

Certos elementos do discurso na literatura oriunda das imigrações e a identidade teatral do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun

Luciana Persice Nogueira

Resumo

A literatura francófona magrebina, oriunda dos processos de imigração, tem por temas principais o hibridismo cultural e da exclusão socioeconômica e cultural. O caráter desterritorializado dessa literatura confere-lhe "étrangeté" e "terror" – conceitos relativos à tragédia do exílio, da distância e da solidão. No trabalho de Tahar Ben Jelloun, sobretudo nos três romances em que o narrador é um contador de histórias, este personagem torna-se uma voz privilegiada na expressão da étrangeté e do terror. Seu discurso, sua retórica e sua teatralidade expressam uma identidade lábil, fragmentária, ora imaginária, ora projetada, como a do magrebino exilado que vive entre dois mundos, duas línguas e várias culturas (árabe, berbere, judia...). A narração do contador é polifônica, dialógica e intervocal. Sua excepcionalidade social é expressa, nos textos, através de uma excepcionalidade física ou mental: cego, maneta ou louco, ele conhece uma realidade invertida, mágica. Em sua inversão, de possuidor da história, passa a possuído por ela. Torna-se, então, um exorcista, que precisa se libertar do livro. Livro que é identidade, salvação ou veneno – pharmakon, portanto. Identidade ambígua, como a do magrebino exilado.

Palavras-chaves: francofonia, Tahar Ben Jelloun, desterritorialização, tragédia, contador de histórias.

Tahar Ben Jelloun, escritor marroquino nascido em Fes (1944), desembarca em Paris em 1971 para realizar um doutorado em psiquiatria social. Antes de partir do Marrocos, já editara dois livros de poesia, e escrevera para uma revista especializada em literatura, *Souffles au Maroc*, sobre arte e cinema. Ao terminar sua tese sobre "A miséria sexual do imigrante magrebin" (1973), consegue editar no jornal *Le Monde* alguns trechos de sua pesquisa sob forma de crônica. Passa, então, a colaborar regularmente nesse jornal, e a assinar artigos sobre literatura e cultura. Paralelamente à sua carreira jornalística, escreve poesia e prosa, tornando-se, aos poucos, uma referência, para o público francês, na literatura francófona magreбина.

Embora exerça duas carreiras distintas, seus escritos, porém, embaralham fronteiras, linhas e margens. Sua obra, de maneira geral, caracteriza-se por seu aspecto de fusão ou confusão literária e cultural, entre o Norte da África e a Europa, o árabe e o francês, o oral e o escrito, a poesia e a prosa, e o popular e o erudito.

Enquanto integrante da literatura francófona magreбина, a obra de Tahar Ben Jelloun pressupõe a definição de um posicionamento apriorístico de ordem política: a escolha do idioma francês por um árabe. O uso de uma língua veicular em detrimento da vernácula (o árabe dialetal), é amplamente difundido entre intelectuais magrebinos desde o fim dos protetorados da Tunísia (1955) e do Marrocos (1956), e da colonização da Argélia (1962), o que lhes permite divulgar discussões, temas, tradições, e expressões literárias oriundas do Magrebe, na França, tanto para o público francês, quanto para a população de imigrantes e seus descendentes, servindo-se da própria língua francesa (antes, sinônimo da opressão colonialista). As implicações políticas de tal escolha, porém, ainda geram debates nos meios acadêmicos do Magrebe e denunciam a resistência de tendências fundamentalistas ao uso de outra língua que não o árabe clássico. Esses debates revelam feridas ainda não cicatrizadas dos processos de colonização e descolonização.

A literatura magreбина de língua francesa pode ser dividida em três grandes fases: de 1945 a 1956, uma primeira geração que escreve romances dentro da tradição do gênero europeu, em exemplos de mimetismo estilístico e de temática sobretudo autobiográfica. Uma segunda geração, de 1956 a 1962, vive o movimento de liberação e utiliza a literatura como forma de denúncia da situação do colonizado, e de contestação da legitimidade da colonização. Uma terceira geração, a partir de 1962, escreve sobre o Magrebe independente, e todos os seus conflitos intrínsecos: a luta comum pela arabização, a radicalização do fundamentalismo, o questionamento da francofonia. Tornou-se clichê falar em "uso terrorista" da língua francesa (KHATIBI, 1968, p. 32, por exemplo), particularmente a partir da experiência crítica da revista *Souffles* (1966-1971), onde se pregava, não o abandono do idioma francês, mas a sua violação: "A literatura magreбина ou negro-africana de expressão francesa só pode ser uma literatura terrorista que golpeia em todos os níveis – sintático, fonético, morfológico, gráfico, simbólico – a lógica original da língua francesa" (GONTARD, 1981, p.27). Esse ideal transgressor está em diálogo direto com as tendências de renovação estética que agitam os meios literários europeus durante o mesmo período, sobretudo a partir do *Nouveau Roman*.

Nesse movimento de renovação, destaca-se o trabalho de Roland Barthes, cujo conceito de “violência da escritura” fomenta discussão sobre a literatura “terrorista”: “[mede-se] a intervenção social de um texto pela violência que lhe permite *exceder* as leis que uma sociedade, ideologia, ou filosofia conferem a si mesmas em um belo movimento de inteligibilidade histórica” (BARTHES, 1994b, p.1046). E a forma dessa escritura é, para Barthes, a do “texto terrorista”, que constitui a “única resposta possível” à ideologia burguesa: “roubo: fragmentar o antigo texto da cultura, da ciência, da literatura, e disseminar seus traços de acordo com fórmulas irreconhecíveis, da maneira como se disfarça uma mercadoria roubada” (BARTHES, 1994b, p. 1045).

O debate sobre o “terrorismo da literatura” ocorre como diálogo entre Europa e Magrebe, e concentra-se, de maneira particularmente prolífica entre Barthes e o marroquino Abdelkebir Khatibi (esse escritor, crítico e teórico dialoga, em seus textos, com Barthes e Derrida, os quais escrevem, citando-o, respectivamente em BARTHES, 1994a e DERRIDA, 1996). O roubo idealizado por Barthes será grandemente operacional para os escritores magrebinos francófonos, que escrevem, na língua apropriada ao outro, sobre sua própria cultura.

Esses escritores estabelecem, assim, uma ponte entre as duas margens do Mediterrâneo, dois mundos, ao fazerem circular a cultura, a tradição e a memória do Magrebe por intermédio da língua francesa. E fazem-no de maneira a “exceder as leis” como quer Barthes, pois não estão sujeitos, em francês, ao peso moral implícito no caráter litúrgico da língua árabe (o árabe clássico é a língua do *Alcorão*, concebido como a escritura da palavra de Deus, transmitida oralmente a Maomé. Essa palavra não pode ser tocada ou modificada. O texto do *Alcorão* é extremamente poético e está na base de toda a literatura árabe islâmica produzida desde a sua difusão. O respeito ao texto escrito faz parte da fé islâmica, que inclui, em seu elenco de textos intocáveis, os *hadiths*, os dizeres do profeta, e a *sunna*, textos canônicos da Tradição. O que quer que se produza em árabe clássico, portanto, refere-se, diretamente, a uma tradição religiosa, de caráter litúrgico, inseparável de uma tradição literária que se mantém estritamente dentro de limites rígidos de obediência a formas poéticas pré-estabelecidas.

Outra ponte realizada pelos escritores magrebinos de expressão francesa une o erudito e o popular, na medida em que se registram, por escrito, elementos de uma cultura essencialmente oral. A escritura, assim como a língua francesa, reúne as distâncias no tempo e no espaço, e permite uma integração entre as diferenças.

Essencialmente, a literatura francófona magrebina é uma literatura oriunda das imigrações (BONN, 1995), onde o hibridismo cultural e a exclusão socioeconômica e cultural são temas recorrentes. De forma geral, essa literatura responde à necessidade de se exprimirem as vozes magrebins no exílio, e seu público leitor compõe-se de imigrantes e de europeus simpáticos às relações entre os europeus e os árabes: público que se caracteriza, fundamentalmente, pelo sentimento ou pela situação da *desterritorialização*.

A crítica especializada é quase unânime ao empregar amplamente esse conceito (DELEUZE; GUATTARI, 1975) na compreensão da literatura

magrebina, e identifica exemplos de "literatura menor", ou seja, uma literatura produzida por uma minoria em língua de uma maioria. A literatura menor tem três características básicas. Primeiro, ela é desterritorializada, expatriada, exilada, produzida em língua veicular e não vernácula, materna. Segundo, ela é essencialmente política, porque a exigüidade de seu universo confere a toda questão individual uma dimensão histórica e social. Terceiro, em termos enunciativos, a literatura menor tem valor coletivo, referindo-se, diretamente ou não, à comunidade cultural e sócio-política a que pertence o escritor – que fala em seu nome. E Ben Jelloun, dentre os escritores magrebinos de expressão francesa, se destaca como porta-voz de sua comunidade (devido ao sucesso obtido em sua dupla carreira literária e jornalística).

A literatura magrebina francófona, sendo uma literatura menor, é o resultado de uma transformação cultural, histórica e política; é o processo de diálogo entre continentes; é a possibilidade de expressão de toda uma coletividade em plena mutação; é uma literatura escrita em francês por escritores de tradição cultural norte-africana (árabe, berbere ou judia) que subvertem a língua, justamente, por sua cultura materna outra, diferente. Essa subversão (ou revolução potencial – característica da literatura menor) é o poder de afirmação de si na língua do outro; é a faculdade de transgredir a língua, a gramática, a ideologia e o saber do outro, na criação de uma "outra língua francesa", onde novos códigos, perfeitamente reconhecíveis ao magrebino, são apenas vislumbrados pelo ex-colonizador. A criação de uma "outra língua francesa" traduz-se no processo de reterritorialização praticado por essa escritura que se apropria, renova, altera e embaralha fronteiras e limites. A literatura assim desterritorializada expressa uma ambigüidade intrínseca, pois pode ser lida em, pelo menos, dois registros cognitivos distintos.

Um outro aspecto do caráter desterritorializado da literatura francófona magrebina refere-se à contingência de sua produção: uma literatura produzida no desterro. Pois trata-se, antes de tudo, de uma literatura oriunda da imigração. O crítico Charles Bonn dá destaque ao aspecto trágico dessa literatura:

A errância do sentido que, desde a antigüidade, torna aparentados o bardo, o adivinho e o louco, e que se manifesta, por exemplo, na exterritorialidade de Tirésias em Sófocles, ou na cegueira e errância de Homero, de acordo com o mito, aumenta com o salto entre dois mundos, e o elo de onde se fala só encontra seu valor na relação com o alhures e com o outro. (BONN, 1994, p.54-55)

As errâncias do bardo e do sentido relacionam-se com a contingência da literatura da imigração, qual seja, a de existir enquanto resultado de um deslocamento espacial, uma mudança de território, e de definir-se em função desse deslocamento, na relação de alteridade. O alhures e o outro são aquilo de que se fala, e a distância é o próprio lugar de onde se fala. A literatura magrebina de expressão francesa se cria no lapso, na ausência e no deslocamento da exterritorialidade. Essa é uma criação impregnada de tragicidade. Sobretudo se for considerada a tendência ao registro de tradições orais através da escritura de romances. A esse respeito, Bonn afirma:

Metáfora trágica da escritura [...] a emigração não é um tema como outro qualquer [...] Ela assinala o trágico de uma escritura que só pode se desenvolver sem e através de sua "étrangeté", e só pode dizer o espaço fechado da oralidade na abertura da obra romanesca, introduzindo-lhe sua ruptura e sua perda. (BONN, 1994, p.53)

Será mantido, aqui, o termo original "étrangeté", pois sua tradução por *estranheza* não deixa claras as conotações de estraneidade, de aspecto estrangeiro, alienígena, como no "corpo estranho" que distoa em dado sistema. Charles Bonn considera que a "étrangeté" é a condição do gênero romanesco no contexto de tradições culturais orais magrebina, é a contradição de expressar-se "sem étrangeté", tentando apresentar o imigrante ao público como um interlocutor não-exótico, mas, ao mesmo tempo, "através da étrangeté", justamente por ser outro, diverso, portador de uma outra palavra, de um outro olhar, de outras tradições (inclusive literárias). Na medida em que os escritores magrebinos resgatam, em sua maioria, a cultura oral, inserir na escritura o mundo da oralidade é um gesto, de acordo com Bonn, portanto, também ele, *étrange*, que traz a contradição para dentro do romance.

A literatura magrebina francófona constitui-se, portanto, num entre-dois, um território lábil e dúbio, um território "étrange" – território do outro, onde se realiza uma reterritorialização, e onde se escreve em alusão à oralidade. Território estrangeiro, pois trata-se de uma literatura de errância e migração, trágica devido às rupturas que lhe são inerentes.

A idéia de desterritorialização vincula-se, semanticamente, ao já comentado "terrorismo". O conceito de "terrorismo" ou de "terror" na literatura não é recente, e já vem sendo colocado em debate nos meios literários desde o século XIX. De acordo com Laurent Jenny, o terror é um elemento fundamental da poética e ressalta, inicialmente, que "terror" e "território" têm a mesma origem etimológica, e destaca uma citação do século XVI: "Ainsi nostre langue Ils ont pris et planté dans leur terre leur sauvage" (JENNY, 1982, p.13). O conceito de terror, portanto, está ligado à idéia de espaço: o "espaço do terror" é um "espaço de expressão" (JENNY, 1982, p.11), sobretudo ao nível do discurso: cada nova forma de discurso exige novas condições de expressão, ou seja, sua própria retórica singular. O terror manifesta-se, na literatura, como "movimento [...] pelo qual o pensamento se rebela contra os signos que o dizem" (JENNY, 1982, p. 11), contestando os demais discursos ou as demais formas de expressão.

Na *Poética* de Aristóteles, diz Jenny, o terror aparece, junto com a compaixão, como uma das emoções essenciais à catarse:

A tragédia reencena, com um rigor traumático, o drama comum a todos os que aceitam a lei da linguagem e da expressão. E, confiando essa operação a um gênero específico, a retórica antiga afirma que não se pode deixar o encontro do terror *no acaso* da expressão. O tratamento do terror será tarefa para o poeta trágico, objeto de seu "fazer". O que significa, também, conferir à tragédia um estatuto particular entre os demais gêneros: ela lhes será preliminar, fundando, perpetuamente, sua possibilidade [...]. A tragédia libera do terror o poema lírico, o canto de

louvor, o discurso de defesa e a deliberação. Mais que aos espectadores do teatro, ela purifica as formas do discurso. (JENNY, 1982, p.14)

O terror é, portanto, não somente um componente do *pathos* poético, mas o próprio motor da tragédia. É um elemento que singulariza a tragédia dentre as demais formas discursivas, em função do potencial catártico que contém. E, ao estudar o terror nos textos de Artaud, Jenny ressalta que o poeta e o louco são "detentores privilegiados do saber sobre o terror. Um saber não partilhado e transmitido, mas encontrado ao acaso, na dor da expressão" (JENNY, 1982, p.271), um saber trágico.

Nesse contexto de um discurso que se constrói e se afirma sobre a desterritorialização, a *étrangeté* e o terror, o caso específico da obra ficcional de Tahar Ben Jelloun apresenta um elemento excepcional: a recorrência do personagem do contador de histórias.

O discurso e a retórica do contador de histórias são desterritorializados, pois esse personagem (comum em seus romances, mas também em contos e poemas) se encontra (e se perde) em perpétuo desterro, sempre ambulante, obcecado pelas histórias que ouve, aprende, modifica, conta e reconta. Em seu renovado exílio, constitui um personagem *étrange*, falando ao seu público nos intervalos de sua peregrinação entre cidades, desertos e histórias; enquanto personagem de uma narrativa, ao instalar o império da narração, desestabiliza o gênero romanesco, e mina a escritura com elementos de oralidade. Coloca-se ao lado do poeta e do louco, conforme abordagem de Jenny: figura solitária e desgarrada, expressa *pathos* e torna-se uma voz trágica no "território" ou espaço literário de Ben Jelloun.

Sua apresentação cativa no centro da praça pública, seus objetos rituais e sua encenação ritualística conferem-lhe um caráter fortemente teatral. Esse personagem será o narrador em três dos romances de Ben Jelloun: *L'Enfant de sable* (1985), *La Nuit sacrée* (1987) e *La Nuit de l'erreur* (1997). Nestes textos (além de outros onde o contador tem participação episódica), a presença do contador é ressaltada pelas suas teatralidade e força cênica: encontra eco e parentesco no aedo grego e no contador da feira popular medieval européia, e em suas projeções literárias e teatrais nas figuras do louco e do bufão. O teatro invade a narrativa, minando-a de elementos estranhos ou estrangeiros ao gênero romanesco. Esse caráter teatral atua na narrativa, inclusive, de maneira a expressar elementos da própria literatura francófona magrebina: sua labilidade entre culturas, registros, línguas e gramáticas, encenando, na escritura do texto, as ambigüidades da experiência do exílio. Teatro de luz e sombra entre identidades vividas, imaginadas ou projetadas, como a do magrebino em desterro. Os personagens das histórias do contador também acrescentam dramaticidade ao enredo: muitos são marginais, disformes, patéticos – desencadeando o *pathos* e o terror junto à audiência.

Nos três romances mencionados, o autor expressa sua fascinação pela figura milenar do contador de histórias, e coloca-o em meio à praça central de Marrakech, Djema el Fna, enquanto narrador principal (nesses romances há uma pluralidade de narradores). A narrativa progride na medida em que a narração do contador é retomada, a cada dia, numa história que evolui de

acordo com a intervenção dos espectadores, e na sucessão inusitada dos contadores vicários.

O contador de histórias é um elemento importante para a memória da coletividade magrebina, pois realiza, até hoje, o seu ofício milenar junto às populações iletradas. Faz parte da tradição literária e cultural do Oriente. Essa tradição é semelhante à da Europa medieval, estudada por Paul Zumthor, o qual define a situação do contador da seguinte forma: ser que realiza trocas intervocais móveis e que recebe contribuições das intervenções dialógicas de sua audiência, fazendo-as circular em seu itinerário errante; a partir desses aportes, o contador cria variações às histórias já contadas, já conhecidas, mas não reconhecidas devido à prática do improvisado, inerente à tradição oral. A movimentação do contador é garantia da movimentação da memória, da história e do texto. O contador magrebino, nesse sentido, é comparável ao *jongleur* medieval, sobre o qual Zumthor (1987, p. 72) diz:

No coração de um mundo estável, o *jongleur* significa uma instabilidade radical [...] um estatuto paradoxal manifestado pela liberdade de seus deslocamentos no espaço; e, de maneira fundamental, implicada pela palavra da qual ele é, a um só tempo, órgão e mestre.

A sociedade medieval, como a sociedade magrebina tradicional, apresenta-se cristalizada em relações socioeconômicas impermeáveis, e o deslocamento físico e espacial do contador ou do *jongleur* significa uma situação excepcional, mesmo que aceita e necessária culturalmente, dentro de um contexto geral de “estabilidade” ou estagnação socioeconômica. O nomadismo excepcional do contador perpetua o deslocamento das histórias e das tradições.

Todavia, além da diversidade aparente, o fenômeno da unificação se impõe:

No caleidoscópio do discurso proferido na praça do mercado, no pátio senhorial, no átrio da igreja, pelo intérprete de poesia, o que se revela àqueles que o *ouvem*, é a unidade do mundo. Os auditores precisam de uma tal percepção [...] para sobreviverem. Somente ela, pela graça de uma palavra estranha, faz sentido, ou seja, torna interpretável o que se vive (ZUMTHOR, 1987, p. 81-82).

Esse contador do caleidoscópio discursivo que, a um só tempo, dispersa e reúne, adquire, devido à sua tradição, uma autoridade e um *ethos* do qual se aproveita Ben Jelloun para legitimar a palavra do analfabeto em seus romances. Autoridade que é colocada em questão, numa cacofonia de vozes – os diversos narradores, entre contadores e audientes que intervêm na narração – ou, numa polifonia que revela a concepção de texto benjellouniana. Os vários narradores se revezam na narração da história, em sucessivas versões, sem que uma prevaleça sobre as outras – nenhum dos narradores detém uma “verdade do texto”, a qual é, justamente e sistematicamente, colocada em xeque e em dúvida.

Zumthor (1987, p. 161) fala, também, de intervocalidade, definida como um concerto de ecos recíprocos e dialógicos, espécie de intertextualidade

comunicada por meio da voz. A intervocalidade determina a condição do contador de histórias por sua presença física. E, ao realizar trocas intervocais móveis ele cria variações às histórias já contadas, já conhecidas, mas sempre aparentemente inéditas, inauditas, devido à prática do improviso, reatualizando, assim, juntamente com a memória e as tradições, os temas e as narrativas.

Dessa forma, no romance mais conhecido e estudado de Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, a história do protagonista Ahmed – um travesti – seria, de acordo com o comentário de um dos ouvintes (participativos), uma variação da lenda do guerreiro Antar (BEN JELLOUN, 1985, p. 83), outra mulher travestida de homem, cuja narrativa aparece, em *abyrne* na de Ahmed. Trata-se do tema literário da jovem educada como homem, que se repete em várias tradições literárias pelo mundo. Esse processo, ainda de acordo com Zumthor, pode ser resumido da seguinte forma:

A palavra poética assim transmitida, vocalmente, repetidamente ouvida [...] favorece a migração de mitos, temas narrativos, formas linguagísticas, estilos, modos, por extensões territoriais, às vezes, imensas, afetando, em profundidade, a sensibilidade e a capacidade inventiva de populações que, de outra forma, não seriam atingidas (ZUMTHOR, 1987, p. 78).

Dessa maneira, a história de Ahmed pode ser entendida como metáfora de toda uma sociedade agredida, violada, travestida; ela permite a cada qual dos auditores repensar sua própria identidade individual, assim como a de sua coletividade.

O caleidoscópio discursivo que, como foi dito, a um só tempo, dispersa e reúne, leva à figura do contador como mediador: entre margens, culturas e registros, colocando em movimento a memória da coletividade – a audiência e o leitor – reatualizando-a e integrando-os (audiência e leitor) à intertextualidade com a tradição milenar do contador de histórias. Caleidoscópio que gira, como a *halqa* (o círculo de audientes) ao redor do contador, como o muçulmano em torno da Caaba, e embaralha vozes passadas e presentes, ocidentais e orientais, num texto francês com sotaque marroquino.

Ao analisar as funções literária e social do contador, Paul Zumthor dá destaque à figura do contador cego que, devido à sua exclusão do sistema econômico, vivia de sua voz e de sua memória. Toda uma coletividade de cegos – contadores e mendigos – deslocava-se de cidade em cidade, gozando de estatuto extraordinário, delegado pelo excepcional de sua condição física. O cego é um ser singular, ao qual permite-se violarem as normas sociais – pois ele não poderia adequar-se a elas. Mas, de acordo com Zumthor (1987, p. 64),

mais fortemente do que motivações econômicas, devem ter pre-
valecido as pulsões profundas que significam miticamente, para
nós, figuras antigas como Homero e Tirésias, cuja enfermidade
anuncia o poder dos deuses; sua “segunda visão” coloca em
evidência o inverso das coisas; esses homens desprovidos da
visão comum são reduzidos a serem, para nós, tão somente voz
pura.

Nos imaginários do Ocidente e do Oriente, o cego conhece uma realidade oculta, tenebrosa, profunda e invertida com relação ao mundano, e ele é considerado como aquele que anuncia essa realidade invertida – indivíduo excluído pelos homens e eleito pelos deuses. Homero, figura lendária da literatura, pode ter sido cego, o que comporia, à perfeição, seu papel de aedo exemplar. A caracterização do personagem do “trovador cego” em *L’Enfant de sable*, um dos contadores vicários que substituem o contador principal, aproxima-o da figura de Homero em seu aspecto modelar e ahistórico (“*je viens de loin, d’un autre siècle*”, “venho de longe, de outro século”, BEN JELLOUN 1985, p.172).

Tirésias, sábio e vidente, seria, também ele, ligado aos romances em questão, pelo fato de oscilar entre homem e mulher, e de conhecer a dor de ambos. Como Ahmed, acumula dois sexos, duas consciências, duas vidas e uma compreensão que o coloca à parte da sociedade.

Há uma insistência clara, ao longo do romance, sobre termos do campo semântico da cegueira (“*il disait qu’il avait le nez d’un aveugle*”, “ele dizia ter o nariz de um cego”, BEN JELLOUN, 1985, p.9, por exemplo), e ela é concebida como a “segunda visão” de que fala Zumthor: “*la cécité est une clôture, mais c’est aussi une libération, une solitude propice aux inventions, une clef et un algèbre*”, “a cegueira é um confinamento, mas é também uma liberação, solidão propícia às invenções, chave e álgebra” (BEN JELLOUN, 1985, p.187).

Em *L’Enfant de sable*, o homem cego que domina a narrativa é o trovador cego, personagem que homenageia Borges. Sua entrada no texto, na abertura do capítulo, é essencialmente teatral:

“Le Secret est sacré, mais n’en est pas moins ridicule.”

L’homme qui parlait ainsi était aveugle [...]

C’est vrai! Le Secret est sacré, mais quand il devient ridicule, il vaut mieux s’en débarrasser... (“O Segredo é sagrado, mas nem por isso menos ridículo”. O homem que assim falou era cego [...]) É verdade. O Segredo é sagrado, mas quando se torna ridículo, é melhor livrar-se dele... (BEN JELLOUN, 1985, p.171)

Até então, o discurso dos diversos contadores fora repleto de fórmulas retóricas exemplares, reproduzindo os clichês formais inerentes ao discurso oral, com frases de entrada e de encerramento pré-estabelecidas, imagens poéticas floreadas e metáforas que incitam a imaginação, tanto quanto auxiliam o processo de memorização das histórias. O trovador rompe com a seriedade que imperava no café, e nos relatos precedentes. Através de um discurso que desconstrói o tom solene dos demais narradores, ele dessacraliza o segredo (de Ahmed) e abole a “verdade” do texto, ou sua compreensão única, invertendo o discurso e a retórica. Todavia, não dispensa, por completo, o segredo – elemento no limite entre a memória e o esquecimento, o conhecido e o desconhecido, a verdade e a mentira. O trovador, em seu discurso floreado e labiríntico, disseminará símbolos, metáforas e enigmas, apontando, assim, para novas histórias:

Je ne me suis jamais autant déplacé que depuis ma cécité! Je continue de penser que toute chose est donnée à l’écrivain pour

qu'il en use: le plaisir comme la douleur, le souvenir comme l'oubli! Peut-être que je finirai par savoir qui je suis. Mais cela est une autre histoire. (Jamais me deslocara tanto antes de minha cegueira! Continuo acreditando que tudo quanto é dado ao escritor deve servir-lhe: o prazer e a dor, a lembrança e o esquecimento! Talvez eu acabe descobrindo quem sou. Mas essa é uma outra história (BEN JELLOUN, 1985, p. 184-185).

Essa afirmação lembra os deslocamentos de Édipo, outro campeão do segredo-enigma, que vê mais claramente na errância de seu exílio; depois da perda do poder, ele adquire a sabedoria e, finalmente, o conhecimento de si mesmo. Esse conhecimento está na base da busca da identidade empreendida por Ahmed.

Em *La Nuit sacrée*, romance que forma um díptico com *L'Enfant de sable*, o cego que predomina é o Cônsul, único interlocutor de Zahra (nome doravante assumido por Ahmed) – estão ambos à parte, devido à sua consciência excepcional das coisas; e ele o reconhece: “*je tiens à vous avoir comme partenaire dans mes réflexions*” (“faço questão de tê-la como parceira em minhas reflexões”, BEN JELLOUN, 1987, p. 117). Ele, como Zahra fará depois, mantém um diário – são os únicos personagens que escrevem no romance. Ele, como ela, tivera, durante a adolescência, uma sensibilidade corporal exacerbada e diferente do ordinário: “*on ne ment pas à un aveugle. On peut lui raconter des histoires. Mais il se fie plus à la voix qu'aux phrases qu'on prononce*” (“não se mente a um cego. Podem-se-lhe contar histórias. Mas ele se fia mais na voz do que nas frases pronunciadas” (BEN JELLOUN, 1987, p. 134). Ele era o único a poder ajudar a narradora a completar sua identidade feminina:

J'étais heureuse que le premier homme qui aime mon corps fut un aveugle, un homme qui avait les yeux au bout des doigts et dont les caresses lentes et douces recomposaient mon image. [...] Je n'étais plus un être de sable et de poussière à l'identité incertaine (Me encantava que o primeiro homem a amar meu corpo fosse um cego, um homem com olhos nas pontas dos dedos, cujas carícias lentas e suaves recompunham minha imagem [...] Eu não era mais um ser de areia e de pó, de identidade incerta (BEN JELLOUN, 1987, p. 137-138).

Em *La Nuit de l'erreur*, terceiro romance em que predomina a figura do contador, a cegueira, porém, cede a vez a outra excepcionalidade física presente. Ben Jelloun encontra um equivalente para a a situação de exclusão social, conveniente à caracterização deste personagem, e faz do contador Dahmane um maneta. A imagem da mão é recorrente neste romance, e apresenta uma conotação mágica: a história da protagonista Zina é recolhida por uma mão encantada, emanção do contador sem histórias que encontra, na história de Zina, companhia e ofício. Entre outras manifestações ao longo da narrativa, a mão adquire importância nas diversas referências à “mão de Fátima” (*Rhamsa*), símbolo da união com o profeta Maomé na tradição islâmica.

A excepcionalidade física do cego ou do maneta, permite-lhe acessar, portanto, o “inverso das coisas”, como diz Zumthor, e o lado oculto ou mágico das histórias, de acordo com a fantasia de Ben Jelloun. Excepcionais e solitários,

os contadores são seres excluídos e à parte, e, de maneira geral, ora loucos, ora amnésicos, mantêm-se isolados em sua posição singular. São homens e mulheres alucinados, delirantes, alienados ou dementes, que têm uma consciência excepcional, diversa, das coisas. E, na inversão que lhes é característica, têm a possibilidade de falar aos poderosos, de realizar uma crítica à sociedade, e de imiscuir sabedoria à sua retórica atordoada. O louco, em sua consciência extravagante, “diverte”, “distrai”, desvirtua a atenção do ouvinte, e diz às avessas, nas entrelinhas, no anverso da fala.

Os personagens que povoam as histórias desses contadores formam dois grupos básicos: um, os protagonistas, que são seres trágicos e solenes, e seguem uma trajetória clássica de busca, aprendizado e redenção. Outro, os personagens secundários e os meramente figurativos, que constituem um elenco de seres grotescos: os de Bouchaïb (em *L'Enfant de sable*) assombra-no em procissão, fantasmagóricos, cobrando uma finalização à história. Os de Zahra (em *La Nuit sacrée*), também em romaria, pedem-lhe cura num inferno luminoso no deserto; ou então, mendigos mortos e suspensos no ar, suplicam-lhe que revele sua imagem aprisionada e esquecida; ou, ainda, crianças enfurecidas contra o mundo e o tempo, refugiadas na miragem de um oásis. Os da história de Zina (em *La Nuit de l'erreur*), seres de sonhos – caolhos com tiques nervosos, músicos manetas, anões peraltas, cegos que fingem ler, mulheres obesas, e patriarcas silentes; ou então, os homens no café, ridículos em suas veleidades mundanas; além das inúmeras hordas errantes de deserdados, figurantes que povoam a cena em silêncio, *mise en scène* barroca, fervilhante e confusa, como os que esperam no porto de Tanger o dia fictício de um embarque proibido: o pernetá Midou, o charlatão Hamou, a velha Ghita... Elencos dos excluídos sociais, dos desvalidos que pontuam os romances, criando o efeito surrealista de uma teatralidade circense e carnalizada. Incrível exército de Brancaloneo ressurgido que, ora estático, ora peregrino, sempre bizantino, revela o absurdo tragicômico de sua condição marginal.

Esses personagens constituem a matéria-prima dos contadores, também eles, disformes e marginais em sua expressão invertida. Nessa medida, os contadores de Ben Jelloun reproduzem a idéia de “terror” desenvolvida por Jenny – terror enquanto expressão contundente da dor ou do *pathos* trágico presente, na literatura das imigrações, na dor do exílio e da distância. Terror, elemento que dinamiza e motiva o gênero da tragédia e define a sua singularidade com relação às demais formas literárias. Os contadores e seus personagens, em sua maioria transbordantes, felinianos e circenses, expressam esse terror em seu caráter deformado, enfermo, excepcional e trágico.

O contador expressa, também, o próprio conto. Ao contar sua história, confunde-se com ela, e torna-se uno com o livro. Em *L'Enfant de sable*, Bouchaïb diz: “*je sus alors que j'étais en possession d'un livre rare [...] je l'ai lu [...] Je suis ce livre. Je suis devenu le livre du secret [...] j'ai senti le livre s'incarner en moi*” (“soube, então, que possuía um livro raro [...] eu o li [...] Sou este livro. Tornei-me o livro do segredo [...] senti o livro encarnar em mim” (BEN JELLOUN, 1985, p. 12-13). O trovador cego diz: “*on aurait dit que j'étais dans un livre [...] j'étais*

peut-être un livre" ("parecia que eu estava dentro de um livro [...] talvez eu fosse um livro", BEN JELLOUN, 1985, p. 177-178). Um dos contadores descritos por Zahra no início de *La Nuit sacrée*, dirá: "*je viens d'une saison hors du temps, consignée dans un livre, je suis ce livre*" ("venho de uma era fora do tempo, consignada em um livro, sou esse livro" BEN JELLOUN, 1987, p. 17).

Esse livro, será tanto objeto acenado ao público como garantia da autoridade, quanto emblema da autoridade sobre a versão. Autoridade que se expressa na voz e na presença do contador no meio da praça. Ao tornar-se o próprio livro, o contador revela-se uma espécie de receptáculo de histórias. Bouchaïb diz: "*les histoires viennent à moi, m'habitent et me transforment. J'ai besoin de les sortir de mon corps pour libérer des cases trop chargées et recevoir de nouvelles histoires*" ("as histórias vêm a mim, me habitam e me transformam. Preciso tirá-las de meu corpo para liberar espaços entulhados, e acolher novas histórias", BEN JELLOUN, 1985, p. 15-16). O ofício do contador exige-lhe o movimento itinerante e circular, na aquisição e transmissão de histórias. Além desse movimento externo, há uma transumância interna: histórias e personagens transeuntes que invadem o contador, habitam-no, a ponto de ele os precisar expulsar de si, para poder perpetrar a circulação de histórias.

Zahra, em eco, dirá: "*tous les personnages que j'avais accumulés durant ma vie étaient priés de quitter les lieux. Je les expulsais sans hésiter*" ("pedia a todos os personagens que eu acumulara, que se retirassem. Expulsava-os sem hesitar", BEN JELLOUN, 1987, p. 174). E Zina, por sua vez: "*il faut que je raconte cette histoire. Il faut que je me vide*" ("preciso contar essa história. Preciso me esvaziar", BEN JELLOUN, 1997, p. 13). Essa idéia faz do contador uma espécie de exorcista, que deve tanto liberar os personagens quanto libertar-se deles. De possuidor do texto, passa a possuído por ele.

No texto de Ben Jelloun o exorcismo não se confunde apenas com a narração, mas, também, com a escritura: "*quelqu'un lui avait dit que le meilleur moyen de quitter une femme, c'était d'écrire son histoire. L'écriture devait avoir un pouvoir d'exorcisme*" ("alguém lhe havia dito que a melhor maneira de deixar uma mulher era escrevendo a sua história. A escritura devia ter um poder de exorcismo", BEN JELLOUN, 1997, p. 259). O escritor (Ben Jelloun) e seus narradores – contadores ou escritores – encontram-se numa *mise en abyme* de exorcismos. O movimento exorcizante é, fundamentalmente, catártico. Por isso, recoloca em cena o terror trágico de que fala Jenny. Primeiramente, o contador expressara o terror em função dos personagens trágicos a quem dava voz ou movimento. Agora, o contador expressa o terror ao ter que promover a catarse do próprio texto ou história, e de si mesmo (livro, história e contador se confundem), sob pena de enlouquecer.

A ficção de Ben Jelloun coloca em ação personagens despossuídos e narradores possuídos, que precisam exorcizar o segredo, o fardo ou a maldição da história que conhecem, e que, assim, mais do que ao audiente, purificam a si mesmos no processo da narração.

Os contadores sucumbem ao poder da história ou do segredo que deveriam revelar, interrompem seus relatos, e ficam eles próprios como que suspensos no fio cortado da história e da voz (Bouchaïb abandona a praça em *L'Enfant de sable*, Zahra enreda-se numa miragem no deserto e não retorna

à praça em *La Nuit sacrée*, e Dahmane, Jamila e Lamarty encontram-se presos depois da limpeza da praça em *Le Nuit de l'erreur*).

Uma das mais impressionantes figuras proféticas, o apóstolo João, pode estar na base da profecia, interrompida, do contador de histórias, sobretudo Bouchaïb (primeiro dos contadores de Ben Jelloun a ter um nome e uma identidade precisos, cujos traços se reconhecem nos demais, ao longo dos três romances mencionados). Em Apocalipse 10, 9-11, João revela:

Adiantei-me para o anjo, rogando-lhe que me desse o livrinho. Ele me disse: Toma-o e come-o; será amargo para tuas entranhas, mas na tua boca terá a doçura do mel. Tomei o livrinho da mão do anjo e o comi. Na minha boca, tinha a doçura do mel; depois de o ter comido, porém, minhas entranhas tornaram-se amargas. Disseram-me então: É necessário que profetizes de novo sobre os povos, nações, línguas e reis em grande número.

O livro amargo, doce ao paladar, revolta e revoluciona as entranhas. "Disseram-me": são, talvez, as entranhas, e não o anjo, que revelam a João a necessidade de voltar a pregar, e retomar seu lugar de profeta. É o livro digerido que lhe revela seu dever. Comer o livro, para o profeta, é signo de esclarecimento e de reascunção.

O livro amargo e apocalíptico lembra os livros envenenados tanto de *O Nome da rosa* quanto do conto "História do vizir punido", das *Mil e Uma Noites* (no qual o romance de Umberto Eco é parcialmente calcado) – ambos são intertextos de Ben Jelloun. Ao final de *L'Enfant de sable*, a lua cheia apaga e come as linhas escritas do alfarrábio de Bouchaïb, impedindo-o de digerir o livro por si mesmo, de metabolizá-lo, ou alquimizá-lo, e de completar a sua missão, destituindo-o, portanto, de seu ofício. Bouchaïb, então, enlouquece. A lua devoradora, além de colocar Bouchaïb em oposição ao trovador cego (contador improvisado), "*l'homme qui fut aimé par la lune*" ("o homem que fora amado pela lua" (BEN JELLOUN, 1985, p. 185, expressão encontrada nas *Mil e Uma Noites*), funciona como metáfora do tempo devorador (Chronos/Kronos) – um tempo, talvez, em vias de se esgotar para a tradição da transmissão oral da literatura magrebina, temor de Ben Jelloun (a lua devoradora de *L'Enfant de sable* encontra equivalentes no esquecimento do diário de Zahra, escrito na prisão, mas apagado da memória do leitor, pois não volta a ser mencionado em *La Nuit sacrée*; e no confisco e reescritura dos manuscritos coloridos de Zina, por Dahmane em *La Nuit de l'erreur*).

A lua cheia funciona como *pharmakon* da obra, antídoto ou veneno da escritura, depondo o contador de seu posto, usurpando-lhe o livro, ao mesmo tempo em que o liberta da história. Também a história, ou o livro, é *pharmakon*, pois tanto é matéria-prima do ofício quanto maldição a ser exorcizada. Ambos, lua e livro, são metáforas das ambigüidades que condicionam o exílio, contingência desconcertante da literatura magrebina francófona.

O contador atua no sentido de recuperar a memória de sua cultura, mas transforma-a através da prática recorrente do improvisado e da alteração da história em seu caleidoscópio discursivo; e, ao incumbir-se de contar a história, perde os personagens e a lembrança de si mesmo, desfazendo-se, deixando vazio o seu posto, até que outro venha continuar a narração, e faça

tudo recomeçar. Sua atuação é uma encenação teatral e teatralizada, que dramatiza a reconstrução imaginária da história e da identidade empreendida pelo exilado magrebino, em sua necessidade de equilibrar-se sobre os fios precários que conectam seus dois mundos. Teatro, elemento *étrange* ao romance e que dá voz ao iletrado sobre quem escreve Ben Jelloun.

Abstract

The francophone Maghrebine literature, originated in the immigration processes, has two main themes: cultural hybridism and social, economical and cultural exclusions. The deterritorialized aspect of this literature gives it "étrangeté" and "terror". These two concepts are related to the tragedy of exile, distance and solitude. In Tahar Ben Jelloun's work, specially the three novels in which the narrator is a storyteller, this character becomes an accurate voice in the expression of étrangeté and terror. His discourse, his rhetorics, and his theatricality express an uncertain and fragmentary identity, sometimes imaginary, others projected, like the identity of the exiled Maghrebine – who lives between two worlds, two languages and many cultures (Arab, Berber, Juif...). The storyteller's narration is polyphonic, dialogical and intervocal. His exceptionnal social condition is expressed through exceptionnal physical or mental characteristics: he is blind, handless, or insane; he knows an inverted and magical existence. In his inversion, former owner of the story, he becomes possessed by it. He, then, becomes an exorcist, who needs to free himself from the book. A book which is an identity, salvation or damnation – therefore, a pharmakon. An ambiguous identity, like the exiled Maghrebine's.

Keywords: francophony, Tahar Ben Jelloun, deterritorialization, tragedy, storyteller.

Referências

- BAKHTINE, Mikhaïl. La poétique de Dostoïevski. Paris: Seuil, 1970.
 BARTHES, Roland. *Ce que je dois à Khatibi*. Paris: Seuil, 1994. (Oeuvres complètes, v. 3). p. 1002-1003.

- _____. *Sade, Fourier et Loyola*. Paris: Seuil, 1994. (Oeuvres complètes, v. 2). p. 1039-1180.
- BENJELLOUN, Tahar. *L'enfant de sable*. Paris: Seuil, 1985.
- _____. *La nuit de l'erreur*. Paris: Seuil, 1997.
- _____. *La nuit sacrée*. Paris: Seuil, 1987.
- BÍBLIA. *São Paulo: Loyola*, 1995.
- BONN, Charles. (Org.). *Etudes Littéraires Maghrébines (Littératures des immigrations. v. 1: un espace émergent)*, Paris, no 7, 1995.
- _____. Le voyage innommable et le lieu de dire: émigration et errance de l'écriture maghrébine francophone. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, no 1, p. 47-59, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Qu'est-ce qu'une littérature mineure? In: _____. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975. p. 29-63.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
- GONTARD, Marc. *Violence du texte: la littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1981.
- JENNY, Laurent. *La terreur et les signes: poétiques de rupture*. Paris: Gallimard, 1982.
- KHATIBI, Abdelkebir. *Le roman maghrébin*. Paris: Maspéro, 1968.
- NOGUEIRA, Luciana Persice. *O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun*. 2001. Tese (Doutorado)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001. 250 p. Mimeografado.
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*. Paris: Seuil, 1987.