

ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO

**"VILLA AURORE", DE J.-M. GUSTAVE LE CLÉZIO:
DUPLICAÇÕES LITERÁRIAS**



ARARAQUARA – S.P.
2010

ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO

**“VILLA AURORE”, DE J.-M. GUSTAVE LE CLÉZIO:
DUPLICAÇÕES LITERÁRIAS**

Monografia apresentada ao Conselho de Curso da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Luiza Silva Camarani

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – S.P.
2010

ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO

“VILLA AURORE”, DE J.-M. GUSTAVE LE CLÉZIO: DUPLICAÇÕES LITERÁRIAS

Monografia apresentada ao Conselho de Curso da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Luiza Silva Camarani
Bolsa: FAPESP

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Ana Luiza Silva Camarani

Examinador(a) 1

Nome: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Examinador(a) 2

Nome: Prof^a. Dr^a. María Dolores Aybar Ramírez

Instituição: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

RESUMO

O conto “Villa Aurore” revela bem a mobilidade e a duplicidade que caracteriza a obra de Le Clézio: ao mesmo tempo em que o título do livro, *La ronde et autres faits divers*, anuncia a representação da realidade a partir do *fait divers*, a presença do mito confere às narrativas um forte potencial de poeticidade, constatado principalmente no lirismo da linguagem e nos recursos poéticos que o autor utiliza na composição de suas narrativas. Assim, como os demais textos de *La ronde et autres faits divers*, “Villa Aurore” apresenta a força de uma narrativa realista, atrelada ao cotidiano banal, mas que determina um movimento em direção ao mito, configurando uma estrutura circular, de que emergem a duplicação das categorias narrativas do tempo, do espaço e personagem/ narrador. Dessa forma, o objetivo desse trabalho é exatamente o de mostrar como a representação do narrador, do tempo e do espaço duplicados e opostos contribuem na determinação dessa estrutura e parecem convergir para a expressão do desejo da evocação de uma busca das origens no *corpus* estudado.

Palavras – chave: Le Clézio. Literatura francesa. Narrativa contemporânea. Espaço. Tempo. Infância. Mito.

RÉSUMÉ

Le conte “Villa Aurore” montre bien la mobilité et la duplicité qui caractérisent l’oeuvre de Le Clézio: en même temps que le titre de cet ouvrage, La ronde et autres faits divers, annonce la représentation de la réalité à partir des faits divers, la présence du mythe donne au récit un fort potentiel poétique, qui peut être constaté surtout dans le lyrisme du langage et dans les procédés poétiques que l’auteur utilise dans la création de ses récits. Tel que dans d’autres textes de La ronde et autres faits divers, le conte “Villa Aurore” montre la force d’un récit réaliste, attaché à la banalité quotidienne, mais qui se tourne vers le mythe, en configurant une structure circulaire, dont relève le doublement des catégories narratives du temps, de l’espace et du narrateur. Ainsi, ce travail a l’objectif de montrer comment les représentations du narrateur, du temps et de l’espace, doublées et opposées, contribuent-elles à déterminer cette structure et aussi comment semblent-elles converger pour l’expression du désir de l’évocation d’une quête sur les origines dans le corpus étudié.

Mots-clés: Le Clézio. Littérature française. Récit contemporain. Espace. Temps. Enfance. Mythe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 O narrador e sua duplicação no conto “Villa Aurore”	10
2 O tempo em “Villa Aurore”	14
3 O espaço de “Villa Aurore”	17
4 <i>Fait divers</i>, mito e poesia	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
REFERÊNCIAS	33
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	35

INTRODUÇÃO

Ao conceder seu prêmio mais prestigioso a Jean-Marie Gustave Le Clézio, a Academia Nobel¹ saudou-o como “o escritor da ruptura, da aventura poética e do êxtase sensual”, além de apontá-lo como “o explorador de uma humanidade além e abaixo da civilização reinante”. Nesse sentido, pode-se afirmar que a obra do autor continua a ruptura determinada pelo Nouveau Roman, e acaba rompendo, em parte, com essa ruptura ao ampliar a temática de seus escritos, elaborando-a por meio de narrativas plenas de poesia. E essa aventura poética desenvolve-se, sem dúvida, a partir do êxtase sensual – assunto exposto em seu ensaio *L’Extase matérielle*, de 1967 –, o que torna possível ligar sua obra a uma tradição literária que se desenvolve a partir de Baudelaire. Obra plural, sempre em movimento, pode ser colocada, sob o signo ambivalente do deslocamento e da mestiçagem, embora apresente uma unidade incontestável, já que os motivos se interpenetram e se correspondem com sutileza de um livro a outro, “ora vibrando em contato com o mito ou o sonho exótico, ora nos conduzindo com brutalidade rumo a uma realidade mais sombria em que surgem os males profundos de nossa época – a nova pobreza, a explosão migratória globalizada, a exclusão das minorias.” (CAVALLERO, 2009, p. 4).

A representação da cidade revela-se, então, recorrente nas narrativas leclézianas e integra sua visão do mundo contemporâneo, compondo o que Onimus denomina a “face sombria” (1994, p. 58) de seu universo ficcional, já agregando outros elementos considerados negativos pelo autor, como o intelectualismo, a mecanização, as regras, a multidão, o consumismo. Uma das formas de o autor representar a realidade contemporânea é por meio da banalidade do *fait divers*.

Segundo Barthes (1993, p. 1309), o termo *fait divers* remete à classificação de notícias inclassificáveis, de assuntos diversos que se reúnem pela sua própria variedade, cuja essência é privativa e diz respeito àquilo que o mundo deixa de nomear sob uma catalogação conhecida, como, por exemplo, política, economia, guerras, espetáculos, ciências. Para o crítico, essa definição não chega, porém, a dar conta da extrema manifestação do *fait divers* na imprensa atual, o que o leva a propor diferenciá-lo de outros tipos de informação considerando sua estrutura e não mais a classificação.

¹ LE Clézio foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura de 2008.

Nesse sentido, Barthes assinala que o *fait divers* traz uma informação total, ou mais exatamente, imanente, pois contém em si todos os dados informativos, não remete formalmente a nada que não seja ele próprio; tudo está contido em um *fait divers*: suas circunstâncias, suas causas, seu passado, sua solução. Sem duração e sem contexto, ele constitui um ser imediato, total, que não remete, ao menos formalmente, a nada de implícito: “*c’est en cela qu’il s’apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C’est son immanence qui définit le fait divers*” (BARTHES, 1993, p. 1310).

“Villa Aurore” é um dos contos que integram o livro de Le Clézio intitulado *La ronde et autres faits divers* (1982), em que o escritor teria desenvolvido suas narrativas a partir de um *fait divers*, de um acontecimento passível de ser classificado na rubrica das “Variedades”: acidente, roubo, suicídio, violação, desaparecimento, fuga, vandalismo, fraude são os temas dos onze textos contidos na obra e caracterizados por uma banalidade aparente.

Na verdade, não são os temas ou as ações a que eles remetem que são banais, mas sua frequência no mundo contemporâneo e sua impessoalidade; os acontecimentos relatados são, efetivamente, os resultados de cenas triviais do cotidiano (relações de trabalho, de escola, família, vizinhos, amigos, etc), em que a violência se introduz. É o que Barthes descreve, ao apontar a estrutura do *fait divers*, como um dos elementos que o diferencia dos outros tipos de informação. (CAMARANI, 2007, p. 167).

Por outro lado, a busca das origens, de um espaço e um tempo diferenciados, unidos à figura da criança, constitui o que Onimus (1994) aponta como a “face luminosa” do universo lecléziano.

Dentre os mitos que permeiam a obra do autor e dos quais os primeiros críticos de seus textos sublinharam a importância estão os mitos gregos; ao lado destes, os mitos ameríndios permitem que aflua a seus escritos o tema universal da iniciação:

L’inscription du mythe dans le récit contemporain ne va donc pas de soi: elle nécessite une stratégie narrative prudente et nuancée. D’une part parce que le temps mythique, le temps cyclique de l’éternel retour, est en conflit avec le temps linéaire de l’histoire événementielle. D’autre part parce que l’initiation comme logique du sens et comme cosmocisation du monde est contredite, l’écrivain le sait bien, par le désenchantement du monde moderne. (THIBAUT e JOLLIN-BERTOCCHI, 2004, p. 11).

O conto “Villa Aurore” discute a evolução inexorável dos espaços urbanos, ao mesmo tempo em que busca resgatar a idade de ouro, o paraíso perdido. Ao invocar um espaço paradisíaco a partir de caracteres gregos na fachada de um templo em um jardim antigo e ao colocar o narrador-protagonista no limiar da idade adulta, oscilando entre fazer reviver a infância e enfrentar a realidade do presente, reúne os dois elementos apontados por Onimus (1994): a face luminosa e a face sombria do universo ficcional do autor.

A narrativa inicia com as lembranças de infância do narrador-protagonista, Gérard Estève, enquanto se dirige à *Villa Aurore*. As recordações se mantêm na maior parte da narrativa, até o momento em que o jovem estudante chega ao antigo casarão rodeado pelo imenso jardim - agora descuidado -, aturcido pela visão da decadência do lugar.

Observam-se, então, outras duplicações na narrativa, a começar por esse narrador, dividido entre passado e presente, o que conduz, de imediato, à duplicação do tempo. Ao constatar que “[...] *la ville moderne avait rongé la villa Aurore, car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l’angoisse qui régnaient maintenant ici.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 131), o espaço também se revela duplicado, principalmente se considerarmos as lembranças de infância de Gérard, quando olhava para *Villa Aurore*: “[...] *au sommet de la colline, à demi perdue dans les fouillis de la végétation, mais visible tout de même entre les hauts fûts des palmiers et des lataniers, grand palais blanc couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109). Toda a magia do lugar, o paraíso mítico da infância do narrador e da origem do mundo, cederá lugar à desolação.

1 O narrador e sua duplicação no conto “Villa Aurore”

Em “Villa Aurore”, a narrativa tem início com as lembranças de infância do narrador autodiegético (GENETTE, 197-)² enquanto se dirige à *Villa Aurore*. Suas recordações vão-se intercalando ao relato do que se tornou o antigo casarão e a natureza antes existente ao seu redor, com descrições vívidas que vão estabelecendo um contraponto entre o passado e o presente.

Gérard Estève, o narrador-protagonista já adulto, volta ao passado para narrar suas experiências de menino no jardim do casarão de *Villa Aurore*. Voltando, dessa forma, a ser criança, revela-se, então, duplicado, de acordo com sua situação no espaço e no tempo. Criança e, por isso mesmo, passível de ser dominado pela imaginação, vê as coisas de modo diferenciado, puro e inocente. Vê a beleza existente nas coisas que, aos olhos de um adulto, seriam banais.

Gérard mostra que, como criança, acredita na magia, não necessitando “ver” as coisas para saber que elas existem. Descreve a senhora de *Villa Aurore* como uma espécie de fada, que ele nunca vira, mas cuja presença sentia, e tinha consciência de que aquele era seu domínio. “*À l’instar d’une mère substitutive, l’étrange propriétaire protège par sa simple présence l’enfant émerveillé.*” (CAVALLERO, 2008, p. 133).

Assim como a visão da senhora não era necessária para que o menino acreditasse em sua existência, a palavra sobre o frontão do templo que existia no jardim de *Villa Aurore* não demandava um significado racional para ser compreendida. O narrador-criança “sentia” seu significado, como algo que levava a outro lugar, a um mundo que não era o da realidade, mas aquele do mito.

Sans jamais la voir, sans la connaître, sans même savoir quel était son vrai nom, nous étions conscients de sa présence, nous étions ses familiers, ses voisins. Quelque chose d’elle vivait alors dans ce quartier, en haut de la colline, quelque chose que nous ne pouvions pas voir vraiment, mais qui existait dans les arbres, dans les palmiers, dans la silhouette de la maison blanche, dans les deux piliers de pierre de l’entrée et dans la grande grille rouillée fermée par

² Gérard Genette, em seu livro *Discurso da narrativa*, faz a distinção entre dois tipos de narrador: **heterodiegético** e **homodiegético**, de acordo com sua ausência ou não, respectivamente, na história que relata. O narrador homodiegético desdobra-se em duas variedades: àquele que exerce senão um papel secundário, de observador ou testemunha, da narrativa, é atribuído o termo “homodiegético”, ao passo que a denominação “autodiegético” é reservada ao narrador que é herói, protagonista, de sua narrativa.

une chaîne. C'était un peu comme la présence de quelque chose de très ancien, de très doux et de lointain [...]. (LE CLÉZIO, 1982, p. 111)

Gérard-menino ama tudo aquilo que está a sua volta: o jardim, os pássaros, os gatos, a senhora e, no contato com a natureza, é pleno e feliz, já que essa comunhão com as coisas naturais é o que lhe permite estar em comunhão com o mundo, com o cosmos. A natureza é o elo que lhe possibilita atingir a unidade ideal e, portanto, a plenitude e a felicidade.

Les oiseaux aussi, je les aimais, parce que c'étaient des merles au vol lourd, qui bondissaient d'arbre en arbre. Ils sifflaient de drôles d'airs moqueurs, perchés sur les hautes branches des lauriers, ou bien dans les couronnes sombres de l'araucaria. Quelquefois je m'amusais à leur répondre, en sifflant, parce qu'il n'y avait que là qu'on pouvait se cacher dans les broussailles et siffler comme un oiseau, sans que personne ne vienne. (LE CLÉZIO, 1982, p. 113).

Observa-se que aparecem, aqui, a figura da criança e a natureza, que, conforme Camarani, “[...] juntas, formam a realidade mágica [...]”, “[...] são temas recorrentes em Le Clézio e compõem o lado luminoso da vida em seus escritos.” (2005, p. 33), estando ambas em perfeita harmonia. A natureza é vista como algo que deve ser e é respeitada. As crianças que brincavam de caçar os gatos, cessam de fazê-lo ao adentrar os muros do misterioso jardim, assim como não ousam chegar perto da casa ou entrar no templo por medo de corromper seu encanto, limitando-se apenas à contemplação de ambos.

Nous en parlions avec une périphrase qui avait été certainement inventée pour exorciser le mystère de la première enfance, et pour justifier notre entrée: nous disions: ‘Aller au jardin des chats errants’, ou bien ‘passer par le trou du mur’. Mais nous restions prudemment dans la partie abandonnée du jardin, celle où vivaient les chats, et leurs portées miraculeuses de chatons aveugles, et deux ou trois statues de plâtre abandonnées à la végétation. (LE CLÉZIO, 1982, p. 110)

São as sensações transmitidas pela luz do sol, pelo barulho da chuva e dos animais, pelo odor das plantas e da terra, pela contemplação do céu e do templo, que vão permitir que esses instantes passados no jardim da *Villa Aurore* permaneçam para sempre dentro de Gérard.

Je restais assis des heures, à l'entrée de ce monde, sans vouloir y aller vraiment, seulement regardant ces lettres qui disaient le mot magique, et sentant le pouvoir de la lumière et l'odeur. Encore aujourd'hui je la perçois, l'odeur acre des lauriers, des écorces, des branches cessées qui cuisaient à la

chaleur du soleil, l'odeur de la terre rouge. Elle a plus de force que le réel, et la lumière que j'ai amassée à cet instant, dans le jardin, brille encore à l'intérieur de mon corps, plus belle et plus intense que celle du jour. (LE CLÉZIO, 1982, p. 115-116).

Longe desse mundo e desse tempo, Gérard, já adulto, sente uma espécie de vazio, causado pela separação que o mundo “real” lhe impôs. Foi separado não só da infância, mas, conseqüentemente, de toda a magia, da comunhão com o mundo que aquela infância lhe proporcionava.

A mudança de narrador-protagonista (tratamento pela primeira pessoa do verbo: *Je*) a narrador-testemunha (tratamento pela terceira pessoa do verbo: *Il*), à certa altura da narrativa, estabelece um distanciamento, mostrando que Gérard já não é o mesmo. Utilizando-se da 3ª pessoa para falar da criança, age como se não falasse de si mesmo, mas de um outro que ficou no passado, que se perdeu, dando lugar a alguém para quem as coisas já não tinham o mesmo sentido e, assim, ele se pergunta: “*Celui qui avait disparu en moi, ou était-il?*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 116). A respeito dessa variação pronomial, Cavallero (2008, p. 138) afirma que “*Le retour à la première personne entérine aussitôt la perte fatidique du paradis, et l'on sent que du même coup, la dimension autofictionnelle du récit s'effiloche.*”. De fato, é nesse momento da narrativa que se dá a percepção da ruptura ocasionada pelo tempo em que esteve separado de *villa Aurore*. “*C'était comme si une longue maladie m'avait séparé de l'enfance, des jeux, des secrets, des chemins, et qu'il n'avait plus été possible de faire la jonction entre les morceaux séparés. [...]*”. Consciente da perda, Gérard passa a se tratar por “*Il*”: “*Mais pendant des années, il ne s'était pas rendu compte de la rupture, frappé d'amnésie, rejeté à jamais dans un autre monde.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 116), notando, em seguida, que, por mais que tente reencontrar o que perdeu, não consegue e tudo o que sente é um vazio, um sentimento de morte.

Constata-se que, nessa nova fase, a palavra mágica perde seu significado e seu poder. Para ele, o adulto, ela não tem mais nada a dizer, é uma palavra vazia como outra qualquer.

Alors, quand on cessait de le voir, quand on cessait d'y croire, le mot s'effaçait, il perdait son pouvoir, il redevenait semblable à tous les autres mots qu'on voit sans les voir, les mots écrits sur les murs, sur les feuilles des journaux, étincelants au-dessus des vitrines. (LE CLÉZIO, 1982, p.116-117)

Gérard chega a afirmar: “*Je venais de comprendre qu’en m’éloignant, en cessant de garder mon regard fixé sur mon monde, c’était moi qui l’avais trahi, qui l’avais abandonné à ses mutations. J’avais regardé ailleurs, j’avais été ailleurs, et pendant ce temps, les choses avaient pu changer.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 119)

Esse homem do presente vê-se impossibilitado de regressar àquele passado de sonho e magia. A junção dos dois pedaços não é mais possível, pois o elo se quebrou. Seus sentimentos já não são compatíveis com aqueles de outrora. Sente-se traído, exilado, excluído, mas logo em seguida percebe que é ele mesmo o traidor, que traiu seu antigo mundo, abandonando-o ao bel-prazer do tempo e da modernidade. [...] *le plus douloureux, pour le narrateur, n’est pas tellement de constater les conséquences de l’urbanisation sur la colline; c’est de mesurer à quell point la réalité nouvelle affecte l’image du passé, à quell point le vécu present peut altérer la mémoire elle-même [...].* (CAVALLERO, 2008, p. 139).

O espaço exerce um poder surpreendente sobre o narrador, causando estranhas sensações, um sentimento de morte, de vazio sufocante. Ao entrar em contato com elementos que fizeram parte de seu passado, sente-se diferente, seus sentimentos se transformam, como por exemplo, ao ver o nome da senhora da *Villa Aurore*, Marie Doucet, ou quando entra na casa e seu tamanho parece voltar a ser aquele que tinha na infância: “*Alors je retrouvais ma taille ancienne, celle que je n’aurais jamais dû perdre, ma stature d’enfant, et la vielle dame de la Villa Aurore grandissait, éclairée par les murs de sa demeure.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 128).

Mas Gérard não consegue se adaptar às dimensões desse antigo espaço. Sente-se mal. E isso acontece porque Aurore, seu mundo de criança, não é mais lugar do adulto em que se transformou; com a perda do elo, já não tem a chave que lhe permitia o acesso a essa outra realidade.

Gérard vai embora, porque prefere olhar com os olhos do homem moderno. Volta ao mundo do qual agora faz parte. Deixa de ser como a criança, que se sente estranha a esse mundo. Pertence ao novo mundo, se comporta como tal, aceitando-o, em vez de rejeitá-lo como o faria antigamente. No final, chega a falar com indiferença da *Villa Aurore*, dando a impressão de não se importar mais com o que acontecerá ao lugar. Isso já não é um problema seu, pois, afinal, o que ele poderia fazer? Não estava a seu alcance mudar qualquer coisa ali e, por isso, vai viver a própria vida.

2 O tempo em “Villa Aurore”

A duplicação do narrador, dividido, entre passado e presente, conduz, de imediato, a uma duplicação do tempo no conto. Iniciando-se com uma analepse (GENETTE, 197-)³ – que vai até os tempos da infância de Gérard –, o conto intercala lembranças do narrador e descrições do espaço presente, verificando-se, assim, um tempo descontínuo, atemporal e, portanto, mítico. O narrador não faz referência alguma a quando se dão os acontecimentos que narra. Ao começar dizendo “*Depuis toujours, Aurore existait [...]*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109), sem marcação temporal, já insere no mito a narrativa. Faz uso de expressões como “*à cette époque là*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109), “*à ce moment là*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 115), que torna incerto e inexato o tempo em que tudo ocorreu; apesar disso, nota-se que a referência é sempre ao passado. O uso de verbos no imperfeito torna o tempo eterno, que continua sempre, perdurando no sujeito lírico.

Depois, quando o enfoque é o presente em que vive o Gérard adulto, o tempo é bem marcado pelas referências que este faz a elementos de sua época, tais como o concreto, o asfalto, os edifícios, os automóveis e rodovias, enfim, o progresso do mundo contemporâneo. A referência às cidades e sua agitação, assim como às mudanças climáticas – o sol não é mais tão agradável; queima os olhos e a pele – reportam exclusivamente a esse mundo onde é notável a ação do homem sobre a natureza e as consequências dessa ação. O tempo é tomado como destruidor; sua ação é corrosiva: “[...] *la ville moderne avait rongé la villa Aurore, car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l’angoisse qui régnaient maintenant ici.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 131)

Dois trechos são particularmente interessantes. Neles, o tempo segue, aparentemente, o que se passa no interior do narrador. Num primeiro momento, Gérard pára, imóvel, para

³ Genette (197-) reserva o termo “**anacronia**” para designar as discordâncias entre a ordem temporal da história e a da narrativa, considerando a existência de uma espécie de “grau zero”, ou seja, um estado de perfeita coincidência temporal entre a disposição dos acontecimentos da narrativa e os da história. A **prolepse** é “[...] toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior [...]” (p. 38), ao passo que **analepse** se configura como “[...] toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está [...]” (*idem*). Também chamada de **flash-back**, a analepse se dá quando o narrador faz uma pausa no momento da história em que a narrativa está e volta para contar um fato ocorrido no passado, num momento da história anterior àquele em que a narrativa parou.

contemplar a velha casa, tentando voltar à sua infância e fazer renascer aquilo que amava. Suas lembranças vão e vêm, ligando o tempo passado ao tempo presente. Tudo fica imóvel: a cidade, os carros não correm mais sobre a rodovia. Tem-se a impressão de que o tempo pára, de que fica em suspenso, e Gérard parece voltar ao passado. Podemos “ver” apenas o movimento de suas lembranças e “ouvir” o barulho de seu coração em reação a suas recordações. Ele revive tudo aquilo que viveu noutro tempo que agora é seu presente “psicológico”, interior.

Je suis resté là un bon moment, immobile sur la grand-route, à regarder le toit de la vieille maison, les arbres, et le bout de jardin qui subsistait . Alors je voyais au-delà, vers l'image de mon enfance, et j'essayais de faire renaître ce que j'avais aimé autrefois. Cela venait, puis s'en allait, revenait encore, hésitant, trouble, peut-être douloureux, une image de fièvre et d'ivresse, qui brûlait mes yeux et la peau de mon visage, qui faisait trembler mes mains. La lumière du crépuscule vacillait, en haut de la colline, couvrant le ciel, puis se retirant, faisant surgir les nuages de cendres. La ville, tout autour, était immobilisée. Les voitures ne roulaient plus dans leurs ornières, les trains, les camions sur les noeuds des autoroutes. La grand-route derrière moi, franchissait ce qui avait été autrefois le jardin de la villa Aurore, en faisant un long virage, presque suspendue en plein ciel. Mais pas une voiture ne passait sur la route, personne. La dernière lumière du soleil, avant de disparaître, avait fasciné le monde, le tenait en suspens, pour quelques minutes encore. (LE CLÉZIO, 1982, p. 122)

Nota-se que, nesse trecho, é o momento do crepúsculo, isto é, momento de transição entre o dia e a noite, que não é difícil de ser interpretado, aqui, como a transição entre o passado e o presente no interior do narrador. Com o último raio de luz do dia, esvaem-se também suas lembranças e todas as sensações suscitadas por elas: “*La dernière lumière du soleil, avant de disparaître, avait fasciné le monde, le tenait en suspens, pour quelques minutes encore*”. E então, quando o sol desaparece e chega a noite, o real presente vem desfazer o seu momento, um corte que vem diluir suas recordações, que viram pó e desaparecem no ar, fazendo com que tudo volte ao normal, ao ritmo de antes.

Na passagem em que Gérard entra na casa, temos a sensação de que o espaço muda diante de nossos olhos, como numa cena cinematográfica: tempo e espaço estão extremamente ligados; o espaço presente se apaga e dá lugar ao espaço do passado, com aquelas dimensões de antigamente. Gérard volta ao tamanho de criança e Marie Ducet toma outra dimensão:

J'avancéais lentement dans la maison, précédé de la vieille dame, sans dire un mot, retenant presque mon souffle. [...] tandis que j'entrais dans la grande salle

vétuste, il me semblait que les murs s'écartaient à l'infini, et que la maison grandissait, s'étendait sur toute la colline, effaçant tout ce qui était alentour, les immeubles, les routes, les parkings déserts, les gouffres de béton. Alors je retrouvais ma taille ancienne, celle que je n'aurais jamais dû perdre, ma stature d'enfant, et la vieille dame de la villa Aurore grandissait, éclairée par les murs de sa demeure. (LE CLÉZIO, 1982, p. 128)

A magia desse momento é quebrada pela vertigem que o narrador sente ao entrar novamente nesse espaço, no qual não tem mais lugar. Ainda volta a ter lembranças e tenta participá-las à senhora, mas não consegue, acha-as irrisórias:

J'ai même commencé a lui dire: 'Je me souviens, madame, je...'. Mais la phrase est restée en suspens, et la vieille dame m'a regardé tranquillement, avec ses yeux clairs, et je ne sais pourquoi, je n'ai pas osé continuer. Et puis mes souvenirs d'enfance semblaient dérisoires, maintenant que la ville moderne avait rongé la villa Aurore, car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l'angoisse qui régnaient maintenant ici. (LE CLÉZIO, 1982, p. 131).

De tudo isso, infere-se que o tempo havia corroído o lugar e, portanto, suas lembranças não cabiam mais nele, não combinavam então com ele. Mas não só. O tempo corroera também o próprio Gérard, sua inocência de criança, seu poder de imaginação, sua fantasia. Observa-se que a senhora continua tranqüila, o que leva a crer que com ela não se deu o mesmo: ela ainda pertence àquele lugar, àquela realidade, testemunhou todas as suas transformações.

Dessa forma, o tempo configura-se, no conto, como o agente transformador de tudo o que é circundante a Gérard, de tudo o que ele amava e até mesmo do próprio Gérard. É ele o responsável por fazer com que tanto o narrador quanto o espaço apareçam duplicados; é a duplicação do tempo que se deve a duplicação de ambos, caracterizados, assim, como: narrador “do passado” *versus* narrador “do presente” e espaço “do passado” *versus* espaço “do presente”.

3 O espaço de “Villa Aurore”

O tempo passado, da infância do narrador-protagonista, trazido ao presente da narrativa por meio de sua memória, determina uma duplicação do espaço, como já foi dito, e focaliza temas recorrentes em *Le Clézio*: a contraposição das cidades ao espaço da natureza e o resgate da Idade de Ouro.

Diante da constatação do narrador de que “[...] *la ville moderne avait rongé la villa Aurore, car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l’angoisse qui régnaient maintenant ici.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 131), revela-se a duplicação do espaço, sobretudo se considerarmos a *Villa Aurore* da infância de Gérard, “[...] *au sommet de la colline, à demi perdue dans les fouillis de la végétation, mais visible tout de même entre les hauts fûts des palmiers et des lataniers, grand palais blanc couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109). Comparando-se as impressões passada e presente, nota-se que toda a magia do lugar, o paraíso mítico da infância do narrador e da origem do mundo, cedera lugar à desolação.

O narrador reporta-se, então, ao passado para narrar suas aventuras infantis no jardim abandonado do casarão conhecido como *Villa Aurore*, espaço que “[...] aparece, então, intimamente relacionado com o tempo, pois a revelação, aqui, é o reencontro com o paraíso perdido, o que pressupõe um retorno às origens [...]” (CAMARANI, 2005, p. 32). Esse espaço da infância de Gérard, ou seja, do passado, é um lugar paradisíaco – invocado a partir dos caracteres gregos na fachada de um templo em um jardim antigo –, em que a natureza, o céu azul, o sol, os pássaros e o silêncio prevalecem. Um lugar mítico, em que parecia pairar “[...] *la présence de quelque chose de très ancien, de très doux et de lointain [...]*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 111), algo que as crianças não conseguiam identificar, mas que, reforçado pela existência do templo, levamos a pensar na presença do próprio mito: “[...] *une sorte de temple circulaire, fait de hautes colonnes sur lesquelles reposait un toit orné de fresques, avec un mot mystérieux écrit sur l’un des cotés, un mot étrange qui disait: OUPANOS.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 113).

O título do conto e nome do casarão já expressa a magia do lugar: “Aurora” porque a casa, com sua cor madreperolada, cor de nuvem, “[...] *cette teinte légère et nacrée pareille au ciel du premier matin*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109), é tão fascinante quanto o romper da manhã.

A casa é descrita, por meio das recordações da infância do narrador, como um “*grand palais couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109). O nome “Aurore” antecipa, assim, a conotação positiva e mágica do lugar, já que se trata de um ambiente “celeste”, quase como sob o poder de um encantamento.

No belo e misterioso jardim as crianças e os animais parecem encontrar seu lugar e a multidão de gatos e pássaros “[...] *vivaient dans le beau jardin mystérieux comme s'ils étaient les créatures de la dame de la villa Aurore.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 112), lembrando o espaço dos contos de fadas; a proprietária do lugar chega mesmo a ser nomeada como uma “*une sorte de fée*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 110), pelo narrador menino, imagem reiterada por Cavallero (2008, p. 135): “*Pour un temps indéfini, la dame du Paradis préservera son image et son identité, condition même de l'être idéal.*”.

Nesse espaço de magia, nada exigia um significado racional. A palavra inscrita no templo, para ele, era mágica: “*C'était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n'existerait pas.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 113). O encanto é tamanho que as crianças, com medo de rompê-lo, jamais ousam chegar perto do templo, observando-o de longe, apenas sentindo o poder da luz que dele emanava e do perfume que exalava da natureza ao redor.

De acordo com Claude Cavallero (2008), “*Le narrateur précise qu'il ne s'agit pas d'un simple locus [...]*” (p. 132), mas “[...] *la maison de Villa Aurore étend poétiquement son périmètre aux dimensions d'un monde.*” (p. 134). Assim, o espaço de “Villa Aurore” se apresenta como um lugar de comunhão com a natureza, paraíso para o qual apenas as crianças e os animais, seres puros em essência, obtinham a chave:

[...] la maison et son jardin sauvage qui sont situés en haut de la colline, comme isolés du reste du monde, constituent un lieu de refuge et de paix exemplaires, un endroit qui permet à l'enfant de faire le pont entre la terre et le ciel, entre le monde des hommes et celui de la nature, entre la réalité et le rêve. (LÉGER, 2008, p. 107).

Segundo o narrador, “*Les journées étaient longues et belles, en ce temps-là, dans le jardin de la villa Aurore*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 114) e lá se podia “ser feliz sem o saber” e esse sentimento advinha, segundo Léger (2008, p. 104), do isolamento que as personagens mantêm do mundo: “[...] *cet isolement que l'on retrouve si fréquemment dans l'oeuvre de Le Clézio et qui est*

le plus souvent associé au bonheur, à la rêverie et à la communion avec le reste du monde.” Como se estivessem em um lugar sagrado, as crianças que, em suas brincadeiras, perseguiram os gatos, cessavam de fazê-lo, ao adentrar o buraco do muro da vila. “[...] Ainsi, la forêt primitive que suggère le jardin de Villa Aurore délimite un entier microcosme.” (CAVALLERO, 2008, p. 136 e 137), onde todos os seres viviam em harmonia.

O espaço do presente, porém, mostra a destruição, provocada pela urbanização, de tudo isso. No lugar da magia, do cantar dos pássaros, da natureza e de seu silêncio tranquilizador, aparecem o ruído da cidade, o asfalto, o concreto, os edifícios, os automóveis e todo o caos da cidade moderna, confirmando as palavras de ONIMUS (1994, p. 75) quando diz que *“la ville est un lieu d’excès qui énerve et rende dépendant comme une drogue. C’est [...] la plus haute réalisation de l’esprit technique. Fondée sur le béton et l’électricité, elle est à la pointe de l’évolution, elle ne cesse de s’étendre en dévorant les campagnes”*.

Os efeitos da ação humana sobre a natureza mostram-se terríveis aos olhos de Gérard, enquanto narrador adulto; tudo o espanta: a ausência das sombras, tão amadas por ele, na infância, já que as árvores deram lugar aos prédios; em vez da antiga vegetação, as plantas domésticas “[...] c’étaient maintenant des plantes sages aux couleurs voyantes, aux noms bizarres que je connaissais depuis peu, poinsettias, begônias, strelitzias, jacarandás.” (LE CLÉZIO, 1982, p. 118); a sinfonia dos melros, que perde espaço para o barulho dos carros e das construções. A natureza, assim, deixa de “falar”, mesmo porque as pessoas não têm mais ouvido (ou tempo) para ouvi-la.

O novo aspecto da casa também o impressiona. A cor branca que parecia tornar irreal a casa, perde o brilho, a magia, tornando-se “[...] un blanc-gris sinistre, couleur de maladie et de mort, couleur de bois de cave, et même la lueur douce du crépuscule ne parvenait pas à l’éclairer.” (LE CLÉZIO, 1982, p. 121). De acordo com Cavallero, *“les qualificatifs pour la décrire – “triste, grise” [...] – forment l’antithèse exacte de ceux qui évoquaient l’ancien palais.”* (CAVALLERO, 2008, p.139). Não se pode mais sentir o cheiro da natureza, como era possível em *Villa Aurore* e a luz, antes bela e agradável, não é mais igual, aos olhos do narrador; a reverberação do sol queima os olhos e a pele:

Où était la belle lumière d’autrefois, celle que j’apercevais sur le fronton du faux temple, entre les feuilles? Même l’ombre n’était plus pareille, à présent: grands lacs sombres au pied des résidences, ombres géométriques des

réverbères et des grillages, ombres dures des voitures arrêtées. (LE CLÉZIO, 1982, p. 126 e 127).

A urbanização mostra-se devastadora e tudo o que sobra são resquícios da natureza, fazendo com que os animais já não tivessem mais onde viver. Gérard sente, agora, “*l’impression de la mort*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 117) que, segundo ele, estava atrás de tudo. “*C’était une ombre, un reflet, une odeur peut-être, un vide qui était maintenant dans les choses.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 118), morte que se configurava como um silêncio que “[...] *n’était pas le silence d’autrefois, chargé de magie et de mystère. C’était un mutisme pesant, difficile, qui m’étreignait le coeur et la gorge, et me donnait envie de fuir.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 123-124), um silêncio que, segundo Franck Évrard (1997, p. 112), “*c’est le silence [...] du vide et de la solitude [...]*”, referindo-se à passagem: “*Il y avait un tel silence en elle, et ici dans cette villa qui mourait.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 132).

O jardim, a casa, tudo ali, era semelhante a um sonho, no tempo ideal e de plenitude, ao passo que – o final do conto deixa isso claro –, no mundo moderno não há mais lugar para o sonho, para a imaginação, mas apenas para a violência, a tecnologia, o progresso, o consumo – representado, no conto, pela garrafa de Coca-Cola jogada no chão–, e isso, afinal, é o que passa a ter valor. Aurore daria, agora, abrigo a pessoas que não se importariam em destruí-la – a referência à garrafa de Coca-Cola com a “essência inflamada” explicita isso muito bem –, que tinham total descaso com a beleza, o sonho e a magia, que é aquilo que *Villa Aurore* de fato representa.

Gérard, agora um estudante de Direito, pergunta-se “*Où était Aurore, maintenant?*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 119) e, apesar de Aurore já não ser a mesma de sua infância, ele chega mesmo a encontrá-la, quando diz ter voltado ao tamanho antigo “[...] *celle que je n’aurais jamais dû perdre, ma stature d’enfant [...]*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 126), quando entra na casa. Olhando do interior, tudo parece como antes, tudo ganha a beleza que outrora, com seus olhos de criança, conseguia enxergar. Entretanto ele não se sente bem: perdeu o elo com aquele mundo, a chave que o transportava para lá. Seus olhos de homem moderno não podiam mais perceber a magia que um dia existira ali, assim como, para ele, a misteriosa palavra, a palavra antes encantada “[...] *qui emportait dans la lumière, dans le ciel cru, au-delà de tout, jusqu’à un lieu qui n’existait pas encore.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 119), perde seu poder.

Gérard se conforma com o que se tornou o mundo, prefere olhar com os olhos do homem moderno, racional, e, por isso, Aurore já não é mais seu lugar. Como pertencente ao mundo moderno, se comporta como tal, aceitando-o de forma passiva, “acaba por se render ao progresso [já que], de fato, o olhar dos adultos é obstruído pelas imposições de nossa cultura, pelos modelos inculcados, pela realidade condicionada, ao contrário do olhar infantil [...]” (CAMARANI, 2005, p. 34). Apesar de seu expresso desejo, anunciado no pensamento de que as coisas não deveriam ter mudado, nesse novo espaço já não se pode mais ter olhos para as simples coisas da vida e o que ele antes previra: “[...] *comme si nous devions toujours rester des étrangers.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 113), concretiza-se: “*Moi aussi, j’étais devenu un étranger.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 125).

O estudante diz:

Je crois que, dans le fond, je n’avais jamais pu m’habituer tout à fait à n’être plus celui que j’avais été, l’enfant qui entrait par la brèche du mur, et qui avait trouvé ses cachettes et ses chemins, là, dans le grand jardin sauvage, au milieu des chats et des cris des insectes. C’était resté au fond de moi, vivant au fond de moi, malgré tout le monde qui m’avait séparé. (LE CLÉZIO, 1982, p. 125)

e suas palavras deixam claro que, embora alguns seres humanos ainda possuam o sentimento da eterna infância, o mundo moderno não deixa espaço para vivê-lo, fazendo com que a conservação do *enfant* seja possível unicamente no interior de cada um.

4 *Fait divers*, mito e poesia

Na tentativa de apreender o real efetivo, os escritores contemporâneos utilizam-se, muitas vezes, do *fait divers* para compor suas ficções, permitindo à literatura “[...] *de se confronter à des situations concrètes et de mesurer ce que celles-ci révèlent de l’état présent du monde [...]*” (VIART; VERCIER, 2008, p. 236).

De acordo com Barthes (1993), o *fait divers*, diferentemente das notícias comuns, é uma informação particular, da esfera privada e que se encarrega da classificação do “inclassificável”, ou seja, notícias variadas que não se enquadram em nenhuma categoria conhecida, como, por exemplo, “Política”, “Economia” e “Ciência”. Tendo sua origem no jornal, o *fait divers* apresenta uma informação insignificante ou excepcional e inusitada, uma atualidade efêmera, facilmente esquecida. “Informação total”, o correspondente às “Variedades” do jornal brasileiro, traz em si todos os dados necessários à compreensão do acontecimento, sem necessidade de um conhecimento anterior, sem remontar a nada que não seja ele mesmo e, sendo definido, portanto, exatamente por essa sua imanência que, afirma Barthes, é o que o aproxima da novela e do conto, e não do romance.

No domínio da literatura, o *fait divers*, segundo Frank Évrard em seu livro *Fait divers et littérature* (1997), convida a uma reflexão a respeito do acaso, do destino e da fatalidade. Partindo de uma aparente banalidade, o *fait divers* suscita questões fundamentais da humanidade, como, por exemplo, a morte, a infância, a velhice. “*Les événements relevant des fait divers touchent aux ‘choses de la vie’, mais aussi aux préoccupations profondes de l’être humain comme la mort, l’accident qui modifie son existence*”, atesta Évrard (1997, p. 20).

Como forma de representação do real, o *fait divers* presta-se à criação de efeitos de sentido que tornam o texto mais realista e verossímil. A ilusão referencial que gera empresta à narrativa uma coloração de realidade e, como sentencia o crítico, ele é o responsável por dar à ficção “*une caution de vérité*” (ÉVRARD, 1997, p. 84).

Ancorado na realidade, mas preocupando-se igualmente com os problemas universais do homem, o *fait divers* parece querer sair do particular e específico para se inserir no mais geral e coletivo, tornando-se análogo ao próprio mito, seja pela semelhança das personagens que, segundo Évrard (1997), evocam os heróis míticos ao transgredirem as leis humanas, seja pela

temática adjacente aos acontecimentos que relata: a iniciação, em “La ronde”⁴, e a infância, em “Villa Aurore”, por exemplo. Assim, na esfera literária, “*coupé de son origine journalistique, [le fait divers] est amplifié, ennobli par la distance et l’esthétisation propres à la littérature. Il acquiert un caractère métaphorique, exemplaire, qui le rapproche souvent du récit mythique*” (ÉVRARD, 1997, p. 7). Le Clézio tira proveito dessa alta carga mítica, utilizando-o como ponto de partida, para empreender um movimento mais amplo, rumo ao mito.

Como os demais textos de *La ronde et autres faits divers*, “Villa Aurore” apresenta a força de uma narrativa realista composta com a escritura leve, viva, imprevisível do conto: “*un conteur doit faire sentir, entendre ce qu’il raconte: Le Clézio n’oublie jamais de solliciter tous les sens, de trouver des images concrètes; de suggérer les rythmes par l’écriture [...]*” (ONIMUS, 1994, p. 187). Como o próprio título já anuncia, o meio escolhido pelo autor para compor a realidade nesses contos é o *fait divers*, a partir do qual se desenvolve a aventura poética do autor rumo ao mito. De fato, assinala Boulos (2009, p. 83), o ponto de ruptura principal do escritor, em relação a seus contemporâneos, reside na concepção da linguagem:

L’évocation constante d’une quête des origines, sous forme de voyages exotiques et initiatiques, se double de la nostalgie d’un langage originel. La représentation de l’espace, du temps, du corps et des objets semble converger vers l’expression de ce désir. Il en résulte une répartition volontairement simplifiée des caractéristiques spatiales, suggérant l’opposition d’un univers originel (tel le désert) à un univers non originel (telle la ville occidentale moderne), ainsi qu’une marginalisation des personnages, supplantés par le monde matériel qui les entoure.

O conto “Villa Aurore” revela bem a mobilidade e a duplicidade apontada por Cavallero (2009, p. 4) e amplamente desenvolvida por Roussel-Gillet em seu artigo intitulado “Le Clézio, l’écrivain *métisserrand*. Pour une nécessaire interculturalité” (2010). Longe de se ater à questão da miscigenação, Isabelle Roussel-Gillet assinala que: “*À propos de l’œuvre de Le Clézio, nous pouvons parler de littérature métisse, comme on le dit d’un tissu dont la trame et la chaîne ne sont pas de même matière, d’abord tant la nature de ses premiers textes était hybride [...]*”; e continua: “*Les mythes et légendes présents dans l’œuvre sous diverses formes ont un fort*

⁴ “La ronde”: primeiro conto de *La ronde et autres faits divers*, 1982.

potentiel de poétisation. Mais encore une fois ce qui frappe dans l'univers leclézien c'est le maintien de l'entre-deux, entre légendes et quotidien [...]".

O conto selecionado desenvolve-se, com efeito, entre a magia do mito e a banalidade do cotidiano, determinando a duplicação do narrador, do tempo e do espaço. Observa-se a necessidade de fuga do narrador, que, presa da degradada realidade do presente, causada exatamente pelo excesso de civilização, pelo progresso do mundo contemporâneo, só vê possibilidade de evasão pelas suas próprias lembranças. Diante da impossibilidade de voltar a ser criança nesse mundo artificial, em que o sonho e a imaginação não cabem mais, o único modo de obter a unidade perdida, a comunhão consigo mesmo, é a memória. E, assim, constata-se que “*le remède à l'instinct de 'fuite' ou à la 'guerre' c'est donc d'écrire. Au lieu de fuir, on va recréer. [...] En créant ainsi un monde par l'écriture et l'art, on se réconcilie avec le réel.*” (ONIMUS, 1994, p. 161).

A arte aparece, portanto, como única possibilidade de reviver momentos de plena felicidade e comunhão com o mundo, além de ser também a única forma de fazer prolongar esses momentos e as sensações por eles proporcionadas. Somente a imaginação, a memória e a escrita, então, permitem o encontro com o mito, o retorno ao paraíso perdido da infância. Partindo da realidade apresentada pelo *fait divers*, inicia-se essa viagem em direção ao mito: “*Transcendant le langage par des comparaisons et des métaphores qui créent des analogies entre les êtres, les animaux et les choses, l'écriture de Le Clézio semble vouloir s'élever du particulier au général, passer du réel au plan du symbole et du mythe.*” (ÉVRARD, 1997, p. 101)

É justamente a ocorrência de um *fait divers* que permitirá ao protagonista a confrontação final com os apelos ora da infância e do passado, ora do presente e da idade adulta, quando lê um anúncio por meio do qual a proprietária de *Villa Aurore* oferece: “*chambre à un étudiant(e) qui accepterait de garder la maison et de la protéger*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 125). Ao candidatar-se à vaga, inteira-se do motivo do anúncio pelas palavras da velha senhora solitária:

Ils sont venus, ils reviendront, je le sais, c'est pour cela que je voulais une aide, [...] même si tout a l'air tranquille maintenant, moi je sais qu'ils reviendront, ils viendront la nuit, et ils taperont sur les volets avec leurs barres de fer, et ils lanceront des cailloux, et ils pousseront leurs cris sauvages. (LE CLÉZIO, 1983, p. 129).

Esse *fait divers*, tão comum na sociedade contemporânea em que os antigos casarões em bairros aprazíveis tornaram-se inseguros, é o foco da narrativa. Afastados do centro da cidade, com grandes e agradáveis jardins, de difícil manutenção e sem dispositivos de segurança, essas “vilas” tornaram-se presa fácil para vândalos e ladrões.

No mesmo sentido, situados em terrenos valorizados, são disputados pelas grandes construtoras e imobiliárias que visam à edificação de novos prédios de apartamentos. É o que se depreende quando a proprietária, Marie Doucet, complementa suas explicações ao protagonista Gérard Estèves, supostamente interessado em alugar o quarto disponibilizado:

Depuis des années, ils font cela pour me faire peur, comprenez-vous, pour que je m'en aille d'ici, mais où est-ce que j'irai ? J'ai toujours vécu ici [...]. Et puis ensuite, il y a l'entrepreneur qui vient, le lendemain même, il sonne à ma porte, [...] je sais bien ce qu'il veut, et lui sait bien comment l'obtenir [...]. Ils ont pris le terrain pour la route, pour l'école, et puis ils ont loti ce qui était en trop, ils ont construit des immeubles. Mais il y a encore cette maison, c'est cela qu'ils veulent maintenant, ils ne me laisseront pas en repos tant qu'ils n'auront pas eu la maison, pour quoi faire ? Pour construire encore, encore. (LE CLÉZIO, 1983, p. 129-30).

Este, na verdade, é o ponto de partida da narrativa, que se inicia com as lembranças de infância do narrador autodiegético (GENETTE, 1972) enquanto se dirige à *Villa Aurore*; as recordações se mantêm na maior parte da narrativa, até o momento em que o jovem estudante chega ao antigo casarão rodeado pelo imenso jardim - agora descuidado -, aturdido pela visão da decadência do lugar.

Observando o fragmento a seguir

*J'ai redescendu les rues, les avenues, vers le bas de la colline. Les autos fonçaient dans la nuit, phares allumés, feux rouges en fuite. En bas, dans les rainures des boulevards, les moteurs grondaient tous ensemble, avec leur bruit, plein de menace et de haine. **Peut-être** que c'était ce soir, le dernier soir, quand tous ils **allaient** monter à l'assaut de la maison Aurore, et les jeunes garçons et les jeunes filles de la maison de redressement, le visage barbouillé de suie, **allaient** entrer dans le jardin plein de sommeil, avec leurs couteaux et leur chaînes. Ou bien ils **glisseraient** sur leurs motocyclettes, le long du grand tournant qui enserre la vieille villa comme un anneau de serpent, et quand ils **passeraient**, ils **lanceraient** sur le toit plat leurs bouteilles de Coca-Cola vides, et **peut-être** que l'une d'elles **contiendrait** de l'essence enflammée... (LE CLÉZIO, 1982, p. 132, grifos nossos),*

seria admissível pensar o destino aqui previsto para a mansão – seu futuro incêndio e, possivelmente, a morte de sua proprietária – como o *fait divers* de base para “Villa Aurore”, sobretudo se considerarmos os advérbios, as reticências e o condicional, para cujo papel Évrard (1997) já chamara a atenção ao asseverar que os contos de *La ronde* apresentam em geral um fim “aberto”, suspenso, em que o acontecimento violento, esperado, é virtualizado ou projetado no futuro.

Évrard (1997, p. 114), citando Alfred Jarry, afirma que “*les faits divers sont des ‘pré-textes’ pour inventer un regard différent sur les événements*”. Trata-se de um olhar que possibilita ao homem um retorno em direção às suas origens, numa tentativa de escapar à monstruosidade de um mundo que faz do homem um ser nocivo e incompleto.

Onimus (1994) salienta que toda a estética de Le Clézio pode ser explicada pela vontade de evitar o caminho traçado do romance, que supõe a verossimilhança; já, um conto, é a imaginação em liberdade. O escritor optaria, então, pela “realidade do fictício”; em consequência, seus *faits divers* são poéticos. O relato poético e simbólico do ritual de passagem, equilibra-se assim com a realidade do *fait divers* responsável pela estrutura na narrativa (CAMARANI, 2007, p. 169).

À la fois ancré dans la réalité quotidienne et détaché de l’actualité, le fait divers n’est pas la simple reproduction du réel. Symptôme, indice, il invite à une interprétation métaphorique, symbolique ou mythique qui s’efforce de restituer le monde réel dans sa profondeur et sa complexité. (ÉVRARD, 1997, p. 125)

O *fait divers* é, então, utilizado pelo autor para criar o efeito de real desejado a uma narrativa de fundo realista; porém, a linguagem poética que conduz ao mito deixa ver o tratamento de questões fundamentais da humanidade. “*Sous un aspect futile, extravagant ou banal, il pose les problèmes de la nature humaine et de la destinée [...]*”, corrobora Évrard (1997, p. 8).

Face a um mundo artificial e impiedoso, é inevitável voltar ao tempo mítico do paraíso perdido. Esse mito edênico, segundo Onimus (1994) “[...] *concentre toute la vision du monde de Le Clézio, sa nostalgie des origines, la vie innocente et de la paix, son horreur de la ‘guerre’ introduite dans le monde pour le malheur et par la faute des hommes, avec la perversion qui en est résultée.*” (p. 56). Desse modo, a criança é sempre privilegiada; “*Il fait l’éloge de l’animal qui a la chance de ne pas être un intellectuel. Il célèbre l’enfant (‘infans’, celui qui ne parle pas)*

parce qu'il est 'ce qu'il y a de plus vraie et de plus animal dans l'homme' [...] (ONIMUS, 1994, p. 62).

Para exprimir essa sua visão de mundo, Le Clézio aspira, então, uma linguagem total, próxima à linguagem da criança. “[...] *il cherche désespérement l'écriture adéquate, l'écriture qui ferait exister les choses en les arrachant à la pourriture de l'oubli.*” (ONIMUS, 1994, p. 163). Nesse sentido, entende-se sua escolha pela narrativa poética, visto que a poesia é o que há de mais original, de mais humano, no homem. A linguagem poética, desautomatizante, humanizadora por excelência, se presta perfeitamente a exprimir a vontade das personagens leclézianas de uma volta ao seu estado de pureza, natural, a um tempo em que o mundo é visto e exprimido de acordo com um pensamento analógico, associativo, que vê a relação existente entre todas as coisas do universo.

Jean-Yves Tadié, em sua obra *Le récit poétique* (1978), define a narrativa poética com base nas características que adquirem as categorias narrativas da personagem, do tempo e do espaço, pela recorrência do mito, do sonho, do tema da infância e dos recursos poéticos. Segundo o autor, as personagens, na narrativa poética, estão sempre muito próximas da infância ou carregam sempre o desejo de retorno às origens. Elas são “devoradas” pelo narrador (geralmente) protagonista e, devido a esse apagamento, o espaço ganha um lugar privilegiado, tornando-se ele mesmo protagonista, falando por si próprio e carregando uma função. Trata-se de um espaço original, ao qual o tempo está intrinsecamente ligado, de modo que a volta ao paraíso perdido se configura como uma volta ao tempo de nascimento do indivíduo, momento em que ele é completo em sua essência.

La place que le récit poétique accorde à l'espace [...] est telle que le temps lui est subordonné [...]. Moments heureux et moments malheureux s'opposent comme lieux bénéfiques et maléfiques; de même qu'il y a des lieux privilégiés, il y a des instants privilégiés. (TADIÉ, 1978, p. 83)

Esse tempo mostra-se acronológico, mítico justamente, marcado simplesmente pela mudança das estações do ano, que passam a ter um papel fundamental, uma vez que é por meio dos fenômenos naturais que a criança observa a passagem do tempo.

“Le Souvenir pur n'a pas de date. Il y a une saison. C'est la saison qui est la marque fondamentale des souvenirs. Quel soleil ou quel vent faisait-il en ce jour mémorable? Voilà la question qui donne la juste tension de réminiscence”.

Comme le note Bachelard [...], les saisons de l' enfance sont toujours bienfaisantes, totales, indestructibles, parce qu'elles ont le dynamisme d'une 'entrée dans le monde'. Il s'agit d'un temps primordial [...]. (TADIÉ, 1978, p. 88)

O mito, de acordo com Tadié, assegura a fusão dos três principais elementos da narrativa, isto é, espaço, tempo e personagem. A narrativa poética, ao trazer um espaço bivalente, um tempo cíclico e personagens crianças ou desejosas de voltar a ser criança, acaba por entrar no âmbito do mito, tornando-se também, por sua vez, narrativa mítica, ao que Tadié vai afirmar que

[...] les récits poétiques son, aussi, des récits mythiques. Non pas seulement parce qu'ils ressuscitent les mythes grecs [...]. Mais parce que les récits poétiques [...] veulent rendre compte du sens du monde par des systèmes de symboles [...]. [...]Le récit mythique repete un récit promordial. (TADIÉ, 1978, p. 145, 146)

Nota-se, em “Villa Aurore”, essa fusão da qual nos fala Tadié: o narrador-protagonista, colocando-se numa posição de limiar entre a idade adulta e a infância, volta, por meio de sua memória, a ser criança, resgatando um tempo e um espaço originais, fazendo com que seja inserido na narrativa o mito do “eterno retorno”. Personagem, tempo e espaço estão relacionados e reportam-se a um tempo passado, perdido, que o homem anseia resgatar em sua busca pela reintegração de seu ser.

Tadié afirma que “*L'espace du récit poétique n'est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique.*” (p. 61). No conto estudado, a cidade, com todo seu progresso, é vista de forma negativa, ao passo que os espaços naturais ganham uma alta carga de positividade, por serem mais propícios ao sonho, à imaginação; a natureza é o lugar onde as crianças podem se refugiar das regras e dos males da cidade moderna, onde pode contemplar a beleza existente nas coisas, sem preocupação com o tempo, com as convenções impostas pela sociedade.

Ao dar uma tratamento atemporal ao tempo, “*Le récit poétique cherche à échapper au temps par la remontée jusqu'aux origines de la vie, de l'histoire et du monde: contrairement à la science-fiction, l'avenir l'intéresse peu.*” (TADIÉ, 1978, p. 85). O tempo da narrativa poética deixa de seguir a cronologia do relógio, uma vez que esse modo de vivenciar o tempo não é o mesmo seguido pelo sonho e pela imaginação. Gérard não faz marcações temporais, ao narrar suas lembranças; faz uso de construções que tornam incerto o tempo em que tudo ocorreu: “*Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline [...].*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109);

“*Les journées étaient longues et belles, en ce temps-là, dans le jardin de la villa Aurore.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 114). Diante da necessidade de um tempo que dê conta do “redemoinho” que são os pensamentos, a narrativa adota uma estrutura circular, em que o tempo, assim como tudo o mais, está em constante retorno, revestindo-se das mais diversas significações a cada momento e mostrando a descontinuidade característica do tempo vivido interiormente pelo ser humano.

A narrativa se torna, então simbólica e “[...] *la lecture des symboles nous confirme que cette quête, ce temps, cet espace sont ceux d’un paradis perdu. S’il a disparu, le récit le suscite.*” (TADIÉ, 1978, p. 164). Graças a esses símbolos, cujas diversas significações são re-apreendidas a cada nova leitura, a narrativa se reveste de um forte potencial poético, sobretudo se pensarmos na polissemia que as palavras apresentam nessa narrativa, semelhante a da poesia.

As narrativas de Le Clézio, inclusive “Villa Aurore”, mostram-se, assim, plenas de poesia. Além do lirismo da linguagem e dos diversos recursos poéticos que o autor utiliza, dos quais as imagens e associações são mais exploradas, como observa-se no trecho “*Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline [...], grand palais blanc couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109) ou quando diz “*C’était à ce moment-là que c’était le plus beau: le ciel bleu, sans nuage, et la pierre blanche du temple, si intense que je devais fermer les yeux, ébloui.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 115). A inserção do sonho e da imaginação, a predominância do mito, e sobretudo o tema da infância, tendo em vista que, como assegura Tadié “[...] *le récit dont le héros est un enfant se tourne, naturellement et fatalement, vers la poésie [...]*” (p. 85), também concorrem para a poeticidade notada no conto, tornando-o uma narrativa híbrida, que oscila entre prosa e poesia.

Ana Luiza S. Camarani, em seu artigo “A tradição literária poética e sensorial em Le Clézio” (2010, p. 60-1), afirma que à semelhança dos poetas modernos Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, Le Clézio empreende uma busca “da verdadeira vida, do real oculto” (p. 59) em que as sensações detêm um papel fundamental: “Atualmente, a obra de Le Clézio vem confirmar essa busca de um mundo completo suscitado pela poesia, única forma capaz de traduzir em palavras o êxtase sensorial, movimento que se observa tanto em seus ensaios, quanto em suas obras ficcionais.”.

As sensações, um dos recursos essenciais da tradição poética apontada acima, têm também um papel preponderante em “Villa Aurore”, funcionando como meio de conhecimento

das coisas e do mundo. É justamente por intermédio dos sentidos que o narrador-criança vai entrar em contato com a natureza e, mais tarde, reviver os momentos tão queridos da infância:

Alors je regardais le nom magique, et je pouvais m'en aller rien que sur ce nom, comme dans un autre monde, comme si j'entrais dans un monde qui n'existait pas encore. Il n'y aurait rien d'autre que ce ciel nu, et cette pierre blanche, ces hauts fûts de marbre blanc, et le bruit crissant des insectes d'été, comme s'ils étaient le bruit même de la lumière. je restais assis des heures, à l'entrée de ce monde, sans vouloir y aller vraiment, seulement regardant ces lettres qui disaient le mot magique, et sentant le pouvoir de la lumière et l'odeur. Encore aujourd'hui je la perçois, l'odeur âcre des lauriers, dès écorces, des branches cassées qui cuisaient à la chaleur du soleil, l'odeur de la terre rouge. Elle a plus de force que le réel, et la lumière que j'ai amassée à cet instant, dans le jardin, brille encore à l'intérieur de mon corps, plus belle et plus intense que celle du jour. (LE CLÉZIO, 1982, p. 115, 116).

Segundo Camarani (2010, p. 66), “é, pois, pelos sentidos, pelas sensações que os personagens de Le Clézio absorvem o mundo e dele são impregnados”. Forma de atingir o infinito – encontrado nas coisas da natureza –, as sensações apresentam um forte potencial poético e sua expressão constitui mais um aspecto responsável pela carga de poesia da narrativa lecléziana.

A narrativa poética acaba por renunciar ao mundo moderno, prosaico e cientificista, ao rejeitar igualmente os lugares-comuns do romance realista, seu modo de expressão por excelência. Ela desautomatiza o ser humano, levando-o a adotar novas formas de ver o mundo e expressá-lo. Lembrando-se sempre da música e da poesia, o romancista-poeta deixa de escrever para “*les gens sans oreille*”, como bem lembra Tadié (1978), para se dirigir àqueles que ainda são capazes de perceber a magia no que há de mais real e corriqueiro. Em Le Clézio, tornar-se adulto – ou deixar de ver o mundo com os olhos de uma criança - representa a morte da narrativa. Gérard vê-se impedido e desiste da tentativa de voltar a viver no tempo mítico do paraíso perdido e a narrativa deve então chegar ao final, tendo em vista a recusa do protagonista de viver o tempo primordial, no espaço primordial, como um ser primordial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo efetuado mostra como, no conto “Villa Aurore”, de Jean-Marie Gustave Le Clézio, a personagem, o espaço e o tempo narrativos aparecem duplicados e intimamente ligados. Teve-se como objetivo investigar como essas duplicações das categorias narrativas contribuem para uma estrutura circular da narrativa e um movimento em direção ao mito e consequente resgate da Idade do Ouro.

O narrador-protagonista, ao reportar-se ao tempo passado, da infância, mostra-se dividido entre a criança e o jovem estudante de direito, no limiar da idade adulta. A mudança de tratamento pronominal apresentada em determinado trecho da narrativa, comprovam que a personagem encontra-se, de fato, entre dois momentos distintos de sua vida, um dos quais tenta reviver, o que acaba mostrando-se possível somente pela memória.

Decorrente da duplicação vivida pela personagem verifica-se a duplicação do tempo, em que dois momentos da vida de Gérard são contrapostos. Um, o da infância, é um tempo de paz, de liberdade, de sonho: é justamente o tempo mítico, original, que permite ao indivíduo ser pleno, em comunhão consigo mesmo e com o mundo ao redor. O outro, o tempo do presente, é corrosivo, destruidor, impossibilitando o homem daquela comunhão do passado e gerando a fragmentação notada no homem moderno, incapacitado de ser uno e pleno.

A volta ao tempo passado implica na duplicação do espaço, que se apresenta como o espaço presente, a cidade moderna, o mundo contemporâneo, com todo o caos do progresso e da urbanização; espaço degradado, no qual o ser humano sente-se exilado, estrangeiro, incapaz de dar lugar à vida natural. O outro, o espaço do passado, se configura como o próprio paraíso perdido, lugar de comunhão, de paz, de sonho, em que os seres podiam viver em contato com natureza e com a essência da vida.

Averigua-se, assim, a convivência das duas faces apontadas por Onimus (1994) como características de toda a obra de Le Clézio. De um lado, a “face sombria” que agrega a cidade, a corrosão do tempo, a degradação da natureza e o estilhaçamento do homem. O desenvolvimento das cidades, com seus altos edifícios, suas redes de metrô, seus gigantescos centros comerciais deve-se ao saber científico e tecnológico do homem moderno, apresentando um valor negativo: a cidade é comparada a uma vasta prisão que retém seus habitantes e tira-lhes toda esperança de

liberdade e felicidade. Do outro lado, a “face luminosa”, em que os espaços naturais representam o oposto da cidade, pois são lugares de silêncio e luminosidade, permitindo aos homens realizar-se plena e livremente, em cumplicidade com outros elementos do universo, uma vez que são abolidas as coerções sociais em vigor na cidade moderna. Onimus afirma que “*Chez Le Clézio les deux faces, lumineuse et nocturne, sont vécues en même temps et ne sont pas contradictoires.*” (1994, p. 98). O conto estudado reúne, de fato, esses dois elementos, sendo o primeiro considerado por Onimus (1994) como “prosaico” e o segundo, como “poético”.

“Villa Aurore” parte da realidade representada pelo *fait divers* e inscreve um percurso em direção ao paraíso perdido, à Idade do Ouro. Ao resgatar esse mito – uma espécie de eterna infância, de eterno retorno –, em que são predominantes a figura da criança e a imagem da natureza, a narrativa apresenta uma poeticidade que, aliada aos demais recursos da poesia de que o autor lança mão – quais sejam: imagens, metáforas, paralelismos, exploração da sonoridade das palavras etc. – inserem o conto no âmbito da narrativa poética. Essa riqueza e mescla de estilos e procedimentos literários diversos faz com que os textos leclézianos configurem-se como textos inclassificáveis, uma vez que ultrapassam as classificações genéricas, ao instalar-se exatamente entre as fronteiras dos gêneros literários.

Le Clézio, com toda a riqueza de sua obra, consagra-se na literatura francesa contemporânea, chegando a ser considerado, antes mesmo do Nobel, o maior escritor francófono da atualidade, cuja obra resplandece, já há muito tempo, de um brilho singular no firmamento do romance de língua francesa (CAVALLERO, 2009).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Structure du fait divers. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, v. 1, 1993.
- BOULOS, Miriam Stendal. Le roman comme poème? **Europe: Le Clézio**, p. 82-92, 2009.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. A tradição literária poética e sensorial em Le Clézio. **Itinerários**, Araraquara, n.31, p. 59-68, Jul./Dez. 2010.
- _____. A representação da cidade contemporânea em Le Clézio: da ficção científica ao fait divers. In: M. V. Z. Gobbi, M. C. Leonel, S. Telarolli (org.). **Narrativa e representação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 161-172, 2007.
- _____. A magia do universo infantil: espaço e tempo na narrativa lecléziana. **Letra: Literatura e magia**, UFRJ, n. 2, p. 23-35, 2005.
- CAVALLERO, Claude. L'Étoile J.-M. G. Le Clézio. **Europe: Le Clézio**, p. 3-7, 2009.
- _____. *Villa Aurore* ou le jardin d'enfance. In : **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. n. 1. Paris : Éditions Complicités, 2008, p. 131-147.
- ÉVRARD, Frank. **Fait divers et littérature**. Paris: Nathan, 1997.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).
- JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie, THIBAUT, Bruno. (Org.). Introdução. In : _____. **Lectures d'une oeuvre : J.-M. G. Le Clézio**. Nantes : Édition du Temps, p. 7-15, 2004.
- LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave. **L'extase matérielle**. Paris: Gallimard, 1967. (Folio Essais).
- _____. *Villa Aurore*. In: _____. **La ronde et autres faits divers**. Paris: Gallimard, 1982. (Folio).
- LÉGER, Thierry. L'arrière-pays niçois et les collines dans l'espace imaginaire leclézien. In : **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. n. 1. Paris : Éditions Complicités, 2008, p. 101-114.
- ONIMUS, Jean. **Pour lire Le Clézio**. Paris: PUF, 1994. (Écrivains).
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle. Le Clézio, l'écrivain *métisserrand* – pour une nécessaire *interculturalité*. **Itinerários**, Araraquara, n.31, p.33-57, Jul./Dez. 2010.
- TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris : PUF, 1978. (Écriture).

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations.** Paris: Bordas, 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BRÉE, Germaine. **Le monde fabuleux de J. M. G. Le Clézio**. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo : Ática , 1985. (Princípios, 23).

DI SCANNO, Teresa. **La vision du monde chez Le Clézio: Cinq études sur l'oeuvre**. Nizet: 1983.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972. (Poétiques).

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo : Ática, 1990. (Princípios, 2).

JENNY, Laurent. Le poétique et le narratif. *Poétique*-Revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris, n. 28, p. 440-449, 1976.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São paulo : Cultrix/Universidade de São Paulo, 1974.

SALLES, Marina. Le Clézio, un écrivain de la rupture? **Itinerários**, Araraquara, n.31, p.15-31, Jul./Dez. 2010.

THIBAUT, Bruno. La ville de Nice en mots et en images. In : **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. n. 1. Paris : Éditions Complicités, 2008, p. 83-99.