

Vozes do Deserto: Uma Refabulação das Mil e Uma Noites

Gislene Teixeira Coelho

RESUMO: Esse trabalho analisa a obra *Vozes do Deserto*, focalizando o trabalho de tradução e de criação de Nélida Piñon a partir da obra *Mil e Uma Noites*. Será destacada uma tradução que se empenha em recolher um material negligenciado, um assunto velado.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição; Tradução; Invenção.

Ler, escrever e fazer crítica. Todas essas três práticas literárias têm requerido uma atividade de tradução, tendo em vista o “vínculo placentário” (CANDIDO, 2003, p. 51) que a literatura latino-americana estabelece com a cultura estrangeira. Desse modo, recorre-se à tradução como uma forma de leitura da tradição, estando ela relacionada à própria postura do intelectual ao ver-se entre a cultura hegemônica e a cultura local.

A literatura latino-americana sempre lançou mão de temas e paisagens europeus, e mais recentemente norte-americanos, na elaboração do seu trabalho crítico e literário, de forma que o intelectual latino-americano é por excelência um tradutor. Esses intelectuais valeram-se de um “olho armado” (MENDES, 1995, p. 974), como dissera Murilo Mendes em *A Idade do Serrote*, capaz de focar o estrangeiro sem se esquecer de sua própria pátria. Trata-se de um observador atento, cuja experiência passa pelo olhar. Seu olho armado vê simultaneamente a tradição estrangeira e a tradição local.

Esse intelectual *voyeur* transita constantemente entre centro-periferia, observando atentamente outras paisagens, outras pessoas e outras culturas. Desse modo, esse mundo estrangeiro deixa marcas em sua produção textual, as quais terão que negociar com os elementos autóctones já existentes. Nesse diálogo entre estrangeiro e local, forma-se o que Nélida Piñon denomina “mundo coral” (PIÑON, 2002, p. 224), no qual se agregam diferentes elementos que se mesclam e se contaminam. Nesse sentido, esses elementos díspares se suplementam por meio de um processo contínuo que nunca se fecha.

Tem-se uma produção literária que prima pela tradução e pela negociação, formando textos que se assemelham a um mosaico. Suas diferentes partes juntam-se para constituir um só objeto, como se fosse uma montagem, na qual os fragmentos do mosaico se constituem

como “estilhaços de idéias, arrancadas do seu contexto original, e que precisam renascer num novo universo relacional, contribuindo para a formação de um novo todo.” (BENJAMIN, 1984, p. 23). Tal qual a alegoria proposta por Benjamin, esse mosaico requer um trabalho intertextual, tendo em vista que seus constituintes mantêm um diálogo constante, influenciando e sendo influenciados.

Os intelectuais latino-americanos deslocam-se para o centro, para a escrita desse outro que contribuiria para “suprir a falta de narrativas pessoais ou a inexistência de fatos novos, banais ou interessantes para se contar.” (SOUZA, 2002, p. 132). Borges, em seu ensaio *O escritor argentino e a tradição*, afirma que o intelectual latino-americano tem o universo como patrimônio e a cultura ocidental como sua tradição.

Essa relação dialógica desses escritores com a tradição estrangeira remete ao conceito desenvolvido por Piglia denominado “mirada estrábica”, que pressupõe uma duplicidade de visão no intelectual que mira outros contextos, outras culturas, mas não perde de vista seu lócus de enunciação. Como o próprio Piglia afirma:

La conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada e ajena; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual. Podríamos llamar a esa situación la mirada estrábica: Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria. (PIGLIA, 1991, p. 61)

Ademais, a atitude dos intelectuais latino-americanos em relação à tradição não é de submissão e de reverência, mas de insubordinação. Ao brincar com os signos de outras escritas, reconstrói-se um outro objeto de modo irreverente e criativo. Nesse trânsito cultural, esses escritores posicionam-se:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura-latino americana. (SANTIAGO, 1978, p. 29)

Como se vê, o intelectual latino-americano ocupa um não-lugar, uma terceira margem, denominada por Santiago como entre-lugar. Desse modo, esse intelectual convive com uma tensão constante, pois se vê dependente da cultura européia, desejando, assim, apropriar-se de sua tradição e, ao mesmo tempo, libertar-se através de uma atitude de transgressão e irreverência. Nesse jogo duplo, o escritor vale-se de uma tradução que prima pela transformação do objeto original, ou melhor, uma tradução que modifica os dois lados

envolvidos. Derrida caracteriza essa relação como matrimonial, na qual ambos os envolvidos – tradutor e obra original – saem modificados por esse relacionamento. Nas palavras de Derrida:

... uma tradução esposa o original quando os dois fragmentos ajuntados, tão diferentes quanto possível, se completam para formar uma língua maior, no curso de uma sobrevivência que modifica todos os dois. Pois a língua materna do tradutor, nós constatamos, altera-se igualmente. (DERRIDA, 2002, p. 50)

Segundo Eliot, resgatar a tradição é uma atitude necessária para o processo de criação, nenhum artista cria a partir do nada, há uma necessidade natural de diálogo com os mortos, como em:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos. (ELIOT, 1989, p. 39)

Eliot defende que esse processo de diálogo com a tradição é importante inclusive para modificar a própria tradição, que não mais será a mesma após o trabalho de tornar novo, utilizando a expressão poundiana, de *make-it-new*. Desse modo, o trabalho de reescrita modificaria seu original, que através de um exercício de “contraste” e “comparação” cria um novo objeto e um novo original.

No romance *Vozes do Deserto*, Piñon resgata da tradição oriental a história das *Mil e Uma Noites*, promovendo uma releitura desta fabulosa obra. Do mesmo modo, sua personagem Scherezade também recorre à tradição para construir suas fabulosas histórias. Assim como Nélide Piñon e tantos outros intelectuais, a narradora recorre à voz da tradição e acrescenta elementos peculiares à sua própria cultura, buscando estabelecer um diálogo entre a tradição resgatada e as tradições locais, como podemos observar em:

O Oriente é uma vertigem em sua alma. Por força desta atração, Scherezade mergulha na memória arcaica e nos arcanos de outras latitudes, revive enigmas históricos, como o encontro de Príamo com Aquiles, após a morte de Heitor. E o reproduz com riqueza de detalhes, dando realce, por pura solidariedade feminina, aos lamentos de Andrômeda e de Hécuba, mulheres golpeadas pela dor. Aquele momento único em que o rei de Tróia, ajoelhado diante do altivo filho de Tétis, reclama os despojos do príncipe Heitor. (PIÑON, 2004, p. 165)

Scherezade desenvolve um trabalho semelhante ao de Piñon ao reviver enigmas deixados por grandes obras clássicas, atribuindo ao elemento reproduzido novos contornos, novas formas. Além disso, a narradora sente uma enorme atração pelo outro, restaurando uma memória que não lhe pertence, mas que passa a adquirir características muito particulares.

EM BUSCA DE UMA MEMÓRIA IMPESSOAL

Nélida Piñon, ao escrever seu romance *Vozes do Deserto*, estabelece claramente uma relação com a história milenar das *Mil e Uma Noites*. A autora lança mão dessa tradicional história árabe para constituir seu romance, tentando resgatar um pouco de sua cultura, de seus hábitos, e, principalmente, resgatar essa fascinante história.

A autora adota uma postura bastante irreverente ao trabalhar com uma história há tempos debatida e explorada, e que já foi objeto de inúmeras traduções. Ela se apropria da história sem recorrer a grifos, aspas ou notas de rodapé, iniciando seu livro sem fazer qualquer referência à obra *Mil e Uma Noites*, referência que só aparece nas orelhas do livro. Nesse sentido, tem-se um modo insubordinado de tratar a tradição, o qual considera a palavra como um patrimônio coletivo, que fica à disposição do povo, apropriação que pode ser observada no primeiro parágrafo do livro quando diz: “Scherezade não teme a morte. Não acredita que o poder do mundo, representado pelo Califa, a quem o pai serve, decreta por meio de sua morte o extermínio da sua imaginação.” (PIÑON, 2004, p. 7)

A escritora realiza um ato antropofágico sem apresentar qualquer posicionamento traumático, apropriando-se da história, dos personagens e da ambientação de *Mil e Uma Noites*. Nesse ritual antropofágico, Piñon cria sua própria história, com seu próprio título. Assim, a escritora segue com maestria a lição oswaldiana, deglutindo o forâneo e produzindo um objeto de incontestável originalidade, e ao mesmo tempo, fugindo do trânsito Brasil-Europa.

A memória do intelectual latino-americano trabalha com o que Piglia denomina de *memória impessoal*, necessitando recorrer à escrita do outro para constituir sua própria memória. Segundo Piglia, a memória se estrutura a partir de citações, de frases e recordações alheias, as quais servirão de referência, como vemos em:

La memoria tiene la estructura de una cita, es una cita que no tiene fin, una frase que se escribe en el nombre de otro y que no se puede olvidar.

Manear una memoria impersonal, recordar con una memoria ajena. Esa parece una excelente metáfora de la cultura moderna (PIGLIA, 1991, p. 64)

Quando esse intelectual recorre à memória impessoal, ele passa a trabalhar com realidades e contextos diferentes. No entanto, essas diferenças co-habitam o mesmo espaço, cedendo lugar a um processo de diálogo, de negociação, como Benjamim afirma: “A tradução só existe no reino da diferença, melhor dizendo: no espaço do contínuo diferenciar.” (SILVA, 1999, p. 27). Desse modo, a obra original sofre um processo de metamorfose e se transforma em um objeto novo, dando margem a novas significações. Piñon acrescenta elementos próprios que se confundem com a própria história de Scherezade. Na verdade, ela executa o que Piglia denomina uma “mala traducción” (PIGLIA, 1991, p. 62), uma tradução que transfigura o significado original.

Piñon representa o intelectual que tem o mundo como seu objeto de observação, e que busca na memória impessoal o seu impulso inventivo. Há uma necessidade de diálogo constante com os mortos (Eliot), ressuscitando rastros de uma tradição perdida, e às vezes, esquecida. A literatura contemporânea não trabalha com equivalência, ela cria um novo objeto que serve como suplemento ao que foi dito originalmente, relendo e escavando o que ficou oculto. Esse novo escritor-arqueólogo deseja escavar até as camadas mais profundas, nas quais se encontram os grandes enigmas.

TRADUÇÃO OU TRAIÇÃO?

Quando Piglia fala da tradição argentina, o crítico a relaciona com a tradução, mas uma tradução falsa e ruim, que transgride, que transforma seu objeto original. Ao mesmo tempo em que o tradutor resgata a tradição e tenta recordar o passado, ele também trai esse contexto original, transformando-o em algo surpreendente.

Do mesmo modo, Piñon desenvolve um trabalho que faz uma desleitura da tradição estrangeira, resgatando pequenos rastros, que trazem à tona o elemento esquecido, deixado à margem. É exatamente esse elemento residual que interessa ao intelectual latino-americano, e que tem contribuído para construir a tradição desse povo. Ver onde quase nada parece ter sido escrito, esta parece ser a tarefa desse intelectual que se vê atrelado à tradição estrangeira, mas deseja deixar sua própria marca. Nas palavras de Nélide:

Uma tradição consubstanciada no saber acumulativo, no denoto em recolher aquela matéria negligenciada, posta à margem, após a passagem dos movimentos revolucionários, dos avanços estéticos. Fragmentos filtrados e aprovados pelo tempo, e que, vistos de longe, formam um mosaico a sinalizar os contornos de um país, de uma instituição. (PIÑON, 2002, p. 134/135)

Em *Vozes do Deserto*, Piñon foca sua narrativa na personagem Scherezade, desvelando seus desejos, suas dúvidas e seus anseios, e descrevendo toda a preparação da narradora para contar suas histórias fabulosas, como nos diz Bosi em nota sobre o livro: “Agora sabemos quem é Scherezade, pois Nélide nos revelou a sua natureza profunda: é a força mágica da voz narrativa que enfrenta, a cada lance a opressão e a morte.”. A autora busca narrar a aventura interior desse personagem, traçando informações que ajudam a entender o universo da primeira Scherezade, tendo em vista que a personagem nelidiana não é somente uma extraordinária contadora de histórias como em *Mil e Uma Noites*, mas uma mulher com seus conflitos e desejos. Ademais, o romance não descreve Scherezade narrando suas histórias, mas descreve a mulher “... de quem a fabulosa criação oriental nos dera apenas o vulto escondido entre as dobras do véu muçulmano.” (citação de Bosi retirada da orelha do livro).

No romance, Piñon fala sobre sexo de maneira muito direta, utilizando palavras como “coito, fornicção, falo, cópula, vulva”, as quais se relacionam ao “fazer sexo”, tendo em vista a forma impositiva e desprazerosa com a qual o Califa conduz suas relações. Desse modo, há cenas bastante fortes, sempre relatando o desejo reprimido, como observamos em:

Nada se ouve de Scherezade. Se continua viva ou desfaleceu. Os ruídos que distingue correspondem ao arfar descompassado do Calife. Scherezade mesmo não emite som ou lamúrias. Ela age na certeza de que é mister sobreviver. No entanto, o corpo lhe arde. Discreta, apalpa o sexo, a brecha promovida pela passagem do Califa, caído ao seu lado, ambas as genitálias em frangalhos. Cientes, no entanto, de que a arma mortífera da paixão não os enlaçara e nem os comprometera qualquer volúpia. (PIÑON, 2004, p. 22)

Como se pode ver, a escritora desvela um outro assunto escondido na primeira obra, que só aparece de forma residual. Além dos desejos reprimidos de Scherezade, Piñon também aponta o desejo de sua irmã Dinazarda e da escrava Jasmine, que dividem o mesmo espaço com Scherezade e o Calife e são testemunhas da atividade sexual entre os dois.

Esse tipo de tradução dialoga com a teoria de Haroldo de Campos sobre a “desmemória parricida” (CAMPOS, 1981, p. 208-209), visto que a tradução apropria-se do original e decreta sua morte através de um trabalho usurpador, como se observa em: “Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de

demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação””. (CAMPOS, 1981, p. 209). A tradução vale-se de um Anjo instigador, que se torna perigoso ao investigar a origem da obra, retirando sua auréola que lhe conferia imutabilidade e pureza. Portanto, a tradução consegue rasurar e deformar a obra original ao apontar que não existe uma pureza edênica esperada.

Seria conveniente atribuir à autora a seguinte fala: “Traduzi, traí, inventei.” (FUENTES, 1997, p. 15), tendo em vista que sua obra *Vozes do Deserto* rompe com a obra *Mil e Uma Noites* ao traduzi-la inventando. Piñon trai ao ser seduzida pelo Anjo instigador, deixando sobressair o impulso inventivo e o olhar nelidiano. A escritora além de filha da tradição é também filha da imaginação, uma imaginação que pode lapidar uma figura sem contornos, sem voz, sem ânsias e desejos, que pôs em cena a enigmática Scherezade.

TRADUÇÃO COMO SUPLEMENTAÇÃO E SALVAÇÃO

Benjamin destaca que a relação entre original e tradução demonstra ser duplamente benéfica, se por um lado, o original serve como estímulo, como ponto de partida para sua tradução, por outro lado, ele precisa da própria tradução para manter-se vivo, nas palavras de Oliveira:

Benjamin também abordou a questão da expansão via tradução por um prisma filosófico-messiânico, afirmando que o vínculo existente entre o original e tradução é um vínculo vital, uma vez que o original teria sua vida prolongada a cada vez em que fosse submetido a uma nova tradução. (OLIVEIRA, 2004, p. 181)

Esse vínculo vital entre original e tradução nos remete à dialética do senhor e do escravo hegeliana, tendo em vista que a relação entre esses dois constituintes não deve ser baseada em polaridades e essencialismos, mas deve-se primar por uma relação de interdependência e dialogismo. Na tradução, o “criador” passa a depender de sua “criação”, que se incumbe da tarefa de difundir a obra original. Nesse sentido, estabelece-se um diálogo com a gênese bíblica, tendo em vista que Deus criou a palavra para servir a dois propósitos. Primeiramente, criou-se a palavra para que o homem pudesse venerar e louvar se nome, difundindo sua palavra no mundo. E por fim, a palavra serviria como um reconciliador entre os povos, como um elemento unificador. No entanto, conforme foram aparecendo línguas

diferentes, esses povos se separaram, pois se tornou difícil o entendimento. Em linhas gerais, Deus invoca a tradução nos dois momentos que se seguem à criação da palavra, quando deseja que seus ensinamentos sejam propagados e quando exige que os homens se reconciliem diante de uma multiplicidade de línguas, nas palavras de Derrida:

Deus também invocou a tradução, não apenas entre as línguas tornadas subitamente múltiplas e confusas, mas primeiramente, de seu nome, do nome que ele clamou, deu e que deve traduzir-se por confusão para ser entendido, portanto, para deixar entender que é difícil traduzi-lo e assim entendê-lo. No momento em que ele impõe e opõe sua lei àquela da tribo, ele é também demandador de tradução. (DERRIDA, 2004, p. 40)

A tradução carrega a função de reconciliadora da diferença, dialogando sempre com a alteridade, unindo línguas e contextos distintos para formar um todo maior, que abarca elementos díspares na mesma obra, como Derrida afirma:

A tradução promete um reino à reconciliação das línguas. Essa promessa, acontecimento propriamente simbólico ajuntando, acoplando, casando duas línguas como as duas partes de um todo maior, chama a uma língua de verdade. (DERRIDA, 2002, p. 64)

Além disso, a tradução atuaria como uma atualização da obra primeira, como um suplemento que não anula sua presença, mas que agrega elementos novos, cria significados antes inexistentes, ou seja, o original evolui, cresce e se expande nesse processo, para Derrida: “Se o tradutor não restitui nem copia um original, é que esse sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se.”(DERRIDA, 2002, p. 46). Esse trabalho de suplementação exige uma atividade de constante negociação, requer que se trave um diálogo, ainda que seja de confrontação. Nesse diálogo nem sempre as vozes acordam entre si, mas ele é vital para a permanência da obra no meio literário.

Como se vê, não se trata somente de uma questão de sobrevivência, mas de sobrevida, pois nessa relação a obra principal só tem a ganhar, vivendo mais tempo e muito melhor, tendo em vista o crescimento obtido, como nos diz Derrida “Tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive mais e melhor, acima dos meios de seu autor.” (DERRIDA, 2002, p. 33).

Portanto, a tradução carrega essa tarefa messiânica de salvacionismo, pois se encarrega de propagar e de manter presente a obra inicial. A tradução tem a capacidade de recompor ruínas, de ressuscitar os mortos, fazendo renascer o elemento esquecido ou negligenciado. Dessa forma, cabe ao tradutor resgatar rastros de uma tradição perdida,

buscando um texto que mereça ser lembrado e adotando um projeto de tradução claro e objetivo, capaz de justificar sua escolha textual. Em *Vozes do Deserto*, há uma intenção clara de retomada das vozes esquecidas e da matéria deixada à margem pela obra *Mil e Uma Noites*.

Nélida Piñon quando escreve seu romance não tem por objetivo repetir a história já contada ou reproduzir o discurso das *Mil e Uma Noites*, mas deseja dialogar com a obra, lembrando um texto de importância fundamental. A autora abre espaço para uma Scherezade antes desconhecida, que ganha novos contornos com o romance de Piñon.

A autora consegue realizar o que Susan Bassnett denominou de “tradução orgânica” (SIMON, 1996, p. 13), na qual os dois textos se misturam, se contaminam e se confundem. E nesta relação ambos os textos se modificam e se completam. Seu trabalho de tradução realiza uma metamorfose na obra original, a partir do momento que a obriga a re-significar, a renascer. A obra original não mais será a mesma após a aparição de uma tradução, que adiciona elementos imprevisíveis e a obriga a nascer de novo, mais fortalecida e renovada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. A tarefa – renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. p. 188-215

BORGES, Jorge Luis. O Escritor argentino e a tradição. *Obras Completas*. Vol. 1. Rio: Globo, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. In: ---. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ELIOT, T. S. Tradição e Talento Individual. In: ---. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FUENTES, Carlos. *A Laranjeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1995.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. O entre-lugar filosófico e tradutório de Franz Rosenzweig. In: ---. *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 177-190.

_____. O tradutor Haroldo de Campos e a (des)leitura da tradição. *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, p. 93-106.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: ---. *Literatura e memória cultural*. 2º Congresso ABRALIC: Anais. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparadas, 1991, v. 1, p. 60-66

PIÑON, Nélica. *Vozes do Deserto*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *O Presumível Coração da América*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

SILVA, Márcio Seligmann. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 1999.

SIMON, Sherry. Taking gendered positions in translation theory. In: ---. *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. London: Routledge, 1996. p. 1-38.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: ---. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SOUZA, Eneida Maria de. Made Bovary somos nós. In: ---. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.