

Vida e palavra: a leveza em *As mil e uma noites*

Luana Raquel da Silva Coimbra¹

É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.

(Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*)

Resumo: O artigo propõe uma análise de um conto de *As mil e uma noites* sob a perspectiva da leveza, que, para Italo Calvino, é o efeito estético de escolhas estilísticas que ocorrem no momento da escrita e que pode ser efetivado, entre outras formas, por uma imagem figurativa que assuma um valor emblemático. O estudo considera o conto “Sindabād, o marinheiro”, particularmente o trecho que compreende a segunda viagem, no qual a relação entre as personagens, o pássaro gigante e o marinheiro, perpassa por tensões da dicotomia peso/leveza de que fala Calvino. A análise considera o conto como amostra do enredo geral da obra, que é todo ajustado na supremacia da vida à morte, sendo a vida, nesse sentido, produto da palavra bem empregada. A palavra, simbolizada por Šahrazād, torna-se o soberano emblema da leveza.

Palavras-chave: *As mil e uma noites*; leveza; Italo Calvino.

Abstract: The paper proposes an analysis of one tale of *The thousand and one nights* from the perspective of lightness, which, according to Italo Calvino, is the aesthetic effect of stylistic choices that occur at the moment of writing and that can be performed, among other ways, by a figurative image that assumes an emblematic value. This paper considers the tale “Sindabād, the sailor”, particularly the passage that comprises the second voyage, in which the relationship between the characters, the giant bird and the sailor, runs through tensions of Calvino's lightness/weight dichotomy. The analysis considers the tale as a sample of the general plot of the work, which is all adjusted in the supremacy of life to death, and life, in this sense, is a product of the word well employed. The word, symbolized by Šahrazād, becomes the sovereign emblem of lightness.

Key-words: *The thousand and one nights*; lightness; Italo Calvino.

¹ Graduada em Letras/Português pela Universidade Federal de Rondônia, mestranda em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso. luanaraquelscoimbra@gmail.com.

1. A narrativa é igual à vida

As histórias de fascínio e de riquezas expressivas e temáticas de *As mil e uma noites* (*Alf layla wa-layla*) são originárias do Oriente Médio e foram compiladas na língua árabe por volta do século VIII. No Ocidente, a obra tornou-se conhecida graças à tradução francesa de Antoine Galland, no século XVIII, o que contribuiu para que ela se tornasse um símbolo da literatura universal.

Nas *Noites*, tem-se como prólogo-moldura, isto é, o ponto de partida das histórias, a morte de um rei de um dos impérios da Pérsia que deixa o seu reino aos dois únicos filhos, Šāhriyār e Šāhzamān. O primeiro, mais velho, assume o posto de seu pai e doa ao irmão parte do reino, que, com a sua parte da herança, vai residir na capital das terras que herdara. Anos passados, os irmãos sentem saudades um do outro e, então, o rei mais velho manda chamar o irmão para perto de si. Tudo se mantinha em inteirada paz até que Šāhzamān, dias antes de viajar para rever o consanguíneo, descobre que sua esposa o traía com um escravo do reino. A cena é de transtorno, profunda tristeza e orgulho ferido. Depois de exercer a sua vingança, matando a esposa e o amante, vai ao encontro do irmão, abalado e convencido de que mulher alguma é digna de confiança. Na casa do irmão, sofre outra decepção ao descobrir que a esposa deste também o trai, e resolve contar o fato ao ofendido, que exerce a mesma vingança que praticou o consorte. A partir disso, começa uma série de extermínios neste reino: a cada noite, o sultão Šāhriyār toma por esposa uma donzela do reino e, por acreditar que nenhuma mulher é digna de seu amor e de sua herança, manda matá-la no despontar do dia seguinte.

E o rei Šāhriyār continuou a se casar a cada noite com uma jovem filha de mercadores ou de gente do vulgo – com ela ficando uma só noite e em seguida mandando matá-la ao amanhecer – até que as jovens escassearam, as mães choraram, as mulheres se irritaram e os pais e as mães começaram a rogar pragas contra o rei, queixando-se ao criador do céu e implorando ajuda àquele que ouve as vozes e atende às preces [...] (JAROUCHE, 2006, Vol. I, p.51).

O círculo de mortes continuava até que Šahrāzād, filha mais velha do grão-vizir que executava as damas sob ordens do rei, levanta-se bravia contra o destino de seu reino: “Ou eu me converto em um motivo para a salvação das pessoas ou morro e me acabo tornando-me igual a quem morreu e acabou” (JAROUCHE, 2006, Vol. I, p.20). A donzela

tinha lido livros de compilações, de sabedoria e de medicina; decorara

poesias e consultara crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido (idem).

Depois que conseguiu adentrar os aposentos do rei, a agora rainha coloca em prática um plano, o de contar histórias. Se tão somente conseguisse despertar o interesse do rei pelo que teria a contar, mudaria para sempre não só o seu destino, mas também o do próprio rei e o das moças do império. Assim, a sultana leva consigo a sua irmã mais nova, Dīnāzād, a quem pede para que a chame no exato momento do nascer do sol, solicitando por ouvir uma história como forma de despedida entre elas. O plano esperava que o rei também ouvisse a história para que fosse cativo por elas.

O êxito do projeto da arguciosa Šahrāzād se instaura na suspensão que faz precisamente no clímax de suas histórias, sugerindo ao rei a continuidade na próxima noite, caso ele lhe preservasse a vida: “Isso não é nada perto do que vou contar na próxima noite, caso eu viva e caso o rei me poupe. A continuação da história é melhor e mais espantosa do que o relato de hoje”. Ao que o rei pensou: “Por Deus que eu não a matarei até escutar o restante da história” (JAROUCHE, 2012, Vol. II, p.65). Ele a preserva, pois deseja a história. Ela continua na noite seguinte, e assim segue durante mil e uma outras, gerando um círculo encantador do qual o ouvinte, ora o rei ora o leitor, é inapto a sair.

Com esse método, a rainha consegue fazer com que o rei, agora cativo, prefira sempre alcançar o desfecho das maravilhosas histórias a cumprir com a sua palavra de morte. Šahrāzād passa, assim, a ser vítima não mais da morte, mas da própria vida, porquanto a narrativa é igual à vida, e a sua ausência, à morte. Conforme analisa Todorov (2006, p.105), em *As estruturas narrativas*, “para que as personagens possam viver, devem contar. É assim que a primeira narrativa se subdivide e se multiplica em mil e uma noites de narrativas”.

As narrativas noitescas são, segundo Jarouche (2006, Vol. I, p.22), histórias de exemplo, porque funcionam como metáfora da situação que se vive no momento em que se conta. Elas “tem a função de mover alguém a praticar determinada ação ou, então, demovê-lo de praticá-la”. Assim,

as histórias exemplares são um discurso de autoridade e pretendem provar que a inobservância de suas proposições resultam em prejuízo: ‘se você agir assim, ou se você não agir assim, irá suceder-lhe o mesmo que sucedeu a x’ (JAROUCHE, 2006, Vol. I, p.22).

Um caso imediato em que a noção de exemplo é suscitada é na relação da vida de

Šahrāzād com as histórias que vêm a partir da primeira noite. Ela começa o ciclo por uma narrativa² na qual um personagem, igualmente numa situação de morte injusta, é livrado mediante o que conta, que, por sua vez, também alude a um exemplo. A noite mais mágica e emblemática dentre todas é aquela³ em que o rei ouve da boca da rainha a sua própria história. Eis o ponto no qual a obra se realiza infinita e circular.

2. Os “homens-narrativas”

Quanto à estrutura, os contos de *As mil e uma noites* apresentam elementos essencialmente idênticos, frutos de uma relação interna entre os contos, que pode ser resumida no seguinte paradigma, segundo Jarouche (2006, Vol. I, p. 27): “Šahrāzād disse que y disse que z disse que x disse”. Esse processo ocorre porque, conforme afirmou Tzvetan Todorov (2006, p.120), as personagens estão submetidas à ação, o que corresponderia a uma intransitividade narrativa, isto é, a ação importa por ela mesma. Assim, essa estrutura causal da obra contempla, pode-se dizer, “uma literatura *predicativa*: a ênfase recai sempre sobre o predicado e não sobre o sujeito da oração”. Esse fenômeno parece relacionar-se com o conceito de histórias exemplares de que fala Jarouche.

São estruturas semelhantes que se reproduzem incessantemente, sem que no entanto possam ser reduzidas em seu funcionamento no interior de determinado quadro narrativo mais amplo, visto que a própria dinâmica interna da narrativa determina o resultado das sucessivas histórias exemplares que se vão sucedendo (JAROUCHE, 2006, p.22).

A afirmação de Todorov a respeito da predicação narrativa nos contos de *As mil e uma noites* supõe que aquilo que se fala do sujeito ou a partir dele está em evidência em detrimento do próprio sujeito. Há um “obscurecimento do sujeito gramatical”. Nos contos árabes, de fato, as personagens – análogas ao sujeito gramatical –, sempre iguais a si mesmas, perdem a sua protagonização, dando lugar à predicabilidade das orações narrativas, visto que as personagens aparecem para servir às ações, e não o contrário.

A preocupação prioritária com a ação, comum ao gênero, faz com que os traços de caráter sejam descritos com modéstia, permitindo, desse modo, que o leitor conclua as poses – Šahrazād, como mostrado anteriormente, é descrita em poucas linhas apenas pelos seus atributos intelectuais. Portanto, as características das figuras não estão postas para resultarem

² “O mercador e o gênio”, JAROUCHE, Vol. I, p.58.

³ “A milésima primeira noite”, JAROUCHE, Vol. IV, p. 492.

diretamente numa ação, porque esse exercício é suscitado pelas próprias ações. Um conto existe por causa de outro conto, como analisa Todorov (2006, p.121-122), “[em *As mil e uma noites*] as ações provocam-se umas às outras” e “toda nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas”.

A propósito da relação do conto com a ação, “no conto tudo há de convergir para a impressão única, quando nos lembramos de que ele opera com ação e não os *caracteres*” (MOISÉS, 2006, p.45). Moisés afirma ainda que “o conto monta-se à volta de uma só ideia ou imagem da vida, desprezando os acessórios e, via de regra, considerando as personagens apenas como instrumentos da ação” (idem). É num sentido próximo que Todorov afirma que *As noites* são uma narrativa a-psicológica, porque há a ausência de descrição (ou a brevidade dela) dos caracteres dos personagens, gerando o destaque sobre o predicado, própria ação.

A narrativa a-psicológica [...] caracteriza-se por suas ações intransitivas: a ação importa por ela mesma e não como indício de tal traço de caráter. *As Mil e Uma Noites* pertencem, pode-se dizer, a uma literatura *predicativa*: a ênfase recairá sempre sobre o predicado e não sobre o sujeito da oração (TODOROV, 2006, p.120).

Outra característica estrutural da obra, que também alude à noção de histórias exemplares, é o processo de encaixe dos contos, que, consoante Todorov, é a interpenetração de narrativas, ou seja, a pausa de uma história para que seja iniciada outra (a encaixada) que, por sua vez, serve de justificativa para aquela (a encaixante).

O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe (TODOROV, 2006, p.125).

O encaixe, aqui, se explica no fato de que as ações geram as ações; a palavra gera a palavra. Os contos encaixados servem de argumentos explicativos ao conto anterior. Todorov chama esse fenômeno de “sintaxe narrativa”, processo em que os encaixes funcionam como grandes orações subordinadas. Para ele, “a aparição de um nome provoca imediatamente uma oração subordinada que, por assim dizer, conta sua história; mas como essa segunda oração

contém também um nome, pode por sua vez uma oração subordinada, e assim por diante” (2006, p.123). O método perdura dessa forma até que surja uma interrupção arbitrária que faça retornar, uma por vez, a cada uma das orações interrompidas. Por fim, “[...] a presença dos homens-narrativas é certamente a forma mais espetacular do encaixe” (idem). A cada nova personagem, surge uma nova história; cada história, por seu turno, só existe porque houve um novo dia: eis a perpetuação da palavra, porquanto onde houver vida, haverá história.

A sequência de inúmeras orações-narrativas, uma por noite, e uma dentro da outra, faz com que se tenha a impressão de infinidade. A necessidade de viver da narradora transmite também aos contos a necessidade de serem mil, daí a multiplicação da primeira história em tantas outras, pois trata-se de um texto que faz-se equivaler à vida.

3. A leveza como reação ao peso do viver

Entre os anos de 1984 e 1985 estavam sendo elaboradas as conferências literárias que Italo Calvino professaria no *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, série de seis conferências desenvolvidas durante todo um ano acadêmico na Universidade de Harvard, em Cambridge. As exposições, batizadas de *Seis propostas para o próximo milênio*, expressam uma reflexão sobre a literatura e sobre alguns de seus valores, isto é, leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência (embora esse último não tenha sido desenvolvido, em função da morte do autor), elementos comuns na arte da palavra que Calvino considera imprescindível permanecer neste tempo. O escritor italiano pretende, com esse discurso, vincular a clareza da linguagem com a densidade e a complexidade das estruturas narrativas.

Com a referência que faz ao verso de Paul Valéry: “Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume” (“é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma”), Italo Calvino estabelece o tom do seu discurso a respeito da sua primeira proposta: a leveza. Na perspectiva do autor, este valor está associado não ao que possa parecer vago ou aleatório, mas à precisão e à determinação da linguagem, haja vista que a pluma detém um voo aleatório, sem administração ou desafios, enquanto o pássaro enfrenta o ar com precisão, empregando a leveza em função do existir. A busca da leveza é, assim, a reação ao peso do viver.

Calvino caracteriza a leveza com pelo menos três acepções distintas: “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase

imponderável, até assumirem essa mesma rarefeita consistência” (CALVINO, 1990, p.28); “a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração” (CALVINO, 1990, p.29) e, por fim, “uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático” (idem). Especialmente esta última é considerada nesta análise.

O escritor italiano considerava que as experiências da vida deveriam ser o elemento-primo para as suas obras, porém, observava que junto delas vinham, inevitavelmente, o pesadume e a opacidade do mundo, características do meio que tendem a se aderir rapidamente à escrita, caso não seja encontrado um meio de fugir delas. O esforço – porque o gesto é de resistência e combate – para extrair o peso de uma obra é um processo que se inicia na escrita, “com os meios linguísticos próprios do poeta” (CALVINO, 1990, p.22), e não deve se limitar apenas ao reenquadramento das figuras humanas, dos corpos celestes ou dos espaços, por exemplo, mas, sobretudo, da linguagem e da estrutura narrativa. Calvino compreende que a leveza convive com o seu oposto, isto é, para que a leveza seja afirmada, é mister que seja considerada a presença do peso. Em Calvino, um elemento não invalida o seguinte e, embora um se sobressaia ao outro, ambos seguem paralelamente a favor de um efeito.

A literatura passa a exercer, nesta fuga implacável do peso da vida, a sua função existencial. Assim, nos mesmos tempos e civilizações em que a mulher estava subjugada a suportar o fardo das limitações do lar e da sociedade, por exemplo, as bruxas voavam noturnamente em objetos levíssimos como vassouras, espigas ou palhas de milho; as fadas pairavam no ar, e os tapetes voavam sob os seres a lhe conduzirem através do pensamento, celebrando as não-fronteiras e as possibilidades de transformar o trivial (como os utensílios domésticos) em transcendente. Segundo Calvino,

a imaginação do século XVIII é rica em figuras suspensas no ar. Não foi em vão que no início do século a tradução francesa de Antoine Galland de *As mil e um a noites* havia aberto à fantasia ocidental os horizontes do maravilhoso oriental: tapetes volantes, cavalos voadores, gênios que saiam de lâmpadas (CALVINO, 1990, p.36).

Essas visões fizeram parte do imaginário popular de muitas épocas, e podem ser representadas na dicotomia peso/leveza, pois se é verdade que a literatura eleva a percepção de leitores para além de sua condição terrena e confinada ao pesadume da existência, é considerável que exista uma constante antropológica entre a levitação almejada e a privação

sofrida: a linguagem. A literatura “é a Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser” (CALVINO, 1990, p.72).

Šahrazād se propõe à narrativa de “Sindabād, o navegante” (JAROUCHE, 2006, Vol. III, p.195-198), da qual também é espectadora e frente a qual anseia, dentre os portões da morte, a própria levitação para o sem-limites. O conto é composto por dois principais personagens: Sindabād, o carregador, e Sindabād, o marinheiro. O carregador está em um dia de trabalho árduo sob o sol quente e, abatido pelo peso das cargas e a fim de descansar, para em frente de uma casa festiva e cheia de riquezas. Nela, pessoas cantavam, dançavam e se divertiam. Vendo aquela cena, o pobre homem se queixa da vida que tem, supondo haver injustiça entre a sua vida de pobreza e a daquele homem cuja casa regozijava dia e noite na abundância.

O marinheiro vê o carregador parado próximo à sua casa e manda chamá-lo, pedindo-lhe que conte a sua história. Ele a conta e deixa clara a sua revolta contra a pobreza de uns e a riqueza de outros. O marinheiro debate: “não suponha que todo este conforto foi obtido sem fadigas ou canseiras; ao contrário, minhas fadigas foram as maiores, e sofri dificuldades e terrores. A simples audição de minha história é de arreentar a vesícula [...]” (JAROUCHE, 2006, Vol. III, p.190). Então, o navegante Sindabād voltou-se para aquelas pessoas e começou a contar a sua experiência (que compreende as suas sete viagens).

Na “Segunda viagem”, parte mais específica desta análise, o marinheiro é esquecido na praia pela tripulação, após uma parada para refeição e descanso – e pranteia: “Perdi a esperança no mundo, desesperei-me da vida e censurei minha alma, que tanto adornara para mim as viagens marítimas” (JAROUCHE, 2006, Vol. III, p.195). Nesse momento de desespero, ilhado, Sindabād procura por algo que possa lhe socorrer. Ele não vê nada além de uma grande abóbada branca e lisa, “sua circunferência era de cinquenta jardas⁴” (idem). Ao aproximar-se, ele identifica que aquilo é um ovo de um pássaro gigante.

Lancei-lhe um olhar, e eis que era um pássaro imenso que chegava, e que me fez lembrar de uma conversa de marinheiros segundo a qual existia na ilha uma ave chamada roque. Aquela abóbada era o seu ovo, e sobre ele o pássaro pousou. Eu ficara ali grudado ao ovo, e uma das garras do pássaro pousou à minha frente, parecendo uma barra de ferro. Aproximei-me da garra, soltei o meu cinto, que era bem resistente, amarrei uma das pontas em minha cintura e a outra à garra, e apertei com firmeza, pensando: “Quando ele voar talvez me leve à civilização, pois aqui estarei inevitavelmente liquidado”. Quando a aurora raiou, **o pássaro roque saiu voando comigo**

⁴ Unidade de medida de comprimento, inglesa e norte-americana, equivalente a 91,44cm (Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa).

amarrado à sua pata, e tanto se elevou que me pareceu que se encostaria no céu [...] (JAROUCHE, 2006, Vol. III, p.196, grifo meu).

Essa imagem, uma das mais célebres de *As mil e uma noites* no sentido da levitação, acomoda pontos de estranhamento responsáveis pelo deslocamento da percepção. O estranhamento (CHKLOVSKI, 1976, p.39) sucede mediante o tamanho e o peso do homem, que não são empecilhos ao pássaro; a ave ergue o navegante amarrado à sua pata, sem que isso seja sequer percebido por ele, forte que era. Da mesma forma, o homem teme não poder sustentar o seu próprio corpo com as mãos, isso lhe seria insuficiente, por isso precisa de um acessório resistente para manter-se preso ao pássaro (o cinto). Por esse ângulo, pareceria que o valor imagético da leveza não está no pássaro, mas no homem.

Certamente, o pássaro enquanto recurso de solução do estado do marinheiro se constitui elemento maravilhoso, e só tem razão de ser, nessa perspectiva, porque é dotado de traços que fogem à sua fragilidade real. Assim, as patas são como de ferro, o seu ovo possui metros de diâmetro, seu peso e tamanho se sobrepõem em alto grau ao do ser humano e sua capacidade de voar quase alcança o céu. O homem, por sua vez, aparece fragilíssimo, carente da força da ave – relação resultante, talvez, de uma transferência de atributos entre os dois seres. Essas características incomuns a um pássaro, devem valer, no campo do surpreendente, como premissas para a levitação, pois o ponto de referência é o homem. A ave se institui, mesmo grande e fortíssima, a imagem figurativa da leveza, porque esse arranjo culmina numa ação: a levitação. Por isso, o homem é feito menor para que ela seja maior, em prol da ação.

Na “Segunda viagem”, a relação homem/pássaro atende à premissa calviniana de que o elemento deve conviver com o seu oposto, isto é, para que a leveza seja afirmada, é preciso que seja considerada a presença do peso. De um lado, temos o panorama terreno, ilustrado na figura de Sindabād; do outro, o cenário aéreo, apresentado pelo pássaro roque. Essas duas esferas aproximam-se no momento em que um personagem toca o espaço do outro através de uma união espontânea.

Vladimir Propp, em *Morfologia do conto maravilhoso* (2006) observa essa transferência de lugar do herói ao lugar onde se encontra o objeto de busca como um deslocamento no espaço entre dois reinos. Para Propp, o reino que abriga o objeto de desejo pode encontrar-se bem distante do outro em linha horizontal, ou muito em cima ou embaixo, em linha vertical (PROPP, 2006, p.30). Além disso, existem formas específicas de viajar para as alturas ou para as profundezas; uma delas são os ares: a cavalo, nas asas de um pássaro, em tapetes, em ombros de gigantes etc. O objeto de desejo do marinheiro é o retorno à civilização, à terra,

pois o mar é o espaço de desejo, mas também de repulsa. A levitação é, pois, naquele momento, o meio pelo qual o desejo do personagem se cumpre. A ação, para ser servida (de modo que o personagem em perigo viva para que possa contar), comunga com o elemento mágico a extinção do estado de ruína do viajante.

A levitação, todavia, dura pouco tempo, pois pouco depois de ter alçado voo com Sindabād, sem sabê-lo, o pássaro gigante volta-se para baixo em busca da terra, aproximando-se de pontos onde deveria encontrar alimento. O marinheiro, nesse momento, está refém da ação.

Quando restavam uns três metros entre mim e a terra, saquei uma faca que trazia na cintura e tentei cortar aquela amarra, mas ela não se rompeu, e a ave tornou a subir comigo, descendo em um vale, e então rompi a amarra, e eis que o pássaro descera para pegar uma cobra enorme, após o que subiu, enquanto eu permanecia naquele vale [...] (JAROUCHE, 2006, Vol. III, p.196).

A levitação trabalha como um suprimento mágico em determinado ponto da narrativa. Após soltar-se da pata do pássaro e cair no profundo vale que, “de tão profundo a vista não lhe alcançava a parte superior” (idem), Sindabād arquiteta um plano de grudar-se a um pedaço de carne que havia sido jogado dentro do vale e que seria agarrado por águias que desciam ali com frequência em busca de alimento. Com isso, ele seria levado para fora dali.

Ajuntei o que me foi possível de diamantes, corri até um grande pedaço de carne e amarrei fortemente minha cintura a ele com o que restara do cinto. As águias desceram em grande quantidade, e cada uma agarrou seu pedaço de carne; **uma grande águia me agarrou, voando comigo até me lançar no ponto mais elevado da montanha**, e súbito ouvi gritos altos contra as águias, que largaram os pedaços de carne e saíram voando (JAROUCHE, 2006, Vol. III, p.197, grifo meu).

Aqui acontece a segunda levitação do marinheiro, que vai de um extremo (o vale) a outro (o cume da montanha), a partir do qual, finalmente, pode retornar à cidade. Na maneira como o voo ocorre, somado ao mágico, é que a leveza é caracterizada. Se o ponto de referência é o homem, subjugado ao peso do conflito, tanto a águia quanto o roque, pássaros, mas gigantes, aparecem para desconstruir a impossibilidade, a irresolução.

As mil e uma noites não conhecem outra pessoa do discurso, senão a primeira. Com isso, o leitor é conduzido à presentividade dos fatos (MOISÉS, 2006, p.69), pois é gerada uma impressão de se estar participando dos eventos narrados. Dessa forma, ele acede à história

graças ao contato direto com o herói. O momento em que o narrador diz “E a aurora alcançou Šahrazād, que deixou interrompida a sua fala permitida” (JAROUCHE, 2006, Vol. I, p.197), comum a todo fim narrativo de segundo ou posterior grau, funciona como um alarme que lembra o leitor de que ele foi ascendido àquela história e que o que está por acontecer agora é o retorno ao primeiro espaço, onde Šahrazād conta a fábula. Pelo efeito do discurso em primeira pessoa, o leitor estará completamente envolvido com o que é narrado, o que pode fomentar a assimilação da leveza, pois, assim, mais espontâneo lhe será identificá-la.

Além de “Sindabād, o navegante” e de outros contos, o enredo geral da obra, como relação macro, também comunica leveza a partir do lugar onde as histórias começam, em Šahrazād. A personagem parece ser a síntese das demais figuras que representam esse valor. Ela é o meio pelo qual as vidas das moças do reino são salvas e, por fim, é o meio através do qual o rei volta-se a si mesmo, modificado, depois de uma viagem imaginária intensa. Aqui, é estabelecida, intra-obra, a afirmativa de que os aspectos da leveza não se encerram no texto, nem se dissipam após a leitura, mas criam imediatamente uma ponte com o real, permitindo um renovo no modo de ver o mundo.

Certamente, a possibilidade de morte de Šahrazād e, por conseguinte, da narrativa, era maior do que a chance de redenção de ambas. Contudo, o conjugado de histórias transpõe os mais densos momentos de ameaça de extermínio, graças à forma e ao estilo de narrar, revertendo-se na mais forte história de superação. Nesse sentido, a palavra torna-se o protótipo de todo processo real, “metáfora da substância pulverulenta do mundo” (CALVINO, 1990, p.39). A história da sultana é toda ajustada na supremacia da vida à morte, sendo a vida, nesse sentido, produto da palavra bem empregada, que, por sua vez, é o meio pelo qual a leveza se instaura.

Referências Bibliográficas

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento” in *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. *Livro das mil e uma noites*. Vol. I. São Paulo: Globo, 2006.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. *Livro das mil e uma noites*. Vol. III. São Paulo: Globo, 2007.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. *Livro das mil e uma noites*. Vol. IV. São Paulo: Globo, 2012.

GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária, prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006