



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS PROF. ALBERTO CARVALHO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ROSELANE DE SANTANA FRAGA

**AS MIL E UMA VOZES EM SHERAZADE: O NARRADOR E A MULTIPLICIDADE
DE VOZES NO LIVRO AS MIL E UMA NOITES**

**ITABAIANA (SE)
2018**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS PROF. ALBERTO CARVALHO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ROSELANE DE SANTANA FRAGA

**AS MIL E UMA VOZES EM SHERAZADE: O NARRADOR E A MULTIPLICIDADE
DE VOZES NO LIVRO AS MIL E UMA NOITES**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras (DLI) da Universidade Federal de Sergipe - Campus Prof. Alberto Carvalho - como requisito parcial à obtenção do título de Graduada em Letras-Português.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jeane de Cássia Nascimento Santos

**ITABAIANA (SE)
2018**

FOLHA DE APROVAÇÃO

ROSELANE DE SANTANA FRAGA

AS MIL E UMA VOZES EM SHERAZADE: O NARRADOR E A MULTIPLICIDADE DE VOZES NO LIVRO AS MIL E UMA NOITES

Monografia apresentada ao Departamento de Letras (DLI) da Universidade Federal de Sergipe - Campus Prof. Alberto Carvalho - como requisito parcial à obtenção do título de Graduada em Letras-Português.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Jeane de Cássia Nascimento Santos – UFS (Orientadora)

Prof. Dr.

Prof. Dr.

**ITABAIANA (SE)
2018**

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, por ser essencial em minha vida e por me fortalecer nos momentos de fraqueza; à minha mãe, minha irmã e meus avós, pela dedicação e amor.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que é minha fortaleza e refúgio.

À minha professora-orientadora, Dr.^a Jeane de Cássia Nascimento Santos, pela orientação e grande ajuda com o fornecimento de material para a realização deste trabalho.

Ao Senhor Décio José de Oliveira e aos demais que formam a equipe da Elegante Calçados, pelo apoio e incentivo.

Aos amigos de faculdade, especialmente ao meu grupo de estudo Érika Consolata, Laís Santos, Genicleide Meneses, Fernanda da Cunha, Orleanne Couto, Ana Paula de Jesus, Elisangela Rezende e Simone Pereira, sem as quais minhas noites teriam sido tediosas.

Aos amigos Cleide e Kaique, por todo o carinho e atenção dispensada.

A todos os meus professores, que fizeram e ainda fazem parte da minha caminhada.

E as histórias que mais agradavam, isto é, as que mais motivavam os árabes, eram as histórias em série ou em cadeia, nessas histórias, cada conto terminava como uma deixa que o ligava ao conto seguinte, forçando o ouvinte interessado a voltar, mais tarde, para ouvir a continuação do caso, sempre interrompido num momento palpitante.

(As Mil e Uma Noites – Antonie Galland, 2015)

RESUMO

Este estudo tem como objetivo refletir sobre a problemática do narrador, tendo como foco narrativo o livro *As Mil e Uma Noites*, do qual se toma como ponto de reflexão para a análise, os contos “A história do primeiro ancião e a da corsa” e “A história do segundo ancião e dos dois cães negros”, de modo a demonstrar a multiplicidade de vozes através dos personagens representados nas narrativas da Sherazade, o que concede ao texto uma variedade de pontos de vista, permitindo caracterizá-lo como uma obra polifônica, sendo importante esclarecer que este vocábulo é aqui empregado na concepção bakhtiniana para expressar os discursos contidos nas próprias falas de cada um dos personagens, a partir dos tipos de narradores descritos por Walter Benjamin (1987), ou seja, do narrador da tradição oral e do narrador contemporâneo.

Palavras-chave: Dialogismo. Discurso. Narrador. Polifonia. Tradição oral.

ABSTRACT

The purpose of this study is to reflect on the narrator's problem, having as a narrative focus the book *A Thousand and One Nights*, which is taken as a point of reflection for the analysis, the stories "The history of the first elder and the one of the Corsican" and "The Story of the Second Elder and the Two Black Dogs," in order to demonstrate the multiplicity of voices through the characters depicted in Sherazade's narratives, which gives the text a variety of points of view, allowing it to be characterized as a polyphonic work , it is important to clarify that this term is used here in the Bakhtinian conception to express the discourses contained in the own speeches of each of the characters, from the types of narrators described by Walter Benjamin (1987), that is, the narrator of oral tradition and of the contemporary narrator.

Keywords: Dialogism. Speech. Storyteller. Polyphony. Oral tradition.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1 A ORIGEM DAS MIL E UMA NOITES..... | 12 |
| 1.1 ABORDAGENS TEÓRICAS E OS ESTUDOS LITERÁRIOS..... | 13 |
| 1.1.1 Estrutura Narrativa | 13 |
| 1.1.2 Dialogismo e polifonia na concepção de Bakhtin | 17 |
| 1.1.3 O Narrador | 19 |
| 2 ANÁLISE DO CORPUS: DO NARRADOR AO TEOR POLIFÔNICO DAS MIL E UMA NOITES..... | 23 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 36 |
| REFERÊNCIAS..... | 39 |

INTRODUÇÃO

Narrar é um ato que está inteiramente ligado à existência do homem, o qual, desde os seus primórdios, utilizava-se deste meio para evocar memórias e ou transmitir conhecimentos. O livro *As Mil e Uma Noites* é um exemplo disso. De origem oriental, esse livro, datado provavelmente do nono século do calendário cristão, foi e ainda é objeto de pesquisa para muitos estudiosos que produziram um conjunto diversificado de orientações, tamanha a sua importância para a literatura tradicional (oral) e a literatura contemporânea.

Sabendo que a narrativa existe a partir dos seus elementos estruturais, tais como personagem, ação, tempo e espaço, assim como, o narrador, sendo este o elemento que organiza todos os outros componentes, considera-se oportuno a sua importância na construção da narrativa como uma delimitação do tema. Assim, ao falar do livro *As Mil e Uma Noites* lembra-se logo da Sherazade, não como única, mas como a principal narradora das histórias. Nessa direção, é com foco na problemática do narrador e das multiplicidades de vozes desta obra que se desenvolve o presente trabalho.

Assim, na perspectiva de Todorov (2006, p.58), trabalha-se a narrativa como um discurso capaz de evocar e transmitir as experiências humanas. Nesse sentido, são tratados os dois aspectos descritos pelo autor, ou seja, a narrativa como história e o discurso, no qual o que mais importa para a primeira são os acontecimentos relatados, estes, apesar da ficção, se assemelham com a realidade ao recriarem o mundo real. Para o discurso, o que conta é a narração, isto é, a forma pela qual o narrador dá a conhecer esses fatos.

Há de se destacar que o discurso não existe por si só, mas é construído no diálogo do eu com o outro, carregado de vozes que se completam e ou conversam entre si. Deve-se ressaltar que essa interação é feita através dos princípios da enunciação: quem fala, para quem se fala, como fala, qual a intenção ou efeito de sentido. Para isso, resgata-se a concepção de dialogismo e polifonia de Bakhtin.

Desse modo, tenta-se elucidar como a escolha do modo do fabular da Sherazade tem um caráter pedagógico que implica na construção da estrutura d'*As Mil e Uma Noites*, visto que as histórias encaixadas servem como argumento. Isso porque, a cada noite, essa narradora inicia uma história, porém interrompendo-a no clímax, garantindo que a continuação seria ainda mais interessante, do mesmo

modo que a cada nova história fazia surgir um novo narrador, ou seja, outra autoridade narrativa, para revelar ao Sultão, a partir dessas vozes, atitudes honrosas e desonrosas.

Para este estudo, adotou-se a metodologia da pesquisa exploratória envolvendo a pesquisa bibliográfica, aplicada a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros, periódicos e artigos científicos. Além dos eixos teóricos da Teoria da Literatura e da Estrutura Narrativa, consideraram-se, igualmente, os estudos sobre o discurso literário em torno do dialogismo e da polifonia. As principais fontes consultadas foram Tzvetan Todorov (2006), Cândida Vilares Gancho (2002), Roland Barthes (2011), Ligia Chiappini Moraes Leite (1985), Diana Luz Pessoa de Barros (1994), Beth Brait (1994), Walter Benjamin (1987), Ângela Maria Soares Mendes Taddei (2009), Thaís de Godoy Morais (2013), Jonathan Culler (1999), dentre outras.

A análise consistiu em identificar e categorizar os narradores d'*As Mil e Uma Noites*, tomando por base o narrador tradicional defendido por Walter Benjamin e o narrador do romance pós-moderno. Conforme Benjamin (1987, p. 198), existem dois modelos daquele narrador:

Quem viaja tem muito que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.

Nessa concepção, entende-se o narrador como um indivíduo de carne e osso que constrói seus conhecimentos através das aventuras e experiências vivenciadas ou observadas, capaz de segregar e transmitir na sua fala e nas suas expressões toda a emoção do que foi vivenciado ou adquirido por relatos. Assim, independente dele ter se deslocado ou não, consegue imprimir no ouvinte o prazer eloquente de ouvir suas histórias.

O estudo valeu-se, ainda, dos tipos de Foco Narrativo na tipologia de Norman Friedman, de maneira a distinguir o narrador em terceira pessoa ou narrador onisciente neutro do narrador em primeira pessoa ou narrador protagonista. A versão trabalhada d'*As Mil e Uma Noites* foi a de Jean Antoine Galland (2015), com tradução de Alberto Diniz. Apesar de se ter efetuado a leitura da obra total, volumes um e dois, levando-se em consideração sua extensão, neste estudo são analisados apenas dois ciclos pertinentes à história dos reis Shahriar e Shahzena,

denominada de história principal, e as histórias *O Mercador e o Gênio*, do Primeiro Ancião e a Corça, do Segundo Ancião e os dois Cães Negros.

Em meio a leituras, a pesquisa foi-se delineando de modo a se apresentar, como resultado deste estudo, a presente monografia, que se encontra estruturada em duas seções. Como ponto de partida, nesta Introdução, estão contidas as informações importantes para situar a pesquisa em termos da escolha do tema, os objetivos e a opção metodológica aplicada para a coleta de dados.

A primeira seção divide-se em duas partes. Na primeira, apresenta-se uma breve exposição da origem e relevância d'*As Mil e Uma Noites*, enquanto a segunda parte abrange uma revisão sobre a estrutura narrativa, propondo uma breve exposição do discurso literário sob o viés do dialogismo e da polifonia para, por fim, tratar do narrador.

O segundo capítulo cuida da análise do corpus, as histórias selecionadas, a fim de demonstrar a pluralidade de voz, a partir da presença dos narradores, e como a estrutura de narrativas encaixantes serve de argumento com um caráter pedagógico. Destaca-se que, não obstante a individualidade de cada conto, eles se interligam de modo a determinar a unicidade do livro. Aqui se torna evidente a importância do saber narrar, uma vez que este ato, além de poder ser usado como forma de educar, no contexto d'*As Mil e Uma Noites* ilustra, também, uma maneira de sobreviver.

1 A ORIGEM DAS MIL E UMA NOITES

Sobre a origem d'*As Mil e Uma Noites* nada se pode afirmar com exatidão, exceto a sua proveniência do Oriente. Acerca do assunto, há teses que se digladiam entre a origem persa ou indiana. De acordo com Alberto Diniz, na apresentação da sua tradução do livro, o escritor Massudi, que viveu no século XI, afirma que as histórias d'*As Mil e Uma Noites* foram tiradas do livro persa *Hezar Afsaneh* (Mil histórias), obra que se difundiu no nono século da era cristã com título e características similares ao livro d'*As Noites*. O tradutor ainda afirma que, na opinião de Clemente Huart, os persas foram colher, na Índia, o enredo dos principais contos que figuram no famoso *Hezar Afsaneh*. Outros estudiosos também sustentaram a tese da origem persa ou indiana, a exemplos de Langlés (1814), que defendeu a origem indiana, Hammer (1827, 1839), a origem indiana e persa, enquanto Goeje, no final do século XIX, defendeu a origem apenas persa com elementos judaicos.

Apesar dos nomes das duas personagens principais, Sherazade e Dinazade, serem de origem persa, o que legitimaria a afirmativa dos defensores desta tese, isto não é suficiente para demarcar a sua origem, visto que houve contatos e difusões entre os povos, principalmente com a Conquista Árabe da Pérsia. Além disso, por ser uma literatura com tradição oral, partilhadas por narradores que, muitas vezes, viajavam ou colhiam enredos dos viajantes, poderia ter ocorrido alteração ou acréscimo de novos episódios, mudança de nome e do caráter dos personagens a fim de adequar as histórias ao público ouvinte.

Por oportuno, há de se ressaltar a sua produção anônima, isto é, elaborado por *ninguém* e, por isto mesmo, *por todos*, visto que foi reelaborado e traduzido por diversos escritores de lugares e tempos distintos. Por consequência disso e do significativo número de falsificações, tornou-se difícil para os estudiosos levantarem a origem dos contos d'*As Mil e Uma Noites*. Conforme demonstra o estudo de Morais (2013), tradutores como Maximilien Habicht, Dom Chavis e Gazotte forjaram manuscritos, inventando e acrescentando histórias. Devido à controvérsia da sua procedência e para assim, talvez, não haver injustiça, foi considerada a existência de dois ramos, o sírio e o egípcio, este subdividido em antigo e tardio.

Com a tradução dos manuscritos árabes do século XIV, feita por Jean Antoine Galland, para a língua francesa, o livro tornou-se uma obra clássica da literatura europeia, sendo posteriormente traduzido para vários outros idiomas ocidentais. E,

assim, o ocidente toma conhecimento dos contos d'*As Mil e Uma Noites*, conseqüentemente absorvendo e sendo influenciado por suas narrativas. No entanto, como já exposto neste trabalho, cabe salientar que os tradutores também reelaboravam essas histórias de acordo com o seu leitor, o que aconteceu com a tradução de Galland, o qual adaptou a obra aos princípios morais cristãos, dela retirando cenas e expressões que pudessem ferir esses preceitos.

1.1 ABORDAGENS TEÓRICAS E OS ESTUDOS LITERÁRIOS

1.1.1 Estrutura Narrativa

Desde as pinturas das cavernas até as narrativas atuais, pois ela se faz essencial para o homem, independente de época, crença e cultura, seja criança ou adulto, rico ou pobre, todos têm algo a contar e, com muito prazer, param para ouvir. Desse modo, várias são as formas de transmiti-la, conforme afirma Barthes (2011, p. 19):

[...] a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte algum povo algum sem narrativas; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas por homens de cultura diferente, e mesmo opostas [...] (Grifo do autor).

Diante de tal afirmativa, pode-se dizer que a narrativa é, portanto, universal, cabendo nela assuntos de todas as áreas, de tal modo que se pode abordá-la sob o ponto de vista histórico, sociológico, psicológico, estético e outros. A narrativa serve, portanto, de matéria-prima para várias pesquisas.

Os primeiros estudos da narrativa começaram com a Poética de Aristóteles, o qual assegura ser a arte literária uma imitação¹ do mundo real, pois, enquanto arte, ela narra não somente o acontecido, mas o que poderia acontecer. Para o referido filósofo, tanto na tragédia quanto na epopeia, a narrativa é composta por uma estrutura contendo elementos composicionais, tais como: episódios ou

¹ Sobre mimese, ver trabalho de Carlos Vinícius Teixeira Palhares, referenciado neste trabalho.

acontecimentos, personagens, tempo, espaço, dentre outros. Assim diz Aristóteles (apud CULLER, 1999, p.85): “o enredo é o traço mais básico da narrativa, que as boas histórias devem ter um começo, meio e fim e que elas dão prazer por causa do ritmo de sua ordenação”.

Desse modo, a tragédia de Aristóteles seria corroborada, mais tarde, na asseveração de Gancho (2002), quando se utiliza do termo gênero narrativo para designar a literatura de ficção ou a narrativa literária em prosa, que se diferencia das outras narrativas por causa do narrador. Segundo essa autora:

Toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos, sem os quais ela não existe. Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente que caracteriza a narrativa. Os fatos, os personagens, o tempo e o espaço existem, por exemplo, num texto teatral, para o qual não é fundamental a presença do narrador. Já no conto, no romance ou na novela, o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre o narrado (a história) e o autor, entre o narrado e o leitor (GANCHO, 2002, p. 9).

Isso posto, pode-se entender a narrativa como uma sequência de acontecimentos expressados através da linguagem, seja ela verbal ou não verbal, endossada de significados e não podendo ser tratada apenas como arte pela arte. Em outras palavras, significa dizer que não deve e não se restringir somente à competência e talento do autor, pois, segundo Barthes (2011), não dá para produzir uma narrativa sem se submeter a um sistema básico de regras.

Da mesma forma, Todorov (2006), em sua obra *As estruturas narrativas*, fundamentando-se nas ideias dos formalistas, defende que:

A literatura é um sistema de signos, um código, análogo aos outros sistemas significativos, tais como a língua articulada, as artes, as mitologias, as representações oníricas etc. Por outro lado, e nisso ela se distingue das outras artes; constrói-se com a ajuda de uma estrutura, isto é, a língua; é pois um sistema significativo em segundo grau, por outras palavras, um sistema conotativo (TODOROV, 2006, p.31).

Nessa perspectiva, pode-se trabalhar a obra literária mediante a linguística estrutural amparando-se, por exemplo, na função poética de Jakobson, no qual as funções desempenhadas pela linguagem conseguem criar um equilíbrio entre o sistema da literatura e da língua. Entretanto, o código literário acaba sendo mais complexo e amplo, levando-se em conta que é composto por um discurso plurissignificativo e, às vezes, cheio de ambiguidade. A obra literária acaba dizendo

bem mais do que o código quer dizer, pois nela a mensagem consegue abranger outras funções, já que a organização pode manifestar-se em vários planos diferentes.

Para compreender o texto literário é necessário relacionar os elementos internos com os externos, por exemplo, personagem, época e sociedade. Dito isso, ressalta-se que somente a análise da forma seria inútil para a compreensão total da obra, sendo preciso considerar a relação entre forma e função. Sem a pretensão de aqui fazer um estudo sobre a estrutura da narrativa, a autora deste trabalho contenta-se apenas em lembrar sucintamente a ciência dos formalistas e dos estruturalistas.

Enfim, se a obra é sempre construção e jogo, a partir desse exame pode-se compreender que há uma correlação entre os elementos e que esta se dá de forma hierárquica, como afirma Tinianov (apud TODOROV, 2006, p. 32): “a existência do sistema não resulta de uma cooperação igualitária de todos os elementos, supõe a predominância de um grupo de elementos e a deformação dos outros”. Tais elementos são organizados em níveis e planos, o que permite os planos fônico e fonológico, métrico, entonacional e prosódico, morfológico e sintático, dentre outros, poderem ser usados para analisar tanto poemas quanto textos narrativos. Segundo Todorov (2006, p. 33):

Os processos de composição podem ser separados do conteúdo episódico, evidente que a ordem de sucessão dos níveis e dos planos, no texto, não deve obrigatoriamente coincidir com a da análise; eis por que esta ataca frequentemente a obra por inteiro: é ali que as relações estruturais se manifestam de forma mais nítida.

Se na linguística, para analisar um discurso parte-se da sua unidade menor, a frase, na narrativa, não poderia ser de outra forma. Isso não se dá somente por ela ser também um discurso, posto que ela possa ser decomposta em unidades menores, como se atesta no excerto de Todorov (2006) a respeito da noção de tema:

A obra inteira pode ter seu tema e ao mesmo tempo cada parte da obra possui o seu [...]. Com a ajuda dessa decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos às partes *indecomponíveis*, às menores partículas do material temático [...]. O tema de cada unidade indecomponível da obra se chama motivo. ‘No fundo, cada oração possui seu próprio motivo’ (TOMACHÉVSKI, 1925, p. 137, apud TODOROV, 2006, p. 35). (Grifo do autor).

Entretanto, lembra-se que, na prática, isso não é tão fácil, pois, de acordo com Propp (apud TODOROV, 2006), pode ocorrer de uma única frase ter mais de um motivo, da mesma forma que um único motivo pode conter mais de uma frase. Além do mais, na análise literária, devido a seu teor conotativo, torna-se mais difícil seguir a correspondência entre significante e significado. Ademais, nenhuma dessas unidades menores são capazes de, por si só, produzir significação, como já foi mencionado, uma vez que existe uma correlação de hierarquia entre elas. Assim, a unidade que pertence a um nível inferior tem que se integrar em um nível superior, a palavra se integrar em uma frase e esta em um discurso, formando o seu sentido.

Todorov (2006), retomando a reformulação de Benveniste, trabalha a linguagem narrativa em dois aspectos: o da história e o do discurso. Na observação do formalista, a história:

[...] Trata-se da apresentação dos fatos advindos a certo momento do tempo, sem qualquer intervenção do locutor na narrativa, [...] o discurso é toda enunciação supondo um locutor e um ouvinte, tendo o primeiro a intenção de influenciar o outro de algum modo (TODOROV, 2006, p. 58).

Sob a luz dessa afirmativa, pode-se dizer que n'As *Mil e Uma Noites*, considerando a narrativa como um todo, a história do rei Shahriar ou história principal, como será tratada neste trabalho, serve de introdução para apresentar os fatos, os personagens, o tempo e o espaço. Explica também o motivo do rei tomar a decisão de se casar e, na manhã seguinte, mandar matar as suas esposas, bem como o porquê da Sherazade propor casar-se com ele. Nesse pensamento, as narrações da sultana estariam no plano do discurso, já que são usadas como argumento para mudar a decisão do sultão. Todavia, vale salientar que os dois níveis ocorrem também em cada ciclo, como suscita Todorov (2006, p. 60):

Em todo enunciado, podemos isolar provisoriamente esses dois aspectos: trata-se, por um lado, de um ato da parte do locutor, de um arranjo linguístico; por outro, da evocação de certa realidade; e esta não tem, no caso da literatura, nenhuma outra existência além da conferida pelo próprio enunciado.

A partir disso, consegue-se apontar linguisticamente o problema dos pontos de vista, ou como convencionalmente se chama narrador, conforme o sujeito da enunciação e a relação do *eu* com o *tu*, uma vez que ora o discurso excede a história, ora a história suplanta o discurso.

1.1.2 Dialogismo e polifonia na concepção de Bakhtin

Se antes a língua era tratada como um sistema fechado e acabado em si mesmo, sem interferência externa, depois de Mikhail Bakhtin os linguistas tiveram que ampliar o seu objeto de estudo, visto que, para o filósofo, ela deve ser trabalhada,

[...] em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para nossos fins (BAKHTIN, apud MARCUZZO, 2008, p. 3).

Diante dessa afirmativa, constata-se ser possível entender língua e linguagem como meio de comunicação, mas impossível separá-las dos elementos que as constituem como tal, devendo ser pensadas sobre o contexto. Partindo da mesma ideia, Barros (1994, p. 2) afirma que “o dialogismo decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto [...]. é a condição do sentido do discurso”. Não há, portanto, um discurso único, adâmico, mas sim um discurso carregado de vários outros repletos de valores ideológicos, sociais e histórico-culturais, pois o sujeito do discurso resgata o modo do pensar e do agir do seu meio, sendo influenciado e, ao mesmo tempo, agindo sobre ele.

Sobre isso, o pensador russo Bakhtin (apud BRAIT, 1994, p. 14) defende que:

Tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala.

Prossegue Brait (1994, p. 14-15) sobre a concepção bakhtiniana de dialogismo, polifonia, intertextualidade:

Palavra pessoal – palavra do outro como um processo em que a linguagem atravessa o indivíduo provocando um processo dialético, uma forma de interação. Tanto as palavras quanto as ideias que vêm de outrem, como condição discursiva, tecem o discurso individual de forma que as vozes – elaboradas, citadas, assimiladas ou simplesmente mascaradas – interpenetram-se de maneira a fazer-se ouvir ou a ficar nas sombras autoritárias de um discurso monologizado.

Apoiando-se no ensaio de Barros (1994), compreende-se que Bakhtin considera a existência de, pelo menos, dois aspectos: o dialogismo e a interação verbal e o dialogismo e a intertextualidade. Sobre esse último, a autora afirma que é

mais explorado e conhecido e, até mesmo, apontado como o princípio que costura as investigações do filósofo. Desse modo:

O diálogo ocorre entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define [...] a intertextualidade, na obra de Bakhtin, é, antes de tudo, a intertextualidade 'interna' das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos (BARROS, 1994, p. 4).

Ainda citando Barros (1994), é essencial acrescentar que, embora o dialogismo e a polifonia sejam, muitas vezes, empregados como sinônimos, no trabalho desta autora são distintos, o que significa dizer que:

Emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso (BARROS, 1994, p. 5-6).

Prossegue Barros (1994, p. 6) afirmando que:

[...] Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentidos decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir.

Bakhtin, ao aplicar suas concepções no romance para fazer entender a relação autor e personagem consegue distinguir essas duas modalidades, denominando-as em romance monológico e romance polifônico. Refutando a teoria do pensador soviético, Lopes (1994, p. 74) assim os diferencia:

São monológicos: os romances que possuem vários personagens, que são sempre veículos de posições ideológicas, para exprimir unicamente uma visão do mundo uma ideologia dominante, a do próprio autor da obra; assim, embora nesses romances muitos personagens falem, *todos eles exprime a voz do autor*, [...]

São polifônicos: os romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com a sua própria voz*, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo *n* personagens, existirão *n* respostas ideológicas; no entender de Bakhtin, Dostoiévski inaugura o romance polifônico na Rússia.

Dessa maneira, com base na teoria de Bakhtin e nos estudos feitos sobre ela, pretende-se evidenciar o caráter polifônico do livro *As Mil e Uma Noites* e como isto ocorre na voz da Sherazade, ao mesmo tempo em que se procura distinguir os

narradores da obra. Para tanto, torna-se necessária a compreensão quanto aos tipos de narradores.

1.1.3 O Narrador

Como visto neste trabalho e comprovado nas falas de estudiosos da literatura, a narração, narrativa ou simplesmente ato de narrar, é algo imanente do homem, estando relacionada, simultaneamente, com a troca e o acúmulo de conhecimento da humanidade. Com efeito, para reconhecer a importância da narrativa, basta lembrar que ela não tão somente rememora o passado como também cogita o futuro. Nas sociedades ágrafas, ela se desenvolvia de modo oral, sendo transmitida boca a boca ou por contadores de histórias que, como se vê em Benjamin (1987), pode ser alguém que vem de longe ou alguém que conhece suas histórias e tradições. Na sociedade moderna, ela é representada através da escrita.

Em decorrência do surgimento da narrativa escrita, ou melhor, do romance, se iniciou a decadência do narrador e da arte do bem saber narrar. Para Benjamin (1987, p. 201):

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. [...] A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. [...] O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los.

Assim, pode-se dizer que o ponto culminante que diferencia as duas formas de narrar se dá exatamente na maneira como são disseminadas. Se no romance tem-se a marcação da individualidade, na tradição oral ocorre uma troca de conhecimentos, uma junção de experiências decorridas do diálogo conjunto entre o narrador, os ouvintes e os fatos que estão sendo narrados. Nesse contexto, o *feedback* acontece de modo simultâneo e real, pois se trata de seres vivos e não de entidades representativas, com as histórias sendo transmitidas face a face.

Benjamin (1987) ainda aponta a aceleração do mundo capitalista e a mecanização da produção narrativa como um dos fatores responsáveis pela morte da mesma, pois as pessoas não mais passam seu tempo a ouvir, contar e criar

narrativas². Retomando as ideias de Leskov, Benjamin (1987) revela que este considera ser a narrativa não somente uma arte, mas um trabalho manual, uma forma artesanal de comunicação que requer paciência e zelo, no qual o narrador é visto tal qual o oleiro a trabalhar a argila.

Não estando a narrativa interessada em transmitir o puro em si, não lhe cabe reproduzir *ipsis litteris* as informações, mas criar o verossímil. Desse modo, nela, criaturas e fatos inexistentes no mundo real ganham vidas e tornam-se aceitáveis, assim como os acontecimentos não precisam vir traduzidos e acompanhados de explicações. Isso porque, “metade da arte narrativa está em evitar explicações”, sendo o leitor “livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1987, p. 203–205).

Ainda conforme Benjamin (1987), as melhores narrativas escritas são aquelas que se aproximam da tradição oral, narradas pelos inúmeros narradores anônimos. Nesse caso, pode-se afirmar que o livro d’*As Mil e Uma Noites* se enquadra devidamente, levando-se em conta que as suas histórias constituem relatos das experiências dos dois tipos de narradores apontados pelo autor, tendo-se, na Sherazade e nos outros personagens aos quais ela dá voz, um desses arquétipos.

Diante disso, indaga-se: existe ou não existe narrador nos gêneros modernos? Provavelmente o narrador benjaminiano esteja, de fato, entrando em extinção, contudo, como aponta Taddei (2009) em seu artigo *Da narrativa e do narrador em Walter Benjamin*, deve se fazer uma distinção entre o narrador da literatura oral, entendido como catalisador de experiências, e o do romance, enquanto uma instância do processo de comunicação literária. Citando Todorov, Taddei (2009, p. 26) assim se manifesta:

(No último caso), trata-se de uma entidade que não se confunde em nenhum momento com qualquer indivíduo de carne e osso com seu duplo – o leitor, igualmente uma abstração metodológica, – constitui um dos elementos da enunciação. Enunciado e enunciação, de resto, formam um par dialético, presente em toda narrativa. De um lado, o enunciado, com todas as peripécias e deslocamentos que se associam à história contada e por contar: o agir dos personagens, a lógica das sequências, o tempo no passado. No outro polo, a enunciação, processo que enfatiza o ato mesmo de narrar, tendo por sujeitos o narrador e o leitor. Temporalmente a enunciação se inscreve num presente reiterado, que se aciona a cada vez que um leitor aborda uma obra.

² Narrativa na concepção de Walter Benjamin, na tradição oral e coletiva, ou seja, com um narrador presente, em sua atualidade viva.

Portanto, pode-se dizer que não é que o narrador esteja morto, apenas modificou-se a forma de produção e, em consequência, a forma de narrar. Indo de encontro ao pensamento do filósofo Benjamin, Taddei (2009, p. 29) sentencia que:

Ao contrário do que vaticinou Walter Benjamin, a atividade de narrar não está ameaçada de extinção. Felizmente para nós, seus pósteros, nem o romance nem o texto jornalístico fulminaram de morte a narrativa. Longe de estar agonizante, a arte de contar histórias se revitaliza com o advento de novos suportes, que podem não ser “verdadeiros” do ponto de vista ortodoxo de Benjamin, mas que, bem ou mal, cumprem seu papel de instrumento de memória.

Logo, no texto escrito, romance ou qualquer outro gênero, essa presença viva do narrador é substituída por uma voz narrativa que o representa, podendo se dá de forma objetiva ou subjetiva. Quanto a isso, muitos estudiosos se propuseram a trabalhar a questão do narrador, dentre os quais, os já mencionados Roland Barthes (2011) e Tzvetan Todorov (2006), que trabalham essa questão com base em uma análise linguística. Por seu lado, Norman Friedman, resgatando as ideias dos seus antecessores na teoria do Foco Narrativo, consegue chegar a uma tipologia mais sistemática e completa. O teórico parte da distinção entre cena e sumário, marcando a predominância deste nas narrativas tradicionais e daquela, nas modernas. Assim,

[...] sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuo de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são o *sine qua non* da cena (FRIEDMAN, apud LEITE, 1985, p. 26).

Leite (1985) organiza a sua tipologia com base na narrativa em primeira e terceira pessoa, diferenciando em várias categorias de narradores, descrevendo e exemplificando, em seu livro *O Foco Narrativo*, cada uma destas categorias. No entanto, para efeito do trabalho aqui desenvolvido, reproduz-se apenas a definição dos narradores: onisciente neutro e protagonista, e da categoria da onisciência seletiva múltipla, definidos conforme a seguir.

O narrador onisciente, ou narrador onisciente neutro, fala em 3ª pessoa. Também tende ao SUMÁRIO embora aí seja bastante frequente o uso da CENA para os momentos de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo NARRADOR que as descreve e explica para o leitor. As outras características referentes às outras questões (ângulo, distância, canais) são as mesmas do AUTOR ONISCIENTE INTRUSO, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das

personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara.

O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. (Da mesma forma que o narrador testemunha), ele pode servir-se seja da CENA seja do SUMÁRIO, e, assim, a DISTÂNCIA entre HISTÓRIA e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável.

[...] ONISCIÊNCIA SELETIVA MÚLTIPLA, OU MULTISSELETIVA, se da passagem do NARRADOR ONISCIENTE para o NARRADOR-TESTEMUNHA, e para o NARRADOR-PROTAGONISTA, perdeu-se a onisciência, aqui o que se perde é o 'alguém' que narra. Não há propriamente narrador. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA. Difere da ONISCIÊNCIA NEUTRA porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o NARRADOR ONISCIENTE os resume depois de terem ocorrido. O que predomina no caso da ONISCIÊNCIA MÚLTIPLA, como no caso da ONISCIÊNCIA SELETIVA, é o ESTILO INDIRETO LIVRE, enquanto na ONISCIÊNCIA NEUTRA o predomínio é do ESTILO INDIRETO. (Nesta categoria) os canais de informações e os ângulos de visão podem ser vários (LEITE, 1985, p. 32-43). (Grifos da autora e nosso).

Levando em conta essas distinções, procura-se, no percurso analítico do recorte d'*As Mil e Uma Noites*, demonstrar a predominância dessas categorias, pois, como sugere Leite (1985), é difícil encontrar numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro. Certamente esse é o caso do objeto do presente estudo, no qual se utiliza da polifonia para manifestar o discurso do dominante e do dominado. Com isso, demonstra-se como se dá o imbricamento das vozes e como este se torna responsável pela composição estrutural da obra.

2 ANÁLISE DO CORPUS: DO NARRADOR AO TEOR POLIFÔNICO DAS MIL E UMA NOITES

Diante do que até aqui foi exposto, inicia-se esta análise partindo do enredo d'*As Mil e Uma Noites*, para a qual se acha necessário reproduzir a definição descrita por Cândida Vilares Gancho (2002), no que se refere ao enredo corresponder ao conjunto de fatos de uma história organizado de tal modo a apresentar início, meio e fim. Todavia, para essa autora, o conflito é o fator mais importante para a estruturação do enredo. Conforme definido por Gancho (2002, p. 11): “conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor”.

Assim, no enredo da narrativa principal do livro *As Mil e uma Noites*, tem-se a história de dois irmãos, o mais velho Shahriar, que, seguindo os costumes, após a morte do rei seu pai, herda o trono, exercendo poder sobre o reino da Índia. Nutrindo amizade pelo irmão mais novo Shahzenã, doa parte do seu domínio a este. Depois de longos anos separados, o sultão manda chamá-lo e, a partir daí, segue-se o desenrolar do conflito. Após terem descoberto a traição das suas esposas, fato que demarcará o tema do livro, os dois irmãos reagem de forma violenta. O primeiro, Shahzenã, aplica a punição sem demora, matando sua esposa e o amante. Já Shahriar, ao presenciar o ato, resolve renunciar à sua posição para correr o mundo a fim de encontrar alguém mais infeliz que ele próprio. Mas, logo se depara com uma traição ainda maior, o que o consola. Regressa ao seu reino e ordena a morte dos traidores. Certo de que não havia fidelidade por parte da mulher, resolve desposar uma por noite para matá-la no dia seguinte.

Instaurado o terror e a consternação, Sherazade, filha mais velha do grão-vizir, mulher dotada de coragem e inteligência, resolve deter a barbaridade do sultão casando-se com este. Combinando o seu conhecimento com a lúdica arte de narrar, conta histórias instigantes, mas interrompendo-as no clímax de forma a manter no sultão o desejo de ouvir a continuação e, assim, garantir mais um dia de vida. O conteúdo das suas histórias ora abordam o tema da traição, ora revelam pecados insignificantes e punições desmedidas, demonstrando a prepotência do mais forte sobre o mais fraco, a fim de produzir no rei o espelhamento das suas atitudes e decisões. Posto isso, pode-se dividir as partes do enredo.

A exposição, conforme ratifica Gancho (2002, p. 11), “coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço. Enfim, é a parte na qual se situa o leitor diante da história que irá ler.” De fato, no começo d’*As Mil e Uma Noites* são apresentados os personagens, Shahriar, Shahzenã, o grão-vizir e suas filhas, Sherazade e Dinazade. Do mesmo modo, são expostos os motivos que culminaram no desenvolvimento da história, a princípio, e de modo restrito na narrativa principal, têm-se os conflitos secundários entre os irmãos e as traições sofridas por eles e o conflito entre Sherazade e seu pai.

Por fim, adentra-se no conflito principal entre o decreto do rei e a resolução da Sherazade, que corresponde ao ponto mais amplo da narrativa, isto é, a história geral, a obra como um todo. O primeiro caso, pela descrição de Gancho (2002, p. 11), corresponderia à complicação, “parte do enredo na qual se desenvolve o conflito”, enquanto que o último se enquadra, também, na sua definição de clímax, “momento culminante da história, isto quer dizer que é o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto Máximo”.

(*As Mil e uma Noites*). Narram as crônicas dos sassânidas – antigos reis da Pérsia que havia levado seu domínio à Índia, às grandes e pequenas ilhas dela dependentes, e bem para além do Ganges, até a China – que um dos reis desta poderosa dinastia foi o melhor da sua época. Amado por seus súditos, por sua sabedoria e prudência, era temido, contudo, por seus vizinhos, pelo seu valor e pela fama das suas tropas belicosas e bem-disciplinadas. Tinha dois filhos: o mais velho, Shahriar, seu digno herdeiro, que se lhe igualava nas virtudes; e o mais moço, Shahzenã, que não possuía menos méritos que o irmão.

Após um reinado tão longo como glorioso, morreu o rei, seu pai, e Shahriar subiu ao trono. Shahzenã, excluído de qualquer direito pelas leis do império, e obrigado a viver como autônomo, em vez de invejar a felicidade do irmão, tratou diligentemente de agradá-lo. E não teve trabalho para conseguir seu objetivo. Shahriar, naturalmente inclinado para esse príncipe, muito se alegrou com aquele gesto, e querendo por excesso de amizade, partilhar com ele os seus estados, dōo-lhe o reino da Grã-Tartária. Shahzenã tomou posse imediatamente, fixando residência em Samarcanda, sua capital (GALLAND, 2015, p.25).

Com base no trecho acima, pode-se perceber que a narração é feita no modo convencional de narrar, com um narrador em terceira pessoa, caracterizado conforme as classificações de Friedman. É, pois, um narrador onisciente neutro, que apresenta os fatos e descreve os personagens tal qual o sumário narrativo, isto é, um resumo a situar e preparar o leitor para as outras narrativas, neste trabalho chamadas de histórias das noites. Nota-se que o narrador parte do tempo no passado para o tempo no presente, conseguindo, desta forma, tornar incontestável o

seu ponto de vista, resultando na aceitação, por parte do leitor, da descrição e da opinião que ele tem em relação aos personagens.

Conforme a sua descrição, acreditava-se ser os reis homens dotados de valores virtuosos que se tornaram desonrosos e injustos, apenas e somente, por causa da mulher, perpetuando a imagem negativa desse gênero. Em contrapartida, encontra-se na Sherazade o papel da heroína, única mulher capaz de curar o sultão e, conseqüentemente, salvar todas as outras de tão terrível destino. Contudo, em se tratando d'*As Mil e Uma Noites*, não se pode sentenciar essa classificação na totalidade da obra, devido ao seu alto grau de complexidade na construção das narrativas, pois há uma sobreposição do narrador, tendo-se mais de um tipo deste, variedade percebida ainda na história principal, observados nos seguintes trechos da obra:

[...] – Mais uma vez, meu pai – disse Sherazade –, concedei-me a graça que vos suplico.

– A tua obstinação provoca a minha cólera. Por que pretendes correr para a tua própria perdição? Quem não prevê o fim de um empreendimento perigoso dele não pode livrar-se felizmente. Receio que te suceda o que sucedeu ao burro que vivia bem, e não soube contentar-se com o que tinha.

– Que desgraça lhe sobreveio? – perguntou Sherazade.

– Vou contar-te. Escuta-me.

Um riquíssimo mercador possuía várias estâncias onde criava grande quantidade de todo tipo de gado. Vivendo com a mulher e os filhos numa dessas suas propriedades, dirigia-a pessoalmente. Recebera o dom de compreender a língua dos animais, mas com a condição de não repetir a ninguém o que ouvia, pois assim morreria [...].

Um boi e um burro valiam-se da mesma manjedoura. Um dia, estando o mercador sentado perto deles, vendo os filhos brincarem, ouviu o boi dizer ao burro: ‘como tu és feliz, que repousas muito e trabalhas pouco! Tratam-te cuidadosamente, lavam-te, dão-te cevada da melhor e água fresca e limpa. O teu maior esforço é transportar o mercador vosso amo, nas suas pequenas jornadas; sem isso, a tua vida se passaria na ociosidade. Quanto a mim, tratam-me de modo bem diferente, e a minha condição é tão infeliz enquanto a tua é agradável [...] (GALLAND, 2015, p. 37-38).

Na primeira passagem observa-se a presença bem distinta desse narrador, que dá vozes aos seus personagens através do discurso direto e indireto livre. No primeiro caso, ele cria um diálogo que materializa os personagens, como se a cena surgisse diante dos olhos do leitor. Assim, vai intercalando entre o sumário e a cena, utilizando-se desta para mostrar os fatos tal qual ocorreu, se aproximando da distinção do narrar e mostrar de Percy Lubbock (apud LEITE, 1985 p.14), o que tem haver com “a intervenção ou não do narrador [...] e quanto mais este intervém, mais ele conta e menos mostra”. Na verdade, esse equilíbrio entre o sumário e a cena, e ou do narrar e o mostrar, acaba resultando na ausência do narrador, transformando-

o apenas em condutor, através do qual o personagem conta a história, sendo, portanto, o tipo de narrador ideal de Henry James (apud LEITE, 1985, p. 14):

A presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possam dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias. Uma espécie de centro organizador da percepção, que tenha uma rica sensibilidade, uma inteligência penetrante, para a expressão da qual têm de ser trabalhados coerentemente os outros elementos da narrativa: da linguagem ao ambiente em que se movimentam as personagens.

Grosso modo, pode-se dizer que este *narrador ideal* corresponde à onisciência seletiva múltipla de Friedman, categoria presente tanto no exemplo citado *A fábula do burro, do boi e do lavrador*, quanto no restante da obra. Nota-se que *As Mil e Uma Noites* comporta múltiplos narradores, o que concede ao livro uma variedade de pontos de vista, caracterizando-o como polifônico. Desse modo, tem-se um narrador que produz uma narrativa secundária dentro da narrativa principal como, por exemplo, as histórias dos ciclos usados como objeto de estudo deste trabalho. Sendo assim, isolando-se cada uma dessas narrativas, como uma obra acabada em si, têm-se narradores distintos, como se destaca do seguinte trecho:

Havia outrora um mercador que possuía grandes bens, tanto em terras como em mercadorias e dinheiro. Tinha à sua disposição um grande número de empregados, feitores e escravos. Como se visse obrigado, de vez em quando, a fazer viagens para conversar pessoalmente com seus correspondentes, um dia em que um negócio importante o chamou para bem longe do lugar em que vivia, montou a cavalo e partiu com um alforje à garupa do animal, no qual havia guardado biscoitos e tâmaras, visto que deveria atravessar uma região deserta, onde não encontraria o que comer. Sem acidentes, chegou ao lugar de destino, e, terminando o assunto que para lá o havia atraído, tornou a montar a cavalo a fim de voltar (GALLAND, 2015, p. 47).

Do mesmo modo, na narrativa principal, esta também se inicia com o sumário apresentando os elementos da narrativa, partindo para a cena e adotando a técnica do discurso direto, tal como se vê no trecho transcrito a seguir:

Não havia ainda terminado a sua prece quando viu surgir um gênio branco, velho, enorme, que, avançando para ele com alfanje na mão, lhe disse com terrível voz: 'Levanta-te, que preciso matar-te com este alfanje, como tu mataste meu filho' (GALLAND, 2015, p. 47).

O tipo de narrador aqui é o mesmo da narrativa principal, isto é, o narrador onisciente neutro, que conta uma trama sobre a qual tudo sabe, inclusive as emoções e os pensamentos dos personagens.

Entretanto, o mercador, debulhando em lágrimas, protestando sua inocência, chorava se lembrando da mulher e dos filhos, e dizia as coisas mais comoventes da terra. O gênio, levantando o alfanje, teve a paciência de aguardar que o infeliz acabasse de se lamentar, sem, todavia, apiedar-se (GALLAND, 2015, p.48).

No ciclo *O mercador e o gênio*, tem-se na Sherazade a concretização do narrador desta história. No entanto, ela dá voz aos seus personagens, transformando-os em narradores de histórias secundárias, de modo que o surgimento deste seja concomitante com as narrativas encaixadas. Só para situar melhor o conjunto desse ciclo, é bom acrescentar um resumo do seu enredo, dizendo que se trata da história de um mercador muito rico que, um dia, ao regressar de uma viagem que tinha feito pra resolver questões de negócios, vendo-se muito cansado, resolveu descansar perto de uma fonte. Mas, ao comer algumas tâmaras que tinha trazido consigo, teve a infelicidade de matar, com um caroço desta, o filho de um gênio. Este, então, decide vingar a morte do seu filho com a morte do agressor.

Certo de que não teria o perdão do gênio, o mercador pede que lhe seja concedido, pelo menos, o prazo de um ano para se despedir da família e organizar seus negócios. Ao término do prazo, ele vai ao encontro do seu destino. No local marcado e à espera do gênio, teve a sorte de se deparar com três anciões que, comovidos com o infortúnio do mercador, resolvem narrar as suas próprias histórias ao gênio a fim de reparar, para cada um deles, um terço da vida do mercador. As narrativas, *A história do primeiro ancião e a corça* e *A história do segundo ancião e os dois cães negros*, são feitas pelo narrador protagonista, representado por um personagem central que não só conta, mas participa das ações, relatando no presente algo que lhe aconteceu no passado.

Dessa forma, o foco narrativo se dá na primeira pessoa, conforme se pode comprovar nos trechos a seguir:

‘Vou, pois, começar a minha história’, prosseguiu o ancião. ‘Escutai-me com atenção, peço-vos. Esta corça que estais vendo é minha prima e minha mulher. Não tinha mais do que 12 anos quando a desposei; portanto, posso afirmar que deveria considerar-me não somente marido e parente, mas também pai. Vivemos juntos trinta anos, sem, contudo, termos filhos; mas sua esterilidade não impediu que eu tivesse por ela muita consideração e amizade. Somente o desejo de ter filhos que me impeliu a comprar uma escrava, da qual tive um bastante promissor. Minha mulher, enciumada, criou aversão pela mãe e pelo filho, e ocultou tão bem seu sentimento que eu só vim a conhecê-lo tarde demais. [...]’.

‘Grande príncipe dos gênios, sabereis que somos três irmãos, estes dois cães negros que vedes, e eu, que sou o terceiro. Nosso pai, ao morrer

deixou a cada um de nós mil cequins. Com tal quantia, abraçamos os três a mesma profissão. Fizemo-nos mercadores. Pouco tempo depois de termos aberto uma loja, meu irmão mais velho, um destes cães, resolveu viajar e negociar em países estrangeiros, assim, vendeu todos os seus bens, e comprou mercadorias próprias para o negócio que tencionava realizar' [...] (GALLANDE, 2015, p 53-58).

Isso é claro quando se trata de forma individual, pois, como visto anteriormente, em relação à totalidade da obra a predominância do modo narrativo é o da onisciência seletiva múltipla, caracterizado pela utilização do discurso indireto livre que, de acordo com Gancho (2002, p. 39):

É um registro de fala ou de pensamento de personagem, que consiste num meio-termo entre o discurso direto e o indireto, porque apresenta expressões típicas do personagem, mas também a mediação do narrador.

Tais trechos, selecionados para exemplificar a narração em primeira pessoa, auxiliam também a demonstrar a implantação desse tipo de discurso, ora com pequenos blocos de fala, ora com aspas colocadas do início ao fim da história. Percebe-se, então, que diferente das outras histórias mencionadas, essas duas se dão por meio, quase que exclusivamente, da cena, a ponto de demonstrá-la como se fosse um diálogo entre o narrador e o ouvinte, ou seja, entre os anciões e o gênio, estreitando ainda mais a semelhança entre ficção e realidade ou, em se tratando da obra trabalhada, a narrativa principal e as narrativas secundárias.

Cabe aqui salientar que a construção de cada uma delas equipara-se, na maioria das vezes, a uma síntese, ou até mesmo repetição da produção da narrativa principal, podendo-se notar o teor metanarrativo do livro *As Mil e Uma Noites*. Até o momento, a análise consistiu em focalizar a questão da história, ou seja, apresentado os fatos e os elementos, com a intenção de categorizar o narrador, mas, como bem colocou Todorov (2006), ela pode ser vista como um discurso.

Nesse ponto, atenta-se aos princípios da enunciação, buscando responder às questões: quem fala e qual é a intenção? Da mesma forma, sabendo que não existe discurso original, pois sempre vem carregado de outras vozes e sentidos, podendo se dizer, em outras palavras, que todo discurso recupera um discurso preexistente, conferindo, com isto, o tom dialógico que se faz ouvir por meio de inúmeras vozes que habitam a linguagem, advindas dos diferentes campos da atividade humana refletido nos valores sociais e culturais. Nesse sentido, a palavra carrega a expressão do outro, provocada através da interação verbal do *eu* com o *tu*, ou do *eu* com o *outro*, no texto.

Sobre esta perspectiva, pode-se afirmar que, na narrativa principal, o narrador traz um discurso que reflete os valores sociais e culturais da sociedade oriental, como por exemplo, a traição feminina.

O rei entrou sem fazer o menor ruído, desejando surpreender a esposa por quem se julgava ternamente amado. Mas qual não foi seu espanto, ao ver, à luz dos archotes, que nunca se apagavam nos aposentos de príncipes e princesas, um homem em seus braços! Durante alguns minutos não conseguiu se mexer, sem saber se devia acreditar ou não (GALLAND, 2015, p. 26).

Com efeito, a fala deste narrador posiciona a mulher numa situação de descrédito frente à sociedade, visto que, esse gênero já é taxado como o responsável pela origem do pecado, baseando-se no mito de Adão e Eva. Esse discurso, utilizado para reafirmar a diferença entre homem e mulher, coloca-a num patamar de submissão e, até mesmo, de inferioridade em relação ao homem. Ao se observar, por exemplo, a cultura poligâmica, notar-se-á que somente o homem possui o direito de ter mais de uma esposa, enquanto que no tocante à mulher isso é considerado traição. Essa concepção dá ao homem o direito de defender sua honra, muitas vezes à base da violência, conforme se apreende das seguintes passagens:

– Como, mal saí do meu palácio, ainda estou sob os muros de Samarcanda, e até aqui ousam ultrajar-me! Ah, pérfida! Teu crime não ficará sem punição! Como rei, devo punir os crimes que se cometem nos meus Estados; como esposo traído, devo imolar-te ao meu justo ressentimento.

Enfim, o infeliz rei, cedendo ao primeiro ímpeto, puxou seu sabre, aproximou-se do leito e, com um só golpe, fez passar os traidores do sono para a morte [...].

[...] que horrível história acabas de me contar! Com que impaciência a ouvi até o fim! Dou-te os meus parabéns por teres punido os traidores que tão ferozmente te ultrajaram! Ninguém poderá censurar-te um ato justíssimo; quanto a mim, confesso-te que, no teu lugar, teria sido mais violento que tu. Não teria me contentado em tirar a vida a uma única mulher, creio que teria mandado matar mais de mil. Não me admira agora os teus pesares; a causa era demasiadamente justa e mortificadora para a ela não sucumbir (GALLAND, 2015, p. 26 – 31).

A partir desses trechos, afirma-se que o *eu* que fala representa uma voz masculina, espelhando o pensamento de uma sociedade que insiste na interpretação de a mulher ser a causa de muitas desgraças. Dessa forma, a voz enunciativa deixa transparecer o monopólio do poder, no qual o homem é sempre colocado numa posição superior. Nesse percurso, fica claro o efeito do sentido empregado no enunciado, perpetuando de tal modo a imagem negativa da mulher, o

que se pode notar no trecho da *Fábula do burro, do boi e do lavrador*, o qual traz à tona outras vozes a confirmar esse caráter feminino.

[...] 'Dize-me', pediu ela, 'por que te ris assim, para que eu também possa rir.' 'Minha mulher' respondeu-lhe o mercador, 'contenta-te em ouvir-me rir'. 'Não', insistiu ela. 'Quero saber o motivo'. 'Não posso dar-te essa satisfação', prosseguiu o marido. [...] 'Se eu te contasse, pagaria as minhas palavras com a vida.' [...] 'Não és sensata, afligindo-te desse modo, porque o assunto não vale a pena, e a ti pouco importa sabê-lo, ao passo que a mim muito importa mantê-lo secreto. Não penses mais no que se passou, suplico-te.' 'Tanto penso', respondeu a mulher, 'que não cessarei de chorar senão quando me satisfizeres a curiosidade', respondeu. Mas digo-te seriamente que me custará a vida ceder à tua indiscrição'. 'Suceda tudo quanto aprover a Deus', respondeu ela, 'não desistirei'(GALLAND, 2015, p. 41).

Nesse excerto, a presença de outras vozes só vem ratificar um discurso que está inserido na sociedade que se trata e, assim, tanto a fala do narrador quanto o diálogo dos personagens no primeiro ciclo partem do discurso do dominante. Há de se ressaltar que todos os enunciados do livro *As Mil e Um Noites* potencializam o caráter dialógico e polifônico da obra, haja vista o entrecruzamento das vozes que se completam ou respondem umas às outras, de modo que nela o dialogismo desdobra-se nos dois aspectos fundamentados por Bakhtin: o da interação verbal e da intertextualidade.

Como exemplo da intertextualidade cita-se o resgate da tradição oral, isto é, o resgate das memórias, a apresentação das várias narrativas como forma de reafirmar ou contestar uma verdade, no caso das Noites, a imagem negativa da mulher. Esse aspecto também é demarcado pelas repetições dos conteúdos ou temas e da estruturação das histórias no corpo da obra, de modo que algumas delas fazem uma síntese, ou simplesmente se originam da narrativa principal, fator que pode ser notado nos ciclos escolhidos para debate desta monografia. Assim, a primeira história da Sherazade serve como demonstração desse fator, visto que não somente ela como todas as outras falarão do abuso do poder.

Com base nesses pressupostos, a obra se constitui em um constante diálogo, seja entre as histórias e os discursos das personagens, entre o discurso destes com o do narrador, ou seja, entre o enunciador e o enunciatário. Porém, somente esses diálogos ou encadeamentos de vozes não são suficientes para caracterizá-la como um romance polifônico. Na verdade, o que a constitui como tal é a independência das vozes, a ideologia que cada uma carrega, sem que haja uma diluição de

pensamentos em um pensamento predominante, por mais que as narrativas da Sherazade sejam feitas de modo a exprimir o seu ponto de vista.

Em certos pontos, os discursos parecem vir formados como um contradiscurso, onde cada história exerce um papel argumentativo, especialmente em relação ao discurso e ou ponto de vista do narrador da história principal, como nas decisões do rei, o que talvez o caracterizasse como monológico. No entanto, cada narrador e ou personagem ao qual ela dá voz, fala sobre a sua ideologia com a sua própria voz e pensamentos. Percebe-se isso na história da primeira noite, quando a narradora inicia sua narração falando sobre o embate de poder.

Trabalhando no contexto da obra como um todo, nota-se que a voz da Sherazade converge com a do autor-narrador, pois nela tanto o personagem que representa o poder (gênio), quanto o submisso ou o que sofre a punição (mercador), tem voz livre, tal como se analisa na passagem seguinte:

[...] ‘Ai de mim, meu bom amo, de que crime pode ser culpado diante de vós para merecer que me seja tirada a vida?’ ‘Quero’, prosseguiu o gênio, ‘matar-te, assim como mataste meu filho’. Mas, por Deus’, respondeu o mercador, ‘como posso ter matado vosso filho? Não o conheço, jamais o vi!’ ‘Não te sentaste, ao chegar aqui?’, perguntou o gênio. ‘Não tiraste do alfoje umas tâmaras, e, comendo-as, não atiraste os caroços à direita e à esquerda?’ ‘fiz o que dizeis’, respondeu o mercador, ‘não o posso negar’. ‘Sendo assim, digo-te que mataste meu filho, e eis como: quando tiraste os caroços, meu filho passou por aqui e recebeu um deles num dos olhos, o que o levou à morte; por isso, preciso matar-te’. ‘Ah, meu amo, perdão! Exclamou o mercador. ‘Não há perdão, não há misericórdia! Não é justo matar quem matou?’ ‘Concordo’, disse o mercador, ‘mas, certamente, não matei vosso filho. Mesmo que o tivesse matado tê-lo-ia feito sem querer; por conseguinte, suplico-vos que me perdoeis e deixes que eu prossiga a minha jornada’. ‘Não, não!, disse o gênio, persistindo na sua resolução ‘é preciso que eu te mate, como tu mataste meu filho’ (GALLAND, 2015, p. 48).

Com esse fragmento, percebe-se a dualidade entre as opiniões dos personagens centrais, em outras palavras, as ideias convergem entre si, debatem-se mostrando as extremidades dos discursos. Nesse sentido, a fala do mercador não vem reafirmar o discurso do poder, mas sim questioná-la e demonstrar a disparidade que há entre as alocações, o que fundamenta a ideia de ser a polifonia incompatível com uma só opinião. Diferente da história da Sherazade, as vozes dos personagens na narrativa principal, como anteriormente mencionado, são utilizadas somente para reafirmar o pensamento e a ideologia do narrador, como destacado por Galland (2015, p. 34-35) no seguinte trecho:

‘São os anéis de todos os homens a quem concedi os meus favores, 98 que conservo como lembrança. Pedi os vossos pela mesma razão, e para

completar a centena. Eis, pois, cem amantes que tive desde o dia em que esse monstro me raptou, apesar da sua vigilância e das suas precauções. Pouco me importa que me encerre naquela caixa de vidro e me oculte no fundo do mar, porque nunca deixo de enganá-lo. Vedes, portanto, que quando a mulher tem um propósito, não há marido, nem amante capaz de lhe impedir sua realização [...].

Assim, embora a personagem represente o gênero feminino, sua fala é construída de modo a assegurar e certificar o papel da imagem negativa da mulher, colocando esta concepção em um patamar incontestável. Dessa forma, o discurso dessa personagem mascara um discurso que é masculino, enquanto visão do dominante. Essa afirmativa que pode ser confirmada na ausência de voz das outras personagens, as mulheres dos reis, sobre as quais se têm somente apontamentos e descrições das suas atitudes, sem revelar o motivo ou os motivos que as levaram a trair seus esposos. Pelo contrário, é apontado, com certa veemência, a inexistência desses(s) motivo(s), pois, pela apresentação do narrador, havia não somente o amor que os reis nutriam por elas, como também a própria posição de ser casada com eles, provavelmente o sonho de todas as mulheres do reino, sendo, portanto, esses motivos suficientes para elas não cometerem ato tão sórdido.

Ainda que na última personagem o narrador deixe vir à tona um motivo, sem se aprofundar o bastante na apresentação deste, a única informação que se tem é que ela foi raptada, de modo que o motivo acaba sendo suplantado pelo discurso. Mais uma prova do teor polifônico d'*As Mil e Uma Noites* e que as falas dos personagens aos quais a Sherazade dá voz não são uma simples reprodução do pensamento dela. Isso é igualmente visto na história do *Primeiro Ancião*, na qual o discurso é uma réplica do discurso dominante, o mesmo da narrativa principal, relativamente à imagem negativa da mulher, representada pela traição, o que certamente vai de encontro à ideologia da narradora, visto que a sua intenção é de exatamente modificar essa concepção.

Por outro lado, as histórias dos *Dois Anciões* mostram a existência de outras formas de traição além da sexual e, mais importante, que atitudes abomináveis como a própria traição, a ingratidão e a inveja não são exclusividade da mulher, mas, como bem se pode constatar na segunda história, também é praticado pelo homem, como ressaltado por Galland (2015, p. 60):

[...] Entretanto, meus dois irmãos, que não tinham feito bons negócios como os meus, e não viam com bons olhos minha prosperidade, começaram a me invejar, chegando ao ponto de conspirar contra minha vida. Uma noite, enquanto minha esposa e eu dormíamos, lançaram-nos ao mar.

Assim, invertido os papéis, conclui-se que tanto as ações abomináveis quanto a capacidade de perdoar são atitudes características do ser humano, não sendo, portanto a sua prática exclusividade apenas de um ou outro gênero, mas, de ambos. No entanto, se os narradores dessas histórias não são meros reprodutores da ideologia da Sherazade, o que explica os conteúdos quase sempre referentes às traições e punições, geralmente abrandadas ou quando não perdoadas?

Lembrando o narrador de Walter Benjamir (1087), mais especificamente o narrador tradicional, julga-se que essas narrativas não são criações originalmente da narradora, mas sim inspiradas em histórias existentes tidas como tradicionais. Dessa forma, entende-se que a Sherazade vai buscar, ou melhor, simplesmente escolhe as narrativas conforme a sua necessidade, de modo que elas tragam algo verossímil a sua realidade, entretanto com um conceito ou final diferente, fazendo com que elas cumpram o papel de provocar a *catarse*.

De acordo com o estudo de Carlos Teixeira Palhares (2013), Aristóteles afirmava que a mimese tem a função de suscitar sentimentos de terror, indignação, admiração e compaixão no telespectador, no presente caso, no ouvinte, resultando na purificação dessas emoções. Prossegue Palhares (2013, p. 18) afirmando que:

Para tanto, seria fundamental que o artista induzisse os leitores/expectadores aos sentimentos de aprovação ou desaprovação e de simpatia ou antipatia em relação às ações das personagens. Para o artista literário o essencial é a emoção em relação ao apresentado e não seu conteúdo informativo, sendo, portanto, na *catarse* que encontraríamos os propósitos da literatura enquanto é ela capaz de engendrar bons efeitos ou resultados desejáveis em relação à regulação das qualidades e intensidade das emoções.

Após essas considerações, pode-se afirmar que as narrativas d' *As Mil e Uma Noites* têm essa finalidade educativa, mostrando, através das ações e dos personagens, as falhas e os comportamentos modelares, a exemplo disto a *Fábula do burro, do boi e do lavrador*, na qual o grão-vizir ao narrá-la para a filha tem o intuito de acender nela o sentimento de terror, a fim de fazê-la desistir do seu propósito.

Contudo, como foi sancionado na citação de Palhares (2013) e comprovado por tantos outros estudiosos, como os já citados Walter Benjamin (1987) e Tzvetan Todorov (2006), sendo também possível de ser comprovado no decorrer e nas afirmações do livro, somente o conteúdo não é suficiente para alcançar tal finalidade. Na verdade, o que mais importa é a forma como as informações são

passadas, relativamente à organização dos fatos, à estruturação do enredo, isto é, a forma que o narrador escolhe para apresentar essa trama. Portanto, não basta apenas ter uma história para narrar, é preciso saber fazê-lo, como bem demonstra as narrativas d'As *noites*, na qual somente os que dominam bem essa arte alcançam o que almejam.

Diante disso, pode-se dizer que a Sherazade só consegue chegar aos seus objetivos devido à sua escolha pelo fabular para contar suas histórias de maneira quase que despreziosa, aparentemente sem nenhuma intenção, trazendo conselhos de forma velada. Com isso, diferente de seu pai que já inicia expondo a finalidade, resultando na criação de uma barreira de proteção, uma vez que ele demonstra pretender influenciar a leitura e interpretação do próprio ouvinte.

– Tu procedes como esse burro, minha filha, e expões-te à perdição pela tua falsa sabedoria. Crê-me, fica como estás e não procures correr ao encontro da morte.

– Pois bem, já que não queres abandonar tua obstinação, serei obrigado a tratar-te como tratou sua mulher o mercador de quem acabei de falar pouco tempo depois [...].

– Meu pai – disse Sherazade –, por favor, não zangueis por eu persistir na minha vontade. A história dessa mulher não me faz desistir. Poderia contar-vos muitas outras, às quais vos persuadiriam de que não deveis se opor ao meu plano. De resto, perdoai-me se o ousar declarar, opor-vos-íeis em vão, pois se a ternura paterna se recusar a conceder o que suplico, eu mesma irei apresentar-me ao sultão (GALLAND, 2015, p. 40-41).

Por sua vez, Sherazade tem o conhecimento de que não adianta arquitetar uma trama com a única finalidade de educar, mas, antes de tudo, encadeá-la com a função de suscitar no leitor-ouvinte o prazer de ouvir. Considera-se que essa atração por ouvir histórias decorre, primeiramente, de uma distração ou reflexão da realidade, resultando na obtenção dos valores pregados nas narrativas, provocados através da transposição de uma experiência do exterior (os fatos das histórias) para uma experiência interior. Nesse sentido, acontece o surgimento de mais uma forma dialógica, mostrando que esta interação não está somente presente no personagem e no narrador, mas se encontrando igualmente presente no receptor, no modo pelo qual as informações serão recebidas, interpretadas por ele.

Assim, pode-se dizer que é exatamente isso que faz com que o sultão espelhe-se nas personagens e nos atos que estão sendo narrados. A esse respeito, retornando à luz de Palhares (2013, p. 18), complementa-se que:

[...] à mudança das personagens, efetuar-se-ia uma postura diferente na alma dos espectadores que experimentam igualmente os sentimentos de

compaixão e terror, gerando a catarse. Com isso, percebemos que o prazer encontrado na imitação, na representação de uma ação se trata também de um prazer intelectual, baseado na identificação do objeto imitado à sua forma natural conhecida e no reconhecimento dessa semelhança. A arte imitativa escolhe, procurando reproduzir o geral e o necessário. [...] as emoções violentas e penosas seriam purificadas e transformadas em deleite estético e intelectual, pois uma vez ocorrendo o processo catártico, o homem seria libertado das emoções passionais, alcançando o equilíbrio emocional e experimentando a sensação de sua alma se torna aliviada e pacificada.

Portanto, as futuras atitudes e decisões do rei foram tomadas de acordo com as histórias apresentadas pela narradora mulçumana, levando-se em conta ter havido uma identificação entre as suas ações e as dos personagens. Tendo isso em mente, conclui-se que se de um lado a Sherazade consegue manter-se viva por causa do seu modo de fabular e, conseqüentemente, salvar todas as outras mulheres de um destino horrível, por outro, ela cura o sultão pelos conteúdos que essas histórias apresentavam.

Deste modo, podemos comprovar que toda a construção estrutural d'As Mil e Uma Noites resulta no seu teor educativo não somente pelos seus conteúdos, quase sempre, espelhados ou refletidos nas atitudes e ações dos personagens, como também pela utilização da polifonia, no qual essa multiplicidade de vozes serve para apresentar diferentes pontos de vista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise aqui apresentada leva a acreditar que, em se tratando de *As Mil e Uma Noites*, nenhuma sondagem crítica, por mais fecunda e pertinente que seja, será capaz de exaurir completamente a densa complexidade dessa obra, especialmente devido à forma com que ela foi elaborada, construída sobre a soma de variados contos, que ganham sentidos na sua unicidade, ao mesmo tempo em que dão sentido à totalidade da obra.

Seu entrelaçamento narrativo, isto é, suas histórias em série ou em cadeia, permite que cada conto termine de uma maneira a ser possível interligá-lo ao conto seguinte, técnica usada para ligar os dados e formar um conjunto de lições que se repete ao longo do livro. Desse modo, cada história vem apresentar um argumento que não está, em primeira instância, sustentado em seu poder persuasivo, mas sim no uso da repetição, criando inúmeras possibilidades de falar sobre um mesmo tema, porém com perspectivas diferentes. E, assim, as histórias vão revelar ao sultão formas corretas ou abusivas de exercer o poder.

Por essa razão, *As Mil e Uma Noites* comportam uma pluralidade de vozes, cada uma delas representando uma instância social, tendo-se, desta forma, narrativas sobre o olhar do dominante e do dominado. Entretanto, é notório acrescentar a inversão do discurso, no qual o representativo do poder irá refutar as atitudes do seu grupo, servindo como base exemplar. Esse é o caso dos dois anciões que reagem de forma contrária ao soberano da narrativa principal, os quais, embora não tenham perdoado os seus agressores, pelo menos não de forma definitiva, também não agiram de forma desmedida, o que demonstra ao sultão as atitudes que um bom rei deve ou não tomar.

Essa multiplicidade de vozes implica na existência de mais de um narrador. Assim, no geral, o livro comporta um narrador que fala predominantemente em terceira pessoa, do tipo onisciente neutro, utilizando-se tanto do sumário quanto da cena para apresentar os fatos, tipo representado nas personas do narrador da história principal, do grão-vizir e da própria Sherazade. Contudo, cuidando das histórias de *As Noites* de forma singular, distintas, entende-se que elas também trazem o tipo de narrador exclusivo, no caso do ciclo analisado, no qual as narrativas dos dois anciões são contadas por narradores protagonistas, em primeira pessoa, sobre os fatos que eles mesmos viveram.

Em se tratando do ciclo na sua totalidade, a história do *Mercador e os dois anciões*, tratando-se de uma história encaixada ou narrativa dentro da narrativa, observa-se que o foco narrativo é o da onisciência seletiva múltipla. Nesse contexto, pode-se dizer que a Sherazade deixa de ser a narradora para passar a ser, na verdade, um condutor das histórias através do qual os seus personagens ganham vozes e narram suas histórias. Desse modo, as ações vividas pelos personagens são relatadas diretamente deles próprios, aspecto que concede ao livro o seu caráter polifônico, visto que cada voz vem de forma independente, autônoma.

Há, ainda, nos dois últimos contos, a predominância da cena, expressa no diálogo entre os anciões e o gênio, ratificando a concepção dialógica de Bakhtin: a interação verbal entre enunciador e enunciatário. Além disso, a presença de um novo foco narrativo, a cada nova história, excita os sentimentos do leitor-ouvinte, bem como dá mais credibilidade ao narrador, uma vez que, aparentemente, o intuito do narrador-personagem não corresponde diretamente à finalidade do narrador onisciente, o que torna *As Mil E Uma Noites* um exemplo claro da aplicação dos tipos de narradores descritos por Benjamin, o narrador da tradição oral e o narrador do romance escrito, este desvalorizado e o outro valorizado pelo autor.

De modo geral, a formulação do livro dá-se de maneira exemplar, pois, se de um lado tem-se um texto escrito, do outro se têm narrativas feitas de modo oral, a exemplo das narrativas da Sherazade e dos anciões, ambos cumprindo o papel de uma atualidade viva em relação ao seu receptor inserido na história. Mesmo se considerando somente o texto escrito, é possível confirmar que o livro está longe de ser um exemplo de decadência da narrativa. Analisa-se que ele não somente procede da tradição oral como também a alimenta, sendo interessante destacar que as narrativas d'*As Mil e Uma Noites* permitem fazer uma reflexão do próprio ato de narrar, caracterizando-se em metanarrativa.

Nessa perspectiva, os contos servem como uma síntese do contexto principal. Primeiro, pela estrutura que se espelha por esse contexto, no qual tem uma história principal (o mercador e o gênio) que se entrelaçará ou originará outras narrativas secundárias (histórias dos anciões). Segundo, pelos temas que são tratados neles, quase sempre a revelar as diversas formas de traições e punições. Por fim, pelo fato de que o ato de narrar serve como meio de sobrevivência, posto que, se na moldura principal a Sherazade narra para salvar vidas, os anciões praticam o mesmo ato,

narrando suas histórias para salvar a vida do mercador. Nesse ponto, conceituam-se a metáfora do narrar ser igual a viver.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EuSP, 1994, 1-9.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRAIT, Beth. As vozes Bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EuSP, 1994, p. 11-27.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produção Culturais Ltda., 1999.
- GALLAND, Antoine. **As Mil e Uma Noites** - apresentação Malba Tahan. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 161-193.
- MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 36, jun. de 2008.
- MORAIS, Thaís de Godoy. **O Livro das Mil e Uma Noites em Jorge Luís Borges**. 2013, 189 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Língua, Literatura e Cultura Árabe) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2013.
- PALHARES, Carlos Vinícius Teixeira. A Mimese na Poética de Aristóteles. **Cadernos CESPUC**, Belo Horizonte, n. 22, p. 16-19, 2013.
- TADDEI, Ângela Maria Soares Mendes. Da narrativa e do narrador em Walter Benjamin. **Oralidade**, v. 3, n. 5, São Paulo, 2009, p. 17-30.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

