

O teatro do contador de histórias
de Tahar Ben Jelloun

por
Luciana Persice Nogueira

Tese de Doutorado em Língua Francesa e
Literaturas de Língua Francesa apresentada
à Coordenação de Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da Universidade
Federal do Rio de Janeiro.
Orientador: Professor Doutor Edson Rosa
da Silva

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
1º semestre de 2001

DEFESA DE TESE

NOGUEIRA, Luciana Persice. O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2001. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas, 250 fls.

BANCA EXAMINADORA

1. _____
Professor Doutor Edson Rosa da Silva (Orientador)
2. _____
Professora Doutora Vera Lucia Soares
3. _____
Professora Doutora Eurídice Figueiredo
4. _____
Professora Doutora Eneida Maria de Souza
5. _____
Professor Doutor Marcelo Jacques de Moraes
6. _____
Professora Doutora Telma Martins Boudou (Suplente)
7. _____
Professor Doutor Julio Aldinger Dalloz (Suplente)

Defendida a tese:

Conceito:

Rio de Janeiro, 29 de junho de 2001.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq a bolsa de estudos que me permitiu realizar o curso de Doutorado, e à CAPES, a bolsa sanduíche que me levou à França e aos textos de que precisava.

Agradeço ao Professor Charles Bonn o apoio e a orientação prestados com entusiasmo e fidalguia durante minha estada em Lyon.

Agradeço ao Professor Najib Redouane seus interesse, empenho, bondade e humor, o envio de material publicado sobre Ben Jelloun no Canadá, e o encontro num café em Lyon.

Agradeço ao Professor Robert Harvey a conversa e o vinho em Paris, e o material enviado dos Estados Unidos.

Agradeço a Marília Alonso que, da Bélgica, atendeu à minha solicitação de artigos publicados na imprensa local.

Agradeço à Professora Carlinda Fragale Pate Nuñez a leitura pontual e a expressão de amizade.

Agradeço, também, a outros amigos, colegas ou professores, que indicaram ou forneceram textos que pudessem vir a ser de interesse, pelo senso ético e solidário: Ligia Vassallo e a pletora de livros colocados à disposição; Eclair Antonio de Almeida e os artigos de Arrigucci; Pedro Paulo Catharina e o apoio epistolar ao longo do estágio na França, além da acolhida em Paris e das tardes cansativas de pesquisa na Biblioteca de Sainte Geneviève... Pessoas que resgatam o sentido primeiro da Universidade e que opõem sua prática ao discurso que a reduz a mercado.

Agradeço ao Professor Orientador Edson Rosa da Silva, por tudo.

Acrescento à litania de agradecimentos os contadores de histórias de minha infância: Leslie, Ignez e Ludma.

A Ruth Persice Nogueira
e Leslie Tosta Nogueira

SINOPSE

Análise dos romances *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* e *La Nuit de l'erreur*, de Tahar Ben Jelloun, como palco da teatralidade do narrador-contador. Suas relações com o coro, a máscara, a comédia, a tragédia e a paródia. Pluralidade dialógica e narrativa: culturas e tradições, passado e presente. Oralidade e escritura.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO – OLHAR DE ORFEU	pg.008
1.1	O escritor, a violência e o ofício de mediador	pg.008
1.2	O terror – território do contador	pg.019
1.3	O teatro e a teatralidade	pg.029
2	O CONTADOR DE HISTÓRIAS	pg.035
2.1	Os contadores de Ben Jelloun	pg.046
	2.1.1 – <i>L’Enfant de sable</i>	pg.054
	2.1.2 – <i>La Nuit sacrée</i>	pg.064
	2.1.3 – <i>La Nuit de l’erreur</i>	pg.073
2.2	Loucos, cegos, presos e manetas	pg.082
2.3	O teatro da praça	pg.092
2.4	Os palimpsestos do contador	pg.105
	2.4.1 – Incerto Oriente.....	pg.107
	2.4.2 – Um certo Ocidente.....	pg.118
	2.4.3 – Borges por horizonte.....	pg.126
2.5	O nascimento da tragédia do contador	pg.135
	2.5.1 – <i>La Fiancée de l’eau</i> – o coro.....	pg.137
	2.5.2 – Zahir e bateno – a máscara.....	pg.142
	2.5.3 – “O outro Borges” – a comédia.....	pg.161
	2.5.4 – Apolo, Dioniso e Zaratustra – a tragédia e a paródia.....	pg.171
	2.5.5 – O olhar de Orfeu.....	pg.190

3	CONCLUSÃO – ASSIM FALOU BOUCHAÏB	<i>pg.200</i>
4	BIBLIOGRAFIA.....	<i>pg.207</i>
	I TEXTOS DE TAHAR BEN JELLOUN	
	Entrevistas e depoimentos.....	<i>pg.208</i>
	Artigos de carácter jornalístico e ensaios.....	<i>pg.210</i>
	Prosa, poesia e teatro.....	<i>pg.211</i>
	II BIBLIOGRAFIA RELATIVA A TAHAR BEN JELLOUN E ÀS LITERATURAS FRANCÓFONA E MAGREBINA	<i>pg.214</i>
	Teses e dissertações.....	<i>pg.232</i>
	III BIBLIOGRAFIA GERAL.....	<i>pg.235</i>
5	ANEXO – Lista dos livros de Ben Jelloun.....	<i>pg.246</i>

Il semblerait que le peu qu'il reste aux Occidentaux d'oralité, celui contenu dans la catéchèse, est la participation (de mon temps encore en latin) aux cultes, enfantins, familiaux et communautaires. Or, c'est à mon sens, ce reste d'oralité profondément enfoui, sinon oublié, qui est avant tout l'instance première fondant l'identité linguistique et culturelle de la communauté, à travers l'appartenance religieuse ou l'apprentissage plus ou moins développé des mythes, des fables, des proverbes, des contes et des comptines pour ceux qui ont eu la chance d'avoir des grand-mères; c'est bien cette instance première qui rattache l'individu aux structures imaginaires de son groupe d'origine quels que soient par ailleurs leurs contenus, rétrogrades ou actualisés. L'invitation au voyage remonte ainsi aux premières modulations d'une voix vibrante et chaude, voix maternelle, voix féminine secrétant désirs et interdits. L'invitation au voyage est toujours une vision para-onirique qui réalise l'équilibre entre le régime de pensée fabulatoire et la réalité propre à inculquer les schémas et les catégories cognitifs. Il s'agit bien d'une giration à l'infini d'une histoire qui n'en finit pas.

1 INTRODUÇÃO

No contexto da literatura magrebina francófona, o escritor marroquino Tahar Ben Jelloun destaca-se como um dos mais proeminentes intelectuais de sua geração. Essa proeminência se verifica por seu status de porta-voz do imigrante magrebino na França e se estende a seu papel de contador de histórias: ele conta, em seus romances, histórias onde se misturam tradições culturais magrebina e a atualidade sócio-política do imigrante. Essa mistura faz da escritura de Ben Jelloun um amálgama de tendências e heranças. E seu papel de contador de histórias coloca-o na confluência entre os tempos passado, presente e futuro. Sobre esse contar, declara:

J'adore raconter des histoires. C'est un métier et une passion. [...] Le principe littéraire le plus fondamental de tous les temps, c'est celui des *Mille et une nuits*. Raconte-moi une histoire ou je te tue... Nous sommes condamnés à raconter des histoires sous peine de disparition. Et une société sans romanciers, sans créateurs, sans conteurs d'histoires, est une société déjà morte. ("Tahar Ben Jelloun. Deux cultures, une littérature". BEN JELLOUN 1995a: 111)

Identificado com o ofício milenar do contador, Ben Jelloun se incumba de vitalizar a memória de sua cultura, realizando o que considera ser missão do intelectual contemporâneo. Espécie de Sherazade moderna, ciente do poder de vida e morte das palavras, sustenta que o processo de contar histórias é condição para a preservação da identidade e dos costumes magrebina. Daí firmar-se como porta-voz do imigrante, tanto na França, quanto no Magrebe, ao longo de sua carreira.

1.1 O escritor, a violência e o ofício de mediador

língua; terrorismo da escritura; escritor não-engajado, testemunha e mediador

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 magrebino” (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 magrebina.

Ao organizar uma antologia de poesia marroquina, *La Mémoire future* (1976), Ben Jelloun adquire o status de porta-voz do imigrante magrebino na França. A partir de então, um reconhecimento acadêmico de seu trabalho se traduzirá em premiações literárias a títulos amplamente divulgados: o *Prix de l’Amitié Franco-Arabe*, em 1976, pela coletânea de poemas *Les Amandiers sont morts de leurs blessures* (1976); o *Prix des Bibliothécaires de France* e o *Prix de la Radio Monte-Carlo*, pelo romance *Moha le fou, Moha le sage*, em 1978; o *Prix Goncourt* pelo romance *La Nuit sacrée*, 1987; o *Prix des Universités Méditerranéennes*, em 1990, pelo romance *Jour de silence à Tanger*; em 1994, o romance *L’Homme rompu* é laureado com o *Prix (Littéraire du Grand) Maghreb*, e a narrativa *La Soudure fraternelle (L’Éloge de l’amitié)*, com o *Prix Méditerranée*. Ben Jelloun recebeu dois prêmios italianos: o *Premio Flaiano*, em 1996; e o *Premio Letterario della Resistenza Città di Omegna*, por seu ensaio *Le Racisme expliqué à ma fille*, de 1998. Este ensaio mereceu, também, o *First Global Tolerance Award*, das Nações Unidas.¹

¹ Ben Jelloun é membro da *Académie Mallarmé*, do *Prix National de Poésie*, do *Haut Conseil de la Francophonie*, e da ADEL (Associação dos Escritores de Língua Francesa), foi condecorado Cavaleiro das Artes e Letras e Cavaleiro da Legião de Honra (1988), e recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* do governo belga, em 1993.

O reconhecimento acadêmico legitima seu sucesso como contador de histórias e como porta-voz, e coloca em evidência sua posição oscilante entre duas carreiras: a jornalística e a literária. Elas coexistem, mas ele faz questão de as distinguir. Em um depoimento à imprensa, Ben Jelloun diz: *“ma première démarche a été de sauvegarder, indépendamment de l’engagement que je pouvais avoir dans la vie, l’expression littéraire, de ne pas la mélanger avec l’idéologie ou des impératifs éphémères d’ordre politique”* (“Tahar Ben Jelloun ou comment créer français, en arabe”. BEN JELLOUN: 1988d: 90). Entre o que denomina expressão literária (sua obra ficcional e poética) e os imperativos de ordem política (os posicionamentos políticos adotados em ensaios e artigos), parece tentar estabelecer uma fronteira.

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 magrebina, 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 magrebins 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.

Ben Jelloun angaria, além de louvores, ataques. As críticas provêm, sobretudo, de setores da intelectualidade no Magrebe que o acusam de beneficiar-se comercialmente de uma escritura calcada no exotismo e na manipulação alienante de tradições do Norte africano (BOUGHALI, por exemplo). O teor dessa crítica remonta a uma longa e, a essa altura, ultrapassada discussão sobre o uso da língua francesa por parte de um autor magrebino. Essa discussão é fomentada por setores conservadores da intelectualidade magrebina, crítica, inclusive, com relação à abordagem de certos assuntos considerados “internos” à cultura muçulmana (a liberdade individual, o direito da mulher, o erotismo, entre outros), gerando, ora a censura à obra (como ocorre com Ben Jelloun), ora a perseguição à pessoa do escritor (Naghieb Mahfouz, por exemplo, sofreu um atentado).²

O Magrebe estende-se pelo território de três países, Marrocos, Argélia e Tunísia. Sempre foi uma região caracterizada pela multiplicidade de tradições: ponto de partida ou de chegada de invasões e conquistas com relação à outra margem do Mediterrâneo é, historicamente, local de uma pluralidade cultural onde coabitam berberes (cabilas, rifenhos, tuaregues, djebelis...), árabes, judeus, cristãos, portugueses, espanhóis, franceses... Tradições, heranças, idiomas, falares, e mentalidades distintas distribuem-se, ora misturando-se, ora distinguindo-se, demarcando, de qualquer forma, regionalismos que variam em função do país, da localização costeira ou interiorana, e da proximidade de uma cidade ou do deserto.

² Os escritores do *Machrek*, o Oriente Médio, podem ser incluídos no mesmo processo (como Mahfouz, que é egípcio). Para uma análise detalhada da dimensão política da escolha e do uso da língua francesa por um magrebino, ver KHATIBI: 1968, GONTARD: 1981b, e SOARES: 1998).

A discussão sobre o uso da língua francesa deve-se às feridas ainda não cicatrizadas dos processos de colonização e descolonização. Grupos de intelectuais fundamentalistas chegam a condenar a própria existência da escritura magrebina francófona. O uso do idioma francês, porém, mais do que acirrar antagonismos, vem solucionar dois impasses. O primeiro é de ordem político-editorial: editar na França evita as imposições e limitações da censura (“Les droits de l’auteur”. BEN JELLOUN 1988a: 40). O segundo, refere-se à diglossia árabe: a produção escrita se faz em árabe clássico, enquanto as trocas orais ocorrem em árabe dialetal, moderno. 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, modificada. O texto do *Alcorão* é extremamente poético e está na base de toda a literatura árabe (islâmica) produzida desde a sua difusão. Seus versículos são citados, comentados, mas, de maneira alguma, modificados (sequer para efeitos poéticos). 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 (islâmica). 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. Por outro lado, escrever em árabe dialetal condena o texto escrito a ser compreendido por uma pequena comunidade, cada região tendo a sua própria forma dialetal (o que remete ao impasse de cunho editorial).

A literatura magrebina 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: 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 magrebina 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” (*Souffles* n°18, 1970, p.10 *apud* GONTARD 1981b: 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*.

Sobre essa renovação, e, inserindo-se no movimento intelectual do final dos anos sessenta, Ben Jelloun comenta, a propósito das influências literárias que afetam sua geração, e, mais precisamente, o seu trabalho pessoal:

Je travaillais à *Harrouda* [1973], dans lequel je voulais être en rupture avec la narration traditionnelle. On était traversé par beaucoup de courants, et j’essayais d’être dans une nouvelle tradition qui venait du Maghreb, mais qui ne voulait pas non plus être folklorique ou exotique. En même temps, je voulais emprunter certaines méthodes aux tendances nouvelles de l’écriture européenne. J’étais à l’époque très impressionné par *Ulysse*, de Joyce, et par Roland Barthes. (“Tahar Ben Jelloun. Deux cultures, une littérature”. 1995a: 108)

A importância de Barthes, no contexto da discussão da literatura “terrorista” de uma maneira geral, deve-se ao seu conceito de “violência da escritura”: “A intervenção social de um texto [mede-se] 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” (*Sade, Fourier et Loyola*. In: *Oeuvres complètes 2*: 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” (p.1045). Esse roubo é particularmente operacional para Ben Jelloun, que diz, a respeito do uso da língua francesa: *“ils sont venus s’installer dans le Maghreb, et je me suis installé dans leur langue”* (“Tahar Ben Jelloun. Deux cultures, une littérature”. BEN JELLOUN 1995a: 108) – em uma troca de instalações, invasões ou apropriações. Ele pode realizar em francês o excesso de que fala Barthes, impossível em árabe, língua do texto sagrado, da liturgia e dos pais, que lhe parece inviolável:

Le français est devenu pour moi un domaine de séduction et de conquête formidable, d’autant plus que je pouvais tout dire dans cette langue, ne serait-ce que parce que mes parents ne pouvaient pas la lire et que je pouvais parler de certaines choses qui auraient pu être gênantes [...] je n’aurais pas osé le faire en arabe. (*ibidem*)

Quaisquer que sejam os motivos pessoais para não escrever em árabe, a língua francesa é, para Ben Jelloun, sobretudo, um “domínio”, um território livre (de) onde pode se expressar poeticamente. E o início da vocação para a escritura deve-se à própria violência: Ben Jelloun participou das revoltas de 1965 (que se estenderam de Rabat a Casablanca) enquanto integrante do movimento estudantil. Repreendido, juntamente com outros estudantes, é enviado a um campo militar (1966), onde passa a escrever escondido da vigilância. Para Ben Jelloun, não havia *“d’autre moyen de répondre à*

cette violence que l'écriture et la poésie" (*idem*). A escritura é, assim, uma forma de resistir à opressão, e a poesia, uma devolução de violência.³

A idéia e o conceito de violência do texto e da escritura estão fortemente ancorados no movimento intelectual dos anos sessenta, que desembocara (juntamente com outros fatores) nos eventos de maio de 1968. Ben Jelloun fora para Paris em 1971 "*constater les ruines et séquelles de mai 68*" (*L'Écrivain public*: 122), constatar as transformações resultantes, sobretudo, do ataque ao sistema educacional fossilizado. Basicamente, reavaliaram-se conceitos e preconceitos. Fragmentaram-se, além de estruturas, discursos. Responde-se à ruptura com nova ruptura. Ben Jelloun fala da ruptura que o motiva:

La poésie pour moi est une situation – un état d'être dans la vie, une façon d'affronter la vie et d'affronter l'histoire [...] dans le monde arabe, depuis les ruptures culturelles introduites par le colonisateur, il n'y a plus de lien entre les habitudes culturelles des populations et les façons de penser et de créer des intellectuels modernes. Ce sont deux mondes séparés. [...] La rupture est là: rompre la litania des silences. Dire en poésie la volonté et le désir d'un monde plus humain [...] je constate que j'ai écrit sur les dépossédés, que ce soit la condition des immigrés, la condition des femmes qui n'ont pas les mêmes droits juridiques que les hommes, les Palestiniens privés de leur terre et voués à l'exil et au désespoir. [...] Ce n'est pas très gai, mais c'est sincère. La sincérité, tel est mon engagement. ("Entretien. Tahar Ben Jelloun". BEN JELLOUN 1991b: 5-9)

Ter a sinceridade por engajamento redimensiona a noção de engajamento. Localiza-o entre os "dois mundos" colocados, a seu ver, em oposição desde as rupturas culturais decorrentes da colonização e da descolonização: o mundo das populações pobres e iletradas, e o mundo dos intelectuais que, como se verá a seguir, e sempre de acordo com Ben Jelloun, deveriam dar voz a essas populações. Romper a ruptura significa construir pontes e elos entre os mundos dissociados. "Romper a litania dos

³ Para uma abordagem extensiva da idéia e do conceito de violência do texto, ver GONTARD: 1981b.

silêncios”, dar voz ao iletrado, tal será a função do intelectual na sociedade, tal será o papel do contador de histórias em seus romances.

Quando se fala de engajamento, a primeira referência é o existencialismo de Sartre, que pressupõe o engajamento político do intelectual (mesmo que o debate sobre o engajamento do artista e do intelectual no contexto político-social seja anterior aos debates de ordem filosófica do pós-guerra na França). Para a geração de intelectuais dos anos cinquenta, que viveu sob a égide de um engajamento de tipo sartriano ou jdanoviano, uma mensagem deveria ser transmitida ao leitor, mensagem essa que justificava a escritura. Havia uma prevalência do enunciado sobre a enunciação, do posicionamento político pessoal sobre a qualidade estética da escritura.

Nos anos sessenta surgem novas tendências literárias, que abandonam a discussão do engajamento em proveito de pesquisas formais. O enunciado é eclipsado pela tendência de fazer a escritura referir-se ao social, quando muito, através de procedimentos metonímicos e metafóricos, sem “nomeá-lo”. Após as experiências formais do *Nouveau Roman* e, sobretudo, a partir da fragmentação do sentido, e da polissemia defendida pela teoria do texto, toda mensagem passa a ser discutida, contestada, abolida. O indivíduo (engajado ou não) e sua obra literária se separam. Chega a ser anunciada a morte do autor (Barthes) para libertar o texto do espectro de uma autoridade sobre qualquer suposta “verdade” ou intenção imbuída na escritura. E o termo “engajado”, referido ao escritor ou intelectual, passa a conotar uma concepção ultrapassada de literatura. Dentro dessa perspectiva, Ben Jelloun declara:

Je dénonce le danger que représente la fausse poésie, la non-poésie qui sévit malheureusement dans la plupart des pays dits du Tiers-Monde. Il s’agit de ce qu’on appelle assez facilement la “poésie engagée”. Il arrive souvent qu’on trompe la vérité et l’on tombe, par souci de sincérité et de réalisme, dans la démagogie sans en être tout à fait conscient [...] Des textes où l’on nomme l’apparent et se croit engagé parce qu’on a écrit les mots “liberté”, “révolution” etc... participent en fait à

détourner la poésie de sa fonction essentielle qui est d'atteindre l'authentique et d'aller le plus profondément possible dans son être. (*La Mémoire future*: 208)

Sua preocupação com o Terceiro Mundo será comentada adiante (Cf. item 1.2 desta tese), mas, vale ressaltar que o escritor não somente salvaguarda sua expressão literária do que acredita serem, como já foi dito, “ideologias ou imperativos efêmeros de ordem política” (Cf. p.10 desta tese), mas também se posiciona contra o engajamento de tipo panfletário e estabelece a primazia da expressão estética e artística – coadunado com a sua geração de escritores.

Embora seja aclamado pelos meios de comunicação como o porta-voz do imigrante, Ben Jelloun recusa o título (“Conversation avec Tahar Ben Jelloun, l'écrivain public”. BEN JELLOUN 1984a: 28) e prefere definir-se como “testemunha de seu tempo” e “mediador”. A noção de testemunha tem a ver com um posicionamento definido politicamente:

J'aime bien la définition de l'écrivain qui est un témoin de son époque. En sachant que le témoin n'est pas quelqu'un qui se contente de regarder de sa fenêtre à travers des jumelles. Il est aussi quelqu'un qui agit, qui est lui-même traversé par les événements et ne peut pas rester à l'écart. (“Tahar Ben Jelloun. Deux cultures, une littérature”. BEN JELLOUN 1995a: 111)

Testemunha de uma época ou da história: a literatura é, para Ben Jelloun, um meio de registrar a contemporaneidade historicamente definida no tempo e no espaço. O escritor, assim, rompe as gelosias e os silêncios, atua ao dar voz ao que observa e àqueles que contempla, e interage com eles, num movimento de complementaridade.

Além de testemunha da história, Ben Jelloun define-se, também, como mediador:

Je pense que nous sommes arrivés maintenant à une étape très importante: nous sommes parvenus à nous imposer comme médiateurs. Je sais que cela ne plaît pas aux fanatiques mais je crois au dialogue et à l'échange [nous] qui écrivons en français [...] facilitons l'accès de notre univers et de celui de nos parents à l'Occident. (“Entretien avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1986a: 173)

Sua autodefinição como mediador está ligada à sua situação privilegiada na imprensa como promotor de debates e discussões sobre os problemas decorrentes da imigração. Assim, coloca-se nitidamente contrário à intolerância fundamentalista e a favor do diálogo entre os diferentes povos. Esse diálogo, a seu ver, beneficia os magrebinos, pois recupera sua dimensão humana, artística e cultural, e mina o preconceito do europeu.

O termo remete ao conceito de Peter Burke (1989), para quem o mediador é o agente de integração entre diferentes estratos sócio-culturais, seja horizontalmente – entre especificidades regionais ou nacionais –, seja verticalmente – entre os registros erudito e popular. Primeiro, horizontalmente, Ben Jelloun estabelece uma ponte entre as duas margens do Mediterrâneo, dois mundos, ao fazer circularem a cultura, a tradição e a memória do Marrocos pelo intermédio da língua francesa. A esse respeito, diz num depoimento:

Le poète écrit avec la mémoire de ses racines, et cette mémoire peut venir de loin, des terres brûlées [...], terres d’Ethiopie, comme elle peut venir des temps anciens, de l’Andalousie heureuse, ou de l’avenir libéré du peuple palestinien. Qu’importe l’encre, la couleur des mots, le regard des mots; et si ces mots sont de France, ils viennent de toutes les langues françaises que nous écrivons ici et ailleurs. (“Écrire dans toutes les langues françaises”. BEN JELLOUN 1985a: 24)

Ben Jelloun faz a integração vertical, entre o erudito e o popular, na medida em que registra, por escrito, elementos de uma cultura essencialmente oral. Seu status de porta-voz adquire, assim, um duplo sentido: ele fala em nome do imigrante na França; por outro lado, escreve a palavra do analfabeto e conta suas histórias, dramas, tragédias e mitos. Ele é, ao mesmo tempo, porta-voz e contador. A escritura, assim como a língua francesa, faz a ponte entre as distâncias no tempo e no espaço, e permite uma integração entre as diferenças.

1.2 O terror – território do contador

território interior; desterritorialização; terror; “étrangeté”

Nessa perspectiva, que visa, não eliminar as diferenças, mas integrá-las, combiná-las por meio da literatura, Ben Jelloun concebe o Magrebe em diálogo, não somente com a França, mas com a Europa. Mais especificamente, interessa-lhe a bacia mediterrânea: “*la Méditerranée ajoute une dimension affective ou intellectuelle*” (“Entretien avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1986a: 177) e confessa que tem mais afinidades com um grego ou um libanês do que com um saudita ou um iraquiano. Não se trata de um território demarcado por acidentes geológicos, continentais, mas de um certo território, regido por uma maneira de sentir e de pensar, que ele reconhece, inicialmente, como mediterrânea. As não-fronteiras de Ben Jelloun, todavia, movem-se alhures:

A travers la culture française j’ai découvert la littérature latino-américaine dont je me sens aujourd’hui beaucoup plus proche que je ne le suis de certains écrivains français [...] mes identités sont très ouvertes, je ne suis pas déchiré, contrairement à ce qu’on écrit sur moi. (“Tahar Ben Jelloun ou comment créer français, en arabe”. BEN JELLOUN 1988d: 89)

Ben Jelloun descobre afinidades com a América Latina, aproxima-se desse admirável mundo novo, sem dilacerar sua identidade de escritor (testemunha e mediador), através de traduções, para o francês, de textos escritos, originalmente, em espanhol. Mais uma vez, a língua francesa funciona como ponte entre mundos, inclusive com o Brasil:

Quand j’ai lu la première fois Juan Rulfo, *Pedro Paramo*, qui est un texte fondamental de la littérature mexicaine, je me suis reconnu dans ces personnages, je me suis dit: “ça pourrait se passer chez moi”. Et quand je lis quelqu’un comme Jorge Amado, brésilien, je pense: “Il y a quelque chose qui se passe entre le Brésil et le Maroc”. Et, lorsque Jorge Amado est venu au Maroc, lorsqu’il a vu ce peuple, il a dit: “Mais je suis chez moi!” (“L’imaginaire dans les sociétés maghrébines”. BEN JELLOUN, 1996b: 138-139)

De maneira geral, Ben Jelloun reconhece nos escritores que cita, precursores da conquista do público europeu. Nesse sentido, não é de surpreender que Ben Jelloun confesse que se sinta “muito mais próximo” de Borges do que de “outros escritores árabes” (“Tahar Ben Jelloun, deux fois Goncourt”. *Le Soir*, 26/11/1987, *apud* LINDELAUF: 79). Essa influência se verifica, inclusive, na atitude não-engajada do escritor argentino, para quem “as opiniões de um escritor são o que ele tem de menos importante. Uma opinião, ou uma filiação a um partido político, ou o que se denomina a literatura engajada, podem nos trazer obras admiráveis, medíocres ou detestáveis” (BORGES 1999: 23) – declaração em perfeita sintonia com a crítica à literatura engajada feita por Ben Jelloun.

Já foi comentado que, para Ben Jelloun, a língua francesa é “um domínio de sedução e de conquista formidável” (Cf. p.14 desta tese), sedução e conquista, inversão do movimento expansionista através desse domínio, desse território que é a língua francesa: instrumento de uma literatura que, independentemente de suas origens ou raízes, quer ser lida. Essa reconquista, ou conquista às avessas, já fora feita pelos latino-americanos:

On a envie de voir éclater [la littérature maghrébine] comme a éclaté la littérature latino-américaine. Peut-être que nous n'avons pas toutes les richesses de cette littérature. Eux, ils ont mis longtemps avant d'éclater en France. Borges a été découvert quand il avait soixante ans. Marquez était inconnu, mais Fuentes, Vargas Llosa... tous ces gens là ont été découverts très tardivement. Mais quand ils ont été découverts, ça a été le grand boom sur la littérature latino-américaine qui est, c'est vrai, de bonne qualité.

Nous espérons, nous écrivains maghrébins, arriver un jour au moins à ce que cette littérature soit reçue avec le même intérêt et la même attention que la littérature latino-américaine. Pour ça il faut beaucoup de travail, il faut que nous écrivions des livres d'une très grande rigueur et d'un très grande qualité. (“Entretien avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1986b: 67-68)

Mais importante do que pertencer a uma literatura de caráter nacional, é, para Ben Jelloun, a qualidade estética dessa literatura – fator responsável pela sedução do público. E, mesmo incluindo-se dentro do quadro da literatura magrebina, reforça que a identidade de uma literatura não limita o seu campo de expressão: *“j’aime lorsque Khatibi parle du Japon. Pourquoi nous enfermer, nous écrivains maghrébins, dans un éternel folklore [...] Notre seule identité est d’être écrivains, notre seul territoire est la littérature”* (“Conversation avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1990a: 42). O território de que fala Ben Jelloun é não-geográfico, atópico, utópico, talvez. O lugar de onde escreve é subjetivo, seu âmbito é ambíguo, lábil, poroso, movediço, como as areias que evoca em quase todos os seus textos. Esse território é a língua, qualquer língua, é a literatura, todas as literaturas.

Ben Jelloun desenvolve a questão do território da literatura, mais explicitamente, em dois de seus romances. Em *Les Yeux baissés* (1991), o personagem do professor-escritor escreve, em uma carta à protagonista: *“je pensais que tu étais entre deux cultures, entre deux mondes, en effet, tu es dans un troisième lieu qui n’est ni ta terre natale ni ton pays d’adoption”* (p.295-296). E em *La Nuit de l’erreur* (1997), o personagem professor-escritor escreve, em carta a Salman Rushdie: *“notre patrie est un livre, un rêve bleu dans une mer d’histoires, une fiction déroulée dans plusieurs langues. Notre patrie est une solitude [...] notre territoire est en nous”* (p.298). Ben Jelloun sabe que se fazem sermões contra seus escritos em mesquitas do Marrocos (“Politics and literature: an interview with Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1993b: 42). Daí solidarizar-se tão explicitamente com Salman Rushdie (condenado à morte por fanáticos) neste romance. Em comum, ambos os trechos citados têm o fato de serem escritos por personagens professores-escritores, cartas dentro do romance, textos em

abyrne, que conectam emissores e destinatários em diferentes países, que unem territórios distantes pela escritura. Esse “terceiro lugar” é o lugar do híbrido (naquilo que há de comum ou comunicável entre os diferentes) e do excluído (naquilo em que é dessemelhante), pois essa é a situação do imigrante: resultante de um amálgama de duas culturas e ao mesmo tempo excluído de ambas por não poder se identificar integralmente a nenhuma delas.

Esse “território interior” é uma contingência da solidão e do exílio. Pois a escritura de Ben Jelloun pertence, essencialmente, à literatura oriunda das imigrações (BONN 1995a e b), onde o hibridismo cultural e a exclusão socio-econômica e cultural são temas recorrentes. Mais uma vez, é Ben Jelloun quem diz:

L'écrivain est un homme solitaire. Son territoire est celui de la blessure [...] Il est reclus (mais non pas séparé) pour mieux écouter ce que dit son peuple et pour mieux transmettre les bribes de son imaginaire [...] C'est Jean Genet qui dit que nous sommes condamnés à une réclusion solitaire [...] Mes objectifs? Témoigner. Dire. Essayer de ne pas trahir l'écoute. Je ne raconte pas des histoires pour passer ou faire passer le temps dans le train. ([“La Réclusion de l'écrivain”]. BEN JELLOUN 1983c: 42-44)

Esse mosaico de citações de entrevistas e depoimentos concedidos por Ben Jelloun visa rastrear uma idéia recorrente na sua ficção, e expressa insistentemente em artigos à imprensa: a de que o ofício do escritor situa-se na confluência de distintas tradições culturais, intermediando diferenças e distâncias. Esse ofício é forçosamente solitário, pois manifesta-se de um não-lugar, no intuito de desatrelar sua expressão de qualquer grupo ou comunidade que lhe seja interlocutor. Esse não-lugar é um “território de sedução e de conquista”, é o “território da literatura”, um “território interior” – “território da ferida” resultante de todas as cisões intrínsecas à situação de exílio.

Essa é uma das premissas do trabalho de Ben Jelloun: o escritor vive em uma “reclusão solitária” – essa citação de Jean Genet é o título de seu segundo romance

(1976); é também a condição para que o escritor esteja disponível, à “escuta de seu povo”, para que possa contar suas histórias.

De forma geral, portanto, a literatura magrebina francófona responde à necessidade de se exprimirem as vozes magrebina no exílio. Como outros escritores magrebinos, desde a censura à francofonia, Ben Jelloun dirige-se a um público composto de imigrantes e de europeus simpáticos às relações entre os europeus e os árabes: um público leitor que se caracteriza, fundamentalmente, pelo sentimento ou pela situação da “desterritorialização”.

A crítica especializada é quase unânime ao empregar amplamente esse conceito de Deleuze e de Guattari (“Qu’est-ce que la littérature mineure?”) 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. Esse escritor é, portanto, inevitavelmente, um porta-voz, como se tornou Ben Jelloun.

Essas três características constituem as condições, segundo Deleuze e Guattari, do caráter eminentemente revolucionário da literatura menor. A literatura magrebina francófona, sendo uma literatura menor, pode ser considerada, em seu conjunto, potencialmente revolucionária. Ela é o resultado de uma transformação cultural, histórica e política; ela é o processo de diálogo entre continentes; ela é a possibilidade

de expressão de toda uma coletividade em plena mutação; ela 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, 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 literatura assim desterritorializada é uma forma de expressão com vocação para a abolição de antigas violências e estruturas – tanto lingüísticas quanto políticas.

Ainda de acordo com Deleuze e Guattari, “se o escritor está à margem ou à parte em sua comunidade frágil, essa situação permite-lhe exprimir uma outra comunidade potencial, forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (*op.cit*: 31-32). Pode-se dizer que esse é o caso de Ben Jelloun: escritor à parte por ser aceito e integrado ao universo literário e acadêmico europeu. Ele se destaca de sua comunidade, torna-se seu porta-voz, e fornece-lhe as condições de transmitir toda uma “consciência” e uma “sensibilidade” desterritorializada, potencialmente transformadora (trata-se, aqui, da transformação eventual do *statu quo* no Magrebe – a “outra comunidade potencial” de que falam Deleuze e Guattari).

Mas, diferentemente de Kafka que, segundo os autores, realiza o movimento de desterritorialização pelo emprego da língua alemã “em sua pobreza” (p.35), Ben Jelloun se apropria da língua francesa à maneira da Escola de Praga, pelo viés de “todos os recursos de um simbolismo, de um onirismo, de um sentido esotérico, de um significado oculto” (p.34) – como se verá mais adiante, no processo de “reterritorialização simbólica” (Cf. item 2.3).

As idéias de território e de desterritorialização (e reterritorialização) vinculam-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, em seu ensaio *La Terreur et les signes. Poétiques de rupture* (1982), o “terror” foi abordado de diferentes maneiras por Victor Hugo (em *Les Contemplations*) e por Jean Paulhan (em *La Terreur dans les lettres*), sempre em relação ao Terror, movimento histórico, do qual desvincula sua análise voltada ao estudo do terror enquanto elemento fundamental da poética. Jenny ressalta, inicialmente, que “terror” e “território” têm a mesma origem etimológica, e cita: “*Ainsi nostre langue Ils ont pris et planté dans leur terreur sauvage*” (Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, [s/l], 1934, [s/p] *apud op. cit.*: 13). O conceito de terror, portanto, está, ligado à idéia de espaço: o “espaço do terror” é um “espaço de expressão” (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”, contestando os demais discursos ou as demais formas de expressão.

Na *Poética* de Aristóteles, 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 *ao 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. (p.14)

O terror é, portanto, segundo Jenny, 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.

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” (p.271). A retórica do contador de histórias, como se verá mais adiante, coloca-o ao lado do poeta e do louco, conforme abordagem de Jenny: expressa *pathos* e torna-se uma voz trágica no “território” ou espaço literário de Ben Jelloun. Esse caráter trágico da figura do contador de histórias norteia o entendimento de seu personagem no *corpus* desta tese.

O terror-território é uma questão-chave no trabalho de Ben Jelloun, na medida em que a literatura magrebina de expressão francesa é, antes de tudo, uma literatura oriunda da imigração. O crítico Charles Bonn dá destaque ao aspecto trágico dessa literatura:

A errância do sentido que, desde a antiguidade, 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. (1994a: 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. (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. Para Marc Gontard (*Le Moi étrange*), a “*étrangeté*” é signo da aventura pós-moderna. Para Claude Levesque (*L'Étrangeté du texte*), a “*étrangeté*” é decorrência do estilo (de Nietzsche) alusivo, oblíquo e fragmentário, que mistura gêneros. Para Charles Bonn, “*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 resgam, 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.

Nessa dupla “*étrangeté*”, a de apresentar-se como um outro não-exótico (não “muito outro”, não muito diferente), e a de servir-se da literatura escrita para referir-se à literatura oral, o personagem do contador de histórias mostra-se, de acordo com um dos críticos de Ben Jelloun, igualmente, “*étrange*”:

O personagem do contador, tomado de empréstimo como significante à literatura oral e integrado à escritura romanesca como símbolo ou agente semiótico, é sempre sentido como uma “*étrangeté*” e como uma transgressão dos cânones clássicos do

gênero, pois ele contribui para criar na narrativa o espaço tradicional da “escuta” e participa, assim, da “oralidade fingida”. (KAZI-TANI: 138)

A questão do gênero será abordada adiante (Cf. item 2.1 desta tese), mas é necessário deixar clara essa premissa: a literatura magrebina francófona constitui-se num território “*étrange*” – o território do outro, onde se realiza uma reterritorialização, e onde se escreve em alusão à oralidade. Esse território é o local de onde fala o contador, personagem adequado à transposição de gêneros. Território estrangeiro, pois trata-se de uma literatura de errância e migração, trágica devido às rupturas que lhe são inerentes.

Ben Jelloun, ao falar da escultura de Alberto Giacometti (em *Alberto Giacometti*. 1991h), considera-a marcada pela ruptura e pelo dilaceramento, e compara suas formas torturadas à situação do exílio e da imigração.

[L’]immigré est universel. Il ne vit pas une condition exceptionnelle. De tout temps l’émigration a été un arrachement et une rupture qui font mal. Le prophète Mohamed, le sceau des prophètes, est le premier immigré de la terre d’Islam. Il a dû quitter La Mecque pour se réfugier à Médine où il mourut. Cet arrachement date d’ère musulmane [...] “Hyjra” veut dire émigration. (*Alberto Giacometti*: 30-32)

Embora Ben Jelloun tenha ensaios e artigos sobre a imigração, nessa narrativa sobre a arte e o artista Giacometti, o autor expressa de maneira mais contundente o sentimento da imigração. Essa anterioridade da imigração buscada no início do tempo e da cultura muçulmanos revela o impacto do sentimento da imigração nos seus textos de ficção. A sensação de ruptura, o itinerário da errância e a perplexidade do desterro são expressões da distância e da solidão.

1.3 O teatro e a teatralidade

tema, problema, hipótese, objetivo e metodologia

Os romances que constituem o *corpus* desta tese são *L'Enfant de sable* (1985), *La Nuit sacrée* (1987) e *La Nuit de l'erreur* (1997). O sucesso fenomenal do primeiro gerou sua continuidade no segundo. O terceiro foi escrito entre 1991 e 1996 (informação que encerra a narrativa). Em depoimentos pessoais, porém, o escritor declara que penou para conseguir terminar este romance, ao qual se refere como uma “narrativa poética e onírica” (Cf. “Interview de l'intérieur”. BEN JELLOUN 1998b e *L'Ange aveugle*: 9), e que tenta terminar desde que publicara *La Nuit sacrée*. O lapso de dez anos entre as edições de *La Nuit sacrée* e *La Nuit de l'erreur* revela que essa é uma estranha trilogia. O traço de união dos três romances consiste na posição central do contador de histórias. Esse personagem já aparecera em outras narrativas, mas sem a função de narrador principal. Aqui, mesmo havendo uma sucessão de contadores, o seu posto permanece como elemento pivotal da engrenagem narrativa. *L'Enfant de sable*, texto polifônico, onde a exuberância dos contadores e de sua sucessão ofusca a eventual conclusão da história do protagonista, é seguido da narrativa relativamente linear de *La Nuit sacrée*, que dá um destino ao herói. *La Nuit de l'erreur* terá outros personagens, mas a sucessão de contadores retorna à praça pública, local onde se encena a narração da(s) história(s), restaurando a polifonia de *L'Enfant de sable*. É como se *L'Enfant de sable* tivesse duas continuidades possíveis: uma, que se mantém coerente com relação à história começada, mas deixada em suspenso (*La Nuit sacrée*), e outra, que retoma a estrutura narrativa polifônica, polissêmica e fragmentária (*La Nuit de l'erreur*). *L'Enfant de sable*, narrativa de caminhos que se bifurcam.

O tema desta tese é a importância estratégica do personagem do contador de histórias nesses três romances. Essa importância se verifica através da teoria do texto, da intertextualidade e da citação, pois o texto de Ben Jelloun é visto como meta-

escritura. O narrador, neste caso, é um agenciador da pluralidade dialógica das vozes narrativas. Além disso, ele funciona como um catalisador de estratégias metanarrativas, na escritura de caráter borgiano de Ben Jelloun.

O problema básico a ser colocado refere-se ao teor estratégico do personagem do contador-narrador, que poderá ser estudado à luz de comentários de Ben Jelloun em entrevistas concedidas à imprensa. Especificamente, esse caráter estratégico será vinculado à teatralidade do contador. Dessa forma, os romances serão abordados como palcos cênicos (“territórios”) onde se destacam: a “*étrangeté*” da narração oral em uma narrativa; e a busca da conciliação de opostos (Oriente/Ocidente, popular/erudito, árabe/francês, oral/escrito etc), na confluência de distintas tradições literárias.

A hipótese é de que há um denominador privilegiado na configuração do personagem do contador: a teatralidade.

A inserção de fatores orais no texto escrito ressaltam os fundamentos da cultura magrebina na obra, os quais remetem ao lirismo poético da literatura árabe, à entoação da recitação do *Alcorão*, à retórica tradicional do contador de histórias (figura tradicional das praças e feiras públicas) e à citação eventual de dizeres e provérbios populares. Esse mosaico de oralidade leva a crítica a aproximar o texto benjellouniano, ora do poema, ora do conto.

A oralidade se expressa no texto através de formidável polifonia, colocada em cena pela atuação dos contadores que se sucedem no centro do círculo de audientes, entre disputas e ausências. Essa sucessão será apresentada de maneira diferenciada em cada um dos três romances. Ainda assim, trata-se do mesmo fenômeno: a encenação do teatro enunciativo.

A teatralidade é ressaltada pela força cênica do contador – ligado ao aedo grego e ao contador da feira popular medieval européia, e suas projeções nas figuras do louco e do bufão. 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. O *pathos*, porém, se apodera do contador, que se deixa possuir por seus personagens, e passa a ter que exorcizá-los, numa simulação de ritual, ritual que é de fundamento dionisíaco, Dioniso, deus que está nas origens do teatro.

O teatro dos romances de Ben Jelloun, que começa na encenação da enunciação, desenvolve-se através de todo um vocabulário ligado à atividade teatral, que permeia os romances e revela-se presente na existência, ainda que simbólica, do coro (representado através do caráter, às vezes, moralizante do contador). Sua origem pode ser traçada, formalmente, na única peça de Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau*, 1984, escrita imediatamente antes de *L'Enfant de sable*. O teatro se dissemina, porém, nas várias máscaras detectáveis (nos jogos de claro-escuro do texto, ou, em linguagem sufi, de zahir e batenó); na comédia do texto (a questão do riso, no cerne da crítica ao fanatismo religioso feita por Ben Jelloun); na tragédia que envolve os personagens; e na paródia (que se insinua no reverso da tragédia). Por fim, o olhar do contador sobre seus personagens e sua história pode ser comparado ao de Orfeu, que destrói o objeto mirado, transforma-o em miragem, e devolve-o às sombras.

O olhar é importante no entendimento do caráter teatral dos textos, pois *théatron* significa, justamente, “lugar de onde se vê” algo. Como no mito de Orfeu, profundamente dionisíaco, o olhar do contador dilui e fragmenta o que vê, transformando a história numa multiplicidade intangível.

Enquanto se desenrola a cena teatral, ou teatralizada, do contador, ouvem-se as “vozes palimpsestas”, textos em filigrana sobre cujo fio (des)equilibra-se o contador. Entre essas vozes, destaca-se a de Jorge Luis Borges, disfarçado de “ trovador cego” em *L’Enfant de sable*, cujos ecos se disseminam pelos demais romances, sobretudo a partir do binômio zahir-bateno – citação de Borges adotada por Ben Jelloun. Outra voz que ressoa no texto de Ben Jelloun é a de Friedrich Nietzsche, cujo Zaratustra, anti-herói e antiprofeta, não só alimenta a tragédia com seu “saber alegre” e revela-a, em parte, também, paródia, como inculca a dualidade Apolo-Dioniso na obra benjellouniana.

O objetivo desta tese é, assim, o de caracterizar os três romances em questão como um itinerário teatral e metanarrativo percorrido por narradores, personagens e leitores através de diferentes dimensões intertextuais, nas quais se destaca o diálogo com as obras de Borges e de Nietzsche (entre muitos outros).

A metodologia inclui, inicialmente, a ótica da teoria do texto. Os romances de Ben Jelloun serão vistos como espaço intertextual, polifônico e polissêmico onde se cruzam, respectivamente, significâncias (“*signifiances*”), vozes e focos narrativos, e toda uma gama de tecidos culturais implicados pela escritura. Assim, teoria do texto e estudos transculturais se entrelaçam e cooperam na análise textual.

Especificamente, concorrem para essa análise, os conceitos de Mikhaïl Bakhtine (*La Poétique de Dostoïevsky*) de dialogismo – ou seja, as relações que um texto empreende com outros textos, inclusive o “texto social”; e de polifonia, que caracteriza o romance moderno, o qual coloca em cena uma pluralidade de vozes e de consciências, sem que uma se sobreponha às demais. Na sustentação da teoria do texto está, claro, a definição fundadora de Julia Kristeva de intertextualidade (“*Une poétique ruinée*”), que visa integrar a compreensão do texto à de produtividade (dinâmica) da escritura.

A partir da teoria da intertextualidade, será destacada a dupla dimensão relacional e transformacional do processo e da poética da citação. Dentro dessa dimensão dupla, será evidenciado o caráter metatextual e, implicitamente, crítico do texto, pois é no potencial crítico do jogo intertextual que o personagem do contador de histórias se impõe como narrador privilegiado. Aqui, Antoine Compagnon (*La Seconde main ou le travail de la citation*) fornece subsídios ao entendimento do caráter citacional do texto de Ben Jelloun: todo um espectro de citações é amalgamado no mosaico benjellouniano, na forma de sucessão, sobreposição e encaixe de referências explícitas ou implícitas a outros textos. Palimpsestos e espelhamentos serão identificados na passagem de um romance a outro.

O estudo do personagem do contador apóia-se, sobretudo, no ensaio de Paul Zumthor (*La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*), que permite traçar a trajetória milenar do contador das feiras populares. A discussão da figura e do papel do contador de histórias, sobretudo como narrador de um romance, alinhava-se entre Idade Média européia e contemporaneidade magrebina. Além dos ensaios e artigos em que Ben Jelloun fala do papel do intelectual como mediador cultural, recorre-se à baliza do conceito de mediador cultural de Peter Burke (*Cultura popular na Idade Moderna*), que pode ser aplicado, tanto a Ben Jelloun quanto ao seu contador.

Contribuem para o estudo do personagem do contador, os textos críticos de Henri Corbin (*Histoire de la philosophie islamique*) e de Thérèse Michel Mansour (*La Portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*), que comentam o binômio zahir-bateno, o qual está na base das dualidades, conciliadas, no personagem.

Quanto ao caráter trágico, cômico ou paródico do contador, serão úteis os estudos de Laurent Jenny sobre o terror (*La Terreur et les signes. Poétiques de rupture*),

o texto fundador de Aristóteles (*Poética*), o ensaio de Charles Segal sobre a importância da passagem da oralidade à escritura no desenvolvimento da tragédia grega (“Tragédie, oralité et écriture”), e a tese de Friedrich Nietzsche sobre as origens da tragédia (*La Naissance de la tragédie*)

Para o estudo de certos aspectos do pensamento de Nietzsche pertinentes a esta tese (que não pretende realizar uma abordagem filosófica do personagem do contador), foram consultados os ensaios de Gilles Deleuze (*Nietzsche et la philosophie*), Claude Lévesque (*L'Étrangeté du texte. Essais sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida*), e François Warin (*Nietzsche et Bataille, la parodie à l'infini*). A influência de Nietzsche na literatura francófona magrebina foi analisada por Abdelwahab Meddeb (*Écriture et double généalogie* – tese de doutorado) e Beida Chikhi (*Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*), ambos incluídos no quadro crítico-teórico desta tese.

Finalmente, a questão do olhar (do contador) apóia-se no mito de Orfeu – abordado por Maurice Blanchot (*L'Espace littéraire*). O poder paradoxal de destruição e construção desse olhar tem por decalque o conceito de *pharmakon*, organizado por Jacques Derrida (“La pharmacie de Platon”).

No intuito de simplificar a referência bibliográfica nas citações, serão usadas as iniciais dos romances em questão, *ES* (*L'Enfant de sable*), *NS* (*La Nuit sacrée*), e *NE* (*La Nuit de l'erreur*), assim como *OC* para as *Obras completas* de autores citados.

2 O CONTADOR DE HISTÓRIAS

memória, esquecimento, cicatriz e pharmakon; o Nouveau Roman magrebino; o romance-poema, o grão do texto e o romance-conto; o barroco

“Adoro contar histórias. É um ofício e uma paixão”, diz Ben Jelloun (Cf. p.8 desta tese). Tornar-se contador de histórias é expressão da tradição literária árabe, cujo emblema é Sherazade. É integrar-se a uma cultura essencialmente oral, embora servindo-se da escritura. E o escritor explica sua escolha pessoal da escritura em detrimento da expressão oral:

Je n'ai aucune mémoire de ce que j'écris. Je suis incapable de reconnaître une phrase, un paragraphe ou une page de l'un de mes livres. J'ai tôt développé cette amnésie qui se veut simple distance pour pouvoir continuer d'écrire, pour éviter que le corps, le visage et ses images ne bousculent le texte et prennent sa place. C'est là un paradoxe parce qu'il m'arrive de croire que je pourrais être un conteur, un écrivain public, un contrebandier d'histoires qui fait de l'oubli une passion. Mais comme un conteur amnésique est voué au silence ou au balbutiement, j'emprunte le chemin de l'écriture. Je prends des détours quand je ne me complais pas dans un labyrinthe où je me défais des mots qui me serrent la poitrine. Je me sépare des histoires qui tombent en moi par inadvertance. (“Écrire dans toutes les langues françaises”. BEN JELLOUN 1985a: 23)

Ben Jelloun assume-se, portanto, como um mediador-testemunha e como um contador de histórias moderno dentro da tradição das *Mil e Uma Noites*. E, se por um lado, manifesta fascínio pelo esquecimento, por outro, sua paixão é a memória, e a multiplicidade de histórias que ela lhe permite contar.

Je suis obsédé par [le thème de la mémoire], parce qu'un peuple sans mémoire est complètement perdu [...] cette obsession sur le rappel de ce qui nous constitue, qui est la mémoire millénaire [...] Il y a le mot “mémoire”, il y a le mot “blessure” qui revient souvent aussi (“Tahar Ben Jelloun. Deux cultures, une littérature”. BEN JELLOUN 1995a: 110).

A ferida resulta do exílio, da imigração e da perda de identidade. Essa ferida só pode ser cicatrizada pela ação da escritura, que tem o poder de recuperar a memória, a tradição, e a identidade perdida. A intervenção ou intermediação do escritor é um

elemento fundamental nesse processo, sobretudo quando este realiza uma ponte com a cultura do outro, na qual está instalado o imigrante.

A ferida é, também, consequência das rupturas que se acumulam no processo de escritura (Cf. p.15 desta tese), rupturas culturais decorrentes dos processos de colonização e de descolonização, e ruptura entre intelectuais e comunidades de origem. A cicatriz-escritura de Ben Jelloun é como a cicatriz de Ulisses: instrumento de seu reconhecimento por aqueles que partilham sua história. Cicatriz-escritura que rompe o silêncio decorrente da incomunicabilidade da dor da distância, reúne tecidos socio-culturais, e recupera identidade, tradição e memória.

A metáfora da cicatriz pode evocar a de *pharmakon*, estudada por Jacques Derrida em “La pharmacie de Platon” (1957: 69-197), onde a escritura é comparada a essa droga, tanto remédio quanto veneno, curativa ou destrutiva, dependendo do prisma (e da tradução), sobretudo em relação à memória e à história. A rede semântica vinculada ao *pharmakon* é extensa, mas vale reter que o seu mecanismo dialético leva ao entendimento de si e do outro, “pela linguagem do outro” (p.138), como pretende fazer, em sua reterritorialização, a literatura francófona magrebina. O uso da língua francesa e a literatura desterritorializada são comparáveis ao processo do *pharmakon*, antídoto contra o veneno, ponte sobre a dificuldade. E a escritura que registra as tradições do Magrebe, inclusive orais, poderia ser analisada sob a perspectiva do prejuízo da palavra oral (como advoga Platão), mas essa seria outra tese. Todavia, a relação paradoxal entre narração e narrativa, e a “*étrangeté*” de sua interação, já foram comentadas na Introdução (Cf. item 1.2) e estão impregnadas da dialética do *pharmakon*.

Confirmando sua vontade de romper com a narrativa convencional, os romances de Ben Jelloun reúnem histórias, narrativas e narrações, as quais se encadeiam, encaixam e fragmentam, e onde discursos descontínuos se sucedem, como os narradores. Essa estrutura embrenhada leva Marc Gontard a considerar Ben Jelloun um herdeiro do que ele denomina o ‘*Nouveau Roman* magrebino’ (1985: 113), movimento independente do *Nouveau Roman* francês, por ser paralelo a ele: começa em 1954, com *Le Passé simple*, de Driss Chraïbi (considera-se que o *Nouveau Roman* tem início com *Les Gommès* de Alain Robbe-Grillet, em 1953). Os dois movimentos teriam, segundo Gontard, origem em Faulkner e Joyce. Esse *Nouveau Roman* magrebino é o que Ben Jelloun denomina “a nova tradição que vinha do Magrebe, mas que não queria ser folclórica ou exótica” (1995a: 108; entrevista já citada) – uma literatura que não tenta atender às necessidades de exotismo dos leitores europeus, e que expressa o hibridismo cultural do Magrebe.

Essa literatura também não poderia ser mimética, pois, segundo Ben Jelloun, não havia o que imitar aos europeus dos anos sessenta e setenta:

[Ao ler Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute] compreendi que essa literatura não era para nós, e que era a literatura de uma crise. Não uma crise da escritura, pois, nessa mesma época Le Clézio escrevia coisas maravilhosas, mas uma crise nas relações com o mundo. Os “romances novos” são obras de autores que já não mais sabiam o que dizer, nem como contar sua sociedade. (In: GAILLARD, Philippe: 45-46)

E Ben Jelloun pretende contar a sua sociedade, acreditando ter o que dizer.

Gontard lembra que *Harrouda*, primeiro romance de Ben Jelloun (1973), recebe a apelação de “romance-poema” devido à ausência de formas convencionais da prosa – linearidade narrativa e tempo seqüencial, por exemplo. O crítico propõe outra apelação: “itinerário semio-lírico” (1985: 67), que daria conta da influência barthesiana. Mas o

caráter pouco convencional do romance de Ben Jelloun remonta a outras influências, que também atuam sobre o *Nouveau Roman* magrebino.

A evolução do gênero romanesco na literatura magrebina de expressão francesa leva a uma dupla constatação: de um lado, a constituição do gênero no Magrebe deve-se à influência européia, pois o romance é um gênero desenvolvido na Europa desde o século XVII. A renovação do gênero proporcionada por escritores contemporâneos, como Joyce e Faulkner, proveniente da Europa e dos Estados Unidos, sofisticava a herança recebida do colonizador que se implantou na região (franceses, espanhóis, portugueses e ingleses).

Por outro lado, a expressão literária francófona é fortemente enraizada na tradição árabe. É o que explicam os editores de *Nedjma* (Seuil, 1956), romance de Kateb Yacine, um dos textos fundadores do *Nouveau Roman* magrebino:

Os procedimentos narrativos utilizados por Kateb Yacine [em *Nedjma*] são, por vezes, desconcertantes para o leitor europeu. Este, em última instância, poderá refugiar-se nas sutilezas da literatura comparada, para exorcizar o desconhecido: a propósito de *Nedjma*, se pensará em Faulkner. Nós, porém, cremos que é preciso procurar alhures a explicação das singularidades deste romance. O ritmo e a construção da narrativa, mesmo que devedoras, até certo ponto, a certas experiências romanescas ocidentais – o que não contestamos – resultam, sobretudo, de uma atitude puramente árabe do *homem face ao tempo*. O pensamento europeu move-se em uma duração *linear*; o pensamento árabe evolui em uma duração *circular*, em que cada desvio é um *retorno*, confundindo futuro e passado na eternidade do instante. Essa confusão de tempos que os observadores apressados imputam ao gosto pelo equívoco, e onde é preciso, primeiramente, ver o signo do gênio da síntese, corresponde a um traço constante do caráter, a uma orientação tão natural do pensamento, a ponto de marcar a própria gramática árabe. (YACINE: 6)

A inclusão, pela nova literatura magrebina (a partir dos anos 1950), das formas de pensar e de falar árabes (e, em certos casos, berberes), conferem-lhe uma autenticidade que ultrapassa os temas e os projetos políticos, insinuando-se na gramática do texto escrito em francês, onde se lê, em filigrana, a gramática da língua

árabe. Abedlkebir Khatibi, escritor e crítico magrebinho, lembra, na introdução ao ensaio de Gontard, que a literatura magrebina francófona é

trabalhada pela língua materna, emergência da narrativa oral, palavra proverbial. Trabalho que produz efeitos amplos: o que pode parecer uma perturbação ou uma subversão da língua francesa, indica um processo de tradução (consciente ou inconsciente) de uma língua para outra. (1985: 8)

Pode-se imaginar, portanto, que muitos dos efeitos líricos ou poéticos da escritura de Ben Jelloun devam-se a essa tradução de uma gramática a outra, onde permanecem, inevitavelmente, discrepâncias, ressonâncias, ecos da língua de origem. Mesmo que o escritor escreva diretamente em francês, sua língua materna é o dialeto árabe marroquino, matriz que deixa rastros no texto.

O caráter poético da prosa de Ben Jelloun remete ao aspecto convergente entre o oral e o escrito de sua obra. Como outros escritores magrebinos, ele escreve as histórias, os dramas, as tragédias, as tradições e a memória da população iletrada do Norte da África. Sua utilização de personagens-contadores reforça a importância do contador como garantia da atualização da cultura e da memória junto a esta população. E a simulação da narração oral na narrativa onde impera o contador de histórias permite que se depreendam elementos de oralidade, uma qualidade melódica tributária, a um só tempo, do lirismo poético da literatura árabe, da entoação da recitação do *Alcorão*, da cultura popular (pela citação recorrente de ditados e provérbios, por exemplo), e da retórica do contador de histórias da praça pública.

O lirismo poético aproxima o texto de Ben Jelloun do poema em prosa, sobretudo nas passagens que tratam de sonhos, devaneios ou alucinações. Um exemplo de poema em prosa se encontra em *L'Enfant de sable*:

Je m'accrochais au Alif et me laissais tirer par le Noun qui me déposait dans les bras du Ba. J'étais ainsi pris par toutes les lettres qui me faisaient faire le tour du plafond et me ramenaient en douceur à mon point de départ en haut de la colonne.

Là je glissais et descendais comme un papillon. Je ne dérangeais jamais les têtes qui se dandinaient en lisant le Coran. Je me faisais petit et me collais à mon père que le rythme lancinant de la lecture endormait lentement. (p.38-39)

A insistência sobre uma certa sonoridade e uma certa cadência, num ambiente de devaneio, fazem da oração na mesquita um momento intensamente poético.

As múltiplas referências ao *Alcorão* e a ditados e provérbios marcam o caráter fortemente intertextual do texto de Ben Jelloun (Cf. item 2.4 desta tese), sendo que essa intertextualidade avança sobre as fronteiras da escritura e invade o domínio da oralidade, fazendo despontar, entre as linhas escritas, o grão da voz e do texto.

Em seu artigo “Le grain de la voix”, de 1972 (In: *OC* 2, 1994), Roland Barthes trata de uma certa qualidade vocal, em que constata um encontro, feliz, entre a voz que canta, a melodia cantada e as palavras pronunciadas. Essa qualidade seria uma espécie de corpo da voz, que também se encontra no corpo da escritura, na medida em que a escritura, também ela, possui uma musicalidade própria, discernível entre outros aspectos da língua e da linguagem empregadas em um texto. Essa qualidade está situada entre a textura da voz e a vocalidade do texto, e tem um poder de evocação, como que deixando pegadas estranhas ou estrangeiras no que é lido ou ouvido.

A noção de grão, seja da voz, seja da escritura, pode ser usada, aqui, para colocar em evidência uma das características principais da escritura benjellouniana: seu aspecto de confluência literária entre o oral e o escrito, em que se depreende uma qualidade melódica. O grão do texto de Ben Jelloun coloca-o, fundamentalmente, entre a prosa e a poesia.

Um dos críticos de Ben Jelloun, Najib Redouane, define este grão como

o fenômeno da representação da oralidade em Ben Jelloun. O escritor exprime uma tendência a cultivar o mito da existência de um modelo de escritura fundado sobre a composição poética, a pesquisa estética, a estrutura rítmica e uma atmosfera onírica. É uma estratégia sutil que tenta seduzir e levar o leitor a adotar [...] uma atitude calcada na crença e na comunhão. (1997a: 77)

Uma tal estratégia funda-se, portanto, sobre o poder evocatório da oralidade, ou, mais precisamente, sobre o efeito de oralidade da escritura benjellouniana. O que Redouane denomina “mito de um modelo poético” é considerado, aqui, como tradição de um modelo poético. E a “comunhão” proporcionada consiste na inserção da ótica do leitor individual no conjunto – imaginário ou projetado – dos audientes reunidos em círculo ao redor do contador, a partir do momento em que esse leitor é convocado a ouvir, de perto, a história contada praticamente em surdina, e dentro de um pacto de cumplicidade inculcado pelo contador.

Exemplos dessa escritura entre a prosa e a poesia encontram-se ao longo dos romances, em todas as interferências do contador de histórias. O discurso inaugural, porém, em que o primeiro contador se dirige, pela primeira vez, aos audientes em *L'Enfant de sable*, é particularmente flagrante:

Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire. Cette histoire a quelque chose de la nuit; elle est obscure et pourtant riche en images [...] lorsque nous arriverons à l'aube, nous serons délivrés, nous aurons vieilli d'une nuit, longue et pesante, un demi-siècle et quelques feuilles éparpillées dans la cour en marbre blanc de notre maison à souvenirs. Certains d'entre vous seront tentés d'habiter cette nouvelle demeure ou du moins d'en occuper une petite place aux dimensions de leur corps. Je sais, la tentation sera grande pour l'oubli: il est une fontaine d'eau pure qu'il ne faut pas approcher sous aucun prétexte, malgré la soif. Car cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher les pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige [...] Moi, je ne raconte pas des histoires pour passer le temps. Ce sont les histoires qui 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. J'ai besoin de vous... Pas de prières mais une foi immense. (p.15-16)

Há, aqui, todo um Oriente: o contador, os audientes requisitados a participar, as imagens encadeadas em uma vertigem metafórica, a tentação do esquecimento (o perigo que o contador deverá enfrentar), assim como as menções ao deserto e à areia – signos do Magrebe, mas também, de um mundo lendário onde vagam nômades e peregrinos,

um mundo de calor, luz, errância e ausência. Todos esses temas estão presentes no romance. O discurso do contador os anuncia de maneira poética, revelando o grão do texto: grão arenoso, poroso, onde circulam, se reúnem, se imbricam e se dispersam temas, imagens e sonoridades diversas, como são diversos o francês e o árabe.

No romance de Ben Jelloun há outra influência oriunda da oralidade: o conto oral magrebino. Em sua análise de *Les Yeux baissés* (1991), de Ben Jelloun, a crítica Nelly Lindelauf faz um estudo do encaixe das tradições narrativas magrebina e européia, e ressalta o caráter exógeno do gênero romanesco no Magrebe:

o romance desembarcou no Magrebe no século XIX, na bagagem dos conquistadores, depois, dos viajantes, dos colonos e dos professores. Somente no século XX, os escritores autóctones adotaram esse gênero literário, que pertencia, portanto, antes das independências, à cultura do ocupante estrangeiro. (1996: 14)

O romance magrebino é, assim, em seus primórdios, o gênero, por excelência, do colonizador, um gênero estranho ou estrangeiro a uma cultura de transmissão oral. Lindelauf mostra como a coabitação do conto oral e do romance parece, de início, problemática: o herói do conto oral passa por provações pelo bem de sua coletividade, enquanto o herói do romance é um indivíduo possuidor de uma consciência isolada; as possibilidades de ação do herói do conto oral são limitadas a um universo conhecido, enquanto as do herói do romance são ilimitadas; o conto oral fala de um mundo imbuído de fantasia, de imaginário e de folclore, enquanto o romance, realista em sua expressão clássica, pretende ser o espelho verossímil do mundo observável. Contar uma história significa inserir-se na tradição de sua comunidade, enquanto escrever um romance, no Magrebe, significa estender sua comunidade, seus parâmetros e suas fronteiras.

Os romances de Ben Jelloun, porém, conciliam todos esses aspectos, pois mantêm uma cumplicidade ambígua entre o oral e o escrito, e o conto e o romance. Como se verá mais adiante (Cf. item 2.1 desta tese), o herói/heroína (Ahmed/Zahra e

Zina) é fragmentário na sucessão de narradores – os quais disputam entre si a versão sobre a história e o destino do/a protagonista. Essa fragmentação rompe com a tradição clássica do narrador onisciente, que fornece ao leitor informações “seguras” ao longo do romance. Nos textos de Ben Jelloun que compõem o *corpus* desta tese, ao contrário, não somente o narrador onisciente é residual – ocorrendo somente nos momentos de transição entre os contadores –, como ele também se engana (anuncia, por exemplo, a morte do primeiro contador em *L’Enfant de sable*, p.135-136, o qual reaparece no último capítulo, explicando o seu próprio sumiço. Sequer o narrador onisciente, portanto, é confiável nestes romances).

O conto escrito árabe é outra influência observável. Está presente no texto de Ben Jelloun sob o signo das *Mil e Uma Noites*. Esta obra foi compilada com a recomendação da “mistura de gêneros”, pois, à época de sua realização, considerava-se conveniente “associar ou alternar o sério e o recreativo. A fantasmagoria devia ajudar a veicular a moral” (LINDELAUF: 74). De fato, na sequência dos contos encadeados das *Mil e Uma Noites*, intercalam-se os registros e os gêneros (dramático, cômico etc), tornando o seu fluxo uma oscilação ordenada e cadenciada, que cria o efeito geral de um conjunto unitário. O conto registrado nessa compilação é, às vezes, oriundo da cultura popular, e outras, dos escritos de grandes mestres árabes. Assim, o efeito de unidade é mero simulacro.

Essa tradição de mistura de registros e de gêneros, e do simulacro de unidade, é discernível, por exemplo, na sequência de versões da história de Ahmed dadas pelos diversos narradores de *L’Enfant de sable* ou da história de Zina em *La Nuit de l’erreur* (Cf. item 2.1 desta tese). Assim, o romance-conto de Ben Jelloun é uma consequência quase natural dos hibridismos inerentes à cultura magrebina (o crítico Ahmed Jabri fala

em “conto-romance” e em “discurso conto-romanesco”, 1993: 132; Sarra Gaillard prefere “conto romanceado”, 1992: 135).

Ao conceder o direito à palavra a vários personagens, em um jogo polifônico, o escritor adota o que Nelly Lindelauf denomina “um *parti pris* estético. Alguns denominam-no barroco. Mas, querer reunir palavras, rumores, confidências, respeitando a sua diversidade, não se restringe a uma estética unitária” (*op.cit.*: 73). Há, nos três romances em questão, trechos de troca epistolar, artigos de imprensa, poemas em prosa, poemas ritmados, assim como alusões a poetas místicos árabes, parcialmente citados, contos fragmentários e encaixados uns nos outros, e, finalmente, diários e manuscritos que se tornam a fonte escrita dos contadores – legítimos alfarrábios.

Essa estética barroca não-unitária, rocambolesca, acidentada, eclética, foi definida por Jorge Luis Borges como “estilo que deliberadamente esgota (ou pretende esgotar) suas possibilidades e lida com sua própria caricatura [...] exhibe e dilapida seus meios” (*OC I*: 291) – trata-se de uma arte ou maneira de expressão que aponta para a própria máscara. Devido à importância de Borges na obra de Ben Jelloun, os romances em questão serão entendidos como exemplo dessa estética barroca caricatural ou ostensivamente mascarada.

Às vezes denominada “neo-barroca” (devido à transferência do termo para o século XX), essa estética caracteriza certas narrativas contemporâneas, por constituírem uma escritura de desregramento e onirismo, onde predomina a inversão: em jogos de espelhos, símbolos cifrados, *trompe-l’oeil* e em *mises en abyme*; temas, personagens e focalização erram entre sombra e luz, aparições e desaparecimentos. A figura trágica do contador principal de *L’Enfant de sable* é um exemplo desse barroco, pois ele aparece e desaparece, sua lucidez vacila, seu lugar é ocupado por outros que, entre usurpações e

preenchimentos de lacunas, reorientam sua história a partir de pistas falsas, que ele deixa como rastros atrás de si. Também os personagens de Ahmed-Zahra e de Zina movem-se em um claro-escuro, entre identidades, aparências, reflexos e projeções. Ou, ainda, os vários contadores de *La Nuit de l'erreur*, que se sucedem de maneira não anunciada, desnorteando o leitor que, por vezes, pode apenas supor quem seja o narrador – ficando, desta vez, o leitor, às escuras, duvidando da própria existência da protagonista (Cf. item 2.1.3 desta tese).

Nesse sentido, um crítico que fala do barroco na obra de Ben Jelloun, crê que seus livros são “povoados de figuras de incerteza e ambivalência: o louco, o andrógino, o travesti ” (MCNEECE 1986: 89). Trata-se de uma estética de “formas estilizadas, [da] figura do nó e do arabesco, [da] ilusão do movimento paralizado, [de] uma elaboração hiperbólica de temas ou motivos que se repetem, ao se inverterem ” (p.90). De fato, a insistência sobre o arabesco, os desenhos de mosaicos e os tapetes, e, sobretudo, sobre a caligrafia islâmica, no texto de Ben Jelloun, criam uma dimensão metafórica a mais, associando os volteios e a geometria das artes plásticas muçulmanas aos labirintos narrativos do texto.

A plasticidade da arte islâmica está mais fortemente presente nas páginas de *L'Enfant de sable*, quando o personagem Ahmed registra suas impressões de infância, revelando a vertigem que lhe causavam as formas das letras árabes, neste trecho:

J'allais à la mosquée [...] La lecture collective du Coran me donnait le vertige [...] je regardais les plafonds sculptés. Les phrases y étaient calligraphiées [...] Je m'accrochais au Alif et me laissais tirer par le Noun qui me déposait dans les bras du Ba. J'étais ainsi pris par toutes les lettres (p.37-38)

Os volteios das letras tornam-se os do devaneio da criança, por metonímia, em uma elaboração hiperbólica do movimento circular. Ahmed vê-se levitando até as volutas da mesquita, para, em seguida, tornar a descer, ciclicamente, a cada vez

embarcado numa letra diferente. Em nova expansão metonímica, observa-se o mesmo movimento no romance de Ben Jelloun. A história é retomada diversas vezes, levada por diferentes contadores, que lhe dão contornos particulares, mas sempre reverberando uns nos outros, como arabescos que se multiplicam ao redor de um único tema e que confundem, tanto quanto fascinam, o olhar do fiel – que é um leitor dos signos do Texto sobre as paredes e os tapetes das mesquitas. O mesmo mecanismo se repete em *La Nuit de l'erreur* – outro protagonista, outros contadores, mas a mesma profusão barroca de imagens, metáforas, enigmas, volteios nas versões das histórias contadas, enredando e ludibriando o leitor entre espelhismo, *trompe l'oeil*, e caricatura.

O leitor do romance de Ben Jelloun observa, na profusão barroca de signos e de inversões, as geometrias de um texto movediço e errante entre tradições plásticas, heranças culturais, gêneros literários e contadores *mis en abyme*. A máscara barroca que se anuncia de antemão ora disfarça, ora denuncia os recursos narrativos empregados, mas, em ambos os casos, ornamenta, com a exuberância de seus atavios, a álgebra ora dispersante, ora aglutinante do contador.

2.1 Os contadores de Ben Jelloun

o modelo: tradição, polifonia e intervocalidade; os três romances

A fascinação de Ben Jelloun pela figura milenar do contador de histórias leva-o a fazer do contador que ocupa a praça central de Marrakech, Djema el Fna, um narrador privilegiado em três de seus romances. Em *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* e *La Nuit de l'erreur*, o narrador principal – pois são romances onde há uma pluralidade de narradores – é esse contador oriental que, a cada dia, conta parte de uma história que evolui de acordo com a intervenção dos espectadores.

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 (1987). E Zumthor define a situação do contador: ser que realiza trocas intervocais móveis e que recebe contribuições das intervenções dialógicas de sua audiência, fazendo-as circularem 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 improviso, 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 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. (p.72)

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. (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, como se verá, 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.

O conceito de polifonia foi desenvolvido por Bakhtine (1970a) para designar a coabitação, através da intervenção do narrador, de diversos pontos de vista, de diversos discursos, diversas vozes – sem que uma predomine sobre as demais. O texto polifônico é, portanto, dialógico. Já quando uma voz se sobrepõe no texto, ele é monológico.

A polifonia é um elemento presente no texto de Ben Jelloun, na medida em que 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.

Aos conceitos de polifonia e de dialogismo, acrescenta-se o de intervocalidade, este, de Zumthor, que a define como um concerto de ecos recíprocos e dialógicos, espécie de intertextualidade comunicada por meio da voz (*op.cit*: 161). A intervocalidade determina a condição do contador de histórias por sua presença física. E, ao realizar trocas intervocais móveis, como já foi dito, 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, a história de Ahmed seria, de acordo com o comentário de um dos ouvintes (participativos) de *L'Enfant de sable*, uma variação da lenda do guerreiro

Antar (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. (p.78)

Dessa maneira, as histórias de Ahmed/Zahra e de Zina podem ser entendidas como metáforas de toda uma sociedade agredida, violada, travestida; elas permitem a cada qual dos auditores repensar sua própria identidade individual, assim como a de sua coletividade.

O caleidoscópio discursivo que, como foi dito anteriormente, 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.

Antes de abordar a presença do contador nos três romances do *corpus*, pode-se comentar, de maneira sucinta, as histórias de que tratam. Dentro de uma perspectiva narratológica onde a história são “os elementos narrados”, a narrativa é “o texto que transmite essa história”, e a narração, “o ato de enunciação que produz a narrativa” (GENETTE 1983: 10), *L'Enfant de sable* pode ser entendido como uma narrativa onde

discursos descontínuos se encadeiam, em uma sucessão de narradores – os diversos contadores de histórias que se oferecem para contar a história de Ahmed. Ahmed é uma menina que, devido a razões objetivas de herança e subjetivas de honra muçulmana, é criada como menino. A narração segue a tradição oriental da literatura oral, segundo o costume árabe: em plena praça pública, os audientes fazendo um círculo – a *halqa* - ao redor do contador sentado em uma esteira, que lê de um livro. Esse contador, um dia, desaparece, e alguns dos audientes tomam a palavra e dão sua própria versão da continuação da história de Ahmed (ou Zahra).

Em vários momentos na narrativa, os narradores se utilizarão de documentos escritos para atestar a veracidade de sua própria versão. Ambas – a veracidade e a versão – serão questionadas pela audiência. Há um suposto manuscrito de Ahmed, texto igualmente descontínuo, cheio de folhas em branco, apagadas, rasuradas, cujos silêncios e lacunas são preenchidos pela imaginação e pela eloquência do contador. O manuscrito de Ahmed é composto de trechos de seu diário, anotações esparsas, parte de uma correspondência trocada com um interlocutor anônimo, e citações de poetas místicos árabes, nem sempre com referência clara. Há muitas citações, algumas implícitas, outras entre aspas ou em itálico, num complexo diálogo intertextual, com inúmeros autores, inclusive os místicos islâmicos, mas também com o texto das *Mil e Uma Noites* (transcrição canônica de histórias contadas oralmente), e, sobretudo, com Borges, mestre da citação, apaixonado pelas *Mil e Uma Noites*, e encarnado no personagem do trovador cego – um dos narradores que se sucedem.

A história de Ahmed/Zahra, que passa de mão em mão, de voz em voz, é a do “travestimento” de uma identidade: por meio de uma imposição violenta e violadora, se anula o autêntico e se instaura um clichê, uma farsa. A sucessão de versões apresentadas

pelos contadores desenvolve uma pluralidade de vestes que camuflam essa identidade, e lhe dá contornos indefinidos, infinitos, porosos, de areia. A multiplicidade narrativa serve tanto para conotar aspectos sociopolíticos implícitos, quanto para apresentar, pelo viés metatextual, o interminável da trama de citações.

A pluralidade dos contadores opera, também, no sentido de abalar a idéia de “verdade” ou de veracidade da versão ou história, e a autoridade monológica, numa escritura metatextual característica de Ben Jelloun: *‘Les mots m’ont tellement trahi que ce livre est un corps travesti’* é o *excipit* do segundo romance de Ben Jelloun, *La Réclusion solitaire*, 1976 (p.137). O entre-dois de Ahmed-Zahra, homem-mulher, faz do personagem, justamente, nem um, nem outro, ambos ao mesmo tempo, como na androginia mítica, que supera divisões e torna-se algo maior, emblema do coletivo, pretexto para que cada contador o aproximasse de suas próprias idéias de violência, exílio ou perda. Enquanto metáfora do livro, no embate de palavras proferidas, Ahmed, “corpo travestido”, permanece aberto à multiplicidade do olhar leitor.

A continuação da história de Ahmed ultrapassa as fronteiras de *L’Enfant de sable* (1985) e faz iniciar *La Nuit sacrée* (1987), livro narrado na primeira pessoa pelo personagem que, agora, não mais se denomina Ahmed, mas Zahra ou “A Convidada”. Ela chega à praça Djema el Fna para tentar salvar o contador de histórias, que havia caído em desgraça, perdido entre amnésia, loucura e descrédito. Ela assume, então, a *halqa* e conta a sua própria história. *La Nuit sacrée*, portanto, constitui um díptico com *L’Enfant de sable* e conclui, mesmo que simbolicamente, a história do personagem, de maneira quase linear.

Diferentemente de *L’Enfant de sable*, onde é colocada em movimento uma sucessão de contadores – sucessão ou caleidoscópio discursivo –, *La Nuit sacrée* tem

uma única contadora, que vai contar sua história intercalando gêneros. Sua autobiografia ora parece conto, ora teatro, enquanto enxerta, na sua própria, histórias dos outros personagens, fragmentos de sonhos, delírios e devaneios, imbricados com lembranças de personagens dos livros que lê em sua “reclusão solitária” – a prisão onde passa a escrever os relatos que ouve, e o seu tão disputado diário (pelos contadores de *L’Enfant de sable*). Torna-se, ela mesma, um caleidoscópio para o qual converge a multiplicidade narrativa, receptáculo das várias vozes que ouve, acolhe e faz dialogar em sua imaginação.

Ambos os romances vão resgatar uma história pessoal que se confunde com a da coletividade marroquina; a protagonista é, até certo ponto, símbolo de seu povo; as violências que sofre individualmente representam a violação de toda uma comunidade; a busca do esclarecimento do passado da personagem é, também, a tentativa de registrar a memória de sua cultura. Trata-se de testemunhar uma história e de realizar uma mediação cultural que permita a (re)composição de uma identidade, através do gesto milenar do contador, de amearhar retalhos, cacos e destroços em seu itinerário circular e ambulante que, ao reunir, cicatriza e renova.

Dentro da perspectiva da (re)composição de uma imagem ou identidade, *La Nuit de l’erreur* (1997) funciona como uma releitura dos romances anteriores, compondo, assim, um tríptico. O nascimento da protagonista, Zina, será, como o de Ahmed/Zahra, uma espécie de maldição. Ambos os personagens terão que forjar uma identidade em conflito com o contexto que as cercam: Ahmed/Zahra, contra a imposição do papel masculino; Zina, contra o dilaceramento resultante de agressão sexual. Para recompor sua imagem, Zina vingará-se de seus agressores, um a um; eles são “quatro ou cinco”, como foram os colonizadores do Magrebe. Como nas *Mil e Uma Noites*, cada agressor

terá sua história encaixada na história primária. Mas, como em *L'Enfant de sable*, haverá uma multiplicidade de narradores-contadores tornados, também eles, personagens que dialogam e disputam entre si a “verdade” da versão, ao ponto de se duvidar da própria existência da protagonista – pois a história desloca-se da figura de Zina para concentrar-se na idéia do mal e da maldição, e, em seguida, em considerações sobre o trabalho do escritor (ou intelectual) e do contador. Zina é desdobrada e multiplicada, projetada em várias mulheres, em várias histórias de infortúnio inseridas em *abyme* no romance. O primeiro contador, Dahmane, apóia-se em manuscritos de Zina, como os contadores de *L'Enfant de sable*. Mas, diferentemente destes, desloca-se de praça em praça, de cidade em cidade, munido de assistente, caminhonete e microfone – numa atualização da figura milenar, numa modernização do ofício. Neste último romance, não somente a “veracidade” da história e a autoridade da voz serão colocadas em jogo, mas também a própria sobrevivência do ofício do contador.

L'Enfant de sable, *La Nuit sacrée* e *La Nuit de l'erreur* constituem narrativas de narrativas, textos onde se integram outros textos, o que permite a discussão do processo da escritura de maneira metatextual. Usando terminologia de Tzvetan Todorov, o contador opera como “*l'homme-récit*” (1978: 37), o “homem-narrativa”, cuja narrativa permite encadear e encaixar outras narrativas, uma espécie de “*récit porte-manteaux*”. A relação, evidente ou implícita, entre as narrativas, em sua estrutura de subordinação e justaposição, realça a figura do contador como elo comunicante e agenciador, catalisando estratégias narrativas e metanarrativas – pois torna-se implícita a discussão dos próprios processos de escritura e leitura.

Os três romances são, também, a narração de uma narração. Constituem a encenação do ato enunciativo, onde personagens disputam entre si a palavra, a vez e a

autoridade sobre a palavra proferida, dialogicamente, instalando o teatro da enunciação. A presença do(s) contador(es) na praça pública reforça o caráter teatral da enunciação. É o que se verá.

2.1.1 – *L’Enfant de sable*

Bouchaïb, Si Abdel Malek, Salem, Amar, Fatouma, o trovador cego, e o retorno de Bouchaïb

O *incipit* de *L’Enfant de sable* retrata o protagonista, Ahmed, em plena crise, dentro de seu quarto isolado na parte superior da casa. Deste cômodo, administra o legado do pai: família, casa e negócio em falência. Ahmed tem vinte anos e é apresentado por um contador de histórias. Inicialmente sem nome, esse contador é descrito por um narrador onisciente, que só ocorre no texto nos momentos de apresentação ou substituição dos diversos contadores – personagens que se tornam narradores e que se sucedem na narrativa. O contador ocupa o lugar central em meio a uma *halqa* na praça Djema El Fna, sentado sobre uma esteira, de pernas cruzadas (p.20), com um grande manuscrito às mãos, que mostra ao público, enquanto inicia a narração de sua história. Diz ter recebido o caderno das mãos do próprio Ahmed antes de sua morte, e assim, legitima sua narração com o prestígio do livro escrito. Entre metáforas poéticas (como “*Sachez [...] que le livre a sept portes percées dans une muraille*”, p.13) e expressões retóricas tradicionais (“*ô gens du Bien*”, p.13, por exemplo), revela-se portador de um segredo: “*Je sus alors que j’étais en possession d’un livre rare, le livre du secret*” (p.12); mas a primeira inversão logo acontece: “*Je suis devenu le livre du secret; j’ai payé de ma vie pour le lire [...] Après des mois d’insomnie, j’ai senti le livre s’incarner en moi, car tel est mon destin*” (p.13). De

possuidor a possuído, a inversão ocorrida na relação entre o contador e o livro espelha a inversão (o “travestimento”) imposta ao protagonista pelo pai. Ao encerrar esse primeiro contato com a *halqa*, o contador deixa a história em suspenso: “*Je vous donnerai au fur et à mesure les clés pour ouvrir ces portes. En vérité, vous les possédez mais vous ne le savez pas*” (p.13); pede paciência aos audientes e convida-os para voltar no dia seguinte (p.13). Instalam-se, assim, a narração episódica, a história fragmentada, e temas que serão desenvolvidos ao longo da narrativa: o livro, seu poder, seu segredo, o tempo, sua dissolução, a verdade (e a mentira), a escuta e a leitura. E encerra seu discurso inaugural com gestos cerimoniais: dobra a pele de carneiro que dispusera diante de si, guarda as plumas e os tinteiros, e envolve o manuscrito em um pedaço de seda negra, antes de recolocá-lo em uma pasta (p.13-14).

Os capítulos se seguem de acordo com a ordenação das portas da metáfora do contador: “La porte du jeudi”, “La porte du vendredi”, “La porte du samedi”, “Bab el Had” (ou “porta do limite”) e “La porte oubliée”. Até a “porta do limite”, a história de Ahmed é contada paulatinamente, a partir da leitura de seu diário, de seu nascimento ao seu casamento (com a prima Fátima), aos vinte anos (época, portanto, próxima do momento retratado no prólogo – momento de crise onde tudo é envolto por sombra e mistério). O “limite”, para Ahmed, será a morte do pai, Hadj Ahmed Souleïmane – momento de sua biografia a partir do qual tudo será possível, contrariamente ao destino imposto até então; o limite será outro para o contador: ao afirmar, em “La porte oubliée” que, após a morte do pai, “*l’ordre régnait*” (p.66), é apeado de seu posto de contador.

Já em ocasião anterior enfrentara a intervenção de seus ouvintes: diante das páginas em branco do caderno, incitara espectadores a participarem: “*dans le livre, c’est*

un espace blanc, des pages nues laissées en suspens, offertes à la liberté du lecteur. A vous!” (p.41-42). Seguem-se cinco intervenções, que o contador define como *“le vent de la rébellion qui souffle”* (p.43), e passa, então, a “ler”, nas folhas em branco, retomando o fio da história e a autoridade sobre a narração. Agora, porém, surge um rival que acena com a possibilidade de uma autoridade maior que a sua, de contador profissional: a de personagem da história, pois ele seria primo de Ahmed (e irmão de Fátima). Brandindo sua bengala, esse outro ancião diz à *halqa*: *“notre conteur prétend lire d’un livre qu’Ahmed aurait laissé. Or, c’est faux [...] Le journal d’Ahmed, c’est moi qui l’ai [...] Compagnons! Ne partez pas! Attendez, écoutez-moi, je suis de cette histoire [...] venez vers moi [...] ne piétinez pas notre conteur, laissez-le partir”* (p.70). O primeiro contador, acusado de fraude, de simular sua leitura a partir de uma edição barata do *Alcorão*, é abandonado e quase pisoteado no movimento de dispersão do círculo ao seu redor, e começa a partir. O segundo contador, então, propõe-lhe sociedade: *“tiens, je vois là-bas notre conteur revenir. Il s’assoit avec nous. Bienvenue, oui! [...] Approche-toi, viens plus près de moi. Tu pourras intervenir dans cette histoire”* (p.71).

A partir daí, há dois contadores anciãos associados na narração, falando como se fossem apenas um. Quando, mais adiante no texto, o personagem-narrador Salem for tomar a palavra, Amar, outro futuro personagem-narrador, lhe diz: *“mais tu n’es pas conteur... Tu n’as pas l’étoffe de Si Abdel Malek”* (p.137); e, em *La Nuit sacrée*, o velho contador é nomeado Bouchaïb (p.10). Bouchaïb significa “homem grisalho”, e por extensão, ancião, experiente. Há, portanto, dois nomes, duas identidades, mas uma mesma aparência e um só ofício. E ambos passam a contar a história como se fossem apenas um, “o” contador emblemático da tradição oral magrebina. Nada impede que se veja essa alternância de contadores à maneira de Luis Buñuel, que usou duas atrizes

para interpretar o mesmo papel em *Esse obscuro objeto de desejo*.⁴ Essa especulação se confirma, pelo menos até certo ponto, na declaração de Ben Jelloun citada na tese de Ait Ahmed: “*Influencé par des cinéastes comme Buñuel, Ozu, Kurosawa, Tarkovski et Fellini, il m’arrive d’écrire comme si je manipulais des plans et des séquences devant le montage*” (1989:10-11)⁵. A falta de explicações ou de precisão nessa passagem de um contador a outro torna essa figura tradicional e atemporal um personagem surrealista, de rostos cambiantes, mas expressando uma única voz – a voz emblemática do ofício.

Haverá outras interferências do público: uma voz anônima compara a história de Ahmed com a lenda do guerreiro Antar – que será completada e alterada pelo contador (p.83), até que outra voz pergunte sobre o destino de Ahmed (p.85) – é a *halqa* que direciona o contador, refreando os seus desvios e acréscimos. O tom do contador se reaproxima do discurso inicial no prólogo do livro, quando diz: “*le manuscrit que je voulais vous lire tombe en morceaux à chaque fois que je tente de l’ouvrir et de le délivrer des mots [...] Fragmentaire, il me possède, m’obsède et me ramène à vous [...] Le livre est ainsi [...] une maison d’apparence, un décor de théâtre*” (p.108). As questões da obsessão, da aparência e do teatro serão vistas mais adiante (Cf. itens 2.5.2, 2.5.3 e 2.5.4 desta tese), mas o tom delirante restaura a presença, jamais nomeada em *L’Enfant de sable*, de Bouchaïb.

⁴ Interrogado sobre o significado simbólico dessa alternância, o cineasta disse à imprensa que a atriz que iniciara as gravações pedira aumento de salário e que fora substituída. A falta de recursos levou à manutenção das cenas já feitas, o que frustrou interpretações esotéricas da intercalagem de atrizes. Ben Jelloun fala de sua admiração por Buñuel em algumas entrevistas: “L’immense poids de la langue française”. BEN JELLOUN 1997a: 135; “Poésie aujourd’hui”. BEN JELLOUN 1974b: 19; sobre a importância do cinema em geral: “Intégristes faites l’amour”. BEN JELLOUN 1990b: 49; seus primeiros artigos publicados foram sobre cinema, na revista *Souffles*: “Cinéma politique”, Rabat, nº16, [s/p], 1970, e “Dieu noir et Diable blond de Glauber Rocha”, Rabat, nº18, p.85-86, 1970. Em seu romance *L’Écrivain public*, o autor conta que na primeira vez que fora a Paris, freqüentara um estágio de cinema (p.122).

⁵ A vocação fílmica da obra de Ben Jelloun se verifica na realização de *La Nuit sacrée*, direção de Nicolas Klotz, 1988, ficção baseada no díptico *L’Enfant de sable / La Nuit sacrée; Voyage au Maroc de Tahar Ben Jelloun*, documentário de Guy Sagez, 1992; e *La Prière de l’absent*, ficção dirigida por Ahmed Belaghmi, baseada em romance homônimo, inacabada.

Certo dia, depois do “saneamento” da praça pelas autoridades locais, o contador desaparece. Deixara Ahmed em um circo, depois da morte do pai, depois de abandonar família, casa e negócios, em pleno processo de adoção de sua identidade feminina. Nomeara-a Zahra. O narrador onisciente registra que o contador sumira havia quase nove meses e que seu público se dispersara; anuncia que o contador morreria de tristeza e que *“on ne saura jamais la fin de cette histoire. Et pourtant une histoire est faite pour être racontée jusqu’au bout”* (p.136). Três dos audientes, os mais fiéis, resolvem, então, dar sua própria versão do destino de Ahmed/Zahra. Transferem-se para o interior de um café perto da praça. Salem, Amar e Fatouma são aposentados de meia idade.

Salem, filho de escravos senegaleses, é o primeiro. Aproxima a história de Ahmed da história de uma família para a qual trabalhara e condena Ahmed/Zahra a sofrer terrível violência sexual, a ser aprisionado/a, a matar e morrer no circo onde passou a se apresentar como travesti (embora tenha assumido sua identidade feminina fora do palco). Quanto ao livro, ele teria queimado junto com os pertences do contador. Termina sua versão plagiando o discurso do contador: *“je ne voulais pas vous raconter la fin. Mais, quand je l’ai apprise, j’étais tellement bouleversé que je cherchais partout quelqu’un à qui la transmettre, pour ne pas être le seul dépositaire d’une telle tragédie”* (p.144). Brigam Amar e Salem. Amar, professor primário, fica indignado e contesta a violência da versão, e oferece a sua, que baseia no manuscrito pretensamente recuperado no instituto médico-legal depois da morte do contador. Amar retira Ahmed (que prefere não chamar de Zahra) do circo, devolve-o à casa para dar fim “à **comédia**” de sua vida (p.152), onde só lhe resta morrer languidamente, rodeado de livros raros, de literatura persa e de nostalgia. Nova discussão entre Amar e Salem.

Fatouma surpreende. Primeiro, cobre-se com o véu para não ser reconhecida por um freqüentador do café, e recusa-se a falar com ele. Então, convida os amigos para terem a próxima sessão em sua casa, no dia seguinte (p.162). Há, aí, duas rupturas: no espaço e no tempo, pois as versões anteriores se encadearam, ao que parece, imediatamente. Em seguida, diz que Ahmed é ela mesma. Inicia, então, sua **autobiografia** – é o primeiro personagem a reivindicar a identidade de Ahmed no romance. Sua primeira palavra é “*Hommes*” (p.163), o que lembra o título do primeiro capítulo de *L’Enfant de sable*, “*Homme*”, indicando alguma afinidade entre sua narração e a estrutura do romance de Ben Jelloun. Seu relato é confuso, com eventos mal explicados (como, por exemplo, sua ida a Meca; o homem que a aborda no café dissera tê-la conhecido durante a peregrinação), e inverossímil (pois diz que seu pai não se envergonhava de ter tido filhas – o que o afasta radicalmente do perfil de Hadj Ahmed). Por outro lado, há elementos que lembram o relato feito sobre Ahmed até então: na ida a Meca, perdera de vista o oleiro que deveria protegê-la (p.164), evocando Hadj Ahmed “Souleïmane” (“oleiro”); mostra-se fotofóbica (p.164) como Ahmed, na descrição do prólogo (p.7); o grito que acolhera em seu peito, oriundo do sofrimento de uma jovem epilética (p.165), lembra a epilepsia de Fátima, a esposa de Ahmed; depois de suas viagens, decide travestir-se de homem (p.166); seu quarto é isolado e circular (p.169), como fora descrito o de Ahmed (p.80); sua mudança de nome a partir de uma crise – adota Fatouma depois de um ferimento numa revolta de rua (p.170), como também muda de nome Ahmed quando enfrenta a crise da assunção da identidade feminina. Quanto ao diário, ela o teria perdido. Trata-se do manuscrito usado pelo primeiro contador (*ibidem*).

Há nova ruptura e os três personagens estão de volta ao café, meditando sobre o que dissera Fatouma, quando irrompe o "trovador cego" (p.171). Depois de labiríntico discurso, já cativara a atenção de todos os presentes com a história da misteriosa marroquina que o procurara em Buenos Aires para contar-lhe uma história através de enigmas. Nessa *mise en abyme* de histórias e de narrações, o trovador – homenagem a Jorge Luis Borges, como se verá no item 2.4.3 desta tese – dissemina símbolos que não desvendará. O encontro com a marroquina que, entre outros objetos, lhe oferece uma moeda egípcia antiga, um bateno, desencadeia a lembrança de outro encontro, “anterior ou posterior” a esse (p.182), com outra mulher. Prolixo em desvios como o velho contador desaparecido, cabe aos ouvintes retomar a história principal: “*vous êtes le bienvenu ici..., parlez-nous de cette femme qui vous a donné le bâttène..., que vous a-t-elle raconté?*”, e outra voz, do fundo da sala: “*Oui! Que t’a dit cette femme?*” (p.186). O trovador volta a falar por metáforas e símbolos, inclusive nas sete chaves para abrir as sete portas da cidade, como fizera o primeiro contador. E é o trovador quem o evoca: “*je crois savoir qu’un conteur de l’extrême Sud a essayé de franchir ces portes. Le destin ou la malveillance empêche ce pauvre homme d’accomplir jusqu’au bout sa tâche*” (p.189). O trovador ocupa dois capítulos, soberano. Em “Le troubadour aveugle”, apresenta o relato sobre a misteriosa marroquina, que fora do Egito para Buenos Aires fugindo do passado, atormentada por um segredo, sem que grandes afinidades com Ahmed fossem reveladas. Em “La nuit andalouse”, fala de um sonho recorrente, um pesadelo com a morte, onde surgem elementos de androginia. O sonho do trovador, portanto, mais do que o personagem da marroquina vinda do Egito, evoca a história de Ahmed. Então, o trovador cai no sono.

A importância do sonho na sociedade marroquina repercute nos romances de Ben Jelloun. Foi depois de sonhar com a morte que Hadj Ahmed resolvera fazer de sua próxima filha um filho (p.20). A morte lhe aparecera andrógina, bela e jovem, cambiante entre homem e mulher. O adolescente andrógino reaparece sobre as duas faces do bateno oferecido pela marroquina ao trovador (p.179), e, novamente, no pesadelo do trovador que, nos jardins do Alhambra, depois de perseguir uma longa e negra cabeleira, luta contra um ser usando peruca – espessa e longa (p.196). Sonhos de diferentes personagens se entrelaçam, destacando a imagem cunhada na moeda egípcia, em relações nebulosas com a morte (o trovador acredita que a negra cabeleira é simplesmente “*la main prolongée de la mort*”, p.193).⁶

Começa o último capítulo, onde se retoma a designação das portas, “*La porte des sables*”. O contador inicial havia interrompido o seu relato na sexta porta. Essa sétima anuncia, de antemão, o seu retorno. O narrador onisciente descreve um homem presente no café: “*un homme aux yeux gris et petits presque fermés par la fatigue et le temps, la barbe roussie par le henné, la tête emmitouflée dans un turban bleu, assis à même le sol [...] Son bournus usé et sale l’enveloppe entièrement*” (p.199). Como o primeiro contador, esse homem, que passa a ser caracterizado pelo turbante azul, possui uma velha pasta da qual retira um grande caderno e sentencia: “*Tout est là... et vous le savez’ [...] Cette phrase dite plusieurs fois par une voix familière fonctionne comme une clé magique devant des portes oubliées, ou condamnées*” (p.200). A mesma retórica, a mesma voz, e as chaves e as portas abandonadas desde o saneamento da praça. Trata-se, portanto, de Bouchaïb, que fala aos ouvintes sobre o seu desaparecimento, do livro

⁶ Em *L’Enfant de sable*, Bouchaïb desaparece depois de contar o sonho que Ahmed tivera com os pais e com Fatima – que está dentro de uma lagoa. Em *La Nuit sacrée*, o sonho de Zahra com Fatima, num lago, antecede o assassinato do tio (dois momentos de ruptura nas narrativas), dentre inúmeros exemplos que reforçam a importância estratégica do sonho na obra.

esvaziado pela luz da lua cheia, de seu desvario e errância pelo sul depois de perder a história para lua (p.201). O trovador acorda, e vai para outro círculo, em outro café, do outro lado da praça, onde uma contadora iniciava nova história. Ele, que viera como portador de uma mensagem (p.174), não só não esclarece o porquê de sua vinda, como não termina seu relato. Bouchaïb volta a dominar sua *halqa*, fala das sete portas, do oitavo nascimento, da morte que levava um a um os seus personagens (p.202). Sem personagens, já não era mais um contador (p.203). Delirante, é assombrado pelos personagens, e busca o esquecimento (p.207). E localiza o início do seu tormento:

j'avais mon cercle réservé dans la grande place. J'avais une assistance fidèle et attentionnée. Mes histoires me faisaient vivre. Je dormais en paix. Je fouillais dans les manuscrits anciens. Je piquais dans les histoires des autres jusqu'au jour où une pauvre femme d'Alexandrie vint me voir. (ibidem)

O mesmo Egito do bateno e de onde viera a misteriosa marroquina do trovador. A mulher de Alexandria lhe diz que o escolhera dentre todos os demais contadores para que transmitisse esta história: “*mon oncle qui était en fait ma tante*” (ibidem)⁷. Escolhera-o por ser o mais imaginativo (p.208), conta-lhe a história – um tesouro e um poço, a um só tempo, para que ela seja contada através dos “*sept jardins de l'âme*” (p.208). Adverte sobre o perigo de confundir tesouro e poço (ibidem), inutilmente. Bouchaïb, transtornado com a história, penetra no poço e perde sua riqueza – seus personagens (ibidem). Ao ver o livro liberado da escritura pela lua, esquece tudo e retorna à praça. Finalmente, anuncia: “*si quelqu'un parmi vous tient à connaître la suite*

⁷ Sobre a origem de *L'Enfant de sable*: em duas entrevistas, o autor diz tratar-se de história “totalmente” ou “completamente” imaginária (“Tahar Ben Jelloun. Le bonheur d'écrire vrai”. BEN JELLOUN 1987b: 47; e “Tahar Ben Jelloun ou comment créer arabe en français”. BEN JELLOUN 1988d: 89). Essa é a primeira versão. Uma segunda versão é stendhaliana: na contra-capla da segunda edição do romance, em 1995, os editores dizem que a trama teria saído de uma notícia de jornal (um *fait divers*). A terceira versão é a mais complexa e, portanto, atraente: em entrevista citada por Mustapha Marrouchi, Ben Jelloun teria dito que, ao terminar uma conferência em Rouen, em 1984, uma senhora egípcia lhe havia dito ter uma história para ele: “minha tia é um homem”; essa frase o teria obsedado. Antes de transformá-la em romance, teria escrito uma sinopse de roteiro para um filme, não realizado (“Le Goncourt pour Tahar”. *Lamatif*, Casablanca, nº194, p.59-62, 1987 *apud* MARROUCHI 1990: 82).

de cette histoire, il devra interroger la lune quand elle sera entièrement pleine. Moi, je dépose là devant vous le livre, l'encrier et les porte-plumes. Je m'en vais lire le Coran sur la tombe des morts" (p.209). Tinteiro e porta-plumas – objetos presentes na cena inaugural de Bouchaïb (p.13-14). Objetos cerimoniais, pois Bouchaïb não escrevia, que emblematizam a escritura contida no livro.

Quantos são os contadores, afinal? Antonia Lopez conta quatro (1999: 412); Marie Fayad prefere cinco (1993: 291); Laurence Kohn-Pireau precisa que sejam sete para dar coerência à sua interpretação do número no romance (2000: 19); Mustapha Marrouchi (1991: 111) e Marc Gontard (1988b: 43), prudentes, calculam “não menos de seis”, cada crítico fazendo sua própria cabala. Talvez seja melhor não fixar categoricamente uma cifra, pois, na passagem de um a outro contador, há ambigüidades que, como as portas da narrativa, permanecem abertas, com ou sem chaves.⁸

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 (da história de Ahmed/Zahra) e

⁸ É indiscutível a insistência sobre o número sete: em sua última aparição no texto, refere-se aos “sete jardins da alma” evocados pela mulher de Alexandria, que se diz sobrinha de Ahmed/Zahra. Sete são as portas da cidade e da história – segundo Bouchaïb; sete as chaves do enigma – de acordo com o trovador. Há sete capítulos intitulados como portas (referentes à narração de Bouchaïb / Si Abdel Malek) e na narrativa de Ben Jelloun, nomeadas em função dos sete dias da semana. São sete as irmãs de Ahmed/Zahra. São sete as voltas dadas pela mãe de Ahmed ao redor do túmulo de um santo, quando de seu nascimento (p.31). E na religião muçulmana, acredita-se que o *Alcorão*, antes de ser transmitido a Maomé, estivesse escrito na tábua do sétimo céu, pois são sete os céus (II, 29); são, também, sete as portas dos respectivos círculos infernais ou Gehena (XV, 44-45). Os últimos círculos são ocupados pelos hipócritas e pelos renegados, os que são acusados de duplicidade. A duplicidade, a hipocrisia e a violência que lhes são decorrentes são questões presentes no texto, na história de Ahmed/Zahra, e no aspecto metatextual do romance. São sete, também, as voltas que o *hadj*, o peregrino, dá ao redor da Caaba. Outra cabala comum aos críticos é a elocubração em torno da passagem de A a Z, de Ahmed a Zahra: esses extremos do alfabeto fazem evocar o alfa e o ômega (THÉRIAULT, por exemplo), o início e o fim, o tudo e o nada, ou ainda, a intertextualidade com *S/Z* de Barthes, sobre “Sarrazine”, de Balzac, onde o tema da castração e da androginia se antecipa. Mas, em seu romance *L'Homme rompu*, 1994, Ben Jelloun descreve como um personagem costumava tropeçar numa velha máquina de escrever Olivetti,

sem legitimação (pois Bouchaïb abandona a praça e o ofício), 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.

2.1.2 - *La Nuit sacrée*

Zahra, Flor e Convidada: convite à germinação de histórias

Em *L'Enfant de sable*, a multiplicidade de narradores e de versões coloca em jogo e em xeque a “verdade” do texto, abole-a em proveito do fluxo contínuo e dinâmico de encaixes e sobreposições de narrativas e de contadores. O destino de Ahmed/Zahra é deixado em suspenso, mas o espetáculo projetado da encenação da história, através de sua narração, é perpetuado.

La Nuit sacrée é apresentada ao público, leitor ou audiente, como a versão final da história de Ahmed/Zahra, iniciada em *L'Enfant de sable*. Os romances formam um díptico. O narrador dessa última versão é a própria protagonista, que chega à praça Djema el Fna para assumir a função de narradora e dar fim à maldição que recai sobre aqueles que contam sua história. A contadora será, talvez, o sétimo narrador, encaixando sua versão na cadeia estruturada a partir de Bouchaïb, e estabelecendo vários elos de continuidade com o mecanismo de narração desenvolvido anteriormente.

Já de início, Zahra instala a confusão em torno da “verdade”, à qual se habituara o leitor ou audiente ao longo de *L'Enfant de sable*, e diz: “*ce qui importe c'est la vérité*”

esquecida no chão, e como ele ficava com o dedo preso entre as teclas A e Z (p.186), o que talvez frustre leituras esotéricas em proveito da proximidade das letras no teclado de que se serve o escritor.

(p.5) – *incipit* do livro, logo desconstruído: “*Amis du Bien! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité. J’ai menti*” (p.6). Essa voz única e soberana ao longo do texto, falando com a autoridade da autobiografia, anuncia, porém, a ambigüidade inerente a essa autoridade dentro do texto de Ben Jelloun. A mesma ambigüidade encontra-se na afirmação “*mon histoire n’a ni grandeur ni tragédie*” (*ibidem*) – o que será negado pelo próprio relato subsequente.

Em seguida, mesmo havendo uma única narração sediada no meio da praça – toda a história será contada no mesmo lugar – há, como no romance anterior, encaixes de outras histórias, contadas à protagonista por outros personagens, além de duplicidade de versões e fragmentos oníricos que funcionam como parênteses ou bifurcações a partir da história principal.

O romance inicia com um preâmbulo onde a narradora alinha seu discurso ao do contador tradicional magrebino. Ela diz: “*Le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d’une ruelle fermée par sept portes*” (p.7). Ei-los de novo, o segredo, as portas e o sete. Mas a retórica do contador vai terminar no segundo capítulo, quando a narrativa não mais retornará ao ambiente da praça ou aos recursos de simulação de oralidade. Nas duas primeiras divisões do romance (o preâmbulo e o primeiro capítulo), porém, a narradora insiste sobre a figura do contador da praça, a começar pelo retrato de Bouchaïb: desnorteado com o peso do segredo que conhece e tenta contar, Bouchaïb fica louco, afásico, amnésico. E termina por perder a credibilidade e o público:

Lorsqu’on a été conteur, maître incontesté de la grande place, l’hôte des rois et des princes, lorsqu’on a formé une génération de troubadours et vécu une année à la Mecque, on n’essaie pas de retenir ou de rappeler ceux qui quittent le cercle. Non, Bouchaïb ne s’abaisse pas. (p.10)

Misturada à multidão, a narradora assiste ao declínio do contador, e fala um pouco de sua história pessoal, dando-lhe contornos um pouco mais precisos.

A narradora descreve, também, três dos contadores que vê chegarem e se instalarem na praça: um primeiro, vindo do sul, oferece-se para encontrar entes perdidos; outro, retira de uma mala objetos a partir dos quais tramas podem ser tecidas⁹; e uma jovem que começa uma apresentação de dança para, em seguida, empunhar um microfone (elemento de modernidade) e desfiar um discurso tradicional; *‘je viens d’une saison hors du temps, consignée dans un livre, je suis ce livre, jamais ouvert, jamais lu, écrit par les ancêtres’* (p.17) – discurso que provoca uma reação no público, um diálogo, no estilo dos provocados por Bouchaïb em *L’Enfant de sable*. A narradora retorna à metáfora das portas e considera que sua versão é a “última porta”, *‘la porte à ne pas nommer’* (p.19).

E sua história começa com a morte do pai, na Noite do Decreto ou do Destino, a vigésima-sétima noite do Ramadã, noite do perdão que se considera valer mais que mil meses de orações e onde o destino da alma é selado. Nessa noite, Hadj Ahmed relembra o passado, conta sua versão da história, e libera a filha da ambigüidade: nomeia-a Zahra. “Zahra” quer dizer “rosa”, “flor”, ou ainda “flor das flores”. O título do livro é uma interpetação, portanto, do sentido dessa noite, reforçando sua conotação mística (“sagrada”); refere-se ao nascimento da identidade feminina de quem fora uma criança de areia.

Então, começa a aventura dessa identidade, sob a égide do conto. Mesmo afirmando *‘ma vie n’est pas un conte’* (p.6-7), o romance será particularmente próximo do conto, tanto escrito, quanto oral. Do conto escrito, devido à citação de Diderot: “Ceci

⁹ Prática do *bouhali*, contador que usa objetos como suporte da narração (KOHN-PIREAU 2000: 25).

n'est pas un conte" é o título de um conto que se nega e se contradiz (1951a: 793). Do conto oral, *La Nuit sacrée* se aproxima pela presença de vários elementos: o cavaleiro azul vindo do sul (p.37), os *djnouns* no hamã (p.64), o santo ou santa no deserto, os marabutos, e o uso de ervas (nos dois últimos capítulos) são freqüentes nas histórias contadas, de geração em geração, pelas mulheres, dentro do recinto doméstico.

A partir da morte do pai, começa uma aventura fantástica: já o cemitério onde ocorrerá o enterro é transformado em um jardim atemporal: "*un soleil éclatant avait installé un temps éternel en ce lieu où les tombes étaient toutes recouvertes [...] de coquelicots enchantés [...] éparpillés par une main anonyme*" (p.37). Paradisiaco, o cemitério recebe transeuntes inusitados, inclusive um jovem que lê *Hamlet*. A partir dessa intrusão teatral, desencadeia-se uma série de estranhos eventos: uma noiva chega montada a cavalo e anuncia a Zahra que ela é esperada, crianças que acompanhavam o cortejo apoderam-se do corpo do morto e começam a brincar, "como num balé" (*ibidem*), Zahra é raptada por um desconhecido cavaleiro azul do deserto, os tios fogem do cemitério assustados... Esse renascimento de Zahra ocorre em meio à crise e ao caos.

O cavaleiro leva Zahra ("flor") para outro jardim, o capítulo "Jardin parfumé", um vale escondido habitado por crianças que escapam à maldade dos homens e à ação do tempo. Zahra banha-se no lago do esquecimento, mas é expulsa por se aproximar demais dos sete segredos que ligam o cavaleiro a esse local encantado. Esse primeiro momento digno de um conto de fadas permanece nebuloso, pois a própria Zahra diz: "*Après l'enterrement je perdus tous les repères. Pendant quelques jours je ne savais pas où j'étais ni avec qui j'étais. Je vous ai raconté cette aventure qui avait tout pour être merveilleuse et qui finit dans la peur et l'errance*" (p.55). Tendo-a vivido ou imaginado, retorna à casa, constata o desvario das irmãs livres do pai e do irmão tirânico (Ahmed,

ela mesma), pega seus pertences e enterra-os na cova do pai, e parte, errante. Isso ocorre na véspera do Aïd Kebir (p.56)¹⁰.

Continua sua história constituída de episódios estranhos: seu estupro por um desconhecido no meio de uma floresta, vivenciado como um sacrifício oferecido à terra (p.63), e não uma agressão; e sua ida ao hamã, onde encontra *djnouns*, seres demoníacos, e a bizarra guardiã que a convida à sua casa.

De forma geral, a história se passa entre passagens de conto e cenas de teatro – que rompem o idílio atemporal do conto, e instalam novas crises (como a menção ao *Hamlet* de Shakespeare, que tira Zahra de sua vida anterior e joga-a na aventura e no arrebatamento da busca da nova identidade, numa cena imprevisível – o rapto pelo cavaleiro azul). Nas fases consideradas próximas do conto, Zahra vai colecionar histórias, imagens, delírios e sonhos, que se confundem ou se contradizem, fazendo dessa contadora da praça de Marrakech uma ouvinte privilegiada desde sua chegada à casa de *Assise*, a guardiã do hamã, e de seu irmão, o Cônsul. Nessa casa, sua história pessoal é eclipsada pela exuberância das histórias alheias, sua memória e seu passado cedem lugar à presença da estranha dupla (*“le travail de l’oubli se faisait à mon insu et je m’installais de plus en plus dans l’histoire de l’Assise et du Consul”*, p.113).

A *Assise* é uma fonte prodigiosa de histórias: sem nome próprio, é designada por sua função, “*Assise*”, “Sentada”, aquela que cuida do hamã, conhece os segredos dos frequentadores, ou ainda “Fundação”, pedra sobre a qual se assenta uma construção. Ela é o registro e a memória do bairro (p.69), conhece as histórias das casas e das ruas por onde passam (p.67), dá três versões diferentes para a história de sua própria família

¹⁰ Festa do sacrifício do carneiro, que celebra a fidelidade de Ibrahim, ou Abraão, a Deus. Realizada ao final do período de peregrinação, é marcada pelo apedrejamento de uma pilastra que simboliza o demônio que teria tentado Ibrahim. Esse apedrejamento ocorre perto de Meca e tem função catártica e expiatória.

(p.70, 101 e 108), e convida Zahra para trabalhar contando histórias à noite para o irmão cego, pois o seu próprio estoque de histórias havia esgotado (p.74).

O Cônsul, que é um professor primário, dará a Zahra o apelido de A Convidada (p.81). Mais do que contar histórias para o Cônsul, Zahra vai ser sua interlocutora em diálogos sobre política e literatura. Vai, também, ouvir os sonhos com livros e bibliotecas desse homem solitário (p.95ss.). A única história que ela lhe contará, a sua própria, ele considera fantástica demais (*“mon histoire le fit sourire. Pour lui, c’était un conte que j’avais inventé”*, p.133). Ávida de histórias, Zahra as enxerga nos perfis imaginados nas manchas de mofo que cobrem as paredes da casa (p.68), no retrato do ancestral sobre o móvel (*ibidem*), e as projeta nas visões que se sucedem no interior do hamã (p.88ss.). Zahra passa as noites enredada em sonhos e histórias agitados: ora encaixados uns nos outros (p.44), ora trazendo à tona imagens de sua vida como Ahmed (p.121).

O relacionamento entre Zahra e o Cônsul torna-se uma história de amor. Zahra descobre a ternura e o prazer do corpo. Essa relação amorosa rompe o equilíbrio que havia entre os irmãos. Estes evoluem, aos olhos de Zahra, de um “casal estranho e ambíguo” (p.72), para um “casal infernal” (p.90) que tem um “pacto secreto” e incestuoso (p.91). Na formação do novo casal, Assise é excluída, e ameaça: *“c’est une usurpatrice, un mensonge, un danger. Elle nous a menti. J’ai des preuves”* (p.131), e *“cette femme est un homme! J’ai des preuves, des photos, des papiers”* (p.132). Não tinha, mas procura e encontra o tio, pai de Fátima, a prima manca e epilética com quem Ahmed casara – em outra vida, outra história, outro livro. O aparecimento do tio ocorre como um *“coup de théâtre”*, uma cena inesperada, como fora o rapto no cemitério.

O assassinato do tio é o momento culminante de uma teatralidade que viera crescendo: desde a leitura de *Hamlet* no cemitério (p.37), já houvera momentos comparados a um balé (*ibidem*), e ao teatro: o ritual matinal dos irmãos, verdadeiro beija-mão em que o Cônsul concede sua bênção desnecessária a uma multidão imaginária (p.72), entre diálogos elaborados e “floridos” (*ibidem*), ou brigas que desnorteiam a protagonista: “*était-ce une mise en scène faisant partie d’un scénario élaboré autour de ma présence dans cette maison?*” (p.93), ou ainda, “*je me trouvais de plus en plus au milieu d’un drame qui se déroulait depuis longtemps. J’étais le personnage qui manquait à cette pièce où la scène était la maison [...] où le drame allait devenir une tragédie burlesque*” (p.114). Zahra acredita que o Cônsul tenta evitar o “grande drama” (p.128) da separação da irmã, e a irmã, ao trazer o tio de Zahra à casa, provoca “o drama” do encarceramento da protagonista (p.149).

O assassinato do tio tem contornos fantásticos: ela se sente como um personagem com um papel definido: “*je sus que la fin de l’épisode était arrivée. Il était de mon devoir de le conclure et de le signer par ce meurtre*” (p.140). Zahra volta a ser, nesta cena, personagem de *L’Enfant de sable*, com um destino imposto por outrem. Atira no tio e vê seu sangue escorrer amarelo esverdeado (p.141) – o que dá um tom feérico a essa cena, que tem forte impacto teatral: constitui uma ruptura na trajetória de Zahra resultante do rompimento do equilíbrio pré-existente entre os irmãos, e que leva Zahra à prisão.

Nesse novo local, Zahra expia sua pena de quinze anos entre leituras, visitas e cartas do Cônsul, e seu diário. Das leituras, retira personagens que insere em seus sonhos numa rotina aprazível, irreal, de conto. Até que irrompe nova presença do passado: as sete irmãs que dominara em *L’Enfant de sable* tornam-se cinco. Chegam

fantasiadas, como numa cena bufa, com roupas excêntricas e iguais, bigodes desenhados e óculos escuros (p.155). Desaparecem. Reaparecem tempos depois: “*la porte s’ouvrit et comme au théâtre, je vis entrer l’une après l’autre*” (p.157) as irmãs transformadas: novamente vestidas idênticas, formam uma seita fanática; “unidas como os cinco dedos de uma mão” (p.158; ditado magrebino que vai impor a simbologia do número cinco em *La Nuit de l’erreur*, como se verá a seguir). E mutilam os órgãos sexuais de Zahra. Essa última violência imposta ao seu corpo leva Zahra à febre e ao delírio, durante o qual fabrica “roteiros” de vingança (p.160) e acaba entrando em contato com os mortos – que lhe contam uma história, incumbindo-a de transmití-la (p.162). Conta ao seu médico a história dos mortos – mendigos que haviam sido colocados num galpão durante uma visita ilustre à cidade, e esquecidos. Essa história verdadeira, confirmada pelo médico, soa tão incrível quanto a sua própria soara aos ouvidos do Cônsul, e o médico lhe diz: “*personne ne croira à votre histoire*” (p.164). Novamente, a “história verdadeira” parece fantástica demais.

Zahra recupera-se, fisicamente, mas perde as visitas do Cônsul: tornadas raras desde a morte da irmã (p.147), ele decide partir para o sul (p.169), e despede-se de Zahra com um monólogo onde fala de sua situação trágica: “*Dès l’enfance, j’ai été en plein dans le tragique*” (p.168), explicando sua partida como uma tentativa de encerrar essa tragicidade. Nova ruptura (teatral) na rotina de Zahra, que passa a trabalhar na prisão como escritora pública (p.173), escrevendo a correspondência das outras internas e deixando-se invadir por novos personagens, que expulsam os anteriores, e esvaziam sua memória (p.174). Ao tornar-se funcionária, passa a usar uniforme, parecendo um homem (p.175). Outra vez, está entre homem e mulher, e, agora, também, entre funcionária e prisioneira: “*j’allais et venais entre les deux camps comme si j’étais entre*

deux langues” (p.176, em grande afinidade com Ben Jelloun). E começa a ler para as outras presas, a contar-lhes histórias, provocando reação dialógica em seu auditório (*ibidem*). Também ouve os relatos das mulheres, histórias que elas crêem serem romances, vendo-se como heroínas incompreendidas (p.176-177), verdadeiras litâneas de violência impregnadas de fantasia e lamento.

Com o corpo desfigurado, mutilado e uniformizado, Zahra acredita-se no inferno: nem homem, nem mulher, *‘j’étais entre les deux, c’est à dire en enfer’* (p.178). “Inferno” é o penúltimo capítulo do livro, um pesadelo que a protagonista tem ainda na prisão, onde se vê transformada em santa do deserto. Ao sair da prisão, no capítulo “Le Saint”, vestida de homem mas maquiada, pega um ônibus rumo ao sul, e reencontra, depois de andar a esmo, num marabuto perto do mar, a *Assise*, restaurada à vida, e o Cônsul, transformado em santo. *“J’eus envie de jouer, je joignis la file des hommes”* (p.189), e ele a reconhece no beija-mão, agora, não mais imaginário. Esse final fabuloso, entre o pesadelo e a alucinação, o inferno e o paraíso, expressa o entre-dois que caracterizara a trajetória de Ahmed/Zahra ao longo dos dois romances. A protagonista assume sua ambigüidade ao entrar na fila dos homens, “fazendo o jogo” ou o “papel” que lhe é reservado: o de andrógino.

Zahra, que vivera reclusa até deixar a casa do pai, depois de testemunhar o teatro da relação dos irmãos, e de ser convidada a tornar-se o personagem que interfere nessa relação e nesse teatro, retorna à sua reclusão. O teatro volta a ser interior, com personagens fabulados entre literatura, fantasia e febre. Até que Zahra torna-se contadora, trazendo para o interior da prisão a possibilidade do movimento perambulante do contador; trazendo a praça do mercado para dentro da cela.

A anunciada “verdadeira história” do personagem termina inconclusiva, ambígua, e fantástica. Diferentemente de *L’Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* não termina de maneira circular, não há um retorno à praça e à figura do contador. O ambiente de Djema el Fna e a retórica do contador haviam cedido a vez à narrativa já no segundo capítulo. E há um lapso entre o marabuto à beira do mar e a ida de Zahra, idosa, a Marrakech. Esse lapso é como as páginas em branco do diário usado por Bouchaïb, cabendo à imaginação leitora continuar a história. O conto de Zahra, portanto, não é nada apocalíptico, não revela nem resolve a crise inicial: oculta, camufla e embaralha. Ela cumpre, porém, o que prometera: abre a “*porte à ne pas nommer*” (p.19), sem nome, sim, mas, dificilmente, a última.

2.1.3 – *La Nuit de l’erreur*

Dahmane e Jamila, e Lamarty

La Nuit de l’erreur estabelece relações de continuidade, tanto com relação a *L’Enfant de sable*, quanto com *La Nuit sacrée*. *La Nuit de l’erreur* pode ser considerada, inclusive, como uma alternativa a *La Nuit sacrée*: o personagem Ahmed/Zahra é abandonado, mas o dialogismo dos contadores é retomado (entre *L’Enfant de sable* e *la Nuit de l’erreur*, os romances publicados serão todos relativamente lineares). Aliás, o dialogismo entre contadores será, aqui, extrapolado, realizando a polifonia mais radical dentre os romances de Ben Jelloun. O leitor chega a perder o norte, embaralha-se na conta das projeções da protagonista e não tem muita certeza de quem assume a palavra, ao contar a(s) história(s).

A continuidade com *La Nuit sacrée* começa no título. E a relação entre as duas noites é explicitada por um dos contadores: “*Il était une fois [...] une fleur carnivore*

[...] *une superbe illusion humaine [...conçue] la Nuit de l'Erreur, cette nuit où nous ne devons rien entreprendre [...] La Nuit de l'Erreur, ô amis du Bien, est l'opposé de la Nuit du Destin*" (p.96). A "flor", "zahra", retorna carnívora, destrutiva desde o seu nascimento. Enquanto a Noite do Destino é uma data do calendário islâmico com sentido benévolo unívoco, a Noite do Erro contém uma ambigüidade: rememora o assassinato do califa Omar (na mesquita de Medina) no mesmo dia em que, diz a lenda, nasce o poeta erótico Omar Ibn Abi Rabia, o primeiro, ligado à virtude, e o segundo, ao erro (LENNE: 151)¹¹; e Ben Jelloun desenvolve a idéia da maldição gerada pelo duplo movimento nascimento-morte, um destino malfadado, um *azar* ("az-zahr", "flor" ou "jogo de dados" em árabe, numa ambigüidade etimológica que liga a idéia da Noite do Erro à personagem Zahra). A identidade feminina de Zahra nasce com a morte do pai; Zina nasce no momento em que morre seu avô, o patriarca da família (até mesmo em *L'Enfant de sable* esta idéia está presente quando o pai de Ahmed diz considerar o nascimento das suas sete filhas como "um luto", p.22). Da fatalidade da coincidência, surge a maldição, e Zina é destinada ao mal.

Os elementos de continuidade com *L'Enfant de sable* dizem respeito, inicialmente, à androginia conferida a Zina: "*cette fille est peut-être un garçon*" (p.14), diz sua mãe; e ela: "*je n'étais pas tout à fait féminine. J'aspirais à être un homme avec les apparences d'une femme. Je calquais mon comportement sur celui des hommes. J'inversais les rapports*" (p.45), e "*j'aurais pu me déguiser en garçon et me présenter à lui dans une ruelle obscure*" (p.56). Há, também, a enigmática frase lida por Salim no diário do suicida: "*Toute ma vie, j'ai récolté le doute semé par mon père*" (p.269), numa

¹¹ Há uma menção à "noite do erro" no *Alcorão*, sem relação com essa data: "*Nous détournerons leurs yeux et leurs coeurs de la vérité [...] Nous les laisserons s'égarer dans la nuit de l'erreur*" (VI, 110).

semelhança biográfica com Ahmed, que mantinha um diário e vivia na sombra da dúvida instaurada pelo pai.

A continuidade é mais flagrante, porém, no que diz respeito ao teatro enunciativo, pois ambos os romances dispõem, na praça pública, seus contadores e suas histórias. Antes da história de Zina começar, um narrador onisciente dirige-se ao leitor: “*s’il vous arrive d’aller un jour à Tanger*” (p.9) – cidade onde Zina se torna adulta. O narrador atenta para o cemitério de animais, lembrança da presença colonial inglesa na cidade, e para uma tumba anônima, onde estaria enterrado um ser, nem animal, nem humano, ligado ao mal, “*un être à part qui aurait entretenu d’étroites relations avec la source principale du malheur, celle qu’il ne faut pas nommer*” (p.10). Assim como a última porta da história de Zahra, “*la porte à ne pas nommer*” de *La Nuit sacrée* (já mencionada), essa fonte é a abertura inominável, a partir da qual se penetra na narrativa e onde a história começa. Zina é apresentada como uma lenda de Tanger (p.11), anônima, “*sans doute inventée*” (p.10), proveniente dos rumores que animam as conversas das mulheres nos mercados, e dos homens às mesas dos cafés.

Inicialmente, a história de Zina é narrada na primeira pessoa. A narradora fala de sua infância em Fes, da mudança para Tanger, de suas visões durante as crises de epilepsia, do poço assombrado por *djinnns* (seres demoníacos), de seu aprendizado sexual, de seus exercícios de mal-olhado (onde tenta interferir sobre o destino alheio) e de sonhos, numa narrativa relativamente linear, oscilando entre eventos cotidianos e fantasia. Zina será marcada, desde o início, pela dicotomia: seu nome tem duplo significado – é tanto “beleza” quanto “adultério” (p.48)¹²; em suas crises de epilepsia,

¹² A ambigüidade da palavra *zina* já é mencionada em *La Plus haute des solitudes*, 1979, onde o autor ressalta a proibição do *zina*, “adultério”, e a mulher considerada como *zina*, “pecado”, “desejável” (p.63). Em *Les Yeux baissés*, 1991, a palavra se insinua novamente. O crítico Jean Déjeux observa, a propósito do controle sobre o olhar da mulher na religião islâmica: “O Profeta diz sobre a mulher que ‘o *zinâ* do

transporta-se para um “entre-dois-mundos” (p.20), que não é apenas um mundo de sonho e imagens, mas um refúgio contra uma escolha – entre o pai e o tio (p.22). Essa duplicidade inicial, relativamente clara, que lembra tanto o entre-dois de Ben Jelloun quanto o de Ahmed/Zahra, reverbera no discurso inicial da narradora:

Il me souvient d’avoir passé un pacte avec une femme, l’ombre d’une femme [...] Cette femme, c’est l’image que me renvoie le miroir. Elle est en moi. Quand je regarde dans le miroir, mon image se dissipe. C’est l’autre que je vois [...] Depuis ce jour-là j’erre [...] séparée de moi-même comme si j’étais devenue double. (p.13)

Até a morte do tio, haverá uma linearidade na narrativa, e essa duplicidade se resume ao entre-dois do estado de “ausência” (p.14) provocado pela epilepsia. Mas, depois dessa morte, nasce nova fase na narrativa (como acontece em *La Nuit sacrée*, a morte do tio marca uma ruptura na história; em ambos os romances, a morte é provocada pela protagonista). Zina começa o capítulo onde apresentará os futuros contadores de sua história, dizendo: “*moi aussi, je donnerais tous les paysages du monde pour celui de mon enfance*” (p.83). Essa Zina que diz “eu também” é uma outra Zina, duplo daquela que vinha contando sua autobiografia até então. Esta, vive esquecida no “poço das lembranças” até ser recolhida por uma mão mágica: “*ce fut une main large et fine qui me ramassa, mot par mot, phrase après phrase*” (*ibidem*) – uma Zina de palavras, frases, histórias e rumores, a lenda insuflada por Tanger, anunciada no prólogo. Zina deixa de ser personagem de si mesma para ser personagem de contadores profissionais.

Pouco antes da morte do tio, Zina vai a um marabuto em busca de sua imagem, que desaparecera do espelho (p.55). Na noite do Aïd Kebir, a festa do sacrifício do carneiro (em outra semelhança com a história de Zahra, que abandona os signos de sua

olho [...] é o olhar. A frase *Zinâ ul’ayin* pode ser traduzida como o ‘pecado capital do olho’. *Zinâ* quer dizer, literalmente, o comércio sexual ilícito ou ‘a fornicação pelo olho’” (1993: 281). Em *La Nuit sacrée*, *Assise* diz “*j’étais en fait l’oeil du péché*” (p.111), referindo-se à sua relação incestuosa com o irmão.

antiga vida na véspera do Aïd), deixa o marabuto e vai para outra cerimônia, uma festa orgiástica de que se participa sob a condição de esquecer o que viesse a acontecer – a Noite do Esquecimento (p.68). Zina é, então violada por quatro homens mascarados. Mas Zina não esquece, nem perdoa. E passa a encarnar o mal em seu desejo de vingança (a orgia na Noite do Esquecimento, noite criada por Ben Jelloun, que reforça a tendência para o mal inata à personagem, funciona como um negativo do apedrejamento da pilastra do Aïd, que expurga o mal). Em seguida, tem um sonho onde Ihe é revelado o segredo de seu nascimento: sua mãe fora violentada por cinco homens, de onde nasce a “lenda” de que ela teria cinco genitores (p.78). A personagem cede lugar à lenda à medida que a biografia linear de Zina é deixada de lado em proveito no encadeamento de outras histórias, nas quais ela surge como personagem maléfico, portador de desequilíbrio e destruição, sob inúmeros disfarces. Essas histórias são tecidas ao redor de uma mesa de café, onde se encontram, regularmente, cinco homens. Zina divide-se em muitas, mais de cinco, pois alia-se a quatro outras mulheres que haviam sofrido violências e tornam-se “unidas como os dedos de uma mão” (p.159) – como as irmãs fanáticas de Zahra em *La Nuit sacrée*, encarnando um ditado popular. Zina e suas quatro hipóstases ou companheiras, (con)fundem-se. Seria infrutífero precisar o número de seus desdobramentos, pois as ambigüidades são muitas.

Como lenda, construída de frases e rumores, Zina torna-se a “*Sainte des mots et des paroles, maîtresse des conteurs et des poètes*” (p.84). A partir da morte do tio, sua história será dividida entre três contadores. A princípio, os contadores serão dois, Dahmane e Jamila, um casal cuja história será contada por Zina. Dahmane trabalhava como escrevente até sua mão ser cortada por um marido ciumento. Impedido de escrever, e cedendo ao seu excesso imaginativo, decide tornar-se contador, adquire uma

caminhonete e funda, com a esposa, uma sociedade itinerante: “Dahmane e Jamila, contadores dos tempos modernos” (p.92). O contato entre Zina e Dahmane é mágico: “*je m’introduisit dans sa tête et pris place dans son intimité*” (p.83), como uma musa que inspira, enleva e transtorna, transbordando de histórias.

Dahmane e Jamila usam a retórica tradicional: “*Amis du Bien [...] la clé du trésor est là*” (p.95) ou “*Il était une fois...*” (p.96), diz ele, e começa a falar de cinco homens que se reúnem ao redor de uma mesa no Café de Paris, em Tanger. “*Mais je dois céder le micro à Jamila [...] Elle a enquêté sur nos cinq hommes et va vous les présenter*” (p.113). E Jamila: “*Amis du Bien, ne partez pas! [...] Je ne suis pas de l’avis de Dahmane, qui vous a dit qu’ils étaient des gens ordinaires*” (p.115). Da discordância dos contadores, as histórias são, incessantemente, retomadas, modificadas, acrescidas de novos elementos. Os cinco homens – Abid, Bachar, Bilal, Salim e Carlos – se tornarão cinco quadros cubistas, onde um acúmulo de olhares distintos registra, sobre sua imagem, múltiplas facetas surgidas dos diversos ângulos invocados.

A própria Zina passa a interferir como contadora: “*moi, Zina, je ne crois pas qu’Abid soit mort asphyxié [...] Dahmane en rajoute un peu*” (p.155). E confunde, ao extremo, os estatutos de narrador e personagem: “*Dahmane et Jamila devaient être à Marrakech sur la grande place. Demain ils raconteraient l’histoire d’Abid et Zina. Qu’importe si, chaque fois, ils changent la fin.*” (p.157) – falando de si mesma enquanto personagem de outrem. Zina encaixa outras histórias, interrompendo a de Abid, contando sobre suas quatro irmãs-mensageiras: “*chacune était une histoire*” (p.159). As cinco mulheres são, sobretudo, cinco matrizes narrativas, a partir das quais novas histórias são traçadas.

Zina, mesmo imaginária, faz chegarem seus manuscritos a Dahmane, que os lê aos ouvintes nas praças. *“Je passe le micro à Dahmane, qui ouvre pour vous le cahier du secret”* (p.127), diz Jamila, mais uma vez, como em *L’Enfant de sable*, buscando no texto escrito a legitimação da narração. Zina, autora que se recusa a morrer, exige a obediência ao texto: *“je n’ai pas de confiance en Jamila [...] Déjà elle voudrait changer des choses dans l’histoire [...] Pour la suite, j’espère que Dahmane se contentera de lire le cahier bleu, celui où je raconte la fin de Bilal”* (p.171). A exigência da fidelidade ao livro leva à deterioração da sociedade: Dahmane prefere ler, e Jamila instala-se como contadora em Djema el Fna (p.203). Mas a contadora conta outras histórias, e o público reage: *“Amis du Bien [...] ne partez pas [...] Ne me touchez pas. Ne me poussez pas [...] Je me la boucle ou vous me bouclez? Charmant! Le pays avance [...] Je reste ici, sur cette place [...] ma demeure, ma boutique, ma tombe”* (p.205-206). Como Bouchaïb, Jamila sofre a reação do público, e liga praça e tumba.

Jamila é emocional, e julga os personagens. Desiste de contar a história de Salim, por exemplo, por considerá-lo “banal” (p.224). O público se dispersa, desinteressado. Em nova transgressão do estatuto narratológico, o personagem Salim, indignado com o desfecho dado à sua história, resolve contá-la e torna-se narrador, não sem antes dar o troco a Jamila: *“cette femme [...] dit que [ma vie] est banale. Ne laissez jamais aux autres le soin de raconter votre vie [...] Qu’une conteuse de deuxième zone [...] prétende que j’ai vécu à la surface des choses me contrarie et m’oblige à intervenir pour dire la vérité”* (p.225). Como Zahra fizera no início de *La Nuit sacrée*, Salim intervém para restaurar a “verdade”, os fatos. Mas, que fatos? A essa altura, Salim é um personagem, ora de Zina, ora de Dahmane, ora de Jamila.

Por detrás dos panos dessa pretensa disputa pela “verdade”, desconstruída desde o início do romance ao qualificar a protagonista como “lenda”, ocorre a instalação do que se chama aqui o teatro da enunciação, ou seja, a encenação de um diálogo inaudito entre vozes oriundas de diferentes registros narrativos: o texto oscila entre narrativa e simulação de narração, entre narradores e personagens que esgotam o espectro genettiano¹³ num confuso alarido de vozes, ora proferidas no meio da praça, ora murmuradas pela musa dentro da mente do contador, ora assumidas por personagens de manuscritos que se rebelam contra contador e manuscrito, dirigindo-se ao leitor, 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 inconciliáveis.

Cansada da confusão do casal de contadores, Zina os abandona em Marrakech, e apresenta o terceiro contador, que vai terminar sua história:

La suite de mon histoire a été confiée à Lamarty, le laveur des morts de Chaouen, vieil acteur qui gagnait sa vie en racontant les *Mille et Une Nuits* dans les écoles. Il était connu pour inventer des contes [...] Il exhibait un trousseau de clés et faisait mine d’ouvrir des portes avant de commencer à raconter une histoire. Il prétendait qu’il faisait partie de la troupe Shakespeare & Company de Gibraltar. (p.243)

Lamarty é um contador profissional que lembra Bouchaïb em sua relação com os mortos, e no uso, tradicional, das portas e das chaves como ícones da entrada em uma história. Não tão tradicional assim, trabalhou em *Calígula*, de Tinto Brass (p.311). Conclui a história de Salim e Zina, o que liberta a heroína da maldição: ela começa a envelhecer (p.270) e volta ao “entre-dois-mundos” que acessava durante as crises de

¹³ Narradores heterodiegéticos e homodiegéticos – autodiegéticos ou pseudo-diegéticos; personagens extradiegéticos e intradiegéticos – metadiegéticos ou não (GENETTE 1972 e 1983)... *La Nuit le l’erreur* presta-se a uma complexa análise narratológica, onde todos os casos mencionados se encontram e intercalam, na medida em que for necessário esclarecer a passagem de um estatuto a outro. Não é o caso

epilepsia da infância, retornando ao início de sua própria história. *“Celle qui avait semé le mal venait de rejoindre le cercle des patriarches. Elle retrouva sa place parmi les estropiés et les mal-nés. Elle fut accueillie par des cris stridents [...] Seule une petite fille aux yeux clairs, le regard vide, resta indifférente”* (p.292). O círculo dos patriarcas e dos estropiados, berço ou túmulo das figuras lendárias da cidade, reafirma a circularidade da história de Zina, que encontra a si mesma, talvez, na menina de olhos claros e vazios.

E os cinco homens continuam sentados à mesa do café, que no início era o Café de Paris (p.113), e agora transmuta-se em Café Cristal Palace (p.173) ou, simplesmente, Café Cristal (p.190 e 292). *“Le patron était loin de s’imaginer que ce lieu avait été le théâtre d’une histoire invraisemblable où personne ne savait où s’arrêtait la réalité et où commençaient le rêve et la fantaisie”* (p.293). A história em *La Nuit de l’erreur*, como em *L’Enfant de sable*, divide-se entre a praça pública e o café.

No epílogo, “semanas ou anos depois” de encerrado périplo da narração da história de Zina, encontram-se numa prisão de Tanger os três contadores, que, assim reunidos pela operação “mãos limpas” (p.309), falam sobre o seu ofício. Mas isso é outra história (Cf. item 2.2).

2.2 Loucos, cegos, presos e manetas

obcecados, estropiados e deserdados; possuídos e exorcistas

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

aqui, pois, como o próprio texto afirma: *“il ne [faut] surtout pas chercher à tout expliquer et à tout comprendre. Cette manie a rendu l’Occident opaque à lui-même”* (p.289)

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,

mais fortemente do que motivações econômicas, devem ter prevalecido as pulsões profundas que significam misticamente, 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. (*op.cit*: 64)

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 “trovador cego” em *L’Enfant de sable* aproxima-o da figura de Homero em seu aspecto modelar e a-histórico (“*je viens de loin, d’un autre siècle*”, 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/Zahra, acumula dois sexos, duas consciências, duas vidas e uma compreensão que o/a coloca à parte da sociedade.

Há uma insistência, nos três romances, sobre termos do campo semântico da cegueira (“*Il disait qu’il avait le nez d’un aveugle*”, ES: 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*” (ES: 187); e “*la cécité, quand elle est bien acceptée, donne une clairvoyance et une lucidité remarquables sur soi et sur les rapports avec les autres*” (NS: 145). Ou ainda,

uma proteção contra a feiúra do mundo: *“ma vue se libère [...] je savais que Fès me faisait mal et que je retenais l’envie de voir”* (NE: 23).

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 débarasser... (p.171)

O trovador rompe com a seriedade que imperava no café. Através de um discurso que desconstrói o tom solene (de Bouchaïb e dos outros narradores sucessivos), ele dessacraliza o segredo (de Ahmed/Zahra) 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. (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/Zahra.

Em *La Nuit sacrée*, o cego que predomina é o Cônsul, único interlocutor de Zahra – 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”* (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*” (p.134). Ele era o único a poder ajudar a narradora a completar sua identidade feminina:

J’étais heureuse que le premier homme qui aima 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 [...] Il m’avait fallu l’oubli, l’errance et la grâce distillée par l’amour, pour renaître et vivre. Hélas! [...] cette découverte de soi dans le regard sublime d’un aveugle n’allait pas durer. (p.137-138)

O cego de *La Nuit de l’erreur*, o pai de Zina, é um cego circunstancial que, ao deixar Fès, cidade de seu sofrimento, volta a enxergar. Mas esse doente imaginário somatiza e revela parte do mal que acomete Zina, a “inversão” moral da filha. A cegueira, porém, cede a vez a outra excepcionalidade física presente neste romance. Ben Jelloun encontra um equivalente para a situação de exclusão social, conveniente à caracterização do personagem do contador, e faz de Dahmane um maneta.

A imagem da mão é recorrente em *La Nuit de l’erreur*: a história de Zina é recolhida por uma “mão mágica”, “*la main qu’on avait coupé au scribe qui avait trahi son maître. La main continuait d’écrire et recherchait des histoires à offrir à l’homme qui vivait dans l’isolement*” (p.83), emanção do contador sem histórias que encontra, na história de Zina, companhia e ofício. Um dos personagens dessa história diz a outro: “*Tu as embarqué dans l’histoire de la Main magique, où chaque doigt est une branche qui veille sur les contes qu’on se raconte pour passer le temps! C’est une main géante qui règne sur les histoires. Elle est elle-même une immense histoire que les femmes se racontent*” (p.199), histórias como dedos que se tocam e apontam para outros dedos ou ramificações. Zina e suas quatro mensageiras são “unidas como os dedos da mão”, e, ao

final do romance, os três contadores são reunidos pela operação “mãos limpas”, outra mão gigante que reina, sob a forma de censura e “saneamento” político. Na tradição islâmica, a “mão de Fátima” (*Rhamsa*) é o símbolo da união com o profeta Maomé através do número cinco (os cinco dogmas do Islã: a profissão da fé, a oração ritual, a esmola legal, o jejum anual do Ramadã, e a peregrinação a Meca) – unindo os romances, também, através do esoterismo dos números.¹⁴

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: Dahmane está recolhido em seu isolamento até a mão mágica trazer-lhe histórias; Zahra está isolada em sua prisão quando coleciona os relatos das outras presas e se torna contadora; Bouchaïb vagueia sozinho pelo deserto para livrar-se do fardo do segredo de Ahmed/Zahra; Si Abdel Malek desaparece sem que seja notado; os contadores improvisados Salem, Amar e Fatouma são aposentados de meia-idade que encontram companhia na praça e à mesa do bar... Ben Jelloun caracteriza seus contadores à moda de sua concepção do escritor: *‘l’écrivain est un homme solitaire. Son territoire est celui de la blessure [...] Il est reclus [...] C’est Jean Genet qui dit que nous sommes condamnés à une réclusion solitaire’* ([“La Réclusion de l’écrivain”]. BEN JELLOUN 1983c: 42-44), como já foi dito na Introdução desta tese (Cf. p.22-23).

¹⁴ Há uma insistência notável sobre a palavra mão nos três romances. Em *L’Enfant de sable* ela ocorre 79 vezes; em *La Nuit sacrée*, 99 vezes; e em *La Nuit de l’erreur*, 168 vezes (anáforas e catáforas exclusive). Insiste-se, também, no número cinco: em *L’Enfant de sable*, Ahmed nasce na quinta-feira, reputada pelo nascimento de meninos (p.17), cuja porta foi esculpida por 55 artesãos, com mais de 500 motivos diferentes (p.16), seu pai tem 50 anos quando de seu nascimento (p.27), o trovador cego fala de um evento que ocorrera quando tinha 55 anos (p.187), e o bateno vale 50 centavos (p.175). O número cinco é comumente representado, no Islã, como um pentagrama estrelado, imagem que marca a literatura magrebina, sobretudo a partir do romance *Le Polygone étoilé*, de Kateb Yacine (1966).

A concepção de escritor de Jean Genet, que, como Zahra, passou a escrever na prisão, marca a caracterização desses narradores: quando não são excluídos por uma excepcionalidade física, o são por sua consciência excêntrica: ora loucos, ora amnésicos, mantêm-se isolados em sua posição singular.

Bouchaïb enlouquecera por causa do segredo e do livro que o continha; Zahra vive o pesadelo da Santa das Areias por não conseguir se desvencilhar das histórias que acumulou; Dahmane aliena-se e deixa a praça, para poder ler o manuscrito de Zina e reescrevê-lo; Zina, em uma de suas projeções, traveste-se de Moha (personagem entre o louco e o sábio, que ressurge, esporadicamente, nos romances de Ben Jelloun)¹⁵ e denuncia injustiças em plena praça. Todos esses contadores alucinados, delirantes, alienados ou loucos, 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. Em “Le neveu de Rameau”, Diderot já falara do poder do personagem do louco: “*il n’y a pas de meilleur rôle auprès des grands que celui du fou. Longtemps il y a eu le fou du roi en titre, en aucun il y a eu en titre le sage du roi [...] celui qui serait sage n’aurait pas de fou; celui donc qui a un fou n’est pas sage*” (1951c: 448-449). O louco, em sua consciência extravagante, “diverte”, “distrai”, desvirtua a atenção do ouvinte, e diz às avessas, nas entrelinhas, no anverso da fala.

O louco diz, de acordo com Ben Jelloun, a verdade: “*Tanger [...] garda dans un coin quelques fous qu’elle lançait le jour de fête pour hurler des vérités que les passants ne voulaient pas entendre*” (NE: 110). Zina, disfarçada de “enviado de Moha”, diz aos

¹⁵ No romance *Moha le fou, Moha le sage*, 1978, Ben Jelloun cria o personagem Moha, que vive entre a loucura e a sabedoria, numa variação do herói astuto dos contos magrebinos e árabes, Djoha (DÉJEUX 1976). Outro personagem com o qual se confunde é Mejdub, pertencente à tradição oral dos *Mejdûbiyyat*,

homens do Café de Paris: “*Tanger est la poubelle du pays [...] c’est la décharge municipale de tout un pays*” (NE: 157); os homens e os passantes riem, e ela é presa.

Jamila vale-se de sua condição feminina, pretensamente precária, para fazer a sua crítica: “*Amis du Bien, il me semble que cette histoire vous fait peur [...] On dit qu’aujourd’hui on ne torture plus dans des caves humides. On dit. On prétend [...] Ne fuyez pas. Nous ne faisons pas de politique [...] Je ne suis qu’une conteuse*” (NE: 205).

E, entre escusas e estouvices, denuncia vários aspectos da injustiça que acomete a sociedade marroquina.

Os personagens 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 assombram-no em procissão, fantasmagóricos, cobrando uma finalização à história. Os de Zahra, 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, seres de sonhos – caolhos com tiques nervosos, músicos manetas, anões peraltas, cegos que fingem ler, mulheres obesas, e patriarcas silentes (NE: 16); 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: Midou, o perneta, Hamou, o charlatão, Ghita, velhíssima... (NE: 124). Elencos dos excluídos sociais, dos desvalidos

loucos andarilhos, habitantes dos cemitérios, dos desertos, das praças públicas, figura perseguida por

que pontuam os romances, criando o efeito surrealista de uma teatralidade circense e carnavalizada. Incrível exército de Brancaloneo ressurgido que, ora estático, ora peregrino, sempre bizantino, revela o absurdo tragicômico de sua condição marginal.

Já foi citado um trecho maior da entrevista em que Ben Jelloun fala de sua predileção por esses personagens: *“je constate que j’ai écrit sur les dépossédés, que ce soit la condition des immigrés, la condition des femmes qui n’ont pas les mêmes droits juridiques que les hommes, les Palestiniens privés de leur terre et voués à l’exil et au désespoir”* (“Entretien. Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1991b: 9; Cf. p.15). 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 no início desta tese (Cf. p.25-26) – 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. A identificação entre o personagem e o livro já havia sido abordada por Ben Jelloun em romances anteriores: *“je suis le manuscrit perdu [...] je suis un livre inachevé”*. (*La Prière de l’absent*: 104), por exemplo. 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” (p.12-13). O trovador cego diz: “*on aurait dit que j'étais dans un livre [...] j'étais peut-être un livre*” (ES: 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*” (p.17).

Esse livro, de objeto acenado ao público como garantia da autoridade (como em *L'Enfant de sable*), passa a 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*” (ES: 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.

Essa é a idéia de Ben Jelloun sobre o seu ofício de escritor-contador: “*je pourrais être un conteur [...] je me défais des mots qui me serrent la poitrine. Je me sépare des histoires qui tombent en moi par inadvertence*” (“Écrire dans toutes les langues françaises”. BEN JELLOUN 1985a: 23; Cf. p.35). 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*” (NS: 174). E Zina, por sua vez: “*il faut que je raconte cette histoire. Il faut que je me vide*” (NE: 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.

Dahmane, por exemplo, dirá à audiência. “*Ô mes amis, je ne suis qu’un conteur manchot dépositaire d’une histoire qui me trouble [...] depuis que cette histoire s’est versée en moi, je me sens possédé*” (NE: 111). Mas é Bouchaïb o mais possuído dos exorcistas benjellounianos: “*je tente [d’ouvrir le manuscrit] et de le délivrer des mots [...] il me possède, m’obsède et me ramène à vous*” (ES: 108). O livro encarna no contador para ser transmitido, animado, revificado, a ponto de enlouquecê-lo:

Je me retrouvais ainsi avec des bouts d’histoire, empêché de vivre et de circuler. Mon imagination était ruinée [...] Je radotais. Je bégayais. Je n’étais plus un conteur, mais un charlatan, un pantin entre les doigts de la mort [...] Les personnages que je croyais inventer [...] m’interpellaient et me demandaient des comptes. (ES: 203-204)

Possuído, enlouquecido, imobilizado, afásico, marionete suspenso nos fios da própria história, Bouchaïb abandona o ofício e passa a recitar o *Alcorão* nos cemitérios, esse texto belo, aprisionado em sua forma litúrgica e imutável.

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*” (NE: 259)¹⁶. 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

¹⁶ Ben Jelloun expressa essa mesma idéia alhures: “*Il était persuadé que l’écriture était la forme la plus subtile et la plus noble de l’exorcisme. Ecrire pour détruire. Ecrire pour effacer*” (*Le Premier amour est toujours le dernier*: 88); “*Le pouvoir de l’écriture me fascine. Je m’y réfugie à chaque fois que je devrais agir. L’exorcisme par les mots est mon bouclier, mon voile, ma demeure et ma passion*” (*L’écrivain public*: 162); “*Je me mis alors à écrire à Wahida, un exorcisme pour chasser de mon esprit sa présence, son image, sa voix*” (*Le Labyrinthe des sentiments*: 122); e ainda, “*Je fais confiance à l’exorcisme de l’écriture*” (*La Soudure fraternelle*: 35).

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.

Fatouma, contadora improvisada de *L'Enfant de sable*, desconhece a história que a possui, mas sente-se atravessada pela dor que ela contém: *‘j’avais en moi, dans ma poitrine, une chose consignée [...] j’avais retenu un cri, long et douloureux [...] c’était à moi que revenait la décision de pousser ce cri [...] le besoin de le sortir et de l’expulser de mon corps devenait urgent’* (p.164-165). Em processo semelhante, Zahra, ao encontrar os mortos esquecidos no galpão, explica: *“la voix de l’homme mourant s’était introduite en moi jusqu’à se verser dans la mienne et devenir ma propre voix”* (NS: 163). História reduzida a voz, grito e dor, expressão pura do terror; contador imbuído da tarefa de exorcisá-lo.

A ficção de Ben Jelloun coloca em ação personagens despossuídos e narradores possuídos, que precisam exorcisar 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. Por isso, talvez, a importância da Noite do Destino, a Noite Sagrada, para Ben Jelloun, *“nuit [...] propice à la confession et peut-être au pardon”* (NS: 23) em que o pai se confessa a Ahmed/Zahra, conta a sua versão da história, morre, leva consigo a identidade de Ahmed, e permite o nascimento de Zahra, expurgando, com o perdão imaginado, o próprio remorso, e a identidade masculina da filha.

2.3 O teatro da praça pública

o território do contador; o ethos; o romance-teatro; desterritorialização e reterritorialização simbólica

Já foi dito que a simulação da narração na narrativa benjellouniana encena um teatro da enunciação onde interagem vozes provenientes de diferentes formas narrativas, numa polifonia surrealista (Cf. p.80). O texto torna-se palco dessa interação. 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.

O território de Ben Jelloun, também já foi dito, é o da solidão do escritor – território interior, da ferida, da literatura, de sedução e de conquista –, da “reclusão solitária” inspirada por Jean Genet, território de silêncio e escritura (Cf. p.22). Numa inversão radical, o escritor cria um território ruidoso, rumoroso, estridente e dissonante para o narrador-contador. O contador ocupa uma das *halqas*, 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*, como no caleidoscópio de Zumthor. 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 árabe.

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 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.

Em *La Nuit de l'erreur*, a história é contada em uma ou mais praças não identificadas, pois o casal de contadores locomove-se de cidade em cidade, em sua caminhonete. Quando chega a 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, sem maiores explicações, 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*” (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”. (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*, repetida por Zina em um de seus últimos diálogos com Salim, p.270. Cf. “Interview de l’intérieur”. BEN JELLOUN 1998b: 3). Local, portanto, com algum mistério.

De volta à praça, o contador, em sua relação dialógica com sua audiência, integra-se ao universo da polifonia e nutre-o com o seu próprio caráter emblemático. 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 se viu, “à l’écoute de son peuple” (Cf. p.22), 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* (1979:137). O *logos* é o nível do discurso propriamente dito, aquilo que é transmitido (a história, no caso do romance). O *pathos* se define 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*”, “*Compagnons du secret*” 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’*” (p.197). Voz interior que marca a invasão indiscriminada de Zina, a Santa das Palavras, nas histórias que transmite aos contadores e na interação com os demais personagens.

Em *La Nuit sacrée*, Zahra tem, sobre 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*” (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. (p.183-184)

Nesse pesadelo, Zahra desenvolve um receio esboçado em *L'Enfant de sable*: “*je crains que ma voix ne se perde, n'aille ailleurs*” (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?*” (ES: 49). É o momento em que, adulto, Ahmed decide casar. Mais adiante, Ahmed se vê como “*la voix sur laquelle marcherait le funambule, le corps qui ferait disparaître un prestidigitateur*” (ES: 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. (ES: 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 transparait dans son écriture, elle est penchée comme les mots qu'il rature*” (ES: 96), extensão idealizada da caligrafia do correspondente anônimo.

O trovador cego fala da 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*” (ES: 174), a voz supostamente grave da serva Tawaddud que leva o trovador a desligar-se 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*” (OC II: 88). 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”, 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*” (ES: 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. Assim como o grão do texto de Ben Jelloun pode ser entendido como um entre-dois literário e gramatical, o grão da voz do contador será simplesmente “familiar” (ES: 200), 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 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 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. (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 (ES: 146).

O medo do fim da tradição cônica 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*” (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 turbilhão de seu movimento giratório.

Os três romances aqui estudados, ao sediarem as histórias na praça pública, sobre o fio da voz do contador, reafirmam a praça como território da narração. As

histórias fragmentadas e enxertadas de elementos heteróclitos, contadas de maneira teatral, tornadas enunciações teatralizadas, serão espaços discursivos que expressam o terror, e “rebelam-se contra os signos que os dizem” (JENNY: 11) – na simulação da narração dentro da narrativa, que é, às vezes, um romance-poema, outras, romance-conto, e outras, como se verá a seguir, romance-teatro. E a figura do contador é o elemento pivotal do mecanismo dessa simulação.

Já foi visto como as designações de romance-conto e romance-poema são aplicadas ao romance híbrido de Ben Jelloun. Esse hibridismo estende-se ao gênero teatral, inicialmente na encenação de uma enunciação teatralizada na simulação da narração. Há, também, a insistência sobre termos que ligam a história, os personagens ou romances ao teatro – 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 qualifica a história de Ahmed de tragédia (p.144) e Amar, de comédia (p.152). O circo onde Ahmed passa a trabalhar como travesti (substituindo a mulher barbada) reencena, numa pantomima *mise en abyme*, o drama silencioso do ocultamento de sua identidade. A recorrência 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*” (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, como já se viu ao abordar a presença do contador no romance (Cf. item 2.1.2): o leitor de *Hamlet* e o balé das crianças no 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*, haverá menção a um circo, como em *L'Enfant de sable*. *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 *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* 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*,

um 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. (p.119-120)

Sua concepção do teatro como “mediador” aproxima-o de Ben Jelloun, 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, por um lado, se esparrama pelo território cênico do contador na pluralidade da praça. Por outro, esse território individual e solitário do marroquino francófono, em seu cunho desterritorializado, adquire valor coletivo.

Como em outros exemplos de literatura desterritorializada, o romance benjellouniano expressa a experiência da imigração e do exílio, através de uma língua veicular. Cria, assim, uma espécie de enclave que dialoga com a cultura e o idioma franceses, a partir de seu próprio interior. Do sentimento de “*étrangeté*” resultante do deslocamento físico e das transposições lingüísticas, linguagísticas e gramaticais (do árabe para o francês), constitui-se o “romance da *étrangeté*”, entre o conto, o poema (em prosa) e o teatro, onde os registros também são desterritorializados, transplantados e enxertados, uns nos outros, no hibridismo dos romances em questão. E é a partir da *étrangeté* da desterritorialização que Ben Jelloun realiza a reterritorialização simbólica (DELEUZE e GUATTARI: 34).

Como já foi dito na Introdução desta tese (Cf. p.24), Ben Jelloun apropria-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 sete portas, sete chaves, sete segredos, cinco dedos da mão fabulosa de uma história infindável, 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 dolorida, plena de *pathos* e de terror, que essa silhueta milenar reterritorializa, reapropria, fazendo ouvir, através da sua, as vozes que, de costume, permanecem inaudíveis ou esquecidas.

A desterritorialização é, portanto, uma *mise en abyme*: na língua francesa instala-se outra língua francesa, um simulacro de língua francesa. 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.

No entendimento da reterritorialização como forma de exorcismo, o escritor utiliza o contador enquanto instrumento catártico em seu texto. Como o poeta trágico, o contador expia o *pathos* contido na obra. Como o poeta e o louco, estudados por Jenny, o personagem do contador será um “detentor privilegiado do saber sobre o terror [...]”

encontrado na dor da expressão” (*op.cit*: 271). São sua voz familiar, sua retórica milenar, suas histórias ancestrais e seu lugar marcado na praça pública que propiciam a expressão do sentimento de desterritorialização e a conseqüente reapropriação simbólica do patrimônio cultural que alimenta os romances de Ben Jelloun.

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. O 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 débarrasser 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. (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 esquecimento. Não se está longe do significado do nome da praça, revelado ao leitor 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!*” (*La Prière de l’absent*: 141; o local da praça é antigo palco de lutas sangrentas). Extinção ou anulação, onde só tem valor o momento da troca, do escambo, da festa, do encontro, do diálogo, da ação teatral. O silêncio entre os atos é o vazio da espera.

2.4 Os palimpsestos do contador

intertextualidade, palimpsestos e territórios

A diversidade da praça encarna a imagem do caleidoscópio discursivo, e também, o mecanismo intertextual que o aciona. Na interação entre os contadores, e entre contadores e ouvintes na disputa pela versão da história de Ahmed/Zahra ou de Zina, os elos da história se tecem e destecem, se combinam e descombinam, sugerindo novas histórias que se assemelham e diferenciam, se reduplicam e singularizam, em complexas relações intratextuais. Às citações intratextuais, acrescentam-se as intertextuais, em referências explícitas ou implícitas a outros textos, de outros autores.

O uso da definição fundadora de Julia Kristeva de intertextualidade integra a compreensão do texto à de produtividade (dinâmica) da escritura (1970: *passim*). Sua metáfora, já “clássica”, de intertextualidade como “mosaico de citações” (1978: 85), em que a “a linguagem poética se lê, pelo menos, dupla” aponta para a diversidade de leituras possível diante da dimensão intertextual de todo texto. A intertextualidade é o diálogo (implícito, ou mesmo, explícito e confesso) entre textos, o qual permite sua integração a um contexto cultural, literário e artístico, socialmente e ideologicamente identificável.

Sob o texto que se lê, aparecem outros como palimpsestos que distraem o olhar da linha, levando-o à entre-linha, à linha d’água, aos rastros e indícios dos textos precursores. Gérard Genette é um dos responsáveis pela popularização, junto à crítica, da imagem do palimpsesto – esse pergaminho reaproveitado pelos copistas medievais – e acrescenta o conceito de “hipertexto” e o “contrato de hipertextualidade” (1999: 21) pelos quais identifica-se, num texto, uma sobreposição de efeitos de sentido, que joga com a pluralidade da intertextualidade e da recepção. Esse “contrato” dá conta da

possibilidade de produção de diferentes leituras realizadas pelos públicos francês e magrebino da obra de Ben Jelloun. O autor sabe que a leitura será, “pelo menos, dupla”, alguns dos intertextos incluídos em seus romances só serão reconhecíveis ao muçulmano ou magrebino, familiar com os ditados populares, com os versículos do *Alcorão* e com certos elementos relativos à cultura e aos costumes locais presentes nos romances. Nesse caso, cabe ao leitor europeu ou ocidental, apenas o benefício da dúvida. Mas há todo um amálgama de citações que remetem à literatura européia, que serão percebidos, recebidos por ambos os grupos de leitores.

Em suas entrevistas à imprensa, Ben Jelloun é prolífico ao falar de suas fontes: Victor Hugo, Lautréamont e os surrealistas, na poesia, e Joyce e Barthes, na prosa (“Tahar Ben Jelloun. Deux cultures, une littérature”. BEN JELLOUN 1995: 108). Quanto à “maior influência” sobre sua obra, o autor oscila entre vários: James Joyce foi aquele que mais o “incitou a escrever” (“L’imaginaire dans les sociétés maghrébines”. BEN JELLOUN 1996b: 142); a Kateb Yacine, deve o fato de “poder escrever” (“Rencontre avec Tahar Ben Jelloun: un Goncourt maghrébin”. BEN JELLOUN 1988b: 7); e quem mais o marcou “no plano humano” foi Jean Genet (“Conversation avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1990a: 42). As influências são muitas:

Je ne connaissais Borgès que pour l’avoir lu, mais il m’a apporté une grande liberté. Son utilisation du mensonge m’a appris ce que peut être la liberté dans l’écriture. Je n’écris pas comme lui, mais il m’inspire, il me donne envie d’écrire. Comme Joyce, il me nourrit. Quand j’étais étudiant, c’est Nietzsche qui pour moi a joué ce rôle, par sa folie, son romantisme, son souffle poétique extraordinaire. Une grande inspiration me vient des poètes, Saint John Perse, René Char et pour le monde arabe, les Soufis. En revanche, je connais mal la littérature arabe contemporaine, elle ne me séduit pas. (*ibidem*: 43)

Serão vistos alguns dos palimpsestos que se lêem sob o texto de Ben Jelloun. Não seria possível, nem operacional, inventariar todos os intertextos. Importa, porém, evidenciar os principais diálogos literários que informam e nutrem, em filigrana, os

romances estudados, na medida em que são mais explicitamente citados e convocados ao jogo intertextual. O texto de Ben Jelloun, assim, torna-se um mosaico de territórios, aonde confluem outros territórios – do Leste e do Oeste –, um não-lugar que é o lugar da literatura, das literaturas, das múltiplas feridas abertas, dos vários interiores, de incontável sedução e de eventual conquista (como se viu na Introdução desta tese). Território onde o terror de novas formas de discurso rompem e inovam poeticamente, criando a *étrangeté* de uma escritura enxertada de outros escritos e de elementos de oralidade. O amálgama benjellouniano é uma das soluções possíveis para se proceder à reterritorialização de uma cultura, invertendo as polaridades entre estranho e familiar, estrangeiro e nativo, escrito e oral, confundindo tudo e todos, numa intrincada tecitura, onde enredam-se fios vindos do Oriente (o *Alcorão*, as *Mil e Uma Noites*, os poetas místicos sufis, provérbios e dizeres, Abdelkebir Khatibi, Salman Rushdie e Henri Bosco), fios do Ocidente (Jean Genet, Foucault, Baudelaire, Simone de Beauvoir, Stendhal, Ray Bradbury...), fios tortuosos do palimpsesto borgiano, fios sobre os quais se (des)equilibram Ben Jelloun e os contadores.

2.4.1 – Incerto Oriente

o Alcorão; as Mil e Uma Noites; o sufismo e os místicos; provérbios; Abdelkebir Khatibi, Salman Rushdie, e Henri Bosco

Muitas vezes, sobretudo em *L'Enfant de sable*, o contador faz menção ao “segredo do verbo”, o que remete ao caráter sagrado do texto, considerado como expressão do Livro corânico, o modelo de toda escritura islâmica. O *Alcorão*, fenômeno literário, é a obra, por excelência, da literatura árabe. A um só tempo, ele continua e rompe com a tradição literária existente até a sua compilação (século VIII): ele a

continua ao difundir a língua árabe e a religião muçulmana. Ele rompe com a tradição, ao atribuir à língua um estatuto litúrgico e sagrado. O texto corânico reproduz volteios estilísticos da literatura laica da época, e se predispõe à recitação, devido ao seu ritmo encantatório, que auxilia ou estimula a memorização. Mas, o dogma da inimitabilidade do texto corânico, de sua prosa, cria um modelo de expressão cuja utilização seria blasfematória, o que leva a uma ruptura entre as linguagens escrita e falada, e, por extensão, entre o erudito e o popular, na base da diglossia árabe. Esse mesmo ritmo encantatório encontra-se no discurso do contador que, em princípio, deve lembrar-se da história memorizada, enquanto seduz, poeticamente, sua audiência.

Haverá referências diretas aos versículos do *Alcorão* nos três romances: em *L'Enfant de sable*, Ahmed, criança, lê, nas paredes do hamã, um trecho da Surata “A Família” (III, 160), citado no texto também em árabe (p.38). Ahmed, ao decidir casar, invoca as palavras de Maomé: “*comme dit notre Prophète bien-aimé, ‘un musulman complet est un homme marié’*” (p.51), para, em seguida, citar textualmente um trecho da Surata “As Mulheres” (IV, 11-12; p.53), que justifica a desigualdade legal entre homens e mulheres na partilha da herança (momento da vida do personagem em que se delicia com as vantagens de ser homem em sua sociedade); ou, quando Ahmed começa a dar sinais externos de rebelião contra sua situação, e escreve “*ce verset: ‘Nous appartenons à Dieu et à lui nous retournerons’, et il a ajouté en petits caractères: ‘Si je le veux’*” (p.94); o trovador cego cita a Surata IX, “A Conversão” (p.177). De maneira geral, os versículos citados neste romance são usados para serem contrariados pelos personagens.

Em *La Nuit sacrée*, Zahra fará uma declaração de amor ao *Alcorão* enquanto poesia, mas não como regulador da vida social: “*j’aime le Coran comme une poésie superbe, et j’ai horreur de ceux qui imitent la liberté de la pensée. Ce sont des*

hypocrites. D'ailleurs, le Coran en parle” (p.79), ao quê o Cônsul responde, citando a Surata “Os Ímpios” (XLIII, 2): “*Ils se font un voile de leurs serments. Ils écartent les hommes des voies du salut [...] Des croyants fanatiques ou des impies. Qu'importe, ils se ressemblent.*” – esse diálogo ataca os fundamentalistas, que, ao interpretarem literalmente o texto sagrado, afastam-se de seu caráter inovador, tolerante e compassivo. O próprio título do livro é uma tradução livre da Noite do Destino, explicada na Surata “A Determinação” (XCVII, 3-4): “*Cette nuit vaut mieux que mille fois [...] Les Anges et l'esprit descendent durant cette nuit, avec la permission de leur seigneur, pour régler toute chose*” (NS: 23).

Em *La Nuit de l'erreur*, uma das hipóstases de Zina (Houda) diz: “*je lui citai alors le verset du Coran où Dieu maudit les hypocrites: 'Fais annonce aux hypocrites qu'ils courent à un châtement de douleur'*” (p.241), reforçando a crítica aos hipócritas que perpassa os demais romances.

Outra influência notável encontra-se na poesia árabe. Originalmente, a poesia árabe era essencialmente lírica. Começa, grosso modo, no século VI, e não visa a expressão de um desejo individual, mas coletivo. Jamel Eddine Bencheikh ressalta seu caráter de “conservatório de uma cultura e de uma história” (1989: I) desde os seus primórdios, registrando fatos históricos, filiações tribais e outros elementos etno-culturais que, de outra forma, teriam sido esquecidos ao longo dos séculos. Essa poesia, antes oral, passa a ser escrita em um dentre os vários dialetos árabes, que passa, somente aí, a predominar sobre os demais. Haverá aportes de uma prosa ritmada (*şaj*), rica em imagens, em descrições e “no exagero do pitoresco e da cor local” (KHAN: 28). Paralelamente à escritura do *Alcorão* e à concepção do caráter sagrado da escritura, será desenvolvida uma prosa profana fundada nesse lirismo inicial (como o próprio

Alcorão), oriunda de narrativas de viagem, documentos administrativos e comerciais, e trabalhos acadêmicos e científicos (inclusive traduzidos de outras línguas). Essa literatura profana (em oposição aos escritos religiosos) chama-se *adab*, refere-se à ilustração do homem letrado (*adīb*) e caracteriza-se pela preocupação de “não separar o conteúdo do saber, do modo de sua transmissão” (MIQUEL: 63); há grande preocupação com a fonética e com uma retórica redundante (enumerativa, com relações de causa e efeito, e relações entre princípios e casos particulares; *ibidem*: 65). A existência do *adab* está ligada às “casas de saber” – mistura de academia, biblioteca, centro de tradução e observatório astronômico (*ibidem*: 65ss.). Essa prosa fala dos grandes homens e de seus grandes feitos. Serve, sobretudo, de contexto literário de onde surge a obra que tornará o Oriente arabe-muçulmano mais acessível aos ocidentais: as *Mil e Uma Noites*.

As *Mil e Uma Noites* são uma compilação anônima, elaborada entre os séculos X e XVI, que “veicula certas glórias islâmicas, sobretudo as do califado e do vizirado abassidas, e também os modelos das virtudes ou da cultura ligadas à civilização arabo-muçulmana clássica ” (*ibidem*: 94); elas contam histórias da Pérsia, Índia, Babilônia e Egito, mas, sobretudo, oriundas de uma literatura popular da qual não restam registros escritos alhures. A narrativa primária de Sherazade obedece “ao velho costume do *samar*, histórias contadas depois do fim do dia” (BENCHEIKH 1991: 15) e recebe a influência de diversas formas poéticas:

Nas *Noites*, nos defrontamos com uma poesia, anônima ou não, que o conto convoca, para colocá-la na boca de seus personagens. O repertório do *ghazal*, da *khamriyya*, da *rawdīyya* [as poesias: de amor, báquica e floral], do poema sapiencial ou heróico, é rica, e basta sorver sua influência.” (*ibidem*: 269)

O elemento literário fundamental, central, é a presença orgânica e organizadora do contador: Sherazade encadeia e encaixa narrativas cuja relação se estabelece a partir

de seu caráter mediador e moralista: sua mediação se faz, principalmente, no sentido de extrair lições de moral exemplares, a serem seguidas.

A figura do contador de histórias encontra sua melhor expressão literária no personagem de Sherazade e há menção às *Mil e Uma Noites* nos dois primeiros romances: o trovador cego não somente admira a obra, como também é obcecado pela voz imaginada de uma personagem, Tawaddud (*ES*: 182ss.); Zahra lê a obra na prisão (*NS*: 146), e o Cônsul inclui a obra na sua biblioteca viva (*NS*: 98). Mas é em *La Nuit de l'erreur* que o uso do encaixe de histórias terciárias para esclarecer histórias secundárias é mais freqüente. Por exemplo, a história do relojoeiro Rahim, que curava, com as mãos, a dor física e emocional de quem o procurasse, e que termina se enforcando na Noite do Erro (p.204-205). Isso explica, indiretamente, o nome da “Cabana do Enforcado”, onde Zina é violada; e liga-se à última aparição de Zina, que surge na cidade de Chaouen como Cherifa, uma santa que cura os males dos peregrinos com a imposição de suas mãos (p.255-256). Ou, a história do “Homem do Sonho” (p.158-163), caído do céu e colocado no caminho das quatro amigas de Zina “*par le vent d'est et pour les besoins du conte*” (p.162), demônio que as reúne e leva a encontrarem Zina, em mais uma versão das histórias das quatro mulheres. Ou ainda, a história de Hassan (p.61), cuja mulher exalava o mal, contada pelo marabuto a Zina com a legitimidade de uma “história verdadeira”, para convencê-la da necessidade de optar pelo bem. A mais importante narrativa que serve de exemplo é encaixada na história de Salim (p.261-264): o suicida que deixa um diário manuscrito, que se revela um duplo de Salim, e cuja morte antecipa o perigo que Salim correrá mais tarde.

Ainda com relação à literatura poética, encontra-se, nos romances de Ben Jelloun, referência freqüente aos místicos sufis. O sufismo é constituído de uma série de

vertentes místicas da religião islâmica. Cada vertente terá um sistema de práticas distinto, desenvolvido com o objetivo de propiciar a aproximação direta entre o fiel e Deus. O giro dervixe é uma dessas práticas, e visa levar ao transe. De forma geral, o adepto sufi vive entre a austeridade radical e o fervor ardente do êxtase. O misticismo islâmico desenvolve-se em oposição aos pensadores literalistas, que condenam a interpretação do texto corânico, em proveito do sentido exotérico ou primeiro do texto (Cf. item 2.5.2). Os místicos procuram o esoterismo, a conotação, pois baseiam-se na idéia da revelação por detrás do texto e da palavra – véu que, a um só tempo, oculta e contém o mistério da divindade. O estudioso Henri Corbin define o sufismo como “uma filosofia profética que responde às exigências de uma religião profética [...]. Explicação do sentido espiritual oculto, ela é escatológica; e, por ser escatológica, permanece aberta ao devir” (1986: 154). Os sufis tentam, pelo transe, reproduzir o *mi'râj*, a “assunção extática” que revelou a Maomé o *Alcorão*, apoiando-se em um racionalismo filosófico (o termo “sufi” tanto pode provir de “*suf*”, lã – material da roupa usada pelo asceta, quanto de *sophos*, “sábio”, por sua origem, entre outros, na filosofia grega – traduzida nos centros de estudos islâmicos).

O sufismo, por suas múltiplas heranças e tendências filosóficas, e sua “abertura ao devir”, como assinalou Corbin, constitui um conjunto de escolas eclético e tolerante. Ele prega, essencialmente, o amor de Deus e o amor a Deus, no face a face buscado pelo adepto – o “amante” diante do “Amado”. Filosofia e poesia sufi mesclam-se, e os grandes pensadores são também poetas, pois, faz parte da busca por detrás do véu das palavras, o trabalho com as palavras, numa espécie de alquimia verbal e poética. Alguns dos mais notórios nomes do sufismo serão mencionados, pontualmente, por Ben Jelloun. Os romances em questão, porém, não têm um folêgo de ordem filosófica, e

essas menções funcionam, sobretudo, como recurso de construção de um discurso sobre a tolerância religiosa e social, e de resistência aos fundamentalistas (literalistas ortodoxos), além de valorizarem a herança cultural islâmica de maneira geral.

Em *L'Enfant de sable*, por exemplo, o contador Amar diz: *“l’Islam que je porte en moi est introuvable [...] Leur parler d’Ibn Arabi ou d’El Hallaj aurait pu me valloir des ennuis”* (p.146); Fatouma, outra contadora improvisada, diz *“Ibn Batouta c’est moi”* (p.164); o trovador cego cita Nizāmy e Firdoussi (p.190), além de versos de Almoqtādir El Maghrebi (p.197-198); versos de Ibn Al-Fārid são citados textualmente pelo correspondente anônimo (p.92).

Em *La Nuit sacrée*, há, também, menções breves: Zahra diz ao Cônsul: *“je suis une renoncée dans le sens mystique, un peu comme Al Hallaj”* (p.83), e Abû-l-Alâ Al-Ma’arri é citado através de sua obra, *L’Epître du pardon (Risalat al-Ghufran)*, um dos personagens da biblioteca humana do galpão sonhado pelo Cônsul (p.98). O capítulo *“Le jardin parfumé”* é uma citação da obra do Cheikh Nefzaoui d’Al-Nafzani, *Le Jardin parfumé (pour le plaisir de l’esprit)*, espécie de manual de erotismo (semelhante ao *Kama Sutra* hindu); entra-se no jardim (o vale das crianças) com uma senha: versos (citados textualmente) do *Epître du pardon*, reconhecidos por Zahra (p.41).

Em *La Nuit de l’erreur*, as referências são em menor quantidade, mas dirigem-se, sobretudo, a Ibn Arabi. O amor platônico de Zina, o vice-cônsul José Luis de León, empresta-lhe livros e leva-a conhecer *“la poésie soufie d’Ibn Arabi. C’était un mystique andalou. Un musulman qui avait compris qu’il fallait aller au-delà des mots, aller jusqu’à la substance de l’amour fou, l’amour de Dieu, ce qui n’avait rien à voir avec les litanies que j’entendais autour de moi”* (p.49). Zina, pouco antes de deixar a cena, recita versos de Ibn Arabi, e justifica-se a Salim: *“il m’arrive souvent de faire cette*

prière dite par Ibn Arabi, Shaykh al-Akbar, le grand maître soufi, celui qui a compris l'islam et le message du Prophète mieux que quiconque. Mas sa fréquentation m'a conduite à la solitude et au renoncement" (p.277). Hassan, personagem da narração do marabuto, era "louco por poesia mística" (p.61); e a prática do transe místico dos dervixes ocorre duas vezes no romance (p.53 e 280)

Pode-se considerar que Ahmed/Zahra e Zina são praticantes do ascetismo sufi, pois vivem a solidão e a reclusão de maneira austera. Colocam em ação a filosofia que alimenta a poesia mística citada. Em contrapartida, Amar, personagem intelectual de *L'Enfant de sable*, vive a nostalgia do tempo em que essa poesia foi produzida. Para ele,

tant de livres ont été écrits sur les corps, les plaisirs, les parfums, la tendresse, la douceur de l'amour entre homme et femme en Islam..., des livres anciens et que plus personne ne lit aujourd'hui. Où a disparu cette poésie? Sortir et oublier. Aller vers des lieux retirés du temps. Et attendre... (p.158-159)

Essa nostalgia é um sonho de fuga, uma evocação idealista da Era de Ouro da civilização árabe (que corresponde à Idade Média ocidental) – ou “outro” mundo árabe. Essa nostalgia da Idade de Ouro está presente, não apenas na obra de Ben Jelloun, mas, de acordo com o crítico Marc Gontard, em toda a nova literatura magrebina: “a busca do passado, tema essencial na literatura magrebina de expressão francesa [...], é a busca, para além de um Memorial Glorioso, de um fundamento cultural autêntico que permita a reconstrução de uma Nação” (1985: 80). Esse sonho da Idade de Ouro arabe-muçulmana está, portanto, politicamente enraizado no projeto literário de mais de uma geração de escritores que retornam a um passado (edulcorado) e a um ideal de beleza, de primazia do estético, e de florescimento cultural, na busca de uma inspiração para o progresso social contemporâneo. Ben Jelloun, porém, ao dar voz a essa nostalgia, não se alinha, forçosamente, a esse projeto. Em um de seus mais recentes romances, *L'Auberge des pauvres*, o personagem do escritor rebela-se contra a nostalgia: “*je ne supporte plus*

les jérémiades de ceux qui, pour se consoler, rappellent tout le temps que les Arabes connurent un âge d'or en Andalousie, qu'ils ont introduit en Occident chrétien la philosophie grecque, l'algèbre, la médecine... Assez!" (p.233). A presença do personagem nostálgico (escritor ou intelectual) ao longo de sua obra, evidencia a recorrência desse sonho andaluz junto aos escritores magrebinos contemporâneos.

Além da referência à poesia, há os ditados, dizeres e provérbios populares enxertados no texto de Ben Jelloun, que são muitos, e encontram-se, ora camuflados, ora evidenciados em imagens que marcam a narrativa e interferem na trama. Um dos provérbios disfarçados encontra-se, por exemplo, em *La Nuit sacrée*, quando Zahra diz: “*je suis arrivée au moment où le conteur chargé de dire [l'histoire] est tombé dans une de ses trappes, victime de son propre aveuglement*” (p.20), em referência ao ditado que, em francês, é: “*Celui qui creuse une trappe tombe dedans*”.

Dentre os que influenciam o desenvolvimento da narrativa, podem-se destacar dois: “*unidas/os como os dedos da mão*”, já se viu, é uma expressão usada para caracterizar as irmãs fanáticas de Zahra (NS: 158) e as companheiras de Zina (NE: 270). Outro, muito presente nos três romances é citado, literalmente, duas vezes: “*Comme on dit: 'On ne sort pas du hammam tel qu'on y est entré'*” (NE: 271); e “*Comme dit le proverbe: 'L'entrée du hammam n'est pas comme sa sortie!'*” (NS: 52). O hamã em *La Nuit sacrée* é um local de importantes encontros, descobertas e experiências para Zahra. Em *L'Enfant de sable*, o menino Ahmed vai ao banho com a mãe (p.33ss), e tem visões com as letras caligrafadas e as palavras proferidas pelas mulheres em meio ao vapor e à penumbra (numa reprodução quase idêntica da cena no hamã, com outro menino e sua mãe, em *Harrouda*: 32ss).

Em entrevista citada (“Conversation avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN: 1990a: 43), Ben Jelloun diz ter pouco conhecimento da literatura árabe contemporânea. Mas é grande leitor da literatura magrebina francófona. Talvez, o maior intertexto nessa literatura seja a obra do marroquino Abdelkebir Khatibi. Esse escritor, crítico e teórico dialoga, em seus textos, com Barthes e Derrida (os quais escrevem, citando-o, respectivamente, “Ce que je dois à Khatibi”, 1994a, e *Le Monolinguisme de l’autre*, 1996). Foi professor de Ben Jelloun em Rabat. Escreveu *Le Livre de sang*, 1979, narrativa polifônica entre o romance e o teatro que trata dos temas do andrógino, do travesti e do duplo. Embora Ben Jelloun negue sua influência em entrevista (“Entretien avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1986b: 70)¹⁷, há ecos de *Le Livre de sang* nos romances estudados: compõe-se de sete “estações” ou movimentos – a “quinta estação”, tem o título “La Nuit de l’erreur”. Justamente nessa estação, teatral, o protagonista se traveste... As coincidências continuam e não são poucas, revelando, basicamente, a importância de Khatibi nos textos de Ben Jelloun, que reflete sua importância mais abrangente no diálogo contemporâneo entre magrebinos e europeus.

Há, ainda, fortemente presentes no texto de Ben Jelloun, dois escritores “orientais”, que escrevem em línguas veiculares: Salman Rushdie (paquistanês que escreve em inglês) e Henri Bosco (argelino francófono). Rushdie, escritor ameaçado de morte por fundamentalistas, é citado nominalmente em *La Nuit de l’erreur* (p.286 e 301), e trechos de seu *Haroun et la mer d’histoires* estão entre aspas no romance (p.293-294). Salim escreve longa carta a Rushdie (p.294-299), carta onde Ben Jelloun condensa a sua visão da problemática atual do intelectual de origem islâmica, e fala, entre outras questões, do uso de uma língua veicular em detrimento da materna, do fanatismo e do

¹⁷ Em *La Soudure fraternelle*, Ben Jelloun fala de sua amizade com “Abdel”, até este o acusar de plágio

“território interior” do escritor. Essa carta é um testemunho de solidariedade e uma homenagem fraterna.

Já a Henri Bosco, é feita citação oblíqua, novamente através do personagem de Salim. Em seu encontro final com Zina, Salim ouve a última versão de sua história, contada por ela própria, em que se refere a um baú que contém intensa luz, recuperado em um antiquário. Ora, a trama do romance *L'Antiquaire* de Bosco gira em torno de um anel onde é esculpida a figura de Dioniso Zagreu, deus infernal celebrado nos Mistérios de Eleusis e de Tebas (Cf. importância de Dioniso no texto de Ben Jelloun em 2.5.4), e de seu proprietário, que passa por provas iniciáticas em vários tipos de labirintos – inclusive o de um antiquário. Há um diário com folhas em branco e fora de ordem (lembrando o de Ahmed), surgem máscaras (Cf. 2.5.2 para o papel da máscara em Ben Jelloun), há talimãs e revelações entre treva e luz intensa (Cf. 2.5.2 para o binômio luz/sombra), inclusive uma referência ao Sol Negro (p.262) – fenômeno da alquimia que, de repente, aparece como “o refúgio e o segredo” de Salim (NE: 282), ao conseguir se libertar da história de Zina. De certa forma, a lenta transformação de Zina em “santa” pode ser comparada a um itinerário de provas iniciáticas. E, em suas incursões ao “círculo dos patriarcas”, Zina, “*atteinte d'absence*” (NE: 14) encontra seu avô, o que lembra o depoimento da heroína de Bosco, que escreve: “*mon père, disait-elle, est hors d'atteinte. Il plane. Il se complaît à d'imperturbables hauteurs d'où il voit tout et où rien ne le touche*” (p.301). Aqui é o pai que paira nas nuvens, mas a imagem é a mesma.

Mais uma vez, a comparação entre os textos pode ser estendida, mas vale, sobretudo, ressaltar que Rushdie é uma citação explícita, um pretexto claro para que Ben Jelloun expresse posições políticas definidas; Bosco, uma presença implícita, quase

uma aparição, um suporte esotérico às situações enigmáticas que se sucedem em *La Nuit de l'erreur*.

Esses são alguns dos decalques possíveis, entre outros tantos, ou identificados, ou imaginados, num complexo jogo de espelhos e reflexos. É grande a tentação de entrar no jogo de inventariar os palimpsestos, mas é preciso não ceder, sob o risco de perder-se no labirinto das citações. Esse “pequeno Oriente” visto ou sonhado, porém, marca de maneira contundente os romances estudados, numa geografia de temas, personagens e discursos que, apropriados, tornam-se “tipicamente” benjellounianos. Esse Oriente está impregnado do diálogo com o Ocidente, e aponta para uma herança difusa, disseminada na cultura marroquina, de que Ben Jelloun é integrante e difusor.

2.4.2 – Um certo Ocidente

Jean Genet, Ray Bradbury e outros tantos

Ocidente impregnado de Oriente, ou, pelo menos, não reduzido às fronteiras do continente europeu: as influências admitidas por Ben Jelloun em entrevistas são tantas que incluem amostras díspares da imensidão da cultura ocidental. Já foi mencionado que o escritor inclui Victor Hugo, Lautréamont e os surrealistas, para a poesia, e James Joyce, Borges, Barthes, Kateb Yacine, Jean Genet e Nietzsche, para a prosa e a ousadia de escrever (Cf. p.106 desta tese). Seria possível incluir Bataille e a questão do mal (tema que surge de maneira diferenciada nos romances estudados). E Baudelaire e as “flores do mal” (Zahra e Zina). E Foucault e *As Palavras e as coisas*, cujo *incipit* é “Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura perturba todas as familiaridades do pensamento” (p.5; sobre Borges e o riso nos romances de Ben Jelloun, Cf. itens 2.5.3 e 2.5.4 desta tese) e cujo *excipit* é “o homem se desvaneceria, como, na

orla do mar, um rosto de areia” (p.404 – como se desvanecem Ahmed/Zahra e Zina, personagens de areia, na profusão de versões); de fato, nos romances de Ben Jelloun, “**as palavras e as coisas** já não se assemelham, não têm relação metafórica, mas coabitam na mesma página, lado a lado, metonimicamente” (SILVA 1995: 41) através das vozes e dos olhares fragmentários e entrecortados que expressam o esgarçamento do poeta (Ben Jelloun), e que o crítico (Edson Rosa da Silva) associa, implicitamente, ao estudo foucaultiano sobre a linguagem e o discurso.

Dentre os intertextos mencionados por Ben Jelloun, serão abordados mais detalhadamente os de Borges (Cf. 2.4.3 e 2.5.3) e de Nietzsche (Cf. 2.5.4). Mas há outros. Particularmente notável, é o de Jean Genet.

Ben Jelloun afirma que Genet marcou-o “no plano humano”, e que a idéia de que o escritor esteja condenado a uma “reclusão solitária” é citação sua (Cf. p.22). E mais: “*j’ai rencontré Genet. Sa colère permanente, son goût de la dérision étaient stimulants. Son style, somptueux*” (“Intégristes faites l’amour”. BEN JELLOUN 1990b: 49). Este escritor insinua-se no texto de Ben Jelloun em diversos momentos, de várias maneiras. Zahra, por exemplo, como Genet, passa a escrever na prisão, e é lá que ela vive a experiência da intertextualidade e da criação literária:

Ma lecture n’était jamais innocente. Il m’arrivait même de transférer un personnage d’une histoire à une autre [...] J’étais peu à peu devenue moi-même un personnage de ces nuits agitées et rocambolesques, à tel point que je m’empressais de dormir pour, enfin, vivre des aventures hors du commun”. (NS: 145)

Reclusão solitária e física que leva à desterritorialização e à reterritorialização dos textos lidos, na abolição mental das fronteiras entre territórios, tradições literárias e textos. O universo carcerário tratado por Genet em seus escritos é particularmente flagrante em *L’Enfant de sable* e *La Nuit sacrée*, onde Ahmed/Zahra é, sucessivamente, prisioneiro/a de um destino imposto, de um corpo travestido, do quarto isolado na casa,

da história dos irmãos Cònsul e *Assise* e, por fim, de uma penitenciária. E, nos três romances, os contadores devem libertar-se das histórias de que são depositários.

A figura de Jean Genet é aludida em *La Nuit sacrée*, pelo Cònsul: “*j’ai connu un monsieur qui vivait les mains dans les poches, sans maison, sans bagage, sans attaches.*

Il est mort comme il est né: sans rien. C’était un poète, l’homme de la parole donnée”

(p.84). O escritor também será mencionado pelo “intruso”, personagem que aborda

Salim em *La Nuit de l’erreur*:

Je sais, je vous rappelle quelqu’un, un ami mort dans la nuit du 15 au 16 avril 1986 dans un petit hôtel à Paris. Il est enterré au cimetière des chrétiens à Larache, sur une falaise face à la mer, entre une prison et un bordel. Mais je ne suis pas cet homme [...] Il n’aimait pas Tanger [...] Et pourtant il y venait souvent. (p.221)

O “intruso” fala da Jordânia, dos peles-vermelhas, fuma cigarros *Panther* (como em *Black Panther*) – todos esses elementos da biografia de Genet compõem o perfil incontestável do escritor que viveu entre defesa de minorias, causas polêmicas, prisões e bordéis.

Genet é mencionado nominalmente com relativa frequência ao longo dos textos de Ben Jelloun:

J’avais un ami, un grand écrivain français. Il s’appelle Jean Genet. Je l’ai connu en 1974 (*Labyrinthe des sentiments*: 41); Mon ambition est immense, mais pour écrire un grand livre, il faut, comme dit Jean Genet, qu’un malheur s’en mêle (*L’Auberge des pauvres*: 11); La Mort – la Mort dont je te parle, dit Genet – n’est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. C’est avant d’escalader que tu meurs (*L’écrivain public*: 111).

Do elemento autobiográfico em que fala da amizade com Genet, Ben Jelloun passa à questão do sofrimento e da morte, presentes nos textos de Genet, inclusive, em referência ao “funâmbulo” – elemento da vida real do escritor, e que ressurge como imagem recorrente nos textos de Ben Jelloun: “[*Jean Genet*] était un homme exigeant. Et Abdallah (‘*Le Funambule*’) paya de sa vie cet excès d’exigence” (*La Soudure fraternelle*: 62). Em artigo sobre Genet, Ben Jelloun lembra seu primeiro contato com o

escritor: “*j’entends encore ces mots dits par une voix légèrement enrouée, un peu voilée par le téléphone [...] Le souvenir d’Abdallah (le funambule qui s’était donné la mort le 12 mars 1964) était de nouveau cette blessure qu’il n’arrivait pas à fermer*” (“Une crépusculaire odeur l’isole”. BEN JELLOUN 1993c: 29-30).

O impacto causado pela voz do escritor e a insistência sobre a lembrança do equilibrista, talvez projetem-se, conjugadamente, no personagem de Ahmed, que, a certa altura, diz: “*je serais [...] la voix sur laquelle marcherait le funambule*” (ES: 98) – personagem que tenta se equilibrar entre masculino e feminino, circo, teatro, feridas e cicatrizes.

O funâmbulo e seu fio estão presentes em outros trechos do *corpus* desta tese: “*l’ange bascule [...] selon la vie que nous dansons sur un fil invisible*” (ES: 27), imagina Bouchaïb; “*plus de danseurs ivres ni de funambules unijambistes*” (ES: 135), diz o narrador onisciente a respeito da “limpeza” da praça. E “*je ne tenais plus en équilibre sur le fil*” (NS: 53), confessa Zahra. Em outros textos, a imagem do equilibrista repete-se com insistência:

Je suis le danseur, le funambule, le veilleur du destin qui dort... Je suis accroché à une corde qui lentement me tire (*La Fiancée de l’eau*: 25); Il ne regrettait rien et le fait de penser au funambule le rendait gai (*La Prière de l’absent*: 14); Je suis comme le funambule qui a peur. Chaque fois que j’avance un pied, je reste sur place, effrayé. Je sais que je marche sur le fil sans filet (*L’Ange aveugle*: 146).

A imagem do funâmbulo, por um lado, anuncia a queda iminente, o desequilíbrio intrínseco, contra o qual duela o equilibrista, as adversidades contra as quais lutam personagens, narradores e escritor – também este, Ben Jelloun, cruzando uma imensidão, o Mediterrâneo, sobre o fio de sua escrita.

O mundo do equilibrista é o circo, que surge marginalmente em *La Nuit de l’erreur*, e estrategicamente em *L’Enfant de sable*, como encenação *mise en abyme* da teatralidade enunciativa (Cf. p.99). O circo introduz os personagens de Oum Abbas e

Abbas, mãe e filho, introdutores, por sua vez, de outro tema genetiano: o envenenamento da água do poço da aldeia natal (presente numa das versões da história dessa dupla sinistra; *ES*: 141), tratado na peça *Les Paravents*.

O excipit de *Miracle de la rose* diz: “*si je quitte mon livre, je quitte ce qui peut se raconter. Le reste est indicible. Il faut se taire. Et je marche les pieds nus*” (p.223) Bouchaïb dirá: “*Il va falloir marcher les pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire*” (*ES*: 15)... Deve haver outros indícios, outras pegadas dos textos de Genet nos de Ben Jelloun, mas essa é uma longa arqueologia.

Outros intertextos são mencionados nos romances estudados. Em *L’Enfant de sable*, por exemplo, há citações entre aspas sem a referência explícita ao autor e que seguem as menções a: “*un poète égyptien*” (p.11, provavelmente, Naghib Mahfouz), “*la parole dite par un grand écrivain*” (p.65, outra citação possível de Genet), “*quelqu’un disait que*” (p.95, deveras enigmático), “*une voix venue d’ailleurs dira:*” (p.81, também impreciso), “*la confession d’un homme blessé; il se réfère à un poète grec*” (p.71, mas qual?), “*comme disait le poète*” (p.159, e segue trecho de um poema em prosa de Baudelaire, “*Le fou et la Vénus*”. *Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels*. Paris: Calmann-Lévy, [s/d], p.18-19), e, novamente, um vago “*comme disait le poète*” (p.163).

André Gide é um dos autores citados sem aspas, disseminado pelo texto benjellouniano como um espectro recorrente: há uma referência à “porta estreita” (*ES*: 58), e várias a *Les Faux monnayeurs*. A célebre frase de Ménalque, “*famille je vous hais*”, ressoa no desabafo de Ahmed: “*la famille, telle qu’elle existe dans nos pays [...] je la répudie [...] J’arrête ici, car je sens monter en moi la colère*” (*ES*: 89). A metáfora do processo literário na atividade falsária dos jovens moedeiros, ligando moeda, texto e escritura, pode ser identificada numa das facetas do bateno (*ES*: 176), espécie de moeda

falsa que circula entre Borges e Ben Jelloun (Cf. p.147). O personagem de Rachel desenvolve cegueira nervosa, como o pai de Zina (NE)... Esses são alguns exemplos mais evidentes de intertextualidade com a obra de Gide.

Em *La Nuit de l'erreur*, Alfred Vigny é nominado e citado entre aspas (p.260), e Edgar Alan Poe é mero espectro: “*c’était comme un secret, un point mystérieux lié à cette maison fantôme. C’était mon histoire extraordinaire*” (p.228)... os exemplos se multiplicam entre evidências e suspeitas, num jogo sutil em que escritor e leitor ora se encontram, ora não, no labirinto das citações espalhadas em meio a linhas e entrelinhas. Em *La Nuit sacrée*, esse jogo se repete.

Ao falar sobre seus personagens, Ben Jelloun afirma que “*l’Assise réagit comme un animal blessé... c’est elle qui a introduit dans sa maison l’élément étranger, ‘intruse’ pour elle, ‘invitée’ pour le Consul*” (“Tahar Ben Jelloun. Le bonheur de dire vrai”. BEN JELLOUN 1987b: 48). O escritor associa Zahra a dois textos distintos: primeiramente, ao conto de Borges, “La Intrusa” (OC II: 401-404) – onde a jovem em questão interfere na vida de dois irmãos, instaurando um desequilíbrio fatal (ela será assassinada para que os irmãos voltem à situação original de harmonia). Segundo, *A Convidada*, é um romance de Simone de Beauvoir onde a protagonista não gosta de espelhos, nem de olhar seu rosto refletido (como Ahmed), conhece Fes, gosta de um homem de aspecto andrógino, e convida uma jovem, que vivia com um tio do qual tinha medo, a morar com ela; a “convidada” se crê amaldiçoada, interfere na relação da protagonista com seu companheiro e acaba assassinada por ela. Em ambos os casos, uma jovem é introduzida num quadro estável, cria seu desequilíbrio, e acaba sendo eliminada para que a antiga ordem seja restaurada.

Há, porém, uma terceira citação nessa frase da entrevista de Ben Jelloun. Ao falar em “*élément étranger*”, associa Zahra a *L'Étranger*, de Camus, onde o protagonista também comete um assassinato difícil de ser justificado. É possível comparar a passividade durante o julgamento de ambos os protagonistas, embora Ben Jelloun não se alinhe com o existencialismo, nem com a noção de absurdo de Camus (o gesto enigmático de atirar no tio, desnecessário, lembra, também, o absurdo do tiro de Julien Sorel em Mme de Rênal, em *Le Rouge et le noir*, de Stendhal – ambos os tiros tendo relação com a necessidade de cortar os laços com o passado). Os três textos acima, possíveis palimpsestos da trama de Zahra, podem ser rastreados a partir da frase casual de Ben Jelloun em uma entrevista.

No capítulo “O jardim perfumado”, Zahra é levada por um enigmático cavaleiro azul para um vale encantado, onde crianças vivem ao abrigo da passagem do tempo e da maldade dos homens. Essa história lembra, evidentemente, *Peter Pan* e a Terra do Nunca. A condição para permanecer no vale é o esquecimento – que anula a passagem do tempo e mantém a consciência no momento presente. Não lembrar para não envelhecer.

Zahra, porém, é um ser de histórias, uma futura contadora que precisa manter sua memória. É expulsa do vale, e acaba conhecendo o galpão literário do Cônsul, regido pelo princípio contrário. O Cônsul narra a Zahra o seu sonho com uma biblioteca humana:

Je fus abordé par une superbe créature qui se mit à me dire “[...] Prenez-moi, je suis une histoire d’amour [...]”. Bien sûr j’ai tout de suite pensé à l’histoire de ce pays imaginaire où tous les livres furent brûlés et où chaque citoyen dut apprendre par coeur un livre pour perpétuer la littérature et la poésie [...] Cette bibliothèque humaine était très animée. (p.97-98)

Essa passagem é uma clara referência à obra de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, em que a perpetuação da civilização dependia do esforço de refugiados por

armazenarem, em si mesmos, a memória de sua cultura literária. Cada indivíduo era responsável pela memorização de um livro e de sua recitação oral, e “tornava-se” esse livro ou sua narração. Os “homens-livros” são uma alegoria da importância da memória de uma cultura rechaçada, que, no embate com os “homens-fogo” (*firemen*, em inglês, termo que serve tanto para bombeiros quanto para incendiários), é comparada à fênix (BRADBURY: 152). A importância da imagem da Fênix nesse romance remete ao personagem de Zina, que, como já foi visto, tem elementos de continuidade com Zahra. A cor cinza dos olhos de Zina, e suas várias metamorfoses, desaparecimentos e ressurgimentos, aproximam-na do ser mítico que renasce das cinzas resultantes de sua própria consumição. Zina, a cada versão, se consome em sua meta de vingança e recomeça, renovada, sua trajetória.

Embora o jogo de identificação de citações seja interminável, ele aponta, de maneira geral, para a relação entre intertexto e memória. Os livros ou nomes citados, reconhecidos ou não pelo leitor, evocam e invitam a lembrança de outros textos. Essa lembrança tira da obscuridade do esquecimento esses textos, reanima-os, revitaliza-os, recoloca-os no movimento caleidoscópico, tanto da escritura, quanto da leitura. A intertextualidade é uma das dimensões da memória.

Sendo um dos recursos do ofício do contador, a memória inserida no texto através da intertextualidade aproxima Ben Jelloun da figura de seu contador: no jogo das citações, ora claras, ora camufladas, o escritor conta a história de suas leituras, de sua trajetória intelectual. A memória é, também, uma das questões-chaves da literatura francófona magrebina, pois, ao (tentar) reterritorializar a cultura de origem na língua veicular, essa literatura apela para a memória dessa cultura (por vezes, cultuando e edulcorando, nostalgicamente, memória e cultura).

O jogo intertextual estabelecido por Ben Jelloun, portanto, é coerente com relação à estratégia narrativa de falar, inclusive do Magrebe, em francês. Na obra francófona, o escritor apropria-se, não somente da língua do outro, mas dos textos dos outros, como que ostentando suas influências e heranças múltiplas e díspares – que serão reconhecidas diferentemente pelos seus públicos francês e magrebino. Disparidade e distinção que fazem parte do jogo intertextual.

Na cartografia desse quebra-cabeças citacional, outro intertexto se destaca – ocidental, mas não europeu.

2.4.3 – Borges por horizonte

biografia do erro e da mentira; decalque e colagem

Já foi dito anteriormente que Ben Jelloun confessa sentir-se “muito mais próximo” de Borges do que de “outros escritores árabes” (“Tahar Ben Jelloun, deux fois Goncourt”. *Le Soir*, 26/11/1987, *apud* LINDELAUF: 79; Cf. p.20), inclusive no não-engajamento do escritor argentino. Mas as afinidades continuam. Em um de seus ensaios sobre a questão da imigração, Ben Jelloun cita um trecho de “El jardin de los senderos que se bifurcan” (*OC I*: 475):

La mémoire immigrée est ainsi faite: secousses, asthme, fêlure. Et je m’inscris dans ce tissu malmené. Le refus quasi névrotique depuis quelque temps de ce qui porte l’empreinte de l’islam et du Tiers-Monde englobe dans le même fardeau toute une communauté, manœuvres et intellectuels. J.-L. Borgès écrit dans *Fictions*: “je pensais qu’un homme peut être l’ennemi d’autres hommes, d’autres moments, mais non d’un pays; non des lucioles, des mots, des jardins, des cours d’eau, des couchants.” (*Hospitalité française*: 158)

A respeito da influência de Borges sobre sua obra, Ben Jelloun declara em entrevista: “*je ne connaissais Borges que pour l’avoir lu, mais il m’a apporté une grande liberté*” (“Conversation avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1990a: 43.

Cf. p.106). Ou ainda, “*en Borges je me suis reconnu dans la manière de raconter une histoire labyrinthique*” (“Intégristes faites l’amour”. BEN JELLOUN: 1990b: 49); e “*être engagé pour un écrivain c’est être totalement sincère, et comme le dit J. L. Borges ‘Loyal envers son imagination’*” (“Je me suis beaucoup plus inventé de souvenirs que j’en ai eu réellement”. BEN JELLOUN: 1984b: 15).

Dentre os elementos que marcam a concepção borgiana de literatura, presente tanto na sua ficção quanto em seus ensaios, destaca-se a crítica à idéia de pertencer a uma tradição literária nacional. Em “El escritor argentino y la tradición” reivindica como patrimônio cultural, simplesmente, o universo (OC I: 273). Essa ânsia de espaço e liberdade está presente na obra de Ben Jelloun, que, também expansionista, vislumbra-se cidadão do Terceiro Mundo.

A esses aspectos gerais, somam-se outros, tópicos. Por exemplo, Borges declara em entrevista a Bernard Pivot: “*quand j’écris, j’écris pour me soulager, pour me libérer d’un sujet [...] Quand je l’ai écrit, je publie pour penser à autre chose. Et quand j’ai publié un livre, je l’oublie*” (Apostrophes setembro de 1980 *apud* LELLOUCHE: 169). Observa-se, primeiramente, a vocação exorcista de Borges, herdada por Ben Jelloun e seus contadores, dentre os quais, o trovador cego, personagem que o homenageia em *L’Enfant de sable*. Então, percebe-se o eco desse esquecimento borgiano pós-publicação nesses comentários de Ben Jelloun: “*une fois publié, un livre devient un objet étranger à soi*” (“Conversation avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1984a: 30); e “*une fois le livre imprimé [...] je m’en désintéresse*” (“Comment travaillent les écrivains”. BEN JELLOUN 1983a: 54).

As referências a Borges em *La Nuit de l’erreur* e *La Nuit sacrée* são duvidosas. Neste, há um cego, guardião de um jardim andaluz, mas ele é mau (NS: 150); naquele,

há uma citação entre aspas (não identificada) atribuída a um “velho cego”, sobre a crença no contador de histórias (NE: 101-102). Respectivamente, alusão desnorteante e citação apócrifa? O certo é que a presença de Borges, freqüente ao longo da obra de Ben Jelloun, é acachapante em *L'Enfant de sable*.

“*Le Secret est sacré, mais il n'en est pas moins un peu ridicule*” (ES: 171). Assim falou o trovador cego, teatral, irônico. Rompe, súbito, o andamento da narrativa e inaugura o primeiro dos dois capítulos narrados na primeira pessoa pelo ancião: “O trovador cego” e “A noite andaluza”. Segue-se, então, uma espécie de biografia ficcional do argentino, composta de uma colagem de citações de seus textos. Todo um inventário dos temas borgianos é desenrolado quando, dirigindo-se aos audientes, o trovador fala de uma mulher que o procurara em Buenos Aires: ela tem a voz de um personagem das *Mil e Uma Noites*, ela lhe dá uma moeda que ele contrasta com o Zahir, e ela recita do *Alcorão*; ele lhe fala de seu amor pela escrita árabe, pela caligrafia, pelas miniaturas persas, fala também de labirintos, de “caminhos que se bifurcam”, de bibliotecas, do amigo Stephen Albert, da angústia da passagem do tempo, de *Dom Quixote*, da Andaluzia, de espelhos, do infinito, de pesadelos, de sonhos e da cegueira.

No texto de Ben Jelloun, há um longo trecho citado entre aspas de “Las ruinas circulares” (ES: 173; OC I: 455), além de fragmentos de outras obras. A primeira citação da obra de Borges, porém, está no próprio título do romance de Ben Jelloun, que evoca *El Libro de arena* (OC II: 11-76). Entre os fragmentos, destacam-se, por exemplo, a frase inaugural do personagem “*Le Secret est sacré, mais il n'en est pas moins un peu ridicule*” (ES: 173) que saiu, literalmente, de “La secta de Fénix” (OC I: 522); “*j'ai passé ma vie à falsifier ou altérer les histoires des autres*” (ES: 171) é uma citação aproximada do prólogo da *Historia universal de la infamia* (OC I: 291). “À

force d'inventer des histoires avec des vivants qui ne sont que des morts et de les jeter dans des sentiers qui se bifurquent" (ES: 178) cita, evidentemente, o conto "El jardín de los senderos que se bifurcan" (OC I: 472-480) e o livro homônimo (composto de sete contos, OC I: 427-480), Stephen Albert (personagem de "O jardim dos caminhos que se bifurcam") torna-se amigo do trovador (p.181) e "O Pavilhão da Solidão Límpida" (ES: 178) é um local do mesmo jardim (OC I: 476). É deste mesmo conto a frase citada entre aspas, que o trovador lembra ter escrito de 1941 ("*celui qui se lance dans une entreprise atroce doit s'imaginer qu'il l'a déjà réalisée, il doit s'imposer un avenir irrévocable comme le passé*", p.181; OC I: 474). As quatro "metáforas" que a marroquina misteriosa apresenta ao trovador (ES: 189-190; ou seja, um molho de chaves, um relógio quebrado, um tapete de orações e um sonho) são tão "falsas" (não se trata de metáforas, mas de objetos enigmáticos ou símbolos) quanto as quatro metáforas de "Metaforas de las Mil y Una Noches" (OC III: 169-170; são elas: um rio, um tapete, um sonho, o tempo). A frase que alude a Buenos Aires como "as entranhas de sua alma" (ES: 174) é de "Las calles" (OC I: 17). O "biógrafo do erro e da mentira" (ES: 173) bem pode ser comparado ao personagem Pierre Menard ("Pierre Menard, autor del *Quixote*", OC I: 444-450). A citação do "*Roman d'Al Mo'atassim*" (ES: 189), remete ao conto "El acercamiento a Almotásim" (OC I: 414-418), conto onde há menção ao sufi Farid ud-din Attar (em uma aproximação borgiana do Islã). A frase ditada por uma voz interior ao trovador "*Le soleil du matin resplendissait [...] L'homme s'est à peine défendu*" (ES: 179) é uma adaptação do *excipit* de "La casa de Astérion" (OC I: 570). Os versos de El Magrebi citados pelo trovador (ES: 198) são da "Cuarteta" de Borges (OC II: 226, suposta tradução de versos de Almoatassim El Magrebi). As expressões do trovador para designar o pesadelo, "*fable de la nuit*", "*cheval du récit*" e "*rire gras du jour*" (ES:

184), citam, respectivamente, de maneira fiel, infiel e fictícia, o artigo “La pesadilla” (OC III: 221-223): a primeira existindo literalmente no texto (p.225), a segunda, alterando a expressão “*cheval noir de la nuit*” (de Victor Hugo, que Borges diz ser uma citação modificada da tradução da palavra inglesa, *nightmare*, que pode significar “égua da noite”), e a terceira, ausente do artigo de Borges (e, portanto, inventada por Ben Jelloun, num processo de degradação crescente da fidelidade ao texto de origem). É também no artigo “La pesadilla” que Borges confessa: “*mis fechas son bastante falibles*” (OC III 223), o que leva o leitor a suspeitar da abundância de datas que marcam o seu relato (é ele quem revela que a história se passa em 1957, ES: 173). A frase “*qu’importe d’où je viens et je ne saurais pas vous dire si mes premiers pas se sont imprimés sur la boue de la rive orientale ou de la rive occidentale du fleuve*” (p.171) é quase idêntica no texto “An autobiographical essay: family and childhood”, incluído à edição norte-americana do *Aleph* (FAYAD: 292)...

As citações são muitas, umas evidentes, outras disfarçadas, algumas fiéis, outras pervertidas, bem à maneira de Borges, fazendo da auto-apresentação do trovador uma biografia fantástica do argentino. Os temas borgianos estão quase todos presentes, encadeados dentro da narração de um contador que anuncia que vai dar sua versão da história de Ahmed, mas fala de si a partir da lembrança confusa da mulher misteriosa que lhe confia um segredo: o segredo de uma identidade – outro tema de Borges.

À medida que progride, o relato do trovador adquire um tom de história policial. Referências às *Mil e Uma Noites*, aos místicos sufis e à metafísica do espaço do *Aleph*, porém, trazem o texto de Ben Jelloun de volta ao mundo árabe, paradoxalmente, pelo intermédio das citações à obra borgiana. A profusão de vozes, de narradores e de versões confere um caráter labiríntico ao texto, que se desenrola de maneira circular,

auto-referente, com *mises en abyme* – histórias dentro de histórias, sonhos dentro de sonhos, apontando para o sem-fim do livro. O labirinto de Borges surge em filigrana no romance de Ben Jelloun, não apenas como tema, mas como estrutura narrativa¹⁸.

Assim, além de temas, contos e personagens borgianos, Ben Jelloun apropria-se de técnicas narrativas: a estrutura labiríntica de encaixes e circularidades, e, de maneira ainda mais contundente, o próprio jogo intertextual realizado por Borges. Antoine Compagnon, em seu ensaio enciclopédico sobre a citação (*La Seconde main*), usa Borges como exemplo, ao analisar os processos pelos quais a citação apresenta desvios quanto ao texto original (1979: 362). De fato, a citação em Borges é sempre suspeita: citação infiel, jocosa, lúdica, que perverte as fontes, desapropria textos, desautoriza escritores, reescreve e cifra a memória e a tradição literárias, ignora a “angústia da influência”, alimenta virtualidades intertextuais e se enreda na utopia do Livro infinito. Borges transgride e corrompe o texto original, desloca seus sintagmas e desafia seu modelo ao misturar, na ficção, referências a autores reais e imaginários, livros consagrados e apócrifos, filosofias do Oriente e do Ocidente e teorias inventadas. Cria, dessa forma, por meio de perversões citacionais, juntamente com outros procedimentos narrativos, simulacros e maneirismos, aproximando sua escritura da estética barroca do *trompe l’oeil*, das máscaras, dos espelhismos e das inversões.

O texto de Ben Jelloun, tendo por decalque o de Borges, insufla-se de efeitos barrocos. É povoado - este e outros romances - de figuras incertas e ambíguas: o louco, o travesti, o andrógino e a mulher-ogra (Zina, Harrouda, entre outras) – uma autêntica

¹⁸ O termo labirinto é recorrente ao longo dos três romances: *ES*: 91, 114, 178, 182, 183, 187 e 202; *NS*: 85, 99 e 169; *NE*: 108, 127 e 180. Além da estrutura narrativa labiríntica borgiana, o labirinto ressurgue, de maneira determinante, na variação da imagem do esgoto, como assinalado por Bachelard em uma análise do texto de Victor Hugo, em que este fala dos esgotos de Paris. As águas turvas, subterrâneas, aparecem no texto de Ben Jelloun, sobretudo no rio Bou Khrareb, onde escorre o esgoto de Fes, que atravessa a cidade e traga a história da mãe de Zina (*NE*: 239)

teratologia. E as citações pervertidas inflacionam de ambivalências a escritura que desafia um rosário de referências eruditas ou pseudo-eruditas, manuscritos sagrados, hipotéticos, abandonados ou perdidos, e enigmas.

A figura do contador adquire um caráter mais ambíguo na voz do trovador cego:

J'ai passé ma vie à falsifier ou altérer les histoires des autres [...] J'aime inventer des souvenirs [...] Je suis le biographe de l'erreur et du mensonge. Je ne sais pas quelles mains m'ont poussé jusqu'à vous. Je crois que ce sont celles de votre conteur qui doit être un contrebandier, un trafiquant de mots (ES: 171-173).

O contador é, como Borges, um “falsificador de histórias”, um fazedor de simulacros; aparece e desaparece, entre luz e sombra, lucidez e delírio. Assemelha-se, também, ao personagem do escritor e do intelectual em Borges, na medida em que confere um caráter metaliterário ao texto, permitindo tornar implícitas as discussões sobre autoria, recepção, arte e literatura. A metanarratividade é, assim, uma forma de *mise en abyme*. A proeminência do contador produz uma auto-referencialidade no texto, tão característica em Borges e que chega ao cúmulo de citar a si mesmo (Borges tem contos que remetem a outros contos seus, Ben Jelloun tem romances que remetem a outros romances seus). A auto-referência é outra forma de *mise en abyme*.

Há, ainda, as referências à cegueira, um tema à parte na obra borgiana. O personagem diz: “*je fais l'éloge de l'ombre*” (ES: 184), e cita o livro *El Elogio de la sombra*. E, mais adiante: “*la cécité est une clôture, mais c'est aussi une libération, une solitude propice aux inventions, une clef et un algèbre*” (ES: 187), citando, integralmente, uma frase do prólogo de *La Rosa profunda* (OC III: 78; Borges refere-se à velhice como uma chave e uma álgebra, também, no poema “El elogio de la sombra”, OC II: 396). Ao tornar-se cego, Borges adquiriu uma aura de velho contador, sábio e andarilho, de olhar perdido, vão e baldio, cuja peregrinação pelas universidades ao redor

do mundo reforçam sua relação com o conto através da oralidade de sua atividade contadora, magistral, professoral.

A cena da narração do trovador é descrita assim: *‘le café devint une place ou plus exactement une salle de classe dans une école [...] On aurait dit un professeur donnant une conférence devant ses étudiants’* (ES: 185). Borges, efetivamente, tornara-se mestre e menestrel. E suas aulas sobre “versões traficadas” foram bem aprendidas por Ben Jelloun que, só nesse romance, trafica (e altera) o poema de Firdoussi (ES: 190), trafica (e perverte) uma surata (ES: 94), trafica (e transforma) a lenda de Antar¹⁹, e, finalmente, trafica (e inventa) a história da morte de Bouchaïb (ES: 136, num falso alarme do narrador onisciente – um “narrador heterodiegético mal informado”, caso ainda não estudado por Genette) – que reaparece vivo, trôpego mas falante.

Entre outros elementos absorvidos por Ben Jelloun da obra de Borges, há a insistência sobre os personagens escritores, intelectuais ou contadores, o que torna a escritura uma meta-escritura, inserindo discussões metaliterárias por intermédio do ofício e dos imperativos do personagem-narrador-contador. A auto-referencialidade está na base da escritura de Borges, que a utiliza para subverter o gênero do conto, colocando-o em destaque e em questão. A subversão do conto borgiano é transplantada por Ben Jelloun para o romance, e permite o questionamento do gênero. O que é chamado aqui subversão, o crítico Alberto Juan Pérez denomina flexibilização, que explica em seu estudo sobre o conto de Borges:

¹⁹ Um membro da audiência compara a história de Ahmed à lenda pré-islâmica de Antar, guerreiro cruel e temido, de voz delicada. Após sua morte, descobriu-se ser uma mulher; seu túmulo virou um marabuto para os errantes. O contador acrescenta detalhes que corroboram a idéia do travesti (p.83-85). Kohn-Pireau, em sua tese, porém, revela que Ibn Shaddâd 'Antara foi um guerreiro e poeta negro, que conquistou a liberdade pela bravura. Sua história, porém, não é de tempos pré-islâmicos, mas do século XIX e a menção ao travesti foi uma licença poética dos narradores (1994: 365). Na publicação de sua tese, porém, a autora altera a sua própria versão de Antar, o qual é descrito como um pastor negro que se rebela contra a sua tribo, e tem um romance com a prima (2000: 26). Lenda, portanto, fadada ao tráfico.

O conto de Borges, mantendo os elementos do relato integrados e independentes, realiza uma grande flexibilização narrativa com relação ao conto tradicional; o uso de gêneros discursivos não iterários e o poliestilismo conferem-lhe uma dinâmica e uma liberdade que antes havia alcançado o romance, mas não a prosa curta [...] o conto, como praticado por Borges, é posterior ao romance: é uma recriação estilística de um gênero antigo e que absorve elementos de todos os gêneros posteriores, sobretudo o romance. (1986: 48)

Quando Ben Jelloun, como bom leitor de Borges, se imbuí de labirintos e de contos (que o crítico classifica de pós-modernos), vai além do romance e dos limites, vagos, entre os gêneros, e realiza um mimetismo poético do conto oral plural, nem francês, nem magrebino, de jeito algum argentino, mas, de qualquer modo, barroco.

Ben Jelloun confunde-se com Borges e confunde o leitor que migra de círculo em círculo, de contador em contador, de *mise en abyme* em *mise en abyme*, sem chegar a uma conclusão quanto à história contada. Esse contrabando ou tráfico de histórias, inerente ao ofício do contador (pois ele se apropria, adapta e retransmite as histórias), é o que faz Ben Jelloun em sua escritura intertextual e metatextual – respectivamente, porque ela coloca em jogo a tradição literária magrebina (entre outros textos implícitos, como os de Borges, por exemplo), e porque ela coloca em questão a narração e a narrativa através de mecanismos especulares de auto-referência, a partir do momento em que é agenciada pelo personagem do contador. Escritura que também é, portanto, intratextual.

2.5 O nascimento da tragédia do contador

intratextualidade e anterioridade

A intratextualidade na obra de Ben Jelloun constitui uma complexa rede de temas, termos, estruturas e personagens que se repetem e se conectam. No que diz

respeito à trilogia estudada, importa destacar, inicialmente, a idéia trágica da Noite do Erro, complementar à Noite Sagrada (Cf. p.74).

Em entrevista sobre *La Nuit de l'erreur*, Ben Jelloun fala da dificuldade de escrever este romance que o “fazia sofrer” (“Interview de l'intérieur”. BEN JELLOUN 1998b: 3). Após longo processo de desistências e retomadas (Cf. p.29), afirma que, entre a primeira versão (de 1991) e a redação definitiva, criou um elemento inédito: a “invenção da lenda da noite do erro”. Ora, a noite de erro não só é uma citação de Khatibi (Cf. p.116), como é, também, uma expressão presente em sua própria obra, desde 1983: no poema em prosa “De tous les déserts”, Ben Jelloun fala, sucessivamente, de um cego, de uma porta aberta, do deserto, da memória, do sonho, do cavaleiro, do esquecimento, da areia, do livro não escrito, do poço, da espera pela noite do erro, do espelho, da grande praça, do escritor e do contador (re-editado em *Poésie complète*: 507-508; talvez esse poema condense todo um imaginário pessoal que foi reelaborado ao longo dos três romances, e do resto da obra).

As idéias da noite do erro e do nascimento como maldição vão se desenvolvendo até tornarem-se o motor da tragédia de Zina. Em *La Prière de l'absent*, um contador anuncia:

Ô compagnons. La vérité est de cet absolu, enroulée dans le sable, enroulé lui-même par le vide dans le vide; seule la lumière reste suspendue au-dessus d'un puits où la légende a noyé un enfant le septième jour de sa naissance, un enfant qui n'aurait pas dû naître, ni être conçu, juste en cette nuit de l'erreur, juste en cette fête du destin. (p.130)

Em *Les Yeux baissés*, uma personagem diz: “*je suis mal née, je suis une erreur, je n'aurais jamais dû venir au monde*” (p.65). É nesse mesmo romance, que aparece a primeira personagem de nome Zina na obra de Ben Jelloun. O namorado da heroína lhe

dera para ler o *Livro de Zina*, diário de uma jovem marroquina que se suicidara para fugir a um assédio sexual; é ele quem lhe diz:

Je pensais que tu étais entre deux cultures, entre deux mondes, en effet, tu es dans un troisième lieu qui n'est ni ta terre natale ni ton pays d'adoption. J'ai eu l'audace de penser que je constituerais pour toi une patrie. Ce fut une erreur. Tu ne sais pas épargner la honte aux autres. Zina s'est tuée parce qu'elle avait honte d'elle-même, parce qu'elle a été souillée par une ordure. (p.295-296)

A heroína expressa a situação ambígua do entre-dois-mundos de Ben Jelloun. E Zina, introduzida na trama através de seu diário, faz ressurgir o interesse do escritor pela ambigüidade desse nome, claro desde *La Plus haute des solitudes* (Cf. nota 12, p.76), pois Zina não é apenas o nome da jovem, mas referência ao “pecado” que a vitimiza.

O acompanhamento dessa anterioridade temática permite compreender que, quando Ben Jelloun afirma ter “criado a lenda” da Noite de Erro, ele, de fato, levou ao paroxismo sua velha obsessão pela ambigüidade da palavra *zina*, onde estão implícitas as idéias de erro e maldição. Essas idéias estão no cerne das histórias trágicas de Ahmed/Zhara e de Zina, e das narrações dos contadores (um mapeamento de outros temas recorrentes escapa ao interesse desta tese).

A anterioridade do personagem do contador pode ser retraçado desde *Harrouda*, e passa por Moha e os contadores que figuram marginalmente em *La Prière de l'absent* e em *L'Écrivain public*. O destaque e a multiplicidade do contador em *L'Enfant de sable*, todavia, sofisticam a concepção do personagem – que adquire características que o tornam estratégico na elaboração da narrativa. Esses destaque e multiplicidade ocorrem, não por coincidência, imediatamente após a publicação das duas únicas peças de Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau* e *Entretien avec Monsieur Saïd Hammadi, ouvrier algérien* (1984). A segunda peça foi escrita a partir de entrevistas realizadas para a

elaboração de sua tese, e dos ensaios sobre a imigração. Na primeira, porém, pode ser detectada a origem da organização do personagem do contador de histórias.

2.5.1 – *La Fiancée de l'eau*

o teatro e coro grego

“*Je ne sais pas écrire pour le théâtre. J'écris en pensant à une scène. Mais cela ne suffit pas. Je puise alors dans la mémoire des personnages de mes romans*” (*La Fiancée de l'eau*: 8). Modesto, explica a razão de suas poucas incursões pelo teatro.²⁰

O tema principal da peça *La Fiancée de l'eau* é o controle da água em terras áridas pelos senhores fundiários (a “indústria da seca” magrebina). A questão da esclerose do sistema de poder é uma constante na obra de Ben Jelloun. A temática da água, de sua busca e de seu entendimento como tesouro e enigma a ser decifrado, será desenvolvido, especificamente, em *Les Yeux baissés* (1991). Mas uma particularidade da peça é transferida para *L'Enfant de sable* através do personagem do contador: a existência de um coro.

O coro tem uma participação única, curta, no início do segundo ato, e contracena com o personagem de Harrouda, peregrina entre poemas e romances. No coro (cujo número de membros não é indicado no texto), estão integrados os protagonistas Majdoub e Malika, que, um a um, assumem voz própria e individualizam-se:

Harrouda – Une terre sans eau, c'est un coeur qui saigne.

Le Choeur – C'est un coeur qui saigne.

Harrouda – Une terre assoiffée est un corps meurtri.

²⁰ Foram encenadas outras peças a partir de sua obra: *Chronique d'une solitude*, adaptação não publicada de seu romance *La Réclusion solitaire* (1976), dirigida por M. Raffaelli, Festival de Avignon, 1976; artigos publicados no *Le Monde* e adaptados para o palco por Antoine Vitez em 1983; *L'Eau*, 1983, ópera de Ahmed Essayad baseada em *La Fiancée de l'eau* e em libreto de Ben Jelloun, Radio-France, versão-concerto 1985; e *L'Enfant de sable*, adaptação de Isabelle Censier, disponível no site *Limag* desde 2000.

Le Choeur – C’est un corps meurtri.
 Harrouda – Le ruisseau est détourné de son cours.
 Le Choeur – Détourné pour nous affamer.
 Harrouda – Et sur Malika on prépare un viol.
 Le Choeur – Un corps nubile, une fleur arrachée, un verger saccagé.
 Majdoub (sort du choeur et crie) [...]
 Malika sort du choeur et répond [...]
 Le Choeur – Sauvons! Sauvons l’honneur et le pain!
 [...]
 Le Choeur – Et le jugement des hommes? N’oubliez point la justice des hommes et de la laine que tissent les fauves... Et nous sommes les fauves frappés... (p.40-41)

Esse coro episódico inicia sua fala com a palavra “*choeur*”, de pronúncia igual a “*choeur*”, em francês, numa espécie de auto-referência que, mesmo casual, reforça a atenção sobre a própria existência de um coro numa peça contemporânea. Inicialmente, o coro repete, em eco, o final das falas de Harrouda. Em seguida, comenta a ação. Em sua última participação, após uma pergunta retórica, aconselha. Ao identificar-se às “feras”, o coro retorna ao ancestral difuso de onde surgiu.

No teatro antigo, o coro, grupo homogêneo de dançarinos, cantores e recitantes, assumia a encenação coletivamente para comentar a ação. Seu caráter coletivo podia ser também abstrato, ligado a interesses ou sentimentos gerais, mas, em certos casos, funcionava como elemento indispensável ao desenrolar dos acontecimentos, provocando o herói a ações ou decisões (o herói ouve o coro, desenvolve o raciocínio em contraponto às narrações e à memória do coro). A tragédia e a comédia nascem desse grupo de atores, no momento em que um ator (inicialmente, um corista principal) se distingue e começa a se destacar, a dialogar com o coro e a ampliar sua importância na narração. Com a ascensão dos atores individuais, decresce a participação do coro, que passa a ser um comentador, interferindo com conselhos, avisos, e súplicas. Representará, na concepção aristotélica de teatro, o conjunto dos cidadãos junto aos personagens principais, reafirmando a norma, a doxa e as instituições (especialmente as leis, as *nomoi*) numa função, portanto, moralizante. Representará, igualmente, a

inserção da narração no corpo do texto, intecalada com a ação do herói, cabendo a essa narração, muitas vezes, a evocação do passado e, portanto, o reforço da memória da coletividade.

No desenvolvimento do gênero teatral, há modificações significativas quanto ao papel do coro. No teatro de Shakespeare, o coro se encontrará personalizado e encarnado em um único ator encarregado do prólogo e do epílogo; este ator-coro poderá ser, também, parodiado sob os traços dos eventuais personagens do *clown* e do louco. Estes últimos anunciam o personagem do confidente do teatro clássico francês – outra encarnação paródica do coro (PAVIS: 45). Com a valorização do conceito de indivíduo (a partir do século XVII), o papel do coro praticamente se extingue; sua função será suprida pelo uso de personagens de caráter coletivo.

Vinculado à herança grega, o coro adensa o conflito dramático, seja por projetar, em sua constituição coletiva, a ligação entre o individual e o plural, a ação presente e o passado, o pessoal e o ancestral, seja por funcionar, na economia dramática, na quebra da progressividade da ação através de reflexões, comentários, dança, canto etc. Sua função moralizante é exercida através da expressão de um saber, uma crença ou uma ideologia partilhados pela comunidade que representa e à qual se dirige.

O personagem que encarna o elemento coletivo, o ancestral e a pluralidade, em Ben Jelloun, é o contador de histórias. Sua eleição para a função narradora, justo após a escritura de uma peça onde ocorre a interferência de um coro, permite agregar ao personagem coletivo lendário (Harrouda ou Moha) um caráter metanarrativo (como já foi dito anteriormente), que remete aos primórdios da literatura. Transmissor de lendas, o personagem coletivo do contador é também um personagem da sociedade magrebina

contemporânea. Realiza, assim, como o coro, importantes passagens entre os campos individual e coletivo, passado e presente, arquetípico e atual.

Nos romances em questão, sobretudo em *L'Enfant de sable* e *La Nuit de l'erreur*, é nítida a sobrevivência da idéia do coro, pois, mais do que contadores individualizados, com características pessoais e específicas, encontram-se contadores emblemáticos – pouco importando seu nome ou número. Como personagem, tem caráter coletivo; em seu discurso, ouvem-se vozes em uníssono – uma voz antiga, plural, de intermédio. Todos, juntos, operam como um único contador. O fato de que se substituem uns aos outros reforça o seu lugar na narração e a sua função centralizadora, agenciadora e pivotal na narrativa. O posto do contador permanece fixo no meio da praça giratória. O *ethos* do contador permanece inalterado, no jogo das substituições. Mudam apenas, como no teatro, as suas máscaras.

Outra manifestação do coro intervém na trama, de maneira atrelada à presença do contador: os integrantes da *halqa*. A audiência opera como interlocutor do contador, interferindo, por vezes, na narração da história, questionando os rumos dados ao personagem, exigindo uma fidelidade à verdade contida no livro, discordando dos desvios e dos excessos do contador ou, até mesmo, destituindo-o de sua função. De forma geral, esse público atento às palavras proferidas, em busca da verdade e da história, atua no sentido de manter a progressão da narração: ele comenta, critica e fornece sugestões, quando Bouchaïb anuncia as páginas em branco do manuscrito; abandona o relato inverossível de Bouchaïb em proveito da promessa da verdade anunciada por Si Abdel Malek; pede ao trovador cego que retome o fio da história principal, quando este se perde num labirinto de lembranças; retruca e agride Jamila, quando, ao invés de contar a história, ela faz um discurso político... Todas essas

interferências expressam um desejo de unidade, ocorrem no sentido de recuperar a coerência da trama, e de manter o foco sobre o personagem principal. Os membros da *halqa*, atuando sempre coletivamente, assumem a função moralizante nas situações em que o contador perde o fio da meada e o controle sobre a narração.

O círculo dos audientes é, assim, um segundo coro, um coro alternativo ou um duplo do contador-coro, mais um duplo na estrutura de binômios e bifurcações da narrativa de Ben Jelloun, que se verá a seguir.

2.5.2 – Zahir e bateno – a máscara

máscaras; faces; duplos; intertextos de Borges e do misticismo sufi; os binômios e o mecanismo da ampulheta; a anulação mística e o livro apagado pela lua cheia

Pode-se observar o uso da máscara nos textos de Ben Jelloun sob vários aspectos. Já foi dito, por exemplo, que a estética barroca desses textos (não-unitária, eclética) aponta para a própria máscara e denuncia os próprios recursos narrativos estéticos (Cf. p.44). Do excesso e da diversidade, da abundância rocambolésca, das inversões, inverossimilhanças, lacunas, apagamentos e citações de alfarrábios, surge o efeito de uma unificação barroca – máscara unitária assentada sobre miríades, miragem de uma álgebra.

“Máscara”, em grego, é “*persona*” e informa etimologicamente a palavra “personagem” (como “personalidade”, entre outras). Não é de se estranhar, portanto, que “máscara” designe, também, um personagem-tipo do teatro: Arlequim, Colombina etc. O bufão é uma máscara do teatro, e está presente nos romances através do personagem do contador (Cf. item 2.5.3). O significado primeiro do termo, porém,

refere-se ao objeto usado pelo ator do teatro clássico para expressar emoção ou características básicas, num repertório definido de personagens (rei, mulher, ancião etc).

O uso arcaico da máscara remonta a danças rituais: o dançarino usava uma máscara de animal e, ao fazê-lo, incorporava sua identidade totêmica. A máscara operava uma mutação ou metamorfose no intérprete. Em *La Nuit de l'erreur*, por exemplo, percebe-se um retorno ao uso primitivo, anterior ao próprio teatro: Zina será violentada na noite do Aïd Kebir, noite do sacrifício do carneiro, por homens usando máscaras. Sua violação será comparável a um rito sacrificial (a máscara de Mickey, p.68, usada pelos agressores, ou por um deles, porém, retira parte do caráter solene e ritualístico da violação, e aproxima-a do deboche).

Em *L'Enfant de sable* e *La Nuit sacrée*, Ahmed/Zahra será vestido/a com várias máscaras diferentes, em função das várias versões de sua história, em diferentes identidades. A palavra máscara é, aliás, recorrente²¹: “*je n'ai connu de la vie que les masques et les mensonges*” (ES: 159), e “*j'ai arraché les racines et les masques*” (NS: 83) diz, por exemplo, o/a protagonista, na sua busca de uma identidade definida. Além das duas máscaras de seu “travestimento”, o masculino (a máscara Ahmed) e o feminino (a máscara Zahra), há as infinitas máscaras das possibilidades de ser, no inesgotável espectro da individualidade (inclusive a máscara andrógina, colocada no final de *La Nuit sacrée*, quando Zahra deixa o cárcere vestida de homem e maquiada de *khôl* e batom).

A busca da identidade confunde-se à busca do rosto por detrás da máscara, essa aparência rígida, (im)posta exteriormente; é a busca da essência sob a aparência, do

²¹ ES: 7, 55, 85, 86, 113, 140, 159, 166, 172 e 182. NS: 83, 100, 134 e 177.

conteúdo sob a forma. Para Ben Jelloun, a identificação desse rosto é uma questão ligada, primeiramente, à própria literatura. Ele dirá, em vários momentos de sua obra:

J'écris pour ne plus avoir de visage et pour restituer celui de ceux qu'on tente d'humilier (*Alberto Giacometti*: 32); J'écris pour ne plus avoir de visage, c'est-à-dire, pour me fondre et disparaître pour que seul mon livre soit présent. L'écrivain est l'homme qui passe, qui regarde, qui écrit et qui se donne puis se met à distance de son oeuvre ("Entretien avec Tahar Ben Jelloun". BEN JELLOUN 1986b: 181); Ecrire c'est habiter son nom. Moi, je l'habite dans une autre langue que celle de la mère. Je suis séparé et non exilé. J'écris dans cette rupture. J'éloigne de moi et de ce que j'écris mon visage ("Parole d'exil". BEN JELLOUN 1985b: 40); Je peins pour ne plus avoir de visage (*Le Premier amour est toujours le dernier*: 125); J'écris pour ne plus avoir de visage. J'écris pour dire la différence. La différence qui me rapproche de tous ceux qui ne sont pas moi [...] Je n'écris pas *pour* eux, mais *en* et *avec* eux" (*Poésie complète*: 100); L'écrivain solitaire écrit pour ne plus avoir de visage. Il tombe dans ses phrases pour que le corps retourne à la terre, laissant sur la table un livre ou deux (*ibidem*: 497); Jean Genet a des attaches. Ailleurs [...] Sa famille, sa patrie, c'est d'abord ses semblables, les exclus, les mutilés dans leur être, dans leur identité [...] Pour lui, l'écrivain est celui qui arrive à ne plus avoir de visage (*ibidem*: 332-333).

Em resumo: "Oh! j'aime bien dire 'J'écris pour ne plus avoir de visage!' J'écris pour atteindre un anonymat total où seul le livre parle" (*Les Yeux baissés*: 232). De fato, Ben Jelloun gosta da idéia de não ter um rosto, um nome, ou uma identidade particularizada que o impeça de escrever para um público múltiplo e heterogêneo. Para ele, o rosto é metáfora da identidade do escritor, que deve ser disseminada, diluída à medida em que escreve um texto literário, obra independente do autor. Nos romances em questão, é a identidade de Ahmed/Zahra, que parece ora diluir-se, ora firmar-se, para, em seguida, mutar sob o comando da voz do contador. Em *L'Enfant de sable*, o personagem interroga-se, insistentemente, tragicamente: "suis-je un être ou une image [...]? Dis-moi, qui suis-je?" (p.50); "qui suis-je, et qui est l'autre? [...] Une vieille pièce de monnaie?" (p.55); "j'oublie de demander qui je suis" (p.56); "après tout je ne sais même pas qui je suis" (p.187). As várias faces de Ahmed/Zahra perguntam-se a si mesmas, mas também perguntam a seus interlocutores ou vêm-se questionadas por eles: "qui êtes-vous? Ne me le dites jamais" (p.100); "qui es-tu?" (p.113). Em *La Nuit*

sacrée, Zahra já não mais se coloca essa questão, mas a *Assise* exige uma resposta: “*qui es-tu?*” (p.104).

Essa é uma questão edipiana, na base do destino trágico que delimita a trajetória do herói. A definição e o reconhecimento da identidade é um tema clássico, vivenciado por Zahra no final de sua busca: “*enfin vous voilà!*” (p.189), exclama o Cônsul, também ele metamorfoseado (em santo). Em *La Nuit de l'erreur*, Zina diz “*je ne suis pas sûre de savoir qui je suis vraiment*” (p.46), e pergunta “*qui suis-je? Qui m'habite?*” (p.78). Na sua confusão entre lenda e mulher, vaticina: “*qui suis-je? Je ne le sais pas. Personne ne le sait [...] Peut-être ne suis-je qu'un rêve en train de s'éteindre*” (p.150).

A identidade pode ser definida, nesses romances, na relação de alteridade, em função da interação com o outro. Esse outro é, não raro, um duplo. O tema do duplo existe no misticismo muçulmano, que vê o homem como um ícone criado por seu duplo etéreo ou celeste (KOHN-PIREAU 2000: 49). Em *L'Enfant de sable*, Ahmed/Zahra terá, pelo menos, três duplos: Fatima (devido à sua excepcionalidade física, ao seu isolamento espacial e à sua sensibilidade), o correspondente anônimo (interlocutor que adivinha e compreende o drama vivido pela personagem) e Fatouma (cuja biografia se confunde com a sua). É de Fatouma a frase: “*dans la vie on devrait pouvoir porter deux visages... Ce serait bien d'en avoir au moins un de rechange... Ou alors, ce qui serait encore mieux, ne pas avoir de visage du tout*” (p.162). Ela também é portadora de “duas vidas” (p.170)²². Ahmed/Zahra vive “dos dois lados do espelho” (p.57), e enxerga certas

²² A estrutura dupla se revela em ao longo do romance nas duas Malikas (a governanta da casa e a mulher barbada do circo), os dois Bouchaïbs (o contador e o ator viril que interpreta mulheres dominadoras) – a segunda Malika e o segundo Bouchaïb são inseridos no circo, essa outra cena, cena em *abyme* dentro do romance, onde tudo é interpretado em caricatura.

imagens que vêm do espelho, e outras, do “duplo do espelho” (p.167)²³. Ahmed, no início do romance, é definido como “*le double de l’ombre*” (p.25).

Em *La Nuit sacrée*, a personagem da *Assise* incorpora parte dos dilemas vividos por Zahra, reconhecendo uma complementaridade entre ambas. *Assise* dirá: “*je n’en peux plus d’être un homme au hammam, une femme à la maison, et il m’arrive même d’être les deux à la fois dans les deux lieux*” (p.73), incorporando a ambigüidade sexual da protagonista. E, em relação à questão edipiana: “*sache que moi je sais qui je suis. Ma naissance fut probablement une erreur*” (p.101), aludindo à dúvida existencial de Zahra, e anunciando um parentesco com os personagens vicários de Harrouda – aberrações de sexo feminino, ostras que criam o caos ao seu redor, como será Zina. Ou, ainda, estabelecendo com Zahra uma oposição complementar: “*tu es innocente. Moi je ne le suis pas*” (p.103), e denuncia a ambigüidade pregressa: tem uma visão assustadora com uma mulher travestida de homem (p.103) e pressente a androginia de Zahra ao considerá-la um anjo (“*Tu es notre salvatrice, un ange qui est déjà au courant de tout. Tu vas nous maudire ou nous sauver. Ange exterminateur qui mettra de l’ordre dans cette toile d’araignée*”, p.111) – exterminador, como o anjo de Buñuel, que se enreda numa história sem fim. *Assise*, por fim, antecipa o final do livro: “*il te sera difficile de te soustraire à cet enfer. Enfer ou paradis... à toi de décider*” (p.104).

O Cônsul, interlocutor de Zahra, será, em certo momento, também, duplo de Bouchaïb: ao se despedir de Zahra na prisão, dirá:

Je dois faire le voyage des ténèbres, loin de tout, dans le désert, dans l’extrême Sud [...] Vos pensées traversent la nuit [...] Mon rôle est de les organiser et de les transcrire [...] quelque chose qui découle en faisceaux de lumière de la Voie lactée, parce qu’il est question de lune, de destin [...] vous êtes vous-même le secret qui

²³ Em *L’Enfant de sable*, a presença do duplo é recorrente: “*moi et un autre; moi et une autre*” (p.46), “*je sombre doucement dans le corps ouvert de l’autre*”(p.57), “*je ris de moi-même et de l’autre*” (p.69), “*je suis las et lasse*” (p.94), “*de cette relation avec l’autre en moi, celui qui m’écrit*” (p.111), e “*je suis cet autre qui a traversé un pays sur une passerelle reliant deux rêves*” (p.173).

me possède. Je ne peux m'en délivrer qu'en allant jusqu'au bout de cette histoire [...] Votre histoire est une suite de portes [...] je suis obligé de passer par une porte étroite. (p.169-170)

E Bouchaïb, em sua última porta, *Bab el Had*, a porta do limite de onde é deposto de sua função contadora, diz: “*Amis, je vous avais dit que cette porte était étroite [...] Cette confession [d’Ahmed] nous éclaire et nous éloigne. Elle rend le personnage de plus en plus étranger*” (ES: 58). Além de citação de um título de Gide, a “porta estreita” é referência bíblica à opção difícil, à resolução do impasse pela aceitação de um fardo pesado. Tanto Ahmed quanto o Cônsul acabam de se confessar. Tanto o Cônsul quanto Bouchaïb estão prestes a deixar a cena (para um retorno apoteótico ao final dos romances). Ambos vão para o deserto, para o Sul, para as trevas de uma provação iniciática, iluminada pela lua; ambos estão possuídos pela história, e precisam exorcizá-la. Bouchaïb retorna com “A porta das areias”. O Cônsul reaparece dentro de uma casa sem portas. A história de portas diluídas termina, em ambos os romances, em meio ao misticismo, à surpresa e à promessa de uma continuidade.

Em *La Nuit de l’erreur*, Zina é marcada pela duplicidade de seu nome, e afirma ter feito um pacto com uma mulher cuja imagem, diferente da sua, lhe é enviada pelo espelho, e diz-se “*séparée de moi-même comme si j’étais devenue double*” (p.13); cinde-se entre mulher e história de uma mulher. Mais adiante, imaginará ter uma alma gêmea, que denomina Lola e que imagina habitar numa casa em frente à sua (p.55), ou se espelhará em jovens cujas histórias narra em parte (Bahija, que a procura pedindo ajuda, p.72, e as suas quatro hipóstases). Na história de Abid, Zina tenta fazer dele “*un frère en désespoir, un double, un jumeau*” (p.140).

Todos esses duplos fazem das protagonistas entidades multifacetadas, que não conseguem responder à questão “quem sou?”. Ahmed/Zahra é, pelo menos, dois. Zina é

mais de cinco. A impossibilidade da resposta única está camuflada na segunda vez que Ahmed/Zahra se faz a pergunta: “*qui suis-je, et qui est l’autre? [...] Une vieille pièce de monnaie?*” (ES: 55). A moeda tem dois lados, cara e coroa, verso e anverso, positivo e negativo, visível e invisível, aparente e oculto. A moeda que cunha esses binômios no texto é o bateno de que fala o trovador.

O trovador estava mesmerizado pela voz da mulher misteriosa, voz das *Mil e Uma Noites*, e já não prestava atenção ao que era dito. Ela, então, interrompe seu devaneio sobre o fio grave de uma voz feminina, e lhe dá uma moeda antiga, um bateno. Essa é, de acordo com o trovador, uma moeda egípcia de cinquenta centavos, não oficial, cunhada em 1851 para circular nas terras de um senhor agrário; em um dos lados está o rosto de um homem, no outro, o de uma mulher; os rostos são semelhantes, à diferença do bigode do homem, e representam gêmeos, filhos do poderoso senhor. O trovador fala, então, do “contrário do bateno”: o Zahir, moeda de vinte centavos que circulou em Buenos Aires em 1929. E explica que “zahir” significa “aparente e visível”, e “bateno”, “interior e oculto” (ES: 175-176). Diz, ainda, que “*le Zahir est le fond d’un puits à Tétouan, comme il serait, selon Zotenberg, une vaine dans le marbre de l’un des mille deux cents pilliers à la mosquée de Cordoue*” (p.176).

O que é dito sobre o Zahir, palavra escrita em maiúscula no texto, cita o conto homônimo de Borges (OC I: 589-595). A inserção do bateno, em minúscula, cita o seu par no binômio de conceitos zahir/bateno do pensamento islâmico e, sobretudo, sufi (onde Borges busca inspiração). O que é dito sobre o Zahir em Ben Jelloun reduz e simplifica a deslumbrante multiplicidade do Zahir borgiano (que, além de moeda, fundo de um poço e veio no mármore, é também um tigre, um cego, um astrolábio, e uma bússola – nos mais diversos lugares e momentos da história). Essa multiplicidade torna

o Zahir um objeto ou um ser monstruoso, que ultrapassa a possibilidade concebível do objeto ou do ser, e obsedia e enlouquece todo aquele que o toca.

O trovador diz que o bateno só tinha sentido “*parce qu’une main étrangère me le donnait. C’était une sorte de mot de passe entre membres d’une même secte*” (ES: 176) – essa “falsa moeda”, moeda não oficial, lembra, até certo ponto, a moeda gidiana de *Les Faux monnayeurs*, cujas produção e circulação podem ser lidas como metáfora do processo escritural. Escritura e moeda associam-se através do personagem do trovador, que diz:

Je n’ai cessé toute ma vie d’opposer le pouvoir des mots [...] à la force du monde réel et imaginaire, visible et caché. Il faut dire que j’avais plus de plaisir à m’aventurer dans le songe et l’invisible que dans ce qui m’apparaissait violent, physique, limité. (ES: 181)

O trovador opõe as palavras ao mundo (também ele imbuído de duplicidade), a escritura à vida (tema borgiano por excelência). O escritor faz a ponte entre esses universos distintos, sobretudo através da construção dos personagens do intelectual, do escritor ou do contador – tanto na obra de Borges quanto na de Ben Jelloun

Zahir é o visível, o aparente, o exotérico; bateno é o invisível, o oculto, o esotérico. Zahir é o símbolo, bateno, o simbolizado. Zahir é a palavra, e bateno, o seu sentido. O binômio zahir/bateno é apenas um entre vários binômios que marcam a filosofia islâmica. Essa filosofia desenvolve-se em torno do texto corânico e da questão de sua leitura, compreensão e transmissão. Henri Corbin explica que, para essa filosofia

não há verso corânico que não possua quatro sentidos: o exotérico (*zâhir*), o esotérico (*batin*), o limite (*hadd*) e o projeto divino (*mottala*). O exotérico é para a recitação oral, o esotérico é para a compreensão interior; o limite são os enunciados que estabelecem o lícito e o ilícito, e o projeto divino é o que Deus se propõe a realizar no homem através de cada versículo”. (1986: 27-28)

Essa questão origina-se na Andaluzia do século XI, onde as correntes zahirita e batinita opõe-se em função do sentido da linguagem. Aqueles são literalistas, e estes

acreditam que o sentido da palavra só se revela após uma exegese. O caráter sagrado do texto do *Alcorão* cria impasses interpretativos de ordem teológica, religiosa, metafísica e científica. Essa discussão ocorre a partir do trabalho de transmissão do *Alcorão*, mas, também, no exercício de tradução de textos filosóficos de outras tradições culturais (a grega, por exemplo, com destaque às traduções de Ibn Rochd da obra de Aristóteles).

De acordo com a crítica Thérèse Michel-Mansour, surgem quatro grupos de pensadores para resolver o impasse interpretativo. Os zahiritas e os batinitas são os mais proeminentes: a escola zahirita, que é a escola do explícito, literalista, entende que não cabe à razão humana compreender os atributos divinos expressos nas palavras (a verdade humana não devendo tocar a verdade divina); e a escola batinita, a escola do implícito, não vê limitações ao raciocínio e à consciência humanos (1994: 31).

Nessa relação com a palavra divina, o próprio nome de Deus torna-se um elemento de revelação: são noventa e nove os seus nomes, cada qual designando um atributo ou princípio divino. Dois deles são, justamente, *Ezh-Zhâhir*, O Exterior, e *El-Bâtin*, O Interior (SCHUON: 149). E Borges, personagem do conto de Borges, só vê uma saída para a loucura que o acomete desde que tocara a moeda:

Zahir, en árabe, quiere decir notorio, visible; en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios [...] Para perder-se en Dios, los sufíes repiten su próprio nombre o los noventa y nueve nombres divinos hasta que éstos ya nada quieren decir. Yo anhelo recorrer esa senda. Quizá acabe por gastar el Zahir a fuerza de pensarlo y de repensarlo; quizá detrás de la moneda esté Dios. (*op.cit*: 595)

Borges conhece a prática sufi so *dhikr*, que consiste em repetir, ao infinito, os noventa e nove nomes de deus. Por detrás da moeda, da monstruosidade prolífica das aparições do Zahir, talvez esteja Deus. Por detrás da multiplicidade, talvez se encontre o

Uno. A questão teológica da “unidade na multiplicidade” e da “multiplicidade na unidade” é básica no Islã (CLÉMENT: 202).²⁴

A mística muçulmana está imbuída da ambigüidade entre o aparente e o oculto. A ambigüidade de Ahmed/Zahra dramatiza a ambigüidade mística, que tem na figura do andrógino uma importante imagem de completude e totalidade. O texto de Ben Jelloun move-se entre o aparente (*zahir*) e o oculto (*bateno*), entre o rosto visível e a individualidade invisível, entre máscaras, simulacros, e versões, que são esboços de perfis, sombras de seres imaginados pelos contadores, em constante metamorfose.²⁵

Em *L'Enfant de sable*, Ahmed, recluso em seu quarto, cultiva o “*pouvoir de l'être invisible*” (p.90), do patriarca todo-poderoso “*presque invisible*” (p.155), e afirma: “*j'ai choisi l'ombre et l'invisible*” (p.106). Ao encontrar a velha decrépita em *Zankat Waheb*, a “rua de um só” (a rua estreita, onde passa pela provação da “porta estreita”, o questionamento sobre a identidade²⁶), ela lhe diz: “*je ne veux pas de nom, je désire l'invisible, ce que tu caches*” (p.114). O espelho mágico, tema recorrente da literatura árabe²⁷, descrito na versão de Amar, reflete o “visível e o invisível” (p.150)²⁸. O espelho

²⁴ A “unidade com variedade” é uma das normas básicas da composição estética árabe – que supõe um todo unido e universal constituído de elementos particulares, sendo que “o todo tem valor fixo, eterno, e as partes são móveis, temporais, expostas à aniquilação” (Ali Shalaq, *La Raison dans la théorie esthétique chez les arabes*, Beirute, 1985, p.85, *apud* MICHEL-MANSOUR: 34). Essa questão é básica na filosofia e na teologia, de uma maneira geral. Na *Bíblia*, por exemplo, se lê: “o corpo é um, e no entanto, tem vários membros; mas todos os membros do corpo, não obstante o seu número, formam um só corpo: o mesmo acontece com o Cristo. Pois todos nós fomos batizados em um só Espírito, para formarmos um só corpo, judeus ou gregos, escravos ou homens livres, e todos nós bebemos de um único Espírito” (1 Cor 12, 12-13). As implicações desta e de outras questões de ordem filosófica, por abarcarem tanto o Oriente quanto o Ocidente, escapam ao escopo desta tese.

²⁵ Ben Jelloun cita Nietzsche, e aproxima-o dessa discussão: “*passer sa vie parmi les choses fragiles est absurde: demeurer étranger au réel! le réel dans ce qu'il a d'invisible!*” (“L'écriture la trahison”. BEN JELLOUN 1977b: 395) – esse pensador que fala de metamorfoses e de máscaras, como se verá adiante.

²⁶ Essa rua ressurgue em *La Nuit sacrée*, p.66, e define o título da re-edição da narrativa sobre Alberto Giacometti, *La Rue pour un seul*, 1995.

²⁷ Kohn-Pireau afirma que o tema do espelho na literatura e na filosofia árabes, de caráter neo-platônico, manifesta-se na idéia de que o universo é um conjunto de espelhos nos quais se enxerga a Essência infinita através dos múltiplos reflexos do Ser único. Tem origem, sobretudo, no místico Attar, para quem “o corpo é obscuro como o verso de um espelho, a alma é o lado claro do espelho”, e no *hadith* que diz: “O fiel é o espelho do fiel” (2000: 50).

devolve a imagem externa; magicamente, revela a imagem interna, o aspecto oculto da identidade.

La Nuit sacrée, já de início, é uma tradução batinita, pois a surata a que se refere, em árabe, teria por tradução, em francês, “*la Nuit du Destin*”, constituindo, assim, uma interpretação do escritor, e não uma obediência ao sentido literal. O personagem do Cônsul faz a relação visível/invisível e o misticismo sufi: “*cela nous ramène à nos poètes mystiques pour qui l’apparence était le masque le plus pervers de la vérité. Vous savez, puisque vous l’avez vécu dans votre corps, que la clarté est un leurre*” (p.134). A máscara surge como sinônimo de aparência ilusória, truque ou mentira que dissimula a verdade. E nem a verdade é vista como clara: “*la vérité est plus proche de l’ombre que de l’arbre qui donne cette ombre*” (p.133); ou ainda, “*un mensonge apparent qui était en fait une vérité à ne pas nommer*” (p.127). A verdade é interior, oculta, não-manifesta, inominável. A máscara é a representação formal de algo que, para o místico, não pode ser representado, pois é inefável. O personagem de Abid, pintor, qualifica como artística a tarefa de expressar o indizível: “*j’ai été fidèle aux reflets de l’apparence, j’ai suivi les chemins du visible alors que ce que j’aurais dû faire, c’était révéler ce qui ne se livrait pas*” (NE: 142).

A máscara é o corpo masculino de Zahra. Ahmed é uma máscara de Zahra. Enquanto se denomina o personagem Ahmed/Zahra, ressalta-se o seu aspecto dividido entre máscara/individualidade, mentira/verdade, externo/interno, em decorrência da estrutura dicotômica alinhavada por Ben Jelloun em sua trama.

Em *La Nuit de l’erreur*, Dahmane diz: “*Ah, les poètes, les conteurs d’histoires incroyables, les fabulateurs, les inventeurs [...] les écrivains, véritables cambrioleurs de*

²⁸ Os termos visível e aparente são recorrentes nos romances: *ES*: 7, 86, 90, 106, 114, 150, 151, 155, 167,

la vie, de l'apparent et du dissimulé, du visible et du caché" (p.101). Não somente a protagonista é múltipla (tendo, portanto, várias máscaras), mas os próprios escritor e contador estão ligados ao binômio por detrás da máscara, pois seu trabalho, concebido borgianamente, consiste em cruzar as fronteiras entre vida e sonho, real e imaginário.

A ambigüidade, porém, não se esgota em simples interpolação maniqueísta. Ben Jelloun aponta para a (dis)solução mística em seu texto: Ahmed/Zahra diz *'je tolérerai l'ambiguïté jusqu'au bout*" (ES: 106) e *'je suis sur le chemin de l'anonymat et de la délivrance*" (ES: 151), abrindo mão da identidade, diluindo-a. Zahra assume sua androginia no final de *La Nuit sacrée*, e Zina, ou desdobra-se em várias, na lembrança dos homens do Café Cristal, ou retorna ao mundo lendário, esquecida por Tanger.

Henri Corbin explica que, na filosofia islâmica, a estrutura de todo ser é dupla: há a dimensão humana (zahir) e a dimensão divina (bateno). O sufismo acredita que o encontro das duas dimensões provoca a anulação da bipolaridade pela assimilação da individualidade na divindade – assimilação que constitui a “verdadeira realidade” do Ser. A individualidade é, então, mera máscara ou véu da divindade oculta.

Informado dessa noção, Borges anota: *"quien ha visto al Zahir pronto verá la Rosa"* e cita: *"un verso interpolado en el Asrar Nama (Livro de las cosas que se ignoran) de Attar: el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo"* (op.cit: 594). O zahir, forma, palavra ou máscara, é instrumento de sua própria anulação.

O nome Zahra, além de significar “flor” ou “rosa”, corresponde, segundo Kohn-Pireau, ao verbo “aparecer” ou “manifestar-se”, inclusive com a conotação de “revelar-se” (2000: 47). E Marrouchi acredita na relação etimológica entre “zahir” e “zahra” (1994: 80). Ben Jelloun instrumentaliza as repercussões do nome, e, por detrás do

binômio Ahmed/Zahra, dissolve a própria polaridade. Ahmed diz: “*je ne suis pas amour, mais [...] mirage en décomposition*” (ES: 69). Zahra, depois de imaginar-se livre da identidade indefinida (“*je n’étais plus un être de sable et de poussière à l’identité incertaine*”, NS: 138), retorna à sua condição lábil: “*je continuais à considérer mon corps comme un sac de sable [...] Je perdais le sens de ma présence dans le monde. Je me désagrégeais. J’avais l’impression de tomber en ruine et de me reconstituer à l’infini*” (NS: 167).

Essa dissolução dinâmica descrita por Zahra parece corresponder ao preceito místico da dissolução da individualidade na divindade, que é também a anulação da identidade. A extinção (*fanâ*), nesse contexto, é uma dimensão metafísica na relação entre o real e o ilusório (SCHUON: 175). É muito apropriado que a história e a narradora estejam, justamente, na praça *Djema el Fna*, que significa “o local da extinção”, local onde o contador exorciza sua história, a qual oscila entre o real e o ilusório, o passado e o presente, o Oriente e o Ocidente, o oral e o escrito, o árabe e o francês... e assimila os opostos, e exaure o antagonismo.

Também Zina é marcada pela dissolução e pela extinção: o velho marabuto lhe diz: “*tu es un être inachevé*” (NE: 73), ser – como a criança de areia – lábil e informe. “*Sache que ta beauté est un masque. Derrière elle est tapie une femme à l’âme trouble [...] Il ne te restera qu’une voie, celle de l’amour de Dieu, celle du renoncement, de l’absence volontaire et du grand Silence [...] celle de l’oubli*”. Para acabar com a cisão entre mulher e máscara, é preciso renunciar, silenciar, esquecer, tornar-se ausência – extinguir-se, portanto, no amor de deus.

A dinâmica que supera os binômios funciona como uma dialética que transforma o visível em invisível: a escritura do livro de Bouchaïb é “apagada” e “apropriada” pelo clarão da lua cheia (*ES*: 201), a pintura de Abid é “engolida” pelo sol (*NE*: 141), e o talismã de Zina, escrito pelo marabuto (mais um exorcista), apaga-se à medida em que é lido: “*ces signes pèsent sur la conscience, c’est pour cela que je les écris, je les expulse de mon esprit avec cette encre que je fabrique moi-même et qui s’efface au fur et à mesure qu’on la lit...*” (*NE*: 74)²⁹. Dinâmica semelhante encontra-se na imagem da história surgida na linha do horizonte, sobre uma tábua flutuante coberta de algas, espumas e palavras, que se seca, se imprime, se apaga e se esquece (*NE*: 308). O que era pleno, tornou-se vazio. Como no mecanismo da ampulheta.

A ampulheta é um instrumento de medição do tempo, de vidro, transparente, constituído de dois vasos comunicantes. O compartimento superior, pleno de areia, verte seu conteúdo no inferior, vazio. Com o passar do tempo, pela ação da gravidade, a areia transfere-se de cima para baixo. O vaso que estava pleno esvazia, enquanto o que era vazio, enche. Sua forma lembra o número oito (8), algarismo árabe. Interrompe-se o fluxo da areia de um compartimento a outro tombando-a, e ela adquire a forma do símbolo do infinito (∞). Mas isso é mera coincidência. De qualquer modo, esses romances falam do tempo infinito ou indefinido, por detrás da máscara da bipolaridade.

Primeiramente, há uma profusão de relógios parados ou quebrados que são mencionados nos três romances³⁰. Tanto Ahmed/Zahra quanto Zina têm suas vidas suspensas pela violência que sofrem, e vivem em ritmo de espera, como se fossem atemporais. Fatouma será um personagem “sem idade” (*ES*: 163), Zina alinha-se às

²⁹ Essa idéia é esboçada alhures: “*j’ai appris tout à l’heure que si nous arrivons en même temps que la pleine lune à notre destination, nous deviendrons du sable*” (*La Prière de l’absent*: 117); “*la lune a posé sa lumière sur les mains et a avalé les lignes qui devaient indiquer le lieu secret du trésor*” (*Les Yeux baissés*: 279); e “*je remplis des livres en vidant mon corps*” (*L’Écrivain public*: 190).

ogras lendárias (por exemplo, Harrouda ou Aïcha Kandicha, *NE*: 93 e 200). Os contadores, esses são milenares em seu ofício.

Nos dois primeiros romances, a protagonista se verá encerrada em uma “*cage de verre*”³¹, seu quarto isolado na casa, gaiola ou cela vidrada de onde observa o mundo e vê o tempo passar ao seu redor, protegida contra o mundo e contra o tempo (semelhantemente, as crianças do vale do “Jardim perfumado” excluem-se do mundo, e não envelhecem, como Peter Pan). A imagem do confinamento de vidro se liga ostensivamente à questão do tempo no pesadelo final de Zahra, em *La Nuit sacrée*, no qual a heroína se vê atrelada a um rosto masculino cambiante – ora seu pai, ora seu tio, ora o Cônsul, “*comme si nous étions, cet homme et moi, enfermés dans une cage de verre, le temps et ses revers*” (*NS*: 183). Esse rosto masculino ao qual está presa é o de seus interlocutores, mas é, também, o seu próprio, abandonado em *L’Enfant de sable*. Rostos ou máscaras cambiantes, presos ao tempo e aos seus revezes, ou inversões. Como se inverte a ampulheta, e se faz recomeçar a contagem do tempo. Como se invertem as polaridades que, na passagem da areia, faz do menino uma menina, e vice-versa, no movimento incessante do desejo da identidade. A ampulheta é essa cela vidrada que contém a areia, conta o tempo, e funciona em cíclica inversão. Ao final de *La Nuit sacrée*, na forma andrógina escolhida, tomba-se a ampulheta e realiza-se a totalização andrógina – ser completo em si mesmo, pleno de ambigüidades e prolífico em formas, infinito nas possibilidades de ser.

A iminência do tempo é anunciada pelo contador: “*à présent, mes amis, le temps va aller très vite et nous déposséder. Nous ne sommes plus des spectateurs, nous*

³⁰ *ES*: 103 e 189; *NS*: 14 e 115; e *NE*: 269.

³¹ Expressão que se repete: *ES*: 50, 53, 69, 95; e *NS*: 121, 177 e 183. Os termos do campo semântico de “prisão” abundam: *ES*: 99, 129, 131, 142, 143, 152, 155, 157, 165, 179 e 188, *NS*: 29, 40, 46, 50, 127, 128, 136, 141, 143, 172 e 187.

sommes nous aussi embarqués dans cette histoire” (p.24) – o tempo avança sobre a praça e inverte os papéis: de espectadores, os ouvintes da *halqa* passam a atores co-adjuvantes da história. O tempo tem força dramática, também, mais adiante no texto, quando o contador anuncia: *‘le temps est le rideau qui tout à l’heure tombera sur le spectacle et enveloppera notre personnage sous un linceul’* (ES: 126). Bouchaïb dá um tom teatral à história de Ahmed, pois percebe que o tempo esgota, também para ele (que vai sair, em breve, de cena). Retorna ao palco da praça, no café, e fala sobre o sumiço das letras sobre as folhas do livro: *“plus rien ne subsiste de ce que le temps a consigné dans ce livre”* (ES: 201). Aqui, o tempo é escritor. O texto escrito pelo tempo, também será apagado por ele, pois a lua é o primeiro referencial temporal usado pelo homem. História que é vertida de um tempo a outro, como é vertida entre os contadores.³²

Em *La Nuit sacrée*, Zahra encerra o seu prólogo: *“le temps est ce que nous sommes. Il est sur notre visage, dans nos silences, dans notre attente”* (p.21). O pai, antes de morrer, diz à filha: *“La Nuit du Destin te nomme Zahra [...] enfant de l’éternité, tu es le temps qui se maintient dans le versant du silence”* (p.32). Seu renascimento na Noite do Destino sela a contingência da espera, que marca a sua história e a sua trajetória até o final do romance.

Em *La Nuit de l’erreur*, o tempo é diretamente ligado à trama, desde o início: *“je fus conçue la Nuit de l’Erreur, la nuit sans amour. Je suis le fruit de cette violence faite au temps, porteuse d’un destin qui n’aurait jamais dû être le mien”* (p.14), diz Zina, definindo o seu nascimento como uma “violência contra o tempo”. Além da maldição ligada à coincidência nascimento-morte que ocorre nessa noite, o próprio caráter

³² Mircea Eliade diz que, por um lado, a lua “serve para medir o tempo (nas línguas indo-européias a maioria dos termos que designam o mês [...] derivam da raiz *me-*, que originou, em latim, tanto *mensis*, quanto *metior*, ‘medir’), por outro, “revela o ‘eterno retorno’” (1949: 129-130). Os ciclos da lua, ligados à morte e ao renascimento, regulam os ritmos e a fertilidade da natureza, e estão na base de muitos rituais.

ritualístico ou sacrificial da violação funciona como um atentado ao tempo, pois é contingência do rito a ruptura da lógica cronológica em proveito do ancestral, do mítico e, portanto, do atemporal. Zina deixa a realidade humana para tornar-se lenda, num mundo circular, de sonhos e seres no limite entre memória e olvido. Zina também vai cobiçar o relógio do tio (p.31 e 81), a partir de cuja morte a ambigüidade entre mulher e lenda vai ser desencadeada. Haverá, dentre as histórias encaixadas, a do relojoeiro Rahim, que exorcizava a dor de quem o procurasse, citava filósofos antigos e gostava de “brincar com o tempo” (p.204): *“il disait que le présent n’existait pas, ou alors, qu’il serait la pointe extrême de l’épée, aussi fine qu’invisible”*. Essa história contada por Jamila explica o nome da Cabana do Enforcado (onde Zina é violada) – local onde Rahim se suicida durante a Noite do Erro. E liga o tempo, o exorcismo (semelhante ao do contador e do escritor), a filosofia sufi (os “filósofos antigos”), o invisível (o bateno) e a Noite do Erro. Na história de Salim, o personagem irá à mesma cabana, onde tem a impressão de que o tempo parou (p.226-228).

No mecanismo da ampulheta, o tempo se desloca com a areia. Esse fio de areia realiza a passagem do pleno ao vazio. Trata-se do mesmo mecanismo de obsessão do contador, receptáculo que é possuído pela história, e que a verte, esvaziando-se dela. É um mecanismo semelhante ao que rege outro binômio importante nos romances: memória e olvido.

Na mística islâmica, a “lembrança de deus” é o “esquecimento de si”, e inversamente. (SCHUON: 145-146). Lembrança e esquecimento regem a loucura dos contadores obsediados pela história, e o tormento dos personagens, perseguidos pelo passado, nos três romances.

Despossuídos, marginais e trágicos, os personagens que povoam os romances de Ben Jelloun expõem a ferida que resulta da imigração, do exílio, e/ou da perda da identidade. É na oscilação entre lembrança e esquecimento, que se forjam novas relações ou contratos sociais. O traço de união do binômio memória-olvido é a “cicatriz”. A escritura seria essa cicatriz, essa costura de tecidos – social, autobiográfico e artístico – cuja reunião permite entrever os rastros, as relações, mas não as fronteiras. Escritura ou cicatriz, fio sobre o qual se (des)equilibra o escritor.

E o escritor tira a máscara quando Ahmed escreve ao seu correspondente anônimo: *“il faut bien que de ma solitude vous soyez plus que le confident, le témoin. Elle est mon choix et mon territoire. J’y habite comme une blessure qui loge dans le corps et rejette toute cicatrization [...] c’est la solitude qui m’a élu comme territoire”* (ES: 87-88). Os termos-chaves de Ben Jelloun para a definição do ofício de escritor estão aqui condensados: testemunha, território, solidão, ferida, cicatriz(ação). Os mesmos termos definem a situação do corpo de Ahmed, que se recusa a cicatrizar, a esquecer (a violência), corpo que mascara um ser que se busca, ser que se busca entre trocas de máscaras. Corpo que é máscara e metáfora do texto e da escritura (idéia esboçada por Ben Jelloun desde 1976: *“Les mots m’ont tellement trahi que ce livre est un corps travesti”*, excipit de *La Réclusion solitaire*: 137)

A cicatriz é também a máscara renovada do migrante, que é duplo ou triplo (a um só tempo árabe, francês e híbrido), tornado outro ao acumular distintas identidades. Memória, ferida e cicatriz são marcas do desenraizamento que leva ao “travestimento”, ao mascaramento, de si e do outro, na reconstrução imaginária ou ficcional das formas sociais deslocadas, transpostas, mutiladas. Assim, o personagem travestido Ahmed/Zahra representa a ambigüidade da situação de exílio do magrebino; sua

existência é “*une étrange apparence faite d’oubli*” (ES: 7). A mutilação que o personagem sofre em *La Nuit sacrée* marca a ferida inevitável do passado mal dissimulado. Em *La Nuit de l’erreur*, as mensageiras de Zina precisam encontrar a “Fonte do Tempo”, um “poço escuro e profundo” onde devem banhar-se para redimir a maldição de seus nascimentos (p.164); lá encontram Zina e unem-se a ela. Quebram a maldição e passam a ser personagens de novas histórias. A fonte do tempo é fonte de esquecimento (como o Lete, rio que circunda o Hades, onde os mortos devem beber para esquecer a vida e o tempo vivido, e integrar a imortalidade atemporal).

Esquecer o passado é condição para começar vida nova. Também o migrante deve abrir mão de (parte de) seu passado para integrar-se à terra de adoção. A necessidade de esquecer o passado para recomeçar ou renascer, reproduz a dialética nascimento-morte na base da maldição da Noite do Erro e do mecanismo da ampulheta.

As máscaras, portanto, são muitas, e travestem, além de personagens, o próprio tempo, um dos temas dos romances, e liga-se à situação do migrante, que deve portar dentro de si, pelo menos, duas identidades.

Zahir é máscara; bateno, é, entre outros, Borges. O escritor argentino, além de aparecer nos retalhos de citação, é uma presença difusa e invisível que, em suas repetições e circularidades, fala, vertiginosamente, do tempo. O conto “O Jardim dos caminhos que se bifurcam” gira em torno de uma parábola sobre o tempo. Esse jardim é um labirinto, que é um livro – um “labirinto de símbolos” e “um invisível labirinto de tempo” (OC I: 476). O calígrafo Ts’ui Pên escrevera: “*Dejo a varios porvenires (no a todos) un jardin de senderos que se bifurcan*” (OC I: 477), e seu descendente lê, nas entrelinhas, a dimensão temporal dessa bifurcação. Todos os textos escritos existem dentro de um mesmo texto, que se apresenta uno, mas que tem as suas variantes virtuais

embutidas, como invisíveis livros sobrepostos ou *gigognes*. Mas não somente os textos, também os seres bifurcam-se na multiplicidade dos tempos concomitantes, “divergentes, convergentes e paralelos”, proporcionando existências concomitantes, distintas entre si. Assim se organizam as versões dos vários personagens, no embaralhamento dos narradores de *La Nuit de l’erreur*.

L’Enfant de sable já conhecera a estrutura bifurcada das numerosas versões. Mas Ahmed/Zahra permanecia um só personagem, mascarado ou vestido de acordo com a fantasia do contador. Zina, todavia, é muitas, todas co-existindo no mesmo texto; também são muitos os narradores que se intrometem, não somente na narração, mas na narrativa, fazendo co-existirem focos narrativos distintos, numa profusão barroca, de resultado visual cubista (por acumular registros de diferentes olhares), e que soa como algazarra de vozes narrativas discordantes, dissonantes e inconciliáveis. A máscara atemporal da lenda cria o efeito de unidade e de conciliação final.

Ao final de *La Nuit sacrée*, um efeito de conciliação também é alcançado, quando Zahra diz: “*je pensais qu’entre la vie et la mort il n’y avait qu’une très mince couche faite de brume ou de ténèbres, que le mensonge tissait ses fils entre la réalité et l’apparence, le temps n’étant qu’une illusion de nos angoisses*” (p.189). Não somente a androginia física de Zahra elimina as polaridades, mas o próprio mundo irreal, místico e atemporal onde encerra a sua busca permite a dissolução da vida, da verdade, da realidade, da aparência e do tempo – e o fim das máscaras.

2.5.3 – “O outro Borges” – a comédia

Venerável Jorge, o Borges de Umberto Eco; o riso e a religião; o bufão

“*Ce devait être l’autre Borges, celui à qui “les choses arrivent” [...] Ce fut celui-ci qui, presque à mon insu, s’introduisit dans le roman que j’étais en train d’écrire à l’époque, L’Enfant de sable*” (“C’est dans un rêve”. BEN JELLOUN 1993a: 34). Essa menção de Ben Jelloun ao “outro Borges” cita a obsessão do escritor argentino pelo duplo³³. É também o Borges personagem de si mesmo, tornado personagem de outros escritores: de Umberto Eco antes de Ben Jelloun.

Até certo ponto, a homenagem de Ben Jelloun a Borges reproduz a de Eco em *O Nome da rosa*, editado em 1980 (Bompiani). Mas outros aspectos desse romance, que não se limita à homenagem e à citação de Borges, permitem que ele seja lido como palimpsesto dos romances do *corpus* desta tese.

O Nome da rosa baseia-se no manuscrito do velho Adso, que narra a peripécia de sete dias que vivera em sua juventude, num mosteiro medieval. O romance é dividido em sete capítulos, em função desses sete dias, ao longo dos quais sete monges serão assassinados conforme soam as (sete) trombetas do Apocalipse. O *incipit* do prólogo cita o *incipit* do Gênesis. Um de seus palimpsestos é, portanto, o livro sagrado do Ocidente. A vida no mosteiro é organizada em torno da guarda e da reprodução de livros em uma biblioteca labiríntica (também ela regida pelo número sete). No coração da biblioteca está Jorge de Burgos, um cego. Ele parece permitir o acesso aos livros, mas, de fato, interdita-o.

“*Verba vana aut risui apta non loqui*”.³⁴

Viramo-nos. Quem tinha falado era um monge curvado pelo peso dos anos [...] Percebi que era cego. A voz ainda era majestosa e os membros poderosos [...] Vi-o

³³ “El otro” (OC III: 11-16), *El otro, el mismo* (OC II: 235-330), “El otro” (OC II: 268), “*Otras inquisiciones*” (OC II: 11-156), “Borges y yo” (OC II: 186), “El otro tigre” (OC II: 202-203), “El otro duelo” (OC II: 434-437), “Otra versión de Proteu” (OC II: 485), “Un doble de Maomé” (OC I: 345), “El otro Walt Whitman” (OC I: 206-208), “El otro Astérion” (OC I: 570), “La otra muerte” (OC I: 571), para citar apenas, dentre os títulos, os mais óbvios.

³⁴ “Palavras vãs e próprias ao riso não devem ser ditas.”

mover-se como se possuísse ainda o dom da visão. Mas o tom da voz era ao contrário o de quem possuía o dom da profecia. (1982: 99)

Jorge irrompe bruscamente na cena, como fará o trovador em *L'Enfant de sable*, também com uma frase lapidar, oracular. Sua descrição dá destaque à sua voz, e aproxima-o do profeta – fazendo desse personagem, desde o início, praticamente, um mito. Ele é a alma da biblioteca, seu registro e sua memória. Ele será, também, o seu destruidor.

Para decifrar o mistério dos assassinatos, o franciscano Guilherme de Baskerville vai usar um sonho de Adso como chave, e diz “um sonho é uma escritura e muitas escrituras não são mais do que sonhos” (p.494) – também nos romances de Ben Jelloun, os sonhos dos personagens misturam-se às histórias narradas, colocados em *abyrne*, e interferem na ação, funcionando, inclusive, como chave ou solução.³⁵ O final do livro, com o retorno de Adso já idoso às ruínas do mosteiro, lembra o conto “As ruínas circulares”, citado textualmente em *L'Enfant de sable* (p.173), onde Borges fala de um “incêndio concêntrico”, da morte, e do sonho dentro do sonho (este conto talvez tenha caráter matricial na elaboração de *O Nome da rosa*).

Não cabe, aqui, tentar inventariar os pontos de convergência entre os textos de Ben Jelloun e de Eco. Importa destacar, dentre os elementos que ligam esses textos, a simbologia recorrente do número sete, o intertexto do livro sagrado, a proeminência de Borges (sua biblioteca, seu labirinto, sua cegueira, sua longevidade, seu caráter quase mítico, sua frase inicial lapidar...), o uso do sonho como chave, e a relevância de “As ruínas circulares”.

³⁵ A importância dos sonhos nos romances de Ben Jelloun já foi comentada. O processo de usar o sonho como decifração é usado por Borges, sobretudo, em “Abenjacán El Bojarí, muerto en su laberinto” (*OC I*: 600-606).

Enquanto *L'Enfant de sable* coloca Borges em cena através de seu personagem e de retalhos de citação nos dois capítulos que lhe são consagrados (Cf. item 2.4.3), em *La Nuit sacrée* e *La Nuit de l'erreur*, haverá a presença do tema que engendra a tragédia do incêndio da biblioteca e de toda a abadia: a proibição do riso.

O riso, nos romances de Ben Jelloun, é associado à discussão sobre a religião e o fanatismo. Em *La Nuit sacrée*, o Cônsul diz: “*c'est très important le rire, il brise le mur de la peur, de l'intolérance et du fanatisme*” (p.133). Em *La Nuit de l'erreur*, um dos contadores observa: “*il se mit à rire. La religion n'aime pas la plaisanterie*” (p.269). Uma voz masculina relata, numa gravação: “*la religion n'aime pas le rire. La religion n'a pas le sens de l'humour. Le rire est un danger pour la foi, c'est la voie idéale pour le doute, et le doute est l'ennemi de la croyance. Vous rirez en enfer*” (p.168). E Salim ouve a história do suicida:

Cet homme est devenu fou à force de douter et de proclamer sa haine de la religion et des religieux [...] Pendant qu'ils psalmodiaient des prières sur son corps, il riait [...] Le tissu serrait son visage et on ne savait plus s'il pleurait ou riait. Vous savez, la folie est libre. (p.261)

Numa sociedade onde a vida cotidiana é regulada pelos preceitos religiosos e pelos rituais litúrgicos, e os hábitos e costumes são regidos pelo livro considerado sagrado, virar-se contra a religião é dissociar-se da sociedade, da doxa, da norma; é tornar-se, aos olhos de todos, louco. A loucura, nesse contexto, é um veículo de livre manifestação e de independência intelectual. O riso desregrado do louco rompe as barreiras da certeza fanática e da razão ou verdade inquestionável. O riso é a própria questão, é o questionamento, a possibilidade do diálogo e da compreensão. No diário do suicida, está escrito “*la sincérité est ma morale. Le rire est mon arme*” (p.263), frase de Ben Jelloun (Cf. p.15), que coloca em cena, repetidamente, a discussão sobre a hipocrisia e a violência fundamentalista.

Também em *O Nome da rosa* aflora o debate sobre a intolerância religiosa e a imposição da verdade – a verdade do Inquisidor, que leva à fogueira os seus contestadores. Haverá um duto duelo verbal entre Guilherme (ex-inquisidor) e os agentes da Inquisição na abadia. O principal antagonista de Guilherme, porém, será Jorge, possuidor ciumento dos segredos da biblioteca, do acesso aos livros, do direito à leitura dos textos. Seu personagem será introduzido no romance no momento em que se admiravam as iluminuras de um dos livros em preparo na oficina da biblioteca.

Aproximamo-nos daquele que fora o local de trabalho de Adelmo, onde estavam ainda as folhas de um saltério com ricas iluminuras. Eram folia de vellum finíssimo – rei dos pergaminhos [...] A primeira metade já estava coberta pela escritura e o monge tinha começado a esboçar as figuras nas margens [onde] se delineava um mundo ao avesso em relação àquilo com que se habituaram os nossos sentidos. Como se à margem de um discurso que por definição é o discurso da verdade, se desenvolvesse, profundamente ligado a ele, um discurso mentiroso sobre um universo virado de cabeça para baixo. (p.97)³⁶

Da observação das imagens, surge o diálogo sobre o “mundo às avessas”, mitologia popular que gera o País de Cocanha e todo um imaginário que se manifesta culturalmente nas festas e nas feiras populares, resultante da repressão das populações pobres que, sobretudo no Carnaval, epifania do mundo ao avesso, invertem a ordem do mundo, suspendem, temporariamente, as regras sociais e abandonam-se à irrisão. Justamente por ser de origem popular, a cultura da inversão não pode ser aceita pelos representantes da ordem fixa e imutável da sociedade estamental. E Jorge, aparentemente, opõe-se ao riso resultante do divertimento provocado exatamente por

³⁶ Na cadeia de reprodução do livro havia o *scriptor*, que copiava o texto; o *commentator*, que o interpretava; e o *auctor*, que registrava suas idéias apoiado em uma cadeia hierárquica de autoridades. Os adereços figurativos não são mero ornamento, mas um comentário icônico ao texto escrito. Juntamente com o *incipit*, letra no limiar entre o desenho e a escrita, talvez fosse o acréscimo pessoal possível ao copista que, através de sua contribuição icônica à página copiada, conseguia, de maneira enviesada, participar da escritura do texto. Isso é verossímil porque, no manuscrito medieval “a iluminura figurativa e o desenho nascem com o texto, e não dele” (ZUMTHOR: 18). Iluminura e texto não têm relação de dependência, mas de complementaridade. A imagem, ao comentar o texto, integra a organização da página, antecipa-o, explica-o, e fornece-lhe informações visuais. A iluminura não ornamenta: ilustra. (NOGUEIRA: 1999)

que as imagens “divertem”, distraem, seqüestram a atenção do fiel, que deve concentrar-se em suas obrigações para com a Igreja e Deus.

Jorge fundamenta sua oposição ao riso: “Giovanni Boccadoro disse que Cristo nunca riu” (p.118) Guilherme retruca, comentando as últimas palavras de São Lourenço antes de sua imolação: “São Lourenço sabia [...] rir e dizer coisas ridículas, ainda que para humilhar os seus próprios inimigos”; e Jorge: “O que demonstra que o riso é uma coisa muito próxima da morte e da corrupção do corpo” (p.119). Há toda uma discussão teológica que se desenvolve ao longo do romance, a partir desse e de outros cismas.

De certa forma, em *La Nuit de l'erreur*, encontram-se ecos desse duelo verbal na abadia. Um dos contadores dirá:

le silence [dans la mosquée] fut interrompu par un grand éclat de rire [...] Aucune religion ne supporte le rire, c'est le doute, la liberté et de début de la déflagration [...] Un chat égaré, une sardine entre les dents, se faufila entre les fidèles et se réfugia dans la bibliothèque. Personne ne fit attention à cette irruption. (p.105-106)

Essa discreta irrupção que liga, como na abadia de Jorge, a biblioteca à cozinha (penetra-se secretamente na biblioteca por aposentos da cozinha). E, algumas linhas abaixo, lê-se a única menção de Ben Jelloun ao mundo às avessas, talvez em toda a sua obra: “*qu'avait dû rêver le vent pour mettre la ville sens dessus dessous? [...] Il avait rêvé le monde à l'envers*” (p.106) – inversão sonhada pelo vento.

A discussão sobre o riso é um elemento primordial em *O Nome da rosa* devido à sua origem: o livro hipotético de Aristóteles sobre a comédia, o segundo livro da *Poética*. No romance de Eco, ele é encontrado e mantido oculto por Jorge. Guilherme descobre a sala secreta onde era guardado, e começa a ler:

Definiremos portanto de que tipo de ações é mimesis a comédia, em seguida examinaremos os modos como a comédia suscita o riso [...] Mostraremos por conseguinte como o ridículo do elóquio nasce dos equívocos entre palavras semelhantes, da loquacidade e da repetição, dos jogos de palavras, dos diminutivos, dos erros de pronúncia e dos barbarismos... (p.526)

E desafia Jorge:

[Eu] poderia te contar tudo, sem ler as páginas que me envenenariam. A comédia nasce nas komai, ou seja, nos vilarejos dos camponeses, como celebração jocosa de um banquete ou uma festa. Não narra de homens famosos e poderosos, mas de seres vis e ridículos, não malvados, e não termina com a morte dos protagonistas. Atinge o efeito do ridículo mostrando homens comuns, defeitos e vícios [...] A verdade atingida através da representação dos homens e do mundo, piores do que são ou do que acreditamos, piores em todo caso do que os poemas heróicos, as tragédias, as vidas dos santos nos mostraram. (p.530)

Essa leitura imaginada de um livro hipotético abre caminho à compreensão da comédia em *La Nuit de l'erreur*, pois parte do romance trata dos cinco homens sentados à mesa do café, que não morrem, não aprendem nada, nem são redimidos (com exceção de Salim, personagem à parte, duplo de Ben Jelloun). No decorrer das versões de suas histórias, não fica sequer clara a ligação entre esses cinco homens e os quatro agressores de Zina. Portanto, não cometeram falta grave (a *hamartía* clássica). A cada recomeço da narração de seus destinos, retornam à mesa do café, patéticos em sua mediocridade.

A comédia pode ser definida no contraponto com a tragédia: nesta, os heróis são seres excepcionais, naquela, são modestos, ordinários, de dimensões humanas; esta costuma terminar com a redenção do herói através da morte ou do reconhecimento; aquela tem um final feliz e conciliador; esta tem um ritmo crescente de construção da tensão e do drama (pelo confinamento progressivo do herói em seu fado trágico); aquela tem um ritmo descompassado e insólito; nesta, os valores da sociedade foram postos à prova; naquela, a crise e o desequilíbrio foram apenas ilusórios. O riso provocado no espectador resulta, ou da compreensão da inexistência de uma real ameaça à comunidade, ou da necessidade de se criar um mecanismo de defesa contra a angústia momentânea (essa angústia, na tragédia, é levada ao paroxismo).

L'Enfant de sable não tem relação consistente com a comédia (o personagem Ahmed/Zahra é trágico, como se verá). *La Nuit sacrée*, ao dar um destino trágico à

protagonista, aproxima-se da tragédia. Mas em *La Nuit de l'erreur*, as histórias dos cinco amigos introduzem a comédia, intercalando-a com o caráter trágico das histórias de Zina e de suas companheiras. Salim, o único dos personagens que escapa à vingança completa de Zina, encontra os demais na eterna mesa no Café Cristal:

Il revit ses amis au café. Ils étaient méconnaissables. Ils avaient vieilli et perdu quelque chose en route [...] Apparemment, ils n'avaient plus de secret les uns pour les autres. Ils étaient transparents, et ce qui se montrait était sans grand intérêt [...] Ils n'avaient goût à rien et disaient n'importe quoi. (p.290)

Não há um final feliz no sentido clássico para esses quatro homens, mas, em tempos “pós-modernos”, o apaziguamento pode ser considerado como equivalente. A Zina lendária volta ao mundo dos sonhos e das lendas. A vingança absoluta prometida contra esses homens, que em certas versões terminava em morte, loucura ou amnésia, reduz-se à mera constatação da decadência de cada qual. O ritmo de suas histórias foi assimétrico, desigual e inesperado. A cada recomeço de suas histórias, retornavam ao café um pouco menos lúcidos, um pouco mais desalinados, ligeiramente abatidos, mas vivos, à toa e inúteis, perfeitamente ordinários, como no início do romance.

Outro elemento da comédia nos romances diz respeito ao personagem do contador: o seu caráter, por vezes, próximo do bufão. Este personagem do teatro traz para a cena o “princípio orgiástico da vitalidade transbordante”, a “derrisão carnavalesca do pequeno face ao grande”, “da cultura popular face ao erudito” (PAVIS: 35). O bufão opera como paródia do coro trágico. A disputa pela palavra entre Bouchaïb e seus audientes; a peleja entre os contadores Salem e Amar, que não aceitam a versão um do outro (*ES*); as brigas pela narração entre o casal de contadores Dahmane e Jamila; o discurso de Zina disfarçada de Moha (narradora que, arrependida de deixar sua história aos cuidados do casal de contadores, reassume, em certos momentos, a narrativa); a indignação do personagem Salim com o destino dado a seu personagem

pela contadora Jamila – levando-o a tornar-se narrador (NE)... Esses episódios são momentos de transbordamento verbal, em que o contador deixa de contar a história, vê-se contestado em sua autoridade, e, às vezes, é deposto, deixa de ser contador para ser ouvinte, e vice-e-versa, ou o personagem torna-se narrador, numa seqüência inusitada de trocas de funções, de inversões de papéis, num universo narrativo às avessas, carnavalizado que, não raro, deixa o leitor sem saber quem lhe dirige a palavra³⁷.

Retornando ao palimpsesto de *O Nome da rosa*, Jorge é um cultuador do mistério, e justifica o seu ódio por Aristóteles: o mistério não pode ser dessacralizado pela plebe, a palavra do Filósofo levaria a não mais se brincar de inverter o mundo, mas a compreender que a inversão é doura, sábia e possível. “Deste livro poderia nascer a nova e destrutiva aspiração a destruir a morte através da libertação do medo. E o que seremos nós, criaturas pecadoras, sem o medo, talvez o mais benéfico e afetuoso dos dons divinos?” (p.533) pergunta Jorge. E sentencia: “Se um dia alguém, agitando as palavras do Filósofo, levasse a arte do riso à condição de arma sutil, se à retórica do convencimento se substituísse a retórica da irrisão [...] tu e toda a tua sabedoria, Guilherme, estaríeis destruídos” (p.534). *O Nome da rosa* é, evidentemente, um livro sobre o infinito poder das palavras.

A substituição de uma retórica por outra causa pânico em quem controla o discurso que vigora, pois representa uma mudança na maneira de pensar e de exprimir, significa uma substituição no controle do poder. Como já foi comentado, Jenny acredita que cada nova forma de discurso implica sua própria retórica singular. É esse o mecanismo do terror, que se manifesta na literatura como um discurso rebelde e inédito. O terror está presente nas miniaturas de Adelmo, às margens do texto copiado,

³⁷ Na relação complementar com Guilherme, Adso opera como bufão, semelhante a outros personagens

comparadas a “um discurso mentiroso” sobre o mundo ao avesso, intimamente ligado ao “discurso da verdade” escrito. Essas imagens marginais apresentam-se como a contestação icônica do que se afirma através das palavras, provocam a admiração e o riso alegre dos presentes, e a fúria de Jorge.

O discurso da margem é um discurso do terror por implicar o medo atávico da invasão pelas margens, ligado ao mito bíblico do transbordamento e do dilúvio, à vertigem diante do abismo, à perplexidade face à noite escura e infinitamente estrelada, às expressões observáveis do incomensurável, portanto. Contra esse medo, organiza-se, no pensamento grego, a condenação da *hybris*, estabelecem-se regras, medidas e fórmulas de simetria e harmonia, para condicionar o belo. Condena-se, assim, a invasão pelas margens, pelos interstícios, pela entrelinha.

Jorge defende a manutenção da ordem e do discurso dominante. Estabelece a seriedade de seus argumentos e a verdade de que se imbuem. Sua verdade, como a do Inquisidor, é inquestionável. Na discussão sobre o riso e a comédia, portanto, enreda-se a idéia da existência “da” verdade. Em *La Nuit sacrée* essa idéia é claramente atacada. As irmãs fanáticas de Zahra, ao justificarem sua violência, dizem: “*la vérité est notre idéal et notre obsession*” (p.159). E o Cônsul, ao comentar uma surata, compara os ímpios aos fanáticos fundamentalistas, e afirma: “*ils évoquent la religion pour écraser et dominer*” (p.79). Umberto Eco e Ben Jelloun fazem de alguns dos antagonistas em seus romances, fanáticos. O discurso cáustico dos protagonistas contra a intolerância religiosa transporta, assim, a atualidade contemporânea para o cerne de cismas e contendas aparentemente fictícios, fantásticos ou bizantinos.

que reproduzem a relação entre o rei e seu louco ou bobo da corte (Sancho Pansa, Mephisto etc).

Finalmente, o medo da invasão pela margem leva Jorge, em substituição amarga da iluminura, a envenenar as margens do livro.³⁸ Ao invés do “discurso mentiroso” das imagens, Jorge inscreve o signo lacônico de sua condenação aos que buscam o riso. O livro proibido será fonte de infortúnio, como os manuscritos nos textos de Ben Jelloun.

O envelhecido Adso, sentindo aproximar-se a morte, encerra seu relato: “Não me resta senão calar” (*O Nome da rosa*: 562). Um pouco como Bouchaïb, retira-se de cena, confessa-se (em parte) derrotado e prepara-se para o mundo dos mortos, depois de retomar a palavra, fechando um círculo na narrativa, e de passar adiante a sua história.

2.5.4 – Apolo, Dioniso e Zaratustra – a tragédia e a paródia

outra (in)versão: tragédia/paródia; o intertexto de Nietzsche; o contador e Zaratustra (Apolo e Dioniso)

Tanto a comédia quanto a tragédia têm origem nos ritos dedicados a Dioniso. *Kommedia* é a canção do cortejo do deus, e *tragoedia* significa “canção do bode”, animal sacrificado em rememoração à imolação de Dioniso (despedaçado pelos seus pares). Suas máscaras clássicas, emblemáticas do teatro, também são criadas para esses ritos.

Já foi dito, ao se definir a comédia, dentro de uma concepção aristotélica, que a tragédia tem, por herói, homens excepcionais; por resolução, a redenção do herói através da morte ou do reconhecimento (reconhecimento da identidade do herói pelos seus pares, ou reconhecimento da origem do mal por parte do herói); por ritmo, um *crescendo* na construção da tensão e da angústia; por detrás da angústia está o questionamento da lei e dos valores da sociedade. A trajetória do herói caracteriza-se

³⁸ O livro com as páginas envenenadas é uma citação do conto “História do vizir punido” das *Mil e Uma*

por um confinamento ao destino funesto imposto pelos deuses. O *pathos* do herói leva à catarse do público através do terror e da compaixão. O desenlace leva ao reforço da lei e dos valores que, postos à prova pela fatalidade e defendidos pelo herói, são fortalecidos junto ao público espectador.

Em seu estudo sobre a importância da escritura no desenvolvimento da tragédia, Charles Segal acredita que esse desenvolvimento ocorre à medida em que a cultura oral cede lugar à cultura escrita (1982: 132). Nessa “mudança de hábitos de pensamento oral a escrito”, preserva-se, no entanto, a “dependência face ao auditório”. O texto escrito da tragédia expressa a complexidade psicológica do indivíduo face ao mundo, ao destino ou ao poder. Sua linguagem é diferente da linguagem formular da poesia homérica (cujas uniformidade e exemplaridade subsistirão nas manifestações do coro), pois o texto escrito “abre-se ao infinito graças ao poder de abstração e de conceituação da escritura” (p.135). Para Segal:

A verdade (*alétheia*) que o poeta oral, graças às Musas, filhas da Memória, salva da obscuridade e do esquecimento (*lèthè*) é recriada na situação participativa da recitação oral. A verdade que o poeta trágico transmite (e escreve) é problemática e ambígua, objeto de meditações e buscas penosas e solitárias. (p.138)

No caso dos romances em questão, os contadores esforçam-se, como o aedo e o rapsodo gregos, por não deixar cair no esquecimento as histórias de seus personagens, servindo-se de recursos retóricos, formulares e poéticos, para cativar a platéia e dar um prosseguimento, sistematicamente interrompido, à(s) história(s). E a recorrência à leitura eventual de um manuscrito intercala as duas situações acima mencionadas: ora próximo do poeta oral, que precisa trazer à luz a história por meio de processos mnemônicos, ora semelhante ao poeta trágico, cujo texto lhe permite elaboradas

digressões relativas ao estado emocional e ao pensamento do herói, o contador, personagem de romance, transgride a fronteira dos gêneros, inclusive diacronicamente.

O poder de abstração desencadeado com a escritura avança juntamente com o florescimento da filosofia clássica e com a complexificação do seu instrumental teórico, que vão, aos poucos, se imprimir na tragédia. Ainda segundo Segal:

A verdade trágica mistura concreto e abstrato, visível e invisível, claro e escuro. Essas oposições perdem sua nitidez e se fundem à medida que a linguagem, distanciando-se, cada vez mais, do familiar, cristalizado em fórmulas [poéticas] [...] e penetra, por exemplo em Tucídides] além das “aparências externas” (*phanera opsis*), a fim de colocar luz sobre “a causa mais verdadeira” (*alethestatè prophasis*) que é, de fato, “a menos confessa”, a “menos visível” (*aphanestatè*). Uma tal concepção da verdade exige uma linguagem capaz de analisar as dicotomias da existência, concebida como complexa e enganosa, uma linguagem que seja tão difícil, tão rica, tão cambiante quanto o seu objeto. (p.139-140)

O sentido que, na poesia oral, é mais ou menos unívoco, torna-se, na tragédia, múltiplo e fragmentário, intercalado entre evolução e performance, palavra e ação, canto coral e diálogo, e, colocado sob perspectivas distintas, regidas pelos binômios (clássicos) acima citados. A verdade será distribuída entre o coro (em vias de tornar-se residual) e personagens como o profeta, a deidade ou a intervenção de um oráculo.

Si Abdel Malek e Bouchaïb, em *L'Enfant de sable*, Zahra, em *La Nuit sacrée* e Lamarty, em *La Nuit de l'erreur*, tomam a palavra para restabelecer os fatos e, também, para colocar ordem no caos da narrativa e dar um efeito de autoridade sob uma voz unificada, mesmo que temporariamente. O contador (como já foi dito) funciona como o coro, uma intromissão da poesia lírica arcaica na tragédia, restaurando, pelo menos provisoriamente, a verdade. Até que a própria verdade deixa de ser vista como una, ou em oposição à mentira, quando, por exemplo, Salim afirma que “*la vérité est ronde et [...] on peut l'appréhender de partout, [...] elle est changeante, relative*” (NE: 225), ampliando, assim, para o âmbito diverso da recepção, as possibilidades de sua compreensão. O mesmo vale para a imagem das portas de entrada no texto em *L'Enfant*

de sable, as quais, a certa altura, serão consideradas, também, “falsas entradas”, ou mesmo saídas (do texto, da história ou da *medina*, metáfora da arquitetura do texto e da história), “*tout dépend d’où on vient*” (p.49), na multiplicidade labiríntica da leitura. O leitor pode ser comparado a Janus, deus guardião das portas, dos limiares e dos portais, com um rosto voltado para trás (o passado, o Oriente) e outro para frente (o futuro, o Ocidente), cabendo ao leitor optar pelo rosto a ser usado. A verdade é, por isso, vária (o mesmo fica subentendido na maneira ambígua como terminam os romances, depois de trajetórias ora fragmentárias, ora fantásticas, sempre poéticas e plurais).

Até agora, a tragédia tem sido abordada de maneira “clássica”, aristotélica. Mas um dos principais intertextos dos romances de Ben Jelloun obriga a que se jogue outra luz sobre a tragédia: Friedrich Nietzsche que, entre outros, é anti-aristotélico.

Antes de abordar a intertextualidade propriamente dita, é preciso destacar, em termos gerais (pois seria impertinente qualquer tentativa de resumo do pensamento nietzschiano nesta tese), o caráter inovador do entendimento proposto por Nietzsche para a tragédia e algumas implicações de seu entendimento do pensamento trágico. Desde *La Naissance de la tragédie*, a tragédia grega é colocada sob o signo da complementaridade Apolo-Dioniso. Essa complementaridade reúne o que parecia ser, inicialmente, inconciliável: Apolo é o deus da individualidade (da consciência individual), da justa medida, da razão. No pórtico de seu templo em Delfos, lia-se “Conhece-te a ti mesmo”, questão essencialmente trágica, na base da busca do herói clássico. Dioniso é um deus de origem asiática, incorporado tardiamente ao panteão grego, e por isso, perseguido, inicialmente, por seus pares olímpicos (que o despedaçam, antes de o aceitarem no Panteão); carrega consigo, em sua deambulação, a promessa do retorno ao Uno – e, portanto, à indistinção do Grande Todo (ou seja, a

anulação da individualidade ou da consciência individual), o excesso, a enormidade, a desmesura, o tumulto, o alarido, a fúria, e a multiplicidade da metamorfose. Apolo representa a criação, o cosmos e a civilização; Dioniso, a destruição, o caos e a natureza. Apolo é também o sonho (inclusive o profético), Dioniso é a embriaguêz (remetendo ao abandono do transe e da orgia). Apolo é a imagem plástica e a palavra (a forma), Dioniso é a música (a emoção e o sentimento indizíveis). Derrida dirá que aquele é a estrutura, e este, o elã (1967: 47). Essas antinomias revelam-se cooperação, pois o retorno ao primevo dionisíaco se faz de maneira simbólica e, portanto, através de imagens ou máscaras – que são apolíneas. O estado de transe dionisíaco é induzido pelo rito – série de procedimentos e etapas formais, da ordem do apolíneo.

Desse amálgama indestrinçável, compreende-se que Nietzsche veja a tragédia grega como “*le chœur dionysiaque qui se décharge continuellement dans un monde d’images apolliniennes*” (*La Naissance de la tragédie*: 79). Essa descarga, porém, difere da catarse. Nietzsche concebe o momento trágico como a expressão da vontade de ilusão, e não da vontade de (re)conhecimento. A consciência da ilusão, da encenação e do simulacro estabelecidos pelo teatro abrem ao espectador a possibilidade do saber trágico, que é um saber de júbilo e êxtase diante da teatralidade. Esse é um “*gai savoir*”, saber alegre, que desencadeia o riso. Diferentemente da catarse, que leva à expiação do medo e da angústia pela identificação do espectador com o sofrimento do herói, o riso resulta da distância de que está consciente o público, diante do espetáculo: da consciência da defasagem existente entre o herói e si mesmo, entre a representação e a vida, entre a ilusão e a realidade, explode o riso.

Nietzsche, ao enaltecer o “riso trágico”, valoriza a origem da tragédia no coro satírico (“sátiros” são os “homens bodes” do cortejo dionisíaco), e a relação intrínseca

entre a tragédia e a sátira – composição poética voltada à censura e à denúncia do ridículo dos desvios de comportamento. Henri Bergson, em seu ensaio sobre o riso, aborda, entre outros aspectos, seu caráter satírico: o riso tem função corretiva e age como gesto social regulador e crítico (1975: 67, 130 e 150ss).

Deleuze, ao analisar o pensamento nietzschiano, ressalta que o “espectador medíocre, patológico e moralizante” entende a tragédia como purgação medicinal, e o espectador “artista” regozija-se na multiplicidade casual e intempestiva da repetição teatral (1962: 20). Na medida em que o tema trágico é a dor do despedaçamento de Dioniso, “o drama é, portanto, a representação de noções e de ações dionisíacas” (p.14), mas essa representação é “*hasardeuse*” (*az-zahr*, flor ou jogo de dados), errática, insólita, inesperada, pois, na repetição do drama, o mito retorna sempre outro, modificado, metamorfoseado. Blanchot, a propósito do Eterno Retorno nietzschiano, lembra que a alegria do retorno surge do pensamento aleatório, *er-azar* (1973: 45), o *coup de dès* dos deuses que transfigura a experiência humana.

Para Claude Levesque, que também analisa a filosofia de Nietzsche, o pensamento trágico (alegre) é irônico, satírico; ele brinca e joga com as máscaras e os simulacros, proteiforme, deixando a idéia de verdade em meio ao labirinto e ao caos. Esse pensamento “nasce da ruptura do círculo do saber”, no “quiasma da contradição sem resolução”, no “limite do conhecido e do desconhecido” (1976: 36), ponto de abismo que Nietzsche denomina de “*abîme d’oubli*” (*La Naissance de la tragédie*: 72), na interação entre Apolo e Dioniso.

Essa interação não é dialética, não resolve antagonismos, não produz um resultado final; é não-dialética, não-econômica, pois não faz sentido, nem visa uma apoteose final; ela é dispendiosa, exagerada, excessiva, e ocorre num simulacro de

sacrifício, ou, num sacrifício paródico. Diferentemente do homem primitivo, que escapa à iminência da destruição pela mimesis, e do espectador “mediocre”, que se coaduna à economia da catarse e da reflexão (a catarse visa induzir ao controle racional, do indivíduo ou da coletividade, após uma desgarga emocional funcional e curativa), o homem trágico dionisíaco escapa à fatalidade pela representação paródica, que renova o mito e reanima o espectador. O riso do homem dionisíaco (mais do que a reflexão filosófica) aproxima-o do desconhecido e faz da consciência da ausência de sentido um sentimento de plenitude.

Em Nietzsche, o riso exalta e exulta o eternamente novo ou renovado: *“déceler le héros et non moins le bouffon qui se cachent dans notre passion de connaître, de jouir de temps en temps de notre folie pour continuer à jouir de notre sagesse! [...] Comment alors nous priver de l’art, comment nous priver du fou?”* (*Le Gai savoir*: 132-133). Sabedoria e loucura aproximam-se na perspectiva do olhar do espectador. Essa perspectiva destacada, observadora do desdobramento de si que se encena no palco, e que se reconhece como “outro”, alimenta a consciência trágica. François Warin, ao comentar essa defasagem, diz que “o riso não é simplesmente a perda do controle da razão, é a perda da unidade, da identidade, [e] do sentido” (1994: 89). O espectador se fragmenta, como Dioniso. E, ao regozijar-se diante de seu próprio despedaçamento, diz o famoso “sim à vida” de Nietzsche (1971: 206ss, por exemplo), um “sim” à diversidade e ao imprevisto. Essa idéia é tributária do mito do Eterno Retorno, o qual é particularmente presente em *Ainsi parlait Zarathoustra* (entre outros tantos mitos)³⁹.

³⁹ O conceito de Eterno Retorno é herdado da *Samsara* do budismo, para o qual há uma Roda (*Samsara*) de encarnações, que consiste na projeção, por parte de um Espírito (único), de personalidades (múltiplas), ao longo do tempo cronologicamente ordenado. Cada personalidade manifestada materialmente corresponde a uma vida, e o aprendizado resultante dessa encarnação será incorporado ao Espírito em seu estado atemporal. As personalidades – máscaras do Espírito, são sempre renovadas e adequadas ao contexto histórico em que se inserem. A análise do Eterno Retorno em Nietzsche, porém, não cabe aqui.

Assim, Nietzsche afirma sua diferença ao atacar Eurípides, que transformou a tragédia grega em uma seqüência de eventos racionalmente encadeados, ao mesmo tempo em que adulterou os enredos tradicionais e reduziu a dimensão sobre-humana do herói (entre outras modificações com relação ao modelo inicial). Manifesta-se anti-socrático, ao desvalorizar a teoria e a abstração em proveito do riso (o riso sendo mais eficaz do que a filosofia, na aproximação do homem do desconhecido). É, também, anti-platônico, ao elogiar a máscara, o simulacro e a mentira; anti-aristotélico, ao opor-se à idéia de catarse; e anti-dialético, ao prescindir de uma economia do sentido, que induza à produção de uma síntese ou que justifique a antítese.

Talvez a melhor expressão do amálgama Apolo-Dioniso esteja no personagem de Zaratustra. E *Ainsi parlait Zarathoustra* é o texto de Nietzsche mais presente na obra de Ben Jelloun, não somente através de citações esparsas, mas, sobretudo, da construção do personagem do (anti-)herói, cujo perfil se mostra nos traços do contador de histórias benjellouniano. Para rastrear esse perfil na composição do personagem do contador, cabe um breve comentário sobre a influência de Nietzsche na literatura magrebina de expressão francesa.

Abdelwahab Meddeb, um dos mais proeminentes intelectuais magrebinos, fala, em sua tese, da importância de Nietzsche na literatura francófona do Magrebe. O filósofo alemão, que incorporou muitos elementos da filosofia e da mitologia orientais à sua obra, permitiu aos seus leitores magrebinos uma reaproximação de suas próprias fontes orientais. Nietzsche também “inaugura uma mística órfã, sem Deus, experiência heróica do sagrado, contemporânea de um mundo desencantado” (1991: 122): o grito de Zaratustra, “Deus está morto”, opera como uma espécie de “Abre-te Sésamo” para uma certa intelectualidade magrebina que contesta a irrefutabilidade do texto sagrado,

distinguindo, como Nietzsche, religiosidade e religião. Essa distinção será importante para o intelectual francófono magrebino, que vai discutir e redimensionar a relação entre religião e história.

Beïda Chikhi, em sua tese sobre Meddeb, Farès e Khatibi, fala sobre a importância de Nietzsche para os escritores francófonos do Magrebe, devido à sua “estratégia mítico-poética do jogo da diferença, que desloca e frustra os códigos, estratégia da *étrangeté* capaz de nutrir uma dupla crítica, tantas vezes exaltada no ensaio magrebino” (1995: 144 e 1996: 132). A *étrangeté* magrebina encontra suporte na estranheza, tanto da filosofia quanto da escritura nietzschiana, e eco para ambigüidade do entre-dois cultural que a define. Esse suporte estende-se ao “culto da margem e da diferença” e ao “diálogo com todos os pensamentos da diferença” (1996: 36) que se detecta na obra do filósofo, e que permitem ao intelectual magrebino aprimorar o seu diálogo com o pensamento ocidental tributário ou herdeiro do seu desencanto e de sua diferença.

Nem Meddeb, nem Chikhi, abordam pontualmente, ou sistematicamente, as questões do pensamento de Nietzsche (esta tese também não pretende fazê-lo). E Ben Jelloun, ao comentar a influência de Nietzsche sobre o seu trabalho, diz: “*quand j’étais étudiant, c’est Nietzsche qui pour moi a joué ce rôle [de nutrition], par sa folie, son romantisme, son souffle poétique extraordinaire*” (“Conversation avec Tahar Ben Jelloun”. BEN JELLOUN 1990a: 43). Portanto, mais do que um alinhamento filosófico, Ben Jelloun encontra em Nietzsche um poeta, que, como ele, mistura gêneros e registros. Em *Zarathoustra*, por exemplo, narrativa entre o poema em prosa, o ensaio, o tratado e a coletânea de aforismas, Nietzsche faz uma paródia de evangelho, intercalando imprecisão, exclamação, interrogação oratória, poema lírico, diálogo,

parábola, num trabalho elaborado com a língua (alemã), em jogos etimológicos e efeitos insólitos (BLANQUIS: 44). Essa busca de uma “nova língua” que anuncia a “boa nova” é enunciada pelo anti-herói: “*sur des voies nouvelles je chemine; me vient un nouveau discours; comme tous créateurs, des vieilles langues me suis lassé. Plus ne veut mon esprit sur des semelles usées suivre sa route*” (*Ainsi parlait Zarathoustra*: 108).

Ben Jelloun, como os demais escritores magrebinos que escrevem em francês, também busca novos caminhos linguagísticos, novas formas de expressão, que digam o entre-dois de sua condição. A presença do intertexto nietzschiano é detectável em citações esparsas, distribuídas por Ben Jelloun ao longo de seus textos, ficcionais ou não, muitas vezes ressaltando contradições do texto ou dos personagens – ou seja, denunciando o seu caráter paródico.

Ben Jelloun já declarara, várias vezes, que *Ainsi parlait Zarathoustra* é seu “companheiro”. Em *La Soudure fraternelle*, uma autobiografia, diz: “*pendant longtemps j’ai considéré certains écrivains et cinéastes comme des amis. Je disais ‘mon ami Nietzsche a écrit...’, ou ‘mon ami Ozu a réalisé...’*” (p.120). Em *L’Homme rompu*, o livro preferido do protagonista é *Ainsi parlait Zarathoustra*, o qual leva em suas viagens – em oposição a *L’Etre et le néant*, de Sartre, onde esconde o dinheiro do suborno (signo de sua “cor-rupção”); Zaratustra é chamado de “*bon compagnon*”: “*en le lisant, en l’écoutant, je me sens mieux*” (p.88). A mesma idéia se repete em *L’Ange aveugle*, onde um personagem descobre a leitura de *Zarathoustra* na prisão, e considera seu herói como “*mon ami et vieux compagnon*” (p.185 e 186), com citações textuais, entre aspas e referência bibliográfica em nota de pé de página. “*Son livre préféré, celui qu’il avait toujours sur lui, était Ainsi parlait Zarathoustra de Nietzsche [...] sans Zarathoustra, son orgueil l’aurait maintenu dans une position rigide et aigrie*” (p.180).

Nos romances estudados, Nietzsche e/ou Zaratustra não serão companheiros, mas palimpsestos. Em *L'Enfant de sable*, por exemplo, o famoso camelo do filósofo aparece: “*je me sens comme le chameau du philosophe qui avait un goût difficile et des désirs impossibles*” (p.98) – o camelo é a primeira das metamorfoses de Zaratustra. Mas há outras citações: “*j’aime jouer, même si je dois faire mal. Il y a longtemps que je suis au-dessus du mal*” (ES: 58) refere-se, claro, a *Par-delà bien et mal*; “*un jour, pas une nuit, les nuits sont de l’autre côté, un jour tu enfanteras un oiseau de proie, il se mettra sur ton épaule et t’indiquera le chemin*” (NS: 183) alude à águia e ao caminho de Zarathoustra; e “*l’homme sortit de la grotte en titubant. Un chameau équipé pour les touristes était là [...] L’homme disparut, suivi par les papillons qui le protégeaient, illuminant sa route*” (NE: 163), tanto fala do camelo, quanto alude ao (anti-)profeta Zaratustra e às recorrentes borboletas no caminho. Há inúmeros outros exemplos.

De maneira geral, a própria estrutura de *Ainsi parlait Zarathoustra* é incorporada por Ben Jelloun, nos romances aqui estudados. Esta narrativa, entre a ode e a paródia, a tese, o mito e o poema, carnavaliza os gêneros e mantém uma distância irônica com relação aos discursos filosófico e profético. Como já foi demonstrado, os romances de Ben Jelloun também oscilam entre gêneros, e realizam, sobretudo por intermédio do personagem do contador, sua carnavalização. Isso porque há uma distância, que pode ser lida como irônica, no texto que insere a narração oral em uma narrativa, tornando essa narração uma paródia. Paródia, em grego, significa “canto ao lado de outro”, e expressa a imitação cômica, a duplicação alterada, o desvio (mais que a oposição ou o antagonismo).

Em sua tese, Sophie Rabau afirma que “a narração oral no texto romanesco deve ser lida como um objeto paradoxal que perturba a escritura romanesca, sem, com isso,

reproduzir a prática oral do conto” (1995: 43), num duplo distanciamento com relação às práticas antropológicas da narração e da escritura do romance – o gesto coletivo da narração em contraposição ao gesto individual da escritura. Ben Jelloun, ao fazer de seu narrador um contador de histórias, além de jogar com os limites, frouxos, entre os gêneros, aproveita-se da dupla distância provocada pela simulação de oralidade no texto escrito, e estabelece, em seu hiato, o espaço da paródia, tornando o seu texto ainda mais ambíguo.

Assim, o contador, na paródia da oralidade que seu discurso representa, também desconstrói parte do caráter trágico do seu personagem. Isso pode ser constatado a partir de uma citação nietzschiana encontrada em *L’Enfant de sable* e em *La Nuit de l’erreur*. Bouchaïb encerra seu discurso inicial em uma provável citação de Naghib Mahfouz, onde é justificada a escritura de um diário – um dos elementos centrais do romance: “*un poète égyptien justifiait ainsi la tenue d’un journal: ‘De si loin que l’on vienne, ce n’est jamais que de soi-même. Un journal est parfois nécessaire pour dire ce qu’on a cessé d’être’. Son dessein était exactement cela: dire ce qu’il avait cessé d’être*” (p.11-12). *Mise en abyme* nessa possível citação de Mahfouz, está uma referência ao *Gai savoir*, onde se lê: “Nous voulons devenir ceux que nous sommes – *les nouveaux, les uniques [...] ceux qui sont leurs propres créateurs*” (fragment 335, 1982: 226).⁴⁰ “Ser o que somos” refere-se a assumir-se enquanto criador, a aquinhoar-se de seu caráter demiurgo. Em outra citação da mesma obra, lê-se, no mesmo sentido:

Deviens, ne cesse de devenir ce que tu es – le maître formateur de toi-même! Tu n’es pas un écrivain, tu n’écris que pour toi! Ainsi tu maintiens la mémoire de tes instants et tu trouves leur enchaînement, la chaîne d’or de toi même! Ainsi tu te prépares pour le temps où il te faudra parler! (fragment 11-297, *ibidem*: 421).

⁴⁰ Já em *La Prière de l’absent* essa citação é capital: “*Que dit ta conscience? [...] Un philosophe répondit ainsi à cette question: Tu dois devenir l’homme que tu es*” (p.145).

Novamente, “ser o que se é” está relacionado ao processo criador (artístico ou profético), à assunção dos próprios caminhos – cada indivíduo tendo o seu caminho único e singular. O mesmo ocorre em *Zarathoustra*, onde é dito ao herói: “*tes bêtes savent, ô Zarathoustra, qui tu es et qui tu dois devenir; voici: tu es celui qui enseigne le retour éternel*” (p.272) – cabendo ao personagem perseverar em seu ser profético e ímpar. A solidão do herói e a aspereza do caminho são temas clássicos da tragédia, mas desvinculados, por Nietzsche, do destino imposto pelos deuses: “*Solitaire tu suis la voie du créateur, à partir de tes sept diables tu veux créer un dieux*” (p.86), e “*car le chemin – cela n’existe pas!*” (p.244) – o herói nietzschiano cria sua própria singularidade.

No diário de Ahmed, registram-se os vários estágios das transformações do ser, o que ele é, o que foi, o que já não é mais, na sua busca singular da identidade. A citação de Nietzsche será incorporada por vários personagens. Ahmed dirá: “*elle pourrait me souffler à la bouche, comme pour ranimer une noyée, ‘tu dois devenir ce que tu es’...*” (ES: 97); e “*j’émergeais lentement mais par secousses à l’être que je devais devenir*” (ES: 121); o contador: “*tantôt homme, tantôt femme, notre personnage avançait dans la reconquête de son être*” (ES: 126); e o trovador: “*je la condamnais à persévérer dans son être*” (ES: 181). Em *La Nuit de l’erreur*, Salim, que rouba a cena à medida que Zina se retira, levanta a mesma questão: “*tout doit persévérer dans son être*” (p.306); e “*Salim sait que l’être ne renonce pas à ce qu’il est*” (p.307).

Essa citação instaura uma dimensão paródica quanto à busca do(s) personagem(ns), pois esse ser que “deve perseverar”, persevera, dionisiacamente, numa série de metamorfoses, perseverando na transmutação, no estar sendo. Além das constantes metamorfoses, e diferentemente do herói trágico (que busca uma verdade já conhecida pelos deuses, e imposta por eles), o herói benjellouniano, calcado no

nietzschiano, deve buscar sua singularidade criadora – criando-se a si mesmo, à medida em que trilha seu caminho ímpar. O correspondente anônimo de Ahmed conclui, parodiando: “*ressembler à soi-même, n’est-ce pas devenir différent?*” (ES: 104). Assumir a singularidade, para Ahmed (entre outros personagens de Ben Jelloun), é assumir a inevitável diferença com relação ao outro.

O perfil de Zaratustra, que se enxerga sob os traços do contador, pode ser detectado, inicialmente, através da paródia que se dissemina na caracterização de seu personagem, que é tributário do louco trágico e do bufão: ele inverte o mundo, as falas, e diz o que quer. O contador Dahmane, por exemplo, numa inversão final, rouba a fala do herói trágico, parodiando-o, e pergunta aos demais contadores: “*qui sommes nous, au fond?*” (NE: 312). Inversão que denuncia a seriedade do questionamento, ao final do romance, sobre a função do contador na sociedade marroquina contemporânea.

Em *Ainsi parlait Zarathoustra*, o herói é comparado ao bufão diversas vezes: ora ele mesmo (p.232 e 312, por exemplo), ora apenas a sua mão (p.240), ora o seu “*singe*” (p.220) – sua símia ou seu duplo. Mas o termo é usado pelo personagem em relação à atividade criadora (às vezes próxima da sabedoria, outras, da arte): “*cette vieille bouffonne de sagesse*” (p.279), “*plutôt bouffon à sa propre manière que sage au gré des autres*” (p.304), e “*rien que bouffon, rien que poète*” (p.360); o bufão é associado à atividade criadora e afirmativa do caminho ímpar e solitário que o herói nietzschiano deve trilhar. O bufão, também, faz parte da série de binômios que Nietzsche reúne: “*souffrance est aussi un plaisir, malédiction est aussi une bénédiction, la nuit est aussi*

un Soleil – ou me quittez ou apprenez ceci: un sage est aussi un bouffon” (p.387) – sabedoria e paródia sendo dois lados de uma mesma moeda.⁴¹

Quanto ao caráter exorcista e catártico do contador, que pode ser assimilado a uma idéia aristotélica da tragédia, também ele, paradoxalmente, é herdeiro de Nietzsche (que não é isento de contradições). A citação será explícita em *La Prière de l’absent* (p.[9]):

A: Ecrire [...] pour moi est un besoin, il me répugne d’en parler, même sous une façon symbolique.

B: Mais pourquoi écris-tu donc?

A: Hélas! mon cher, en confidence je n’ai pas encore trouvé d’autre moyen de me débarrasser de mes pensées.

B: Et pourquoi veux-tu t’en débarrasser?

A: Pourquoi je veux? Est-ce que je veux? J’y suis forcé.

Nietzsche, *Le Gai Savoir*, [fragment] 93

Essa necessidade de “*se débarasser*” permeia a trajetória do contador. O escritor “A” precisa “*se débarasser*” dos pensamentos pelo intermédio da escritura. O verbo, na edição consultada⁴², está em itálico em sua primeira aparição no texto (ou porque o autor o assinalou, ou porque os editores tiveram problemas com sua tradução a partir do alemão). “A”, repugnado diante da própria necessidade catártica, fala da escritura como uma necessidade, em situação semelhante à do contador, “forçado” à narração pela contingência do ofício. Esse fragmento de *Le Gai savoir* tem, de notável, justamente, o fato de ser a reprodução de um diálogo oral, uma simulação de narração dentro de uma narrativa fragmentária – como ocorre com o texto benjellouniano narrado pelo contador.

Há vários exemplos de intertextualidade entre o personagem de Zaratustra e o contador de Ben Jelloun. Por exemplo, o próprio nome do herói, que contém “za(h)ra”, flor ou (jogo de) dados – azar. Zaratustra diz “*et voici toute ma poésie et toute ma visée*:

⁴¹ A imagem da moeda não é estranha ao texto nietzschiano: o ator é chamado de *faux-monnayeur* (1971: 309), e os clérigos são criticados: “*les vieux monnayeurs de l’esprit ont aussi falsifié la monnaie de votre esprit*” (1971: 485) – imagem aproveitada, sobretudo, por Gide.

⁴² *Le Gai savoir. Oeuvres philosophiques complètes*. Vol. V. Paris: Gallimard, 1982, p.118.

pouvoir en une chose unique considérer et rassembler ce qui est fragment, énigme et cruel hasard!” (p.177). O termo “azar” não diz respeito, portanto, somente a Zahra, concerne, também, o contador que, como Zaratustra, reúne fragmentos, enigmas e acaso nas folhas confusas, ora ilegíveis, ora em branco, ora parcialmente apagadas, sempre disputadas. A “coisa única” alcançada pelo contador é o efeito de unidade obtido através do esforço da narração da trajetória do personagem, seja ele Ahmed/Zahra ou Zina, personagem que revela-se múltiplo, poroso, irreduzível a uma versão conclusiva.

A encenação do trovador cego no café, semelhante a um mestre cercado de alunos ou discípulos, lembra o profeta Zaratustra: este cai no sono depois de falar aos discípulos (p.172), como aquele, que adormece em meio à própria narração, e tem seu sono velado pelos que o cercam; este, com “a voz como que viesse de longe”, fala aos discípulos de seu sonho, como aquele, que também viera de longe, de outro século, e que falará, igualmente, de um sonho (“A anoite andaluza”). Mas o sonho de Zaratustra aproxima-o de Bouchaïb, ao ver-se transformado em “*veilleur de nuit*” e guardião de túmulos e de chaves, zelando sobre “*cercueils de verre*” (p.183). Esses caixões de vidro lembram os objetos envidraçados que evocam a ampulheta (Cf. p.154ss.), a qual é mencionada em *Ainsi parlait Zarathoustra*: “*tu enseignes qu’il est une grande année du devenir [...] qui tel un sablier, ne peut que toujours à nouveau sur elle-même tourner pour à nouveau courir et s’écouler*” (p.272), comparando a reversibilidade da ampulheta ao eterno retorno.⁴³ Há um outro “*veilleur de nuit*” em *La Nuit de l’erreur*, assim como há um Cavaleiro das Virtudes, que faz lembrar o Mestre das Virtudes de *Zarathoustra* (p.39). E o título do capítulo “*Bâtir un visage comme on élève une*

⁴³ Em *Le Gai savoir*, fragment 341, a mesma idéia se repete: “*l’éternel sablier de l’existence ne cesse d’être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière*” (p.232).

maison” (ES), único entre aspas do livro, pode ser uma citação da frase “*j’aime celui qui oeuvre et qui invente pour bâtir au surhomme sa demeure*” (p.24).⁴⁴

De forma geral, o primeiro encontro de Zaratustra com os homens, na praça pública, em que testemunha a queda do equilibrista, dá contornos ao perfil do contador: “*l’homme est une corde entre bête et surhomme tendue – une corde sur un abîme*” (p.24), homem concebido como ponte ou passagem, intermédio entre passado e futuro, metáfora que surge diante do espetáculo do funâmbulo. A iminência da queda adverte para a possibilidade do fracasso desse homem, cujo fio, a voz, une, ou tenta unir, disparidades, diversidades, multiplicidades. “*Pour les hommes je suis encore à mi-chemin entre un bouffon et un cadavre*” (p.30), diz Zaratustra, que também se vê como intermediário ou passagem, que aglutina polos opostos: vida (bufão) e morte (cadáver), signos entre os quais transita.

“*Ainsi parla Satan*” é uma frase da Surata “As Mulheres” (IV, 118) e pode constituir uma primeira referência de Nietzsche ao pensamento oriental, em *Zarathoustra*. A arqueologia da erudição e da complexidade do pensamento do filósofo alemão já tem sido empreendida por seus críticos. Um elemento, dentre tantos, porém, se destaca no que se tange ao texto de Ben Jelloun: a assimilação da grande luz à grande treva, *Midi a Minuit* (o capítulo “A l’heure de midi”, entre outros, de *Zarathoustra*) – os contrários que, ao invés de se oporem, existem embutidos um no outro (como Apolo e Dioniso). “*Cette lumière soudaine [...] annonce les ténèbres*” (ES: 25), “*je suis moi-même l’ombre et la lumière*” (ES: 44), “*l’énigme qui oscille entre les ténèbres et l’excès*

⁴⁴ O termo *azar* será usado por Nietzsche, ainda, como sinônimo de tempo profetizado: “*notre grand Hasar, c’est-à-dire notre grand et lointain royaume humain, le royaume de Zarathoustra qui durera mille ans*” (1971: 292). De acordo com a tradição persa, *hasar* é o milênio anunciado pelo profeta (1971: 480). O escritor egípcio Edmond Jabès (1912-1991) tem uma coletânea de poemas intitulada *Je Bâtis ma demeure* (1959), que também pode estar ligada intertextualmente (entre outros títulos seus) ao romance de Ben Jelloun.

de lumière” (ES: 85) – citações que se referem ao enigma da identidade de Ahmed. “*Je passai ainsi de l’extrême lumière à l’extrême ténèbre*” (NE: 278) – um enigma com que se depara Zina; e “[Salim] *se débattit en pensant au soleil nocturne de ses insomnies [...] Le soleil noir, c’était son refuge et son secret*” (NE: 282) – esse sol dos alquimistas (pensadores cuja tradição é de origem árabe) que simboliza, justamente, a anulação da oposição meramente aparente.

O personagem do profeta, parodiado no personagem de Zaratustra (pois ele acaba fracassando em seu anúncio da “boa nova”), também é parodiado nos romances de Ben Jelloun. 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, ES, Zahra enreda-se numa miragem no deserto e não retorna à praça, NS, e Dahmane, Jamila e Lamarty encontram-se presos depois da “limpeza” da praça, NE). Uma das mais impressionantes figuras proféticas, o apóstolo João, pode estar na base da profecia, interrompida, do contador de histórias, sobretudo Bouchaïb. 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, que lembra o livro envenenado de *O Nome da rosa* (e o livro presente no conto das *Mil e Uma Noites* no qual este é calcado; Cf. nota 38, p.170), doce ao paladar (o externo, o *zahir*), revolta e revoluciona as entranhas (o *bateno*). “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

reassunção. A lua cheia de *L'Enfant de sable* come o alfarrábio de Bouchaïb, impedindo-o de digeri-lo por si mesmo, de metabolizá-lo, ou alquimizá-lo, e de completar a sua missão, destituindo Bouchaïb, portanto, de seu ofício. A lua devoradora, além de colocar Bouchaïb em oposição ao trovador cego, *‘l’homme qui fut aimé par la lune’* (ES: 185, expressão das *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*. Além disso, apagam-se a pintura de Abid, o talismã de Zina e a tábua flutuante no mar, Cf. p.154, em processo semelhante).

Mais uma vez, a lua e o tempo ressurgem na análise da narrativa. A lua refere-se ao pensamento nietzschiano de maneira matricial, pois, sendo usada pelo homem primitivo para medir o tempo, dá surgimento ao mito do Eterno Retorno (Cf. nota 32, p.156); ela estabelece leis (a repetição dos ciclos diário, mensal, etc) e concatena significados múltiplos sob o denominador comum de regras “mágicas” ou simpáticas, fixas, ligando homens, vegetação e intempérie, numa rede de correspondências cósmicas. Tece-se, assim, uma rede ou teia mágica.

Serão desenvolvidos rituais para amarrar, conectar, controlar a relação do homem com esses ciclos, integrá-lo harmonicamente ao intangível, costurando-o a essa teia. Dentre eles, os ritos dionisíacos, que estão presentes nos romances de Ben Jelloun em experiências de transes, giros dervixes (de Zina e de Abid, *NE*), e marabutismo. São igualmente dionisíacas a loucura (do contador e de alguns personagens), e a conotação

(de caráter sagrado) da epilepsia (de Fatima, *ES*, e de Zina, *NE*), que pontuam os textos. Por fim, Dioniso é citado nominalmente, quando a mulher que participara da orgia da Noite do Erro (espécie de ritual) com Zina, nega o acontecido, alegando ter estado presente ao “espetáculo” (outro ritual) em que seu marido fora consagrado ‘*Porteur de l’Énergie, le Prince de la Masculinité, Dionysos*’ (*NE*: 75).

A presença de Dioniso no texto de Ben Jelloun abrange, portanto, a menção nominal, o caráter teatral dos romances, a insistência sobre rituais nas histórias narradas, e o excesso e a loucura que estigmatizam o contador. Essa presença se estende a um último aspecto a ser comentado com relação ao contador de histórias: o seu aspecto infernal.

2.5.5 – O olhar de Orfeu

figura infernal; o olhar do contador; olhar-pharmakon

Inicialmente, o contador deve seu aspecto infernal ao seu caráter tributário do bufão: Arlequim, máscara do teatro, quer dizer “rei do inferno” – “*Hell König*”, “*Hellequin*” (*PIGNARRE*: 67). Deve-o, também, à sua proximidade do poeta cego islâmico. O historiador Claude Huart ressalta que esse poeta é assimilado ao adivinho ou sábio, *ch’air*, que fornecia sátiras à sua tribo. Essas sátiras seriam respondidas por uma tribo vizinha, dentro de um espírito malicioso (um pouco como os repentistas das feiras nordestinas brasileiras, também eles, por vezes, cegos, que realizam duelos

verbais improvisados entre si). Considerava-se que sua inspiração vinha dos *djinnns*, seres demoníacos.⁴⁵

Ao explicar seu sumiço aos audientes na praça, Bouchaïb fala do Sul, da loucura, e de uma aventura infernal no deserto. Seu relato delirante lembra as narrativas denominadas *khourafa* – “delírio de velho senil”, caduco. O crítico J. E. Bencheikh diz que esse termo “aplica-se, também, aos estranhos discursos de um tal Khourâfa, que teria realizado narrativas inverossímeis de sua estada misteriosa entre os demônios” (1988: 26). Os personagens de Bouchaïb, efetivamente, tornados fantasmas em sua viagem infernal, assombram-no, irados com os caminhos dados à história e à sua interrupção. Em seu delírio, Bouchaïb come as tâmaras oferecidas por Fatima (*ES*: 205). Ora, é sabido que não se pode comer nada no Hades, sob pena de se ficar eternamente aprisionado em suas sombras e em seu esquecimento. Ao comer, ele “vê mais claramente”, “rodeado de luz”. Ao tentar ver na luz, seus personagens desaparecem.

Esse episódio é uma referência à descida de Orfeu aos infernos. Não é a única, na obra de Ben Jelloun. Outra, que não se encontra no *corpus* desta tese, revela a paródia nietzschiana do mito, numa citação nominal de Ben Jelloun: “*je me retourne souvent pour jeter un regard féroce aux belles choses qui n’ont pas su me retenir – parce qu’elles n’ont pas su me retenir!* (Nietzsche. *Le Gai savoir*, [fragment] 309)”. Nesse texto (*La Rue pour un seul*: 71), Ben Jelloun trata da relação do artista (Giacometti) com a obra de arte, e o filósofo citado manifesta o desejo de conseguir repousar, embora persista na busca do inefável. Olhar para trás, nesta citação, é olhar o belo, enamorar-se dele, e encerrar a errância (intelectual).

⁴⁵ Cf. *Histoire de la littérature arabe*. Paris: Armand Colin, 1920, p.7, *apud* BALDUINO FERREIRA: 191. Ben Jelloun cita dois poetas islâmicos cegos: Abou'l'Alâ El-Ma'arri, do século IX (citado através de seu *L'Épître du pardon*), e o egípcio Taha Hussein (1889-1979), autor de *Les Jours* (*NS*: 98).

Nietzsche assinala, também, a importância do olhar no teatro. Em *La Naissance de la tragédie*, afirma que o “exaltado de Dioniso” metamorfoseia-se, abandona sua identidade e, ao abandoná-la, percebe-se como outra “visão” de si mesmo, “*une nouvelle vision à l’extérieur de lui, qui est l’accomplissement appollinien de son état. Avec cette nouvelle vision, le drame est constitué*” (p.78-79). Segundo Nietzsche, o que caracteriza a constituição do teatro, o *théatron*, é a transformação da visão, da ótica, ou do olhar sobre si e sobre o outro. Esse “outro olhar” é o olhar enfeitiçado do coro dionisíaco, cujo “*ensorcellement est la condition préalable de tout art dramatique*” (p.78); é o feitiço exercido pelo livro sobre o contador, que gera a sua loucura, o teatro da encenação da enunciação, o processo das substituições das vozes na narração, e a dinâmica da sucessão de olhares que captam diferentemente os personagens. A cada olhar, nova metamorfose do protagonista, outra direção para a história.

Olhar para trás foi o erro de Orfeu, que transgrediu o interdito e imobilizou Eurídice, a beleza, nas sombras e no esquecimento. Barthes usa esse mesmo mito como metáfora da busca “do sentido” da obra literária:

La littérature, c’est Orphée remontant des enfers; tant qu’elle va devant soi, sachant cependant qu’elle conduit quelqu’un, le réel qui est derrière elle et qu’elle tire peu à peu de l’innommé, respire, marche, vit, se dirige vers la clarté d’un sens; mais sitôt qu’elle se retourne sur ce qu’elle aime, il ne reste plus entre ses mains qu’un sens nommé, c’est à dire un sens mort. (OC 1: 1367)

Aquilo que se tira da sombra e se olha, ou nomeia, se desfaz, se arruína, pois o inefável, o belo, é, justamente, indizível, inominável.

Nos romances em questão, o olhar é fortemente órfico:

Les hommes regardent les femmes en pétrifiant leur corps (ES: 104); Tu es sur le chemin. Ne te retourne surtout pas. Regarder derrière toi risque d’être dangereux. Certes, tu ne seras pas maudite comme dans la légende, tu ne te transformeras pas en statue de sel ou de sable (NS: 47).

Aqui, tanto Eurídice quanto a mulher de Lot são modelos da ruína resultante do olhar proibido. Mas, olhar para trás, popularmente, significa voltar ao passado, retornar no tempo, gesto que os personagens do romance tanto evitam, por buscarem o olvido:

J'eus le temps de jeter un coup d'oeil sur le corps de mon père (NS: 38); J'ai marché sans me retourner. Je voulais oublier (NS: 50); Je ne me retournais pas pour regarder une dernière fois l'abîme natal. J'avais tout enterré: le père et les objets dans une même tombe, la mère dans un marabout à la porte de l'enfer, les soeurs dans une maison qui finirait par s'écrouler et les ensevelir à jamais (NS: 58); Je m'appliquais dans l'exercice de l'oubli [...] de ne plus regarder en arrière (NS: 80); Partir, ne plus se retourner, aller loin, brûler ses souvenirs (NE: 306).

Caminhar sem olhar para trás – este, o ideal do herói benjellouniano. Herói que, não olhando, enterra e esquece o passado, e crê libertar-se dele.

Blanchot, referência de Barthes no artigo supra citado, compara Eurídice à obra de arte, cujo “sentido” não está em ser terminada, pois é sua contingência permanecer inacabada (aberta) e manter-se envolta em treva, no embaçamento dos contornos que geram o infinito das possibilidades da indefinição da sombra. “*La nuit essentielle qui suit Orphée [...] la nuit sacrée qu'il tient dans la fascination du chant [...] La nuit sacrée enferme Eurydice*” (op.cit: 183). Na “noite sagrada”, o olhar que, apesar do interdito e da ruína, insiste em trazer à luz o objeto amado, é o gesto (prometeico e rebelde) de criação: “*écrire commence avec le regard d'Orphée*” (ibidem: 184).

A menção à “noite sagrada”, juntamente com outros termos usados por Blanchot (destacados abaixo em negrito), aproximam do seu texto, o de Ben Jelloun:

L'oubli, l'erreur, le malheur d'errer peuvent être liés à un **temps de l'histoire**, ce temps de la détresse où deux fois absents sont les dieux, parce qu'ils ne sont plus là, parce qu'ils ne sont pas encore là. Ce **temps vide est celui de l'erreur**, où nous ne faisons qu'errer, parce que **la certitude de la présence nous manque** [...] Quand Hölderlin parle des **poètes qui, comme les prêtres de Bacchus, vont errant de pays en pays dans la nuit sacrée, ce perpétuel passage, malheur de l'égarement à qui manque le lieu, serait-il aussi la migration féconde, le mouvement qui médiatise**, ce qui fait des fleuves un langage et du langage, le séjour, le pouvoir par lequel le jour demeure, est notre demeure? (p.258)

Um estudo intertextual mais detalhado poderia revelar, consistentemente, a inspiração encontrada nos textos poéticos de Blanchot, mas importa, com relação ao personagem do contador de histórias de Ben Jelloun, ressaltar a menção à figura do poeta báquico, dionisíaco, migrante, que mediatiza a linguagem no tempo vazio do erro/errância, do esquecimento e da tristeza do desterro.

Blanchot relaciona escritura e morte, e empresta a Kafka uma frase tornada célebre:

L'écrivain est alors celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort [un] double aspect que Kafka exprime avec trop de simplicité dans les phrases que nous lui prêtons: *Ecrire pour pouvoir mourir – Mourir pour pouvoir écrire*, mots qui nous enferment dans leur exigence circulaire. (p.92)

“Morrer para poder escrever” encontra eco na frase exaustivamente repetida por Ben Jelloun, “não ter um rosto para poder escrever” (Cf. p.143): diluição da identidade para empreender a realização da obra de arte – que extrapola a dimensão individual. E, quando o trovador cego diz: *“je n'ai cessé toute ma vie d'opposer le pouvoir des mots [...] à la force du monde réel et imaginaire”* (ES: 181), opõe, como Kafka, segundo Blanchot, literatura e vida.

Essa oposição está implícita em trechos onde Ben Jelloun problematiza a literatura. Jamila diz, sobre Salim: *“c'était son désir inavoué, son rêve secret: écrire au lieu de devoir vivre”* (NE: 224). E, Jamila e Dahmane, numa briga entre contadores de histórias, exclamam, respectivamente: *“–Mais tu te crois dans un livre! –Exactement. Je suis dans un livre. D'ailleurs je te quitte pour entrer dans un livre”* (NE: 84).

Blanchot estabelece a diferença de André Gide (com relação a Kafka), para quem escrever é *“mettre quelque chose à l'abri de la mort”* (Journal, 27 juillet 1922 *apud op. cit.*: 93), e formaliza o moto gídiano “escrever para não morrer”. Blanchot, assim, reproduz o moto de Sherazade, “contar histórias para não morrer”, na base do

ofício milenar do contador. Em *La Nuit de l'erreur*, o contador Lamarty faz o nexo entre Sherazade e a literatura: ‘*Salim repense à cette légende et il se dit ‘Raconte-moi une histoire ou je te tue!’ C’est cela la littérature: une lutte contre la mort!’* (p.305).

Literatura concebida como luta contra a morte: *pharmakon* contra a morte, luta contra o esquecimento. Quando Ben Jelloun associa memória, esquecimento e ferida (Cf. p.35-36), aponta para o poder cicatrizante da escritura, que costura os diversos tecidos (social, cultural...) rompidos ou esgarçados pelo exílio, pelo sentimento de perda, e pelo distanciamento entre o intelectual e sua comunidade de origem. Esse poder cicatrizante revela-se expressão do *pharmakon*, metáfora da escritura analisada por Derrida, que contém uma ambigüidade elementar – a de ser remédio e veneno, e antídoto contra si mesma.

A escritura de Ben Jelloun é comparável ao *pharmakon*, inicialmente, como já foi dito, devido ao processo dialético imbuído na literatura desterritorializada, que permite o entendimento de si de do outro “pela linguagem do outro” (Cf. p.36). Essa escritura é *pharmakon*, também, na medida em que distingue o escritor de sua comunidade de origem (a população de maioria letrada do Magrebe ou do Marrocos), ao mesmo tempo em que permite-lhe, paradoxalmente, aproximar-se dessa comunidade (ao tornar-se seu porta-voz, mediador e testemunha). Escritura-*pharmakon*, inclusive, no tratamento da questão da memória dado pelo escritor em seus romances – sucessivamente, aquilo que o contador tenta restaurar ou transmitir, e aquilo que ele perde, dramaticamente.

No texto de Platão, segundo Derrida, a escritura-*pharmakon* é apresentada ao rei pelo seu criador, o deus egípcio Thot, como “verdade”, droga “que aumenta o saber e reduz o esquecimento” (*op.cit*: 110). Platão, porém, considera a escritura como máscara,

aparência e embuste: simulacro da verdade, que leva à “repetição sem conhecimento” (p.84); considera-a mera prótese que enfraquece e embota a memória. A escritura-*pharmakon* é entendida, assim, como enredamento, fascinação e feitiço (“*envoûtement*”), que só pode ser combatido pelo processo dialético do esclarecimento.

O processo dialético será comparado ao exorcismo (p.137), por expurgar o mal (o simulacro; um dos significados de *pharmakon* é “bode expiatório”), e ao teatro (p.164), pois é o local da encenação do conflito entre forças contrárias ou contraditórias. Na origem dessas forças, está a oposição dialética entre verdade (*alétheia*) e esquecimento (*lèthè*). Em *De la Grammatologie*, Derrida desenvolve as repercussões dessa oposição, que se manifesta em outras: vida e morte (oposição inicial), escritura e escrita, e voz (presença humana ou divina) e escrita (“inscrição humana, laboriosa e artificial”, 1967: 27, sucedâneo da presença). Embora os desdobramentos da análise de Derrida escapem ao interesse desta tese, cabe ressaltar que a oralidade da narração do contador coaduna-se ao modelo platônico da presença, onde a voz tem papel crucial na transmissão de saber e de vida, em oposição à letra morta da escrita – o manuscrito amaldiçoado de Ahmed/Zahra. Essa oralidade expressa, inclusive, a “alteridade” da escritura, na organização dos campos opostos vida-voz-escritura e morte-escrita. Derrida afirma que “a *alteridade* absoluta da escritura afeta [...] a palavra viva: *altera-a*” (p.442), apontando tanto para a alteração-modificação da palavra quanto para a relação com o outro inscrita no processo escritural. Assim o “texto” permanece aberto a inscrições e modificações, como a narração do contador, enquanto o “livro” é fechado – contido em si mesmo, podendo ser concebido como sagrado e intocável.

A relação entre verdade-memória e esquecimento será, mais uma vez, subvertida por Nietzsche, que desfaz o antagonismo em proveito da fusão transformadora. Ele

acredita no benfazejo “poder de esquecer”, e diz: *‘toute action exige l’oubli de même que toute vie organique exige non seulement la lumière, mais aussi l’obscurité’* (1990a: 96-97). Ben Jelloun, ao registrar a memória de sua cultura, não fixa formas ou fórmulas; transtorna-as, coloca-as à luz das diversas versões dos contadores, desestabiliza-as, realizando o que Nietzsche preconiza:

La force plastique de l’individu, du peuple [...] cette force – qui permet à quelqu’un de se développer de manière originale et indépendante, de transformer et d’assimiler les choses passées ou étrangères, de guérir les blessures, de réparer les pertes, de reconstituer sur son propre fond les formes brisées” (p.97)

A memória, nos textos de Ben Jelloun, manifesta-se entre esquecimento e metamorfose, no sentido de cicatrizar o passado, a *étrangeté*, as feridas, as perdas, e tudo o que se “quebrou” ou esgarçou no hiato da distância inerente ao exílio. A memória será, assim, polivante, pois expressa valor crítico, funciona como baliza ideológica, fornece instrumentos de revisão histórica, propicia a (re)constituição do imaginário magrebino, fundamenta discursos sobre a identidade nacional ou cultural e sobre a questão da alteridade, assim como alimenta o trabalho da intertextualidade.

Blanchot, depois de Nietzsche, propõe a superação da oposição memória/olvido: considera a memória como um “abismo” (1969: 460) umbrátil e fértil, como o Hades. E assinala que, mais do que o saber e a verdade da memória, a promessa que germina no esquecimento fomenta o desejo da escritura:

l’oubli est l’espace muet, fermé où erre sans fin le désir [...] l’infini qui s’ouvre [...] Déjà les anciens avaient pressenti que *Léthé* n’est pas seulement l’envers d’*Alétheia*, son ombre, la puissance négative dont nous délivrerait le savoir qui se rappelle. *Léthé* est aussi le compagnon d’Éros, l’éveil propre au sommeil, cela, l’écart, dont il n’y a pas à s’écarter, puisqu’il vient en tout ce qui s’écarte, mouvement donc sans traces, s’effaçant en toutes traces [...] et qui s’annonce encore, se désigne déjà dans le manque à écrire dont l’écriture [...] se souvient hors mémoire. (p.288)

“*Écart*” que caracteriza as literaturas oriundas da imigração. Abismo que impulsiona o desejo de escrever, de religar, de cicatrizar. Processo paradoxal, *étrange*,

de viver do abismo, tentando superá-lo, apagando os próprios rastros. *Pharmakon*, portanto.

Não apenas o esquecimento, a perda da memória, é necessário à literatura e à arte. Blanchot acredita no poder criativo de outras formas de perda: “*Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l’oeuvre l’épreuve du désœuvrement éternel*” (1955: 181). O desmembramento de Orfeu (que o aproxima de Dioniso, entre outros elementos do mito), e a dissolução de Eurídice, são entendidos como a própria condição do fazer artístico.

No mesmo sentido, Nietzsche, em outra referência ao mito, diz que os poetas herdaram de Dioniso o excesso e o desperdício da linguagem, e leva Zarathustra a dizer: “*les poètes mentent trop [...] J’ai bien jeté mon filet dans la mer [...] mais la tête d’un ancien dieu voilà ce que toujours j’ai repêché*” (1971: 165). Essa cabeça metonímica foi o que restou da destuição do corpo de Orfeu pelas Mênades, inspiradas pela loucura dionisíaca. Cabeça que rolou até um rio, onde foi pescada, e que passou, então, a profetizar.

O despedaçamento de Orfeu (que repete o de Dioniso) também está presente no texto de Ben Jelloun. Em *L’Enfant de sable*, Salem termina a sua tétrica versão: “*on dit que son corps fut découpé et donné aux animaux du zoo*” (p.138). Amar relata o monólogo de Ahmed diante do espelho:

Tu es une erreur, une absence, juste une poignée de cendres [...] un peu de sable [...] un visage de moins, une tête qui tombe, roule par terre, laisse-la ramasser un peu de poussière, un peu d’herbe, laisse-la rejoindre l’autre bout de ta pensée, tant pis si elle débarque dans une arène ou un cirque, elle roulera jusqu’à ne plus rien sentir. (p.150)

E o trovador fala de seu pesadelo: “*mon rêve devenait cauchemar. J’oubliais pourquoi j’étais sorti de la bibliothèque et comment je me trouvais face à face à des gamins affamés prêts à me lyncher*” (p.191). Em *La Nuit sacrée* há a mutilação atroz de

Zahra, e a decepção sanguinolenta dos frangos empreendida pelo Consul (p.113). Em *La Nuit de l'erreur*, ocorre a mutilação tragi-cômica de Dahmane; dentre as versões apresentadas para o corte da mão do contador, Jamila narra a história de Abou Seif, o carrasco que cortava cabeças às sextas-feiras na praça de Djeddah (p.207).

Paul Ricoeur, em seu ensaio sobre a memória, atenta para a “estranheza” do gesto da mutilação: “*Unheimlichkeit* é o termo usado por Freud para o sofrimento causado por sonhos com o tema dos olhos perfurados, da decapitação, da castração. Trata-se do termo que se traduziu corretamente por “inquietante estranheza” (2000: 512). As várias mutilações presentes no texto de Ben Jelloun são um desdobramento da *étrangeté* da literatura francófona magrebina, expressam as rupturas implicadas no exílio, e reforçam o aspecto de *pharmakon*, na medida em que as vítimas, entre as quais Ahmed/Zahra e Zina, podem ser consideradas como “bodes expiatórios” (como já foi mencionado, um dos sentidos de *pharmakon*).

Os romances de Ben Jelloun testemunham um “*désœuvrement*” eterno (como diz Blanchot), repetido, insistente, num texto que, ciclicamente, se contradiz e se desfaz. O olhar do contador sobre sua obra é como o de Orfeu: na tentativa de captar uma imagem definida, dissolve-a. Por vezes, o olhar do contador é ofuscado pelos olhares rivais de outros contadores ou dos audientes, cada qual capturando a imagem à sua maneira, dilacerando-a, impossibilitando a sua fixação definitiva. Outras vezes, esse olhar embaralha a imagem entrevista, devido à necessidade do contador de fantasiar, de recriar, de metamorfosear (personagem e história) – “ossos do ofício”. Ou ainda, o olhar do contador, diante da incerteza lacunar ou desmesuradamente fantástica e inacreditável do alfarrábio, tenta enxergar um sentido, uma verdade, sem sucesso. Esse olhar tenta

enxergar, inclusive, em outro fracasso, o próprio livro, que se dilui e se apaga diante do olhar rival da lua cheia.

A lua faz o derradeiro “*désœuvrement*”, *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 maldição da história – ambigüidade inerente a todo *pharmakon*. Lua cujo feitiço anula o “*envoûtement*” do diário disputado pelos contadores. Feitiço que é a própria condição do teatro.

3 CONCLUSÃO – ASSIM FALOU BOUCHAÏB

A escritura de Tahar Ben Jelloun é como um texto escrito em francês, assinado em caligrafia árabe: amálgama de culturas, passagem de um mundo a outro, de uma gramática a outra, de um imaginário a outro, em traduções ou transposições que expressam a distância, o lapso, a *étrangeté* do exílio, do desterro, e da alteridade.

Ben Jelloun, ao escrever, tece fios que conectam o Magrebe à Europa, e a população de maioria iletrada ao intelectual, trilhando-os em precário equilíbrio. Funâmbulo fadado ao tombo, percorre os fios da memória da cultura marroquina, fios de histórias, mitos e lendas, fios da intertextualidade que se enovelam, se articulam, se ameamham através da escritura. Nos romances aqui analisados, o fuso de onde partem esses fios é o personagem do contador de histórias.

O destaque e a proeminência dados a esse personagem distinguem esta tese, e constituem a sua principal contribuição para os estudos acadêmicos até agora publicados sobre a obra de Ben Jelloun. Algumas conclusões referentes a esse personagem podem ser elencadas, na medida em que acrescentam elementos inovadores no âmbito da pesquisa sobre essa obra.

Inicialmente, o contador de histórias alinha-se à *étrangeté* que caracteriza a literatura oriunda dos processos de imigração, pois, devido à sua excepcionalidade, é, a um só tempo, estranho, estrangeiro e alienígena. Indivíduo desgarrado e singular com relação à sua comunidade, vive em eterno deslocamento, de praça em praça, de cidade em cidade, em seu labor intervocal, caleidoscópico. Além da errância espacial, o contador erra entre diferentes tempos – figura que resiste ao tempo, de ofício milenar, *jongleur* revisitado –, traz ao presente a encarnação de antigas tradições literárias.

Habitante da exterritorialidade, desdobra o exílio do escritor e opera, inclusive, como seu duplo.

O contador é apresentado como um ser inebriado com suas próprias histórias, assombrado por seus personagens. Louco, cego, presidiário ou maneta, além de sua excepcionalidade física, ele é, fundamentalmente, um exorcista. Precisa desvencilhar-se do fardo da história, da memória e do livro que possui, e que passou a possui-lo. Essa inversão reproduz outras inversões presentes nos romances de Ben Jelloun, que caracterizam as histórias contadas – num espelhamento entre o contador e o seu alfarrábio. Assim, o contador funciona como um catalisador de estratégias metanarrativas, na escritura auto-referente de Ben Jelloun, borgiana e labiríntica, que se estrutura sobre o processo da intertextualidade.

A *étrangeté* inerente à literatura francófona magrebina expressa-se, também, na inserção da narração na narrativa, do simulacro da oralidade no texto escrito, nos efeitos de uma vocalidade que são produzidos, ora através de recursos discursivos, ora na constituição do *ethos* do contador; *ethos* calcado na projeção fictícia de uma voz milenar.

A importância estratégica do personagem do contador de histórias nos três romances deve-se, assim, à sua função de agenciador da pluralidade dialógica das vozes narrativas, permitindo-lhe interferir, e, ocasionalmente, reger a elaboração do teatro enunciativo. A partir de sua intermediação entre as diversas ou, até mesmo, dissonantes vozes, se discerne a característica fulcral na composição do personagem: sua teatralidade.

E a abordagem do aspecto teatral do texto dominado pela figura do contador é a maior contribuição desta tese aos estudos relativos à obra de Ben Jelloun.

Tendo por palco a praça pública, onde prevalecem a oralidade e a encenação, o contador aglutina ao seu redor a atenção e o olhar de sua *halqa*. Seu posto permanece como o pivô de onde parte a transmissão da história, mesmo quando o primeiro contador dá lugar ao segundo, e a seqüência de sucessões e de substituições é acionada. As versões da história se acumulam, se encaixam, ou se contradizem, enquanto os múltiplos contadores disputam a palavra e a autoridade sobre a história e sobre a *halqa*. O processo da narração da história, todavia, permanece central na narrativa. No embate entre contadores, observam-se personagens em busca da participação na enunciação, personagens de romance em busca de uma expressão teatral.

A teatralidade é ressaltada pela força cênica do contador, tributário do aedo e do rapsodo gregos, do contador da feira popular medieval européia, e de suas projeções teatrais nas figuras do louco e do bufão. Essa força cênica está impregnada de *pathos*, e comove audientes e leitor pela sua singularidade trágica; impressiona pela enormidade da tradição que representa, alicerçada tanto no Oriente quanto no Ocidente, no universo aberto e masculino da praça como na clausura doméstica onde as mães e as avós repetem, cercadas por gelosias, os contos de Sherazade.

Os personagens das histórias do contador acrescentam dramaticidade à trama: os secundários e os figurativos são felinianos, surrealistas, marginais, disformes, e grotescos, reforçando o *pathos* e o terror junto à audiência; os principais, são trágicos em sua busca da identidade. A tragédia se espraia na caracterização da singularidade, da excepcionalidade e do infortúnio do próprio contador.

O teatro está presente nos romances de Ben Jelloun através de todo um vocabulário: as histórias serão concebidas ou retratadas, sucessivamente, como tragédia, comédia, drama, encenação, *coup de théâtre*, etc ou ainda, através do interesse de

personagens de escritores que fazem a sua apologia. De maneira mais contundente, o teatro se manifesta na função de coro do contador, pois ele representa a memória da coletividade, apela para a ordem e tenta – sem muito sucesso– desempenhar papel moralizante. Além de singular, o contador será, por outro lado, coletivo, arcaico e arquetípico.

O teatro se dissemina, igualmente, nas várias máscaras observáveis: nos jogos de claro-escuro do texto, na passagem de zahir a bateno, entre aspectos visíveis e invisíveis da trama e dos personagens. Ele se reflete na comédia do texto, no debate sobre a questão do riso, implícito na crítica ao fanatismo religioso; na tragédia que envolve os personagens principais; e na paródia que traveste a tragédia de certos personagens secundários.

Paralelamente à ação teatral, ou teatralizada, do contador, desenrola-se o infinito espectro dos intertextos, das histórias ou vozes palimpsestas, que relacionam o texto atual a outros. Borges, personagem de Borges, invade a cena disfarçado de trovador cego; Jorge, personagem de Eco, infiltra-se na trama pelo tema do riso (e de sua interdição), e pela inversão (do mundo, da consciência, dos papéis...); Zaratustra, personagem de Nietzsche, alimenta a tragicidade do contador, anti-herói e anti-profeta, que encarna a dualidade elementar Apolo-Dioniso – máscara-ser –, e a paródia; dualidade e paródia marcam a constituição do personagem do contador, e a relação entre os romances em questão.

De acordo com a perspectiva nietzschiana, o drama só se constitui na medida em que o exaltado de Dioniso experimenta uma nova visão sobre si mesmo e sobre o outro. O olhar é elemento fundamental no *théatron*, na origem e na perpetuação do teatro. Cada contador terá uma visão particular sobre o personagem, construindo sua própria

ótica ou perspectiva da história, desconstruindo as demais visões apresentadas. Como Orfeu que olha e desfaz, o contador, ao tentar captar a imagem de seu personagem, perde-o, perde-se, dilui e fragmenta o que vê, e transforma a história numa multiplicidade intangível – do desfazer da obra (fechada, pronta) nasce o processo de criação artística (sempre em aberto).

Os vários contadores que se sucedem são as várias máscaras do contador emblemático de Ben Jelloun; as identidades do/a protagonista são as máscaras usadas no processo ininterrupto de metamorfoses que o/a sustenta; a mistura de gêneros encontrada no texto – poema, conto, romance e teatro – é a máscara barroca da escritura benjellouniana, que aponta para si mesma e desfaz, além de outras, as fronteiras entre gêneros.

Na intertextualidade que movimenta a escritura de Ben Jelloun, destaca-se, por sobre o repertório dos nomes pontualmente citados ou sugeridos, a herança da filosofia sufi que, da polaridade zahir-bateno, anuncia a estrutura de binômios. Essa estrutura, inicialmente, se resolve de maneira dialética: memória-esquecimento, aparente-oculto, árabe-francês, África-Europa, passado-presente, oral-escrito, popular-erudito, coletivo-individual... como no processo dialético da ampulheta, que verte o pleno no vazio, e vice-e-versa. Os contadores também vertem as histórias que contêm e contam, fazendo do exorcismo e da narração uma ação dialética.

O próprio sufismo, porém, apresenta uma alternativa à estrutura binária: prega a extinção da individualidade na divindade. O “local da extinção”, nos romances estudados, é a praça Djema el Fna, onde as diferenças se integram, se carnalizam e se tornam espetáculo.

Nietzsche também fornece uma alternativa à dialética, e encontra na exaltação dionisíaca a condição à existência da tragédia. Em detrimento da catarse (processo dialético), buscada pelo espectador moralizante, o filósofo aponta para o riso dionisíaco do espectador artista – riso resultante da consciência da encenação, da distância entre si e o outro, da diferença entre representação e vida. O sentimento trágico, portanto, contém *étrangeté*, a um só tempo estranheza e estraneidade – na base da literatura oriunda das imigrações; literatura, fatalmente, trágica.

Zaratustra é o personagem *étrange*, distoante, anti-herói, anti-profeta, cujo perfil delineia os contornos do contador de histórias de Ben Jelloun. Bufão, tragi-cômico, reúne cacos, retalhos, fiapos de histórias, ao acaso, em sua deambulação, e apresenta uma narração inconclusa, múltipla, estilhaçada, num processo recorrente de metamorfoses e alterações – como no Eterno Retorno.

O recomeço cíclico propiciado, tanto pela narração quanto pela narrativa, aproxima a escritura de Ben Jelloun do *pharmakon*, particularmente na associação feita pelo escritor entre memória, ferida e cicatriz. A escritura-cicatriz permite a ambigüidade entre memória e esquecimento, em cujo hiato a experiência do desterro se desenvolve. A escritura-*pharmakon* é a droga ambígua e polivalente que pode ser lida de maneira plural e diversa. O *pharmakon* está presente no caráter desterritorializado da obra de Ben Jelloun (por propiciar o entendimento de si e do outro através da linguagem do outro), mas, sobretudo, devido à labilidade da relação do contador com a memória.

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.

4 BIBLIOGRAFIA

A seguinte bibliografia comporta três itens. Primeiro, os “textos de Tahar Ben Jelloun”: respectivamente, seus depoimentos e entrevistas publicados na imprensa; seus ensaios e artigos de caráter jornalístico; e seus títulos de prosa, poesia e teatro.

Segundo, a “bibliografia relativa a Tahar Ben Jelloun e às literaturas francófona e magrebina”. Essa listagem é extensa, e resulta de pesquisa realizada na França. Foram incluídos todos os títulos consultados, independentemente de terem servido de apoio a esta tese. Essa listagem constitui um mapeamento quase exaustivo do que se produziu sobre Ben Jelloun, sendo ele o objeto do texto, ou um elemento usado em abordagem comparativa (muitos dos ensaios sobre as literaturas francófona e magrebina são estudos comparativos). Por isso, mais que cumprir função referencial com relação a esta tese, ela pretende servir de apoio a futuras pesquisas que se façam sobre a obra de Ben Jelloun, pois inclui temas ou aspectos não tratados aqui.

Após os textos publicados, seguem teses e dissertações acadêmicas. As teses defendidas no exterior foram triadas a partir de afinidades temáticas ou teóricas com esta tese (Uma listagem completa das teses sobre Ben Jelloun pode ser obtida no programa *Docthese*, disponível na rede informática das bibliotecas francesas. Esse programa contém o inventário geral das teses defendidas na França. Outro programa, *Limag*, acessível por internet, dirige-se aos estudos sobre a literatura magrebina, e inclui, além de bibliografia específica, as teses já defendidas ou em vias de produção). Já as teses e dissertações sobre Ben Jelloun defendidas no Brasil constam em sua totalidade, por serem poucas e de mais fácil acesso para o pesquisador local.

Finalmente, a “bibliografia geral”, onde constam os títulos usados como apoio e referência.

I TEXTOS DE TAHAR BEN JELLOUN

Entrevistas e depoimentos:

C'est dans un rêve (depoimento). *Le Monde*, Paris, p.34, 14/05/1993.

Comment ils se protègent pour écrire. Tahar Ben Jelloun (entrevista a Marianne Payot), *Lire*, Paris, n°205, p.47, 1992.

Comment travaillent les écrivains (entrevista a Renaud de Rochebrune e Elisabeth Nicolini), *Jeune Afrique*, Paris, n°1177, p.54-55, 1983.

Conversation avec Tahar Ben Jelloun (entrevista a Denise Brahimi), *Notre Librairie*, Paris, n°103, p.41-44, 1990.

Conversation avec Tahar Ben Jelloun, l'écrivain public (entrevista a Claude Goure), *Panorama Aujourd'hui*, Paris, n°178, p.26-31, 1984.

Écrire dans toutes les langues françaises (depoimento). *La Quinzaine Littéraire*, Paris, n°436, p.23-24, 1985.

Enjeux de la tolérance / contre le racisme. Tahar Ben Jelloun (depoimento). *Magazine Littéraire*, Paris, n°363, p.41, 1998.

Entretien avec Tahar Ben Jelloun (entrevista a Joseph Maila e Marie-Claude Bitar), *Les Cahiers de l'Orient*, Paris, n°2, p.167-182, 1986.

Entretien avec Tahar Ben Jelloun (entrevista a Mohamed Othmane), *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n°6, p.66-76, 1986.

Entretien avec Tahar Ben Jelloun (entrevista a Mohamed Othmane), *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n°17, p.110-117, 1991.

Entretien. Tahar Ben Jelloun (entrevista), *Courrier Unesco*, Paris, agosto-setembro, p.4-9, 1991.

Intégristes faites l'amour (entrevista a Jocelyne Sauvard), *Jeune Afrique*, Paris, n°1539, p.49, 1990.

Intervista a Tahar Ben Jelloun (entrevista). *Informazioni Editoriali*. [http:// www.alice. it /news/ interv /benjel1.htm](http://www.alice.it/news/interv/benjell1.htm). 28/05/1996. 1fl

Interview de l'intérieur (entrevista a Lofti Akalay). In: AKALAY, Lofti. Tahar Ben Jelloun: *La Nuit sacrée. La Vie Economique* (Maroc). [http :// www. marocnet.net.ma/vc 3901/p43.html](http://www.marocnet.net.ma/vc3901/p43.html), 26/06/98, p.2-4, 4fls.

Interview. Tahar Ben Jelloun: "Un classement heureux" (entrevista a Renaud de Rochebrune e Elisabeth Lequeret), *Jeune Afrique*, Paris, n°1571, p.65, 1991.

- Je me suis beaucoup plus inventé de souvenirs que je n'en ai eu réellement (entrevista a Rachid Benhaddou), *Sindbad*, Rabat, n°28, p.14-17, 1984.
- La Nuit sacrée* par Tahar Ben Jelloun au peigne fin (entrevista a André Rollin), *Lire*, Paris, n°146, p.137-139, 1987.
- Le cri du Maghreb (entrevista a Jean-Claude Guillebaud), *Le Nouvel Observateur*, Paris, p.71, 24/01/1991.
- Les droits de l'auteur (depoimento). *Magazine Littéraire*, Paris, n°251, p.40, 1988.
- Les silences accumulés (entrevista a M'Hamed Alaoui), *Jeune Afrique*, Paris, n°684, p.36-38, 1974.
- Les racines (depoimento). In: *Magazine Littéraire*, Paris, n°375, p.98-99, 1999.
- L'immense poids de la langue française (entrevista a Lise Gauvin). In: GAUVIN, Lise. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala, 1997, p.125-137.
- Parole d'exil (depoimento). Tahar Ben Jelloun. *Magazine Littéraire*, Paris, n°221, p.39-40, 1985.
- Poésie aujourd'hui (entrevista a Pierre Otte), *Le Journal des Poètes*, Bruxelles, n°4, p.9, 1974.
- Politics and literature: an interview with Tahar Ben Jelloun (entrevista a Thomas Spear), *Yale French Studies*, New Haven, vol.2, n°83, p.30-43, 1993.
- Questions à quelques écrivains. Tahar Ben Jelloun (entrevista). *Quinzaine Littéraire*, Paris, n°583, p.15, 1991.
- Rencontre avec Tahar Ben Jelloun: un Goncourt maghrébin (entrevista a Arezki Mokrane), *Français 2000. Les Cahiers de la SBPF (Société Belge des Professeurs de Français)*, Bruxelles, n°114, p.6-9, 1988.
- Tahar Ben Jelloun. Deux cultures, une littérature (entrevista a Pierre Maury), *Magazine Littéraire*, Paris, n°329, p.107-111, 1995.
- Tahar Ben Jelloun. L'accueil immédiat. (depoimento), *France Informations*, Paris, n°129, 1986, p.27.
- Tahar Ben Jelloun. Le bonheur d'écrire vrai (entrevista a Lisbeth Rocher), *Kalima*, Casablanca, n°19, p.47-49, 1987.
- Tahar Ben Jelloun. Le fou, le poète et le sage (entrevista a Arezki Mokrane), *Algérie-Actualité*, Alger, n°1160, p.31, 1988.
- Tahar Ben Jelloun ou comment créer français en arabe (entrevista a Amal Naccache), *Arabes*, Paris, n°13, p.88-90, 1988.

Tahar Ben Jelloun, une écriture au-delà du réel (entrevista a Mouna Hachim), *Maghreb Magazine*, Paris, n°34, p.60-61, 1995.

Une crépuscule odeur l'isole (depoimento). *Magazine Littéraire (Jean Genet)*, Paris, n°313, p.29-32, 1993.

Un entretien avec Tahar Ben Jelloun à propos de *La Nuit sacrée*. "Une histoire qui appartient à chacun" (entrevista a Danièle Heymann), *Le Monde*, Paris, p.11, 20/08/1992.

Vorace Europa, lasciati le radici. Ben Jelloun, il prezzo dell'integrazione (entrevista a Marco Neirotti). *La Stampa*, Milão, p.18, 21/05/1993.

[sem título] (entrevista a Jacques Chancel). In: CHANCEL, Jacques. *Le Livre franc*. Marselha: Actes Sud, 1983, p. 135-140.

Artigos de caráter jornalístico e ensaios:

Ce qu'on attend de l'écrivain au Maghreb. *Jeune Afrique*, Paris, n°1671, p.59, 1993.

De la différence. *Ethno-Psychologie*, Paris, n°2-3, p.219-224, 1973.

D'un souvenir de terre taché de sang. *Europe (Littérature au Maroc)*, Paris, n°602-603, p.129-131, 1979.

Entretien avec Khatibi. In: *Abdelkebir Khatibi*. Rabat: Okad, 1990, p.115-125.

Hospitalité française. Paris: Seuil, 1984.

La Plus haute des solitudes. Paris: Seuil, 1977.

[La Réclusion de l'écrivain]. *L'Afrique Littéraire (Romans maghrébins, 1970-1983)*, Paris, n°70, p.41-45, 1983.

L'écriture la trahison. *Les Temps Modernes*, Paris, n°375 bis, p.392-396, 1977.

Le poète doit être à l'écoute du peuple. *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, n°22, p.191-195, 1976.

Le rôle de l'écrivain dans le tiers monde. *Le Monde*, Paris, p. 26, 18/12/1992.

Le Racisme expliqué à ma fille. Paris: Seuil, 1999.

Les confidences d'un écrivain nomade. Les deux mondes de Le Clezio, *Le Nouvel Observateur*, Paris, n°1599, p.95, 1995.

L'imaginaire dans les sociétés maghrébines. In: ROQUE, Maria-Angels (Dir.). *Les Cultures du Maghreb*. Paris: L'Harmattan, 1996, p.133-145.

Préface. In: BENOIT, Jean. *Dossier e... comme esclaves*. Paris: Alain Moreau, 1980, p.7-10.

Préface. In: CABRAL, Tristan. *Le Passeur de silence*. Paris: La Découverte, 1986, p.6-12.

Préface. In: CHOUKRI, Mohamed. *Le Pain nu*. Paris: Seuil, 1980, p.I-III.

Préface. In: JAZOULI, Adil. *Une Saison en enfer*. Paris: Plon, 1995, p.9-11.

Préface. In: KARLIN, Daniel e LAINÉ, Tony. *La Mal vie*. Paris: Éditions Sociales, 1978, p.9-14.

Préface. In: KHOURY, Elias. *La Petite montagne*. Paris: Arléa, 1977, p.9-13.

Préface. In: LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Nice: Z'Éditions, 1993, p.3.

Préface. In: MARTINEZ, Juan. *Franchir la passe où rêvent les guerriers*. Lausanne: L'Aire, 1988, p.5-6.

Préface. In: PERONCEL-HUGOZ, Jean-Pierre. *L'Assassinat d'un poète*. Marselha: Éditions du Quai, 1983, p.7-9.

Quelle culture naîtra de ces ruines? *Cinéma Action et Grand Maghreb*, Paris, n°43, p.7-13, 1987.

Rencontre autour du roman arabe. *Maghreb Machrek*, Paris, n°88, p.101-103, 1980.

Tanger la tangente. *Le Monde*, Paris, p.14, 26/07/1986.

Prosa, poesia e teatro:

BEN JELLOUN, Tahar e ADIB, Hoda. *De Rhapsode au Gajal*. Paris: L'Harmattan, 1998.

BEN JELLOUN, Tahar e BAUDOIN, René. *Rachid l'enfant de la télé*. Paris: Seuil, 1995.

BEN JELLOUN, Tahar e CROSS, Mary. *Maroc: du Sahara à la mer*. [Nova York]: Abbeville Press, 1995.

BEN JELLOUN, Tahar e D'HOOGE, Alain. *Le Désir du Maroc*. Paris: Marval, 1999.

BEN JELLOUN, Tahar e DRIDI, Kamel. *Les Offrandes de l'ombre (photographies 1978-1988)*. Paris: Eric Kocher, 1995.

- BEN JELLOUN, Tahar e LAFOND, Philippe. *Haut Atlas, l'exil des pierres*. Paris: Hachette, 1982.
- BEN JELLOUN, Tahar. *Alberto Giacometti*. Charenton-le-Pont: Flohic, 1991.
- Cette aveuglante absence de lumière*. Paris: Seuil, 2001.
- De tous les déserts. Autrement (Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu)*, Paris, n°5, p.244-245, 1983.
- Harrouda*. Paris: Denoël, 1973.
- Jour de silence à Tanger*. Paris: Seuil, 1990.
- Labyrinthe des sentiments*. Paris: Stock, 1999.
- La Fiancée de l'eau suivi de Entretien avec Monsieur Saïd Hammadi ouvrier algérien*. Arles: Actes Sud, 1984.
- .(Org.). *La Mémoire future. Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*. Paris: Maspéro, 1976.
- L'Ange aveugle*. Paris: Seuil, 1992.
- La Nuit de l'erreur*. Paris: Seuil, 1997.
- La Nuit sacrée*. Paris: Seuil, 1987.
- La Prière de l'absent*. Paris: Seuil, 1981.
- La Réclusion solitaire*. Paris: Denoël, 1976.
- La Rue pour un seul. Alberto Giacometti*. Charenton-le-Pont: Flohic, 1995.
- La Soudure fraternelle*. Paris: Arléa, 1994.
- L'Auberge des pauvres*. Paris: Seuil, 1999.
- L'Écrivain public*. Paris: Seuil, 1983.
- L'Enfant de sable*. Paris: Seuil, 1985.
- Le Premier amour est toujours le dernier*. Paris: Seuil, 1995.
- Les Amandiers sont morts de leurs blessures suivi de Cicatrices du soleil et Le discours du chameau*. Paris: Maspero, 1980.
- Les Raisins de la galère*. Paris: Fayard, 1996.
- Les Yeux baissés*. Paris: Seuil, 1991.

- Le toucher du regard. In: JACCARD, Roland. *Louise Brooks. Portrait d'une anti-star*. Paris: Phébus, 1977, p.10-11.
- L'Homme rompu*. Paris: Seuil, 1994.
- Moha le fou, Moha le sage*. Paris: Seuil, 1978.
- .(Org.). *Pensées pour la liberté*. Paris: Cherche Midi, 1999.
- Poésie complète (1966-1995)*. Paris: Seuil, 1995.
- Sortir du ventre de la mère. *Recherches et Travaux (Littérature de l'exil)*, Grenoble, n°30, p.5-7, 1986.

II BIBLIOGRAFIA RELATIVA A TAHAR BEN JELLOUN E ÀS LITERATURAS FRANCÓFONA E MAGREBINA

- ABASSI, Ali. La subversion du code religieux dans *La Nuit sacrée*. In: SALHA, H. e BONN, Charles (Org.). *Écrire le Maghreb*. Tunis: CERES, 1997, p.27-34.
- ABOUFIRASS, Mouna. La littérature maghrébine: un miroir de la société. *Prologues. Revue maghrébine du livre*, Casablanca, n°13-14, p.63-66, 1998.
- AKALAY, Lofti. Tahar Ben Jelloun: *La Nuit sacrée. La Vie Economique* (Maroc) [http:// www.marocnet.net.ma/vc3901/p43.html](http://www.marocnet.net.ma/vc3901/p43.html), 26/06/98, 4fls.
- AMAR, Ruth. De la clôture à l'“évaporation” du récit benjellounien. *Bulletin of francophone Africa*, Londres, vol.3, n°6, p.66-74, 1994.
- Silence, mutisme ou naissance du récit Ben Jellounien. *Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.3, n°5, p.33-47, 1999.
- ANGLARD, Véronique. Tahar Ben Jelloun. *La Nuit sacrée*. In: -----. *25 Prix Goncourt*. Alleur: Marabout, 1993, p.203-216.
- ANOLL, Lidia e SEGARA, Marta (Org.). *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona: Universidade de Barcelona, 1999.
- ARÉSU, Bernard. Réminiscence et écriture mystique chez Khatibi. In BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université de York)*. Toronto: La Source, 1996, p.125-136.
- ARNAUD, Jacqueline. *La Littérature maghrébine de langue française*. Paris: Publisud, 1986.
- ARON, Paul. Rayonnements surréalistes. *Convergences et divergences dans les littératures francophones (Actes du colloque 8-9 Février 1991)*. Paris: L'Harmattan, 1992, p.48-54.
- ATTAFI, Abdellatif. Analyse socio-thématique de *Moha le Fou Moha le Sage* de Tahar Ben Jelloun. *Revue Francophone de Louisiana*, Luisiana, vol.7, n°1, p.25-29, 1986.
- Ecriture double dans *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. *Journal of Maghrebi Studies*, Cambridge (E.U.A.), vol. 2, n°1, p.44-53, 1994.
- BARBENDA, Angela. Le thème du double chez Tahar Ben Jelloun. *Revue Francophone*, Luisiana, vol.3, n°2, p.19-27, 1993.
- BARROS, Maria Isabel Blanco. La voz y la palabra. In: ANOLL, Lidia e SEGARA, Marta (Org.). *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona: Universidade de Barcelona, p. 305-315, 1999.

- BEL-MOUJAHID-LENNE, Nacéra. Tahar Ben Jelloun. *La Nuit de l'erreur. Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.2, n°4, p.149-155, 1998.
- BEKRI, Tahar. Écrire en français du Maghreb. In: ANOLL, Lidia e SEGARA, Marta (Org.). *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona: Universidad de Barcelona, p. 291-296, 1999.
- Écrire, lire le patrimoine au Maghreb. *Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.1, n°2, p.17-24, 1997.
- Islam, tradition et modernité dans la littérature maghrébine de langue française. In: -----. *Littératures de Tunisie et du Maghreb*. Paris: L'Harmattan, 1994, p.97-103.
- L'Oeuvre romanesque. *Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1986.
- Une lecture de *La Statue de sel*. In: GUÉRIN, Jeanyves (Org.). *Albert Memmi, écrivain et sociologue*. Paris: L'Harmattan, 1990, p.25-30.
- BENABDILLAH, Jalil. *Discours de présentation de Monsieur Tahar Ben Jelloun par Jalil Benabdillah, Président de l'AIMA, Journée Culturelle EMA-AIMA du 12 janvier 1999*. [http:// www.ema. fr/~aima/parain99. htm](http://www.ema.fr/~aima/parain99.htm), 2fls
- BENARAB, Abdelkader. *Les Voix de l'exil*. Paris: L'Harmattan, 1994.
- BENCHEIKH, Lofti. The discourse of madness in Moroccan fiction. *Bulletin of francophone Africa*, Londres, vol.3, n°6, p.32-42, 1994.
- BENCHEIKH, Mustapha e DEVELLOTTE, Christine (Dir.). *Études Littéraires Maghrébines (L'Interculturel: réflexion pluridisciplinaire)*, Paris, n°6, 1995.
- BENCHEIKH, Mustapha. Quelques réflexions sur l'interculturel. In: SALHA, H. e BONN, Charles (Org.). *Écrire le Maghreb*. Tunis: CERES, 1997, p.75-79.
- Ben Jelloun in poetry festival. [http: // arabiaonline. com/content/culture/6_98/ jelloun20.6.98.htm](http://arabiaonline.com/content/culture/6_98/jelloun20.6.98.htm).2fls.
- BEN OUANES, Kamel. L'Itinéraire de la Parole dans l'oeuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun. In: M'HENNI, Mansour (Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993, 35-50.
- BENSMAÏA, Réda. Géographie politique de la littérature: à propos de la notion de "voyageur professionnel" chez Abdelkébir Khatibi. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.113-124.

- BEN SMAÏN, A. Tahar Ben Jelloun, prix Goncourt. *Sindbad*, Rabat, n°64, p.48, 1987.
- BEN TALEB, Othman. Symbolique érotique et idéologie. In: M'HENNI, Mansour (Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.51-72.
- BONN, Charles e BAUMSTILMER, Yves (Dir.) *Études Littéraires Maghrébines (Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb)*, Paris, n°1, 1991.
- BONN, Charles e ROTHE, Arnold (Org.). *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.
- BONN, Charles. Acculturation, différence et écart: trois lectures du roman maghrébin. In: ANTOINE, Régis (Org.). *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*. Tübingen: Narr, 1993, p.93-99.
- Émigration-immigration et littérature maghrébine de langue française. *Maghreb Machrek*, Paris, n°123, p.27-32, 1989.
- .(Org.). *Etudes Littéraires Maghrébines (Littératures des immigrations. Vol.1: un espace émergent)*, Paris, n°7, 1995.
- .(Org.). *Etudes Littéraires Maghrébines (Littératures des immigrations. Vol.2: exils croisés)*, Paris, n°8, 1995.
- Harrouda ou les villes et l'écriture du désir. *Présence Francophone*, Sherbrooke, n°10, p.9-34, 1975.
- Kateb Yacine. *Nedjma*. Paris: PUF, 1990.
- La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*. Ottawa: Naaman, 1974.
- La réception universitaire française de la littérature maghrébine. In: BONN, Charles e ROTHE, Arnold (Org.). *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, p. 48-56.
- Le Roman algérien de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1985.
- Le roman maghrébin et le concept de différence. *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n°17, p.74-83, 1991.
- Le roman maghrébin et son espace intertextuel. *Présence Francophone*, Sherbrooke, n°26, p.25-33, 1985.
- L'érotique du texte, la différence et l'étrangeté. In: BASFAO, Kacem (Dir.). *Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires*. Casablanca: EPRJ, 1988, p.137-142.

- Le voyage innommable et le lieu de dire: émigration et errance de l'écriture maghrébine francophone. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n°1, p.47-59, 1994.
- Limag pour MS-DOS. Banque de données documentaire sur les littératures du Maghreb. Guide d'utilisation.* [Cd-Rom.] [s.p.], 1999.
- Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture. *Présence Francophone*, Sherbrooke, n°30, p.7-16, 1987.
- Littératures de la colonisation, littératures d'identité ou... littérature? Le cas de la littérature "maghrébine" de langue française. In: FAY, Michèle. (Org.). *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*. Paris: L'Harmattan, 1987, p.21-27.
- Tahar Ben Jelloun. *La Soudure fraternelle. Études Littéraires Maghrébines*, Paris, n°9, p.40-41, 1994.
- BOUGHALI, Mohamed. Tahar Ben Jelloun ou la plus basse des impostures. In: -----.
Espaces d'écriture au Maroc. Casablanca: Afrique-Orient, 1987, p.123-142.
- BOUGUERRA, Mohamed Ridha. Tahar Ben Jelloun ou le "cambrioleur du réel":
L'Écrivain public et L'Homme rompu entre fiction et réalité. In: SALHA, H. e
BONN, Charles (Org.). *Écrire le Maghreb*. Tunis: CERES, 1997, p.9-26.
- BOUKOUS, Ahmed. Bilinguisme, diglossie et domination symbolique. In: FAY,
Michèle (Org.). *Du Bilinguisme*. Paris: Denoël, 1985, p.39-54.
- BOUNFOUR, Abdallah. La parole coupée. Essai sur l'éthique du conte. In: FAY,
Michèle. (Org.). *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*. Paris:
L'Harmattan, 1987, p.99-110.
- Oralité et écriture: un rapport complexe. *Revue de l'Occident Musulman et de la
Méditerranée*, Aix-en-Provence, n°44, p. 79-81, 1987.
- BOURAOUI, Hédi e BRAHIMI, Denise. Maghreb. Littérature d'expression française.
In: BEAUMARCHAIS, J.-P. et alii. *Dictionnaire des littératures de langue
française*. Vol.2. Paris: Bordas, 1984, 1349-1355.
- BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les
signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*.
Toronto: La Source, 1996.
- BOURAOUI, Hédi. Culture et littérature au Maghreb. In: TENKOUL, Abdelrahman.
Écritures maghrébines. Lectures croisées. Casablanca: Afrique-Orient, 1991,
p.13-19.
- BOURKHIS, Richa. *Tahar Ben Jelloun: la poussière d'or et la face masquée*. Paris:
L'Harmattan, 1995.

- BOURGET, Carine. L'intertexte islamique de *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*. *The French Review*, Champaign, vol.72, n°4, p.730-739, 1999.
- BOUVET, Rachel. Notes de traduction et sensation d'exotisme dans *La Trilogie* de Naghib Mahfouz. *Revue de Littérature Comparée*, n°3, Paris, p.341-365, 1997.
- BRAHIMI, Denise. Tahar Ben Jelloun: portrait de jeune fille marocaine? In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.181-187.
- BRISON, Danièle. Tahar Ben Jelloun à Tanger. *Le Maghreb Littéraire*, Paris, n°350, p.76, 1997.
- CASANOVA, Nicole. Prix Goncourt: l'année des enfants égarés. *Le Quotidien de Paris*, Paris, p.32, 17/11/1987.
- CENSIER, Isabelle. *L'Enfant de sable* (adaptation théâtrale). [http:// sir.univ-lyon2.fr/limag/copielvnet/Textes/Censier/EnfantSable.pdl](http://sir.univ-lyon2.fr/limag/copielvnet/Textes/Censier/EnfantSable.pdl), 19fils., [s.d.].
- C'est la lutte finale [Le Prix Goncourt]. *Libération*, Paris, p.32, 16/11/1987.
- CHANCEL, Jacques. *Le Livre franc*. Marselha: Actes Sud, 1983.
- CHIKHI, Beïda. Les textes maghrébins et *Le Gai savoir*. In: BONN, Charles e ROTHE, Arnold (Org.). *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, p. 143-154.
- Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- CÔTÉ, Paul Raymond. Ben Jelloun, Tahar. *La Nuit de l'erreur*. *The French Review*, Champaign, vol.2, n°1, p.154-155, 1998.
- DÉJEUX, Jean. Djhoha, le héros de la tradition orale, dans la littérature algérienne de langue française. *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, n°22, p.27-35, 1976.
- La Littérature algérienne de langue française depuis l'indépendance*. *Etudes*, Paris, [s.n°], p.209-218, fev.1989.
- La Nuit sacrée* par Tahar Ben Jelloun, Prix Goncourt 1987. *Hommes et Migrations*, Paris, n°1109, p.8-10, 1988.
- Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1986.

- Les romans de Tahar Ben Jelloun ou “le territoire de la blessure”. In: ANTOINE, Régis (Org.). *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*. Tübingen: Narr, 1993, p.273-285.
- Quel avenir pour la littérature maghrébine de langue française? In: GUÉRIN, Jeanyves (Org.). *Albert Memmi, écrivain et sociologue*. Paris: L’Harmattan, 1990, p.7-24.
- Romanciers maghrébins de langue française et interpénétration des langues et des cultures. In: FAY, Michèle. (Org.). *Imaginaires de l’autre. Khatibi et la mémoire littéraire*. Paris: L’Harmattan, 1987, p.61-79.
- Tahar Ben Jelloun. Romancier, poète et essayiste marocain. *Lettres et Cultures de Langue Française XII*, Paris, n°4, p.1-5, 1987.
- DERIVE, Jean. Oralité moderne et nouveaux bardes dans les pays africains francophones. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n°1, p.101-108, 1993.
- DESPLANQUES, François e FUCHS, Anne. *Ecritures d’ailleurs, autres écritures: Afrique, Inde, Antilles*. Paris: L’Harmattan, 1994.
- DESPLANQUES, François. Autour du Prix Goncourt: Tahar Ben Jelloun entre Seine et sable. In: ----- e FUCHS, Anne. *Ecritures d’ailleurs, autres écritures: Afrique, Inde, Antilles*. Paris: L’Harmattan, 1994, p.85-105.
- DÉTRIE, Muriel. L’Orient au miroir de la littérature. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n°4, p.523-529, 1993.
- DIB, Mohammed. Écrire, lire, comprendre. *La Nouvelle Revue Française*, Paris, n°521, p.54-57, 1996.
- DJAOUT, Tahar. Une confluence. *Quinzaine Littéraire*, Paris, n°436, p.18, 1985.
- DUGAS, Guy. Sur (deux fois) cinquante ans de littératures au Maghreb... et quelques présupposés. In: ANOLL, Lidia e SEGARA, Marta (Org.). *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona: Universidade de Barcelona, p. 327-335, 1999.
- ELBAZ, Robert e AMAR, Ruth. De l’oralité dans le récit benjellounien. *Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.1, n°1, p.35-53, 1997.
- ELBAZ, Robert. Ben Jelloun ou l’inassouvissement du désir narratif. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l’Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.149-164.
- Ben Jelloun ou l’inassouvissement du désir narratif*. Paris: L’Harmattan, 1996.

- ELGRABY, Jordan. *Father of the bribe*. <http://www.metroactive.com/papers/metro/11.30.95/books-9548.html>, 3fls.
- ELKABAS, Charles. L'exil et la rançon: la *Réclusion solitaire* de Ben Jelloun. In: BOURAOU, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.165-179.
- ERICKSON, John D. Femme voilée, récit voilé dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. In: ANTOINE, Régis (Org.). *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*. Tübingen: Narr, 1993, p.287-296.
- Writing double: politics and the African narrative of French expression. *Studies in Twentieth-Century Literature*, [s.l.], n°1, vol.15, p. 101-122, 1991.
- Europe (Littérature au Maroc)*, Paris, n°602-603, 1979.
- Europe (Littérature en Tunisie)*, Paris, n°702, 1987.
- FAY, Michèle (Org.). *Du Bilinguisme*. Paris: Denoël, 1985.
- FAYAD, Marie. Borges in Tahar Ben Jelloun's *L'Enfant de sable*: beyond intertextuality. *The French Review*, Champaign, n°67, p.291-299, 1993.
- GAILLARD, Philippe. Tahar le fou, Tahar le sage. *Jeune Afrique*, Paris, n°1404, p.44-47, 1987.
- GAILLARD, Sarra. Oralité, écriture et intertextualité dans *La Nuit sacrée* et *Bayarmine*. *Itinéraires et contacts de cultures (Littérature et oralité au Maghreb)*, Paris, n°15-16, p.133-138, 1992.
- GALLET, Dominique. *Pour une ambition francophone. Le désir et l'indifférence*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- GAUDIN, Françoise. *La Fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- GAUDIN, Josiane. *L'Enfant de sable* en classe de troisième. *Le Français Aujourd'hui*, Paris, n°119, p.63-66, 1997.
- GAUVIN, Lise. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala, 1997.
- GAZIER, Michèle. Goncourt. Le sacre de Tahar. *Télérama*, Paris, n°1976, p.74, 25/11/1987.
- G. G. Goncourt. Tahar Ben Jelloun: le secret des cartes. *Le Figaro*, Paris, p.38, 17/11/1987.

- GHOSN-SWEYDANE, Liliane. *L'Enfant de sable* du Liban. *Le Français Aujourd'hui*, Paris, n°119, p.71-75, 1997.
- GIBBINS, Christopher. Calligraphy and dialogics: Moroccan writings' islamic intertextualities. [http:// www/nus.sg/NUSinfo/FASS/ELL/poco/ paper4. html](http://www.nus.sg/NUSinfo/FASS/ELL/poco/paper4.html), 26/08/98, 9fls.
- GIRARDINI, Elisa. Le dernier Ben Jelloun. In: TOSO-RODITIS, Giulianna (Org.). *Le Banquet maghrébin. Ouvrage collectif*. Roma: Bulzoni, 1991, p.283-306.
- GONTARD, Marc. Bilinguisme et écriture dans la littérature marocaine de langue française. In: LEINER, Wolfgang. *Six Conférences sur la littérature africaine de langue française*. Tübingen: Attempto Verlag, 1981, p.71-87.
- La littérature marocaine depuis les années 80 et le courant post-moderne. *Al Asas*, Salé, n°93, p.31-37, 1989.
- Le Moi étrange*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun. In M'HENNI, Mansour (Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.99-118.
- Littérature marocaine de langue française: le moi étrange. *Bulletin of Francophone Africa*, Londres, vol.3, n°6, p.15-24, 1994.
- Nedjma* de Kateb Yacine. *Essai sur la structure formelle du roman*. Paris: L'Harmattan, 1985.
- Nom propre et interculturalité dans la littérature marrocaïne de langue française. In: BENCHEIKH, Mustapha e DEVELLOTTE, Christine (Dir.). *Études littéraires maghrébines (L'Interculturel: réflexion pluridisciplinaire)*, Paris, n°6, p.75-87, 1995.
- Tahar Ben Jelloun. In: ----- . *Le Moi étrange*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.11-46.
- Tahar Ben Jelloun, écrivain arabe, Prix Goncourt français. *Le Trimestre du Monde*, Paris, n°1, p.169-174, 1988.
- Tahar Ben Jelloun: le pourquoi du Goncourt. *Al Asas*, Salé, n°83, p.42-44, 1988.
- Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1981.
- GUARDIA, María Asunción. Ben Jelloun publica *La Noche del pecado*. [http:// www.galeon.com/ v/vcagbge](http://www.galeon.com/v/vcagbge), 14/12/98, 1fl.
- GUÉRIN, Jeanyves (Org.). *Albert Memmi, écrivain et sociologue*. Paris: L'Harmattan, 1990.

- GURAL-MIGDAL, Anna. Postmodernité et simulacres androgynes dans le roman marocain. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université de York)*. Toronto: La Source, 1996, p.97-109.
- HAFEZ-ERGAUT, Agnès. l'Espace clos dans trois ouvrages de Tahar Ben Jelloun: *La Réclusion solitaire, L'Écrivain public et L'Enfant de sable*. *Présence Francophone*, Sherbrooke, n°50, p.113-133, 1997.
- HARGREAVES, Alec G. La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature mineure?. In: BONN, Charles. *Études Littéraires Maghrébines (Littératures des immigrations. Vol.1: un espace émergent)*, Paris, n°7, 1995, p.17-28.
- HARVEY, Robert. Cartas e letras roubadas: intertextualidade e intersexualidade em *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. Tradução de Luciana Persice Nogueira. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, vol.2, n°1, p.73-96, 2000.
- HAYOUN, Véronique. Tahar Ben Jelloun en Israel. [http://www.limag.ivnet.com / productions/_production/00000055.htm](http://www.limag.ivnet.com/productions/_production/00000055.htm), 1fl, 10/03/99.
- HEILER, Suzanne. La Mafia mise en texte par Sciascia et Ben Jelloun. BONN, Charles e ROTHE, Arnold (Org.). *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, p. 121-130.
- HELLER-GOLDENBERG, Lucette. Lecture plurielle d'un espace citadin à vocation poétique: la place Djemâa el fina de Marrakech. *Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.1, n°2, p.60-80, 1997.
- HEYMANN, Danièle. Nicolas Klotz tourne *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. Au clair de nuit. *Le Monde*, Paris, p.10, 20/08/1992.
- HUSER, France. Tahar Ben Jelloun au pays de la mafia: le soleil et la peur. *Le Nouvel Observateur*, Paris, n°1430, p.123, 1992.
- HUYNH, Jeanne-Antide. *L'Enfant de sable* en classe de BTS. *Le Français Aujourd'hui*, Paris, n°119, p.67-70, 1997.
- IBNLFASSI, Laïla. L'Appropriation de la voix féminine par les écrivains masculins marocains. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.55-63.
- Whose voice is it anyway? *Bulletin of francophone Africa*, Londres, vol.3, n°6, p.25-31, 1994.
- IBRAHIM, Lila. L'exil dans trois romans francophones du Maghreb: déclinaisons d'une écriture. *Francofonia*, Florença, n°32, p.3-18, 1997.

- IDJOUADIENNE, Nadia. *La Nuit de l'erreur*, Tahar Ben Jelloun. *Passerelles. Revue d'Études Interculturelles*, Thionville, n°13, p.143, 1993.
- Itinéraires et contacts de cultures (Littérature et oralité au Maghreb)*, Paris, n°15-16, 1992.
- JABRI, Ahmed. La déconstruction machinique dans *La Prière de l'absent*. In: M'HENNI, Mansour (Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.131-145.
- JAMBET, Christian. Pour une esthétique de l'espace en Islam. In: AMIR-MOEZZI, Mohammed Ali (Org.). *Lieux de l'Islam*. Paris: Editions Autrement, 1996, p.14-21.
- JURGA, Antoine. *Les Raisins de la galère* de Tahar Ben Jelloun. In: ----- . *Écritures autobiographiques*. Lille: CRCP, 1997, p.83-150.
- KAMAL-TRENSE, Nadia. *Tahar Ben Jelloun. L'écrivain des villes*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- KAZI-TANI, Nora-Alexandra. *Nedjma: citations au carrefour du texte*. In: HUE, Bernard (Org.). *Métissage du texte (Bretagne, Maghreb, Québec)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1993, p.171-178.
- Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- KHATIBI, Abdelkebir et alii. *Écrivains marocains. Du Protectorat à 1965. Anthologie*. Paris: Sindbad, 1974.
- KHATIBI, Abdelkebir. *Amour bilingue*. Montpellier: Fata Morgana, 1983.
- Figures de l'étranger dans la littérature française*. Paris: Denoël, 1987.
- Incipits. In: FAY, Michèle (Org.). *Du Bilinguisme*. Paris: Denoël, 1985, p.171-195.
- La Blessure du nom propre*. Paris: Denoël, 1986.
- Le Livre de sang*. Paris: Gallimard, 1979.
- Le Roman maghrébin*. Paris: Maspéro, 1968.
- Lettre – Préface. In: GONTARD, Marc. *La Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1981.
- Maghreb pluriel*. Paris: Denoël, 1983.

- KOHN-PIREAUX, Laurence. *Etude sur Tahar Ben Jelloun, L'Enfant de sable, La Nuit sacrée*. Paris: Ellipses, 2000.
- LÂABI, Abdellatif. *La Brûlure des interrogations. Entrevue (Direction de Jacques Alessandra)*. Paris: L'Harmattan, 1985.
- LACHERAT, Mostafa. L'avenir de la culture algérienne. *Les Temps Modernes*, Paris, n°209, p.720-745, 1963.
- La Littérature de langue française*. <http://ottawa.ambafrance.org/ADPF/escrivifranco.htmf>, 26/12/98, 7 fls.
- La Nuit sacrée* par Tahar Ben Jelloun. *Croissance des Jeunes Nations*, n°299, p.44, 1987.
- LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- Stratégies rhétoriques du discours décentré. In: BONN, Charles (Org.). *Etudes Littéraires Maghrébines (Littératures des immigrations. Vol.1: un espace émergent)*, Paris, n°7, 1995, p. 29-39.
- LAVEILLE, Jean-Louis. *Le Thème du voyage dans Les Mille et Une Nuits. Du Maghreb à la Chine*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- LAOUISSI, Farida. Tératologie borgesienne dans *L'Enfant de sable*. In: BONN, Charles e ROTHE, Arnold (Org.). *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, p. 175-180.
- LE CLEZIO, Jean-Marie-Gustav. *Amour cruel. Lire*, Paris, n°232, p.129-130, 1995.
- La parole vivante du conteur. *Le Monde*, Paris, p.13, 06/09/1985.
- Tahar Ben Jelloun dans la tradition des anciens conteurs. *Le Monde*, Paris, p.13, 04/09/1981.
- Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.1, n°1, 1997.
- Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.1, n°2, 1997.
- Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.2, n°3, 1998.
- Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.2, n°4, 1998.
- Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.3, n°5, 1999.

- Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.3, n°6, 1999.
- LEMASSON, Alexandra. La croisade de Tahar Ben Jelloun contre l'exclusion passe par l'Italie. *L'Express*, Paris, 18/04/99, [http:// www. fexpress.presse.fr/ palmares/auteurs/ benjelloun2.htm](http://www.fexpress.presse.fr/palmares/auteurs/benjelloun2.htm), 1fl.
- LENNE, Nacéra. Tahar Ben Jelloun. *La Nuit de l'erreur. Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.2, n°4, p.149-155, 1998.
- LEPAPE, Pierre. Les mots du fils et les silences du père. *Le Monde*, Paris, p.25, 12/01/1990.
- Les Deux rives de Tahar Ben Jelloun. [http://.www.editeurs.com.editeurs/NOFRAME/ auteurs/ taharBenJelloun. html](http://www.editeurs.com.editeurs/NOFRAME/auteurs/taharBenJelloun.html), 17/06/98, 3fls.
- LE SIDANER, Jean-Marie. Tahar Ben Jelloun, la parole nomade. *Esprit*, Paris, n°11-12, p.233-235, 1980.
- LINDELAUF, Nelly. *Tahar Ben Jelloun. Un livre. Les Yeux baissés. Une oeuvre*. Bruxelles: Labor, 1996.
- Littératures francophones du monde arabe. Anthologie*. Paris: Nathan, 1994.
- LOPEZ, Antonia Pagán. Subversion et transgression de l'écriture. Tahar Ben Jelloun: *L'Enfant de sable*. In: ANOLL, Lidia e SEGARA, Marta (Org.). *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona: Universidade de Barcelona, p. 407-412, 1999.
- LOWE, Lisa. Literary nomadics in francophone allegories of postcolonialism: Pham Van Ky and Tahar Ben Jelloun. *Yale French Studies*, New Haven, n°82, p.43-61, 1993.
- MAAZOUI, Abbas. *L'Enfant de sable et La Nuit sacrée* ou le corps tragique. *The French Review*, Champaign, n°69, p.68-77, 1995.
- MADLAIN, Jacques. *L'Errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*. Paris: Sindbad, 1983.
- MARTIN, Serge. A l'école avec Tahar Ben Jelloun. *Le Français Aujourd'hui*, Paris, n°119, p.60-62, 1997.
- MARROUCHI, Mustapha Ben T. Breaking up/down/out of the boundaries: Tahar Ben Jelloun. *Research in African Literatures*, [s.l.], n°4, vol.21, p.71-83, 1990.
- Texte indigène, réception impériale. *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n°17, p.110-117, 1991.

- MASMOUDI, Ikram. La catégorie du genre français: fonctionnement et transgressions dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. [http:// www.john-libbey-eurotext.fr/fr/revues/](http://www.john-libbey-eurotext.fr/fr/revues/), 23/02/2000, 1fl.
- MAYER, Linda. Réflexions sur le discours intertextuel actuel de la littérature marocaine de langue française chez Tahar Ben Jelloun et Abdelkebir Khatibi. In: ANOLL, Lidia e SEGARA, Marta (Org.). *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona: Universidade de Barcelona, p. 373-387, 1999.
- Tahar Ben Jelloun. *Le Racisme expliqué à ma fille. Études Littéraires Maghrébines*, Paris, n°16-17, p.54-55, 1998.
- MCNEECE, Lucy Stone. Discours à la dérive: à travers le miroir ou l'écriture à l'envers. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.87-96.
- MDARHRI-ALAOUI, Abdallah e ZEGGAF, A. (Org.). *L'Interculturel au Maroc. Arts, langues, littératures et traditions populaires*. Casablanca: Afrique-Orient, 1994.
- MDARHRI-ALAOUI, Abdallah. Le Roman marocain d'expression française. [http:// www.refer.mg/maroc_ct/tur/littera/roman.htm](http://www.refer.mg/maroc_ct/tur/littera/roman.htm), 30/09/98, 5fls.
- Tahar Ben Jelloun. In: *Narratologie. Théorie et analyses énonciatives en récit*. Rabat: Okad, 1988, p.249-251.
- MEHTA, Brinda. Alienation, dispossession, and the immigrant experience in Tahar Ben Jelloun's *Les Yeux baissés*. *The French Review*, Champaign, vol.68, n°1, p.79-91, 1994.
- Les péripéties de l'eau comme reflet de la condition féminine dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar et *La Fiancée de l'eau* de Tahar Ben Jelloun. *Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.2, n°4, p.55-78, 1998.
- MEJRI, Moncef. Le fonctionnement des tropes dans *La Réclusion solitaire*. In: M'HENNI, Mansour (Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.73-82.
- MEMMES, Abdallah. Démarche interculturelle dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. In: MDARHRI-ALAOUI, Abdallah e ZEGGAF, A. (Org.). *L'Interculturel au Maroc. Arts, langues, littératures et traditions populaires*. Casablanca: Afrique-Orient, 1994, p.61-74.
- MERINO, Leonor. Regard incantatoire sur une écriture maghrébine immigrée d'élégance et de poéticité. In: ANOLL, Lidia e SEGARA, Marta (Org.). *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona: Universidade de Barcelona, p. 389-400, 1999.

- M'HENNI, Mansour. Ecrivain(-)public: Tahar Ben Jelloun. In: ----- (Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.25-34.
- .(Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- MICHEL-MANSOUR, Thérèse. *La Portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*. Paris: Publisud, 1994.
- Mieux vaut Tahar [Le Prix Goncourt]. *Libération*, Paris, p.30, 17/11/1987.
- MINKOWSKI, Anne Wade. Entretien avec Adonis. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n°1, p.97-103, 1994.
- MOUZOUNI, Lahcen. *Le Roman marocain de langue française*. Paris: Publisud, 1987.
- NATIJ, Salah. Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun. *Itinéraires et Contacts de Cultures (Poétiques croisées du Maghreb)*. Paris, vol.14, p.37-41, 1991.
- NGAL, Georges. *Création et rupture en littérature africaine*, Paris: L'Harmattan, 1994.
- NICOLINI, Elizabeth. Le Goncourt à Tahar Ben Jelloun. *Jeune Afrique*, n°1403, p.22-23, 1987.
- NOIRAY, Jacques. Tahar Ben Jelloun, peintre et défenseur de l'émigration. *Littératures Francophones*, Paris, Vol.1, p.85, 1996.
- NZABATSINDA, Anthère. Peut-on définir une francophonie africaine chez les écrivains arabes marocains? Exemple du romancier Abdelkébir Khatibi. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université de York)*. Toronto: La Source, 1996, p.137-147.
- PERALES, Juan José. El cuerpo y el mundo inanimado en *Jour de silence à Tanger* de Tahar Ben Jelloun. In: ANOLL, Lidia e SEGARA, Marta (Org.). *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona: Universidade de Barcelona, p. 425-430, 1999.
- PERROT, Jean. Du baroque, des Antilles au Maghreb. In: BONN, Charles (Org.). *Études Littéraires Maghrébines (Littératures des immigrations. Vol.1: un espace émergent)*, Paris, n°7, 1995, p. 137-147.
- PINTO, Diana. Forces et faiblesses de l'interculturel. In: BENCHEIKH, Mustapha e DEVELLOTTE, Christine (Dir.). *Études littéraires maghrébines (L'Interculturel: réflexion pluridisciplinaire)*, Paris, n°6, p.15-19, 1995.
- POUGET, Christine. Le racisme expliqué à ma fille. <http://republique-des-lettres.com/archives.htm>, p.4, 16/10/98, 6 fls.

- REDOUANE, Najib. La stratégie esthético-stylistique de Ben Jelloun. *Journal of Maghrebi Studies*, Cambridge, vol.2, n°1, p.64-79,1994.
- Littératures du Maghreb: une mouvance plurielle. *Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Toronto, vol.1, n°1, p.1-15, 1997.
- Marques sociales dans *L'Homme rompu* de Ben Jelloun. *Bulletin of Francophone Africa*, Sherbrooke, vol.5, n°9, p.78-95, 1996.
- Tahar Ben Jelloun. *Les Raisins de la galère. Le Maghreb Littéraire. Revue Canadienne des Littératures Maghrébines*, Toronto, vol.1, n°1, p.117-121, 1997.
- RENARD, Pierrette. La littérature et le désert. *Recherches et Travaux*, Grenoble, n°35, p.100-109, 1988.
- Le pouvoir ambigu des mots. In: M'HENNI, Mansour (Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.11-24.
- Tahar Ben Jelloun et la quête d'identité. In: TOSO-RODITIS, Julianna (Org.). *Le Banquet maghrébin. Ouvrage collectif*. Roma: Bulzoni, 1991, p.307-320.
- RIVAS, Pierre. L'écrivain francophone et la langue française. L'exemple de la littérature maghrébine. *Elo*, Porto Alegre, n° especial, p.17-28, 1987.
- Littérature nationale et littérature sous dépendance. In: GUÉRIN, Jeanyves (Org.). *Albert Memmi, écrivain et sociologue*. Paris: L'Harmattan, 1990, p.139-144.
- ROCHE, Anne. Meddeb et l'intertexte allemand: une approche. In: BONN, Charles e ROTHE, Arnold (Org.). *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, p. 132-142.
- SAADY, Fouzilla. Figure littéraire: écriture androgyne et discours subversif dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.201-210.
- SAÏGH BOUSTA, Rachida. Béances des dire et investissements symboliques: *La Prière de l'absent. Itinéraires et contacts de cultures (Littératures Maghrébines, Colloque Jacqueline Arnaud)*, Paris, p.37-45, 1990.
- Béances du récit dans *La Nuit sacrée*. In: M'HENNI, Mansour (Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.119-129.
- Défi et quête de la dualité: moi-l'Autre. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.77-85.

- Esquisse d'une réflexion sur l'approche de l'interculturalité dans la littérature maghrébine de langue française. In: MDARHRI-ALAOUI, Abdallah e ZEGGAF, A. (Org.). *L'Interculturel au Maroc. Arts, langues, littératures et traditions populaires*. Casablanca: Afrique-Orient, 1994, p.47-52.
- Exil et immigration: "pré-texte" et/ou quête du lieu vacant: identité/altérité/immigration. In: BONN, Charles (Org.). *Études Littéraires Maghrébines (Littératures des immigrations. Vol.1: un espace émergent)*, Paris, n°7, 1995, p.165-172.
- Généalogies transculturelles et travail de l'écriture. *L'Interculturel: problématique et espace de création. Colloque d'Agadir*, Marrakech, n°14, p.207-216, 1996.
- Inscription du langage du corps à travers les béances d'une écriture. In: BONN, Charles e BAUMSTILMER, Yves (Org.) *Études Littéraires Maghrébines (Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb)*, Paris, n°1, p.97-104, 1991.
- Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun. Écriture, mémoire et imaginaire*. Casablanca: Afrique-Orient, 1992.
- Tahar Ben Jelloun. [http:// www.refer.fr/marocct/tur/littera/ tahar1.htm](http://www.refer.fr/marocct/tur/littera/tahar1.htm), 26/08/98, 8fls.
- SALHA, Habib. Le miroir étoilé: une lecture de *La Prière de l'absent*. In: M'HENNI, Mansour (Dir.). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture (Actes du Colloque de Kairouan, 1-2 décembre 1988)*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.83-98.
- SALTANI, Bernoussi. De quelques figures du juif dans la littérature arabo-berbère maghrébine d'expression française. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.41-54.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Palavras em Marrakesh. <http://oglobo.globo.com/colunas/affonso.htm>. 1fl.
- SASSINE, Antoine. *La Réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun et la dialectique de l'exil et du refuge. *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*. Toronto: Editions du GREF, p.299-310, out. 1994.
- SAVIGNEAU, Josyane. Lucien Bodard, Tahar Ben Jelloun, les hommes des femmes. *Le Monde*, Paris, p.11-13, 06/09/1985.
- SELLIN, Eric. Signes migrants: approche transculturelle d'un lecture de la littérature maghrébine d'écriture française. *Itinéraires et contacts de cultures (Poétiques croisées du Maghreb)*, Paris, n°14, p.42-50, 1991.
- SERHANE, Abdelhak. Tahar Ben Jelloun ou le conteur des portes sans issue. *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n°5, p.123-127, 1985.

- SILVA, Edson Rosa da. A voz feminina na escritura de Tahar Ben Jelloun. *Cadernos do Terceiro Seminário Nacional Mulher na Literatura*, Santa Catarina, vol.1, p.183-187,1989.
- L'Enfant de sable*: la réécriture du destin. *Bulletin of Francophone Africa*, Londres, vol.4, nº8, p.37-450, 1995.
- Michel Tournier: versão e inversão de mitos. *Comunicação à XII Semana de Estudos Clássicos da UFRJ*, nov. 1991, 10 fls, inédito.
- No corpo do oprimido, uma alegoria da colonização. *Cadernos pedagógicos e culturais*, Niterói, vol.3, nº1, p.35-42, 1984.
- O Menino de areia*: um romance árabe escrito em francês (ou os labirintos da escritura). *Revista de Letras*, Curitiba, [s.nº], p.157-166, 1989.
- Tahar Ben Jelloun: identité arabe/expression française. *Présence Francophone*, Sherbrooke, nº34, p.63-72, 1989.
- SIMONNET, Dominique. Le racisme en questions. *L'Express*, Paris, 22/01/1998. <http://www.lexpress.presse.fr/palmars/Ben%20Jellounl.htm>, 2fls.
- SOARES, Vera Lucia. *A Escritura dos silêncios: Assia Djebar e o discurso do colonizado no feminino*. Niterói: EDUFF, 1988.
- Identidade nas diferenças. *Anais do V Congresso da ABRALIC*. Vol.3. Rio de Janeiro: UFRJ, p.849-852, 1998.
- Reconstruindo a memória argelina: um diálogo entre a ficção e a história. *Gragoatá*, Niterói, nº6, p.43-58, 1999.
- Tradição oral e escrita literária: o exemplo das literaturas africanas de língua francesa. *Revista Letras*, Curitiba, nº47, p.123-130, 1997.
- SPILLER, Roland. L'intertextualité circulaire ou le désir dans la bibliothèque: Ben Jelloun lit Borges, lecteur de Cervantes. In: BONN, Charles e ROTHE, Arnold (Org.). *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, p. 165-174.
- Tahar Ben Jelloun. *Afrique Littéraire*, Paris, nº 70, p.41-45, 1983.
- Tahar Ben Jelloun. La suite d'un fabuleux Goncourt. *Lire*, Paris, nº151, 1988, p.45-55.
- TAMM, Sabine. Fonction et portrait de Borges dans *L'Enfant de sable*, ou la réalisation de la "liberté de l'écriture". In: BONN, Charles e ROTHE, Arnold (Org.). *Littérature maghrébine et littérature mondiale*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995, p. 155-163.
- TAZI, Chakib. De la croyance dans *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. In: SALHA, H. e BONN, Charles (Org.). *Écrire le Maghreb*. Tunis: CERES, 1997, p.35-46.

- TCHEHO, Isaac Célestin. Éléments de topo-analyse de *La Prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun. *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n°6, p.66-72, 1986.
- TENKOUL, Abderrahman. *Le Discours du chameau* de Tahar Ben Jelloun: les paradigmes du sens. In: ----- . *Littérature marocaine d'écriture française. Essais d'analyse sémiologique*. Casablanca: Afrique-Orient, 1985, p.100-115.
- L'esthétique de l'indécidable dans le roman marocain de langue française. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.19-31.
- Mythes de l'androgynie et le texte maghrébin. *Itinéraires et Contacts de Cultures (Littératures maghrébines. T. I)*, Paris, n°10, p.115-120, 1990.
- THÉRIAULT, Michel. Les rêves de Zahra dans *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. In: BOURAOUI, Hédi e REDOUANE, Najib (Dir.). *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains (Colloque international de l'Université York)*. Toronto: La Source, 1996, p.189-199.
- URBANI, Bernard. Si par une nuit sacrée un enfant de sable. *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, n°22, p.474-490, 1991.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre. L'Énonciation interculturelle: deux langues, un discours. In: BENCHEIKH, Mustapha e DEVELOTTE, Christine (Dir.). *Études littéraires maghrébines (L'Interculturel: réflexion pluridisciplinaire)*, Paris, n°6, p.64-74, 1995.
- WASMINE, Najib. Les personnages dans *La Réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun. *Dirassat*, Agadir, n°8, p.69-78, 1998.
- YETIV, Isaac. *Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française (1952-1956)*. Sherbrooke: CELEF, 1972.
- ZAPPALA, Marguerite Rivoire. Les érotismes dans *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. *Francofonia*, Florença, n°, p.99-113, 1989.
- ZEKRI, Khalid. L'inscription du lecteur dans le prologue de *La Nuit de l'erreur* de Tahr Ben Jelloun. *Itinéraires et Contacts de Cultures (Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants)*, Paris, vol.27, p.187-194, 1999.

Teses e dissertações

No exterior:

- AHMED, Jabri. *Les spécificités socio-culturelles de la littérature nord-africaine d'expression française: Djebbar, Ben Jelloun, Lemsine et Boudhiba*. Dissertação de Mestrado. Estrasburgo: Universidade de Estrasburgo II, 89p. mimeo, 1986 (Orientador: Jacques Rustin).
- AÏT AHMED, Medhi. *La poétique du corps chez Ben Jelloun à travers **Harrouda**, **L'Écrivain public** et **La Nuit sacrée***. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris XIII, 362p. mimeo, 1994 (Orientador: Charles Bonn).
- *Le langage du corps dans **La Nuit sacrée** de Tahar Ben Jelloun*. Dissertação de Mestrado. Paris: Universidade de Paris XIII, 85p. mimeo, 1989 (Orientador: Charles Bonn).
- BEN ABDA, Salwa. *Bilinguisme et poétique chez Tahar Ben Jelloun*. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris IV, 591p. mimeo, 2 vols, 1991 (Orientadores: Robert Jouanny e Jean Déjeux).
- BOURAY, Benyouñès. *Lecture narratologique du roman marocain d'expression française et arabe: **La Nuit sacrée** de Tahar Ben Jelloun et **L'Idiot**, **Mansia** et **Yassamine**, de Milouni Chaghmoum*. Tese de Doutorado. Paris: Universidade Paris XIII, 544p. mimeo, 2vols, 1996 (Orientadores: Charles Bonn e Abdallah Mdarhri Alaoui)
- CHERIF GAILLARD, Sarra. *Le retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu intertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Houry-Gharta et A. Cossery*. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris XIII, 401p. mimeo, 1993 (Orientador: Charles Bonn)
- CHIKHI, Beïda. *La problématique de l'écriture dans la littérature algérienne de langue française, l'exemple des romans de Mohamed Dib*. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris VIII, 243p. mimeo, 1983 (Orientador: Claude Duchet).
- COMPERON-SURGEY, Agnès. *L'école coranique et la double écriture dans quelques romans maghrébins d'expression française*. Dissertação de Mestrado. Lion: Universidade Jean Moulin, 102p. mimeo, [s.d.] [sem nome de orientador].
- DRISSIA BEKRI, Aoula. *Techniques narratives comparées (nouveau roman – roman maghrébin)*. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris XIII, 490p. mimeo, 2 vols, 1989 (Orientador: Charles Bonn).
- EL-ALAMI, Abdellatif. *Écriture d'un espace et espace d'une écriture à travers **Harrouda** de T. Ben Jelloun et **Talismano** de A. Meddeb*. Aix-en-Provence: Universidade de Aix, 432, 2 vols, 1982 (Orientador: Antoine Raybaud).

- KOHN-PIREAU, Laurence. *Étude des phénomènes de brouillage narratif: du Don Quichotte de Cervantes aux récits du XXème siècle (J.L. Borges, I. Calvino, J. Barth, T. Ben Jelloun)*. Tese de Doutorado. Nancy: Universidade de Nancy II, 439p. mimeo, 1994 (Orientador: Raymonde Robert).
- LAOUISSI, Farida. *Circularité et infini: une lecture borgesienne de L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris XIII, 249p. mimeo, 1993 (Orientador: Charles Bonn)
- MASMOUDI, Ikram. *De L'Enfant de sable maudit à la statue de chair sanctifiée de La Nuit sacrée. Approche syntaxique, sémantique et pragmatique de deux œuvres de Tahar Ben Jelloun*. Tese de Doutorado. Grenoble: Universidade de Stendhal, 478p. mimeo, 2 vols, 1996 (Orientador: Michel Maillard).
- MEDDEB, Abdelwahab. *Écriture et double généalogie*. Tese de Doutorado. Aix-en-Provence: Universidade de Aix, 427p. mimeo, 2 vols, 1991 (Orientador: Anne Roche).
- MEMMES, Abdallah. *Signifiante et interculturalité (dans les textes de Khatibi, Meddeb et Ben Jelloun)*. Tese de Doutorado. Rabat: Universidade Mohamed V, 497p. mimeo, 2 vols, 1989 (Orientador: Marc Gontard).
- M'HAMMED OUBELLA, Abdelkrim. *Progression narrative et progression thématique dans L'Enfant de sable et La Nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun*. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris IV, 398p. mimeo, 1992 (Orientador: Philippe Hamon).
- MILOUDA, El Mounem. *L'Intertextualité dans les romans de Tahar Ben Jelloun*. Tese de Doutorado. Toulouse: Universidade de Toulouse-le-Mirail, 239p. mimeo, 1996 (Orientador: François-Charles Gaudard).
- MOHAMED, Bahi. *Espaces et itinéraires romanesques dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*. Tese de Doutorado. Bordeaux: Universidade de Bordeaux III, 666p. mimeo, 2 vols, 1993 (Orientador: Jacques Noiray).
- OUAFAE, Al'Omani. *La Conception de la femme chez Tahar Ben Jelloun*. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris XII, 464p. mimeo, 2 vols, 1983 (Orientador: Robert Jouanny).
- RABAU, Sophie. *La narration orale dans le texte romanesque*. Tese de Doutorado. Paris: Universidade de Paris IV, 647p. mimeo, 1995 (Orientador: Daniel-Henri Pageaux).
- SAÏD, Aït Tabassir. *Autoreprésentation et production dans le roman marocain d'expression française*. Tese de Doutorado. Estrasburgo: Universidade de Estrasburgo, 256p. mimeo, [s.d.] (Orientador: M. Marsay).

No Brasil:

- BALDUINO FERREIRA, Claudia Felicia Falluh. *As estratégias do sentido: vozes e temas em L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 268p. mimeo, 1992 (Orientadora: Neide de Faria).
- BORGES, Darcilia Moysés. *Diadorim e Ahmed ou a vida travestida*. Dissertação de Mestrado. Vitória, UFV, 101p. mimeo, 2001 (Orientadores: Geraldo da Costa Matos e Telma Martins Boudou).
- PONTES Jr., Geraldo Ramos. *A outra rota do exílio – história e ficção nas obras de Albert Memmi e Tahar Ben Jelloun*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 180p. mimeo, 1992 (Orientador: Edson Rosa da Silva).
- SOARES, Vera Lucia. *A escritura dos silêncios. Assia Djebar e o discurso do colonizado no feminino*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 273p. mimeo, 1995 (Orientador: Ronaldo Vainfas).

III BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADDAS, Claude. *Ibn Arabi ou la Quête du Soufre Rouge*. Paris: Gallimard, 1989.
- AÏT TABASSIR, Saïd. L'androgynie ou la fable mystique. *Itinéraires et Contacts de Cultures*, Paris, vol.1, n°10, p.121-124, 1989.
- ARISTOTE. *Poétique*. Paris: Les Belles Letres, 1999.
- ARISTÓTELES. *Arte poética e arte retórica*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]
- ARRIGUCCI, Davi. Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano). In: ----- . *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.193-226.
- . Epílogo. In: ----- . *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.227-235.
- BACHELARD, Gaston. Le labyrinthe. In: ----- . *La Terre des rêveries et du repos*. Paris: Corti, 1948, p.210-260.
- BAL, Mieke. Mise en abyme et iconicité. *Littérature*, Paris, n°29, p.116-128, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970.
- . *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.
- BARTH, John. La littérature du renouvellement. La fiction postmoderne. *Poétique*, Paris, n°48, p.395-405, 1981.
- BARTHES, Roland. Ce que je dois à Khatibi. In: ----- . *Oeuvres complètes*. Vol.3. Paris: Seuil, 1994, p.1002-1003.
- . *Essais critiques*. In: ----- . *Oeuvres complètes*. Vol.1. Paris: Seuil, 1994, p.1165-1378.
- . Incidents. In: ----- . *Oeuvres complètes*. Vol.3. Paris: Seuil, 1994, p.1255-1272.
- . Le grain de la voix. In: ----- . *Oeuvres complètes*. Vol.2. Paris: Seuil, 1994, p.436-1442.
- . *Le Plaisir du texte*. In: ----- . *Oeuvres complètes*. Vol.2. Paris: Seuil, 1994, p.1493-1534.
- . *Sade, Fourier et Loyola*. In: ----- . *Oeuvres complètes*. Vol.2. Paris: Seuil, 1994, p.1039-1180
- . *S/Z*. In: ----- . *Oeuvres complètes*. Vol.2. Paris: Seuil, 1994, p.555-742.

- Texte (théorie du). In: -----. *Oeuvres complètes*. Vol.2. Paris: Seuil, 1994, p.1677-1689.
- BATAILLE, Georges. *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1990.
- Le labyrinthe. In: -----. *Oeuvres complètes*. Vol.1. Paris: Gallimard, 1970, p.433-441.
- BEAUSSANT, Philippe. L'art des incertitudes. *Magazine Littéraire (L'âge du baroque)*, Paris, n°300, p.22-26, 1992.
- BEAUVOIR, Simone de. *L'Invitée*. Paris: Gallimard, 1943.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine *et alii*. *Mille et un contes de la nuit*. Paris: Gallimard, 1991.
- BENCHEIKH, Jamel Eddine. *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*. Paris: Gallimard, 1988.
- Poétique arabe. Précédée de Essai sur un discours critique*. Paris: Gallimard, 1989.
- BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF, 1975.
- BERQUE, Jacques. Préface. In: *Le Coran*. Tradução de Jean Grosjean. Paris: Philippe Lebaud, 1979, p. 9-35.
- BERRADA GOUZI, Nabila. Que sont les marabouts du Maghreb? *Jeune Afrique*, Paris, n°1528, p.81, 1990.
- BESSIERES, Jean. *Hybrides romanesques, fiction (1960-1985)*. Paris: PUF, 1988.
- BEST, Janice. Dégradation et génération du récit. Entropies et chronotopes littéraires. *Poétique*, Paris, n°84, p.483-508, 1990.
- BHABHA, Romi K. A questão do "outro": diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.177-203.
- Bíblia*. São Paulo: Loyola, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- Nietzsche y la escritura fragmentaria. In: -----. *La Ausencia del libro*. Buenos Aires: Caldén, 1973, p.41-66.
- L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- BLANQUIS, Geneviève. Avant-propos. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Aubier-Flammarion, 1969, p.7-44.

- BLOOM, Harold. *A Angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOLLON, Patrice. Le néo-baroque. *Magazine Littéraire (L'âge du baroque)*, Paris, nº300, p.35-36, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. *Biblioteca personal*. Madri: Alianza Editorial, 1997.
- Le panthéisme du roman. Dialogue entre Juan Saler et Jorge Luis Borges, *Magazine Littéraire*, Paris, nº376, p.20-25, 1999.
- Obras completas*. Vols. I, II e III. Buenos Aires: Emece, 1989.
- BOSCO, Henri. *L'Antiquaire*. Paris: Gallimard, 1954.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Nova York: Ballentine, 1981.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Vols. 1 e 2. Petrópolis: Vozes, 1991.
- Teatro grego. Tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BROOKE-ROSE, Christine. História palimpsesta. In: ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.147-162.
- BROQUEVILLE, Huguette de. Le nous androgyne et fabuleux de l'écriture. In: MONNEYRON, Frédéric (Org.). *L'Androgynie dans la littérature*. Paris: Albin Michel, 1990, p. 101-113.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*. Paris: Gallimard, 1986.
- La Raison baroque, de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Galilée, 1984.
- Le grand théâtre du monde. *Magazine Littéraire (L'âge du baroque)*, Paris, nº300, p.56-75, 1992.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALMARD, Jean. Les universités théologiques du shiisme imâmib. In: AMIR-MOEZZI, Mohammed Ali (Org.). *Lieux de l'Islam*. Paris: Editions Autrement, 1996, p.70-99.
- CALVET, Louis-Jean. *La Tradition orale*. Paris: PUF, 1984.
- CALVINO, Italo. Jorge Luis Borges. In:-----*. Porque ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.246-253.
- CARPENTIER, Alejo. L'éternel retour du baroquisme. *Magazine Littéraire (L'âge du baroque)*, Paris, nº300, p. 27-31, 1992.

- CARRERA, Pilar Almoiva de. *El Heroe nel relato oral venezolano*. Mérida: Monte Avila, 1987.
- CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris: Seuil, 1977.
- CHEBEL, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. Paris: Albin Michel, 1995.
- CHELLI, Moucef. *La Parole arabe. Une théorie de la relativité des cultures*. Paris: Sindbad, 1980.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CHOUVIER, Bernard. *Jorge Luis Borges, l'homme et le labyrinthe*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1994.
- CLEMENT, Jean-François. Les trois dimensions de l'islam. *Esprit*, Paris, n°5-6, p.199-206, 1983.
- COLONNA, Fanny. Questions à propos de la littérature orale comme savoir. *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, n°22, p.17-26, 1976.
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.
- CORBIN, Henri. *Histoire de la philosophie islamique*. Paris: Gallimard, 1986.
- DÄLLENBACH, Lucien. Du fragment au cosmos. *Poétique*, Paris, n°40, p.420-431, 1979.
- Intertexte et autotexte. *Poétique*, Paris, n°27, p.282-298, 1976.
- Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- DEGRAS, Priska. L'écrit et l'oral: jeu et enjeu de la communication. *Itinéraires, Littératures et Contacts de Cultures (L'écrit et l'oral)*, Paris, n°1, p.57-64, 1982.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Qu'est-ce qu'une littérature mineure? In: -----*Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975, p.29-63.
- Rhizome. In: -----*Capitalisme et schizophrénie. Vol.2 (Mille plateaux)*. Paris: Minuit, 1980, p.9-37.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.
- Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

- DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- Donner le temps*. Vol.1. Paris: Galilée, 1991.
- La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
- DIDEROT, Denis. Ceci n'est pas un conte. In: ----- *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1951, p.793-812.
- Jacques le fataliste. In: ----- *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1951, p.493-780.
- Le neveu de Rameau. In: ----- *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1951, p.395-492.
- DOLLÉ, Jean-Paul. Politique baroque? *Magazine Littéraire (L'âge du baroque)*, Paris, n°300, p.43-45, 1992.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. L'imaginaire baroque. *Magazine Littéraire (L'âge du baroque)*, Paris, n°300, p.37-41, 1992.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod, 1995.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- O Nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1949.
- Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1964.
- ETIENNE, Bruno. Écritures saintes, désert, monothéisme et imaginaire. *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en Provence, p.133-149, 1985.
- ETIENNE, Marcel. *L'Écriture d'Orphée*. Paris: Gallimard, 1989.
- FARES, Nabile. Propositions introductives à des études d'expression populaire et en particulier à propos du conte populaire d'expression française. *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, n°22, p.11-15, 1976.

- FERRARI, Osvaldo. *Borges en dialogue (Entretiens)*. Carouge: Éditions Zoé, 1992.
- FOREST, Philippe. Le récit labyrinthe et ses marges: texte et paratexte dans l'*Aleph* de Borges. In: DIDIER, Béatrice e PONNAU, Gwenhaël. *Cahiers de Littérature Générale (Le fil d'Ariane. L'imaginaire du labyrinthe)*, Nantes, n°2, p.85-99, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Le langage à l'infini. *Tel Quel*, Paris, n°15, p.44-53, 1963.
- Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p.137-174.
- GAEDE, Edouard. *Nietzsche et Valéry. Essai sur la comédie de l'esprit*. Paris: Gallimard, 1962.
- GENET, Jean. *Le Condamné à mort et autres poèmes suivi de Le Funambule*. Paris: Gallimard, 1999.
- Les Paravents*. Décines: L'Arbalète, 1976.
- Miracle de la rose*. Décines: L'Arbalète, 1946.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.
- Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Figures IV*. Paris: Seuil, 1999.
- Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GIDE, André. *La Porte étroite*. Paris: Gallimard, 2000.
- Les Faux monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1997.
- GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- GRAU, Christine. *Borges et l'architecture*. Paris: Supplémentaires, 1993.
- GRUNEBAUM, Gustave E. von. L'expérience du sacré et la conception de l'homme dans l'islam. *Diogenes*, Paris, n°48, p.82-101, 1964.
- GUNNER, Liz. New oral literatures. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n°1, p.91-99, 1993.

- HALLYN, Fernand e SCHUEREWEGEN, Franc. De l'herméneutique à la déconstruction. In: ----- e DELCROIX, Maurice (Org). *Méthodes du texte*. Paris: Duculot, 1987, p.314-322.
- HAMON, Philippe. Texte littéraire et métalangage. *Poétique*, Paris, n°31, p.261-276, 1977.
- Thème et effet de réel. *Poétique*, Paris, n°64, p.495-503, 1985.
- HAMPTON, Timothy. Introduction: baroques. *Yale French Studies*, New Haven, n°80, p.1-9, 1991.
- ISER, Wolfgang. La fiction en effet. *Poétique*, Paris, n°39, p.275-298, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. Littérature médiévale et théorie des genres. *Poétique*, Paris, n°1, p.79-101, 1970.
- Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- Réception et production: le mythe des frères ennemis. In: HAY, Louis (Org.) *La Naissance du texte*. Paris: Corti, 1969, p.163-173.
- JENNY, Laurent. La phrase et l'expérience du temps. *Poétique*, Paris, n°79, p.277-286, 1989.
- La stratégie de la forme. *Poétique*, Paris, n°27, p.257-281, 1976.
- La Terreur et les signes. Poétiques de rupture*. Paris: Gallimard, 1982.
- JOUVE, Vincent. *La Poétique du roman*. Paris: SEDES, 1997.
- JULIA, Emile-François. *Les Mille et Une Nuits et l'enchanteur Mardrus*. Paris: Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1935.
- JULLIEN, Dominique. La préface comme auto-contemplation. *Poétique*, Paris, n°84, p.499-508, 1990.
- KELEN, Jacqueline. Un grand secret d'amour. In: MONNEYRON, Frédéric (Org.). *L'Androgynie dans la littérature*. Paris: Albin Michel, 1990, p. 126-137.
- KESSLER, Mathieu. *L'Esthétique de Nietzsche*. Paris: PUF, 1998.
- KHAN, Armand. *La Littérature arabe*. Paris: Louis Michaud, [s.d.].
- KHATIBI, Abdelkebir e SIJLMASSI, Mohammed. *The Splendour of islamic writing*. Nova York: Thames and Hudson, 1996.
- KIBÉDI VARGA, A. Le récit postmoderne. *Littérature*, Paris, n°77, p.3-22, 1990.
- KILITO, Abdelfattah. L'auteur de paille. *Poétique*, Paris, n°44, p.393-405, 1980.

- L'Auteur et ses doubles. Essai sur la culture arabe classique.* Paris: Seuil, 1985.
- L'Oeil et l'aiguille. Essais sur Les Mille et Une Nuits.* Paris: La Découverte, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse (extraits).* Paris: Seuil, 1978.
- Une poétique ruinée. In: BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski.* Paris: Seuil, 1970, p.5-80.
- KRYSINSKI, Wladimir. *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne.* Paris: Mouton, 1981.
- LAPASSADE, Georges. Déroutante initiation. *Esprit*, Paris, n°62, p.84-88, 1982.
- LARZUL, Sylvette. L'exotisme fantasmatique des *Mille Nuits et Une Nuits.* *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n°1, p.39-46, 1994.
- Le Koran.* Tradução de M. Saravy. Paris: Garnier, [1925].
- LELLOUCHE, Raphaël. *Borges ou l'hypothèse de l'auteur.* Paris: Balland, 1989.
- Les Mille et Une Nuits.* Vols. 1, 2 e 3. Tradução de Antoine Galland. Paris: Garnier, 1955.
- LEVESQUE, Claude. *L'Étrangeté du texte. Essais sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida.* Montréal: VBL Éditeur, 1976.
- LOPEZ, Telê Porto Ancora. Rapsódia e resistência. In: ----- (Coord.). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.* Florianópolis: UFSC, 1988, p.266-277.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura.* Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- MACHEREY, Pierre. Borges et le récit fictif. *Les Temps Modernes*, Paris, n°236, p.1309-1319, 1966.
- Magazine Littéraire (L'âge du baroque)*, Paris, n°300, 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique. Polyphonie. In: *Eléments de linguistique pour le texte littéraire.* Paris: Dunod, 1993, p.75-89.
- MASSIGNON, Louis. *La Passion de Husayn Ibn Mansûr Hallâj.* Vol.III. Paris: Gallimard, 1975.
- MIGNOT, Claude. Un monstre linguistique. *Magazine Littéraire (L'âge du baroque)*, Paris, n°300, p.42-43, 1992.
- MIQUEL, André. *La Littérature arabe.* Paris: PUF, 1976.

- MONNEYRON, Frédéric (Org.). *L'Androgynie dans la littérature*. Paris: Albin Michel, 1990.
- MOURA, Jean-Marc. *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Gallimard, 1971.
- Considérations inactuelles II*. In: -----*. Oeuvres philosophiques complètes*. T.II, vol.I. Paris: Gallimard: 1990, p.91-169.
- La Naissance de la tragédie*. Paris: 10/18, 1991.
- Le Gai savoir. Oeuvres philosophiques complètes*. Vol.V. Paris: Gallimard: 1990.
- NOGUEIRA, Luciana Persice. *Dimensões intertextuais em Un Amour de soi de Serge Doubrovsky: Em Busca do Leitor Perverso*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 106p. mimeo, 1997.
- O incipit do texto literário: ato fundador e citação. Anais do IV Congresso e IV Mostra de Ciências Humanas, Letras e Artes. Cd-Rom*. FUNREI, UFRJ, UFLA, UFMG, UFOP, UFU, UFV. Viçosa, 1999, 7 fls.
- OLSON, David R. e TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PICARD, Michel. *La Lecture comme jeu*. Paris: Minuit, 1986.
- PICOT, Jean-Pierre. Dynamique et répétitivité dans les *Mille et Une Nuits* ou les *Sept Voyages de Sinbad le Marin* ont-ils un "sens"? *Littératures*, Toulouse, n°23, p.33-46, 1990.
- Silence de mort, parole de vie: du récit-cadre des Mille et Une Nuits. Littératures*, Toulouse, n°24, p.13-16, 1991.
- PIGNARRE, Robert. *Histoire du théâtre*. Paris: PUF, 1949.
- RABATÉ, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti, 1991.
- RENARD, Jean-Claude. Un regard mystique arabe: Ibn Arabi. *Esprit*, Paris, n°122, p.111-115, 1987.
- RICARDOU, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Seuil, 1978.
- Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.
- RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

- Regards sur l'écriture. In: HAY, Louis (Org.). *La Naissance du texte*. Paris: Corti, 1969, p.213-220.
- RIGOLOTT, François. La Renaissance du texte. Histoire et sémiologie. *Poétique*, Paris, n°50, p.183-193, 1982.
- RODINSON, Maxime. *La Fascination de l'Islam suivi de Le Seigneur Bourguignon et l'esclave sarrasin*. Paris: La Découverte, 1993.
- ROGER, Alain. L'androgynie ou la supercherie superbe. In: MONNEYRON, Frédéric (Org.). *L'Androgynie dans la littérature*. Paris: Albin Michel, 1990, p. 141-152.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: Corti, 1962.
- SAÏD, Edward. *Orientalism*. Londres: Rontledge & Keagan Paul, 1978.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus. La "farmacia" del "dialogo criollo": la innovación de un género antiguo a través de la oralidad. *Cuadernos de Recienvenido*, São Paulo, n°9, p.5-22, 1998.
- SCHNEIDER, Monique. L'androgynie, un mythe critique. In: MONNEYRON, Frédéric (Org.). *L'Androgynie dans la littérature*. Paris: Albin Michel, 1990, p. 114-125.
- SCHUON, Frithjof. *Comprendre d'Islam*. Paris: Seuil, 1976.
- SEGAL, Charles. Tragédie, oralité et écriture. *Poétique*, Paris, n°50, p. 131-154, 1982.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O Século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- STIERLE, Karlheinz. Réception et fiction. *Poétique*, Paris, n°39, p.299-320, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa primordial. In: ----- . *As Estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectivas, 1969, p.105-117.
- Grammaire du Décaméron*. Paris: Mouton, 1969.
- Les hommes-récits: *les Mille et Une Nuits*. In: ----- . *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1978, p.33-46.
- Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.
- TOMICHE, Nada. De l'utilité du voyage dans la littérature arabe moderne. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n°1, p.5-14, 1994.
- VATTIMO, Gianni. *Introduction à Nietzsche*. Bruxelles: De Boeck-Wesinael, 1991.
- VERRIER, Jean. O relato refletido. In: CARVALHAL, Tania *et alii* (Org.). *Masculino, feminino, neutro*. Porto Alegre: Globo, 1976, p.31-46.

WARIN, François. *Nietzsche et Bataille, la parodie à l'infini*. Paris: PUF, 1994.

YAHALOM, Shelly. Du non-littéraire au littéraire. *Poétique*, Paris, n°44, p.406-421, 1980.

ZARCONE, Thierry. Pèlerinages soufi sur la Route de la soie. In: AMIR-MOEZZI, Mohammed Ali (Org.). *Lieux de l'Islam*. Paris: Editions Autrement, 1996, p.184-202.

ZUMTHOR, Paul. *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*. Paris: Seuil, 1987.

5 ANEXO

Lista dos livros de Ben Jelloun por ordem de primeira edição (exclusive edições que agrupam duas ou mais narrativas):

- L'Aube des dalles*. Casablanca. Atlantes, 1971. Poesia.
- Hommes sous linceul de silence*. Casablanca: Atlantes, 1971. Poesia.
- Cicatrices du soleil*. Paris: Maspero, 1972. Poesia.
- Harrouda*. Paris: Denoël, 1973, 1977 e 1982; Gallimard 1988 e 1999; e Futuropolis 1991. Romance.
- Le Discours du chameau*. Paris: Maspero, 1974. Poesia.
- Grains de peau, Asilah... mémoire d'enfance*. Casablanca: Shoof, 1974. Poesia em ensaio fotográfico (com Mohammed Benaïssa).
- La Réclusion solitaire*. Paris: Denoël, 1976; Seuil, 1981, 1995 e 1997. Romance.
- Les Amandiers sont morts de leurs blessures suivis de Cicatrices du soleil et Le Discours du chameau*. Paris: Maspero, 1976 e 1980; Seuil, 1979 e 1998. *Prix de l'Amitié franco-arabe* 1976. Poesia e contos.
- La Mémoire future. Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*. Paris: Maspero, 1976. Poesia.
- La Plus haute des solitudes, misère affective et sexuelle des émigrés*. Paris: Seuil, 1977 e 1979. Ensaio.
- Moha le fou, Moha le sage*. Paris: Seuil, 1978, 1980 e 1997. *Prix des Bibliothécaires de France* 1979 e *Prix de Radio Monte-Carlo* 1979. Romance.
- A l'insu du souvenir*. Paris: Maspero, 1980; La Découverte, 1987. Poesia.
- La Prière de l'absent*. Paris: Seuil, 1981 e 1997. Romance.
- Haut Atlas, l'exil des pierres*. Paris: Hachette, 1982. Poesia em ensaio fotográfico (com Philippe Lafond).
- L'Écrivain public*. Paris: Seuil, 1983 e 1997. Romance.
- Hospitalité française*. Paris: Seuil, 1984, 1985 e 1997. Ensaio.
- La Fiancée de l'eau suivi de Entretien avec Monsieur Saïd Hammadi, ouvrier algérien*. Arles: Actes Sud, 1984. Teatro.
- L'Enfant de sable*. Paris: Seuil, 1985 e 1995. Romance.
- Marseille comme un matin d'insomnie*. Marselha: Le Temps Parallèle Editions, 1986. Poesia em ensaio fotográfico (com Thierry Ibert).
- La Nuit Sacrée*. Paris: Seuil, 1987, 1989 e 1995. *Prix Goncourt* 1987. Romance.
- Jour de silence à Tanger*. Paris: Seuil, 1990 e 1995. Romance.

- Dove lo Stato no c'è. Racconti italiani.* Milão: Einaudi, 1991. Novelas e contos (tradução de Egi Volterrani).
- La Remontée des cendres suivi de Non Identifiés.* Paris: Seuil, 1991 e 1998. Poesia (edição bilingüe, tradução para o árabe de Kadhim Jihad).
- Les Yeux baissés.* Paris: Seuil, 1991 e 1997. *Prix des Hémisphères* 1991. Romance.
- Alberto Giacometti.* Charenton-le-Pont: Flohic, 1991. Narrativa (Re-edição sob o título: *La Rue pour un seul.* Alberto Giacometti. Charenton-le-Pont: Flohic, 1995).
- L'Ange aveugle.* Paris: Seuil, 1992 e 1995. Novelas e contos.
- Clair-obscur.* Besançon: Barthélémy, 1993. Poesia (com Mohamed Bennani).
- L'Homme rompu.* Paris: Seuil, 1994; *Corps 16* [s.d.]. *Prix Maghreb* 1994 e *Prix Méditerranée* 1994. Romance.
- La Soudure fraternelle.* Paris: Arléa, 1994 e 1996. Ensaio e contos (Re-edição sob o título: *Éloge de l'amitié.* La Soudure fraternelle. Paris: Libris, 1999).
- La Rue pour un seul.* Alberto Giacometti. Charenton-le-Pont: Flohic, 1995. Narrativa (Re-edição de Alberto Giacometti. Charenton-le-Pont: Flohic, 1991).
- Le Premier amour est toujours le dernier.* Paris: Seuil, 1995. Novelas e contos.
- Les Offrandes de l'ombre (photographies 1978-1988).* Paris: Eric Kocher, 1995. Poesia em ensaio fotográfico (com Kamel Dridi *et alii*).
- Maroc: du Sahara à la Mer.* [Nova York]: Abbeville Press, 1995. Poesia em ensaio fotográfico (com Mary Cross e Paul Bowles).
- Poésie complète.* Paris: Seuil, 1995. Poesia.
- Rachid, l'enfant de la télé.* Paris: Seuil, 1995. Infantil (com René Baudoin).
- Les Raisins de la galère.* Paris: Fayard, 1996. Romance.
- La Nuit de l'erreur.* Paris: Seuil, 1997. Romance.
- De Rhapsode au Gajal.* Paris: L'Harmattan, 1998. Poesia (com Hoda Adib).
- Le Racisme expliqué à ma fille.* Paris: Seuil, 1998. *First Global Tolerance Award* 1998. Narrativa.
- Éloge de l'amitié.* La Soudure fraternelle. Paris: Libris, 1999. Ensaio e contos (Re-edição de La Soudure fraternelle. Paris: Arléa, 1994 e 1996).
- L'Auberge des pauvres.* Paris: Seuil, 1999. Romance.
- Le Désir du Maroc.* Paris: Marval, 1999. Poesia em ensaio fotográfico (com Alain D'Hooghe *et alii*).
- Labyrinthe des sentiments.* Paris: Stock, 1999. Romance.
- L'Auberge des pauvres.* Paris: Seuil, 1999. Romance.
- Cette aveuglante absence de lumière.* Paris: Seuil, 2001. Romance.

RESUMO

NOGUEIRA, Luciana Persice. O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2001. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas, 250 fls.

Esta tese caracteriza os romances *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* e *La Nuit de l'erreur*, de Tahar Ben Jelloun, como palco da teatralidade do narrador-contador. O estudo dessa teatralidade e do personagem do narrador-contador requer a abordagem dos romances baseada na teoria do texto e na intertextualidade. Os romances são vistos em suas bifurcações entre relações de continuidade e de ruptura. Trata-se de narrativas que se fragmentam entre olhares, vozes, contadores e versões distintas, várias. O escritor é testemunha e mediador, que reterritorializa culturas e tradições magrebina. A praça é o palco do teatro e da teatralidade do contador, o qual oscila entre culturas e tradições, e reúne passado e presente, contos oral e escrito, narração e narrativa, como um fuso de onde partem os fios das histórias imbricadas. Esse personagem estratégico transita entre coro, máscara, comédia, tragédia e paródia, agencia a pluralidade dialógica e narrativa, e catalisa estratégias metanarrativas.

ABSTRACT

NOGUEIRA, Luciana Persice. O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2001. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas, 250 fls.

This thesis characterizes *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* e *La Nuit de l'erreur*, novels by Tahar Ben Jelloun, as the stage of the storyteller's theatricality. The study of this theatricality and of the character of the storyteller requires an approach of the novels based on text theory and on intertextuality. The novels are seen in the ramifications of their relations of continuity and of rupture. These narratives fragment themselves among various and diverse points of view, voices, storytellers, and versions. The writer is a witness and a mediator, who reterritorializes cultures and traditions. The square is the stage of the theater and of the theatricality expressed by the storyteller; he oscillates between cultures and traditions; he unites past and present, oral and written short stories, narration and narrative, like a spindle from where the interwoven stories are developed. This strategic character wanders amidst chorus, mask, comedy, tragedy and parody; he manipulates the dialogical and narrative plurality; and he catalyses metanarrative strategies.

RÉSUMÉ

NOGUEIRA, Luciana Persice. O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2001. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas, 250 fls.

Cette thèse caractérise les romans *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée* e *La Nuit de l'erreur*, de Tahar Ben Jelloun, comme la scène de la théâtralité du narrateur-conteur. L'étude de cette théâtralité et du personnage du narrateur-conteur requiert une approche des romans basée sur la théorie du texte et sur l'intertextualité. Les romans sont vus dans leurs bifurcations entre des rapports de continuité et de rupture. Il s'agit de récits qui se fragmentent entre regards, voix, conteurs, et versions distincts, divers. L'écrivain est témoin et médiateur, il reterritorialise des cultures et des traditions maghrébines. La place est la scène du théâtre et de la théâtralité du conteur, lequel oscille entre des cultures et des traditions, et qui réunit le passé et le présent, les contes oral et écrit, la narration et le récit, comme un fuseau d'où partent les fils des histoires tressées entre elles. Ce personnage se déplace entre le choeur, le masque, la comédie, la tragédie et la parodie; il agence la pluralité dialogique et narrative; et il catalise des stratégies métanarratives.