

Duplicidade, tragicidade e alteridade no desafio pós-colonial da busca da identidade

Deise Quintiliano Pereira*

RESUMO:

Nesse ensaio, propomos a leitura do romance do escritor marroquino Tahar Ben Jelloun, *Criança de areia*, utilizando como arcabouço metodológico as perspectivas dos filósofos Friedrich Nietzsche e Clément Rosset, que tornam possível repensar a questão do trágico, na busca da identidade pós-colonial, a partir do romance magrebino contemporâneo, como uma articulação específica da literatura africana.

Palavras-chave: Identidade. Trágico. Romance marroquino. Real. Imagem.

Percalços críticos da identidade pós-colonial

Na atualidade, inúmeros discursos críticos da pós-modernidade questionam, incessantemente, os jogos identitários existentes no vasto universo da literatura francófona. As possibilidades de enfrentamento dessa identidade problemática revelam-se muito complexas, à medida que remetem à indagação crucial, envolvendo o conceito de “francofonia”. Como bem observa Marc Gontard (1981, p.11), esse conceito é, sem dúvida, extremamente ambíguo, pois “para os escritores magrebinos liga-se sobremaneira a um conjunto de interesses culturais, de fundamento econômico com os quais pretende estar em total ruptura”.

Com efeito, se o fato de se exprimir em língua francesa representa para os quebequenses um ato de revolta e de libertação, o mesmo não se dá com os escritores do Magreb, que podem identificar nesse uso a materialização concreta da submissão ou alienação, conforme admite A. Lâabi¹, ao afirmar:

Nossa atitude, podemos caracterizá-la pela fórmula de co-existência, mas de uma co-existência não pacífica, marcada pela vigilância. Estamos em constante vigília. Assumindo provisoriamente o francês como instrumento de comunicação, temos permanentemente consciência do perigo no qual nos arriscamos cair e que consiste em assumir essa língua como instrumento de cultura.

O paradoxo suscitado pela afirmação de sua identidade própria, na língua do colonizador, é passível de ser abordado pelo viés de várias estratégias corrosivas, trazidas à luz graças a uma escritura subversiva, que leva em consideração o processo de fragmentação do sujeito. Tais estratégias mostram-se capazes de erodir internamente os mecanismos canônicos, em consonância com a civilização cultural dominante. Abrindo espaço entre os jogos identitários francófonos, uma das possibilidades de abordagem dessa problemática inscreve-se num objeto complexo, em perpétuo devir, igualmente difícil de definir, retratado pelo inacabamento, isto é, o romance.

O longo percurso que assinalou a busca da autonomia do romance – diante da epopeia, por exemplo – reivindicando uma total emancipação, no plano estético, e sua livre expressão no âmbito da afabulação, dialoga com questionamentos evocados pela crise da identidade pós-colonial. Essa aspiração libertária nos permite avaliar, a partir de uma investigação centrada num romance específico, uma das respostas que um escritor magrebino de língua francesa oferece aos

problemas da escritura e da liberdade (ou da escritura da liberdade), num contexto socialmente determinado: o do Marrocos.

Proponho-me, assim, no presente ensaio, a abordar essa problemática com apoio no romance de Tahar Ben Jelloun *Criança de areia* (1985), denunciando o fundamento trágico da perda da identidade e do princípio de individuação que sustentam o texto.

Nas pegadas de Nietzsche

Um dos mais prestigiosos intelectuais magrebinos, Abdelwahab Meddeb, assim como Beïda Chikhi, em sua tese sobre Meddeb, Farès e Khatibi, sublinha a importância do filósofo Friedrich Nietzsche para os escritores francófonos do Magreb, quanto à estratégia mítico-poética do jogo da diferença, que coloca em discussão os códigos, a doxa, o poder. Segundo Nogueira (2001, p. 178), “a estranheza magrebina apoia-se no caráter estranho tanto da filosofia quanto da escritura nietzschiana, fazendo eco à ambiguidade do entre-dois cultural que a caracteriza”.

O próprio Ben Jelloun reconhece a influência de Nietzsche em sua obra: “Quando era estudante, foi Nietzsche quem representou esse papel [de nutrição], por sua loucura, seu romantismo, seu sopro poético extraordinário” (BEN JELLOUN, 1990, p. 43). Em *O homem rompido*², o livro preferido do protagonista é *Assim falava Zaratustra* e, nele, esse personagem nietzschiano é denominado de “bom companheiro”: “Lendo-o, escutando-o, sinto-me melhor” (BEN JELLOUN, 1994, p. 88). Verificamos relação semelhante em *O anjo cego* (1992, p. 185-186), romance no qual um dos personagens descobre Zaratustra na prisão e o considera um herói, “[meu] amigo e velho companheiro”. Na sua autobiografia *A sutura fraterna* (BEN JELLOUN, 1994, p. 88), o escritor afirma: “Por muito tempo considerei certos escritores e cineastas amigos. Eu dizia ‘meu amigo Nietzsche escreveu ...’, ou ‘meu amigo Ozu realizou ...’.”

Uma vertente significativa da reflexão filosófica contemporânea aplicada aos estudos literários fornece-nos, destarte, uma chave de leitura do romance do escritor marroquino Tahar Ben Jelloun (1985). Pelo viés dessa perspectiva, analisaremos o texto em função do sentido da ação trágica que lhe é subjacente, servindo-nos de balizas teóricas fornecidas pelos filósofos Friedrich Nietzsche, no livro *O nascimento da tragédia*³ (1977), e Clément Rosset, no ensaio *O real e seu duplo* (1977).

Opondo-se à proposta que faz derivar a tragédia de um princípio único, a visão nietzschiana do trágico cinde o mundo da aparência e da medida — mundo apolíneo — do mundo titânico e bárbaro — mundo dionisíaco — revelando, assim, um novo mundo, submetido a essas duas pulsões indissociáveis, derivadas das divindades gregas referidas.

De acordo com Michel Haar (1993, p. 222), o trágico seria, para Nietzsche, a inseparabilidade do alto e do baixo, do verdadeiro e do falso, do bem e do mal e, eu acrescentaria, do real e do duplo, já que Nietzsche aceita essas dicotomias para melhor recusá-las enquanto antinomias. O filósofo alemão vislumbra na força trágica uma disposição irresistível, que conduz o homem à unidade consigo mesmo e com o cosmos. Tal compreensão do trágico implementa a difícil complementaridade entre o apolíneo e o dionisíaco, bem como torna evidente a constatação de que não há verdadeiramente dualidade. Segundo Nietzsche, dois princípios são inseparáveis: o sonho e a embriaguez, o primeiro sendo herdeiro de um modelo estável de inspiração apolínea e o segundo, tributário de uma forma móvel-instável de fundamento dionisíaco.

Ao nível externo, a associação de Apolo e Dionísio, respectivamente ao feminino e masculino, na unidade do corpo, remete a um vasto sistema não dualista de complementaridades que não implica uma totalidade fechada, mas um jogo incessante de equilíbrios e desequilíbrios que se compensam

mutuamente. Recobrando o fundo dionisíaco, o apolíneo dissimula, sobretudo, a ambivalência que o constitui, sua dupla natureza, pois o dionisíaco recobre um paradoxo essencial e insuperável — alegria e sofrimento —, as mais significativas forças trágicas em tensão. Essas forças possibilitam enxergar o “único” sob a aparência enganosa e mascarada do “duplo”, donde deduzo que Apolo não poderia viver sem Dionísio.

O percurso trágico do herói

O drama mais agudo, mais absurdo que vive Ahmed, personagem central do romance de Ben Jelloun, é o de não saber de onde vem, mas sobretudo quem é. Em outros termos, sendo a oitava filha de um casal marroquino que, sem herdeiro do sexo masculino, decide educá-la como um menino, o romance simboliza a longa estrada de procura de uma identidade — ou individuação, para empregar a expressão de Nietzsche — desconhecida.

Esse aspecto fundamental da obra produz questionamentos sobre a ipseidade e a alteridade, provocando profundas mudanças de humor no personagem referido. Sendo ele mesmo e, ao mesmo tempo, um(a) outro(a), Ahmed reescreve com sua própria vida a problemática do trágico, a partir do momento em que coloca em xeque os valores estruturados em função da aparência apolínea. Não nos esqueçamos de que, do ponto de vista etimológico, um dos cognomes de “Apolo” é “Phoibos”, o “brilhante”, a divindade da luz e, conseqüentemente, o responsável pelo mundo da bela aparência e da imaginação.

Encontramos no texto de Ben Jelloun, com certa recorrência, esta problemática do outro, que introduz a problemática do duplo e precipita o herói em direção à unidade fundamental, que só será alcançada a partir do encontro com o uno originário — fundo onde, segundo Nietzsche, toda individualidade se dissolve — dado pela morte.

Sua morte estará à altura do sublime que foi sua vida, com a única diferença de que ele terá *queimado suas máscaras*, de que ele estará nu, totalmente nu, sem mortalha, em contato direto com a terra que corroerá gradativamente seus membros até transformá-lo nele mesmo, *na verdade* que representou para ele um eterno fardo (BEN JELLOUN, 1985, p. 11, grifos meus).

Esse encontro com a não-cisão, domínio da unidade abissal do ser, é assim anunciado de modo premonitório pelo contador, que denuncia a farsa que alicerça a vida de Ahmed.

O pai de Ahmed desejava de tal modo ter um herdeiro homem que essa realização foi-lhe presenteada de maneira profética: “Já corria um zunzum no bairro e no resto da família: Hadj Ahmed vai ter um menino...”. Esse aspecto profético é, aliás, corroborado pela forte premonição da parteira: “Lalla Radhia lhe vaticionou que era um macho que ia nascer. Ela afirmava que sua intuição nunca a havia traído, são coisas que a razão não controla” (BEN JELLOUN, 1985, p. 24).

É a partir da manifestação da vontade do pai, em dissonância com a ideia de uma “vontade” mais fundamental, segundo Nietzsche, que a engrenagem trágica de Ahmed é colocada em movimento. A profecia do oráculo de Delfos a Édipo “Conhece-te a ti mesmo” implica um convite supremo a que este personagem trágico cumpra seu processo de individuação. Apregoando a manutenção dos limites do indivíduo e o autoconhecimento, a profecia revela-se uma fórmula antidionisíaca por excelência, erguendo-se contra a desmedida — *hybris* — considerada antagonista da esfera apolínea e, por essa razão, como própria da época do mundo extra-apolíneo, a idade bárbara dos Titãs.

Paradoxalmente, é essa profecia que precipita Édipo no turbilhão de seus infortúnios — assassinato do pai, casamento com a mãe, o ato de se furar os olhos etc. Édipo só se torna um

personagem trágico em função do processo de individuação, isto é, a partir da realização do que Nietzsche denomina *principium individuationis*.

No que concerne ao personagem Ahmed, verifica-se o movimento inverso. Seu pai propõe-lhe esquecer a individuação, preconizando algo do tipo: “Desconhece-te a ti mesmo”; “seja um(a) outro(a)”. A ambivalência de Ahmed deriva do fato de ele não conseguir esquecer sua dupla destinação originária e perder-se sob a máscara de uma dupla aparência nunca individuada, revelando-se um ser cindido.

Como é o lado apolíneo que dá forma à aparência dos homens, constituindo-os enquanto sujeitos, inferimos que Ahmed é um personagem inexoravelmente marcado por uma aparência amorfa, à medida que ele é ele mesmo e, ao mesmo tempo, um outro/uma outra, que ele duplica:

Afasto-me um pouco. Mas já há algum tempo, sinto-me liberado ou disponível para ser mulher. Dizem para mim, eu mesmo me digo, que antes vai ser necessário retornar à infância, ser menina, adolescente, jovem apaixonada, mulher..., quanto trabalho..., nunca vou conseguir (BEN JELLOUN, 1977, p. 98).

Dizendo isso, Ahmed torna-se oráculo de seu próprio destino. Pouco a pouco, o texto ocupa-se em reforçar a duplicidade ambígua que constitui a imagem de Ahmed: “Escolhi a escuridão e o invisível. [...] Tolerarei a ambiguidade até o fim, mas não oferecerei o rosto, em sua nudez, à luz que se aproxima” (BEN JELLOUN, 1985, p. 106).

De fato, o que constitui Ahmed como personagem trágico é justamente a cisão entre a aparência apolínea e seu ser íntimo dionisíaco, mascarado. Ele é trágico porque perdeu, para sempre, a dimensão da individuação, sendo obrigado a viver, desde seu nascimento, em desequilíbrio. Não oferecer a nudez de seu rosto à luz que se aproxima implica não se submeter à lei de Apolo que conduz à individuação — um dos aspectos da dupla face trágica.

Nessa perspectiva, quando Ahmed afirma “minha nudez é meu privilégio sublime. Sou o único a contemplá-la” (BEN JELLOUN, 1985, p. 56), ele não se apercebe de que sua nudez é, ao mesmo tempo, sua maldição, pois é ela que lhe lembra incessantemente que ele não é único, mas duplo, que ele nunca é ele mesmo, mas sempre outro/outra que ele duplica. Todavia, para Nietzsche, o real e o duplo são duas faces da mesma moeda, visto que ambos inscrevem-se sob a ótica da aparência apolínea. Talvez seja por essa razão que Rosset admita que o real que se apresenta imediatamente é uma *doublure*, como o acontecimento que ocorre efetivamente é uma *imposture*. O capítulo do romance de Ben Jelloun intitulado “O homem com seios de mulher” ressalta o aspecto fantasmagórico de ser outro se mantendo, ao mesmo tempo, o mesmo. O caráter de impostura do herói já fora revelado pelo prenúncio oracular: “Hadj Ahmed vai ter um menino”. A partir da profecia, o herói duplica outro personagem, sempre presente e sempre ausente, permanecendo preso numa espécie de dobra fantasmagórica, denunciada pela projeção especular: “Quem sou eu agora? Não me atrevo a me olhar no espelho. Qual é o estado da minha pele, da minha fachada, da minha aparência? [...] dessa relação com o outro em mim?” (BEN JELLOUN, 1977, p. 111).

Em *A noite sagrada* (BEN JELLOUN, 1987, p. 73), a personagem Assise reforça a posição dupla que define Ahmed: “Como não posso mais ser um homem no hamman, uma mulher em casa, por vezes, chego a ser os dois, ao mesmo tempo”. De maneira semelhante, em *A noite do erro*, (BEN JELLOUN, 1997, p. 13) Zina define-se pela duplicidade de seu nome: “Separada de mim mesma, como se tivesse me tornado dupla”.

Dois outros fragmentos, expressos através de monólogos de Ahmed, vêm ao encontro de minha hipótese: “Acabo de sair de um longo labirinto onde cada indagação foi uma queimadura [...] a solidão, o silêncio, o terrível espelho” (BEN JELLOUN, 1977, p. 114), e ainda: “Eu o sei porque vivo dos dois lados do espelho” (BEN JELLOUN, 1977, p. 93). Cumpre observar que o espelho é enganador, constituindo uma falsa evidência, inscrita no domínio da aparência. Em outra passagem significativa do romance, um charlatão tenta vender a Ahmed um espelho da Índia, especialmente concebido para os olhares amnésicos, assegurando-lhe que “é um espelho para as profundezas da alma, para o visível e invisível: um engenho raro que os príncipes do Oriente utilizavam para decifrar os enigmas” (BEN JELLOUN, 1977, p. 150-151). Essa oferta provoca uma reação violenta por parte do herói: “Não preciso mais de espelhos... além disso, sei que sua história é falsa..., na minha infância, brincávamos com esses espelhos da Índia... acendíamos o fogo com eles!...” (BEN JELLOUN, 1977, p. 151).

O Espelho tem duas faces

A desmistificação da função especular reforça a tese de que o espelho implica uma falsidade, a ilusão de uma vidência. Ele não mostra um personagem, mas um inverso, um simétrico, um outro; não revela um corpo, mas uma superfície, um reflexo, representando, assim, a última possibilidade de apreender alguém, terminando por decepcioná-lo, pois nunca fará coincidir a imagem real e a refletida, o real apreendido e o duplo produzido, em outros termos, os dois aspectos apolíneos da aparência. A narrativa de Ahmed corrobora minha proposta de leitura: “Sei agora que a chave de nossa história está entre essas coisas velhas... elas não vêm do espelho, mas do seu duplo [...] por isso, será necessário evocar, ainda que por simples alusão, o duplo do espelho...” (BEN JELLOUN, 1985, p. 167).

A sorte do vampiro, cujo espelho não reflete nenhuma imagem, nem mesmo invertida, simboliza a sorte de qualquer pessoa/personagem no mundo — existir problemáticamente. Toda projeção implica uma representação e, como o vampiro não a possui, ele não consegue ver-se representado. Considero que esta concepção ecoe também no texto:

Ele não tinha mais energia nem força para aguentar *sua imagem*. o mais duro é que ele não sabia mais nem com o que nem com quem parecia. *Nenhum espelho não refletia mais sua imagem*. Estavam todos apagados. Apenas a escuridão, apenas as trevas, com algumas linhas de luz, se imprimiam nos espelhos (BEN JELLOUN, 1977, p. 150, grifos meus)

Essa imagem — ou ausência de imagem — que concretiza o fantasma da duplicação do único apresenta uma singularidade: o único duplicado não é mais um objeto (como o mundo na concepção das essências platônicas), mas um homem, um personagem, o sujeito. No *Crátilo* de Platão, Sócrates mostra que a melhor reprodução de Crátilo implica forçosamente uma diferença do próprio Crátilo: ser ele mesmo e não outro. Haverá, então, dois Crátilo e um será o duplo exato do outro, de modo que seria impossível falar de “um” e de “outro”. O que caracteriza Crátilo é, deste modo, sua singularidade e unicidade, isto é, a irreduzibilidade que o impede de ser substituído por quem quer que seja. Este aspecto revela a estrutura fundamental do real: “Cada coisa do mundo tem o privilégio de ser única e o inconveniente de ser insubstituível” (ROSSET, 1977, p. 60).

A problemática da duplicação do único rendeu inúmeras obras literárias, como bem lembra Rosset, assim como um sem-número de comentários de ordem filosófica, psicológica

e psicopatológica. O tema literário do duplo é, de modo particular, recorrente no séc. XIX, notadamente nos trabalhos de Hoffmann, Poe, Maupassant, Dostoiévsky, para citar apenas os mais célebres. Sua origem, entretanto, é evidentemente mais antiga, como atestam os personagens Sósia, no teatro antigo, ou Anfitrião, no teatro de Plauto.

Assim, preso numa espécie de cristalização da imagem, Ahmed não consegue livrar-se da presença sufocante do espelho. Na retomada da palavra pelo narrador-contador do circuito externo, o espelho é evocado no capítulo “A mulher mal barbeada”: “Diante da estátua da manhã, um grande espelho já velho; ele não reflete a imagem da estátua, mas a da árvore, pois é um objeto que se faz lembrar” (BEN JELLOUN, 1985, p. 125-126).

Isso acontece, segundo o narrador-contador, do outro lado dessa história, como se também ela pudesse ter seu lado reverso, a exemplo do jogo de cara e coroa, que instaura o duplo na identidade única de uma moeda. Tal fato leva-me a propor alguns questionamentos. Haja visto que toda duplicação supõe um original e uma cópia, é cabível indagar: entre o personagem Ahmed, criado pelo oráculo, e sua transformação posterior em mulher, num personagem nomeado Zahra, quem é o modelo? Quem é a cópia? Quem é o real? Quem é o duplo? Quem duplica quem?

O outro acontecimento não é necessariamente o duplo do acontecimento real, adverte Rosset. Ocorre antes o inverso: “Não é o outro que o duplica, é antes ele que duplica o outro” (ROSSET, 1977, p. 64). Essa inversão, entretanto, não resolve o problema de Ahmed, pois o real e o duplo, enquanto categorias metafísicas, segundo Nietzsche, inscrevem-se ainda ao nível da aparência. Todavia, é justamente essa perda de referência que conduzirá à morte o ambíguo personagem Ahmed, assim descrita pelo contador: “Amigos! O tempo é essa cortina que logo cairá no palco, envolvendo nosso personagem numa mortalha” (BEN JELLOUN, 1985, p. 126). Essa mesma perda de referência é confundida por Ahmed, sob o nome de destino, num instante inicial de ilusão fugidia:

A ideia da morte me é muito familiar para que eu me refugie nela. Então eu vou sair [primeira ilusão: poder escapar ao real], é tempo de renascer. Na realidade, não vou mudar, apenas voltar para mim mesmo, [segunda ilusão: tentar escapar de si mesmo pela supressão de si], *antes que o destino que me fabricaram inicie seu desenlace e me arraste numa corrente* (BEN JELLOUN, 1985, p. 111, grifos meus).

O reconhecimento de si parece-me, assim, exigir o exorcismo do duplo, que cria um obstáculo à existência do único: “Eu retirei as badagens de volta do peito, acariciei longamente meu baixo-ventre [...] *sabia que meu retorno ia levar tempo*, que era necessário reeducar as emoções e repudiar os hábitos” (BEN JELLOUN, 1985, p. 112). Esse retorno a si mesmo(a) evoca igualmente Nietzsche, uma vez que o autor de *A gaia ciência* afirma: “Queremos nos tornar o que somos - os novos, os únicos [...] as criaturas de si mesmos” (aforismo 335, 1990, p. 226). Em *A noite do erro* (BEN JELLOUN, 1997, p. 11), Bouchaïb conclui seu discurso inicial apoiando-se numa citação de Naghib Mahfouz: “De mais longe que venhamos, nunca é senão de nós mesmos”.

Entretanto, a exemplo da tragédia de Sófocles, *Édipo*, penso que a de Ahmed ocorra a partir de um retorno implacável ao único, que elimina qualquer ilusão possível de duplicação. Partindo dessa perspectiva, o trágico sofocleano não estaria absolutamente ligado à criação do duplo, mas, ao contrário, à sua eliminação progressiva, de onde concluo que a infelicidade de Édipo, assim como a de Ahmed, reside no fato de ele ser apenas ele mesmo e não dois.

Enganador-enganado, trapaceiro-trapaceado, Ahmed-pai fracassa na sua tentativa de ter um herdeiro homem, pois este não consegue criar uma vida independente e autônoma, capaz de

eliminar a sombra de seu duplo. É por isso que o filho não existe senão como um fantoche criado pelo oráculo: “Hadj Ahmed vai ter um filho homem”.

Ahmed torna-se, então, um personagem de circo, espaço de circulação de toda sorte de fantasmagoria possível: “Nosso personagem — nem sei bem como denominá-lo — tornou-se a principal atração do circo itinerante” (BEN JELLOUN, 1985, p. 126). Ele é condenado, para sempre, a permanecer prisioneiro dessa imagem inventada-duplicada antes mesmo de seu nascimento, sem a menor chance de escapatória: “Ele estava longe de sua cidade natal [...] Abbas a protegia. Ora homem, ora mulher, nosso personagem avança na reconquista de seu ser. *Ele* não dormia mais com os acrobatas, mas na roda das mulheres, *ela* comia e saía com elas. Nós a chamávamos Lalla Zahra” (BEN JELLOUN, 1985, p. 126-127).

O real sempre suplanta a ilusão, afirma Rosset, mas, de acordo com essa leitura, também o real assume o estatuto de um fingimento, de uma ficção, de uma fantasmagoria, intercambiando-se com a ilusão. Como uma vertigem, ele elimina as diferenças entre alto e baixo, realidade e fantasia, verdade e ficção, remetendo à imagem utópica do andrógino, cuja mais completa descrição talvez esteja contida no discurso de Aristófanes, no *Banquete* (PLATÃO, 1992, p. 53-55).

Androginia mítica

Fazendo seu elogio ao amor, Aristófanes adverte que, outrora, era necessário distinguir três tipos de homens: o homem duplo, a mulher dupla e o homem-mulher ou andrógino. Eles eram de forma redonda, possuíam quatro braços, quatro pernas e dois rostos, opostos um ao outro, sobre uma única cabeça. Vigorosos e audaciosos, eles tentaram escalar o céu. Para puni-los, Zeus cortou-os em dois e virou-lhes o rosto para o lado do corte, para que a vista de seu castigo os tornasse mais modestos, e encarregou Apolo de curar a ferida. Desde então, de acordo com o mito, cada um de nós é uma metade. Os que provêm dos andróginos amam o sexo oposto ao seu; as mulheres que provêm da dupla mulher primitiva amam as mulheres, os homens que provêm do duplo homem amam os homens. Quando cada metade encontra a outra, o amor as arrebatava de tal modo que elas não querem mais se separar. Elas aspiram a fundir-se conjuntamente, refazendo, assim, a unidade primitiva, o que me permite retornar ao personagem Ahmed, que reedita a imagem mítica do andrógino: “Ahmed partiu amargo e triste [...] dizendo-se que não havia espaço para ele nem na vida nem na morte, exatamente como ele havia vivido a primeira parte de sua história, *nem completamente homem nem completamente mulher*” (BEN JELLOUN, 1985, p. 149-150).

Na conclusão de *A noite sagrada* (BEN JELLOUN, 1987, p. 189), a androginia é mais uma vez evocada, quando Zahra deixa o calabouço, disfarçada de homem e maquilada: “Com a minha djellaba posso passar por um homem”. O mito do andrógino realiza metaforicamente o desejo de completitude originária e de retorno a um fundo abissal onde toda oposição é dissolvida. Ahmed é a personificação do andrógino por sua aparência hermafrodita bizarra: “Tenho seios pequenos — seios reprimidos desde a adolescência — mas uma voz de homem. Minha voz é grave, é ela que me trai” (BEN JELLOUN, 1985, p. 152). Todavia, ele não tira nenhum proveito dessa situação. Vivendo sua androginia às escondidas, pois um dos aspectos de sua sexualidade está sempre sufocado e mascarado, considero que Ahmed reflita a problemática de um mundo em desequilíbrio, desde tempos imemoriais, embora às avessas — enquanto os outros procuram a metade perdida no outro, ele procura sua metade perdida nele mesmo, o que torna sua problemática muito mais complexa.

Insisto ainda num ponto: o de afirmar que o percurso trágico de Ahmed seja decorrente do fato de que esse personagem nunca tenha conseguido efetivamente ser dois, permanecendo

eternamente à procura deste “um”, que ele também não consegue individuar, e é por essa razão que ele sucumbe.

A rigor, há dois Ahmed, mas, em função da não aceitação social, sua dupla face nunca realiza essa aparência — parecer duplo — simultaneamente. Ele privilegia, ou é obrigado a privilegiar, sempre apenas um lado do seu duplo (ou feminino ou masculino), em detrimento do outro. Isso o impede de gozar plenamente dos benefícios decorrentes da situação excepcional forjada por seu pai, fazendo com que ele se mantenha num desequilíbrio insuperável.

Já é hora de descobrir quem sou. Sei que tenho um corpo de mulher, isto é, tenho um sexo feminino, mesmo que nunca tenha sido usado [...] tenho um comportamento masculino, ou mais exatamente, ensinaram-me a agir e pensar como um ser naturalmente superior à mulher (BEN JELLOUN, 1985, p. 153).

O coro marroquino

Os estudos mais tradicionais concernentes à origem da tragédia grega fazem-na derivar do coro trágico, mantenedor de uma imutabilidade da lei moral, “o qual se sobrepujaria sempre, pela razão, às transgressões e aos excessos passionais dos reis” (NIETZSCHE, 1977, p. 66). Não obstante, em *O nascimento da tragédia* (1977, p. 67), o filósofo do eterno retorno questiona a relação pouco provável entre a figura primitiva da tragédia e esse coro de espectadores ideais, que se mostra, a seus olhos, inconciliável. Para escapar a essa leitura redutora das origens da tragédia, utiliza a concepção de Schiller, segundo a qual o coro era considerado “um muro vivo que circundava a tragédia para isolá-la do mundo real e, assim, preservar seu espaço ideal e sua liberdade poética” (NIETZSCHE, 1977, p. 68).

Ao recusar a interpretação mais corriqueira do coro grego, Nietzsche o associa ao sátiro dionisíaco — divindade mitológica da terra, sempre representada tocando flauta e perseguindo ninfas, já que este personagem nasceu da nostalgia da origem e do estado da natureza.

A vinculação do coro com o fundo da essência das coisas, para Nietzsche, liberta a imagem arquetípica do homem de todas as ilusões da civilização. Rejeitando a roupagem enganosa da pretendida realidade do homem civilizado, o filósofo aproxima o coro do canto ditirâmico, que recobre o fundo abissal de todas as coisas.

De acordo com Nietzsche, “o coro da tragédia grega é o símbolo de toda a multidão tomada de uma emoção dionisíaca” (NIETZSCHE, 1977, p. 74). É pelo viés dessa maneira de compreender o coro, como um “muro vivo”, símbolo da possessão dionisíaca, que retornarei ao texto de Ben Jelloun.

Alguns fragmentos permitem-nos observar, em *Criança de areia*, uma tripla interação textual, que interrelaciona o auditório, o(s) contador(es) e a história contada. Ei-los: “Não! Isso é completamente lógico! replicou um homem do público...”; “Nessa hora, interveio o contador que disse...”; “ — Mas no que se transformou nosso herói depois da morte de Fatima? Indagou uma voz” (o grifo é meu).

Acredito que a referida interação remeta à posição física que o público da tragédia ática ocupava efetivamente no coro da orquestra. Lá não havia, a rigor, nenhuma oposição nem distância interpostas entre o coro e o público, pois “tudo não era, senão, um sublime e gigantesco coro de sátiros cantando e dançando, ou até mesmo homens, à condição que eles aceitassem ser representados por esses sátiros” (NIETZSCHE, 1977, p. 72).

Além disso, a metáfora do coro como um muro vivo pode ser aproximada do anônimo auditório ben-jellouniano, à medida que, para acompanhar o fio da história de Ahmed, conduzido pelos sucessivos contadores, esse auditório deve “deslocar-se”⁴, seguindo esses contadores de praça em praça, seduzido pelo processo de *racontage* que lhes é proposto, reeditando Sherazade e suas *Mil e uma noites*.

O auditório integra-se, assim, aos episódios narrados, como a um grande tecido bordado sobre o qual se entrecruzam vários fios, dominados pelo mesmo grosso tronco comum, determinando o sentido da história a seguir.

Se o público da tragédia grega posicionava-se no coro da orquestra, ele colocava-se numa interioridade espacial, passível de ser traduzida por uma proximidade física absoluta, que unia coro e público. Talvez, por essa razão, Nietzsche constate que nos teatros que se elevavam em degraus concêntricos, no estágio original da tragédia, era quase impossível que o coro pudesse olhar o conjunto do “mundo civilizado” que o rodeava.

Seria concebível, assim, vislumbrar na imagem do coro primitivo uma espécie de espelho no qual o homem dionisíaco contemplava-se, uma vez que sua perspectiva era dirigida para o ambiente interno. O capítulo “O contador devorado por suas frases” implica, metaforicamente, todo o processo de escritura, bem como marca a posição de “interioridade fechada”, que o contador ocupa no ato de contar:

O livro é assim: uma casa na qual cada janela é um quarteirão, cada porta uma cidade, cada página uma rua [...] a casa possui uma fachada serena *desconectada* dessa agitação interna. *Nós estaremos no interior das paredes, no pátio, na praça redonda [...] Estamos agora entre nós. Nosso personagem vai se levantar. Nós o percebemos e ele não se vê. Ele pensa que está só. Não sente que está sendo espiado. Tanto melhor* (BEN JELLOUN, 1985, p. 108-109, grifos meus).

O auditório de Ben Jelloun simboliza uma espécie de *choreute ancien*, pelo seu espírito de movimento, pela sua interação na narrativa dos contadores, mas, sobretudo, pelo seu posicionamento geográfico onde a história é contada. Os fragmentos que seleciono a seguir, nos quais quase todos os elementos da visão dionisíaca de Nietzsche sobre o coro encontram-se reunidos, o comprovam: “Companheiros! Não vão embora! Esperem, escutem-me, eu sou parte dessa história” (BEN JELLOUN, 1985, p. 70). Nesta passagem, onde ocorre a retomada da palavra por parte do segundo contador, destaco a existência do procedimento de intervenção. A exemplo da participação ativa do coro ático, o contador dá seu parecer sobre a história narrada.

Analisemos o fragmento: “*Subo nessa escada de madeira, sejam pacientes, esperem que eu me instale no alto do terraço, escale as paredes da casa, suba para me sentar num tapete, no terraço todo branco...*” (BEN JELLOUN, 1985, p. 71, grifos meus). Neste fragmento considero que o contador adota uma posição física estratégica, procedimento comum aos gregos, de acordo com a definição do coro, apresentada pelo autor de *A Gaia ciência*.

A passagem a seguir implica um claro convite a que o “muro vivo” assumira sua posição física nessa “orquestra marroquina”: “Companheiros, venham até mim, não se apressem, não pressionem nosso contador, deixem-no partir, subam as escadas e prestem atenção ao vento que sopra, subam, escalem os muros da fortificação” (BEN JELLOUN, 1985, p. 70).

Mas é sobretudo no fragmento destacado abaixo que penso ocorrer uma remissão ao espírito grego, tão exaltado por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*:

Abram os olhos, vamos juntos, não num tapete ou numa nuvem, mas num leito espesso de palavras e frases, em cores e música. *Esse canto que vocês ouvem* é o que Ahmed apreciava particularmente. *Ele vem de longe*, vem do sul, passando pelas montanhas altas. *Ele é triste*. Poderíamos dizer que é a terra que levanta suavemente uma a uma de suas enormes pedras, permitindo-nos ouvir o *rumor ferido de um corpo pisoteado*” (BEN JELLOUN, 1985, p. 71, grifos meus).

O referido canto triste evoca os cantos do coro grego que, na origem, permitindo extravasar o sentimento da massa, foram mantidos nas celebrações religiosas, uma vez que permitiam a liberação do sentimento da multidão. Como os sátiros foram, no início, transformados em figuras sérias e não báquicas, Nietzsche afirma que a origem da seriedade trágica reside no coro (NIETZSCHE, 1977, p. 184).

No que diz respeito à alusão ao martírio de um corpo ferido, pisoteado, é possível extrair uma referência implícita a Dionísio. Inúmeros mitos contam que, criança, ele foi esquartejado pelos Titãs e que é venerado deste modo, mutilado e despedaçado, sob o nome de Zagreus. A frase que encerra o fragmento selecionado ratifica essa hipótese de leitura: “É a confissão de um homem ferido; ele se refere a um *poeta grego*” (BEN JELLOUN, 1985, p. 71, grifo meu). Essa imagem é, aliás, recorrente no universo ben-jellouniano. Em *A noite sagrada* (BEN JELLOUN, 1987, p. 133), o cônsul procede à mutilação sangrenta de frangos e Zahra é submetida a uma circuncisão brutal:

Enquanto ela falava, duas de suas amigas me amarraram as mãos [...] ela colocou a mão enluvada sobre o meu baixo ventre, espremeu com seus dedos os lábios da minha vagina até expelir o que ela denominava “a coisinha”, borrifou-lhe um produto, tirou de uma caixa de metal uma lâmina de barbear que embebeu em álcool e cortou meu clitóris. Urrando de dor interiormente, desmaiei” (BEN JELLOUN, 1987, p. 159).

Em *A noite do erro* (BEN JELLOUN, 1997, p. 207), dentre as versões apresentadas para justificar a amputação da mão do contador, Jamila conta a história de Abou Seif, o carrasco que cortava cabeças todas as sextas-feiras, na praça de Djeddah. Como afirma Nogueira (2001, 198), inúmeras mutilações apresentadas nos textos de Ben Jelloun implicam um desdobramento da “estranheza” da literatura francófona magrebina, expressando rupturas associadas à ideia de exílio, cujas vítimas — Ahmed/Zahra, Zina — não passam de “bodes expiatórios”.

De qualquer modo, não há que se confundir o martírio dionisíaco com o cristão. Não se trata de estabelecer uma diferença quanto ao martírio, mas de analisar a particularidade de sentidos que ele contém. Na sua fecundidade, a vida conduz ao tormento, à dor, ao aniquilamento, sentimentos despertados pelo sofrimento dionisíaco.

O sofrimento pagão opõe-se ao cristão, à medida que o homem trágico afirma seu tormento, paradoxalmente, pela sua força. Ele é pleno, suficientemente divinizado para fazê-lo. O homem cristão recusa essa dor porque sendo fraco e deserddado acaba acostumando-se a esta espécie de sofrimento purificador. Não é por outra razão que Nietzsche admite que o deus na cruz é uma maldição sobre a vida, enquanto Dionísio esquartejado é uma promessa de vida, pois, como Fênix, ele renascerá, ressurgirá da destruição (NIETZSCHE, 1996, p. 446-447).

A originalidade da concepção nietzschiana, referente ao sentido da ação trágica, impede-me de tratar esse fundamento a partir do conceito de *catharsis* aristotélica, visto que o que torna o espírito grego tão singular é justamente o êxtase e o gozo que ele extrai da força trágica em eterna tensão. O prazer trágico, nos gregos, vige, assim, na *mise-en-scène*, muito mais na agonia do “durante” do que num possível desaforo catártico do “depois”.

A título conclusivo, observo que a construção do personagem trágico Ahmed é estruturada sobre sua aparência “única” que esconde um complexo fundo “duplo” (masculino e feminino), remetendo, por seu turno, ao mito utópico da completitude.

Partindo do personagem central, enredado na trama proposta por Ben Jelloun, pude estabelecer um diálogo com duas outras obras, que também se ocupam da substância trágica: *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, e *O real e seu duplo*, de Clément Rosset.

Para o primeiro filósofo, o aspecto apolíneo, a aparência, dissimula a ambivalência constitutiva de um fundo dionisíaco, inerente ao trágico, operador da fusão das forças trágicas em tensão contínua. Para o segundo, o conceito de duplo é submetido à tirania do real, que suplanta sempre a ilusão de qualquer duplicação possível, associada a uma profecia oracular.

Criado em função de uma ilusão de seu pai, o personagem Ahmed é possuidor de uma dupla constituição, sendo condenado à eterna procura da identidade perdida. Sua busca, entretanto, revela-se inoperante, pois, ao investir na destruição do duplo para individuar-se, ele aniquila o outro de si mesmo, como um ser que para destruir sua própria sombra deve, igualmente, sucumbir.

Apenas gradativamente, apercebemo-nos que esse personagem será devorado pelas forças trágicas que coexistem nele, porque sua singularidade provém justamente do fato de ele ser, ao mesmo tempo e paradoxalmente, duplo. Visto que não se dá conta disso, destrói sua imagem, sua dobra fantasmagórica, sendo também destruído.

Em suma, o processo de individuação, de que trata Nietzsche, servindo de baliza teórica na análise do percurso de Ahmed, revela-nos um personagem que se inscreve como um “duplo-singular”. Consequentemente, ao herói não resta outra alternativa senão a de ser devorado pela esfinge trágica, por não ter sido capaz de decifrar o enigma de sua própria existência.

Revigoroamento identitário

Qual uma parábola, a tragédia que caracteriza o personagem Ahmed, sempre à procura da identidade perdida, permite-nos refletir, metaforicamente, sobre o eterno dilema dos escritores magrebinos francófonos, no período pós-colonial, cujo cordão umbilical que os une à sua sociedade de origem é drasticamente rompido. A exemplo de Ahmed, esses escritores vivem uma situação de “estranho exílio”, como expatriados culturais que assumem a língua — (corpo/corpus) — do antigo ocupante para abordar questões inerentes à sua própria identidade/alteridade cultural⁵. A exemplo de Ahmed, eles encontram-se presos em seu duplo pertencimento, sem conseguir determinar os limites precisos das fronteiras arabo-francesas. Eles se aplicam, com afinco, em exorcizar a ambiguidade do duplo, do desejo do Mesmo e do Outro, e esse sentimento trágico, ao mesmo tempo de estranhamento e de esquisitece, constitui o alicerce de uma literatura que se erige como força resultante do processo de emigração: literatura fatalmente trágica.

Felizmente, nossa época reivindica mestiçagens culturais, ambivalências plurais, bilinguismos e intertextualidades. A sonoridade dessa polifonia encaminha-se, sobretudo, em direção às “férteis confluências” (DÉJEUX, 1990. p.23), refutando os “fechamentos estéreis”, permitindo-nos identificar, no temerário duplo pertencimento, não mais uma ameaça que pesa sobre a unidade de uma “sociedade aculturada”, porém um convite à aquisição e partilha de uma identidade transnacional, muito mais aberta e enriquecida. Com efeito, mediada pela literatura e inserindo-se no espaço misto franco-magrebino, a tensão fusional indissociável de Apolo e Dionísio reflete na aparência degradada e decadente de Ahmed a inexorabilidade de uma ultrapassagem implacável dos conflitos que concernem à problemática da busca da identidade, na era pós-colonial.

Doubleness, tragedy and otherness on the postcolonial challenge for identity search.

ABSTRACT:

This work intends to analyse *Child of Sand*, a novel written by the Moroccan author Tahar Ben Jelloun, by making use of the methodological perspective of Friedrich Nietzsche and Clément Rosset, which leads to a reflection on the tragic sense of existence and its relationship with the identity crisis in francophone societies, based on Magreb's contemporary novel as a specific postcolonial articulation of African literature.

Keywords: Identity. Tragic. Moroccan novel. Real. Image.

Notas explicativas:

- * Professora Adjunta do Departamento de Letras Neolatinas, Instituto de Letras da UERJ
- ¹ A. Laâbi. *Revue Souffles*, no 18, p. 36.
 - ² Alguns títulos da obra de Ben Jelloun ainda não foram traduzidos para o português. Optamos por aproximar uma tradução “colada” ao original, visando a um melhor entendimento do leitor. Os títulos originais encontram-se elencados nas “referências”.
 - ³ Em todas as alusões à referida obra nietzschiana, a tradução, pela versão francesa, é nossa.
 - ⁴ Em francês, “déplacer”: deslocamento que se faz de um “lugar” ou de uma “praça” = “place”.
 - ⁵ Que, no contexto de uma literatura pós-colonial, remete ao sentido vasto contido no conceito de Bildung, significando, genericamente, “cultura”, podendo ser considerado o duplo germânico da palavra Kultur, de origem latina. Porém, Bildung evoca vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: Bild, imagem; Einbildungskraft, imaginação; Ausbildung, desenvolvimento; Bildsamkeit, flexibilidade ou plasticidade; Vorbild, modelo, Nachbild, cópia; e Urbild, arquétipo. Utiliza-se, ainda, Bildung para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, Bildung. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como processo.

Referências

- A. LÂABI. *Revue Souffles*, Revue culturelle arabe du Magreb, 4 ème année, n° 18, p.36, mars-avril 1970.
- BEN JELLOUN, T. *L'enfant de sable*. Paris: Seuil, 1985. 209 p.
- _____. *Sortir du ventre de la mère. Recherches et travaux* (Littérature de l'exil), Grenoble, n. 30, p. 5-7, 1986.
- _____. *La nuit sacré*. Paris: Seuil, 1987. 188 p.
- _____. *Conversation avec Tahar Ben Jelloun, (Interviewé par Denise Brahim)*. *Notre Librairie*, Paris, n. 103, p. 41-44. 1990.
- _____. *L'ange aveugle*. Paris: Seuil, 1992. 205 p.
- _____. *La soudure fraternelle*. Paris: Arléa, 1994a. 175 p.
- _____. *L'homme rompu*. Paris: Seuil, 1994b. 111 p.
- _____. *La nuit de l'erreur*. Paris: Seuil, 1997a. 97 p.
- _____. *L'immense poids de la langue française, (Interviewé par Lise Gauvin)*. In.: KARTHALA (Ed.). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Entretiens. Paris: [s.n.] 1997b. p.125-137.
- BONN, Charles. *Le Roman maghrébin et le concept de différence*. *Horizons Maghrébins*, Toulouse, n. 17, p. 74-83. 1991.
- _____. *Acculturation, différence et écart: trois lectures du roman maghrébin*. In.: ANTOINE, R. (Org.) *Carrefour de cultures*. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner. Turbingen: Narr, 1993, p. 93-99.
- BOURKHIS, R. *Tahar Ben Jelloun: la poussière d'or et la face masquée*. Paris: L'Harmattan, 1995. 130 p.

- DÉJEUX, Jean. *Quel avenir pour la littérature maghébine de langue française?*. Paris: L'Harmattan, 1990.
- GONTARD, M. *La violence du texte*. Etude sur la littérature marocaine de langue française. Paris: L'Harmattan, 1981. 95 p.
- HAAR, M. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Gallimard, 1993. 115 p.
- MEMMI, A. Ecrivain et sociologue. *Actes du colloque de Paris X*, Nanterre. n.15-16, mai 1988. Textes réunis par Jeanyves Guérin. Paris: L'Harmattan, 1990. 408 p.
- NIETZSCHE, F. *La Naissance de la tragédie*. In.: _____. *Œuvres Philosophiques complètes*. Paris: Gallimard, 1977. 1086 p.
- _____. *Le Gai savoir*. In.: _____. *Œuvres philosophiques complètes*. Paris: Gallimard, 1990. 1086 p.
- _____. *Obras incompletas*. Os Pensadores. São Paulo: Nova cultural, 1996. 464 p.
- NOGUEIRA, L. P. *O Teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun*. 2001. 250 f. Tese (Doutorado em Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa) - Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.
- PLATON. *Le banquet / Phèdre*. Trad. Emile Chambry. Paris: Flammarion, 1992. 218 p.
- ROSSET, C. *O Real e seu duplo*. São Paulo: L&PM Editore, 1997, 88p.

