

---

# Galland, autor das *Mil e uma noites*

Maria Inês Coimbra Guedes

## Resumo

As *Mil e uma noites*, versão de Antoine Galland, obteve enorme sucesso de público e influenciou o imaginário e a literatura ocidentais desde sua publicação no início do século XVIII. O arabista francês, autor da primeira tradução dos Contos árabes oriundos da tradição oral, é o autor de uma "reescrita" adaptada ao gosto clássico e perfeitamente de acordo com a produção literária e a episteme de sua época. Este estudo pretende mostrar que a versão de Galland é considerada parte do conjunto da literatura ocidental graças ao modo de traduzir da época, conhecido como *belles infidèles*.

Palavras-chave: Tradução dos contos árabes das *Mil e uma noites*. Criação. Formação de cânone. *Belles infidèles*.

Antoine Galland, arabista francês, autor de várias obras destinadas aos meios acadêmicos, é o primeiro tradutor dos contos das *Mil e uma Noites* oriundos da tradição oral do Oriente. Sua origem, embora não esteja ainda hoje estabelecida com exatidão, seria persa. Transpostos para o árabe, os contos se difundem pelo Oriente sob a dinastia dos califas Sassânidas (entre 224/226 e 651). Na tentativa de identificá-los a origem remota, os especialistas reconhecem a presença de influências egípcias – o realismo, a sátira e o maravilhoso produzido através de talismãs – e, no sistema de interligação dos contos, uma influência da tradição da Índia. Silvestre de Sacy, primeiro arabista a estudar o assunto, tende a relativizar a influência persa visto que os contos revelam em todos os detalhes a cultura muçulmana e os costumes dos árabes da Idade Média. De origem popular e folclórica, os contos difundidos pelos contadores públicos em árabe popular serão, mais tarde, fixados em textos escritos. Embora o início da difusão oral dos contos entre os árabes coincida com a expansão do Islamismo, entre os séculos VII e XI da era cristã, estima-se que os três manuscritos de origem indo-persa das *Mil e uma Noites* datem do século XII e, pelas alusões a personagens históricos, é possível supor que sua origem seja muito mais remota:

A forma sob a qual se apresenta a maior parte dos manuscritos, das “Mil e uma noites” indica que estes remontam ao século XII, sem que se possa saber mais a respeito. Se tentarmos datar a redação da coletânea através de alusões históricas que contém, notamos que de fato o último nome de soberano árabe citado é o de Hakim bi Amr’illah (985-1021) (GAULMIER, 1965, p. 13).

Os doze volumes da edição original das “*Mille et une nuits, Contes arabes, traduits en français par M. Galland*” foram publicados ao longo de 14 anos segundo a seguinte cronologia: os volumes I e II foram publicados no começo de 1704; os volumes III e IV, em fins de 1704; os de número V e VI, em 1705; VII, em 1706; VIII, em 1709; IX e X, em 1712 e, finalmente, os de número XI e XII, em 1717.

O tradutor, nascido em 1646, teve sua primeira obra destinada a um público não-erudito publicada após a idade de 50 anos. Antes disso, escrevera sobre vários assuntos relacionados à história e a línguas orientais. Tradutor das *Mil e uma Noites* para o francês, mas também filólogo, epigrafista e numismata, Galland, – que havia adquirido amplos conhecimentos e prestígio viajando pelo Oriente entre 1670 e 1688 – ensinou árabe no Collège Royal de 1709 a 1715, ano de sua morte. Em “*Bibliographie des ouvrages arabes*”, Victor Chauvin traça a trajetória da obra de Galland: vinte reedições somente ao longo do século XVIII; cinquenta e quatro reedições entre 1811 e 1820; recorde de edições em países estrangeiros: apenas no século XVIII, foi traduzido e publicado sucessivamente em inglês, alemão, italiano, holandês, dinamarquês, grego, russo, flamengo e iídiche; as versões inglesa e alemã começam a ser publicadas antes mesmo da publicação dos últimos volumes da edição original; no século XIX, foi traduzido

para o português, sueco, polonês, espanhol, islandês, tâmul, romeno e húngaro.

As edições e traduções provam o prestígio e seu enorme sucesso junto aos leitores, principalmente porque, mesmo após a primeira publicação do texto árabe, em 1814, em Calcutá, é a partir da versão de Galland que os contos árabes continuam a ser traduzidos e, ainda mesmo depois da publicação das versões inglesas de Edward Lane (1839-1841), Pane (1882-1840) e Sir Richard Burton (1885-1888).

Segundo o autor do estudo *Les mille et une nuits d' Antoine Galland*, Georges May (1986, p. 10),

O sinal mais eloqüente do prestígio contínuo do texto de Galland talvez seja o de que apesar dessas traduções, são as versões inglesas do texto francês, e não as do texto árabe, que deveriam ser, quase até a nossa época, o principal veículo pelo qual as "Mil e uma noites" continuaram a ser difundidas em países de língua inglesa.

O texto de Galland introduz no corpo dos contos árabes, traduzidos de manuscritos arábicos do século XII, alguns elementos definitivos: o primeiro, são os contos que recolheu diretamente da boca do monge maronita Hanna, entre 1709 e 1713, incorporados pela primeira vez ao conjunto dos "Contos" pelos tradutores que lhe sucederam: o de Aladim, o de Ali Babá, o do príncipe Ahmed e a fada Pari Banu entre outros. O segundo elemento é o próprio personagem de Sherazade, narradora privilegiada, detentora do conjunto da tradição oral. Pois o próprio Galland, na edição do volume VII, observa que nem Scherazade, nem o sultão Schariar, nem Dinazarde, nem a organização por noites fazem parte dos contos acima citados. Servindo-se da técnica da "mise en abyme", os contos de Galland têm um narrador em primeiro grau que reaparece todas as noites para apresentar a narradora através de quem o leitor toma conhecimento da desgraça que se abate sobre dois irmãos vítimas da traição de suas esposas: Schahzenan e o sultão Schariar. Decidido a vingar-se da traição da esposa sobre todas as mulheres, Shariar manda matar todas as esposas na manhã seguinte ao casamento. Scherazade, com o intuito de salvar a vida das mulheres do reino, se dispõe a casar com ele e, a cada manhã, escapa da morte sob a promessa de continuar a narrativa de um conto maravilhoso:

- Senhor, - disse Xerezade nesta altura - aquilo que vossa Majestade acaba de ouvir, deve sem dúvida parecer-lhe maravilhoso; mas o que falta contar é o ainda muito mais. Estou convencida de que concordareis com isso na próxima noite, se houverdes por bem permitir-me que acabe esta história.

*O sultão anuiu*, levantando-se porque já era dia (AS MIL..., [19—], v. 1, p. 137).

Scherazade, narradora em segundo grau, assume o encadeamento do texto escrito, dando voz a outros narradores que, como ela, contam histórias para não morrer ou para salvar vidas. Esses

narradores, por sua vez, introduzem ainda outros narradores, de maneira a encaixar até cinco discursos sucessivos:

O carregador, havendo compreendido que não se tratava senão de relatar a sua história, para se salvar de um perigo tão grande, foi o primeiro a usar da palavra, dizendo:

- Senhora minha, [...] (AS MIL..., [19—], v. 1, p. 144).

O prestígio do texto de Galland é indiscutível e sua influência, embora menos fácil de medir, não terá sido menor. Gustave Lanson (apud MAY, 1986, p. 10-11) afirma, em 1909, que "*foi uma das obras que mais modificaram a imaginação literária do século XVIII francês*". Paul Hazard, em "*La crise de la conscience européenne*", de 1935, comenta que os contos árabes conquistaram definitivamente a Europa porque respondem à insaciável necessidade humana de contar e ouvir histórias e sonhar:

Quando Sherazade começou seus relatos noturnos e começou a expor, incansável, os recursos infinitos de sua imaginação alimentada por todos os sonhos da Arábia, Síria, do imenso Levante, quando descreveu os usos e costumes dos orientais, as cerimônias religiosas, os hábitos domésticos, toda uma vida radiante e variada, quando ela mostrou como se podia reter e cativar os homens, não por sábias deduções de idéias, não por raciocínios, mas pelo brilho das cores e pelo prestígio das fábulas: então, toda a Europa ficou ávida de ouvi-la (HAZARD, 1961, p. 340-341)

O momento era oportuno, pois no fim do século XVII os contos de fadas como os de Perrault, por exemplo, estavam no auge da moda. Galland soube explorar igualmente uma certa necessidade de fugir do racionalismo reinante no Ocidente, enriquecendo ainda mais o acervo sobre os mistérios do Oriente:

Moda estranha, que exprime uma sensibilidade nova, a necessidade de uma fantasia "moderna" oposta às velharias clássicas, um obscuro desejo de revanche poética frente a um mundo bastante ressecado pelos abusos do racionalismo (GAULMIER, 1965, p. 10).

Considerando que Galland teve a sua formação literária no século clássico francês – viveu de 1646 a 1715 – durante o qual tanto as noções de originalidade em criação e fidelidade em tradução eram praticamente desconhecidas, o que se pretende neste estudo, é analisar a obra em questão como uma "reescrita" adaptada ao gosto clássico e perfeitamente de acordo com a produção literária e a episteme de sua época.

Assim como podemos assimilar as *Mil e uma noites* de Galland à produção literária do bom-tom e da distinção, não podemos esquecer que, por outro lado, ela também se inscreve no espírito de pesquisa e experimentação que apaixona os escritores do século XVIII. Se o leitor de hoje continua sendo atraído por autores como Rousseau, Choderlos de Laclos e Diderot, é porque os romances que escreveram refletem o

espírito de uma época em plena mutação. A inquietação desse século racionalista, de crítica profunda dos valores morais, políticos, religiosos e sociais da burguesia européia, transparece na mistura dos gêneros ficcional e crítico. Alguns exemplos fornecidos por Georges Jean: Rousseau, com *La Nouvelle Héloïse*, um romance cheio de idéias sobre a sociedade, a educação, etc, e *Emile*, romance de formação que lança as bases teóricas da pedagogia; a reflexão filosófica sobre a procura da felicidade em *Candide* de Voltaire, é lido hoje como um romance de aventuras; Montesquieu considerava *Lettres persanes*, um romance: neste, as cartas são um artifício que contribui para a renovação do papel do narrador e para o desenvolvimento do romance em geral. Outros exemplos são a experiência do romance epistolar de Laclous, *Liaisons dangereuses* e *Jacques, le fataliste* de Diderot, visto como uma das mais importantes pesquisas da época sobre a narrativa.

Antoine Galland compartilha o espírito de pesquisa e renovação da narrativa que se desenvolveria ao longo do século XVIII, e que constituiu a base sobre a qual o romance se realizaria plenamente no século subsequente. O tradutor percebe, então, que o grande achado do autor do manuscrito foi a apropriação do discurso oral através da fascinante narradora que é Scherazade. A composição das *Mil e uma noites*, como observa Georges May, está inteiramente baseada na ficção que envolve os personagens de Scherazade e Schariar, que justifica existência e o encadeamento dos contos aos olhos do leitor: “É esta [a aventura que une os dois personagens] que vai merecer toda a admiração de Galland, quando se refere a ‘projeto engenhoso’ que permite ‘fazer um corpo’ a partir de um simples amontoado de contos” (MAY, 1986, p. 131-132).

### “A obra-prima invisível”

A crítica literária tradicional desconsidera e os manuais e antologias costumam ignorar tradutores e obras traduzidas mesmo que estas passem a fazer parte da tradição literária. É o caso das *Mil e uma noites* de Galland: para Georges May, trata-se de uma “obra-prima invisível”, o que ele define como um livro que, mesmo gozando da mais alta reputação e pertencendo plenamente à nossa cultura, não é, no entanto, reconhecido como tendo status de obra-prima, “Ele está aí, em plena luz do dia, à vista de todos, [...]; todo o mundo conhece a sua existência e natureza, mas quando se fala dele é sempre indiretamente, de maneira oblíqua, a respeito de alguma outra coisa.” (MAY, 1986, p. 8).

Uma das causas dessa invisibilidade poderia ter sido, de acordo com Georges May, a data da publicação das *Mil e uma noites*: as primeiras duas décadas do século XVIII. Habitualmente, os manuais organizam autores e obras por séculos e, neste caso, terminado o século XVII, o próximo só se iniciaria com o acontecimento marcante da morte do rei Louis XIV, em 1715. Tanto acontece de obras publicadas em passagens de século não serem reconhecidas, que Gustave Lanson assim chamou um capítulo da sua “*Histoire de la littérature française*”: “*Attardés et égarés*”, ou seja, dedicado aos autores tardios e desgarrados. Também René Pomeau foge à regra ao fazer um

corde não habitual em seu livro "*L'âge classique III: 1680-1720*", estendendo assim o período clássico até a década de 1720. Mas a fatalidade cronológica não basta para explicar a invisibilidade de Galland, pois escritores como Fénelon, por exemplo, seu contemporâneo e cujas obras são hoje ilegíveis, continua a frequentar as antologias e manuais.

Outra hipótese levantada é a de que as *Mil e uma noites* não se inscrevem, na cultura européia da época, no quadro das obras instrutivas. Aqueles leitores que se encantam com a imaginação de Scherazade e a magia do Oriente não obteriam nada mais do que o prazer da leitura, daí sua classificação como "mera" literatura de lazer ou entretenimento. Como a fidelidade de Sherazade não é posta em questão ou sequer discutida ao longo das noites, não seria exagero atribuir o sucesso de Galland unicamente às habilidades de contadora inigualável que é Sherazade. Ainda segundo o autor de *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland*, esse tipo de literatura, fácil e divertida, tem ao menos uma utilidade: a de afastar a tristeza da vida cotidiana. Porque ser capaz de dissipar a melancolia é, na verdade, uma grande virtude, sua grande utilidade pode ser considerada também, como uma antecipação da psiquiatria moderna: "*Essa dissipação da melancolia não deixa de ter uma utilidade inestimável se considerarmos os honorários dos psiquiatras de hoje.*" (MAY, 1986, p. 205).

A tese do autor é a de que, apesar do tabu que envolve o gênero – verdadeira causa da sua invisibilidade – o sucesso de Galland se deve justamente ao prazer provocado pela narrativa. Ele afirma ainda que, longe de alienar o leitor do seu contexto histórico através do exotismo, o prazer que suscita está diretamente ligado às grandes questões discutidas no século XVIII: o luxo, o progresso e a felicidade. O desenlace, que resulta na "cura" (grifo de MAY) de Schariar e na sobrevivência de Sherazade, seria um sinal da vitória da cultura sobre a natureza. Não poderia estar mais de acordo com os ideais iluministas.

Mas é a análise da perspectiva espaço-temporal que tem especial interesse para o estudo da obra de Antoine Galland, pois ela, que conheceu um sucesso imediato junto aos leitores ao longo do século XVIII, não se difundiu meramente entre dois séculos, mas no intervalo entre duas épocas grandiosas e distintas: a época de sua formação literária e cultural, ou seja, o período clássico francês – monárquico, cristão e estável com o poder absoluto do rei – e aquele da fermentação intelectual e da grande revolução do pensamento que resultaria, em 1789, na queda da monarquia.

A arte clássica, diretamente ligada à ideologia da monarquia absoluta, vai buscar inspiração nas referências e modelos da Antiguidade, na mitologia e na literatura grega e latina, base cultural de todos os letrados do século XVII. Os empréstimos e a imitação não são considerados prova de fraqueza ou falta de inspiração. La Fontaine, por exemplo, não esconde que imita Esopo, nem Racine se envergonha de seguir os passos de Eurípides ou Sêneca. Assim, de

acordo com os hábitos literários da época, Galland trabalha na sua "mise en français" do texto árabe: vai buscar a substância de seus contos no folclore oriental sem nenhuma preocupação quanto à originalidade. Visto sob esse ângulo, o arabista é tão criador quanto La Fontaine que, na época em que o tradutor tinha 19 anos, lança o primeiro volume de "Contes" com o título "*Nouvelles en vers tirées de Bocacce et de l'Arioste, par M. de L. F.*". O título que Galland daria à versão dos contos árabes, "*Mille et une nuits, Contes arabes, traduits en français par M. Galland*", se assemelha ao de La Fontaine que "havia tirado" efetivamente de Bocácio cerca de vinte contos. O fabulista, "*em outras palavras, fiel, ele também, às práticas literárias de seu tempo [...]* tira da obra de um predecessor de prestígio uma matéria que este, por sua vez, havia tirado do legado comum à disposição no seu tempo." (MAY, 1986, p. 105).

A imitação dos Antigos vale então como garantia de perfeição. Pois, se as obras da Antiguidade atravessaram os séculos, isso se deve à excelência da composição, sendo, portanto, um modelo a ser copiado por todo aquele que quisesse impor as suas obras além do seu tempo. A tradição, valor absoluto da sociedade do século XVII, corresponde ao triunfo da ordem, na crença na verdade, em valores absolutos. Acredita-se que o homem é, essencialmente, o mesmo. O homem eterno, a própria natureza humana, estão no centro dos interesses dos clássicos. Tal preocupação com o caráter universal leva à conseqüente rejeição de um vocabulário mais concreto ou realista. Assim, o caráter exemplar de uma obra é mais importante do que a originalidade. A verossimilhança e o decoro são elementos a serviço da verdade, ou seja, a arte não deve representar o que de fato existe, mas aquilo que a maioria dos homens acredita que seja verdadeiro. Dessa maneira, os heróis trágicos têm suas falas adaptadas à imagem de uma heroína nobre como em *Fedra*, de Racine, obedecendo ao imperativo do decoro. A ação no teatro clássico, ditada pela decência e pelo bom gosto, demonstra na escrita, a mesma preocupação com a clareza e o bom-tom. Classicismo é, portanto, sinônimo de medida onde todo exagero ou preciosismo deve ser ridicularizado. Trata-se igualmente de uma moral social em que o ideal humano corresponde ao "homem honesto". Sua principal qualidade é a de agradar e para isso é preciso ser profundo e, ao mesmo tempo, divertir. Para Racine, "*La principale règle est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.*" (RACINE, 1970, p. 15).

Antes de abordar a questão da tradução em si, será preciso voltar ao tema da influência das *Mil e uma noites* sobre a literatura ocidental para que fique mais claro que, se Galland não merece um lugar na galeria dos grandes escritores, é porque, ao contrário de La Fontaine e outros escritores, declarou-se humilde "tradutor" de contos "mis en français" para "agradar" os leitores e principalmente as leitoras, segundo sua própria dedicatória à Madame La Marquise d'O:

Les Contes qu'il contient vous seront sans doute beaucoup

plus agréables que ceux que vous avez déjà vus. Ils vous seront nouveaux, et vous les trouverez en plus grand nombre ; vous y remarquerez même avec plaisir le dessein ingénieux de l'auteur arabe, qui n'est pas connu de faire un corps si ample de narrations de son pays, fabuleuses à la vérité, mais agréables et divertissantes (GALLAND apud GAULMIER, 1965, p. 20.).

Segundo Jean Gaumier, o inconsciente coletivo da sociedade francesa da época será profundamente marcado pelo Oriente de Galland: não mais o da sabedoria, mas um reino das delícias dos sentidos. Os hábitos e costumes, assim como o caráter maravilhoso da narrativa, absolutamente extraordinários para o próprio ouvinte das ruas de Bagdá, são levados a sério pelo leitor, que, a partir de então, atribui ao país das *Mil e uma noites*, qualidades fabulosas. "Poligamia, harém, eunucos, adquirindo um valor real, fazem crer à Europa desiludida que havia sobre a terra uma região onde a felicidade não tinha limites." (GAULMIER, 1965, p. 15)

É essa nova imagem do Oriente trazido à moda por Galland, que passa a ser parte integrante da literatura ocidental. Na França, em 1721, Montesquieu lança as *Lettres persanes*, onde dois persas em visita à Europa são os porta-vozes do escritor para criticar a sociedade e os costumes do país. Voltaire, também se servindo do olhar estrangeiro para criticar as instituições européias e refletir sobre a busca da felicidade, escreve *Zadig* igualmente sob a influência dos contos orientais. No século XIX, grande número de escritores europeus era fascinado pelo Oriente, de Victor Hugo a Nerval. O Oriente reproduzido em suas obras vem acompanhado, segundo Said (1996, p. 63) de "uma espécie de mitologia flutuante do Oriente, um Oriente que deriva de atitudes e preconceitos populares contemporâneos". Flaubert publicou *Salammbô* – romance ambientado na Tunísia antiga –, obra na qual o autor sugere a atmosfera de uma cidade africana. Ainda segundo o autor de *Orientalismo*, as expressões literárias mais expressivas desse Oriente são dele e de Nerval, "cujas obras são ambas solidamente fixadas em uma dimensão imaginativa, irrealizável (a não ser esteticamente)" (SAID, 1996, p. 177-178).

### A prática da tradução no século XVII francês ou as *belles infidèles*

Afirmando que refletir sobre as línguas é refletir sobre as sociedades, "sobre o conjunto dos conceitos e noções com os quais se representa uma sociedade", Henri Meschonnic identifica um verdadeiro mito do gênio da língua francesa", na base da prática que chamamos de *belles infidèles*. A prática da tradução nos séculos XVII e XVIII na França é o resultado de uma verdadeira política de promoção da língua francesa em detrimento, primeiro, do latim, e em seguida, das oito ou nove línguas regionais ou "patois" falados na época.

Já no século XVI, quando o latim era a língua internacional, da Igreja, e conseqüentemente, do saber e do pensamento, o rei François



I, para adquirir mais poder político e cultural, assina a lei que obriga a substituição do latim pelo francês em documentos jurídicos. A promoção da língua francesa, gradativa e contínua, e que atinge o seu auge durante o reinado de Louis XIV, pressupõe a desvalorização das outras línguas, consideradas então menos ordenadas. O mito se fortalece durante o absolutismo, época que promove a tal ponto a excelência da língua francesa, que esta passa a ser um modelo inigualável de beleza, clareza e concisão. Para corresponder às exigências dessa língua cuja "pureza" fora construída ao longo dos séculos, o francês passa a ser identificado à própria língua da *verdade*. De maneira que em 1784, Rivarol (apud MESCHONNIC, 1996, p. 2) em seu *Discours sur l'universalité de la langue française*, pode afirmar que "Tudo o que não é claro não é francês" e, ainda, que "a língua francesa é a língua humana", moldando definitivamente o mito de uma língua superior. Assim, os tradutores franceses, a fim de atingir a clareza da expressão e a harmonia do som, faziam acréscimos, alterações e omissões nos textos que trabalhavam. Por outro lado, como vimos acima, a necessidade de interpretar os textos de acordo com *uma verdade* que corresponda aos valores da época, estaria igualmente na origem da prática de deformação dos textos através da tradução.

Henri Meschonnic (1999, p. 43) reconhece na prática das *belles infidèles* o efeito do "gênio", o que ele chama de "efeito-tradução do reino da universalidade da língua francesa, e da clareza francesa". Segundo o autor, a tradução de Galland traz vida a *uma obra* graças à prática em voga das *belles infidèles* que lhe deu total liberdade para adaptar os contos árabes ao gosto da época.

As *Mil e uma noites* de Antoine Galland é considerada por críticos da tradução e ensaístas o melhor legado das *belles infidèles*, e é sabido, por exemplo, que é por intermédio da tradução deformadora ou "naturalizante" da época, que surgiram no século XVIII grandes escritores como Marivaux, que se lançou através de traduções de Richardson; e que é através de uma adaptação que os leitores franceses têm acesso a obra de Shakespeare, lançado por Voltaire através de uma imitação: *A morte de César*, em 1735. Mas dessa prática herdamos igualmente a idéia ainda hoje muito viva em nossa cultura de que a tradução é uma forma de traição e, portanto, um produto intelectual de segunda ordem. Já nas *Lettres persanes*, em 1721, Montesquieu (apud MESCHONNIC, 1999, p. 45) incluía o seguinte diálogo na carta CXXVII: "Il y a vingt ans que je m'occupe à faire des traductions", réplique: "Quoi ! Monsieur, dit le géomètre, il y a vingt ans que vous ne pensez pas!".

### As traduções das *Mil e uma noites*

A história das práticas da tradução revela mais sobre a cultura de quem traduz do que sobre a cultura traduzida, pois cada época, de acordo com o momento histórico e as relações entre as línguas, se revela tanto através das traduções quanto das suas produções. É possível, por isso mesmo, traçar a sua evolução a partir do classicismo recorrendo ao exemplo das *Mil e uma noites*. Henri Meschonnic (1973,

p. 358) afirma, com relação à historicidade da tradução, que ela corresponde ao "possível" de sua época: "*Uma época, uma sociedade, uma classe produzem o tradutor para um público. Temos as traduções que merecemos*".

Aqueles que se dedicam a traçar a trajetória das diferentes versões das *Mil e uma noites*, estão prestando, então, um serviço útil ao conhecimento do próprio Ocidente, como observa R. Khawan (apud CORDONNIER, 1995, p.161), tradutor dos *Contos* para o francês na década de 1960, em sua introdução:

No que diz respeito às *Mil e uma Noites*, a própria miragem pode tornar-se objeto de estudo e de reflexão, pois muitas vezes fabricamos os estrangeiros como desejamos que eles sejam, ou então descarregamos neles conflitos psicológicos internos satisfazendo um desejo de evasão, diferente de acordo com as épocas onde os seus talentos se exercem.

Dessa maneira, os tradutores, que se definem a partir do cânone estabelecido por Galland, produzem obrigatoriamente eles mesmos, por sua vez, textos compatíveis com os valores literários de suas respectivas épocas. Edward Lane que traduz com a intenção de opor-se a Galland, transforma os contos em "enciclopédia de evasão". Segundo o comentário irônico de Jorge Luis Borges (1997, p. 79):

Contudo, nem as altas noites egípcias, nem o opulento e negro café com sementes de cardamomo, nem a freqüente discussão literária com os doutores da lei, nem o venerado turbante de musselina, nem o comer com os dedos, fizeram-no esquecer o seu pudor britânico, a delicada solidão central dos senhores do mundo.

A época de Galland é a da reação puritana, ou seja, os últimos anos do reino de Luiz XIV. Galland trata de arrumar o texto, suprimindo as poesias, selecionando e reorganizando os contos de acordo com a sua sensibilidade e o gosto do seu público, nobre e clássico. Para isso, é preciso atenuar-lhe as liberdades por meio de eufemismos e da litotes que permite ao leitor uma maior liberdade de imaginação. O recurso de estilo – típico, aliás, da estética do classicismo – consiste em atenuar a expressão do pensamento de maneira a fazer entender mais do que se diz. Passa de uma literatura oral a uma literatura escrita. Por isso, em sua versão desaparecem a oralidade e o aspecto popular do texto original. Na tradição árabe, essas aventuras eram contadas nos cafés onde o auditório era exclusivamente masculino, em linguagem muitas vezes truculenta. Galland ajuda a revelar o que a nobreza pensava e não ousava dizer, promove uma verdadeira limpeza de tudo aquilo que não corresponde ao gosto clássico. "*Sabe-se muito bem que desinfetaram as Noites*", diz Borges (1997, p. 81). Seu livro, que se destina a circular nos salões entre as mãos de um público mundano tanto masculino quanto feminino, deveria obrigatoriamente passar por uma reescrita, pois, "[...] a tradução era, na época, uma atividade

*muito mais abertamente criadora do que viria a se tornar mais tarde e do que é, em geral, ainda em nossos dias.*" (MAY, 1986, p. 107).

Com a intenção de publicar uma versão diferente daquela de Lane, Sir Richard Burton enriquece consideravelmente a narrativa e, com riqueza de detalhes, recupera o erotismo dos contos e emprega uma linguagem mais popular e grosseira, bem ao gosto do seu restrito público de leitores burgueses do século XIX.

A "fraude", ou a "falsificação" como Borges chama a "naturalização" do texto árabe não deixou de existir nessas versões, simplesmente ela muda de forma de acordo com a época, o tradutor e suas vivências e o público a que se destinam: Galland tanto traduziu de acordo com o cânone literário do início do século XVIII um texto herdeiro da ordem clássica e do bom-tom, que seu texto pode ser considerado uma obra original: "[...] a 'mise en français' das Mil e uma Noites por Galland é também e principalmente uma obra original, marcada tanto por seus conhecimentos como por seu talento de autor." (MAY, 1996, p. 75).

Edward Lane, que pretendia corrigir o "erro" de Galland e cujo texto deveria freqüentar a "distinta mesinha" do seu igualmente distinto público, procedeu, ainda na primeira metade do século XIX, a uma verdadeira moralização dos Contos. "A mais oblíqua e passageira alusão carnal é suficiente para que Lane esqueça sua honra e se torne abundante em contorções e ocultações." (BORGES, 1997, p. 80).

Uma semelhante desenvoltura foi adotado por Burton ao adaptar as *Mil e uma noites* ao gosto da estética romântica pelo exótico, destacando-lhe o *colorido bárbaro* com os indispensáveis *atravessos do proibido*.

Borges comenta ainda em seu ensaio as traduções do Dr. J. C. Mardrus para o francês e a de Enno Litmann para o alemão. Na opinião do escritor, a versão para o francês, de 1899, que está longe de ser *literal e completa* como se anuncia, concentra todo o seu valor literário na prosa francesa e nos galicismos. Para compensar a pobreza da narrativa árabe, Mardrus não só acrescenta descrições, como é francamente infiel, de onde a expressão de Borges: *ele traduz ricamente*. Litmann, cuja tradução é publicada entre 1923 e 1928, é ao mesmo tempo *franca e literal* e resulta *lúcida e legível*, mas também *fria e medíocre*. Esse não seria o seu maior defeito, pois a fraude em tradução pode assumir várias formas, seja a da *desinfecção* de Galland e Lane ou a *infidelidade criadora* de Burton e Mardrus, uma vez que estamos tratando aqui, mais uma vez, do velho adágio "traduttore-tradittore" que parece manter-se no epicentro de toda discussão sobre tradução.

A opinião de Borges sobre o assunto nos é claramente explicitada em "*Pierre Menard, autor del Quijote*": o projeto do tradutor Pierre Menard é o de chegar a uma linguagem não-arbitrária, que possa controlar os conteúdos e os limites do texto de Cervantes:

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca visionou qualquer trans-

criação mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (BORGES, 1981, p. 51).

O “tradutor” invisível, na metáfora de Borges, pretende ser Cervantes sem deixar de ser Pierre Menard, isto é, respeitar rigorosamente as intenções do autor e reproduzi-las sem nenhuma interferência pessoal. Apenas uma linguagem quimérica possibilitaria alcançar o que, erroneamente, almeja a tradição da qual Menard é o representante: resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor. Sua intenção revela-se impraticável uma vez que tudo o que o tradutor pode atingir em sua leitura é expressar a *sua visão* de um autor e suas intenções:

Por trás de todos esses projetos ambiciosos, podemos identificar um desejo de se chegar a uma verdade única e absoluta, expressa através de uma linguagem que pudesse neutralizar completamente as ambigüidades, os duplos sentidos, as variações de interpretação, as mudanças de sentidos trazidas pelo tempo ou pelo contexto. (ARROJO, 1986, p. 17).

A tradução, como a criação é, fatalmente, conforme vimos acima, produto do imaginário de uma época, de um sujeito dotado de perspectiva histórica. Por essa razão, para Borges, a fraude não é o maior defeito do texto de Litmann. O seu grande defeito é justamente o fato de não se inserir na tradição literária alemã. Borges sustenta que, mais importante do que ser fiel ou traidor é a capacidade de provocar a *felicidade e o assombro*, é a habilidade da escrita que conduz o leitor ao *limiar do sono*, ou seja, ao país dos sonhos. Mais importante também, do que a questão da interpretação com suas pretensões de *correção* ou *infinitos propósitos*, é aquilo que o escritor argentino chama de *hábitos literários* do tradutor, ou seja, a tradição da qual é herdeiro. Assim conclui o escritor argentino:

As versões de Burton e de Mardrus, e até mesmo a de Galland, só podem ser concebidas “como consequência de uma literatura”. Sejam quais forem seus vícios ou seus méritos, essas obras características pressupõem um rico processo anterior (BORGES, 1997, p. 95).

O que Borges deseja de uma tradução é que ela deixe transparecer as características da língua e da cultura para as quais é feita. A propósito da tradução de textos seus para o inglês, declarou:

Simplifica-me. Modifica-me. Faz-me puro. Minha língua às vezes me embarça. É muito jovem. É muito latinizada. Eu amo o anglo-saxão. Quero o som enxuto e minimalista. Quero monossílabos. Quero o poder de *Cynewulf*, *Beowulf*, *Bede*. Faz-me macho gaúcho e magro (BORGES apud MILTON, 1998, p. 156).

A tradução dos Contos árabes de Galland constitui, pelas razões acima expostas, uma sorte de exceção no universo das traduções feitas

na época das *belles infidèles*, porque, autônoma, adquire o status de obra no sentido mais largo do termo e, como tal, contribui imensamente para influenciar a mentalidade ocidental sobre o amor, a vida sentimental e o prazer carnal, criando um verdadeiro mito do Oriente feito de luxo e volúpia. Por outro lado, o Oriente que ela revela não é propriamente novo, considerada a excepcional recepção que obteve. O próprio Galland, em introdução à *Bibliothèque orientale* de D'Herbelot, afirma que o orientalista não pretende rever a noção de Oriente do leitor: "*Pois aquilo que o orientalista faz é confirmar o Oriente aos olhos de seus leitores; ele nem quer nem tenta abalar convicções já arraigadas.*" (SAID, 1996, p. 75).

O orientalismo é analisado por Said como uma construção discursiva que visava, sobretudo, satisfazer expectativas preconcebidas que mostravam o quanto o Ocidente lhe era superior. Galland como D'Herbelot "traduzem" a cultura árabe para o leitor europeu representando-a de maneira compreensível:

o que poderia ter sido uma coleção dispersa de fatos adquiridos ao acaso e vagamente relacionados à história levantina, à imagística bíblica, à cultura islâmica, a nomes de lugares e assim por diante foi transformada em panorama oriental racional, de A a Z (SAID, 1996, p. 75).

Mas ainda uma tradução dos Contos árabes foi publicada no Ocidente. A de R. Khawan, entre 1965 e 1968, que traduz diretamente da fonte oriental mais antiga, de acordo com critérios próprios à segunda metade do século XX: em vez de anexar o árabe ao europeu, traduz com a intenção de promover o descentramento, um movimento em direção ao Outro (aquele que não pertence à sua cultura). Isso significa detectar as correções feitas pelos tradutores aos próprios manuscritos, abandonar os contos introduzidos por Galland, desmistificar a expressão "mil e uma", que na verdade quer dizer "muitas", resgatar o lado popular, a oralidade, a alegria, o humor e o ritmo particulares à cultura árabe. Segundo o tradutor, seu objetivo seria o conhecimento mútuo, uma prática que possibilite o estabelecimento de "*frutuosas comparações e os estudos de influência recíproca entre o Oriente e o Ocidente, entre a cultura árabe e as outras culturas do mundo civilizado.*" (GALLAND apud CORDONNIER, 1995, p. 161).

### Abstract

The "Arabian Nights" or "The Thousand and One Nights" Antoine Galland's version, achieved an enormous public success and influenced both the Western literature and the imaginary, since its publication at the beginning of the XVIII th century.

The French Arabist, author of the first translation of this narrative derived from oral sources is also the author of a rewritten version, adapted to classical standards and in perfect accordance with both literary works and knowledge of his time.

This paper intends to show that Garland's version pertains to the Western literature, thanks to the translation trend of that era known as "belles infidèles".

Keywords: Translation of the Arabian tales of the Arabian nights. Creation. Canon constitution. Belles infidèles.

### Referências

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Poésie et révolution*. Paris: Denoël, 1971. (Oeuvres, 2).
- BORGES, Jorge Luis. *Os tradutores das mil e uma noites*. Tradução de Carmen Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1997.
- \_\_\_\_\_. Pierre Menard, autor del Quijote. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1981.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- CORDONNIER, Jean-Louis. *Traduction et culture*. Paris: Didier: Hatier, 1995.
- GAUMIER, Jean. *Introduction*. In: LES MILLE et une nuits: contes arabes. Tradução de Antoine Galland. Paris: Garnier: Flammarion, 1965.
- HAZARD, Paul. *La crise de la conscience européenne*. Paris: Gallimard, 1961.
- JEAN, Georges. *Le roman*. Paris: Seuil, 1971.

- MAY, Georges. *Les mille et une nuits d'Antoine Galland*. Paris: PUF, 1986.
- MANTRAN, Robert. *L'expansion musulmane VII<sup>e</sup> – XI<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1995.
- MELLO, Maria Inês Coimbra Guedes. *Tradução, crítica e criação*. 2000. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2000.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique: épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Poétique du traduire*. Paris: Editions Verdier, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Actes du Forum des langues de la Prima de las Lengas*. [S.l.]: Editons Carrefour Culturel Arnaud-Bernard, 1996.
- LES MILLE et une nuits: contes arabes. Version de Antoine Galland. Paris: Flammarion, 1965.
- AS MIL e uma noites. Versão de Antoine Galland. Tradução para o português de Martim Velho Sotto Mayor. Rio de Janeiro: Livr. Paisagem, [19—].
- MILTON, John. *Tradução, teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RACINE. *Andromaque*. Paris: Didier, 1970. (Classiques de la civilisation française).
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.