
Escritura e denúncia ou a emergência de um espaço discursivo
da dissidência na literatura de extrema contemporaneidade
Estudo de caso: *O Prefácio do Negro*, de Kamel Daoud

Writing and denunciation or the emergence of a discursive
space of dissent in contemporary extreme literature
Case study: Kamel Daoud's *The Preface of Negro*

Yamina Bahi

Tradução: Luiz Eudásio Capelo B. Silva

<https://orcid.org/0000-0002-7067-1198>

(Luiz Eudásio Capelo B. Silva)

Resumo

Nosso artigo propõe-se a escrutinar os procedimentos empregados na escritura de *La préface du nègre* [*O prefácio do negro*] para destacar-se do normativo em matéria de criação literária. K. Daoud, ao escolher formas desestruturadas que respondem ao gosto da fragmentação e da disseminação, produz efetivamente uma obra que inverte os códigos. Do sistema espaço-temporal deslocado à representação “inconformista” de personagens da margem, passando pelo discurso contestador da denúncia, todos os processos usuais participam da confecção de um texto “fora da norma” marcado pelo selo da ruptura em todos os planos: narrativo, linguístico, estrutural, enunciativo e outros. Como ato de linguagem situado em uma isotopia da lacuna, a brutal palavra dissidente submerge o espaço discursivo, gerando, de fato, uma certa violência textual.

Palavras-chave: Processo. Diferença. Divisão. Discurso. Controvérsia.

Abstract

Our article proposes to scrutinize the procedures deployed by writing in "The Preface of the Negro" to separate from the normative in terms of fictional creation. K. Daoud actually produces a work that overturns codes by choosing unstructured forms that respond to the taste of fragmentation and dissemination. From the spatio-temporal system dislocated to the "nonconformist" representation of the characters of the margin, through the rhetoric of the denunciation, all the processes used contribute to the making of an "extraordinary" text marked by the seal of the bursting on all levels: narrative, linguistic, structural, enunciative and others. As a language act located in an isotopy of the gap, the brutal dissident speech submerges the discursive space generating de facto a certain textual violence.

Keywords: Process. Deviation. Bursting. Speech. Controversial

Desde os anos 90 até nossos dias, os homens de letras que escrevem no espaço literário magrebino e argelino se procuram e, por isso mesmo, buscam iniciar uma forma de sublevação da escritura confrontada a imperativos específicos nesse início do século 21. As produções magrebinsas de expressão francesa contemporâneas respondem a um projeto de uma liberação total que parece ser o instrumento incontornável para denunciar um tempo, um século, uma situação social pouco normativa, pois é desconcertante. Marcado por uma ambição insurrecional, o texto magrebino deseja viver sua própria revolução estética escritural ao desligar-se do código europeu herdado. O escritor argelino Kamel Daoud coloca-se à margem dos códigos convencionais, ele não hesita em agitar as formas obsoletas e os processos desusados em matéria de criação. Seu objetivo é de elucidar novos modos operatórios e de realizar experiências poéticas inéditas. Ele faz parte desses escritores que submergem a cena literária magrebina em uma perspectiva de desprendimento e de inovação

A partir de então, o campo textual dedica-se voluntariamente à desordem, à incoerência et à violência ao recusar toda forma de estética racional. A escritura é então em crise, habitada por fraturas e por objetos de des-leitura. Essa é a dinâmica própria a *Préface du nègre* (2008), coletânea de novelas compostas por personagens que procuram todos seus caminhos perdidos nesse mundo atual, realizando uma busca desesperada. Eles são conscientes de suas identidades salvo que eles não podem dotar de sentido sua vivência e seu futuro. Composta por quatro novelas surpreendentes – *L’Ami d’Athènes*, *Gibril au Kérosène*, *La préface du nègre* e *L’Arabe et le vaste pays de Ô* – a obra faz da transgressão a pedra angular de seu edifício textual por intermédio da utilização de formas fragmentárias e de estruturas heteróclitas que sacodem a homogeneidade e a uniformidade do texto. O leitor parece manifestadamente desconcertado frente a uma estética da descostura e mesmo da frustração, que não deixa de desobedecer ao “já feito”, multiplicando as flexibilizações e infrações das normas compartilhadas. Uma atitude que se inscreve inegavelmente em uma isotopia da margem e que gera efeitos de desmonte e de disseminação no centro do espaço textual confeccionado. A narração coloca-se como fragmentária, e o discurso tanto corrosivo como contestador. Quanto aos objetos da ação, é preciso dizer que sua configuração textual se contrapõe em todos os pontos ao perfil do herói conformista. Tais constatações nos levam a formular as seguintes questões: quais são os procedimentos escriturais ou estéticos empregados pela escritura de emancipação na obra de K. Daoud? Qual processo serve de base à articulação do contradiscurso social emitido? Quais são os jogos e as apostas de tal ruptura textual?

Com o objetivo de responder aos questionamentos colocados, procederemos por intermédio de trabalhos, ferramentas metodológicas e modelos de análise que

correspondem à natureza do *corpus* e parecem fornecer alguns elementos de resposta à nossa problemática. Assim, organizamos nossa análise em torno dos seguintes eixos:

1. O componente narrativo do texto: o fragmento como procedimento;
2. O componente discursivo: o texto como espaço de denúncia;
3. Diferença e divisão: apostas e finalidade de uma escolha estética iconoclasta.

Nossa finalidade no presente artigo é de compreender bem os detalhes e as circunstâncias de uma atitude escriturais “não conformes ao tipo” em suas configurações narrativas e discursos desconexos, dispersas. Nossa finalidade é de demonstrar, ao termo da análise, que a obra de Daoud versa sobre o inconformismo e o subversivo não somente para desconstituir os clichês, mas também para constituir uma revolução estética e mesmo social, ontológica e ideológica.

1. O componente narrativo do texto: o fragmento como procedimento

1.1 Os marginais: perfil e busca por “anti-heróis”

K. Daoud emprega uma estratégia de escritura do personagem que não concorda em nada com a estética convencional. Na realidade, o herói positivo tão preconizado pela tradição apaga-se, uma vez que é dessacralizado, e dá lugar a uma figura desequilibrada. O relato procede manifestadamente na desmitificação do herói clássico, provocando a destruição do mito identitário. Quais são as descrições que esses relatos fazem dos personagens, que os isolam como figuras típicas da ficção?

L'Arabe et le vaste pays de Ô é uma novela particularmente representativa da marginalidade experimentada pela figura do herói. O relato coloca em primeiro plano um personagem descrito como moreno, com quase 33 anos, magro e com olhos vivos e doces. É um Árabe que se encontra sozinho em uma ilha após, *a priori*, ter caído de um avião. É um sujeito anônimo manifestando-se por intermédio da única instância pessoal (eu). Entretanto, ele atribui-se o nome de “Sexta-feira”. A ficção constrói o perfil de um ser não crente que perdeu a fé em Deus e na criação:

Eu enfrentava o mesmo problema, a boca aberta em preces que já não mais me convenciam, sozinho no meio de uma multidão que não reparava em meu silêncio.

(...). Eu vivo em um país que se levanta e se deita gritando “Ô”, lá onde eu fazia parecer gritar junto aos demais (DAOUD, 2008, p.106)¹

O antissujeito é afastado de toda crença religiosa, com profunda sede de independência e desprendimento. Quando ele evoca sua impiedade, o tom torna-se virulento, e o discurso quase alcança a blasfêmia. Esse ser marginal emprega recorrentemente uma linguagem trivial e licenciada, o que não deixa de incomodar o receptor. Ainda por cima, o indivíduo renunciou todo vínculo social e subsiste em um espaço de confinamento, vivendo como que em uma ilha. Isso não deixa de ser uma imagem metafórica remetendo ao isolamento do sujeito e à ausência de relação com outro. Nesse sentido, a queda do avião é também uma metáfora que traduz o desligamento de Deus ou da religião, daí a projeção sobre uma ilha desconhecida de um ser agitado, disperso. R. Barthes escreve que

Quando nós falamos hoje de um Sujeito dividido, isso não é absolutamente para reconhecer as contradições simples, seus postulados duplos, etc. ; Visa-se a difração, uma dispersão no jogar no qual não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido: eu não sou contraditório, eu sou disperso (BARTHES, 1973, p. 146)²

Nessa perspectiva, a desarticulação do ser não incide unicamente sobre os constituintes internos, mais também em sua relação com o mundo, que se efetua como ruptura radical. Além disso, a única voz do sujeito é gritar ao mundo inteiro seu direito à liberdade de escolher sua vida e seu porvir livre de todo engajamento social, moral ou religioso:

A história pode terminar com o espetáculo de um Árabe selvagem, sentado sob a areia, olhando o mar, proprietário de uma ilha que não lhe serve para nada. Uma espécie de Hay Ibn Yakdane cujo objetivo não é nem o pão ou as ferramentas, como Robinson, nem a iluminação ou a demonstração, como Avicena. Somente a Liberdade, a de escolher. (DAOUD, 2008, p. 151)³

1 Todas as traduções dos trechos citados são nossas. « Je faisais face au même problème, la bouche ouverte sur des prières qui ne me convainquaient plus, seul parmi une foule qui ne remarquait pas mon silence. (...) Je vis dans un pays qui se lève et se couche en criant " Ô !" là où moi je fais semblant de crier avec les autres. »

2 « Lorsque nous parlons aujourd’hui d’un Sujet divisé, ce n’est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc. ; c’est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé.»

3 « L’histoire peut se terminer sur le spectacle d’un Arabe sauvage, assis sur le sable, regardant la mer, propriétaire d’une île qui ne lui sert à rien. Une sorte de Hay Ibn Yakdane, dont le but n’est ni le pain et les outils comme Robinson, ni l’illumination ou la démonstration comme Avicenne. Seulement la Liberté, celle de choisir.»

Às vezes protagonista e por vezes antagonista dos fatos, o personagem da margem luta contra um inimigo que não é outro que ele mesmo. Sua busca permanece, além disso, inalcançada, pois é desprovida da fase de reconstrução simbólica.

Em *Gibril au Kérosène*, a questão não é mais de um personagem aniquilada, mais sim de um herói positivo aos valores bem fundados. O militar aviador é responsável pela criação de “Anjos”, os aviões. Sua invenção é rejeitada por todos, ninguém acredita em sua capacidade de voar, ninguém lhe demonstra interesse. O avião decola e plana, enquanto o povo permanece em solo. Ele nem mesmo eleva o olhar para o ar e procura não se desviar em nada da história de uma terra reconquistada. O militar torna-se então o “profeta abandonado”, incompreendido, descartado, que tenta inexoravelmente guiar seu povo em direção a um futuro melhor:

Eu me contento em permanecer de pé, na longa tradição do dever, e de esperar que essa nação ajuste seu relógio ao meu para que enfim possamos nos dizer alguma coisa (...) Talvez eu continue a fabricar aviões. Ou talvez não. Eu não sei se conseguirei para de fazê-los um dia (DAOUD, 2008, p. 48)⁴

O voo do avião coloca-se como a metáfora do desprendimento do passado e a busca do presente e do futuro. O herói mostra-se como um “marginal”, mas não no sentido negativo do termo: a sociedade não compartilha de suas ideias revolucionárias e coloca-o, de fato, à margem, porque ela não acredita mais em seus heróis atuais. O personagem aparece às vezes como um visionário de perfil profético, que teima para que um povo atrasado e retrógrado aceite seus conselhos:

Eu tenho essa impressão quase vergonhosa em nossa época de ser um profeta que o ridículo matará cedo ou tarde, ou as crianças mal-educadas que atiram pedras, ou os cães sem dono. (DAOUD, 2008, p. 33)⁵

Paradoxalmente, o antissujeito em conflito com si mesmo e com os outros é escolhido por Daoud como porta-voz do povo. No final das contas, o marginal mostra-se como o defensor dos direitos do homem, e seu objetivo não é outro que se redefinir e, *a fortiori*, reconfigurar a situação calamitosa de sua sociedade em crise. Não obstante, o percurso do personagem é inacabado, mesmo disfórico, uma vez que o relato da busca nos entrega, no final das contas, um périplo truncado e uma postura heroica precária. Nenhuma reconstrução é prevista, e o sujeito permanece refratário a toda forma de sociabilidade.

4 « Je me contente de rester debout, dans la longue tradition du devoir, et d’attendre que cette nation règle sa montre sur la mienne pour que l’on puisse enfin se dire quelque chose. (...) Je vais peut-être continuer à fabriquer des avions. Ou peut-être pas. Je ne sais plus si je vais pouvoir arrêter de le faire un jour. »

5 « J’ai cette impression presque honteuse à notre époque d’être un prophète que le ridicule tuera tôt ou tard, ou les enfants mal élevés qui jettent des pierres, ou les chiens sans maîtres. »

No plano da onomástica, quase nenhuma designação nominal é recuperada, são poucas as descrições físicas que não são lacônicas e as imagens são rudimentares; dessa forma, o anonimato plano. Assim, a primeira pessoa do singular adquire uma certa intensidade que a promove à qualidade de personagem à parte e não simplesmente de índice de enunciação da narração⁶. Segundo a teoria de Barthes exposta em *S/Z Essais*, o personagem-narrador que se exprime por intermédio de um (eu) não tem necessidade de denominação, pois esse pronome pessoal *lhe* é rapidamente atribuído como um nome. (BARTHES, 1970, p. 72).

É preciso que admitamos que a indeterminação nominal e a ausência de referência ou de caracterização do sujeito têm como efeito imediato aniquilar qualquer semelhança com o real. A ilusão referencial, projetada para assegurar o paradigma denominador, encontra-se estilhaçada pelo simples fato de questionar-se o critério nominal. Trata-se de um procedimento subversivo que vai de encontro das convenções realistas da ficção.

1.2 Os sistemas espaço-temporais: entre opacidade e descontinuidade

1.2.1 Uma espacialidade de difícil uniformidade

Na novela *L'Ami d'Athènes*, a ação desenrola-se em um “estádio”. Lembramos que a história gira em torno de um fundista maratonista que corre na pista vermelha de um estádio. Notemos que não está em questão para o texto apresentar as categorias locativas como entende a tradição. De fato, o corredor evolui em uma pista de um outro tempo. Os espaços de ontem e de hoje se misturam. O ponto de partida e o ponto de chegada se fundem para dar lugar a um círculo que começa em 1962 e termina em 1962.

A novela aspira ser parabólica em relação ao espaço metafórico, já que o estádio representa um lugar circular onde atleta apenas corre em círculos, como milhares de argelinos andam em círculos depois de 1962. Eles são quase aspirados por um circuito, um círculo vicioso. Aqui, o estádio é um espaço dotado de grande capacidade simbólica: tendo ultrapassado a linha de chegada, o corredor persiste em sua empreitada, avançando sem jamais parar. Os argelinos fazem da mesma forma: eles não chegam a ultrapassar a linha de chegada, o resultado tão esperado. O atleta sai do estádio e atravessa também “a cidade” correndo até atingir “a vila olímpica”, “as rodovias” até ultrapassar “as fronteiras” que separam a Argélia dos países vizinhos:

⁶ Evocando a ausência de um paradigma nominal do sujeito em um relato, Philippe Vilain levanta o seguinte questionamento: “Não nomear sua primeira pessoa não é uma forma de a nomear pelo padrão?” em *L'Autofiction en théorie*, seguido de duas entrevistas com Philippe Sollers e Philippe Lejeune; Les Éditions de la Transparence; Essais d'esthétique; Collection “Cf.” Septembre, 2009, p. 70

Mesmo tendo chegado, eu sabia que a corrida ainda não havia terminado et que eu ainda deveria correr. Eu sai correndo do estádio, eu sai correndo da cidade ... Eu deixei a vila olímpica correndo no mesmo ritmo enfim exato ... Eu transpus as pistas das rodovias, os estacionamentos de veículos, as últimas portas, então eu ultrapassei os postos fronteiriços e eu corri. Desesperado.(DAOUD, 2008, p. 29)⁷

Seria preciso assinalar que os espaços citados acima (cidade, vila, rodovias, etc.) são desprovidos de toda topografia claramente identificável e permanecem envoltos de indeterminação. Salvo que a imprecisão ou mesmo a opacidade são nesse caso devidamente fundadas, pois eles instalam uma transição que bascula do subjetivismo inicial em direção a um objetivismo. O texto poderia circunscrever os fatos em relação a uma região ou cidade bem definida. Em revanche, não nomear o lugar é um procedimento hábil para transmitir uma palavra performativa ao povo visado.

Desse modo, a representação desse espaço manifestadamente binário é construída sobre uma dualidade essencial: o quadro ficcional compreende o espaço do estádio cuja dimensão metafórica consagra seu aspecto labiríntico de reclusão e de busca interminável. Entretanto, o espaço do mundo exterior emerge e demonstra-se como o espaço de evasão e outro lugar absoluto. A falta de qualificações afeta o efeito do real, que se encontra dissipado.

Em *Gibril au Kérosène*, o leitor é logo informado que o herói da diegese se encontra em “uma grande sala de exposição” em uma “feira internacional” em Argel. Trata-se de uma exposição dedicada à aviação. O espaço da sala de exposição é comparado, devido à sua imensidão, à “Criação”. Contudo, essa releva-se miserável, pois é pobre e apertada: o texto não oferece descrições detalhadas correspondendo ao contexto espacial de desenvolvimento das ações, o que atrapalha o leitor, que tem dificuldade em se projetar em tal mundo ficcional caótico:

Aqui, sob o alto teto da grande sala de exposição, eu não estou em meu território. (...) Eu levantei acima de minha cabeça uma bandeirola homenageando meu país e, perto de meu estande, eu coloquei a bandeira como um cosmonauta faria na lua. (DAOUD, 2008, p. 36)⁸

No coração da opacidade descritiva que domina, eis alguns segmentos lapidares de uma descrição em fragmentos: a sala de exposição é caracterizada por seu alto teto; o

7 « ...Même en étant arrivé, je savais que la course n’était pas encore finie et que je devais encore courir. Je suis sorti donc du stade en courant, je suis sorti de la ville en courant...J’ai quitté le village olympique en courant au même rythme enfin exact...J’ai enjambé les haies des autoroutes, les parkings de voitures, les dernières portières, puis j’ai dépassé les postes frontières et j’ai couru. Eperdu. »

8 « Ici, sous la haute toiture de la grande salle d’exposition, je ne suis pas sur mon territoire. (...) J’ai suspendu au-dessus de ma tête une banderole rendant hommage au pays et j’ai planté tout près de mon stand le drapeau comme l’aurait fait un cosmonaute sur la lune. »

estande do militar possui uma bandeirola e uma bandeira hasteadas em homenagem à nação. A espacialidade é marcada por uma forte opacidade e é estritamente ligada a uma isotopia da negatividade. A referencialidade é assim alterada. A credibilidade da história é infringida em razão da falta de referências denotativas ao mundo extratextual. Assim, o narrador permite que se veja um espaço não nomeado, mas dotado de um forte potencial simbólico que deixa o leitor a adivinhar a Argélia de hoje. A precisão não é na construção, mas a sugestão é a atualidade.

Quando o sujeito invoca o “país”, esse é desprovido de referências diretas ao domínio do “extratextual”; não obstante, o espaço em questão é apresentado segundo uma ótica veemente e satírica. O país tal como ele é visto e sentido pelo sujeito está em perda de si mesmo, tomado por um passado que ainda pesa no presente. Um olhar depreciativo que não deixa de acentuar o teor amargo dos propósitos pretendidos pelo personagem.

O que acontece com a temporalidade? Como ela se constitui em um espaço deslocado fundando sob a binariedade e a opacidade?

1.2.2 Em direção a uma estética do descontínuo

A coletânea é propícia a uma construção temporal subversiva das estruturas fraturadas. Em *L'Amis d'Athènes*, o corredor participa de uma maratona organizada em Atenas na ocasião da “celebração de uma festa nacional”. Tal é a única referência temporal presente na novela. Nenhuma outra data, nenhuma outra indicação precisa é perceptível, como se a noção de tempo em datas e em números não fosse importante; o essencial é a dinâmica que segue esse mesmo tempo na narrativa. Com efeito, o herói corre na circular pista vermelha do estádio, e seu percurso parece fortemente com uma fuga que não tem linha de partida ou linha de chegada. O personagem contudo é retomada por sua memória, que não deixa de atormentar:

É dizer que tudo estava contra mim, sobretudo o peso de minha memória. Eu era um fundista, e todos os fundistas geralmente sabem que eles são os únicos a correr, mas são dez mil falando ao mesmo tempo nesses momentos em que tudo volta à superfície, mesmo aquilo que não lhe diz respeito, a vida dos outros ... as grandes questões que não têm portas e os sonhos jogados no chão (DAOUD, 2008, pp. 14–15)⁹

9 « C'est dire que tout était contre moi et surtout le poids de ma mémoire. J'étais un coureur de fond et tous les coureurs de fond savent généralement qu'ils sont seuls à courir mais dix mille à parler en même temps en ces moments où tout remonte à la surface, même ce qui ne vous concerne pas, la vie des autres ... , les grandes questions qui n'ont pas de portes et les rêves qui traînent par terre. »

O personagem foge de uma memória obsessiva, desordenada e que o impede de avançar em sua reconstrução. A fórmula “eu me recordo” instala o sujeito, apesar dele mesmo, em uma reminiscência tempestuosa. A partir de então, as recordações surgem em pedaços, espalhados como tantos fardos que uma memória caprichosa desenterra sem nenhuma ordem específica. O texto opta então pelo desconstruído e o descontínuo; os episódios dispõem-se e sobrepõem-se como sequências fragmentadas e variadas em seu conteúdo. Tal poética dá voz a uma espécie de colagem/montagem de informações divergentes, originando a heterogeneidade perceptível na narrativa.

O uso da forma fragmentária tem como efeito engendrar partículas de sentidos esparsos, sem os organizar de maneira coesiva e harmoniosa em uma totalidade significativa. Blanckerman, em sua obra *Les récits indécidables*, evocam nestes termos a estética do fragmento:

O fragmento destaca a expressão do evento, existencial, ficcional, mental, em seu surgimento abrupto, sua ausência de sentido inicial, seu desligamento do campo causal. Ele substitui a ideia de narração unitária por aquela de narração plural procedente por justaposição fortuita. (...) O procedimento da justaposição aleatória remove a referência, exclui a reverência, segundo um eixo de predileção que visa a fazer o disperso avizinhar-se. (BLANCKERMAN, 2008, p. 197)¹⁰

No mais, a evolução do percurso narrativo é feita no passo da corrida. Ela é levada a um aspecto engrandecedor, sem pausas, em que a pontuação se evapora no ritmo de uma corrida linguística. Em suma, a ausência de referências temporais cobre a textura de uma generalidade deveras premeditada. As contínuas rupturas subvertem toda perspectiva coesiva.

Em *Gibril au Kérosène*, o tecido narrativo demonstra-se mais uma vez pobre em indicadores temporais. Os fatos e as ações são anunciados sem nenhuma ancoragem temporal. É apenas no desfecho da narrativa que é revelado, de maneira mais ou menos explícita, o primeiro indício de tempo:

A televisão nacional não me dedica mais de trinta segundos, relógio em mãos, no jornal televisivo. Colocado entre a meteorologia e a cobertura de um referendo conduzido pela metade do país para convencer a outra metade de que ninguém morreu em dez anos de guerra absurda (DAOUD, 2008, p. 45)¹¹

10 « Le fragment met en relief l’expression de l’événement, existentiel, fictionnel, mental, dans son surgissement abrupt, son absence de sens initial, son hors champ causal. Il substitue à l’idée de récit unitaire celle de récit pluriel procédant par juxtaposition hasardeuse. (...) Le procédé de la juxtaposition aléatoire décape la référence, écarte la révérence, selon un axe de prédilection qui vise à faire voisiner l’éparse. »

11 « La télévision nationale ne me consacra pas plus de trente secondes, montre en main, au journal télévisé. Casé entre la météo et la couverture de la campagne pour le référendum mené par la moitié du pays, pour convaincre l’autre moitié que personne n’est mort en dix ans de guerre absurde. »

Quando o militar expõe o avião construído na feira internacional de Argel, a televisão argelina lhe dedica uma breve reportagem para apresentar sua invenção ao grande público. A reportagem é transmitida antes da cobertura da campanha feita para o referendo organizado na aurora do século XXI na Argélia para restabelecer a paz após os horrores da década negra. O quadro temporal, contudo, permanece encoberto de imprecisões. Mais uma vez, na obra de Daoud, o texto não parece preocupado em designar o quadro temporal imediato da história e ainda menos de o explicitar.

Ao contrário da transparência da narrativa clássica, a obra de Daoud mergulha o leitor em um estado de desorientação completa: lhe é atribuído o cuidado de reconstituir o “quebra-cabeças” textual que lhe é oferecido pelo autor e de reunificar um conjunto híbrido. A construção textual complexa incita o leitor a partir em uma conquista do sentido, uma busca pela significação com o objetivo de reconstruir o conteúdo semântico. Ele é assim levado a forjar ligações associativas entre os dados mais contraditórios, pois seu espírito é, antes de tudo, preocupado com a criação de sentido, como o entende Julien Gracq. Esse último, em *Lettrines*, destaca o interesse do descontínuo na produção literária:

Sempre se preocupa muito no romance com a coerência, as transições. A função do espírito é (...) gerar ao infinito passagens plausíveis de uma forma a outra. É um ‘ligante’ inesgotável. (...) o espírito fabrica coerentes ‘a perder de vista’(BAUELLE, 2007, p. 36)¹²

2. O componente discursivo: o texto como espaço de denúncia

A denúncia da situação social crítica estabelece-se como um ato linguístico situado na margem. Essa ruptura toma forma por intermédio dos propósitos das personagens evoluindo em um contexto desagradado. É isso o que efetivamente aparece em *La Préface du nègre*, em que se desenvolve um discurso amargo que descreve uma sociedade pós-colonial desorientada pelo fato de não conseguir se desviar do passado e olhar para o futuro: o povo não chega elencar os desafios impostos para a reedificação do país após a saída dos colonos. A modernidade está então fora de perspectiva assim como o presente está fixo. Apenas importa para a nação o passado glorificado ao extremo e a memória coletiva de uma guerra passada, mas não ainda superada. As personagens mostram-se contestadoras e deixam transparecer uma cólera imensa contra o povo argelino:

Esse povo era oco do interior já há tanto tempo e vivia sob a terra a cultivar suas raízes e delas falar incessantemente. (...). Eu sou quase uma piada ou um *clown* para

12 «On se préoccupe toujours trop dans le roman de la cohérence, des transitions. La fonction de l’esprit est (...) d’enfanter à l’infini des passages plausibles d’une forme à une autre. C’est un “liant” inépuisable. (...) l’esprit fabrique du cohérent “à perte de vue”. »

esse povo que agora não faz nada além de rir de seus heróis para melhor debochar de uma época em que, como uma criança, acreditava neles. (DAOUD, 2008, p. 47)¹³

Os covardes ! Há povos que merecem seus Faraós por apenas esperarem do céu ou a mesa bem guarnecida ou o golpe de chicote (DAOUD, 2008, pp. 47–48)¹⁴

Em *Gibril au Kérosène*, o sujeito–narrador começa seu relato por uma fórmula virulenta de tom irônico: “Eu ultrapassei a idade ideal para grandes revelações, entretanto eu tenho uma a fazer: esse povo é menor visto de perto do que do céu” (DAOUD, 2008, p. 33)¹⁵

O tom é dado: a pequenez do povo argelino é tangente, e seu estado desconcertante, seu cotidiano despedaçado e consentimento à inatividade quase o reduzem à inexistência. É com forte sarcasmo que o sujeito ataca o povo argelino; seu discurso coloca-se tanto como incisivo como irrisório. Esse discurso veemente tem como objetivo denunciar a situação calamitosa de um povo retrógado, atrasado em seu próprio tempo. O léxico convocado é muito revelador: o herói exprime em termos de “desaparecimento” ou de “dispersão” o estado de uma nação quase inexistente, pois está obcecada por nulidades. De onde a constatação amarga estabelece:

É então esse povo que não funciona. Ele não acredita em milagres. Torna-se mais célebre quando se cai do que quando se decola. Eu não sei de onde isso vem. Talvez, certamente, do passado. Nós fomos tão esmagados que no dia em que nós nos levantamos nossa coluna permaneceu curva. Pode ser que talvez nós tenhamos ido tão longe no heroísmo combatendo os invasores que nós caímos no tédio e na banalidade. (...) Nenhum argelino pode admirar um outro sem se sentir o bobo da festa. Sim, mais eis a questão, qual festa? (DAOUD, 2008, p. 39)¹⁶

O povo ainda está obcecado pelo efeito de “uma primeira bala de novembro” que libertou o ontem, porém fixou o hoje e o amanhã. É a imagem de uma nação que glorificou seus heróis de antanho de tal modo que ela não virar-se e acreditar nos heróis do presente,

13 « Ce peuple était creux de l'intérieur depuis trop longtemps et vivait sous terre à force d'aimer ses racines et d'en parler sans cesse. (...) Je suis presque une blague ou un clown pour ce peuple qui ne fait plus, désormais, que rire de ses héros pour mieux se moquer d'une époque où il cru en eux comme un enfant. »

14 « Les lâches ! Il y a des peuples qui méritent leurs Pharaons à force de n'attendre du ciel que la table bien garnie ou le coup de cravache.»

15 « J'ai dépassé donc l'âge idéal pour les grosses révélations et pourtant je viens d'en avoir une : ce peuple est plus petit vu de près que vu du ciel. »

16 « C'est donc ce peuple qui ne fonctionne pas. Il ne croit pas aux miracles. On y devient plus célèbre lorsqu'on tombe que lorsqu'on décolle. Je ne sais pas d'où ça vient. Peut-être, sûrement, du passé. Nous avons été tellement écrasés que le jour où nous nous sommes levés notre échine est restée courbée. Peut-être aussi que nous sommes allés si loin dans l'héroïsme en combattant les envahisseurs, que nous sommes tombés dans l'ennui et la banalité. (...) Aucun Algérien ne peut admirer un autre sans se sentir le dindon d'une farce. Oui, mais voilà, laquelle ? »

que são rebaixados e lesados, recebendo apenas a indiferença total. Assim, a saída não é outra que a fuga; o ser não pode mais progredir, pois ele não acredita mais em nada, salvo em seu passado. O argelino perdeu toda esperança em si e em seus compatriotas. O heroísmo do passado foi substituído pelo tédio e a negligência. Cada um está convencido de que o país não pode se construir devido ao passado que tudo devorou e devastou. Assim, é quase impossível escrever uma história presente porque a História dos homens foi elevado ao patamar de culto; uma História que não deixa de assombrar o argelino e o impede toda possibilidade de evoluir.

Nessa ótica, Derrida coloca em seus trabalhos a questão da “herança impossível”: cada povo herda sua História. Se ele refuta o ontem e vira-se essencialmente para o presente, há então essa possibilidade de que se torne um povo sem memória, sem lembrança do que viveu. É exatamente o contrário dessa tese que Daoud desenvolve em seus escritos: se o povo se apega à memória em detrimento do hoje, é então possível que ele se feche irreversivelmente no passado e enterre para sempre seu presente. Miliani Hadj escreve sobre essa perspectiva:

A História pode ser contestada como um modo de referência devido à sua pretensão de valorizar o coletivo em detrimento do individual. É o procedimento de des-historização que se vê agindo na obra de K. Daoud, que parece buscar a essência das coisas e dos seres. (MILIANI, 2012, p. 06)¹⁷

É um verdadeiro discurso de oposição que é defendido pelo locutor denunciante da atualidade macabra de uma Argélia que a revolução tornou vazia. A jovem geração atual é dominada, oprimida por ancestrais que não querem ceder a tocha para a posteridade. Tal é o estado perturbado e sórdido de um povo que está sempre em busca de libertação e separação mesmo após meio século de sua “Independência”. A enunciação de um “contra-discurso” reveste uma dimensão iniciada pelo projeto de transmissão de uma instrução. Essa dá a impressão que a totalidade do dizer crítico visa, no fim das contas, apenas a difusão de algum ensinamento sério.

Em suma, a obra de Daoud submete a História a um tratamento subversivo. Trata-se, para o autor, de destituir a História como modo de referência permanente. É dessa forma que entra em cena o procedimento de des-historização, que sabota os projetos convencionais de representação histórica na medida em que ele opera uma desconstrução de toda referencialidade: os fatos são objetos de perda de laços que incita a reconsiderar o fenômeno histórico.

17 « L'Histoire peut être contestée comme mode de référence par sa prétention à valoriser le collectif au détriment de l'individuel. C'est le procédé de la dés-historicisation que l'on voit en acte dans l'œuvre de K. Daoud, qui semble être à la recherche d'une essence des choses et des êtres. »

3. Diferença e divisão : apostas e finalidade de uma escolha estética iconoclasta

A ficção de Daoud convida-nos a revelar os traços de ruptura textual por intermédio dos procedimentos de disposição narrativa e discursiva. Isso supõe que a textura narrativa repousa sobre a integração/instalação de elementos heterogêneos, discordantes, constituídos em uma rede dialógica, intertextual e/ou transtextual para entrar em correspondência em uma mecânica de disseminação e desmesura. O leitor, por sua vez, não permanece nem um pouco insensível face a essas estruturas linguísticas fraturadas. Ele encontra-se surpreendido pela perseguição de procedimentos de uma escritura distante responsáveis pela desarticulação da ossatura textual, que se torna complexa.

Interrogado sobre a atividade de escritura, K. Daoud responde afirmando que a criação de um romance ou de uma novela é um “exercício de transbordamento”. (DAOUD, 2019, URL). Isso prova sem contestação que o autor marca sua produção com o selo do excesso e da intemperança. Ele inscreve sua escritura no campo da transgressão sob todas suas facetas. O projeto do escritor está muito longe de se confinar em um registro majoritariamente estético, mas que pretende ser ontológico, social, ideológico e outros. Tal é a dinâmica própria ao autor e à sua obra, cujo discurso está preocupado com o presente dramático e a atualidade mordaz. A ruptura aparece então como pedra angular de um remanejamento iminente, e a contestação traduz-se como palavra performativa.

Daoud encontra-se entre esse agrupamento de escritores inscritos naquilo que se convencionou chamar de “o Novo Romance Argelino” (TEBBANI, 2008, p. 12); eles realizam escolhas estéticas, introduzem estruturas inéditas e pervertem o discurso trabalhado em excesso. Berthelot evoca em um artigo as ficções transgressivas e explica o mecanismo de implementação no contexto da escritura:

O que melhor caracteriza as ficções transgressivas está talvez no fato de que elas realizam uma tripla violação da realidade posta: primeiro, jogando com a relação real/imaginário e então introduzindo na narrativa elementos que fazem estourar o mundo em que vivemos; em seguida, jogando com a relação realidade/ficção e assim construindo a narrativa por intermédio de *mises en abyme* que reforçam a natureza ficcional; enfim, transgredindo as fronteiras que fecham a literatura em um gênero pré-estabelecido, qualquer que ele seja (BERTHELOT, 2004, pp. 356 - 357)

Definitivamente, a escritura de Daoud pode ser qualificada como “escritura da errância” no sentido em que ela ainda se procura em um contexto histórico-social complexo. Entretanto, ela não chega a se afastar do fato que sua ancoragem social também lida com suas falhas. Para concluir, a transgressão em matéria de escritura permanece estreitamente ligada a uma literatura da inversão e da dissidência. A ruptura estética é acompanhada por uma mutação da ordem social, ideológica, histórica e política.

Referências

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, Collection « Points », 1973.

BARTHES, Roland. *S/Z Essais*. Paris: Seuil. 1970

BAUDELLE, Yves. *Dissertations littéraires générales*. Armand Colin, 2007.

BENDJELID, Faouzia, DAOUD, Mohamed. *Le Maghreb des années 1990 à nos jours : Emergence d'un nouvel imaginaire et de nouvelles écritures*. Oran : Editions CRASC, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *Où va la littérature. Le Livre à venir*. Gallimard, 1959.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les Fictions singulières : Etude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte Editeur, Coll. « Critique », Octobre 2002.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les Récits indécidables*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion. Coll. « Perspectives ». 2008.

DAOUD, Mohamed. *La préface du nègre*. Alger : Barzakh, 2008.

GONTARD, Marc. *La Violence du texte*. Paris : l'Harmattan. 1981.

MILIANI, Hadj. *Ecrire, raconter l'Histoire : un questionnement complexe, Résolang*, Hors série « Dire, écrire, représenter, lire l'Histoire », Algérie : RUO, 2012.

MOKHTARI, Rachid. *Le Nouveau souffle du Roman Algérien*, Essai sur la littérature des années 2000. Chihab édition. 2006.

SUSINI-ANASTAPOULOS, F. *L'écriture Fragmentaire*. Paris : Ed. PUF Ecriture. 1997.

TEBBANI, Lynda- Nawel. *Nouveau roman algérien et l'écriture du chaos*. Paris 4, sous la direction de Beïda Chikhi, Mémoire universitaire - Master de lettres : 2008.

VILAIN, Philippe. *L'Autofiction en théorie*, suivi de Deux Entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune ; Les Editions de La Transparence ; Essais d'esthétique ; Collection « Cf. », Septembre 2009.

Entrevista :

DAOUD, Kamel. *Ecriture*. Dernier accès Le 03/06/2019 no endereço <
http://Clicnet.swarthmore.edu/kamel_Daoud/virtuel/écriture.html