

Luciana Nogueira

UFRJ

A retórica do contador e o teatro da praça em Ben Jelloun

Resumo: Os romances de Tahar Ben Jelloun, integrantes da literatura oriunda das imigrações, caracterizam-se pela *étrangeté*: estranhos e estrangeiros, oscilam entre geografias, registros e gêneros. Em *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, e *La Nuit de l'erreur*, destaca-se um personagem particularmente *étrange*: o contador de histórias. Ele instaura a narração dentro da narrativa, inclusive através de sua retórica e de seu *ethos*. Seu lugar é a praça pública, lugar emblemático onde interagem, através de suas histórias, vozes díspares, oriundas de diferentes registros narrativos, numa polifonia surrealista. Romance-teatro devido às insistentes referências ao teatro, o texto de Ben Jelloun, dominado pela figura teatral do contador, tem, por palco, o espaço cênico da praça; local aonde converge todo um patrimônio social, cultural e econômico, e onde o escritor realiza uma "reterritorialização simbólica".

Palavras-chave: Ben Jelloun, contador, teatro, retórica, reterritorialização.

Abstract: Ben Jelloun's novels are examples of the literature of immigration. Defined by *étrangeté*: strange and strangers, they oscillate between geographies, registers and genres. In *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* and *La Nuit de l'erreur*, one character, the storyteller, stands out for his *étrangeté*. He sets up a narration within the narrative, by means of, among other things, his rhetoric and *ethos*. The public square is his place, an emblematic space where dissonant voices, belonging to different narrative registers, interact through his stories in a surrealist poliphony. A theater-novel, due to the recurrent references to the theater, Ben Jelloun's text is dominated by the theatrical figure of the storyteller and discovers its scenic space in the public square. The public square is where an entire social, cultural and economical patrimony converges, and where the writer makes a "symbolic reterritorialization".

Keywords: Ben Jelloun, storyteller, theater, rhetoric, reterritorialization.

Tahar Ben Jelloun é um dos mais proeminentes escritores francófonos magrebinos. Devido à sua dupla carreira literária e jornalística, pôde firmar-se, ao longo de sua trajetória, como porta-voz do imigrante na França. Seus escritos

FICÇÃO E IDÉIAS

tratam dos temas recorrentes à literatura oriunda da imigração: o hibridismo cultural e a exclusão socioeconômica e cultural.

De maneira geral, a literatura magrebina de expressão francesa dá voz ao magrebino no exílio. Constitui-se, assim, a partir de duas contradições básicas: registra, por escrito, tradições, contos e relatos orais; e pretende retratar o magrebino como um ser não-exótico, reforçando, porém, sua cultura «outra», diversa. Essa literatura reveste-se, assim, de «*étrangeté*»: ¹ qualidade de ser, a um só tempo, estranho e estrangeiro, oscilante entre geografias, registros, e gêneros. A literatura magrebina francófona constitui-se, portanto, num entre-dois, um território lábil e dúbio, território do outro, onde se escreve em alusão à oralidade e ao desterro. Território estrangeiro, pois trata-se de uma literatura de errância e migração, trágica devido às rupturas que lhe são inerentes, e insólita por expressar-se no país de adoção, sobre a terra de origem.

Nos romances de Ben Jelloun, um personagem se desenvolve e se destaca, enquanto narrador particularmente *étrange*: o contador de histórias. Narrador de três de seus romances, *L'Enfant de sable* (1985), *La Nuit sacrée* (1987) e *La Nuit de l'erreur* (1997), o contador instaura a narração dentro da narrativa e infiltra o gênero romanesco de elementos de oralidade através de sua retórica milenar, da citação de provérbios populares e da referência a suratas do *Alcorão*. E não há apenas um contador, há toda uma sucessão de contadores que disputam a vez, a voz e a autoridade sobre a história contada. Resumidamente, pode-se dizer que, nos três romances, ocorre a encenação de um diálogo inaudito entre vozes oriundas de diferentes registros narrativos, e que o texto oscila entre narrativa e simulação de narração, entre narradores e personagens que esgotam o espectro genettiano, num confuso alarido de vozes, num enfrentamento surrealista entre personagens de contos orais, de lendas e de romances, num mesmo texto. Do embaralhamento dos estatutos narratológicos e dos gêneros, surge o efeito teatral de reunir, num mesmo espaço, o do livro, formas literárias díspares e vozes, em princípio, inconciliáveis.

Ben Jelloun produz, portanto, uma polifonia surrealista. As vozes interagem tanto no interior de cada história, quanto na sucessão ou no diálogo entre os narradores-contadores. Esse diálogo que é, às vezes, uma disputa entre os contadores, ou entre o contador e os audientes, ocorre, sobretudo, em plena praça, pois a praça é território do contador de histórias.

Em uma entrevista, Ben Jelloun afirma que o escritor é um mediador entre as diferenças (entre o árabe e o francês, o popular e o erudito etc), e que o seu território é a solidão – ferida que permite ouvir a voz de seu povo – e a "reclusão

TERCEIRA MARGEM

solitária" – expressão que toma de empréstimo a Jean Genet.² Numa inversão radical, o escritor cria um território ruidoso, rumoroso, estridente e dissonante para o narrador-contador.

O contador ocupa uma das *halqas* (círculo de audientes), entre tantas outras. Sua história é apenas uma dentre várias, que são contadas concomitantemente. Se sua história desagradar à audiência, esta se dispersa e se desloca para outra *halqa*. Os ouvintes fervilham ao redor de círculos tangentes, em perpétuo movimento de reunião e desagregação. E não há somente contadores de histórias, há também acrobatas, curandeiros, saltimbancos, lutadores de boxe, adestradores de macacos, encantadores de serpentes, escritores públicos, vendedores d'água, dançarinos, músicos, feiticeiros, cegos, mendigos, mulheres apressadas, velhos, crianças, muitas crianças, meninos que vão de atração em atração, esquecidos de fazer as compras entre pirâmides de azeitonas, nozes, temperos, especiarias, sandálias de plástico, moscas, caldeirões fumegantes, maços de hortelã, cabeças de carneiros e grupos de turistas. Essa multiplicidade ultrapassa o espaço cênico da praça, tornando-a uma encruzilhada de todo um patrimônio histórico, social, econômico e cultural.

Pode-se considerar a praça Djema el Fna como o local, por excelência, da mediação, onde vários mediadores (dentre os quais, os diversos contadores) tentam atrair a atenção de um público móvel e instável. Local da predominância do oral sobre o escrito, é a escolha de Ben Jelloun como espaço da narração numa narrativa, o que propicia a reverberação da tradição da literatura oral magrebina.

A praça é o espaço principal do contador, mas não o único. A taverna, também, abriga o contador e a audiência, mesmo que ela se defina como um espaço fechado, em oposição ao espaço aberto da praça. Em *L'Enfant de sable*, quando o contador Bouchaïb desaparece, os membros da audiência que tomam a palavra fazem-no num café, versão moderna da taverna, um outro espaço, anexo à praça, diferente dela, o que marca nova etapa na narração dentro do romance.

A história contada em *L'Enfant de sable* trata do travesti Ahmed, e continua em *La Nuit sacrée* – onde Ahmed ressurgue como a jovem Zahra, tornada, ela própria, contadora. Todo o primeiro capítulo deste romance retrata a vida da praça e descreve os contadores assíduos (inclusive Bouchaïb) e o público que interage com eles. Zahra, então, senta-se no centro de uma *halqa* e começa a contar sua própria história.

Em *La Nuit de l'erreur*, a história (desvinculada da de Ahmed/Zahra) é contada em uma ou mais praças não identificadas, pois o casal de contadores Dahmane e Jamila locomove-se de cidade em cidade, em sua caminhonete. Quando chega a

FICÇÃO E IDÉIAS

Marrakech, Jamila instala-se em Djema el Fna. Mas a ação desenrola-se a partir dos cinco homens que estão no café – o Café de Paris que se torna, a certa altura do romance, o Café Cristal. Fragmentária e circular, a ação começa e termina, vai e volta, constantemente retomada ao redor da mesa. "Si la terre est ronde, notre histoire l'est aussi [...] Rien ne s'arrête, tout recommence: les histoires comme ceux qui les racontent" (Se a terra é redonda, nossa história também o é [...] Nada pára, tudo recomeça: as histórias e aqueles que as contam; p.246).

O café, como a praça, acolhe uma multiplicidade insólita:

La porte que j'ouvre aujourd'hui donne sur un café, un lieu sans mystère. Pourtant, je ne comprends pas pourquoi on a accroché sur les murs des pancartes où des phrases ont été calligraphiées en arabe: "Allah", "Mohamed", "Nous sommes à Dieu et à Lui nous retournons" [...] "La maison ne fait pas de crédit", "Buvez Coca-Cola" [...] "La souffrance est humaine". (A porta que abro hoje dá para um café, local sem mistério. Contudo, não compreendo porque penduraram na parede cartazes com frases caligrafadas em árabe: "Alá", "Maomé", "Pertencemos a Deus e a Ele retornaremos" [...] "Não vendemos fiado", "Beba Coca-Cola" [...] "O sofrimento é humano"; p.245)

Cartazes, papeletas, anúncios, avisos: uma pluralidade de textos cobre as paredes do café num colorido e engraçado caleidoscópio discursivo, que inclui os nomes de Deus e do profeta, trechos retirados do *Alcorão* e a frase que quase foi o título do livro (*la souffrance est humaine*). Local, portanto, com algum mistério.

O fato de o contador ser o narrador principal de uma história coloca-o numa espécie de *mise en abyme* com relação à própria função narradora. Um contador na pele de um narrador, ou vice-versa, realiza o desdobramento da identidade narrativa e coloca-a em discussão, metatextualmente. O contador acrescenta a sua presença de orador à narração. Seu discurso destina-se a ser ouvido e, mesmo que transcrito no texto narrativo, todo um componente retórico transporta o leitor às fileiras da *halqa*. Simula-se, assim, uma vocalidade que o texto de Ben Jelloun evoca com insistência.

A importância da vocalidade começa já no caráter de porta-voz assumido por Ben Jelloun. Ele fica, como diz em entrevista citada, "à escuta de seu povo", atento às histórias a serem contadas, oriundas do patrimônio cultural, mas, também, à vontade de se fazer ouvir. A voz, aqui, é sinônimo de vontade e de direito à palavra, ou à expressão.

De acordo com Antoine Compagnon, três instâncias cooperam no discurso vocalizado: o *logos*, o *pathos* e o *ethos*.³ O *logos* é o nível do discurso propriamente dito, aquilo que é transmitido (a história, no caso do romance). O *pathos* se define

TERCEIRA MARGEM

como o "conjunto dos efeitos da enunciação sobre o auditório", é o impacto criado junto ao público, que permite o dialogismo e a polifonia do texto e, no caso da tragédia, a catarse do espectador. O *ethos* corresponde à "silhueta do sujeito da enunciação", não a pessoa do orador, inexistente no texto de ficção, mas sua imagem estabelecida junto ao auditório ou junto ao leitor; essa silhueta ou imagem, juntamente com o *logos*, desencadeia o *pathos* e a possibilidade do dialogismo.

A silhueta do contador perfila-se, essencialmente, através do uso da retórica tradicional: a repetição de expressões como "*Amis du Bien*" (Amigos do Bem), "*Compagnons du secret*" (Companheiros do segredo) e a recorrência da imagem das portas e das chaves que devem abrir a entrada na história, típicos da tradição oral magrebina, por exemplo.

Mas, no delineamento dessa silhueta, há, para os audientes (personagens da ficção), a voz do contador. Bouchaïb, ao retomar a palavra no final de *L'Enfant de sable*, é reconhecido por sua voz "familiar" (p.200), que não é descrita para o leitor. Em *La Nuit de l'erreur*, também, uma voz sem adjetivações surge, autônoma, na mente de um dos personagens: "Il se dit: 'On n'est plus à Tanger.' Une voix intérieure lui répondit: 'Effectivement, tu viens d'entrer dans une histoire'" (Ele diz para si mesmo: "já não estamos em Tanger". Uma voz interior lhe responde: "De fato, acabas de entrar numa história"; p.197). Voz interior que marca a invasão indiscriminada da protagonista Zina, a Santa das Palavras, nas histórias que transmite aos contadores e na interação com os demais personagens.

Em *La Nuit sacrée*, a personagem Zahra tem, sobre o seu interlocutor, o Cônsul, o mesmo poder invasivo de Zina; ele lhe diz: "seule votre voix anime mon corps et j'écris. Même effrayé, je continue de transcrire ce que vous me contez" (só tua voz anima meu corpo, e escrevo. Mesmo assustado, continuo a transcrever o que me contas; p.170). Mas Zahra, diferentemente de Zina, é um personagem em busca de sua identidade, e a voz é, sobretudo, sinônimo de identidade neste romance. No inferno sonhado pela protagonista, no final do livro, ela se vê, novamente, separada de sua identidade:

Une voix inconnue mais claire me parlait [...] La voix disparut. C'était peut-être ma propre voix qu'on m'avait confisquée. On avait dû me prendre la voix et la laisser errer dans les nuages. Alors toute seule, elle se disait [...] Ma voix était libre. Moi, je restais prisonnière. (Uma voz desconhecida, mas clara, falava-me [...] A voz desapareceu. Talvez fosse minha própria voz, que me fora confiscada. Devem tê-la tomado, e deixaram-na errar entre as nuvens. Então, completamente só, ela se dizia [...] Minha voz estava livre. Eu permanecia prisioneira; p.183-184)

FICÇÃO E IDÉIAS

Nesse pesadelo, Zahra desenvolve um receio esboçado em *L'Enfant de sable*: "je crains que ma voix ne se perde, n'aille ailleurs" (temo que minha voz se perca, vá alhures; p.100), confessa Ahmed, na busca ainda incipiente de sua voz ou identidade feminina.

Também como sinônimo de identidade, a voz aparece no primeiro diálogo relatado entre Ahmed e o pai, cuja frase inaugural é: "Père, comment trouves-tu ma voix?" (Pai, que pensas de minha voz?; p.49). É o momento em que, adulto, Ahmed decide casar. Mais adiante, Ahmed se vê como "la voix sur laquelle marcherait le funambule" (a voz sobre a qual caminhará um equilibrista; p.98) – voz (identidade) ilusória que fada o equilibrista ao tombo.

A voz contribui para a constituição do *ethos*, porém, quando Ahmed confia ao seu correspondente anônimo a sua fantasia:

Votre voix, je la connais déjà; elle est grave, légèrement enrouée, chaude [...] N'avez-vous jamais essayé de deviner la voix de l'absent, un philosophe, un poète, un prophète? Je crois connaître la voix de notre Prophète [...] Voix calme, posée, pure. Je vous parle de la voix parce que la mienne a subi une telle métamorphose qu'en ce moment j'essaie de retrouver son grain naturel [...] Quand je lis un livre, je m'amuse à entendre la voix de l'auteur. (Já conheço tua voz; ela é grave, ligeiramente rouca, quente [...] Nunca tentaste adivinhar a voz do ausente, de um filósofo, um poeta, um profeta? Creio conhecer a voz de nosso Profeta [...] Voz calma, colocada, pura. Falo-te da voz porque a minha sofreu uma tal metamorfose que, nesse momento, tento reencontrar o seu grão natural [...] Quando leio um livro, divirto-me ouvindo a voz do autor; p.99-100)

A ausência do elemento vocal e oral numa narrativa que simula uma narração é ressaltada através dessa fantasia sobre a voz do autor. Voz que é, quando muito, uma voz interior: "j'ai reconnu sa voix, une voix intérieure, celle qui transparaît dans son écriture, elle est penchée comme les mots qu'il rature" (reconheci sua voz, voz interior, aquela que transparece em sua escritura, ela é inclinada como as palavras que ele rabisca; p.96), extensão idealizada da caligrafia do correspondente anônimo.

O trovador cego, personagem que homenageia Jorge Luis Borges, um dos contadores secundários que se sucedem na narrativa, fala de uma marroquina que o procurara em Buenos Aires, descrevendo sua voz como um elemento perturbador: andrógina, de um castrato ou de um personagem das *Mil e uma noites*: "Il me semblait avoir déjà entendu cette voix dans un des livres que j'avais lus" (Parecia-me já ter ouvido esta voz em um dos livros que li; p.174), a voz supostamente grave da serva Tawaddud que leva o trovador a desligar-se

TERCEIRA MARGEM

das palavras ditas e embarcar em seu som para dentro das *Mil e uma noites*. Não se pode deixar de perceber, nesta frase do trovador (que repete a idéia expressa por Ahmed supra citada, "N'avez-vous jamais essayé de deviner la voix de l'absent, un philosophe, un poète, un prophète? Je crois connaître la voix de notre Prophète..."), uma citação aproximada de Borges em seu artigo "Kafka y sus precursores": "Yo premedité un examen de los precursores de Kafka [...] a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas."⁴ Em Borges, a voz é metáfora da identidade literária; torna-se, no texto de Ben Jelloun, fio que liga o personagem a outros tempos, outras lembranças, outros textos.

Também em seu pesadelo, "La nuit andalouse" (A noite andaluza), o trovador é invadido por vozes de poetas que recitam versos conhecidos, e ele tenta discernir a sua própria voz das demais: "Je cherchais ma voix dans le souvenir de moi-même" (Procurava minha voz na lembrança de mim mesmo; p.195), mas acaba ouvindo a voz andrógina da morte. Essa sucessão onírica de vozes é antecedida pela fantasia em torno da voz grave de um personagem das *Mil e uma noites*. Mais uma vez, a voz é, essencialmente, uma projeção literária. E o grão da voz confunde-se com o do texto. Se o grão do texto de Ben Jelloun pode ser entendido como um entre-dois literário e gramatical (entre o francês e o árabe), o grão da voz do contador será, simplesmente, "familiar", pois é o amálgama de todas as vozes a que dá vida, que (re)transmite milenarmente, num "entre-muitos" literário e cultural.

O *ethos* do contador, portanto, sua silhueta no texto, embora consista essencialmente dos recursos de sua retórica tradicional, é esboçado em filigrana através das projeções de sua presença na praça, no café, na narração da história. *Ethos* que faz emanar, no texto escrito, a tradição oral.

La Nuit de l'erreur, porém, acrescenta elementos de modernidade ao ofício e à retórica tradicionais: a caminhonete e o microfone usados pelo casal de contadores podem ser entendidos como uma necessidade de atualização do ofício. Dahmane e Jamila munem-se de "tecnologia", mas preferem manter-se dentro dos moldes convencionais da narração. Quando instados a subverterem a tradição, reagem:

- Au lieu de sillonner le pays avec cette vieille camionnette dont le micro est souvent défectueux, je vous propose d'enregistrer vos histoires et de les passer à la radio [...] et on les mettra sur le marché [...]
- Nous ne marchons pas. Nous, nous aimons les gens, nous aimons voir la foule se former en cercle autour de nous, nous aimons lire sur leurs

FICÇÃO E IDÉIAS

visages l'attention, la peur, le rire, le plaisir [...] Alors qu'avec une cassette nous nous priverons de ce spectacle permanent et changeant [...] Nous aimons découvrir le pays en contant des histoires dans les souks, les places publiques, les villages où il n'y a ni eau ni électricité. Nous sommes pour eux la télévision, le cinéma et le théâtre réunis. (- Ao invés de cruzar o país com essa velha caminhonete e um microfone que não funciona direito, proponho-lhes gravar suas histórias e distribuí-las às rádios [...] e as venderemos no mercado [...] - Nós não vendemos. Nós gostamos das pessoas, gostamos de ver a multidão formar-se ao nosso redor, gostamos de ler nos seus rostos a atenção, o riso, o prazer [...] Já com uma fita gravada, nos privaremos desse espetáculo permanente e cambiante [...] Gostamos de descobrir o país contando histórias nos mercados, nas praças públicas, nas cidadezinhas onde não há água nem luz. Somos para eles televisão, cinema e teatro juntos; p.121-123)

Essa inversão do espetáculo – não mais a história, mas a reação do público a ela, e o país que se atravessa para contá-la –, faz de Dahmane e Jamila, ou de Ben Jelloun, idealistas que lutam contra o fim de uma tradição, que poderá vir com as comodidades da vida moderna – com a eletricidade, chegarão a televisão e as novelas, sobretudo as egípcias, que fazem sucesso junto às populações urbanas do Marrocos.

O medo do fim da tradição cômica já fora expresso em *L'Enfant de sable*, com o episódio do saneamento da praça: "la municipalité, sous l'instigation de jeunes urbanistes technocrates, a 'nettoyé' [la place] pour y construire une fontaine musicale [...] La place est propre [...] Elle n'est plus une place tournante. Elle est juste un lieu pour une fontaine inutile" (a prefeitura, instigada por jovens urbanistas tecnocratas, «limpou» [a praça] para construir um chafariz musical [...]) A praça está limpa [...] Ela não gira mais. É apenas o lugar de um chafariz inútil; p.135-136). Sem os seus personagens, a praça torna-se um espaço estagnante, estéril, inútil, pois sua função é a fusão dinâmica das vozes no reboliço e no turbilhão de seu movimento giratório.

Os três romances aqui mencionados, ao sediarem as histórias na praça pública, sobre o fio da voz do contador, reafirmam a praça como território da narração. A praça é o palco giratório onde impera a figura milenar do contador de histórias: sua retórica imutável, sua memória atemporal, seu *ethos* familiar, conferem-lhe uma teatralidade e uma força cênica que fazem miscuir-se, ao texto de Ben Jelloun, o gênero teatral. A importância de sua voz e o caráter emblemático de seu discurso reforçam a simulação da narração dentro da narrativa.

TERCEIRA MARGEM

Alguns críticos denominam o texto de Ben Jelloun de romance-poema; outros, de romance-conto (as razões dessa apelações não cabem na economia do presente artigo). Aqui, ele será visto como romance-teatro. O caráter teatral dos romances em questão deve-se, inicialmente, à já comentada encenação da enunciação teatralizada na simulação da narração. A sucessão de contadores, verdadeira dança das cadeiras, mostra a busca angustiada, por parte dos ouvintes que se tornam contadores, de uma conclusão à história. Mostra, igualmente, a necessidade, por parte dos contadores, profissionais ou não, da legitimação de sua palavra. O final inconcluso (das histórias de Ahmed/Zahra e de Zina) e sem legitimação (todos os contadores são, de uma forma de de outra, depostos de seu ofício e abandonam a praça – por exemplo, Bouchaïb enlouquece e vai orar nos cemitérios; e Dahmane, Jamila e Lamarty são presos) frustra a expectativa dos próprios personagens, num jogo de inversões de Ben Jelloun. De espectadores, os personagens passam a narradores na história da própria narração. Saltam da platéia para o palco – da periferia para o centro da *halqa*. Personagens em busca da participação na enunciação. Personagens de um romance em busca de uma expressão teatral.

Deve-se levar em consideração, também, a insistência sobre termos que ligam a história, os personagens ou romances ao teatro – *théatron*, palavra que, etimologicamente, significa "lugar de onde se vê" algo, lugar que concentra, portanto, o olhar.

Em *L'Enfant de sable*, Bouchaïb diz que o livro é um cenário de teatro (p.108); Salem (um dos contadores improvisados) qualifica a história de Ahmed de tragédia (p.144) e Amar (outro contador improvisado), de comédia (p.152). O circo onde Ahmed passa a trabalhar como travesti reencena, numa pantomima *mise en abyme*, o drama silencioso do ocultamento de sua identidade. A recorrência insistente da palavra "máscara" – objeto emblemático do teatro – ao longo deste e dos outros dois romances, destaca a sucessão de imagens que são impostas ao protagonista na sucessão de versões, na pluralidade do olhar sobre este ou outros personagens sobre os quais se contam histórias.

La Nuit sacrée começa em plena praça, assim descrita pela narradora: "la place était déserte. Comme une scène de théâtre elle allait petit à petit se remplir [...] Les conteurs s'installèrent en dernier. Chacun avait son rituel" (a praça estava deserta. Como um palco de teatro, ela iria, aos poucos, encher [...]) Os contadores se instalaram por último. Cada qual tinha seu próprio ritual; p.13). Os contadores são vistos como atores, seus objetos e gestos, como uma *mise en scène*, e a praça, como o palco da representação teatral. As referências episódicas ao teatro são inúmeras: o leitor de *Hamlet* e o balé das crianças no

FICÇÃO E IDÉIAS

cemitério (p.37), a vida teatral dos irmãos *Assise* e *Cônsul* (na encenação matinal, p.72, nos diálogos preciosos, *ibidem*, nas brigas exageradas, p.93, na condição trágica do *Cônsul*, p.168...), levando *Zahra* a acreditar ter entrado num drama, no momento em que se tornava uma tragédia burlesca (p.128). Seu caso de amor será identificado à "comédia do bordel", pelo gosto da *mise en scène*, onde *Assise* perde o seu "papel" na "peça" (p.130). O encarceramento de *Zahra* será referido como um drama (p.147, 149 e 170), e as visitas das irmãs serão descritas como farsa burlesca (p.155 e 157). O pai de *Zahra*, ao contar a sua versão da história, compara a farsa instalada no dia de seu nascimento a um drama e uma mascarada (p.28). No fim do romance, *Zahra* interpreta papel de homem na fila que aguardava a bênção do Santo (o *Cônsul* transformado). As menções ao teatro, via de regra, expressam a farsa, o simulacro que fora a assunção da identidade masculina pela protagonista. A identidade de *Ahmed/Zahra*, além de oscilar entre masculino e feminino, claudica entre farsa e tragédia, no drama renovado do itinerário de suas metamorfoses.

Em *La Nuit de l'erreur*, também haverá menção a um circo. *Kenza*, uma das hipóstases de *Zina*, sonha com um circo eqüestre, onde ela balança num trapézio sem rede (p.167). Um personagem anônimo fala a um dos homens do café, *Salim*, da "tragédia" necessária ao renascimento de certos países (p.222). *Fatéma*, ex-mulher de *Salim*, anota em seu diário que ele escrevia poemas e peças de teatro (p.230). *Lamarty*, outro contador, diz-se membro da trupe do *Shakespeare & Company de Gibraltar* (p.243), mas foi ator figurante em *Calígula* (p.311). Um dos encontros de *Zina* com *Salim* é visto, por ele, como uma encenação (p.181). O Café Cristal é comparado a um teatro (p.293). *Carlos*, outro dos homens do café, passa a vida interpretando o papel de futuro embaixador. E, além dos "roteiros" de *Carlos* (p.216), há os de *Salim* (p.258).

Não é tanto *Zina* quem está ligada ao teatro (como *Zahra* estivera em *La Nuit sacrée*), mas *Salim*, o personagem do escritor e intelectual. O teatro é sua paixão:

Dans ce pays où soixante-cinq pour cent des gens ne savent ni lire ni écrire, le seul moyen de les toucher, c'est de leur parler directement. Le théâtre est un excellent médiateur. J'ai envie de les faire rire, de les faire pleurer d'émotion [...] Les gens adorent le spectacle. C'est pour cela que la censure politique a toujours été vigilante dès qu'il s'agissait de scène de théâtre. Entre une comédie et un prêche politique, ils préfèrent la comédie. (Nesse país onde sessenta e cinco por cento das pessoas não sabem ler ou escrever, a única maneira de tocá-las é falando-lhes diretamente. O teatro é um excelente mediador. Quero fazê-los rir, chorar de emoção [...]) As pessoas adoram

TERCEIRA MARGEM

o espetáculo. É por isso que a censura política sempre foi vigilante em se tratando do teatro. Entre uma comédia e um sermão político, elas preferem a comédia; p.119-120)

Sua concepção do teatro como "mediador" aproxima-o de Ben Jelloun, que se considera um mediador (como já foi dito), e que faz desse personagem seu duplo, não somente na sua consciência política, mas na sua posição com relação ao papel do intelectual. É através de Salim que Ben Jelloun escreve uma carta de solidariedade a Salman Rushdie (p.294-299) e fala, entre outros, do "território interior" do escritor, da pátria como um livro, ou vice-versa, e da necessidade de solidão para poder escrever.

O romance-teatro de Ben Jelloun é o território da teatralização da enunciação e da encenação do diálogo entre vozes díspares, oriundas de diferentes gêneros e tradições literárias. O agente que concatena essa polifonia, às vezes cacofonia, é a figura do contador, que aglutina esses gêneros, essas tradições e os ouvintes ao seu redor. Na sucessão dos narradores, o posto central do contador permanece como local imantado, aonde convergem o olhar (como no *théatron*) e o direito à palavra. Posto ou ponto central na cartografia heteróclita da praça, que opera como pivô do mecanismo de simulação da oralidade no texto, agenciando as diversas vozes narrativas e concentrando as diferentes tradições que alinhavam a trama. Pivô e fuso, portanto, de onde partem os fios que embaralham a idéia de "verdade" do texto. O contador atua também como catalisador de estratégias metanarrativas, em função de sua posição heterodoxa na diegese, e por dar voz a personagens que falam sobre o papel do contador, do escritor, do livro, do teatro e da literatura na sociedade.

O contador angaria, assim, função mediadora: ele está na confluência de vozes, olhares, gêneros, tradições e estratégias diversas. Dessa forma, há um espelhismo entre o contador e o escritor Tahar Ben Jelloun. Ambos mediadores, cada qual em seu território. O território interior do escritor se esparrama pelo território cênico do contador na pluralidade da praça, e reterritorializa elementos do patrimônio social, cultural e econômico que a praça emblematiza.

Ben Jelloun realiza uma «reterritorialização simbólica»⁵, ao apropriar-se da língua francesa à maneira da Escola de Praga (diferentemente de Kafka), ou seja, servindo-se de "todos os recursos de um simbolismo, onirismo, sentido esotérico, de um significado oculto" (ibidem) no processo de resgate da identidade cultural.

O escritor impregna seu texto de signos, símbolos e sinais, além de elementos fantásticos. Gematria esotérica e retórica milenar instauram, ao longo dos romances,

FICÇÃO E IDÉIAS

sete portas, sete chaves, sete segredos, cinco dedos da mão fabulosa de uma história infundável, rostos desaparecidos dos espelhos, curas por ervas, rituais em marabutos, transe místicos, giros de dervixes, crenças, credices, mau-olhado, talismãs, revelações por sonhos, mensagens do além, correspondências simpáticas... Todo um mundo de reverência, temor, sortilégio e apocalipse, uma maneira de viver e de conceber a morte, que tem raiz no conto oral magrebino, na tradição corânica e em práticas místicas da cultura popular. Essa reterritorialização constitui uma reapropriação simbólica, através da língua do outro, dos signos da cultura de origem, numa carnavalização do elemento tradicional – re combinado, revisitado, não necessariamente exótico, num caleidoscópio girado pela mão agenciadora do contador. Nesse giro, não se vêem apenas as facetas coloridas da diversidade cultural; ouve-se a voz trágica que essa silhueta milenar reterritorializa, reapropria, fazendo ouvir, através da sua, as vozes que, de costume, permanecem inaudíveis ou ignoradas.

A reterritorialização é o processo que exorciza, como o simulacro da narração na narrativa, todo um imaginário que transborda os limites da língua veicular e reapropria o vernáculo em seus aspectos conotativos e implícitos.

Sendo uma reapropriação, a reterritorialização traz à tona o aspecto de capitalização imbutido na figura pivotal do contador no meio da praça. O contador capitaliza, valoriza, o patrimônio cultural. A praça é, também, lugar do mercado; o dialogismo dos contadores equivale a um escambo de histórias/mercadorias. A lábia do mercador talvez não deva em nada à retórica do contador – ambas são milenares. Contador improvisado de *L'Enfant de sable*, Amar fabula, para seu personagem, o seguinte desejo:

J'en étais arrivée à souhaiter [...] brûler mes souvenirs les uns après les autres, ou alors les rassembler tel un tas de bois mort, les ficeler avec du fil transparent [...] et m'en débarasser sur la place du marché. Les vendre pour un peu d'oubli [...] Je me voyais mal dans ce marché de mémoires qui se donnent, s'échangent et partent en poussière ou en fumée. Ce serait trop commode. (Cheguei ao ponto de desejar [...] queimar minhas lembranças, uma após outra, ou, então, juntá-las como um monte de galhos secos, amarrá-los com um fio transparente [...] e deixá-los na praça do mercado. Vendê-las por um pouco de esquecimento [...] Via-me com dificuldade nesse mercado de lembranças que se dão, se trocam e viram pó ou fumaça. Seria cômodo demais; p.157)

Essa imagem do mercado de memórias aproxima-se do mercado "persa" ruidoso onde se trocam, vendem e compram – aqui, histórias – e que termina em olvido. Não se está longe do significado do nome da praça, revelado ao leitor

TERCEIRA MARGEM

ocidental em outro romance de Ben Jelloun: "Jamaa el Fna recevait d'autres conteurs. A la fin de la fête peut-être cette place allait-elle enfin mériter son nom: le rassemblement du néant et de l'anéantissement; le lieu de l'extinction!" (Jamaa el Fna acolhia outros contadores. Talvez, ao final da festa, essa praça iria, enfim, merecer seu nome: a reunião do nada e do aniquilamento; local da extinção!; Ben Jelloun, Tahar, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981: 141). Nessa praça, antigo palco de lutas sangrentas., só tem valor o momento da troca, do escambo, da festa, do encontro, do diálogo, da ação teatral. Valor e vida que se transmitem no fio imaginado da voz e na ancestralidade da retórica do contador de histórias. O silêncio (extinção ou anulação) entre os atos é o vazio da espera.

Luciana Nogueira é Mestre e Doutora em Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa pela UFRJ. Publicou, entre outros, os seguintes artigos: "Certos elementos do discurso na literatura oriunda das imigrações e a identidade teatral do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun". *Gragoata*, UFF, Niterói, 2001 ; "Borges: intertexto e personagem de *O Menino de areia* de Tahar Ben Jelloun". *Universo Hispanico. Lengua, literatura, cultura*, UFES/APEES, Vitória, 2001; "Incipit: retórica e citação no texto literário". *Cadernos de Letras da UFRJ (Departamento de Letras Anglo-Germânicas)*, Rio de Janeiro, nº15, 2000; "O percurso da mandala barthesiana: iniciação, labirinto e literatura". *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, nº5-6, 1997-1998. Atualmente, leciona "francês língua estrangeira" (FLE), em Lyon, França.

BIBLIOGRAFIA

BEN JELLOUN, Tahar. *L'Enfant de sable*. Paris: Seuil, 1985.

———. *La Nuit de l'erreur*. Paris: Seuil, 1997.

———. *La Nuit sacrée*. Paris: Seuil, 1987.

———. *La Prière de l'absent*. Paris: Seuil, 1981.

———. La réclusion de l'écrivain. *L'Afrique Littéraire*, Paris, nº70, p.41-45, 1983.

BONN, Charles. Le voyage innommable et le lieu de dire: émigration et errance de l'écriture maghrébine francophone. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, nº1, p.47-59, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, vol. II. Buenos Aires: Emece, 1989

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Gallimard, 1979.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Qu'est-ce qu'une littérature mineure? In: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975, p.29-63.

NOGUEIRA, Luciana Persice. *O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun*. Rio de Janeiro: UFRJ, 250p. Tese de Doutorado, 2001.

FICÇÃO E IDÉIAS

NOTAS

¹ Bonn, Charles, Le voyage innomable et le lieu de dire, *Revue de Littérature Comparée*, Paris, nº1, 1994 54-55.

² Ben Jelloun, Tahar, La réclusion de l'écrivain, *L'Afrique Littéraire*, Paris, nº70, 1983: 42.

³Compagnon, Antoine. *La Seconde main*. Paris, Gallimard, 1979: 137). O logos é o nível do discurso propriamente dito, aquilo que é transmitido (a história, no caso do romance.

⁴Borges, Jorge Luis, Obras completas, II, Buenos Aires, Emece, 1989: 88.

⁵Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, Qu'est-ce que la littérature mineure?, In: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit, 1975: 34.