mon père et de ma

mère, qui moururent tous deux à peu de jours près l'un de l'autre. Quoique je fusse dans un âge peu avancé, je n'en usai pas néanmoins en jeune homme qui les eût dissipés en peu de temps par des dépenses inutiles et dans la débauche. Je n'oubliai rien, au contraire, pour les augmenter par mon industrie, par mes soins et par les peines que je me donnais. Enfin, j'étais devenu assez riche pour posséder à moi seul quatre-vingts chameaux, que je louais aux marchands des caravanes et qui me valaient de grosses sommes, chaque voyage que je faisais en différents endroits de l'étendue de l'empire de Votre Majesté, où je les accompagnais.

Au milieu de ce bonheur et avec un puissant désir de devenir encore plus riche, un jour, comme je venais de Balsora à vide, avec mes chameaux, que j'y avais conduits chargés de marchandises d'embarquement pour les Indes, et que je les faisais paître dans un lieu fort éloigné de toute habitation et où le bon pâturage m'avait fait arrêter, un derviche, à pied, qui allait à Balsora, vint m'aborder et s'assit auprès de moi, pour se délasser. Je lui demandai d'où il venait et où il allait. Il me fit les mêmes demandes; et, après que nous eûmes satisfait notre curiosité de part et d'autre, nous mimes nos provisions en commun et nous mangeâmes ensemble.

En faisant notre repas, après nous être entretenus de plusieurs choses indifférentes, le derviche me dit que, dans un lieu peu éloigné de celui où nous étions, il avait connaissance d'un trésor plein de tant de richesses immenses que, quand mes quatre-vingts chameaux seraient chargés de l'or et des pierreries qu'on en pouvait tirer, il ne paraîtrait presque pas qu'on en eût enlevé.

Cette bonne nouvelle me surprit et me charma en même temps. La joie que je ressentis en moi-même faisait que je ne me possédais plus. Je ne croyais pas le derviche capable de m'en faire accroire; ainsi je me jetai à son cou, en lui disant: "Bon derviche, je vois bien que vous vous souciez peu des biens du monde; ainsi, à quoi peut vous servir la connaissance de ce trésor? Vous êtes seul et vous ne pouvez en emporter que très peu de chose. Enseignez-moi où il est: j'en chargerai mes quatre-vingts chameaux et je vous ferai présent de l'un d'eux, en reconnaissance du bien et du plaisir que vous m'aurez fait."

J'offrais peu de chose, il est vrai; mais c'était beaucoup, à ce qu'il me paraissait, par rapport à l'excès d'avarice qui s'était emparée tout à coup de mon cœur, depuis qu'il m'avait fait cette confidence; et je regardais les soixante-dix-neuf charges qui devaient rester comme presque rien, en comparaison de celle dont je me priverais en la lui abandonnant.

Le derviche, qui vit ma passion étrange pour les richesses, ne se scandalisant pourtant pas de l'offre déraisonnable que je venais de lui faire: "Mon frère, me dit-il sans s'émouvoir, vous voyez bien vous-même que ce que vous m'offrez n'est pas proportionné au bienfait que vous demandez de moi. Je pouvais me dispenser de vous parler du trésor et garder mon secret; mais ce que j'ai bien voulu vous en dire peut vous faire connaître la bonne intention que j'avais et que j'ai encore, de vous obliger et de vous donner lieu de vous souvenir de moi à jamais, en faisant votre fortune et la mienne. J'ai donc une autre proposition plus juste et plus équitable à vous faire; c'est à vous de voir si elle vous accomode. Vous dites, continua le derviche, que vous avez quatre-vingts chameaux; je suis prêt à vous mener au trésor; nous les

chargerons, vous et moi, d'autant d'or et de pierreries qu'ils en pourront porter, à condition que, quand nous les aurons chargés, vous m'en céderez la moitié avec leur charge et que vous retiendrez pour vous l'autre moitié; après quoi nous nous séparerons, et les emmènerons où bon nous semblera, vous de votre côté, et moi du mien. Vous voyez que le partage n'a rien qui ne soit dans l'équité et que, si vous me faites grâce de quarante chameaux, vous aurez aussi, par mon moyen, de quoi en acheter un millier d'autres."

Je ne pouvais disconvenir que la condition que le derviche me proposait ne fût très équitable. Sans avoir égard néanmoins aux grandes richesses qui pouvaient m'en revenir en l'acceptant, je regardais comme une grande perte la cession de la moitié de mes chameaux, particulièrement quand je considérais que le derviche ne serait pas moins riche que moi. Enfin je payais déjà d'ingratitude un bienfait purement gratuit, que je n'avais pas encore reçu du derviche; mais il n'y avait pas à balancer: il fallait accepter la condition ou me résoudre à me repentir toute ma vie d'avoir, par ma faute, perdu l'occasion de me faire une haute fortune.

Dans le moment même, je rassemblai mes chameaux et nous partîmes ensemble. Après avoir marché quelque temps, nous arrivâmes dans un vallon assez spacieux, mais dont l'entrée était fort étroite. Mes chameaux ne purent passer qu'un à un; mais, comme le terrain s'élargissait, ils trouvèrent moyen d'y tenir tous ensemble sans s'embarasser. Les deux montagnes qui formaient ce vallon, en se terminant en un demi-cercle à l'extrémité, étaient si élevées, si escarpées et si impraticables, qu'il n'y avait pas à craindre qu'aucun mortel nous pût jamais apercevoir.

Quand nous fûmes arrivés entre ces deux montagnes: “N’allons pas plus loin, me dit le derviche; arrêtez vos chameaux et faites-les coucher sur le ventre dans l’espace que vous voyez, afin que nous n’ayons pas de peine à les charger; et, quand vous aurez fait, je procéderai à l’ouverture du trésor.”

Je fis ce que le derviche m’avait dit, et je l’allai rejoindre aussitôt. Je le trouvai un fusil à la main, qui amassait un peu de bois sec pour faire du feu. Dès qu’il en eut fait, il y jeta du parfum, en prononçant quelques paroles dont je ne compris pas bien le sens, et aussitôt une grosse fumée s’éleva en l’air. Il sépara cette fumée; et, dans le moment, quoique le roc qui était entre les deux montagnes et qui s’élevait fort haut en ligne perpendiculaire parût n’avoir aucune apparence d’ouverture, il s’en fit une, grande au moins comme une espèce de porte à deux battants, pratiquée dans le même roc et de la même matière, avec un artifice admirable.

Cette ouverture exposa à nos yeux, dans un grand enfoncement creusé dans le roc, un palais magnifique, pratiqué plutôt par le travail des génies que par celui des hommes: car il ne paraissait pas que des hommes eussent pu même s’aviser d’une entreprise si hardie et si surprenante.

Mais, commandeur des croyants, c’est après coup que je fais cette observation à Votre Majesté; car je ne la fis pas dans le moment. Je n’admire pas même les richesses infinies que je voyais de tous côtés; et, sans m’arrêter à observer l’économie qu’on avait gardée dans l’arrangement de tant de trésors, comme l’aigle fond sur sa proie, je me jetai sur le premier tas de monnaie d’or qui se présenta devant moi et je commençai à en mettre dans un sac dont je m’étais déjà saisi, autant que

je jugeai pouvoir en porter. Les sacs étaient grands, et je les eusse volontiers emplis tous; mais il fallait les proportionner aux forces de mes chameaux.

Le derviche fit la même chose que moi; mais je m'aperçus qu'il s'attachait plutôt aux pierreries; et, comme il m'en eut fait comprendre la raison, je suivis son exemple et nous enlevâmes beaucoup plus de toute sorte de pierres précieuses que d'or monnayé. Nous achevâmes enfin d'emplir tous nos sacs, et nous en chargeâmes les chameaux. Il ne restait plus qu'à refermer le trésor et nous en aller.

Avant que de partir, le derviche rentra dans le trésor; et, comme il y avait plusieurs grands vases d'orfèvrerie de toute sorte de façons, et d'autres matières précieuses, j'observai qu'il prit dans un de ces vases une petite boîte d'un certain bois qui m'était inconnu, et qu'il la mit dans son sein, après m'avoir fait voir qu'il n'y avait qu'une espèce de pommade.

Le derviche fit la même cérémonie, pour fermer le trésor, qu'il avait faite pour l'ouvrir; et, après qu'il eut prononcé certaines paroles, la porte du trésor se referma et le rocher nous parut aussi entier qu'auparavant.

Alors nous partageâmes nos chameaux, que nous fîmes lever avec leurs charges. Je me mis à la tête des quarante que je m'étais réservés, et le derviche se mit à la tête des autres, que je lui avais cédés.

Nous défilâmes par où nous étions entrés dans le vallon, et nous marchâmes ensemble jusqu'au grand chemin où nous devons nous séparer, le derviche pour continuer sa route vers Balsora, et moi pour revenir à Bagdad. Pour le remercier d'un si grand bienfait, j'employai les termes les plus forts et ceux qui pouvaient lui marquer davantage ma

reconnaissance de m'avoir préféré à tout autre mortel pour me faire part de tant de richesses. Nous nous embrassâmes tous deux avec bien de la joie; et, après nous être dit adieu, nous nous éloignâmes, chacun de notre côté.

Je n'eus pas fait quelques pas pour rejoindre mes chameaux, qui marchaient toujours dans le chemin où je les avais mis, que le démon de l'ingratitude et de l'envie s'empara de mon cœur. Je déplorais la perte de mes quarante chameaux et encore plus les richesses dont ils étaient chargés. "Le derviche n'a plus besoin de toutes ces richesses, disais-je en moi-même; il est le maître des trésors, et il en aura tant qu'il voudra." Ainsi, je me livrai à la plus noire ingratitude et je me déterminai tout à coup à lui enlever ses chameaux avec leurs charges.

Pour exécuter mon dessein, je commençai par faire arrêter mes chameaux; ensuite je courus après le derviche, que j'appelai de toute ma force, pour lui faire comprendre que j'avais encore quelque chose à lui dire, et je lui fis signe de faire aussi arrêter les siens et de m'attendre. Il entendit ma voix et il s'arrêta.

Quand je l'eus rejoint "Mon frère, lui dis-je, je ne vous ai pas eu plus tôt quitté, que j'ai considéré une chose à laquelle je n'avais pas pensé auparavant et à laquelle peut-être n'avez-vous pas pensé vous-même. Vous êtes un bon derviche, accoutumé à vivre tranquillement, dégagé du soin des choses du monde et sans autre embarras que celui de servir Dieu. Vous ne savez peut-être pas à quelle peine vous vous êtes engagé en vous chargeant d'un si grand nombre de chameaux. Si vous vouliez me croire, vous n'en emmèneriez que trente, et je crois que vous aurez encore bien de la difficulté à les gouverner. Vous pouvez vous en rapporter à moi; j'en ai l'expérience.

– Je crois que vous avez raison, reprit le derviche, qui ne se voyait pas en état de pouvoir me rien disputer ; et j'avoue, ajouta-t-il, que je n'y avais pas fait réflexion. Je commençais déjà à être inquiet sur ce que vous me représentez. Choisissez donc les dix qu'il vous plaira, emmenez-les et allez à la garde de Dieu.”

J'en mis à part dix; et, après les avoir détournés, je les mis en chemin pour qu'ils allassent se mettre à la suite des miens. Je ne croyais pas trouver dans le derviche une si grande facilité à se laisser persuader. Cela augmenta mon avidité et je me flattai que je n'aurais pas plus de peine à en obtenir encore dix autres.

En effet, au lieu de le remercier du riche présent qu'il venait de me faire: “Mon frère, lui dis-je encore, par l'intérêt que je prends à votre repos, je ne puis me résoudre à me séparer d'avec vous sans vous prier de considérer encore une fois combien trente chameaux chargés sont difficiles à mener, à un homme comme vous particulièrement, qui n'est pas accoutumé à ce travail. Vous vous trouveriez beaucoup mieux si vous me faisiez une grâce pareille à celle que vous venez de me faire. Ce que je vous en dis, comme vous le voyez, n'est pas tant pour l'amour de moi et pour mon intérêt que pour vous faire un plus grand plaisir. Soulagez-vous donc de ces dix autres chameaux sur un homme comme moi, à qui il ne coûte pas plus de prendre soin de cent que d'un seul.”

Mon discours fit l'effet que je souhaitais, et le derviche me céda sans aucune résistance les dix chameaux que je lui demandais, de manière qu'il ne lui en resta plus que vingt; et je me vis maître de soixante charges, dont la valeur surpassait les richesses de beaucoup de souverains. Il semble, après cela, que je devais être content.

Mais, commandeur des croyants, semblable à un hydropique, qui, plus il boit, plus il a soif, je me sentis plus enflammé qu'auparavant de l'envie de me procurer les vingt autres qui restaient encore au derviche.

Je redoublai mes sollicitations, mes prières et mes importunités, pour faire condescendre le derviche à m'en accorder encore dix des vingt. Il se rendit de bonne grâce; et, quant aux dix autres qui lui restaient, je l'embrassai, je le baisai et lui fis tant de caresses, en le conjurant de ne me les pas refuser et de mettre, par là, le comble à l'obligation que je lui aurais éternellement, qu'il me combla de joie en m'annonçant qu'il y consentait.

“Faites-en un bon usage, mon frère, ajouta-t-il, et souvenez-vous que Dieu peut nous ôter les richesses comme il nous les donne, si nous ne nous en servons à secourir les pauvres qu'il se plaît à laisser dans l'indigence, exprès pour donner lieu aux riches de mériter par leurs aumônes une plus grande récompense dans l'autre monde.”

Mon aveuglement était si grand que je n'étais pas en état de profiter d'un conseil si salutaire. Je ne me contentai pas de me revoir possesseur de mes quatre-vingts chameaux et de savoir qu'ils étaient chargés d'un trésor inestimable qui devait me rendre le plus fortuné des hommes. Il me vint dans l'esprit que la petite boîte de pommade dont le derviche s'était saisi et qu'il m'avait montrée pouvait être quelque chose de plus précieux que toutes les richesses dont je lui étais redevable.

L'endroit où le derviche l'a prise, disais-je en moi-même, et le soin qu'il a eu de s'en saisir me font croire qu'elle renferme quelque chose de mystérieux.

Cela me détermina à faire en sorte de l'obtenir. Je venais de l'embrasser, en lui disant adieu: "A propos, lui dis-je en retournant à lui, que voulez-vous faire de cette petite boîte de pommade? Elle me paraît si peu de chose, ajoutai-je, qu'elle ne vaut pas la peine que vous l'emportiez; je vous prie de m'en faire présent. Aussi bien, un derviche comme vous, qui a renoncé aux vanités du monde, n'a pas besoin de pommade."

Plût à Dieu qu'il me l'eût refusée, cette boîte! Mais, quand il l'aurait voulu faire, je ne me possédais plus; j'étais plus fort que lui et bien résolu à la lui enlever par force, afin que, pour mon entière satisfaction, il ne fût pas dit qu'il eût emporté la moindre chose du trésor, quelque grande que fût l'obligation que je lui avais.

Loin de me la refuser, le derviche la tira d'abord de son sein; et, en me la présentant de la meilleure grâce du monde: "Tenez, mon frère, me dit-il, la voilà: qu'à cela ne tienne que vous ne soyez content. Si je puis faire davantage pour vous, vous n'avez qu'à demander: e suis prêt à vous satisfaire."

Quand j'eus la boîte entre les mains, je l'ouvris; et, en considérant la pommade: "Puisque vous êtes de si bonne volonté, lui dis-je, et que vous ne vous laissez pas de m'obliger, je vous prie de vouloir bien me dire quel est l'usage particulier de cette pommade.

– L'usage en est surprenant et merveilleux, répartit le derviche. Si vous appliquez un peu de cette pommade j autour de l'œil gauche et sur la paupière, elle fera paraître devant vos yeux tous les trésors qui sont cachés dans le sein de la terre; mais, si vous en appliquez de même à l'œil droit, elle vous rendra aveugle."

Je voulais avoir moi-même l'expérience d'un effet si admirable. "Prenez la boîte, dis-je au derviche en la lui présentant, et appliquez-moi vous-même de cette pommade à l'œil gauche: vous entendez cela mieux que moi. Je suis dans l'impatience d'avoir l'expérience d'une chose qui me paraît incroyable."

Le derviche voulut bien se donner cette peine; il me fit fermer l'œil gauche et m'appliqua la pommade. Quand il eut fait, j'ouvris l'œil et j'éprouvai qu'il m'avait dit la vérité. Je vis, en effet, un nombre infini de trésors, remplis de richesses si prodigieuses et si diversifiées qu'il ne me serait pas possible d'en faire le détail au juste. Mais, comme j'étais obligé de tenir l'œil droit fermé avec la main et que cela me fatiguait, je priai le derviche de m'appliquer aussi de cette pommade autour de cet œil.

"Je suis prêt à le faire, me dit le derviche; mais vous devez vous souvenir, ajouta-t-il, que je vous ai averti que, si vous en mettez sur l'œil droit, vous deviendrez aveugle aussitôt. Telle est la vertu de cette pommade: il faut que vous vous y accommodiez."

Loin de me persuader que le derviche me dit la vérité, je m'imaginai au contraire qu'il y avait encore quelque nouveau mystère qu'il voulait me cacher.

"Mon frère, repris-je en souriant, je vois bien que vous voulez m'en faire accroire; il n'est pas naturel que cette pommade fasse deux effets si opposés l'un à l'autre.

– La chose est pourtant comme je vous le dis, repartit le derviche en prenant le nom de Dieu à témoin, et vous devez m'en croire sur ma parole; car je ne sais point déguiser la vérité."

Je ne voulus pas me fier à la parole du derviche, qui me parlait en homme d'honneur; l'envie insurmontable de contempler à mon aise tous les trésors de la terre et peut-être d'en jouir toutes les fois que je voudrais m'en donner le plaisir fit que je ne voulus pas écouter ses remontrances ni me persuader d'une chose qui cependant n'était que trop vraie, comme je l'expérimentai bientôt après, à mon grand malheur.

Dans la prévention où j'étais, j'allai m'imaginer que, si cette pommade, appliquée sur l'œil gauche, avait la vertu de me faire voir tous les trésors de la terre, elle avait peut-être la vertu de les mettre à ma disposition si on l'appliquait sur le droit. Dans cette pensée, je m'obstinaï à presser le derviche de m'en appliquer lui-même autour de l'œil droit; mais il refusa constamment de le faire.

“Après vous avoir fait un si grand bien, mon frère, me dit-il, je ne puis me résoudre à vous faire un si grand mal. Considérez bien vous-même quel malheur est celui d'être privé de la vue, et ne me réduisez pas à la nécessité fâcheuse de vous complaire dans une chose dont vous aurez à vous repentir toute votre vie.”

Je poussai mon opiniâtreté jusqu'au bout. “Mon frère, lui dis-je assez fermement, je vous prie de passer par-dessus toutes les difficultés que vous me faites; vous m'avez accordé fort généreusement tout ce que je vous ai demandé jusqu'à présent; voulez-vous que je me sépare de vous mal satisfait, pour une chose de si peu de conséquence? Au nom de Dieu, accordez-moi cette dernière faveur. Quoi qu'il en arrive, je ne m'en prendrai pas à vous, et la faute en sera sur moi seul.”

Le derviche fit toute la résistance possible; mais, comme il vit que j'étais en état de l'y forcer: “Puisque vous le voulez absolument, me dit-il, je vais vous contenter.”

Il prit un peu de cette pommade fatale et me l'appliqua donc sur l'œil droit, que je tenais fermé; mais, hélas! quand je vins à l'ouvrir, je ne vis que ténèbres épaisses de mes deux yeux, et je demeurai aveugle comme vous me voyez.

“Ah! malheureux derviche! m'écriai-je dans le moment, ce que vous m'avez prédit n'est que trop vrai! Fatale curiosité, ajoutai-je, désir insatiable des richesses, dans quel abîme de malheurs m'allez-vous jeter! Je sens bien à présent que je me les suis attirés ; mais vous, cher frère, m'écriai-je encore en m'adressant au derviche, qui êtes si charitable et si bienfaisant, entre tant de secrets merveilleux dont vous avez la connaissance, n'en avez-vous pas quelqu'un pour me rendre la vue?

– Malheureux! me répondit alors le derviche, il n'a pas tenu à moi que tu n'aies évité ce malheur; mais tu n'as que ce que tu mérites, et c'est l'aveuglement du cœur qui t'a attiré celui du corps. Il est vrai que j'ai des secrets: tu l'as pu connaître dans le peu de temps que j'ai été avec toi; mais je n'en ai pas pour te rendre la vue. Adresse-toi à Dieu, si tu crois qu'il y en ait un: il n'y a que lui qui puisse te la rendre. Il t'avait donné des richesses dont tu étais indigne; il te les a ôtées, et il va les donner, par mes mains, à des hommes qui n'en seront pas méconnaissants comme toi.”

Le derviche ne m'en dit pas davantage, et je n'avais rien à lui répliquer. Il me laissa seul, accablé de confusion et plongé dans un excès de douleur qu'on ne peut exprimer; et, après avoir rassemblé mes quatre-vingts chameaux, il les emmena et poursuivit son chemin jusqu'à Balsora.

Je le priai de ne me point abandonner en cet état malheureux et de m'aider du moins à me conduire jusqu'à la première caravane; mais il fut sourd à mes prières et à mes cris. Ainsi, privé de la vue et de tout ce que je possédais au monde, je serais mort d'affliction et de faim, si, le lendemain, une caravane, qui revenait de Balsora, ne m'eût bien voulu recevoir charitablement et ramener à Bagdad.

D'un état à m'égaliser à des princes, sinon en forces et en puissance, au moins en richesses et en magnificence, je me vis réduit à la mendicité sans aucune ressource. Il fallut donc me résoudre à demander l'aumône, et c'est ce que j'ai fait jusqu'à présent; mais, pour expier mon crime envers Dieu, je m'imposai en même temps la peine d'un soufflet de la part de chaque personne charitable qui aurait compassion de ma misère.

Voilà, commandeur des croyants, le motif de ce qui parut hier si étrange à Votre Majesté et de ce qui doit m'avoir fait encourir son indignation; je lui en demande pardon encore une fois, comme son esclave, en me soumettant à recevoir le châtiment que j'ai mérité. Et, si elle daigne prononcer sur la pénitence que je me suis imposée, je suis persuadé qu'elle la trouvera trop légère et beaucoup au-dessous de mon crime.

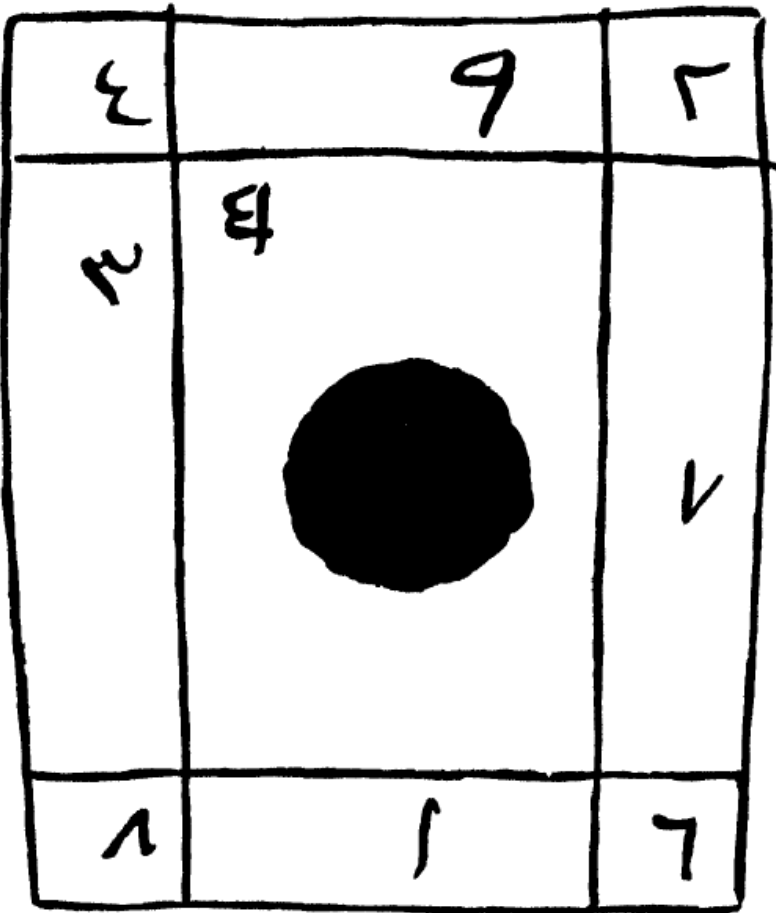
Quand l'aveugle eut achevé son histoire, le calife lui dit: "Baba-Abdalla, ton péché est grand; mais Dieu soit loué de ce que tu en as connu l'énormité et de la pénitence publique que tu en as faite jusqu'à présent. C'est assez; il faut que dorénavant tu la continues dans le particulier, en ne cessant de demander pardon à Dieu, dans chacune des prières auxquelles tu es obligé, chaque jour, par ta religion; et afin que tu n'en sois pas détourné par le soin de demander ta vie, je te fais une

aumône, ta vie durant, de quatre drachmes d'argent par jour, de ma monnaie, que mon grand vizir te fera donner. Ainsi, ne t'en retourne pas et attends qu'il ait exécuté mon ordre.”

A ces paroles, Baba-Abdalla se prosterna devant le trône du calife, et, en se relevant, il lui fit son remerciement, en lui souhaitant toute sorte de bonheur et de prospérité. Le calife Haroun-al-Raschid, content de l'histoire de Baba-Abdalla et du derviche, s'adressa au jeune homme qu'il avait vu maltraiter sa cavale, et il lui demanda son nom, comme il avait fait à l'aveugle. Le jeune homme lui dit qu'il s'appelait Sidi Nouman.

Anexo c

Quadrado mágico e espelho de tinta segundo desenho de Lane.⁶⁶⁹



⁶⁶⁹ LANE. *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*, p. 270.

*La meta es el olvido.
Yo he llegado antes.*

Jorge Luis Borges