

ÉRICA MILANEZE

**VIAGENS AO 'OUTRO LADO': O PERCURSO
POÉTICO LECLÉZIANO**



ARARAQUARA – SP.

2008

ÉRICA MILANEZE

VIAGENS AO 'OUTRO LADO': O PERCURSO POÉTICO LECLÉZIANO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Bolsa: Capes

ARARAQUARA – SP.
2008

ÉRICA MILANEZE

VIAGENS AO 'OUTRO LADO': O PERCURSO POÉTICO LECLÉZIANO

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Bolsa: Capes

Data de aprovação: 11/04/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani
Unesp/ Araraquara

Membro titular: Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral
USP/ São Paulo

Membro titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
UNESP/ Araraquara

Membro titular: Profa. Dra. Verônica Galíndez Jorge
USP/ São Paulo

Membro titular: Profa. Dra. Maria Dolores Aybar-Ramírez
UNESP/ Araraquara

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

À memória de meu pai.

**A minha mãe
e ao Carlos Frederico
pelo apoio, pela paciência e pelo incentivo.**

Agradeço

À Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani pelos anos de dedicada orientação e amizade e por todos os valiosos conhecimentos que me forneceu ao longo destes vários anos de estudos em Literatura Francesa.

A todos os professores do curso de Letras da FCLAr/Unesp, que me acompanharam tanto na graduação quanto na pós-graduação.

Aos funcionários da Unesp, especialmente os funcionários da biblioteca, sempre prestativos e muito amigos.

À CAPES pelo apoio financeiro.

***L' artiste est celui qui nous
montre du doigt une
parcelle du monde.***

J.-M. G. Le Clézio

RESUMO

Inseridas no contexto da literatura francesa contemporânea, as obras de Jean-Marie Gustave Le Clézio transgridem as categorias de gênero: nem romances, nem poemas, nem ensaios ou tudo isso ao mesmo tempo. Dentre tais obras, *Voyages de l'autre côté* (1975), pode ser abordada como uma narrativa híbrida, em que a prosa e a poesia convivem simultaneamente, ora para exprimir a vida na sociedade moderna, ora o retorno a um paraíso perdido onde o homem encontra a paz e a inocência primitivas. Em *Voyages de l'autre côté*, o narrador viaja, guiado pela fada Naja Naja, em busca do 'outro lado', isto é, do absoluto sensível que se esconde em todos os elementos da realidade material diegética, representado por inúmeros países mágicos, onde atinge a totalidade e a liberdade. O texto lecléziano dialoga ainda com a tradição literária francesa e com a cultura popular e mítica, atualizando-as no contexto da literatura contemporânea. Partindo da proposta teórica feita por Jean-Yves Tadié, em *Récit poétique* (1978), a tese *Viagens ao 'outro lado': o percurso poético lecléziano* tem por objetivo a análise de *Voyages de l'autre côté*, como uma narrativa híbrida, em que cada um dos aspectos formais que a compõe – prosa e poesia – possui uma função específica na construção de um universo imaginário, que permite ao narrador recuperar o absoluto sensível.

Palavras-chave: Le Clézio; literatura contemporânea; narrativa poética; literatura francesa; narrativa híbrida; narrativa contemporânea.

ABSTRACT

Inserted in the contemporary French literature context, the works of Jean-Marie Gustave Le Clezio break the gender categories: they are not novels, not poems, nor essays or all of it at the same time. Among his works, *Voyages de l'autre côté* (1975), can be seen as an hybrid narrative, where prose and poem live together simultaneously, for express life in a actual society at one hand as for a return to a lost paradise where man could find the primitive peace and innocence. At *Voyages de l'autre côté*, the narrator travels in company of the fairy called Naja Naja in search of the "other side", or better, of the sensitive absolute that is hidden in every element of diegetic material reality, represented by for numberless magical countries, where reaches the his totality and freedom. The leclezian text dialogs with the French literary tradition and with the mythic popular culture either, updating them in the Contemporary Literature context. From the theoretic purpose made for Jean-Yves Tadié, in his *Récit poétique* (1978), the thesis *Journeys to the 'other side': the Leclezian poetic way* has as target the analysis of *Voyages de l'autre côté*, as an hybrid narrative, where each one of those elements that compose it – prose and poetry – has a specific function in the building of a imaginary universe, what would permit to narrator recover the sensitive absolute.

Keywords: Le Clezio; Contemporary Literature; lyrical novel; French Literature; hybrid narrative; contemporary narrative.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	16
2.1 A narrativa híbrida	16
2.1.1 A forma híbrida da narrativa poética	18
3 A BUSCA DO 'OUTRO LADO' E A NARRATIVA POÉTICA.....	24
4 O POETA, NAJA NAJA E AS VIAGENS AO 'OUTRO LADO'	31
4.1 Alligator Barks e companhia: ' <i>la bande de copains</i> ' do narrador- personagem e de Naja Naja	45
4.2 Entre o maravilhoso e a civilização contemporânea: a personagem Naja Naja	47
4.2.1 Naja Naja: o desapego da sociedade moderna	47
4.2.2 A fada Naja Naja e o resgate do maravilhoso	55
5 A TOPOGRAFIA DO IMAGINÁRIO: OS CENÁRIOS POÉTICOS DAS VIAGENS AO 'OUTRO LADO'	68
5.1 A hiperestesia e o espaço no encontro com o 'outro lado'	86
5.2 A eclosão das imagens do 'outro lado'	92
5.3 As sensações junto da natureza	104
5.4 Um retorno ao passado nos meandros da imaginação	110
6 O ITINERÁRIO MÍTICO EM BUSCA DO 'OUTRO LADO'	125
7 A VIAGEM POÉTICA AO 'OUTRO LADO'	149
7.1 A estrutura das aventuras ao 'outro lado'	149
7.2 O estilo poético da busca pelo 'outro lado'	157
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS	186
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	193
ANEXOS	200
Anexo A – Poema	201
Anexo B – Cantiga « Lanquan li jorn son lonc en may »	206

1 INTRODUÇÃO

Jean-Marie Gustave Le Clézio ocupa atualmente uma posição singular no cenário literário francês. Eleito pelos leitores da revista *Lire*, em 1994, o maior escritor vivo de língua francesa, é um dos autores franceses mais traduzidos no mundo (português, alemão, inglês, espanhol, grego, japonês, coreano, russo, chinês, etc.). Inseridas no contexto da literatura contemporânea, suas obras refletem profundas preocupações ecológicas, a revolta contra a intolerância do pensamento racionalista ocidental, a luta pela igualdade entre todas as culturas, a fascinação pelas civilizações indígenas e pela escritura.

De nacionalidade francesa e mauriciana, Le Clézio nasceu em Nice, em 1940, onde morou durante quase toda a infância em companhia da mãe e do irmão mais velho. Em 1947, viaja com sua mãe em um velho cargueiro para a Nigéria a fim de encontrar o pai que ainda não conhece, retornando à França somente em 1950. Durante essa viagem, o jovem inicia sua primeira tentativa romanesca: redige dois pequenos romances em um caderno de escola. Posteriormente, ingressa no curso de Letras e mais tarde parte para a Inglaterra, onde estuda e leciona, casando-se com uma jovem de origem polonesa. De volta à França, Le Clézio consagra uma dissertação ao poeta Henri Michaux, intitulada *La Solitude dans l'oeuvre d'Henri Michaux* (1964). Nessa época, escreve seu primeiro romance, *Le Procès-verbal* (1963), pelo qual obtém o prêmio *Théophrastes Renaudot*. Os anos seguintes são dedicados à escritura e a viagens. Inicialmente, realiza seu serviço militar como cooperado na Tailândia e depois leciona no México e nos Estados Unidos. Por volta de 1969, visita a América Central, onde entra em contato com os índios emberas do Panamá, experiência que modifica sua maneira de ver o mundo e sua escrita. Atraído pelas civilizações ameríndias, mora alguns anos no México, em um vilarejo situado aos pés do vulcão Paricutí, junto com seus filhos e sua segunda esposa Jemia, uma descendente de marroquinos, nascida nas Ilhas Maurício. Atualmente, divide sua vida entre a França e os Estados Unidos. Sua obra conta, até o momento, com cerca de quarenta e cinco volumes entre romances, ensaios, novelas, duas traduções de mitologia indígena, prefácios, artigos e algumas contribuições em trabalhos coletivos. Em 1980, recebe o prêmio Paul Morand pela totalidade de sua

obra, que em contínua produção, revela uma profunda evolução de 1963 até a atualidade.

Dentre as obras de Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, publicada em 1975, ocupa uma posição intermediária entre os primeiros textos – ainda presos de certa forma ao *nouveau roman* – e uma fase de maior maturidade. Os romances iniciais, *Le Procès-verbal*, *Terra Amata* (1967), *Le Livre des Fuites* (1969), *La Guerre* (1970) e *Les Géants* (1973) abordam a barbárie de alguns comportamentos humanos, a realidade violenta e a desumanidade da vida nas grandes cidades. Essa contestação da sociedade continua, desde então, a ser parte integrante de todas as obras posteriores.

A partir de *Voyages de l'autre côté*, observa-se uma afirmação e uma transformação: o estilo torna-se mais contido, a temática se expande e as personagens buscam a felicidade e a liberdade longe da civilização materialista. Doravante, Le Clézio almeja uma linguagem que lhe permita “*rejoindre les autres langages du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule* » (LE CLÉZIO, 1978a, p. 322). Aprofundam-se a procura ontológica, metafísica e o amor pela escrita, que parecem refletir uma evolução pessoal do autor, influenciada pelas repetidas estadas junto aos índios emberas. Desta convivência resultaram os ensaios *Haï* (1971) e *Mydriase* (1973) e as traduções *Les Prophéties du Chilam Balam* (1976) e *Relation de Michoacan* (1984). Os livros publicados após 1975, dentre os quais temos, *L'inconnu sur la terre* e *Mondo et autres histoires* (1978), *Désert* (1980), *Le Chercher d'or* (1985), *Onitsha* (1991), *Étoile errante* (1992), *Diego et Frida* (1993), *Poisson d'or* (1997), *Coeur brûle et autres romances* (2000), *Révolutions* (2002), *L'Africain* (2004), *Ourania* (2006), *Raga, approche du continent invisible* (2006) e *Ballaciner* (2007) trazem uma diversidade de gêneros e de temas.

A obra lecléziana foi tida durante algum tempo como inclassificável pela crítica literária francesa. Na verdade, a produção do autor francês se insere em um contexto cultural onde uma enorme quantidade de obras são lançadas pelo mercado editorial todos os anos (estima-se que mais de quatrocentos romances são publicados na França ao final de cada ano), o que dificulta a delimitação de tendências e características, que poderiam aproximar um determinado grupo de escritores entre si. De fato, a literatura francesa atual caracteriza-se, em primeiro lugar, pela diversidade, pela pluralidade e pela inquietude. Ao lado de autores como Michel Tournier, Patrick Modiano, Alain Nadaud, Claude Louis-Combet, Olivier Rolin,

Pierre Michon, Pascal Quignard, dentre outros, a produção lecléziana denota uma diversidade temática e estilística e a inquietude de um escritor que lança um olhar peculiar sobre sua época. Desta forma, manifesta alguns dos principais aspectos da literatura contemporânea, de modo geral, e da literatura francesa em particular, como o retorno da subjetividade, da representação da realidade e da narrativa (VIART, 1998).

Publicados em um momento em que, sob a influência do pensamento pós-estruturalista, do “*nouveau roman*” e do “*nouveau nouveau roman*”, a literatura se liberta das ilusões da representação, da subjetividade e do realismo, os primeiros textos leclézianos apresentam, entretanto, uma intensa preocupação com o homem mergulhado na perturbadora realidade cotidiana, sem deixar de lado as experimentações formais de um período que reflete acerca do próprio fazer literário. Le Clézio se liberta muito cedo do apego aos gêneros a favor da pluralidade, da liberdade formal, expressa por meio de romances, *faits divers*, ficção científica, novelas, narrativas de viagem, ensaios, etc., próximos do conto, da poesia, do diário, da autobiografia. Como afirma Onimus (1994, p. 8), a obra de Le Clézio “*se trouve en harmonie avec les tendances à l'improvisation, à l'authenticité, au refus de la technique, propres, en général, à l'art contemporain.*”

Assinalados pelo subjetivismo e pelo interesse pela recuperação do passado, alguns dos textos de Le Clézio exprimem a presença de um intenso lirismo, outros se inspiram na ficcionalização do passado, seja do próprio autor, como em *Onitsha* cuja história se aproxima de parte de sua infância na Nigéria; seja de sua família, especialmente de seu avô paterno que abandona família e bens para se colocar em busca de um hipotético tesouro, aventura romanceada em *Chercheur d'or* e em *Voyages à Rodrigues* (1986); seja da busca pelas origens da família de sua esposa Jemia no deserto do Marrocos, relatada em *Gens des nuages* (1997). A ativação da memória individual se relaciona, por outro lado, em textos como *Voyages de l'autre côté* e *L'inconnu sur la terre*, com as reminiscências da infância e da adolescência. Le Clézio tenta ainda resgatar a herança cultural, demonstrando um interesse especial pelas manifestações populares, veiculadas pelas lendas e pelos mitos, inclusive pela mitologia indígena – aspecto que determina um caráter universal a seus textos –, e pela tradição literária.

Observamos ainda nas obras do autor francês uma profunda crítica à sociedade pós-industrial, que o conduz na década de noventa ao engajamento

político, cujo grande exemplo é o romance *Poisson d'or*, que relata a difícil situação dos emigrantes francófonos na França contemporânea; aliás, Le Clézio adota uma posição política muito crítica em relação à dominância social, econômica, política e cultural dos centros hegemônicos europeus, o que parece aproximá-lo, em certos momentos, da crítica pós-colonialista. O conjunto de seus livros testemunha um verdadeiro passeio pelas diferentes culturas, orientais, ocidentais e indígenas, que se misturam em um hibridismo cultural extremamente crítico. Podemos dizer que Le Clézio se faz leitor na medida em que seus textos ecoam uma releitura ou uma reavaliação crítica de toda uma herança histórica, cultural e social do homem contemporâneo.

Como reflexo do contexto literário atual, o aspecto formal da produção lecléziana mostra um hibridismo formal, caracterizado pela tendência à dissociação dos gêneros, pela mescla de estilos, pela intertextualidade literária em suas diferentes expressões, como a metaficção historiográfica, a metalinguagem, a paródia, a *mise en abyme* e o diálogo com outras formas artísticas, principalmente a música, a pintura e o cinema, como atesta inclusive seu interesse pela biografia dos pintores mexicanos Diego Rivera e Frida Kalo e seu último livro *Ballaciner*, onde reflete sobre a arte cinematográfica.

Obra pouco explorada pela crítica literária do autor francês, existem escassas referências bibliográficas à *Voyages de l'autre côté*. Dentre tais referências, encontramos *Une mise en récit du silence: Le Clézio, Gracq e Bosco* (1986), de Jacqueline Michel, que analisa sob uma perspectiva comparatista, tanto pelo diálogo com as obras de Julien Gracq e Henri Bosco, quanto entre os textos leclézianos, *Voyages de l'autre côté*, *L'Inconnu sur la terre*, *Trois Villes Saintes* (1980) e *Désert*, a organização de uma escritura que coloca em narrativa o silêncio. *Voyages de l'autre côté* é citado ainda em *Pour Lire Le Clézio* (1994), onde Jean Onimus traça um roteiro dos principais aspectos do universo imaginário lecléziano, por meio das obras publicadas entre 1963 e 1992. Em *Le Monde fabuleux de J. M. G. Le Clézio* (1990), Germanie Brée também discute os principais aspectos dos textos leclézianos, desde *Le Procès-verbal* até *Printemps et autres saisons* (1986), fazendo uma pequena análise de alguns temas presentes em *Voyages de l'autre côté*. Cumpre citar ainda *Icare ou l'évasion impossible* (1981), de Jennifer Waelti-Walters, que interpreta as estruturas e as imagens em algumas obras leclézianas, inclusive *Voyages de l'autre côté*, pelo viés da psicanálise junguiana. Waelti-Walters

é também autora de *J. M. G. Le Clézio* (1977), uma apresentação do autor francês, composta por um breve resumo dos textos escritos entre 1963 e 1975, acompanhado da análise de suas principais estruturas. Desta forma, parece não existir ainda um estudo aprofundado que assinale a importância de *Voyages de l'autre côté* no conjunto das obras de Le Clézio, como aponta Onimus (1994, p.115): “ce livre est sans pareil [...] une oeuvre unique qu’ il faudra un jour analyser de près.” Devemos ressaltar que *Voyages de l'autre côté* ainda não foi abordada pelo viés da narrativa híbrida, o que reforça minha escolha desta obra como *corpus* de análise.

Pretendemos efetuar a análise de *Voyages de l'autre côté*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio como narrativa híbrida, em que cada um dos aspectos formais da obra híbrida – prosa e poesia – possui uma função específica na determinação do sentido textual, além de realizar o diálogo com a tradição literária francesa e com outras obras do autor, a fim de esboçar sua relação com o universo lecléziano. Para tanto, o trabalho relativo à narrativa poética de Jean-Yves Tadié em *Récit poétique* (1978), permitirá a abordagem de cada uma das partes que formam a narrativa híbrida em *Voyages de l'autre côté*.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.1 A narrativa híbrida

Le Clézio é considerado pela crítica literária como um autor de difícil classificação, pois seus textos transgridem as categorias de gênero: nem romances, nem poemas, nem ensaios, nem fatos jornalísticos ou tudo isso ao mesmo tempo: *“Les formes que prend l’écriture, les genres qu’elle adopte ne sont pas tellement intéressants. Une seule chose compte pour moi: c’est l’acte d’ écrire. Les structures des genres sont faibles. Elles éclatent facilement.”* (LE CLÉZIO, 1967, p. 106); por isso, recorre ao romance, cuja principal qualidade, segundo o autor, é ser um gênero polimorfo, adequado para expressar o mundo multipolar em que vivemos (LE CLÉZIO, 2001).

Nascido burguês no século XVIII, o romance suplantou gêneros estabelecidos há séculos por meio de conquistas em territórios vizinhos, que aos poucos absorveu, para adquirir uma forma caracterizada pela liberdade. O romance foi se estruturando e se apoderando de setores cada vez mais vastos da experiência humana pela dilapidação do capital literário acumulado para se tornar um gênero indefinido, quase ilimitado, em contínua expansão nas sociedades modernas. Como consequência, o romance transformou-se em um gênero ambíguo, como comenta Octavio Paz (2003, p. 68-9), que o analisa em contraste com a poesia:

Jacob Burckhardt foi um dos primeiros a advertir que a épica da sociedade moderna é o romance. Mas deteve-se nesta afirmação e não penetrou na contradição que encerra o chamar-se épico a um gênero ambíguo, no qual cabem desde a confissão e a autobiografia até o ensaio filosófico. O caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem. É prosa? Se se pensa nas epopéias, evidentemente sim. Mas, mal se compara aos gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história – percebe-se que não obedece às mesmas leis. [...] O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo. Embora o seu ofício seja relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se ao historiador – não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro lado, descreve lugares,

fatos, almas. Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambigüidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa.

Assim, o romance percorre todo o século XX como uma forma ambígua o que vem ao encontro dos anseios de dissociação dos gêneros, tendência cujo auge se observa a partir das décadas de 60 e 70, estendendo-se progressivamente e intensamente até a produção literária do início do século XXI. Com efeito, o rompimento das regras tradicionais de gêneros torna-se uma das características da literatura atual, em que a anarquia formal demonstra a vivacidade do gênero e “fala da maleabilidade da forma, pronta para se moldar idealmente a situações dramáticas novas e díspares; e exprime a criatividade do romancista, que busca sempre a dicção e o caminho pessoais.” (SANTIAGO, 2002, p. 34). Com o repensar das margens e das fronteiras, a perspectiva contemporânea privilegia o híbrido, o heterogêneo, o descontínuo como forma de questionar a centralização e a universalização totalizantes do pensamento e da cultura humanista tradicional. Nesse sentido, o rompimento das categorias de gênero na literatura contemporânea leva às últimas consequências uma tendência que se anunciava fortemente na narrativa, desde a crise do romance psicológico no início do século XX, quando se abrem novas possibilidades para a forma romanesca como, por exemplo, o surgimento do romance poético.

A escritura contemporânea tende a situar-se em um espaço dissociado e genérico, onde circula livremente entre a ficção, a autobiografia, a biografia, o ensaio, a prosa, a poesia, os gêneros populares, como o romance policial, o romance de aventura, etc., além de promover o diálogo entre as várias formas artísticas – como a música, a pintura, o cinema – e do pensamento, o que possibilita uma reflexão entre o literário, o filosófico, o retórico, o sócio-histórico, o antropológico, o psicanalítico, etc. A escritura contemporânea coloca-se no espaço *«entre-deux indécidable»*, em que dialoga *«doublement avec une culture qu’une certaine modernité programmatique avait coupée de son propre élan et avec ces autres efflorescences de la pensée que sont, depuis la fin du XIX^e siècle, les sciences humaines.»* (VIART, 2004). A literatura procura, nos últimos decênios do século XX,

questionar as divisões genéricas, ao mesmo tempo em que parece reformular as categorias pré-existentes por meio de múltiplas formas híbridas, que expressam uma combinação de vários traços genéricos heterogêneos reconhecíveis, que concernem tanto aos gêneros literários instituídos quanto aos gêneros do discurso. Neste contexto, o romance, como um gênero pouco codificado, torna-se cada vez mais permeável à combinação de diferentes discursos e de outros gêneros literários, podendo ser chamado de narrativa híbrida.

Inserido no contexto da literatura contemporânea, *Voyages de l'autre côté* pode ser considerado, no que concerne ao aspecto formal, como uma narrativa híbrida, em que a prosa e a poesia convivem simultaneamente, ora para exprimir a vida na sociedade pós-industrial, ora o retorno a um paraíso perdido, onde o homem reencontra a inocência e a paz primitivas como uma saída para os aspectos negativos da civilização ocidental. Le Clézio tenta recuperar, pela poesia, a harmonia do homem com a natureza e o verdadeiro sentido de sua existência no mundo. De fato, como afirma o poeta mexicano Octavio Paz (1993, p.147),

A poesia exercita nossa imaginação e assim nos ensina a reconhecer as diferenças e a descobrir as semelhanças. O universo é um tecido vivo de afinidades e oposições. [...] A poesia é o antídoto da técnica e do mercado. A isso se reduz o que poderia ser, em nosso tempo e no que chega, a função da poesia. Nada mais? Nada menos.

Em *Voyages de l'autre côté* a mistura da prosa à poesia estrutura os caminhos de uma busca poética, determinando uma importante questão, que está, de acordo com Le Clézio (1986, p. 11), na origem « *de toutes les aventures, de tous les voyages: qui suis-je? ou plutôt: que je suis-je ?* ». A resposta talvez se encontre na aventura ou viagem da escritura em busca de si mesma.

2.1.1 A forma híbrida da narrativa poética

A narrativa poética ou romance poético começa a se constituir na França, quando os autores simbolistas tentam reagir contra o romance naturalista ou psicológico, substituindo a narrativa romanesca pela expressão das emoções

poéticas; no entanto, esse gênero já se anuncia na prosa poética de Rousseau e nas obras de alguns autores românticos. Dando seqüência a uma linha que remonta a Nodier, a Nerval, aos contistas fantásticos, a Lautréamont e aos simbolistas, a narrativa poética firma-se por volta do final do século XIX e do início do século XX com a crise do romance até chegar às obras dos autores surrealistas.

Os estudos teóricos acerca da narrativa poética começaram a se desenvolver na Europa e nos Estados Unidos há quase cinquenta anos. Por volta de 1962, aparece o artigo *Le Roman poétique*, de Marcel Schneider, em que o crítico aponta a natureza ambígua do romance poético, “à la fois poème et roman, récit et confidences, aveu et fiction” (p.117) e algumas de suas características: seu estilo peculiar, o aspecto frouxo ou inexistente das ações, a evocação “*d’ un monde merveilleux, âge d’or, paradis terrestre, île bienheureuse*” (p.118), isto é, a nostalgia de um outro mundo, a preocupação com os problemas existenciais em detrimento dos ideológicos, a projeção do autor em suas criaturas fictícias e principalmente o apego às emoções e às sensações da vida interior, ocupando-se “*de ce qui nous tient à coeur, à quelque époque et sous quelque régime que nous vivions: nos rêves, nos cauchemars, nos désirs, nos angoisses.*” (p.118).

Mais tarde, o crítico norte-americano Ralph Freedman, publica *Lyrical Novel* (1971), em que define o romance poético tomando por base as obras ficcionais de Herman Hesse, Virgínia Woolf e André Gide, situadas no começo do século XX, como “[...] *a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem.*” (FREEDMAN, 1971, p. 1). O teórico ressalta que o romance poético combina características do romance e da poesia lírica para deslocar a atenção dos homens e dos eventos para uma estrutura delineada, onde “*the usual scenery by fiction becomes a texture of imagery, and characters appear as personae for the self.*” (FREEDMAN, 1971, p. 1). Cria-se um texto que reúne intimamente o homem e o mundo, o ‘self’ e o outro, em que as ações são absorvidas e reelaboradas posteriormente por meio de um encadeamento de imagens, filtradas pela mente de um herói, às vezes, identificado com o próprio autor:

In the lyrical mode, such a world is conceived, not as a universe in which men display their actions, but as a poet’s vision fashioned as a design. The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet’s ‘I’: the lyrical self. In the masquerade of the novel, this point of view is the poet’s mask as well as the source of his consciousness, whether it appears as one or more disguised

personae or in the more direct function of the diarist, the confessor, or first-person narrator. (FREEDMAN, 1971, p.8).

Entretanto, a presença narrativa no texto afeta, por sua vez, as técnicas líricas ao lhes emprestar sua complexidade, uma vez que são os procedimentos narrativos que unem as diversas imagens em um enredo coerente. Enfim, o que distingue a ficção lírica, segundo o crítico norte-americano, é modo como a narrativa é utilizada para compor um texto coerente.

Completando e ampliando os trabalhos de Schneider e de Freedman, o crítico Jean-Yves Tadié publica, em 1978, a obra *Récit poétique*, onde analisa o romance poético como uma narrativa híbrida que forma um gênero à parte, pressupondo-a como uma depuração do romance, o que o leva a adotar o termo *narrativa poética*. Neste importante trabalho, o teórico francês propõe uma estrutura para a narrativa poética, que decorre da aproximação de pontos em comum de obras da literatura francesa, publicadas entre 1909 e 1972, de *Provinciales* de J. Giraudoux a *L'Arrière-pays* de Yves Bonnefoy¹.

De acordo com Tadié (1978, p.5), a noção de gênero literário mostra-se útil, porque permite tratar de formas comuns a várias obras, autores e épocas, formando uma teoria ou uma poética, que pode revelar categorias, reunir elementos dispersos e reagrupar exceções. Após terem definido os grandes gêneros, a teoria e a história da literatura devem ocupar-se das minorias, afirma o teórico, como fizeram Suzanne Bernard para o poema em prosa e Tzvetan Todorov para a narrativa fantástica; por isso, a poética deve trabalhar no limite entre os gêneros, nas fronteiras da literatura, que nem sempre são bem delimitadas: todo romance possui um pouco do poema e todo poema um pouco da narrativa. É o que aponta Tadié (1978, p.7) ao definir a narrativa poética:

¹ É interessante lembrar que também em 1978, Tzvetan Todorov publica em *Les genres du discours*, um breve estudo intitulado "Um romance poético", em que reflete sobre os procedimentos que fazem com que a obra Heinrich von Ofterding, de Novalis, aproxime-se da composição poética, apontando, dentre tais elementos, a natureza das ações, os encaixes das narrativas de segundo grau, os paralelismos e os alegorismos. No Brasil, Massaud Moisés efetua também algumas considerações sobre o assunto em *A Criação literária – Prosa* (1967), no capítulo "A prosa poética", no item "O Romance poético". Moisés vincula o aparecimento do romance poético ao século XVIII e o define como um texto que, desde muito cedo, pretende ser híbrido ao enlaçar a narrativa à poesia. O crítico brasileiro realiza ainda um breve levantamento da presença do romance poético na tradição literária, acompanhado, em alguns casos, de rápidas discussões, notadamente no contexto brasileiro, onde ressalta, em especial, *Iracema* (1865), de José de Alencar e *A Paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector.

[...] forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.

Assim, a narrativa poética se define pela tensão entre a função referencial da linguagem romanesca (que se depura em narrativa) e a função poética, apresentando uma estrutura formada por elementos que pertencem à narrativa – personagens, espaço e tempo – e ao poema: estrutura, estilo e mito.

As personagens de uma narrativa poética possuem uma função – uma busca, um desejo – e poucas referências realistas ou psicológicas, sendo às vezes absorvidas ou reduzidas a sombras, a seres de linguagem pelo narrador, quando este atua também como protagonista. O lugar deixado pelas personagens é preenchido pelo espaço, que se enriquece de aspectos simbólicos para se fazer o itinerário de uma viagem orientada. O tempo está a serviço da busca de instantes privilegiados, podendo ser contínuo ou descontínuo, único ou repetido. A narrativa poética tenta reproduzir o ritmo da poesia pelo emprego do paralelismo, presente em todos os níveis, de maneira que se distingue uma estrutura específica. Ao retomar elementos do poema, guarda um sentido obscuro, polivalente e ambíguo, que a aproxima da Natureza, do intemporal e, portanto, do mito: descreve uma experiência e uma revelação, que não se extinguem em si mesmas. Aventura única em manifestações variadas, a narrativa poética apresenta uma estrutura que possui unidade e harmonia para unir o poema ao romance como forma de explorar a totalidade do mundo por meio de uma linguagem secreta, que para ser compreendida e sentida, deve ser antes repetida.

Tais características são reavaliadas posteriormente por Dominique Rabaté (1998, p. 24-5), que resume:

Les points communs [des récits poétiques] seraient les suivants: l'espace romanesque s'affranchit des contraintes réalistes du décor pour devenir lieu de l'enchantement et du mythe; la description des paysages prend dès lors une importance nouvelle par rapport aux seules contraintes du récit. Le temps se concentre en instants magiques qui délinéarisent la trame chronologique, ou bien se dilate, devient pure attente; la structure narrative prend aussi, volontiers, la forme de la spirale ou du cercle. Les personnages obéissent au même mouvement d'allégement, et ne requièrent plus nécessairement un état civil complet. Gardant une art d'ombre, ils peuvent servir de symboles, de figures allégoriques, permettant, au lecteur de s'identifier autrement avec l'esquisse d'une silhouette.

Privilégiant le flou ou la demi-teinte, ce type de récit s'ouvre à une écriture plus ouvertement poétique, cherchant à structurer musicalement ses motifs, recourant abondamment aux prestiges de la métaphore.

É com tais características, nem sempre reunidas todas juntas em um mesmo texto, – como pressupõe inclusive Tadié (1978, p. 12) ao salientar que existem narrativas que estão mais próximas do romance que do poema – que a narrativa poética firma uma tradição no interior da literatura francesa, atravessando todo o século XX. Contudo, ao final do século, a narrativa poética parece trilhar, conforme Jacqueline Michel (2004, p. 277), seu próprio caminho em meio à grande variedade de tendências que se observa na literatura contemporânea:

Les caractères spécifiques [...] vont s'estomper, 'se brouiller' quelque peu avec l'abondante production romanesque contemporaine, qui [...] témoignent d'affaiblissement structurel du discours romanesque. On observe que le romancier actuel a tendance à passer d'un genre ou d'un type d'écriture à autre. Pourtant, de ce roman 'multiple', se détachent des textes dont la structure est plus nettement ressentie comme ce qu'il faudrait appeler des 'variations poétiques sur le romanesque'.

Neste aspecto, Michel acredita que no universo literário contemporâneo, a narrativa poética vai apresentar uma escritura própria, renovada, que dá sequência à tradição deste gênero no interior da literatura francesa: “ *Telle est bien l'impression [...] qui nous conduit à poser la question d'un nouveau récit poétique creusant son propre chemin d'écriture dans cette 'nebuleuse' du romanesque où il semble bien difficile de discerner des lignes directrices.*” (MICHEL, 2004, p. 277-8).

Neste contexto, o hibridismo entre a prosa e a poesia em *Voyages de l'autre côté*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio, pode ser analisado em termos de narrativa poética, partindo da proposta feita por Tadié (1978), em seus diversos componentes estruturais – personagens, espaço, tempo, mito, estrutura e estilo -, o que permite ao texto lecléziano recuperar as tendências do início do século XX, presentes nas obras de Gide, Alain-Fournier, Proust, Breton, Aragon e Gracq, por exemplo, o qual reatualiza no contexto da literatura francesa contemporânea.

3 A BUSCA DO 'OUTRO LADO' E A NARRATIVA POÉTICA

Voyages de l'autre côté narra as aventuras de um narrador poeta que, com Naja Naja e seus amigos Alligator Barks, Sursum Corda, Gin-Fiz, Yamaha, Louise e Leon, Winston e Téclavé, viaja em busca do 'outro lado', isto é, da outra face que se descortina em todas as coisas «*ce qu'on y découvre quand on pénètre dedans assez profond pour en découvrir 'l'envers'.*» (ONIMUS, 1994, p. 115). Para Le Clézio, o mistério do infinito esconde-se em cada elemento que compõe o mundo real, como afirma pela voz do poeta em *L'Inconnu sur la terre*:

[...] à l'intérieur des formes vivantes, à l'intérieur des objets aussi, au centre de tout ce qui est fermé sur soi-même et existe, il y a cette infinitude, cette éternité. [...] Alors, quand on est arrivé au centre, à l'intérieur des arbres, des pierres, des gouttes d'eau on voit autour de soi comme un firmament. [...] L'infini [est] caché dans chaque grain de sable [...] dans chaque fruit d'arbre [...] (LE CLÉZIO, 1978a, 62-5).

Nesse aspecto, o homem pode atingir um infinito palpável quando se integra totalmente aos elementos do mundo sensível, entrando em uma espécie de êxtase, que revela o absoluto sensível.

A busca do infinito pelo autor contemporâneo reflete a tradição literária desde o Romantismo até o Surrealismo. Ao lado das transformações históricas e culturais, causadas pelo racionalismo e pelo empirismo do Século das Luzes, surgem vozes, ao longo do século XVIII, que falam da primazia do sentimento, do valor simbólico da natureza, de uma realidade além do mundo sensível, nascendo os germes de um pensamento irracionalista. Essas vozes advêm das chamadas filosofias da natureza, dos autores pré-românticos alemães do “*Sturm und Drang*” como Helder, Goethe, Jean-Paul e franceses, principalmente Rousseau e Diderot, dos pietistas e das doutrinas iluminadas ou ocultistas, especialmente de Saint Martin, de Martines de Pasqually e de Emmanuel Swendenborg, que retomam as filosofias neo-platônicas renascentistas, em cujo pensamento se exprime a identidade essencial que liga todos os seres particulares que são apenas emanções do Todo. Como resultado de tais idéias firma-se, desde o fim do século XVIII adentrando pelo século XIX, a tendência de conceber o mundo e o homem em

sua Unidade essencial: não apenas a natureza e o homem são da mesma essência, mas também são emanções da Unidade Divina (BÉGUIN, 1956, p.51-2).

Influenciados por essas idéias que se aliam ao apego à ideologia cristã, os românticos aspiram à Unidade, como forma de superar a fragmentação que sentem entre sua interioridade e o mundo, pois percebem este último como um prolongamento de si mesmos. Esse anseio pelo infinito torna-se uma das formas dos românticos se libertarem das regras e dos domínios sociais, morais, religiosos e políticos, do espaço e do tempo que os oprimem, voltando-se para a interioridade, que revela a imaginação, a sensibilidade e especialmente guarda os princípios que permitem a reintegração com a Unidade divina. O desejo romântico pela Unidade se espelha, por sua vez, na linguagem poética, que se torna o principal agente de reintegração, pois conserva a analogia com a palavra divina que criou o universo.

Dando seqüência à tradição romântica, os simbolistas, que se afastam da sociedade burguesa onde não encontram mais uma situação favorável à expressão de suas idéias, refletem essa procura pelo infinito por meio do viés do pensamento do místico sueco Emmanuel Swedenborg, para quem

[...] todas as coisas que existem na natureza desde o que há de menor ao que há de maior são correspondências. A razão para que sejam correspondências reside no fato de que o mundo natural, com tudo que contém, existe e subsiste graças ao mundo espiritual, e ambos os mundos graças à Divindade. (SWEDENBORG, 1872, p. 64 apud GOMES, 1994, p. 17).

O pensamento swedenborguiano transforma-se na base da doutrina dos simbolistas que, embora tentem também entrar em contato com uma realidade ideal, permanecem, ao contrário dos românticos, nos limites da natureza terrena: “[...] o simbolista deseja encontrar a unidade do material e do espiritual aqui na Terra, de modo a recuperar a unidade de um mundo artificialmente dividido.” (GOMES, 1994, p. 17). Assim, os simbolistas desprezam o aparente, o visível e buscam o que se oculta e que forma a essência do Universo, procurando estabelecer as analogias entre o material e o espiritual, ao desvelar os símbolos presentes no mundo real. Se os românticos em sua ânsia pelo infinito buscavam as correspondências entre o plano terreno e a divindade, os simbolistas tentavam decifrar as analogias entre o material e o espiritual nos limites circunscritos da natureza terrena. Cabe, então, ao poeta decifrar os símbolos que refletem o mundo espiritual, recuperando a

linguagem original, a poesia, palavra que não apenas representa, mas é o próprio objeto.

Com raízes no Romantismo, o movimento surrealista nasce na França no começo do século XX, com o propósito de intervir na realidade, a fim de causar modificações profundas que permitissem ao homem conquistar a liberdade. Para tanto, os surrealistas queriam criar uma realidade absoluta ou supra-realidade que eliminaria a contradição em que o homem vive ao reunir os estados contraditórios entre o real e o imaginário, o sonho e a vigília, a vida e a morte. O projeto surrealista propõe uma investigação da supra-realidade, uma realidade absoluta, imanente à realidade: “Eu creio que, de futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*, se é lícito chamá-la assim.” (BRETON, 2001, p. 28). Síntese entre a realidade racional e a realidade irracional, a supra-realidade determina a interpenetração do sonho na vigília, da vida cotidiana e da fantástica, fusão que origina o maravilhoso:

O maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo. No âmbito da literatura, só o maravilhoso é capaz de fecundar as obras pertencentes a um gênero tão inferior quanto o romance e, de modo geral, tudo o que participa do gênero narrativo. (BRETON, 2001, p. 28-9).

O maravilhoso acaba por exprimir uma beleza baseada no insólito e no absurdo, que gera ao redor dos seres e dos objetos um halo mágico. Ao liberar a linguagem do inconsciente, os surrealistas fazem um retorno à linguagem primitiva, à poesia, “*point qui unit le monde de la réalité quotidienne et celui du rêve merveilleux [...]*” (ALQUIÉ, 1955, p.39). A poesia é o domínio do maravilhoso, “*elle nous transforme par l’émotion qu’elle fait naître. La poésie est le lieu de notre liberté, et nous permet de donner à toutes choses la forme de nos désirs.*” (ALQUIÉ, 1955, p.41). Os surrealistas estabelecem, portanto, um novo caminho para a arte, porque ao colocá-la entre os valores humanos, fazem dela “uma função da vida, um instrumento de libertação e de conhecimento verdadeiro de si mesmo.” (TRINGALI, 1990, p. 52). Propõem, na verdade, um esforço de conhecimento:

[...] poursuit alors une double spéculation: d’une part, ‘exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée’, illuminer ‘des lieux cachés’: c’est la

réflexion psychologique; d'autre part, se mettre à l'affût de tout ce que le monde présente d'insolite, 'arrangements fortuits' d'objets, rencontres, 'pétrifiantes coïncidences [...] qui présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal'. (ABASTADO, 1975, p. 68).

Segundo Balakian (2000, p. 20), o romântico “aspirava ao infinito, o simbolista pensava que podia descobri-lo, o surrealista acreditava que podia criá-lo; deste modo a palavra ‘infinito’ significava algo diferente para cada um deles”. Conforme o pensamento lecléziano, já inserido no contexto das décadas finais do século XX, o infinito não precisa ser procurado em uma realidade abstrata, porque está presente em todas as coisas de nosso mundo real, mesmo nas pequenas e vulgares. Assim, Le Clézio apropria-se e ao mesmo tempo faz uma releitura da tradição literária francesa, ao buscar o absoluto no seio do real:

Et pourquoi chercher dans le lointain la réalisation de l'infini et de l'éternel ? L'infini, l'éternel sont ici, présents devant nous. Sous nos pas, sous nos yeux, contre notre peau. Nous le sentons, le goûtons, le touchons à chaque seconde. Cette table est infinie, cette table est éternité. Ce briquet de métal est infini, éternel. Ce cendrier de verre est infini. Ce parquet est infini. Cette tache jaune du soleil, à trois heures moins cinq, est éternelle. Cette main, ce papier, cette encre bleu-noir qui trace ces traits, ce bruit d'insecte qui ronge quand la plume accroche le long de l'écriture, sont infiniment et éternellement eux-mêmes. (LE CLÉZIO, 1967, p. 275).

Le Clézio, assim como os românticos, os simbolistas e os surrealistas, reage contra a sociedade de seu tempo, a sociedade urbana e pós-industrial (que denota no crepúsculo do século XX que termina e no despertar do século XXI que começa, o auge dos anseios de progresso iniciados com os ideais iluministas, com a Revolução Francesa e com a Revolução Industrial durante o século XVIII), que se baseia cada vez mais na lógica, no desenvolvimento tecnológico e na abstração do simulacro, impedindo o homem de expressar sua interioridade e, por conseguinte, sua imaginação, além de afastá-lo da natureza e de suas raízes culturais.

Desta forma, buscar o infinito palpável é restabelecer os laços que ligam cada ser humano à realidade material, na qual não apenas se insere, mas também é um dos elementos componentes, porque possui também em seu interior a presença do absoluto. Ora, o autor contemporâneo apresenta tais idéias de forma muito clara na meditação do poeta em *L'Inconnu sur la terre*:

[...] je sens cela en moi, au fond de moi: l'espace sans limites, le temps sans limites. L'infini, l'éternel, l'inimaginable ne sont pas au-dehors, pour les yeux ou pour les oreilles. Il sont à l'intérieur du corps, dans le ventre, dans le coeur, au centre du siège de l'intelligence, tache noire, point insensible au centre du réseau des nerfs et des pulsions motrices. (LE CLÉZIO, 1978a, p. 61).

Segundo Le Clézio (1994b, p.83), a voz do poeta é aquela que nega a civilização materialista e pós-industrial contemporânea, ao tentar restabelecer o contato perdido com a natureza:

La poésie, c'est le souffle. Quand toutes les voix se taisent, niées par la violence, étouffées par la crainte, ou simplement rendues vaines par la banalité du monde, seule s'entend la parole du poète, dans le désert, brûlée et brûlante de sa vérité intérieure, la parole du prophète. Les poètes ne sont pas en avance sur leur temps (pour cela ils sont prophètes). Ce qu'ils disent est pris à la chair et au sang, arraché au réel et donné en substance aux vivants.

Neste sentido, o autor dá voz ao poeta, o narrador de *Voyages de l'autre côté*, que irá procurar o infinito concreto guardado no interior de seu corpo, nos labirintos de sua memória e de sua imaginação, o qual lhe permite recuperar a comunhão com o absoluto presente em cada elemento material de seu mundo sensível.

Portanto, em *Voyages de l'autre côté*, o narrador-poeta busca, perdido em meio à vida urbana ocidental moderna, enquanto segue os passos de Naja Naja, uma realidade 'oculta' ao transpor todos os limites em direção ao 'outro lado', penetrando em um infinito sensível, onde é possível descobrir a felicidade e a liberdade. O texto que descreve esse percurso pode ser visto como uma narrativa poética:

[...] si, dans son mouvement, le récit poétique est celui d'une quête; si son temps est immobile; sa structure, circulaire ou discontinue (et non pas celle, de cause à effet, d'une intrigue); son espace, valorisé, manichéen; alors 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).

Com efeito, em *Voyages de l'autre côté*, o paraíso perdido é ressuscitado pela imaginação, este 'outro lado' adormecido nos meandros da interioridade do poeta, que o exterioriza com sua voz e com sua escritura. Para fazer com que o infinito concreto aflore no interior do próprio ser, o narrador-poeta deve aguçar seus

sentidos, a visão, o tato, a audição, o olfato, a fim de se fundir aos elementos da realidade material:

*Le domaine de notre connaissance est **ici, sous nos pieds**, exposé dans la lumière du soleil. Ses frontières sont les nôtres, et c'est **en lui** que nous devons voyager, jusqu'à nous perdre. [...] Alors l'infini, l'éternel tout à coup se racornissent, [...] ils ne sont plus hors de l'homme, perdus dans les gouffres noirs de l'espace. (LE CLÉZIO, 1978a, p. 60, grifo nosso).*

Eis a vida total, comenta Onimus (1994, p. 22), “*celle que l'homme ouvert et sensible peut connaître au sommet de lui-même.*” O 'outro lado' faz com que o narrador sinta uma presença total, que lhe desperta para a beleza objetiva do mundo, quando alcança o que podemos chamar de êxtase material, expressão que intitula uma das obras do autor, *L'extase matérielle*, composta por ensaios e principalmente por meditações. Assim como Rousseau e alguns românticos, o narrador de Le Clézio atinge o estado de êxtase em que

à partir de la sensation présent, qui leur donnait seule le sentiment d'exister, ceux-ci parvenaient quelquefois à créer, en y engageant la totalité de leur être, un état de suffisance parfaite, qui était comme un point d'éternité soustrait au flux de l'existence. (MILNER, 1973, p. 79),

Desta forma, o narrador-poeta alcança o êxtase quando em comunhão com a matéria do real diegético, experimentando a liberdade que lhe é negada pelas teias racionalistas, materialistas e tecnológicas, onde está enredado.

Vamos, então, seguir os passos do poeta na sua viagem em busca do infinito sensível em *Voyages de l'autre côté*, com o intuito de revelar a escritura poética, que lhe permite criar um universo nas fronteiras do real e do imaginário, da prosa e da poesia.

4 O POETA, NAJA NAJA E AS VIAGENS AO 'OUTRO LADO'

Le Clézio resente a inserção no mundo dos adultos que não satisfaz as necessidades das crianças e dos adolescentes. A infância é um dos principais temas presentes nas obras leclézianas, porque é um período de inocência, próximo das origens da vida, em que o ser ainda não está contaminado pelos aspectos negativos e pelo racionalismo da sociedade moderna. A criança apresenta uma mentalidade pré-lógica – semelhante à que se imagina no homem primitivo, especialmente nos indígenas –, em que as relações entre o *eu* e o mundo são estabelecidas por meio da sensibilidade, dos sentimentos e das emoções, isto é, o conhecimento da realidade se dá pelo sensível, pelo emotivo, pela intuição e não pelo racional ou pela inteligência intelectual como no adulto (COELHO, 1982, p. 20). A criança não consegue estruturar seus conhecimentos de forma histórica e racional, porque não tem ainda acesso aos mecanismos da linguagem e da cultura, manifesta uma consciência a-histórica da realidade, vivenciando esta última pela intuição, próxima da natureza sensorial, do concreto. Assim, para comunicar suas experiências se serve da comparação, da imagem, do símbolo, o que aproxima sua linguagem da linguagem poética (COELHO, 1982, p. 21). Muitas das personagens de Le Clézio são crianças ou adolescentes, solitários e sensíveis como Mondo, Lullaby, Daniel, Jon, que vivem à margem dos padrões sociais instituídos pela cultura ocidental e em intenso contato com a natureza, com a qual vivenciam uma relação sensorial e intuitiva. As idéias de Le Clézio ecoam a tradição romântica, onde a criança representa a pureza e a inocência, pois está próxima do estado virginal, devendo-se evitar infectá-la com os artifícios e os males da sociedade, porquanto, nos termos de Rousseau, “tudo o que sai das mãos do Criador das coisas é bom e tudo se perde nas mãos do homem” (ROUSSEAU apud ROSENFELD; GUINSBURG, 1993, p.266); portanto, a criança simboliza o paraíso fechado aos adultos.

Le Clézio acredita também que o momento de passagem da infância para a adolescência é uma época romanesca e extraordinária por excelência, como afirma em uma de suas entrevistas (LE CLÉZIO, 1994a, p. 28). À medida que a criança cresce adquire a linguagem, ferramenta que lhe dá acesso à dominação social, econômica e cultural e que a ajuda a aceitar as normas e as injustiças da sociedade ocidental, cuja tecnologia escraviza o homem. Daí nasce o conflito entre a

explicação científica e a explicação mítica do mundo. O adolescente pode decifrar o mundo, uma vez que o vive por meio de uma experiência direta (SCANNO, 1983, p.57). A infância e de certa forma a adolescência, pelo menos conforme se nota nos textos do autor, são os momentos da vida privilegiados para que se atinja o êxtase material, porque são períodos susceptíveis ao sonho, ao devaneio, a imaginar diferentes mundos em consonância com os desejos e a criar laços com a realidade baseados mais nas sensações do que na lógica racional.

Neste contexto, as viagens em busca do 'outro lado' são narradas por um narrador homodiegético (GENETTE, 1995, p. 244), que relata, já na idade adulta, as lembranças do período de passagem da infância e adolescência à fase adulta. Retornar à infância e à adolescência representa para o narrador uma busca pelas origens de sua vida, da imaginação e de uma comunicação mais sensorial com a realidade material. Assim, procura na infância/adolescência um 'outro lado' de si mesmo, um lado imaginário, faceta de sua personalidade oposta ao adulto que vive sob os padrões da sociedade racionalista e capitalista ocidental. Em seu 'outro lado', o narrador pode ligar-se novamente à matéria sensível, principalmente à natureza, sentindo a liberdade e a felicidade advindas do contato com o absoluto.

As idéias do narrador de *Voyages de l'autre côté* se unem ao pensamento do poeta de *L'Inconnu sur la terre*, que diz que a criança é um ser mágico, uma vez que possui uma forma especial de relacionar-se com o mundo, esquecida pelos adultos:

*Les enfants sont magiques, les seuls êtres absolument magiques. [...] Les enfants regardent le monde moderne: les avions, les autos, les hauts immeubles qui ressemblent à des prisons, et leur regard les arrête, passe à travers eux. On voit alors d'autres choses apparaître, des choses neuves et belles, inimaginables, qui libèrent ce qui était caché. [...] Ils savent quelque chose de grande et de vrai, les enfants; **quelque chose qu'on n'apprendra plus**, comme si l'expérience nous éloignait de cette première illumination. Le regard qui vient d'eux vers nous nous transperce, nous rend légers. Aucune cuirasse ne peut empêcher ce regard d'arriver. Le langage, la culture, l'histoire, les habitudes, les habits et les masques de la convention sociale, et plus encore peut-être, les désirs, les possessions, le poids des biens et des fonctions; tout cela, et bien d'autres choses encore, le regard simple des enfants les renverse d'un seul coup, et va au-delà, directement, comme si cette lumière avait la force du vent et de la mer, le pouvoir de la vie. (LE CLÉZIO, 1978a, p. 279-80, grifo nosso).*

Viver em sociedade representa, no pensamento lecléziano, uma ruptura com a liberdade original e por isso o narrador de seu texto ressenste a lembrança da união material com o mundo, o que o conduz a viajar em busca dos momentos quando vivia em estreita ligação com a natureza. Em *Voyages de l'autre côté*, o narrador carrega em seu interior os traços desta unidade original que somente o encontro com o 'outro lado' pode tentar restituir. Participa, então, como uma das jovens personagens das viagens ao 'outro lado' com seu grupo de amigos, entre eles, Naja Naja.

No entanto, a identidade do narrador permanece anônima ao longo do texto e não podemos determinar se é uma das personagens elencadas, Alligator Barks, Sursum Corda, Louise, Leon, Gin Fizz, Yamaha ou Winston; sabemos apenas que pertence ao grupo de amigos: *"Si n'importe lequel d'entre nous, Alligator Barks, Gin Fizz, Sursum Corda, Leon, Louise, Yamaha [...]"* (LE CLÉZIO, 1975, p. 33, grifo nosso); e que se apresenta no discurso pelo pronome *nous*, viajando com Naja Naja e as outras personagens para os países mágicos, como o país do vento:

Mais maintenant le vent nous a tous gonflés et saoulés et nous devons tourbillonner sans jamais nous arrêter, sans jamais reprendre haleine. D'ailleurs à quoi ça servirait de respirer? Nous sommes dans l'air même, nous habitons les courants d'air. Nous sommes devenus légers, bien légers. Nous quittons le sol, et nous volons à quelques mètres de hauteur à travers les rues. En un clin d'oeil, nous allons d'un bout à l'autre des interminables avenues, ou des immenses esplanades. Il y a de l'air dans nos os. Nous avons la tête pleine d'air. (LE CLÉZIO, 1975, p. 182, grifo nosso).

Entretanto, o pronome *nous* é substituído pelo pronome indeterminado *on* em quase toda a extensão da narrativa, em frases como: *"Nous autres, on peut essayer un peu, mais on ne sait pas bien rester dans le silence."* (LE CLÉZIO, 1975, p. 28, grifo nosso). Esta alteração pronominal remete a um dos empregos do pronome indeterminado *on* na língua francesa, em que apresenta o significado do pronome *nous*, ou seja, da primeira pessoa do plural, que representa um grupo de pessoas do qual o enunciador faz parte. Segundo Benveniste (1976, p. 258), a contaminação do plural pelo impessoal, aparece na língua francesa oral e pode ser empregada para dar uma compreensão indefinida ao sentido da primeira pessoa do plural.

Contudo, em grande parte do texto, não temos essa contaminação entre as pessoas do discurso, porque as ações são narradas somente por meio da forma indeterminada:

On passe entre les masses des montagnes noires, absolument noires, sans une lumière rouge. On ne dit rien mais on écoute la radio [...]. On entend aussi le vent qui siffle dans les déflecteurs et sur l'antenne, et c'est un bruit agréable, un bruit de la nuit. (LE CLÉZIO, 1975, p. 58-9, grifo nosso).

É pertinente observar que o narrador explicita a quem se refere pelo impessoal, em uma única passagem do texto: *“On sort la nuit. On, c’est-à-dire, Leon, Louise, Yamaha, Winston, Gin Fizz et, bien sûr, le vieux Alligator Barks.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 58, grifo nosso).

O narrador aparece ainda no discurso por meio do pronome *je*, forma na qual dá explicações, *“je dis des ondes, mais c’est parce que je ne trouve rien de mieux [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 32), faz correções ou até emite opiniões, *“je crois que c’est à cause de la radio que Yamaha a acheté l’Opel [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 61) sobre os acontecimentos e as aventuras que vivencia com as personagens na diegese.

De acordo com Michel (1986, p.83), o narrador de algumas obras leclézianas aparece como um *eu* freqüentemente substituído por um *on*, um *eu* vazio que se abre às possibilidades infinitas do real e se perde no êxtase material. O narrador de *Voyages de l’autre côté* é um *eu* atento a todos os elementos da realidade diegética, porque deseja atingir a intensa comunhão essencial proporcionada pelo êxtase material. As formas pronominais *on*, *nous* e *je* são as máscaras por meio das quais se esconde o narrador-poeta, que ainda relata as viagens ao ‘outro lado’ a um narratário extradiegético, expresso pelo pronome *vous*, com o qual estabelece um diálogo: *“Vous n’arriverez jamais jusqu’à elle [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 37, grifo nosso) e ainda *« si vous voyiez Naja Naja danser. »* (LE CLÉZIO, 1975, p. 67). Presente em toda narrativa, mesmo de modo implícito, o narratário é uma criatura fictícia, a quem o narrador se dirige, que não deve ser confundido com o leitor virtual, com o leitor real ou com o leitor ideal. O narratário é expresso na narrativa pelos pronomes de segunda pessoa, podendo ser representado por uma personagem (PRINCE, 1973).

A voz narrativa do texto lecléziano recorre também com freqüência a construções na segunda pessoa do singular *tu*, que não devem ser confundidas com o narratário: « *Tu fais comme ça le tour du cap. De temps en temps, tu t'arrêtes pour souffler un peu. Tu t'allonges sur un rocher, et tu regardes la mer plate couleur de métal.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 77). Nestes casos, o pronome *tu* exprime o chamado *tu genérico*, onde a segunda pessoa do singular substitui uma forma de terceira indeterminada, – ao que parece o pronome *on* –, para pessoalizar o enunciado impessoal. Essa alteração pronominal faz com que a forma indeterminada, substituída por *tu*, mantenha « [...] uma relação viva com a situação de enunciação, como se fosse parte dela.» (MAINGUENEAU, 1981, p. 17 apud FIORIN, 1996, p. 90). O narrador emprega, de modo especial, estas construções em situações explicativas:

C'est bien ce que tu vois quand tu habites dans la fumée des cigarettes. Tu ne vois plus toutes ces maudites couleurs qui font mal, les bleus, les noirs, les orange, les verts. Tu ne vois que des collines grises, légères, plus fines que des nuages, et tout devient si lent, si long. Tu n'as plus soif, plus faim, plus peur de rien. Tu es renversé sur la surface du plafond, et tu glisses au milieu de la poussière grise, en montant, descendant, comme ça sur une vague invisible. (LE CLÉZIO, 1975, p. 39-40),

quando transmite um ensinamento,

*Naja Naja voyage dans le arbres. Ça, ce n'est pas facile. **Voici comment il faut faire: tu sors de la ville, et tu montes tous ces escaliers qui conduisent vers le haut des collines bleues.** Tu montes les marches des escaliers sans te presser. [...] Tu prends n'importe quel chemin qui va au milieu des oliviers. Les terrasses ne sont pas horizontales; elles sont légèrement en pente, et quand tu arrives au bout, il faut sauter sur la terrasse qui est en dessous. [...] Alors tu t'arrêtes, et tu choisis bien l'arbre que tu veux.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 99-100, grifo nosso),

bem como em construções verbais no condicional, que exprimem um fato hipotético: « **Quand tu marches dans la ville et que personne ne te voit, tout devient beaucoup plus simple.** [...] *Tu peux t'approcher très près des gens que tu connais, sans qu'ils le sachent.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 125, grifo nosso).

A narração oscila entre as várias pessoas do discurso *je*, *nous*, *on*, *tu*, *vous* como acontece em algumas obras leclézianas das décadas de 60 e 70, tais

como *Le Procès-verbal*, *Les Géants*, *La Guerre*, etc. Segundo Brée (1990, p. 25), Le Clézio procura utilizar técnicas narrativas que dão ao leitor a impressão de participar do movimento do texto, « *mise en jeu des pronoms qui désignent les 'joueurs' imaginés par l'écrivain, les 'je', 'il', 'on', 'ils', 'vous' passent du conteur, au personnage, au lecteur, aux 'autres' dans une sorte de ronde de masques où fiction et réalité s'entremêlent.* » Em *Voyages de l'autre côté*, essa oscilação tende a trazer dinâmica ao discurso, que tenta simular uma situação discursiva oral entre um narrador e um narratário, recorrendo ainda a construções sintáticas típicas da linguagem oral, o uso do pronome *on* com o sentido do pronome *nous* e a segunda pessoa do singular de forma genérica.

É o narrador-poeta que organiza todo o discurso, como ocorre nas narrativas poéticas, permanecendo como a figura central em torno da qual o texto se estrutura. Ao lembrar, enquanto personagem, a infância/adolescência, o narrador recupera, utilizando a sua imaginação (porque nunca se lembra um fato tal qual ocorreu exatamente, sempre entra em cena a imaginação), a visão mágica do mundo, presente nos seres que ainda não atingiram a idade adulta. O pensamento infantil, repleto de seres encantados, duendes, fadas, bruxas, animais falantes, monstros, gigantes, etc., é marcado pela fantasia e pela imaginação, que convivem naturalmente com a realidade cotidiana. A imaginação ainda presa de certa forma à infância do narrador faz com que reapareça sua amiga mágica, Naja Naja, que como fada pode guiá-lo na realização de seus sonhos e no encontro com o 'outro lado'.

Com efeito, apreendemos as várias aventuras aos países mágicos por meio do olhar e das percepções de Naja Naja. Na verdade, Michel (1986, p. 83) aponta que em *Voyages de l'autre côté*, *L'inconnu sur la terre* e *Trois villes saintes*, o narrador lecléziano se oculta em uma personagem que possui uma função ativa e atua como um narrador-mágico da diegese. Tais textos tendem a estruturar-se a partir da comunicação entre o narrador-mágico e o narrador *je/on/nous*, que se torna o destinatário da mensagem transmitida pelo emissor mágico. Naja Naja seria, então, a narradora-mágica, que traça as rotas e as linhas sob as quais se escreve a narrativa.

Em *L'inconnu sur la terre*, o narrador afirma: "*Je cherche celui, celle dont le regard me révélera à moi-même.*" (LE CLÉZIO, 1978a, p.339). Este olhar pertence a uma criança mágica que desvela a beleza da matéria ao interrogar as nuvens, a luz, o mar, as montanhas, as árvores, as frutas, o rosto das pessoas, o movimento

nas ruas, etc.. O eu-narrador se reflete no olhar desta criança, a narradora-mágica, descobrindo aos poucos a beleza material ao mesmo tempo em que descobre a si mesmo. Da mesma forma, o narrador-poeta de *Voyages de l'autre côté* espelha-se no olhar de Naja Naja para viajar ao 'outro lado' de todos os elementos do real diegético, viagem que o conduz a descobrir sua própria identidade.

Neste sentido, a narrativa poética em *Voyages de l'autre côté* revela o itinerário do poeta na busca da descoberta de si mesmo, o que o leva a voltar à infância/adolescência para recuperar a pureza do contato com a matéria, criando uma personagem, que no limite entre o real e o imaginário, possui uma visão mágica do mundo. Como o olhar da criança mágica, o olhar de Naja Naja possui uma forma natural de *"interroger ou de comprendre, un regard qui est comme l'odeur des fleurs ou le chants des criquets, comme la densité du métal, comme le poids de la pierre, comme la vitesse du vent [...]"* (LE CLÉZIO, 1978a, p. 336); enfim, um olhar que tem o poder de se fundir à realidade diegética, de expor seu 'outro lado'.

É por isso que entre Naja Naja e o 'outro lado' existe uma relação de inclusão, ela pertence ao 'outro lado', uma vez que sai da imaginação do narrador. Como consequência, o narrador é narrador-personagem ao mergulhar no 'outro lado' de Naja Naja, quando se reflete no olhar da narradora-mágica: *"Le narrateur (JE et ses masques) devient alors à la limite le support d' une expérience, l'écho d'une parole: celle du magicien-narrateur."* (MICHEL, 1986, p. 86). Entre o narrador-poeta e a narradora-mágica existe uma sobreposição, que permite ao primeiro se imaginar em viagem ao 'outro lado' com a fada. Disso resulta a sensação de que o narrador está ao lado de Naja Naja durante as aventuras, especialmente pelo o uso do dêitico *ici*, que assinala sua presença no interior dos países mágicos, como no país do silêncio: *"Quand elle est dans ce pays-là, elle ne va nulle part. [...] Ici, elle n'est jamais seule. Il y a tant de monde qui marche en même temps qu'elle."* (LE CLÉZIO, 1975, p. 31). De acordo com tais aspectos, o narrador tem as sensações de êxtase com Naja Naja, por exemplo, ao penetrar no país do sol:

Naja Naja sent la chaleur qui monte du sol à travers ses jambes, qui se répand dans son corps. C'est un fluide électrique qui la réchauffe, qui va jusque dans sa tête et ses cheveux. Elle regarde ses mains et elle n'est pas surprise de voir qu'elles sont devenues blanches et lumineuses, elles aussi; les doigts sont étincelants, et les ongles sont allumés comme des lampes. [...] Elle est tout à fait seule dans l'arène blanche, et la chaleur dilate ses veines et fait vibrer

ses nerfs. [...] Elle sent les courants de chaleur marcher en elle, et la lumière entourer sa peau. Le plaisir vibre et jette ses éclairs éblouissants. (LE CLÉZIO, 1975, p. 53-5, grifo nosso).

Além disso, o narrador-poeta se coloca à escuta das histórias que a própria Naja Naja inventa, pequenos contos de fadas e contos maravilhosos, que analisaremos posteriormente acerca da estrutura textual, onde a fada desempenha o papel de narrador heterodiegético intradiegético (GENETTE, 1995, p. 247), porque não participa dos fatos contados, apesar de possuir onisciência deles, embora narre do interior da diegese. A fada Naja Naja é uma contadora de histórias, à semelhança de Sherazade, como aponta Onimus (1994, p. 185): “*Naja Naja a le génie de Schérazade*”; porém, cada história de Sherazade contém em si os germes de uma nova história, o que não observamos nas de Naja Naja, feitas ao sabor do momento, segundo sua inspiração.

De acordo com Benjamin (1985, p. 198-9), a verdadeira narrativa é a que mais se aproxima das narrativas orais, contadas por inúmeros narradores anônimos, cujos representantes arcaicos são o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, pois « quem viaja tem muito que contar », assim como « o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. » Todavia, como lembra Warner (1999, p. 48), Benjamin esquece-se da figura das velhas fiandeiras que, enquanto teciam na roca tecidos de lã ou de linho, para se distrair do trabalho monótono, contavam ou ‘teciavam’, inúmeras histórias saídas da imaginação, repletas de fadas madrinhas, reinos encantados, bruxas, princesas e príncipes, etc., fiando possíveis finais felizes. Dando seqüência à tradição, as velhas amas nutriam, principalmente na França do século XVIII, os filhos dos aristocratas com as histórias antigas, ouvidas de sua mãe, de sua avó ou até de alguma fiandeira. Contar histórias oralmente, transmiti-las às gerações futuras parece um ato profundamente atrelado com a própria linguagem e com o papel da mulher, como já mostram as antigas lendas acerca das sibilas, feiticeiras que proferiam oráculos e praticavam as artes proibidas, como predizer o futuro, fornecer informações e especialmente inventar ou narrar histórias. O narrador de contos de fadas é o primeiro narrador verdadeiro, o primeiro conselheiro das crianças e da humanidade, que sobrevive ainda hoje, secretamente na narrativa (BENJAMIN, 1985, p. 215). É toda essa rica tradição que Naja Naja retoma ao assumir a função

de contadora de histórias que, como os antigos contadores, prepara a voz antes de iniciar a narrativa, « *elle tousse pour éclaircir sa voix* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 145) e faz suspense para prender a atenção do interlocutor: « *Naja Naja sait toujours s'arrêter un moment lorsque l'histoire devient palpitante. Elle attend quelques secondes, les yeux perdus au loin.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 139).

As histórias saídas da imaginação da fada Naja Naja fazem com que o narrador-personagem e seus amigos adentrem o mundo do “era uma vez”, onde as contingências do real e do mágico, do espaço e do tempo são abolidas. Como introduzem um mundo de sonhos que se diferencia do real diegético, como o mergulho nos países mágicos, representam uma forma de libertar a imaginação para viajar ao ‘outro lado’.

Em uma das histórias contadas, a do homem barbudo, Naja Naja divide o relato com seus amigos, que a ajudam a construir a trama, ou seja, várias personagens atuam como narradores heterodiegéticos intradiegéticos (GENETTE, 1995, p.247), o que implica que o narrador se põe à escuta, inclusive como personagem, de seus amigos:

‘ Il y avait une fois’, dit Naja Naja. [...] Il y avait une fois un monsieur qui avait une très grande barbe noir. [...] Naja Naja s’est arrêtée de parler. [...] Alors c’est Alligator Barks qui a continué l’histoire. Il a dit : ‘Le directeur de la fabrique de montres électroniques avait une idée’. [...] Puis, Gin Fizz. ‘Oui, et il y avait surtout une dame, qui avait de très beaux cheveux dorés, et qui admirait beaucoup la belle barbe du monsieur barbu [...]’ (LE CLÉZIO, 1975, p. 231-5, grifo nosso).

O narrador-poeta cede a voz para se colocar ainda à escuta de outras personagens, o velho pescador, Petite Pluie, Horizon Lointain e Harmattan, que atuam como narradores homodiegéticos intradiegéticos (GENETTE, 1995, p.247), relatando um pouco de suas experiências pessoais. Nas primeiras obras leclézianas “*des voix d’origine indécise s’entremêlaient, comme si tout l’univers devenait signe et langage.*” (BORGOMANO, 2003). No texto lecléziano, várias vozes se entrecruzam com a voz do narrador, formando uma rede complexa de significações.

Narrativa oral, a história do pescador estrutura-se pelo diálogo com Naja Naja que assume o papel de interlocutora ou narratário intradiegético: “*J’étais en rage, vous parlez, je croyais que c’était un de ces maudits cailloux*” e “*eh bien, vous ne le croirez pas, mais à peine j’avais jeté la ligne, que je sens que ça tire, ça tire*

comme s'il y avait une baleine au bout." (LE CLÉZIO, 1975, p. 97, grifo nosso). A narradora-mágica escuta, então, o pescador e com ela o narrador-poeta que a reproduz indiretamente ao narratário.

O pescador é um homem que pertence às classes mais populares, vive em estreita proximidade com a natureza, conhecendo todos os segredos do mar e que conta inúmeras histórias, famosas pelo exagero, especialmente quando o assunto são suas pescarias; logo, todas essas características explicam o interesse do autor por essa personagem do povo, que aparece também no conto "Mondo" e no romance *Désert*.

O pequeno Mondo gosta muito de observar o trabalho do pescador Giordan que, apesar de falar muito pouco para não espantar os peixes, às vezes, lhe conta alguma história como,

Sur une petite île, il y a un pêcheur avec toute sa famille. Ils vivent dans une maison en feuilles de palmier, au bord de la plage. Le fils aîné du pêcheur est déjà grand, il doit avoir ton âge. Il va sur le bateau avec son père, et il jette les filets dans la mer. Quand il les retire, ils sont remplis de poissons. Il aime beaucoup partir avec son père sur le bateau, il est fort et il sait déjà bien manoeuvrer la voile pour prendre le vent. Quand il fait beau et que la mer est calme, le pêcheur emmène toute sa famille, ils vont voir des parents et des amis dans les îles voisines, et ils reviennent le soir. Le bateau avance tout seul, sans faire de bruit, et la mer Rouge est toute rouge parce que c'est le coucher de soleil. (LE CLÉZIO, 1978b, p.22).

Em *Désert*, o pescador Naman relata histórias sobre suas viagens à Marselha, sobre as casas, as ruas, os cais, os carros, os ônibus, as lojas iluminadas, enfim a vida em uma grande cidade européia, despertando o interesse da jovem protagonista marroquina Lalla, que começa a sonhar com a "grande cidade branca". No entanto, como um verdadeiro contador de histórias, Naman relata várias histórias de pescador, enquanto conserta suas redes na praia, freqüentemente cercado por um grupo de criança, onde se encontra a atenta Lalla:

Certains jours, il est assis devant la mer, à l'ombre de son figuier, et il répare ses filets. C'est à ce moment-là q'il raconte les plus belles histoires, celles qui se passent sur l'océan, sur les bateaux, dans les tempêtes, celles où les gens font naufrage et arrivent dans des îles inconnues. Naman est capable de raconter une histoire à propos de n'importe quelle chose, c'est cela qui est bien. Par exemple, Lalla est assise à côté de lui, à l'ombre du figuier, et elle le regarde réparer ses filets. Ses grandes mains brunes aux ongles cassés vont vite, savent

faire des noeuds avec légèreté. A un moment, il y a une grande déchirure dans les mailles du filet, et Lalla demande, naturellement: 'C'est un gros poisson qui a fait cela ?' Au lieu de répondre, Naman réfléchit et dit : 'Je ne t'ai pas raconté le jour où nous avons pêché un requin, n'est-ce pas ?' Lalla secoue la tête, et Naman commence une histoire. (LE CLÉZIO, 1980, p. 105).

As histórias de Naman, como as de Naja Naja, contêm eventos maravilhosos como a presença de um anel, talvez maldito, dentro da barriga do tubarão ou de *dijins* (tipo de gênio na tradição oriental) na história de Balaabilou, que o pescador narra à Lalla enquanto calafeta seu barco:

'Est-ce que je t'ai déjà parlé de Balaabilou ?' [...] 'C'était il y a très longtemps', dit Naman; 'ça s'est passé dans un temps que ni moi, ni mon père, ni même mon grand-père n'avons connu, mais pourtant on se rappelle bien ce qui s'est passé. [...] C'est pourquoi il y avait encore des djinns, en ce temps-là, parce que personne ne les avait chassés. Donc, en ce temps-là, il y avait dans une grande ville de l'Orient, un émir puissant qui n'avait pour enfant qu'une fille, nommée, Leila, la Nuit [...] (LE CLÉZIO, 1980, p. 145-6).

Além de contador de histórias, o pescador aparece também em *Voyages de l'autre côté* como protagonista de uma das histórias de Naja Naja, a pequena narrativa de viagem, sobre o velho pescador Jonas, como discutiremos.

No universo mágico resgatado pelo narrador-poeta alguns elementos da natureza que pertencem ao espaço das aventuras das personagens se animam, e assim, ganham uma voz na narrativa. Uma das características da obra lecléziana é a animação de elementos da natureza, como resultado do desejo de reencantar o mundo e dar uma consciência a todos os elementos do real. Nos textos do autor francês, a natureza possui vida,

elle a des désirs, des haines, des volontés; le vide creusé par une lucidité sans illusions se repeuple. La nature n'est pas un décor inerte dont on exploiterait tranquillement les ressources: elle nous environne d'une présence active, elle nous observe, elle aime et elle déteste. (ONIMUS, 1994, p. 109).

A gota de chuva, o horizonte e o vento – elementos naturais no interior dos quais se pode inclusive viajar para descobrir o 'outro lado' –, personificam-se e

atuam como narradores-personagens de suas próprias histórias. O vento Harmattan² toma a palavra e como narrador-personagem possui características físicas, movimentos e sentimentos humanos:

Mon nom est Harmattan. J'habite dans le désert, loin des villes et des villages des hommes. [...] Je suis si chaud que les oiseaux eux-mêmes ne peuvent pas me traverser. Le sol, là, où je suis, devint dur comme du verre. [...] Moi, mon corps est de pierre sèche, et sur ma peau roulent les minuscules grains de sable. [...] J'étends mes bras, ou mes ailes, que la poussière rend visibles. [...] Maintenant il y a un bruit qu'on entend: c'est le bruit de ma voix, qui sort de tout mon corps et se répand dans l'espace. [...] Quelquefois je m'arrête et je danse au milieu du désert. (LE CLÉZIO, 1975, p. 221-4).

A gota de chuva anima-se em uma personagem que assume, por sua vez, temporariamente a narrativa: “*Je m'appelle Petite Pluie. J'habite très haut dans le ciel, dans les nuages gris [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 156) e ainda “*je m'appelle Petite Pluie. Je tombe doucement vers la terre, avec mes cheveux défaits. Quand je suis là, les trottoirs et la chaussée brillent, à peine [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 158), onde descreve seus traços físicos e seus sentimentos:

Personne ne peut voir mon visage [...]. Je suis toute seule dans ma demeure, alors, quand je m'ennuie, je défais ma chevelure. J'ai beaucoup de cheveux fins et légers, et quand je les dénoue ils descendent doucement jusqu'à la terre en faisant des multitudes de rayons gris. (LE CLÉZIO, 1975, p. 156).

E por fim, o Horizon Lointain adentra o discurso para também contar a sua história, que começa por sua apresentação, sua caracterização física e seus sentimentos, como os narradores do universo natural anteriores:

On m'appelle Horizon Lointain. Je suis tout le temps étendu sur la terre, et les yeux des gens me guettent. Une mince ligne qui passe entre la mer et le ciel, voilà ce que je suis. Je ne bouge jamais. Je suis toujours immobile, le jour, la nuit. Quelquefois les nuages et la brume me cachent, et je peux dormir, à l'abri des regards. Mais quand le ciel est bleu, et que la mer est dure, je suis pareil au fil d'une lame, inflexible, inaccessible. (LE CLÉZIO, 1975, p. 264).

² Harmattan é o nome dado a um vento quente e seco de direção nordeste a leste, originário do Sahara, que sopra sobre toda a África do Oeste, de Sahel a Camarão e ao Chad, de dezembro a fevereiro. Quando diminui a pressão atmosférica na Argélia e nas Ilhas Baleares, o vento Harmattan alcança a região sul do Mediterrâneo, onde sopra ao sudoeste da França, sendo chamado de Mistral ou Sirocco.

Ao ceder a palavra e escutar os elementos da natureza, o narrador-poeta passa a narrar de forma indireta: conta o que os narradores-personagens contam, ao mesmo tempo em que narra escutando-os. Todos os narradores-personagens e mesmo Naja Naja são frutos de sua imaginação, que tentando relembrar os momentos ainda presos à infância, recria e revive um mundo cheio da magia da natureza. Desta forma, o poeta escuta a natureza porque deseja descobrir os segredos do mundo que o cerca, como Naja Naja, mistérios que lhe são revelados, ao menos, pelo vento, pela chuva e pelo horizonte. Por meio destas histórias, o poeta realiza uma viagem ao 'outro lado', onde conhece o país do vento, da chuva e do horizonte. Somente na imaginação infantil – e na imaginação criadora dos escritores –, a natureza pode adquirir uma voz, porque é portadora de uma visão de mundo animista, que a leva a considerar todas as coisas como possuidoras de vida e de intencionalidade.

Embora tenham a função de narradores homodiegéticos, o vento, a chuva e o horizonte se mantêm como elementos naturais do espaço que compõe as aventuras das personagens. Com efeito, em uma das partes do texto, as personagens anseiam pelo vento Sirocco que, após longos dias de espera, chega varrendo toda a cidade; então, Naja Naja e seus amigos correm em sua direção até penetrarem em seu interior, a fim de soprarem furiosamente com ele sobre a cidade:

Quand le vent se lève, il apparaît au-dessus de la mer, il vient vers la ville, il souffle fort, il avance à toute vitesse à travers les rues, il balaie tout. Il s'appelle Mistral, ou Suroît, Norte, Sirocco, Nauma. [...] Il vient de l'autre côté de la mer, il a voyagé pendant des jours et des nuits, vite, pour arriver jusqu'à nous. [...] nous allons vite. Nous sommes dans le vent qui souffle et qui efface. Nous marchons vite sur les traces invisibles. Nous glissons à travers la foule, au risque d'être piétinés, écrasés. [...] Nous arrivons de tous les côtés à la fois, tantôt fort, tantôt très doucement. Nous arrivons comme sur la pointe des pieds, et nous décoiffons les belles dames et nous arrachons les chapeaux des messieurs graves. (LE CLÉZIO, 1975, p. 179-181).

A gota de chuva também compõe o cenário de um dos passeios de Naja Naja pelas ruas e avenidas quando procura por uma pessoa especial até achar o velho pescador à beira da praia; e da viagem de carro através da cidade durante a noite do grupo de amigos. Já o horizonte é um elemento essencial na viagem de Naja Naja ao país bizarro do caminho de reflexos sob o mar, mas apresenta uma função

muito importante no mecanismo de transposição dos limites que separam do 'outro lado', como discutiremos quando tratarmos da análise do espaço no texto lecléziano.

Os diversos narradores homodiegéticos intradieгéticos que funcionam como contadores de histórias parecem ser projeções do narrador-poeta, que também pode ser considerado um contador de histórias, uma vez que relata ao narratário suas aventuras no 'outro lado'. Assim como as histórias contadas pelas velhas fiandeiras nutriam, divertiam e transmitiam um ensinamento às crianças, as histórias escutadas pelo narrador-poeta semeiam seus sonhos e libertam sua imaginação, enriquecendo sua visão mágica do mundo. Permanecem ainda gravadas em sua memória para serem posteriormente transmitidas a outros interlocutores, além de abrirem caminho para que se criem novas histórias que dão seqüência à tradição.

À medida que recria o universo da infância/adolescência, com seus seres encantados e as histórias nascidas da magia da imaginação, o narrador-poeta parece ser um adulto que não quer envelhecer ou um adulto que sente a perda dos sonhos e da rica imaginação da criança e do adolescente, o que parece identificá-lo como um alter-ego do próprio Le Clézio. Em uma de suas entrevistas, o autor reflete acerca da atividade de escritor, considerando-a uma forma de permanecer no estado de infância/adolescência:

Je sens en moi, a-t-il déclaré, ce refus de l'insertion dans le monde de l'efficacité qui est le monde adulte. Et d'une certaine façon, vivre comme un écrivain, c'est un peu vivre comme un adolescent qui ne veut pas vieillir, qui cherche à garder le plus longtemps possible ces privilèges de l'adolescence que sont le rêve et l'illusion. (LE CLÉZIO, 1986 apud ARMEL, 1998, p. 57).

Neste sentido, o narrador-poeta volta à infância/adolescência, onde como uma personagem segue os passos de Naja Naja com seu grupo de amigos, contando, por sua vez, todas suas histórias do passado a um narratário, mas principalmente fixando suas aventuras imaginárias na procura pelo 'outro lado' por meio da escritura poética.

4.1 Alligator Barks e companhia: *'la bande de copains'* do narrador-personagem e de Naja Naja

É muito difícil analisar os companheiros do narrador-personagem e de Naja Naja, Alligator Barks, Gin Fizz, Sursum Corda, Yamaha, Louise, Leon, Winston e Teclavé, como personagens secundárias segundo Michel (1986, p. 99), porque parecem ser 'rostos' ou 'fantasias' do narrador-poeta, ocultos pela máscara do pronome *on*: ao emergir do mundo moderno, essas formas do narrador-poeta escolhem a busca de Naja Naja, valorizando e ressaltando os momentos de intensa comunhão com o 'outro lado'. Seu papel na narrativa lecléziana é ilustrar a busca do narrador, que como personagem segue os itinerários de Naja Naja com seus amigos. Como comenta Tadié (1978, p. 25-6) acerca de *La liberté ou l'amour* (1927), de Robert Desnos, a narrativa poética pode nutrir-se de vários figurantes, seres de papel, sem consistência, criaturas nascidas do sonho do narrador por meio do jogo de palavras, que nutre suas existências como sombras da busca do poeta. Os amigos do narrador-personagem são caracterizados somente por alguns traços físicos ou de personalidade, traços que acabam inclusive por determinar seus nomes, na verdade apelidos, inventados por Naja Naja.

De modo lúdico, como acontece entre um grupo de crianças ou de jovens adolescentes, Naja Naja escolhe vários apelidos para seus amigos, cujos significados são explicados pelo narrador: Alligator Barks apresenta muitas rugas no rosto como um velho crocodilo ou Yamaha que recebe o nome de uma marca comercial japonesa de motos *Yamaha*, porque tem um «*l'air un peu japonais*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 58). Outros significados precisam ser descobertos como Sursum Corda, que significa em latim «*corações ao alto*», uma referência à erudição da personagem, qualificada pelo narrador como um intelectual, que gosta de história política e tem um ar de professor, sempre sério e apaixonado por Naja Naja; o nome Gin Fizz remete a um coquetel feito com gim, xarope de suco de cana-de-açúcar, suco de limão, água gasosa e gelo. Louise é apelidada de Zéouil ou de Splendid 66, porque faz um curso de datilografia e Leon é chamado de Lonhay; já Winston lembra talvez algum cantor de jazz americano, porque é descrito como portador de uma voz suave, apesar de não ter imaginação. No entanto, Naja Naja costuma alterar esses apelidos, Yamaha torna-se Camoa – talvez uma referência ao arquipélago de

Samoa, localizado no sudoeste do oceano Pacífico, cujos nativos possuem olhos amendoados, como a personagem; Gin Fizz é chamada de Paquets d'os, "*parce qu'elle est si maigre* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 87); com Sursum Corda, Naja Naja faz uma espécie de trocadilho, que soa como Corsum Surda. Algumas personagens apresentam traços peculiares, Leon e Louise são irmãos gêmeos e por isso viajam para o interior de uma velha oliveira que tem um tronco duplo juntos, como dois irmãos siameses.

O narrador-personagem e seus amigos são adolescentes que estão descobrindo o mundo adulto, pois fumam, ouvem rock, passeiam de carro pela cidade, freqüentam bares, cafés e boates e principalmente alguns já se inserem na civilização do trabalho: Yamaha, por exemplo, é representante de produtos farmacêuticos e Sursum Corda um intelectual. No entanto, parecem ter dificuldades em abandonar a infância, presos ainda à visão lúdica e sensorial da realidade e às histórias de Naja Naja, isto é, são crianças que não querem crescer ou adolescentes que não desejam deixar de ser crianças. Abandonam, assim, a rotina do cotidiano urbano para seguir os passos de Naja Naja pelos caminhos que conduzem ao 'outro lado' e para ouvir suas histórias. Neste percurso, aprendem a ver a cidade com outros olhos, a descobrir o que se esconde por trás das aparências do banal mundo urbano, a libertar sua imaginação e a ter um contato mais íntimo com a natureza. Experimentam alguns hábitos novos como dormir ao relento ou à beira da praia, prestar atenção no pôr-do-sol, nas estrelas, nos pequenos barulhos da cidade, o que mostra uma forma diferente de se relacionar com o espaço exterior.

Vivenciam uma espécie de processo de iniciação ambíguo porque ao mesmo tempo em que começam a penetrar nos rituais dos adultos, devido a sua inserção em hábitos e comportamentos sociais, como por exemplo, fumar, dirigir, etc., desligam-se, guiados por Naja Naja, do racionalismo do real diegético para adentrar o espaço e o tempo da imaginação; ouvem as histórias de Naja Naja, das quais retiram várias lições, que as conduzirão a narrar suas próprias histórias; viajam para alguns países mágicos, como o país da palavra mágica, do fogo, dos barulhos e o mundo indígena, mas procuram também encontrar sozinhos elementos para viajar ao 'outro lado', como acontece com a viagem na noite, quando Gin Fizz tenta alcançar o país das estrelas, e da viagem no interior do vento. Convivem com um ser encantado que os leva a imaginar que se metamorfoseiam em pássaros, enquanto dançam em uma boate e em árvores, durante a viagem ao país das árvores.

Enfim, as pequenas aventuras do grupo de amigos fazem com que se desprendam paulatinamente da realidade urbana e preservem a imaginação infantil; porém, precisam ainda da orientação de Naja Naja, de suas histórias e de suas viagens, ficando desesperados à sua procura nos momentos em que desaparece, porque estão tornando-se adultos e logo esquecerão como penetrar e provar as sensações do infinito, como ocorreu com o narrador-poeta.

4.2 Entre o maravilhoso e a civilização contemporânea: a personagem Naja Naja

Criada pela imaginação do poeta, Naja Naja é construída por meio de ambigüidades, que permitem colocá-la como uma personagem com características humanas e sobrenaturais. O narrador cria uma personagem em consonância com seus desejos que, não apenas incorpora sua busca, mas também apresenta um comportamento marginal em relação ao homem imerso na sociedade ocidental.

4.2.1 Naja Naja: o desaparecimento da sociedade moderna

Naja Naja é descrita com poucos traços físicos definidos, apenas “*ses longs cheveux noirs*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 46) e “*ses bizarres yeux noirs un peu obliques*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 231), como os olhos de outra personagem lecléziana, Mondo, que possui “*un visage tout rond et tranquille, et de beaux yeux noirs un peu obliques*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 11), o que lembra, talvez, os olhos dos indígenas. Naja Naja veste-se de maneira simples, com “*des jeans noirs et des chaussures de tennis*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 43) ou “*une robe très longue, avec des fleurs vertes et rouges imprimées dessus* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 87), sem carregar bolsa ou outros ornamentos, porque “*elle n’a besoin de rien*” (LE CLÉZIO, 1975, 43). Quando deseja não ser notada pelas pessoas nas ruas coloca uma capa preta sobre a roupa: “*Naja Naja s’habille avec un long imperméable de plastique noir et elle longe les murs, en passant là où il y a de l’ombre.*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 209).

A idade e a origem de Naja Naja são ignoradas como ocorre na caracterização de algumas personagens infantis e adolescentes de Le Clézio, com as quais estabelece diálogo, que não têm família, aparecem de repente na cidade e depois de certo período desaparecem misteriosamente, como Mondo:

Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo. Il était arrivé un jour, par hasard, ici dans notre ville, sans qu'on s'en aperçoive, et puis on s'était habitué à lui. [...] On ne savait rien de sa famille, ni de sa maison. Peut-être qu'il n'en avait pas. Toujours, quand on ne s'y attendait pas, quand on ne pensait pas à lui, il apparaissait au coin d'une rue, près de la plage, ou sur la place du marché. (LE CLÉZIO, 1978b, p.11);

não freqüentam ou abandonam a escola como Daniel, que deixa seu pensionato e viaja para conhecer o mar:

C'est au début de l'hiver qu'il est parti, vers le milieu du mois de septembre. Quand les pensionnaires se sont réveillés, dans le grand dortoir gris, il avait disparu. On s'en est aperçu tout de suite, dès qu'on a ouvert les yeux, parce que son lit n'était pas défait. (LE CLÉZIO, 1978b, p. 169);

ou Lullaby que decide um dia “*qu'elle n'irait plus à l'école, c' était encore très tôt le matin, vers le milieu du mois d'octobre.* » (LE CLÉZIO, 1978b, p. 81). Ao contrário da maioria destas personagens que são isoladas e praticamente sem amigos, Naja Naja pertence ao grupo de companheiros do narrador-personagem, que acompanha atento suas histórias e seus ensinamentos, como analisamos acima.

Embora habite, aparentemente, a cultura moderna, Naja Naja não se interessa nem por livros, nem por números e nem por algumas formas de conhecimentos que provêm da lógica racional da sociedade contemporânea, “*comme les mathématiques, la physiologie, ou le droit romain [...]. Naja Naja n' est pas intelligente. Elle n' arrive pas à lire beaucoup de livres, ni à amasser beaucoup de chiffres [...]*» (LE CLÉZIO 1975, p. 22), especialmente, porque não acredita nos discursos que estruturam o mundo pós-industrial e prefere os saberes adquiridos por meio da observação da natureza:

Naja Naja ne croit pas tellement aux explications qu'on donne un peu partout, à l'école, dans les temples, dans les musées, ou bien dans les journaux pleins de photographies. Elle se méfie. Les gens disent

tellement de choses différentes. Comment savoir ce qui est vrai? (LE CLÉZIO, 1975, p. 21).

Questionando os elementos presentes na natureza e na cidade com a pureza de seu olhar, procura encontrar um tipo de saber que representa, no pensamento lecléziano, uma espécie de magia, com discutiremos quando abordamos as sensações de êxtase material:

Elle ne sait pas pourquoi, mais elle pense qu'elle saura un jour [qui ils sont]. Si elle n'avait pas dû savoir, pourquoi est-ce qu'elle aurait eu l'idée de chercher à savoir ? Savoir c'est une drôle de chose. C'est comme un courant électrique qui part du dehors et qui cherche à entrer au-dedans, et ça fait vibrer les nerfs et ça creuse un vide dans le cerveau. C'est comme cela pour le savoir de Naja Naja. (LE CLÉZIO, 1975, p. 21-2).

Esta forma de descobrir o mundo aproxima Naja Naja novamente da criança, que em sua sede de saber, formula questões, para as quais nem sempre há uma resposta, mas que desestabilizam seu interlocutor e expressam uma atitude inocente perante a realidade.

Naja Naja não fala facilmente, “*est du côté silencieux*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 24) como diz o narrador, que explica que as palavras proferidas pelas pessoas inseridas na sociedade contemporânea servem, muitas vezes, apenas para lhes dar qualidades que não possuem, outras para falar coisas sem sentido, fazer barulho com a boca, mostrar que estão presentes em determinado lugar. Quando Naja Naja fala, entretanto, conta inúmeras histórias, que semeiam mensagens em todos os lugares, porque ensinam a entrar em íntimo contato com o mundo real diegético, especialmente com a natureza, ao libertar a imaginação. Onimus (1994, p. 126) ressalta que as personagens leclézianas “*n'ont rien d'autre à faire qu'à regarder les hommes et contempler la nature [...]*”, como Naja Naja que está atenta aos pequenos elementos como as formigas, as moscas, as ervas, as flores e os pássaros, que “*bougent sur le sol, dans l'eau, dans l'air, des gens, des avions, des insectes, des ombres d'oiseaux, des feuilles, des nuages.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 23).

Com efeito, o olhar de Naja Naja, como o olhar das crianças e também dos indígenas, retoma a inocência perdida pelo homem, cegado pela racionalidade do pensamento moderno. Le Clézio no ensaio *Haï* reflete que os olhos dos indígenas

[...] ne veulent pas élucider le mystère. Ils sont pareils à des fruits, eux aussi, ou à des fleurs. Ils ont traversé peut-être les certaines de paravents des apparences, et rien ne les trompe plus. Les yeux des femmes indiennes regardent, pareils à des baies noires, luisant calmement au milieu du visage de bronze. Jamais ils ne se déchirent pour ouvrir les portes de l'âme. L'âme est inutile maintenant, et les yeux n'ont plus besoin d'elle pour s'exprimer. La férocité, la voracité de nos yeux, âpres machines à enregistrer, lentilles, verres de contact, canons des caméras qui filment, filment sans arrêt le monde pour l'enfermer dans ses boîtes! Yeux à déclics ! Yeux qui cherchent la souffrance, le plaisir, l'horreur ! Mais ici, ces seuls yeux d'une jeune femme, immobile au bord du fleuve, et qui regardent. QUI REGARDENT. Qu'ils s'ouvrent après cela, nos yeux avides d'histoire. Le regard n'est rien d'autre que la lecture des signes. Mais quand les signes ont cessé d'apparaître, que faire de ses yeux ? (1971, p.27-8, grifos do autor).

O saber que Naja Naja, e com ela o narrador-poeta, procura está diretamente relacionado com a busca do 'outro lado', porque ao penetrar no interior de cada um dos elementos do real diegético, quando os observa com a simplicidade e a pureza de seu olhar, descobre um tipo de 'conhecimento', que as pessoas imersas nas idéias racionais da sociedade moderna não sabem mais desvendar: a preciosa compreensão da natureza, compreensão presente nos indígenas – apesar dos efeitos negativos da colonização e da contaminação de suas culturas pelo pensamento da civilização ocidental. O índio conserva uma relação direta com a natureza, de onde retira sua subsistência, sabe pescar, caçar, fazer fogo, colher frutos e ervas da floresta, etc., ou seja, está próximo da natureza, da qual conhece os mistérios, rompendo, logo, com o conhecimento da sociedade urbana moderna. Devido a tais características Naja Naja parece aproximar-se do indígena, já que ambos vivem em acordo com a matéria natural que os cerca e que lhes causa o sentimento de liberdade, em oposição ao homem enredado nos sistemas sociais e econômicos ocidentais.

Além disso, Naja Naja dialoga explicitamente com a personagem Nadja, protagonista da famosa obra surrealista de Breton, *Nadja* (1928), já a partir da semelhança entre os nomes, que parecem ser pronunciados inclusive como *Nadia*; assim, em *Nadja* temos: “Mme Sacco, me dit-il, a vu sur son chemin une **Nadia** ou *Natacha* qu'il n'aimerait pas [...]” (BRETON, 1964, p. 124, grifo nosso) e em *Voyages de l'autre côté*:

*Elle s'installe devant le comptoir et elle commande un café. Quand le garçon apporte le café elle demande si on n'a pas laissé un message pour elle. Comment vous vous appelez ? demande le garçon (de café). Naja, dit NN. Le garçon comprend **Nadia**. Il crie vers le caissière, une femme avec un chignon de cheveux blancs: est-ce qu'on n'a laissé un message pour Mlle **Nadia**. (LE CLÉZIO, 1975, p.92, grifo nosso).*

Como os espíritos do ar, Nadja e Naja Naja parecem flutuar ao caminhar; segundo o narrador de Breton,

*Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. **Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant**. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage [...] (BRETON, 1964, p.72, grifo nosso).*

e no texto lecléziano: “Naja Naja marche sur la plage maintenant, elle flotte sur le tas de galets, elle regarde la plaine de la mer. » (LE CLÉZIO, 1975, p.119).

Nadja perambula livremente pelas ruas da cidade de Paris sem uma finalidade específica: “Ce que Nadja fait à Paris, mais elle se le demande. Oui, le soir, vers sept heures, elle aime à se trouver dans un compartiment de seconde du métro [...]” (BRETON, 1964, p.77), escapando de modo natural da realidade, do materialismo e da lógica que a sociedade impõe à vida:

Une des premières passantes que je m'apprête à croiser est Nadja, sous son aspect du premier jour. Elle s'avance comme si elle ne voulait pas me voir. [...] Elle se montre assez incapable d'expliquer sa présence dans cette rue où, pour faire trêve à de plus longues questions, elle me dit être à la recherche de bonbons hollandais. (BRETON, 1964, p. 88).

Os surrealistas efetuavam uma espécie de caminhada sem destino pelas ruas de Paris, sendo atraídos somente pelos elementos que chamavam a atenção de seu eu. Realizavam uma verdadeira viagem pela cidade em busca da manifestação da surrealidade.

O deslocamento é também uma das características que constituem a personagem Naja Naja, que vaga por entre as ruas, as lojas, os cafés, os bares, as casas, os prédios, os subúrbios, etc. da cidade ou pela natureza, a praia, as montanhas, os campos. Naja Naja anda rápido, “elle traverse les rues presque sans

regarder, entre deux voitures qui freinent à mort. Et puis aussi, elle va n'importe où. Elle marche pour marcher, rien d'autre. » (LE CLÉZIO, 1975, p. 43, grifo nosso). Como Nadja, Naja Naja caminha sem uma direção específica, ao acaso dos encontros, seja com seus amigos, seja com os elementos que podem levar ao 'outro lado'.

Naja Naja vive à margem da civilização moderna, sem passado, sem interesses materiais, sem paixões duradouras, alheia aos valores da sociedade e aos conhecimentos intelectuais instituídos, como observamos acima. Mora "*dans une maison, à la sortie de la ville*" (LE CLÉZIO, 1975, p. 21), qualificada como "*la vieille maison un peu en ruine*" (LE CLÉZIO, 1975, p. 58) e sobrevive "*de choses et d'autres, de pain, de chocolat et de cigarettes*" (LE CLÉZIO, 1975, p.21), ou seja, parece viver com o mínimo necessário. Naja Naja, Mondo, Lullaby e também algumas personagens adultas como Adam Pollo, Jeune Hogan e Besson afastam-se dos padrões de comportamento impostos pela sociedade, vivem à margem, estão deslocados da civilização: "*Le marginal [...] est un a-social, imprévisible, livré aux aléas, sans status, sans avenir, sans princes.*" (ONIMUS, 1994, p.131).

Imersa no mundo urbano, Nadja observa o comportamento e a fisionomia das pessoas, que voltam principalmente no trem após o trabalho: « *Elle s'assied parmi eux, elle cherche à surprendre sur leurs visages ce qui peut bien faire l'objet de leur préoccupation.* » (BRETON, 1964, p. 77). Naja Naja também anda atenta aos transeuntes compenetrados nas preocupações do cotidiano:

Quand tu marches dans la ville et que personne ne te voit, tout devient beaucoup plus simples. [...] Tu peux t'approcher très près des gens, que tu ne connais, sans qu'ils le sachent. Tu peux même les appeler, leur parler dans l'oreille. (LE CLÉZIO, 1975, p. 125).

Nadja e Naja Naja não se inserem nos mecanismos da sociedade capitalista e nos valores da civilização ocidental, considerados nocivos ao ser humano, tanto por Breton quanto por Le Clézio. Nadja tentou várias vezes permanecer em um emprego fixo, porém, sempre teve dificuldades em adaptar-se. Naja Naja é completamente desligada dos mecanismos do sistema capitalista, a mínima possibilidade de inserir-se em qualquer um de seus componentes está descartada no texto. Os surrealistas declaram de modo provocador uma guerra ao

trabalho: « *travailler: t'avilir et te lier* »; por isso, o narrador de Breton faz uma crítica à civilização do trabalho, que escraviza o homem:

Je hais, moi, de toutes mes forces, cet asservissement qu'on veut me faire valoir. Je plains l'homme d'y être condamné, de ne pouvoir en général s'y soustraire, mais ce n'est pas la dureté de sa peine qui me dispose en sa faveur, c'est et ce ne saurait être que la vigueur de sa protestation. Je sais qu'à un four d'usine, ou devant une de ces machines inexorables qui imposent tout le jour, à quelques secondes d'intervalle, la répétition du même geste, ou partout ailleurs sous les ordres les moins acceptables. (BRETON, 1964, p. 78-9).

A exemplo dos surrealistas, Le Clézio procura subverter as relações do homem com o mundo, a fim de suprimir o caráter cotidiano, utilitário e prático da vida, que fazem o homem prisioneiro dos mecanismos da cultura monolítica e pré-fabricada da sociedade pós-industrial. Em alguns de seus textos, como *Le Procès-Verbal*, *Terra Amata*, *Le Livre des Fuites*, *La Guerre* e *Les Géants*, temos um mundo sombrio, que expressa o aspecto negativo e cruel da realidade – aspecto pelo qual os homens são em parte os grandes responsáveis –, onde descreve a violência e a desumanidade da vida moderna e a barbárie de certos comportamentos humanos, os quais relaciona com a sociedade pós-industrial contemporânea.

Embora Le Clézio compartilhe com os surrealistas a necessidade do homem se libertar das amarras da consciência escravizadora, percebemos em seus textos um certo pessimismo em relação ao ser humano e à sociedade por ele construída. Le Clézio afasta-se, neste aspecto, do grupo surrealista – notadamente de Breton, que “denunciou fraquezas, desfalecimentos, traições, mas nunca pensou que nossa culpabilidade fosse congênita” (PAZ, 2003, p. 222) –, que acreditava na força do homem em constituir uma sociedade livre. Le Clézio parece demonstrar que os ideais revolucionários das vanguardas se diluem nos mecanismos das sociedades de consumo e dos *mass media*, que enredam o ser humano no individualismo.

Nadja e Naja Naja aproximam-se por seu dom visionário, ambas conseguem ver uma realidade sobreposta à realidade cotidiana. Nadja vê naturalmente os sinais que revelam o maravilhoso surrealista, como as insólitas coincidências:

Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. 'Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge. La minute se passe. La fenêtre s'éclair. (BRETON, 1964, p. 96).

Nadja, cujo nome « *celui qu'elle s'est choisi [...] en russe c'est le commencement du mot espérance[...]* » (BRETON, 1964, p. 75), representa a esperança de Breton atingir uma realidade absoluta, que define a experiência surrealista. Parece encarnar o próprio surrealismo, na medida em que vive de forma surrealista, pois vê, sem a necessidade de nenhum artifício, uma outra realidade que se superpõe ao mundo real, como expressam suas visões: “*Elle me dit encore: 'Je vois chez vous. Votre femme. Brune, naturellement. Petite. Jolie. Tiens, il y a près d'elle un chien. Peut-être aussi, mais ailleurs, un chat (exact). Pour l'instant, je ne vois rien d'autre' [...]* ” (BRETON, 1964, p. 85); os jogos da livre associação:

[...] un jeu: Dis quelque chose. Ferme les yeux et dis quelque chose. N'importe, un chiffre, un prénom. Comme ceci (elle ferme les yeux): Deux, deux quoi ? Deux femmes. Comment sont ces femmes? En noir. Où se trouvent-elles? Dans un parc [...] (BRETON, 1964, p. 86-7);

e as premonições:

Nadja commence à regarder autour d'elle. Elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain qui vient du Palais de justice [...] et contourne l'hôtel Henri-IV. [...]. Où ne se perdent en ce moment dans l'ombre que deux ou trois couples, elle semble voir une foule. 'Et les morts, les morts!' (BRETON, 1964, p. 94-6),

situações em que o inconsciente flui ao eliminar a consciência, o que rompe os estreitos limites entre imaginação e realidade. Nadja é uma vidente: « *C'était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. [...] Vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais [...]* » (BRETON, 1964, p. 81), cujos estranhos olhos exercem um forte poder de atração, como confessa o narrador, « *je n'avais jamais vu de tels yeux.* » (BRETON, 1964, p. 73). Naja Naja consegue, por sua vez, transpor livremente as fronteiras entre o mundo real diegético e o 'outro lado' por meio de suas viagens aos inúmeros países mágicos, resultantes de sua comunhão com os elementos materiais através de seus sentidos.

Apesar de conviver com seus amigos aparentemente como um ser humano na sociedade contemporânea, com a qual não compartilha a cultura e a estrutura organizadora, Naja Naja denota elementos que expressam características sobrenaturais.

4.2.2 A fada Naja Naja e o resgate do maravilhoso

Em *Voyages de l'autre côté*, Naja Naja remete à figura das fadas, personagens do folclore europeu que possuem uma rica tradição literária e oral que envia ao maravilhoso. De forma genérica, o *maravilhoso* implica o espanto, a admiração ou o pavor, provocado por acontecimentos, como por exemplo, aparições de fantasmas e transformações de pessoas em animais, por objetos como varinhas mágicas e poções diabólicas, ou por criaturas, monstros, fadas, ogros, gênios bons ou maus, etc., que saem do ordinário, isto é, rompem com a ordem habitual dos seres ou das coisas. Em teoria literária, define a interferência de seres sobrenaturais ou deuses na prosa ou na poesia, dividindo-se em maravilhoso pagão, quando predominam seres da mitologia pagã e maravilhoso cristão, ao vincular-se a seres ligados à mitologia cristã, como anjos, demônios, santos, etc. (BOZZETTO; PONNAU, 1994, p. 2335). Expressa ainda um gênero literário, o gênero maravilhoso, cujas variantes são o conto de fadas e o conto maravilhoso. Adotamos, no entanto, o termo *maravilhoso* para o texto lecléziano em um sentido amplo, ou seja, para definir a presença do sobrenatural na realidade diegética, como resultado do imaginário infantil, que é recuperado pelo narrador-poeta quando relembra sua infância/adolescência.

As fadas são seres imaginários, provavelmente de origem celta, pertencentes a um gênero de divindades secundárias, que sobreviveram do paganismo após sua mistura às crenças cristãs. Na mitologia celta, são expressões da Mãe-Terra e divindades das águas, das fontes, da fecundidade e da morte, que surgem da floresta e da noite. Os celtas eram espírito-naturalistas, ou seja, deificavam e veneravam todas as manifestações da natureza, como a fertilidade do solo, o crescimento das plantas, as árvores, os bosques e os frutos, buscando uma harmonia entre o homem e a natureza. Na antiga religião celta, as fadas são vistas

como manifestações da natureza, que se relacionam aos quatro reinos elementares, o ar, a terra, o fogo e a água. Apesar de aparecerem em inúmeras tradições ocidentais e orientais, tais como as *apsaras* na Índia, as *péris*, na Ásia Ocidental e as *banshee*, na Irlanda, a origem desses seres ainda é muito discutida entre os pesquisadores: alguns a situam na mitologia céltico-bretã e outros na Antiguidade greco-romana, em que se ligam às ninfas, às náíades, às Moiras gregas e às Parcas romanas, divindades que personificavam o destino. Em Roma, as Parcas eram representadas no Fórum por três estátuas, chamadas de *Tria Fatae*, isto é, três fadas, consideradas deusas do destino, como já expressa a etimologia da palavra *fada*, que vem do latim *fatum*: destino, fatalidade. Conhecidas pela beleza, pelas virtudes e pelos poderes sobrenaturais, as fadas interferem no destino dos homens para ajudá-los em situações-limites, quando as soluções naturais não são mais possíveis; porém, podem encarnar o mal e se mostrar como bruxas. De fato, as fadas puxam do fuso o fio do destino humano para satisfazer ou decepcionar em poucos minutos os mais ambiciosos desejos. Na mitologia romana, as três Parcas, como também as três Moiras gregas, governavam os nascimentos, a vida e a morte: uma das Parcas extrai do fuso o fio do destino, a outra mede e enrola a fiada na roca e a última, corta a linha da vida com suas tesouras letais (ROBLES, 2006, p.230).

Desta forma, a fada é uma criação da imaginação humana como uma representação das forças naturais expressa nos quatro elementos; daí, o interesse do narrador-poeta que cria por meio de sua imaginação a fada Naja Naja, que devido a sua estreita ligação com a natureza, pode auxiliá-lo no encontro com o 'outro lado', reestabelecendo os laços que o separavam do absoluto sensível.

Naja Naja apresenta, desde sua primeira aparição no texto, algumas aptidões, poderes sobrenaturais e traços físicos ambíguos: "*Il y a cette fille qui est à la fois grande et petite. C'est un peu difficile d'expliquer ça, mais c'est comme ça: elle est à la fois très grande et toute petite. Elle s'appelle Naja Naja.*" (LE CLÉZIO, 1975, p.21, grifo nosso). Naja Naja diminui de tamanho e parece adquirir o aspecto de um inseto, « *Naja Naja est devenue minuscule, à peine grande comme un insecte [...]*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 74, grifo nosso) e « *au fur et à mesure que Naja Naja avance dans les vieilles rues serrées [...] elle a la taille d'un insecte [...]*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 114) ou de um átomo: "*Quelquefois Naja Naja va se cacher dans un rocher blanc. Alors elle est petite comme un atome [...]*» (LE CLÉZIO, 1975,

p.76, grifo nosso); inversamente, aumenta a dimensão de seu corpo até o tamanho de um gato, ganhando inclusive a agilidade deste animal: « *Quand elle marche le long de la mer, dans ce chemin d'escaliers, elle est un peu plus grande, de la taille d'un chat à peu près. C'est la bonne taille pour sauter le long des escaliers.* » (LE CLÉZIO, 1975, p.76-7). Pode ainda metamorfosear-se em fumaça: « *Naja Naja perd son poids, puis elle se déforme, elle devient le nuage gris-bleu qui sort de la bouche d'une jeune femme assise toute seule dans un Café [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p.39), o que a torna fina, « *un point minuscule sur les routes de fumée [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p.40) e delgada: « *Naja Naja est devenue fine et mince **comme un nuage de fumée de cigarette** [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 126, grifo nosso). Nas frases grifadas acima, a conjunção *comme* introduz a analogia entre Naja Naja, o inseto, o átomo e a fumaça do cigarro, que exprime o aspecto ambíguo e mutante da personagem. A fada parece metamorfosear-se também em outras espécies animais, como o leão-marinho ao nadar vestida com um maiô preto no mar: « *Elle **ressemble un peu à une otarie**, d'autant plus qu'elle porte un maillot une pièce noir qui brille [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 46, grifo nosso); em pássaro: « *Elle n'est plus ici. [...] elle est seule au fond d'une grotte où règne la drôle de lumière bleue des profondeurs. **Elle est un oiseau** qui cherche à s'arracher du rocher noir, parmi tous les oiseaux [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p.69, grifo nosso); e em morcego:

Alors elle aussi commence à pousser de petits cris, en contractant sa gorge, en faisant cliqueter sa langue. [...] Naja Naja crie; « Warran ! » [...] Naja Naja devient légère. Ses oreilles bougent sans cesse, pour capter les sons. Elle étend ses bras, elle écarte les doigts de ses mains. Il y a une membrane élastique qui s'élargit, qui tire la peau de ses flancs. Ses yeux sont agrandis, dilatés dans le noir, son nez est aplati, plissé en forme de feuille. [...] Naja Naja étend son troisième doigt, qui est très long. L'air souffle dans la membrane de peau, et son corps se détache du sol. Il monte en sursauts à l'intérieur de la caverne, et il faut tourner, pivoter, frôler les milliers d'autres corps qui volent. (LE CLÉZIO, 1975, p. 283).

A personagem conhece ainda os segredos « *pour devenir invisible* » (LE CLÉZIO, 1975, p.125), para atravessar os objetos concretos: « *[...] elle traverse tout le temps ce qu' il y a* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 112); e para voar: « *Naja Naja vole par-dessus les maisons, et elle s'installe sur le dôme comme un pigeon [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 112) e « *Naja Naja ne veut pas de suivre; elle se contente de*

planer en décrivant de longs cercles, au-dessus de la mer.» (LE CLÉZIO, 1975, p. 120).

Naja Naja se caracteriza pela bondade, demonstrada especialmente quando passeia invisível através das ruas da cidade, à procura de novas experiências e de pessoas a quem possa ajudar, como uma verdadeira fada madrinha: *“Naja Naja aime bien faire des plaisanteries quand elle est invisible. Elle aide une femme à porter son sac à provision, et la femme se demande pourquoi tout à coup son sac est devenu si léger.»* (LE CLÉZIO, 1975, p.126). Durante um de seus passeios, encontra casualmente o entediado M. Gregório e o segue até a residência, onde tenta suavizar-lhe a rotina, fazendo algumas tarefas domésticas: arruma o apartamento, prepara a refeição, o chá e as batatas cozidas, lava as louças e limpa os cinzeiros. Seus pequenos atos, aparentemente sem explicações, parecem lembrar as brincadeiras de algum demoniozinho familiar: *“Les gens sont un peu inquiets quand Naja Naja est invisible. Il leur arrive sans cesse de petites mésaventures qu’ils raconteront plus tard, chez eux, quand ils seront à table pour déjeuner. »* (LE CLÉZIO, 1975, p.126). Costuma ainda visitar as pessoas que dormem para invadir seus sonhos:

C’est drôle de traverser les rêves des gens. [...] Naja Naja arrive devant le marche couvert, à côté de la mer. Elle voit un homme qui dort dans une encoignure des remparts. [...] Naja Naja s’assoit par terre à côté de lui, le dos contre la muraille, et tout de suite elle entre dans un très beau rêve. (LE CLÉZIO, 1975, p.189-91).

A fada Naja Naja relaciona-se com os quatro elementos, o ar, a água, a terra e o fogo. Desta forma, parece ter como uma de suas moradas entre as partículas de luz, à semelhança das sílfides que vivem nas nuvens:

Tout à coup, très loin au bout de l’esplanade, nous apercevons une ville. Des maisons blanches, des clochers, des caravanes de gens grands comme des insectes. On est contents, parce que c’est peut-être la ville de Naja Naja. Elle s’est enfuie de l’autre côté de l’air, elle habite dans la lumière. (LE CLÉZIO, 1975, p.249),

podendo ainda voar ou flutuar: *« C’est comme si le bloc de béton tombait sous elle, et son corps devient léger, il flotte dans l’air [...] »* (LE CLÉZIO, 1975, p. 52).

As fadas revelam-se nas proximidades de lugares naturais como os cursos de água – fontes, rios, riachos –, as montanhas, as colinas, as árvores, as

profundezas das florestas e de grutas e na superfície das rochas. Naja Naja senta-se corriqueiramente em algum quebra-mar ou na praia para olhar o mar: « *Quand Naja Naja arrive au bord de la mer, elle marche comme la mer, en faisant des vagues. [...] Naja Naja va sur la plage, et elle s'assoit sur les galets. Elle regarde devant elle, la mer avec les buildings qui dérivent [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 45), porém, às vezes, costuma também banhar-se e nadar:

Quand elle nage, c'est pareil. Les mouvements lents du crawl la prennent complètement. [...] L'eau a tellement glissé le long de son corps, toute cette eau froide qu'il faut fendre avec la tête et les bras, pendant que les pieds battent vite [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 46).

Aparece ainda entre os rochedos à beira-mar, onde « *elle marche sur le sentier qui longe la mer, et elle s'assoit sur un bloc de rocher couvert de mousse [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 149) e penetra no interior de uma gruta: « *C'est une grotte. Elle s'ouvre sur la paroi de la colline, large, noire, profonde. Naja Naja hésite. [...] Quand Naja Naja entre, la clameur éclate dans la grotte, et c'est un peu effrayant.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 281-2). Passeia também entre as montanhas e as colinas cobertas de pinheiros e de oliveiras.

Personagem de natureza híbrida, Naja Naja associa-se à serpente, já a partir de seu nome, que remete à naja – espécie de serpente venenosa encontrada na África e na Ásia:

Naja Naja mérite bien son nom. Elle glisse froidement entre les pierres, les herbes et les gens, sans effort, souple, mince et longue, elle se faufile entre tous les obstacles, si vite et sans faire de bruit qu'on croit encore ici alors qu'elle est déjà là-bas. (LE CLÉZIO, 1975, p.42).

Esta comparação é ampliada por meio do emprego das iniciais NN para designar Naja Naja: “*NN cherche quelqu' un*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 87), em que as duas linhas assemelham-se ao movimento ondular que as serpentes realizam em seu deslocamento no solo. Em algumas tribos indígenas africanas, como os pigmeus do norte de Camarões, os caçadores costumam representar a serpente como uma linha no chão em sua linguagem de caça. Se a serpente não é mais que uma linha, é uma linha viva, uma abstração encarnada (RONECKER, 1997, p.331). A serpente permanece escondida nas rachaduras das rochas, entre as areias ou entre a

vegetação, sendo vista apenas no momento de sua epifania. O mesmo ocorre com Naja Naja que pode estar visível ou invisível, andando pela cidade ou oculta em algum esconderijo no interior das fendas dos rochedos: *“Quelquefois Naja Naja va se cacher dans un rocher blanc [...]. Naja Naja a toutes sortes de cachettes. Quand elle en a assez d’être chez les ronces ou chez les rochers blancs, elle marche le long du sentier au bord de la mer.»* (LE CLÉZIO, 1975, p. 76).

Vinculada à serpente e ao fogo, Naja Naja parece relacionar-se com as salamandras pois, conforme o narrador, *“quand elle marche dans les rues de la ville, elle n’est pas là réellement. Elle voyage dans son pays à elle, un pays de salamandres et de serpents.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 42). As salamandras são serpentes flamejantes, que habitam o subsolo e estão associadas aos relâmpagos e ao fogo, como averiguamos, por exemplo, no conto *O Vaso de ouro* (1812), de E. T. A. Hoffmann, em que a salamandra Serpentina manifesta-se ao jovem Anselmo como uma serpente verde e dourada com lindos olhos azuis:

Com mais nitidez ainda que da primeira vez, constatou que os deslumbrantes olhos azuis pertenciam à serpente verde e dourada enroscada em torno do salgueiro e que nos anéis do esbelto corpo brilhavam maravilhosos sinos de cristal, cujos sons límpidos cumulavam de volúpia e encantamento. (HOFFMANN, 1993, p. 29).

Além disso, a aproximação com a serpente liga Naja Naja a uma importante figura do folclore francês, a fada Melusina, cujas lendas permeiam o imaginário europeu ocidental. Devemos esclarecer que tomaremos o termo *lenda* no sentido de uma narrativa anônima de matéria supostamente histórica ou verdadeira, guardada pela tradição escrita ou oral, em que o real e o imaginário se mesclam de tal maneira que é impossível discernir onde acaba o verdadeiro e começa a fantasia (COELHO, 1991, p. 85).

Durante a Idade Média, por volta do século XII, as lendas acerca de uma fada, mulher-serpente, não nomeada, que seduz um cavaleiro às margens de uma fonte ou de uma nascente, fazem parte das narrativas orais do oeste da França. Melusina é a transformação de uma história de fundo indo-europeu e céltico, que relaciona uma mulher sobrenatural, ao que tudo indica uma druidesa, e uma deusa-mãe, a divindade celta da fertilidade, ampliando-se até o simbolismo universal da serpente, como discutiremos posteriormente. Mais tarde, com a invasão da literatura pelo folclore, essas histórias populares são introduzidas nos meios cultos e inspiram

Jean d'Arras, que escreve no século XIV, o *Roman de Mélusine ou L'Histoire des Lusignan* (1392), onde a fada é nomeada pela primeira vez na literatura francesa, iniciando uma rica tradição literária presente até os dias atuais. Portanto, é a partir das narrativas orais, que Melusina é incorporada à literatura, onde se torna uma personagem literária, que aparece, inclusive, em várias literaturas européias, notadamente na literatura alemã. Neste sentido, a personagem de Naja Naja se estrutura, em *Voyages de l'autre côté*, no diálogo com as tradições populares e com os estreitos limites em que a cultura oral e a escrita se fundem para constituir uma obra literária, limites que no caso de Melusina são difíceis de delinear.

São muitas as controvérsias acerca da origem do nome *Melusina* ou *Mélusine* em francês. Uma etimologia possível seria *Mère Lucine*, em que **Mé* (indo-europeu) significa lua (*Méné*, em grego) e *Lucine* remete à luz, isto é, *Mélusine*, “lua luminosa”. É interessante salientar, que *Lucina* (*Lucine* em francês) é uma ninfa latina, descendente de *Ligure Mélugina*, esposa de Lug (deus supremo do panteão celta, mestre das técnicas e da luz, relacionado aos lugares fortificados, que espalha riquezas e preside os combates), casal divino que os celtas começam a cultuar quando se instalam na Gália do sul. Porém, uma outra etimologia conduz à linhagem dos Lusignan e de seu castelo na região de Poitou – *Mère Lusine*, isto é, mãe dos Lusignan –, que se apropriaram da fada para atribuir laços lendários e gloriosos a sua família, cuja crônica, encomendada a Jean d'Arras por um de seus descendentes, João, duque de Berry, é contada como um relato histórico verídico.

Segundo o romance de Jean d'Arras, Melusina provém de origem nobre, sendo filha da fada Presina e do rei Elinas da Escócia. Portadora de grande beleza foi amaldiçoada por sua mãe e condenada a se transformar, aos sábados, em serpente da cintura para baixo, por ter acorrentado seu pai na montanha mágica de Northumberland. Contudo, se encontrasse um homem disposto a tomá-la por esposa e nunca vê-la aos sábados, poderia levar uma vida normal. Melusina encontra o jovem cavaleiro Raimondin às margens de uma fonte, prometendo-lhe felicidade e prosperidade, caso se casasse com ela e respeitasse a interdição. Apaixonado, Raimondin esposa Melusina, que em troca, edifica o castelo de Lusignan e outros nas cercanias de Poitou, como Vouvant, Mervent, Saint-Maixent e Paternay, dando-lhe também uma linhagem de homens corajosos, por meio de dez filhos, que apresentam, entretanto, várias deformidades físicas: o primogênito Urian, por exemplo, tinha um olho pequeno e outro grande; Eudes uma orelha maior que a

outra e Guion, um olho mais alto que o outro, etc.. Todavia, Raimondin quebra a promessa, vendo-a furtivamente tomar banho por uma fenda aberta na parede do quarto:

[...] e viu Melusina no tanque. Até o umbigo, sua aparência era de mulher, e ela se penteava; a partir do umbigo, ela tinha um enorme rabo de serpente, da grossura de um tonel de arenques, terrivelmente longo, com que batia na água, que ia respingar na abóbada da sala. (ARRAS, 1999, p.196-7).

A partir disso, Raimondin finge ignorar o verdadeiro aspecto de sua esposa até que seu filho mais velho, Geoffroy, o Dentuço, atea fogo na abadia de Maillezais em uma crise de loucura, matando juntamente com os cem monges seu irmão Fromont. Devido à dor e à revolta, Raimondin acusa publicamente sua mulher de ser um demônio: “Ah! Serpente infame, em nome de Deus, tu e teus atos não sois mais que uma ilusão, e nunca nenhum dos filhos que geraste acabará bem!” (ARRAS, 1999, p. 215). Como consequência, Melusina retoma sua forma sobrenatural, abandonando seu marido, seus filhos e o castelo de Lusignan: “Então, lançando um doloroso queixume e terrível suspiro, ela saiu pelos ares, afastou-se da janela, atravessou o pomar e se transformou em enorme serpente, com quinze pés de comprimento.” (ARRAS, 1999, p. 220). De acordo com as lendas, quando um membro da família Lusignan estava para morrer ou quando a fortaleza mudava de dono, podiam-se ouvir os gemidos ou ver a zelosa mãe, que reaparecia no castelo.

Como a fada Melusina, Naja Naja apresenta um aspecto híbrido, meio humano, meio serpente e desaparece para retomar sua forma sobrenatural. Com efeito, as fadas apresentam uma vida contínua, que se renova segundo o ritmo das estações do ano e da lua. A lua é visível em três fases das quatro que compõem o seu ciclo natural; na quarta fase, torna-se invisível, período em que se costuma dizer que está morta. Nesta fase, que corresponde ao tempo de ruptura, dissipa-se a epifania antropomorfa da fada, que adquire um aspecto diferente, para conservar a continuidade de sua vida eterna, embora não seja vista pelos humanos (CHEVALIER, 2002, p. 416). É por isso que Melusina desaparece aos sábados, quando readquire seu aspecto sobrenatural de serpente. Naja Naja também desaparece inúmeras vezes ao longo do texto: “*Naja Naja est mystérieuse. Elle disparaît quelquefois, comme ça, pendant des jours, des mois, et personne ne sait où elle est. Simplement, elle n’ est pas là [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 247); e ainda,

“tout à coup vous vous apercevez qu’elle n’ est plus là. Elle a disparu [...]. C’est difficile de dire comment Naja Naja pouvait être là, maintenant qu’elle a disparu. » (LE CLÉZIO, 1975, p. 24). Durante esses desaparecimentos, seus amigos a procuram aflitos por toda a cidade: *“La ville est déserte quand Naja Naja n’est pas là. Yamaha voudrait louer un zeppelin et se promener partout en traînant une banderole sur laquelle il y aurait écrit en gros: REVIENS ! »* (LE CLÉZIO, 1975, p. 56-7, grifo do autor). Em um destes momentos, Naja Naja parece readquirir sua forma sobrenatural, escondida na luz:

*On va partout où il y a de la lumière. Parfois, entre les arbres, la lumière forme des grandes colonnes obliques où nagent les poussières. C’est là sans doute que Naja Naja se cache. Elle est lovée dans la lumière jaune, avec **sa longue robe claire et ses cheveux pareils à des rayons.*** (LE CLÉZIO, 1975, p. 249, grifo nosso).

A fada Naja Naja, como Melusina, possui também o seu castelo, uma caverna no interior das rochas: *“ Sur le côté du château, il y a une faille noire, juste grande pour un chat. Naja Naja se faufile par l’ouverture, et elle entre dans le château. »* (LE CLÉZIO, 1975, p. 78). Ambas são ainda compostas por elementos díspares, a serpente, o pássaro e o peixe, que remetem, respectivamente, à terra, ao ar e à água. À semelhança das sereias, Melusina penteia os cabelos durante o banho como faz também Naja Naja: *“On est assis en rond autour de Naja Naja qui peigne ses longs cheveux en penchant la tête de côté [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p.47) e *« on voit comme une masse de cheveux gris qui flottent dans l’eau, qui errent [...] »* (LE CLÉZIO, 1975, p.39). Em uma de suas metamorfoses em pássaro, Naja Naja, com o pseudônimo de Gin-Seng, sai voando do interior de uma boate para o exterior, sobrevoando a cidade: *“Gin-Seng se détache de la masse d’oiseaux, elle monte très haut dans le ciel, elle est passée à travers le plafond et elle plane au-dessus de la ville, dans la nuit [...] »* (LE CLÉZIO, 1975, p. 70), o que lembra Melusina que, como também já apontamos, sai pela janela de Lusignan em seu aspecto sobrenatural, pairando ao redor do castelo.

Devemos lembrar que por volta do século IX, surge a literatura céltico-bretã nutrida pelo imaginário celta, repleto de seres sobrenaturais, de florestas encantadas, de castelos misteriosos, etc., ocorrendo, portanto, a incorporação das lendas à literatura. No rompimento das fronteiras entre o real e o imaginário crescem

os textos-fontes das narrativas maravilhosas, os antigos poemas, os lais e os romances ou novelas de cavalaria. É no seio da literatura céltico-bretã, que as fadas aparecem pela primeira vez como personagens, ao que tudo indica, no poema “O sonho de Rhonabry”, que pertence aos *Mabinogion*, os mais antigos documentos da poesia primitiva céltico-bretã, compostos no século IX, influenciando a grande novelística da matéria bretã. Mais tarde, no *Lais de Marie de France*, já no século XII, uma tradução dos primitivos lais bretões para o francês, observa-se toda a magia celta, especialmente no *Lais de Lanval*, aventura do cavaleiro Lanval amado por uma fada. Ainda no século XII, surge o romance cortês, que também narra a matéria bretã, e que teve em Chrétien de Troyes seu grande tradutor e recriador. Com Chrétien de Troyes, as aventuras da corte do rei Artur e o maravilhoso feérico ganham uma estrutura literária mais elaborada. Um pouco mais tarde ainda, aparecem as *Novelas de Cavalaria do rei Artur* ou do ciclo arturiano, que misturam o sobrenatural diabólico, seres maléficos ou benéficos e metamorfoses com a magia das fadas (COELHO, 1991). É no interior das aventuras da corte do rei Artur e dos cavaleiros da Távola-Redonda, que a fada Melusina parece ser incorporada à literatura céltico-bretã pela primeira vez, como personagem de alguns romances de cavalaria do ciclo arturiano, onde atua junto das fadas Viviana e Morgana, como discípula do famoso mago Merlin, na Ilha de Avalon. A personagem de Melusina insere-se na tradição dos grandes romances arturianos, que nascem entre o século XII e o fim do século XIV, época da escritura do texto de Jean d'Arras. Geralmente, os romances de origens ou linhagens, como o *Roman de Mélusine*, retraçam a história fabulosa de um reino e de um grande herói, em que é freqüente elevar à condição de nobreza e dar uma linhagem mitológica às famílias com ambições políticas, como à família de Lusignan, que tenta elaborar para si origens míticas: “seria evidentemente um modo de ‘enobrecer’ a família, pois ter como mãe primordial uma criatura sobrenatural, capaz de sortilégios, seria muito mais importante do que descender de uma simples mortal.” (COELHO, 1991, p. 60). Existem duas versões para os amores de Melusina e Raimondin, a em prosa de Jean d'Arras e a de Coudrette em versos, *Le roman de Mélusine* (1401).

No século XVI, Melusina reaparece na literatura francesa por meio de uma referência de Rabelais à fada em *Pantagruel* (1532), caracterizando-a divertidamente como uma lingüiça serpenteante ou uma serpente lingüicenta. Durante a moda dos contos de fadas, no século XVII, Melusina não chega a inspirar

uma obra marcante (VADÉ, 1997, p. 631). Todavia, com o interesse do Romantismo pelo passado nacional e pelas tradições locais, volta à cena literária do século XIX como personagem em *La fée des eaux* (1841), de Alexandre Dumas, no conto “*La reine des poissons*”, do volume *Chansons et légendes du Valois* (1854), de Gérard de Nerval que lembra ainda da fada no poema “El desdichado”, pertencente à *Chimères*, reunião de sonetos publicados em 1854, em *Les Filles du feu*. Neste soneto, Nerval evoca “*Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron ?* » e « *les soupirs de la sainte et les cris de la fée*” (NERVAL, 1994, p.317, grifo nosso). Na época decadente e simbolista, Melusina adquire uma vida nova como uma das mulheres-fada que povoam o imaginário daquele tempo, especialmente na obra de Jean Lorrain no soneto “*La forêt bleu*” (1883) e no conto “*Mélusine enchantée*”, que compõem *Princesses d’ivoire et d’ivresse*, publicada em 1902 (VADÉ, 1997, p.632). Entretanto, a fada ganha uma importância especial nas obras dos surrealistas, não especificamente no texto *Mélusine ou la robe de saphir* (1917-8), de Franz Hellens, mas devido ao imaginário de André Breton, que a coloca como sua grande figura mítica em *Nadja* e em *Arcane 17* (1947). É interessante notar que em *Arcane 17*, Breton transforma Melusina em contemporânea da mulher da época, que aparece após o grito em um tempo de Guerra:

Mélusine après le cri, Mélusine au-dessous du buste, je vois miroiter ses écailles dans le ciel d'automne. [...] Oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée. [...] Que de fois, au cours de cette guerre et déjà de la précédente, n'ai-je pas attendu que retentît le cri enfoui depuis neuf siècles sous les ruines du château de Lusignan ! (BRETON, 1971, p. 55-6).

É nesta rica tradição oral e literária que Le Clézio insere sua fada Naja Naja, que incorporando alguns atributos e características de Melusina, povoa o imaginário do narrador-poeta em *Voyages de l'autre côté*. No texto lecléziano, esse diálogo com Melusina permite que Naja Naja adquira a condição de personagem mítica, como discutiremos.

Enfim, sujeito da busca do ‘outro lado’, o poeta e suas máscaras segue os itinerários da fada Naja Naja pela grande cidade moderna rumo aos espaços naturais, com os quais se comunicam de maneira tão intensa que acaba por

vivenciar uma experiência essencial. Em *Voyages de l'autre côté*, o poeta e o espaço matêm uma estreita ligação.

5 A TOPOGRAFIA DO IMAGINÁRIO: OS CENÁRIOS POÉTICOS DAS VIAGENS AO 'OUTRO LADO'

Segundo Tadié (1978, p. 56), o espaço da narrativa poética não é suposto como uma representação da realidade e a confusão entre o referencial e o metafórico faz funcionar a pura fantasia verbal. A função referencial é limitada pela função poética, de modo que o leitor é impedido de acreditar no cenário, talvez, até mesmo de vê-lo. Na narrativa poética, a construção espacial está profundamente atrelada à subjetividade do narrador que cria imagens conforme sua percepção e sua imaginação.

Neste sentido, todas as espacialidades, em *Voyages de l'autre côté*, são criadas pelo narrador-poeta, que descreve cenários construídos por meio de sua imaginação, isto é, os espaços não são representações fiéis da realidade, mas formados pelo filtro das sensações e das emoções particulares do narrador, que relembra, como dissemos, sua infância/adolescência. Marcado pela subjetividade, o espaço da narrativa poética só existe a partir da apreensão e da percepção, comenta Tabak (2005, p. 50), “representa um mundo visto como parte de uma dilatação interior, uma extensão da realidade vivida e sentida pela personagem”. Ainda de acordo com Tabak (2005, p. 50), essa visão individual

exerce a função de protagonizar o sentido simbólico da busca interior do ser, pois é nesse espaço que as grandes transformações da vida ocorrem. [...] Essa noção objetiva a necessidade de que a construção espacial tenha de absorver o mundo externo por uma perspectiva interna, impressionista. As referências ao mundo exterior, nessas narrativas, ficam totalmente coloridas por um estado de ânimo interior.

Ao recordar a infância/adolescência, o narrador-poeta, como vimos, passa a vivenciar os fatos e os cenários do passado como uma das personagens da diegese e recorre ainda ao ponto de vista da narradora-mágica, nascida de sua imaginação, como também dissemos, para narrar e constituir os espaços do 'outro lado'; logo, a estrutura espacial do texto lecléziano é inteiramente permeada, ou melhor, é uma extensão da interioridade do narrador.

Desta forma, as aventuras do narrador-personagem com Naja Naja e seus companheiros se iniciam a partir da realidade diegética, composta tanto pela grande cidade moderna quanto pelos espaços naturais para o 'outro lado', representado por inúmeros países mágicos, como o país da água ou Watasenia, do silêncio, do barulho, do sol, dos pássaros, das árvores, das cores, da fonte de água, da massa e das crostas douradas, do áspero, liso e poeirento, dos cactos e agaves, dos *sous-bois*, da palavra mágica, do sonho, das estrelas, do bizarro caminho de reflexos, do fogo, do país indígena e do país do deserto ou Pachacamac, pelos quais se escapa dos mecanismos e da ordem social instituída, a fim de se atingir o absoluto sensível. Portanto, os espaços do real diegético e os espaços do 'outro lado' são espaços imaginários, que se estruturam graças à mediação da escritura efetuada pelo narrador.

Localizados no seio dos elementos materiais, os países mágicos são imanentes ao real diegético, exprimindo um outro aspecto da realidade: o país do silêncio situa-se, por exemplo, no interior do país onde se fala, como define o narrador, « *un pays bizarre, parce qu'il n'est pas loin du tout, il est tout près des autres pays, des pays où l'on parle.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 26). Com efeito, os países mágicos são definidos pelo narrador como lugares, onde « *on arrive comme ça, d'un seul coup, au hasard, en plongeant [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 26). Quando se alcança o interior de cada país mágico, encontra-se um « *ciel si vaste que le regard s'y perd, que la conscience s'y éteint, et avec elle le langage et la pensée logique. La vie y est si intense qu'elle emplit tout sans couler, dense comme le diamant.* » (LE CLÉZIO, 1978a, p. 65). Ao adentrar os países mágicos, Naja Naja/narrador, isto é, Naja Naja e simultaneamente o narrador – que 'oculto', adota a percepção da fada para se imaginar em viagem – desliga-se do mundo moderno regido pela lógica, libertando sua imaginação. A estrutura espacial aparece, então, duplicada em espaços do real diegético, que correspondem à cidade moderna à beira-mar e aos grandes espaços naturais, e em espaços dos países mágicos, referentes ao alhures que as personagens buscam em suas viagens.

Como outras personagens leclézianas, Jeune Homme Hogan, Bea B., Mondo, etc., Naja Naja gosta de andar pela cidade, vagabundear livremente. É o que também faz a protagonista de Breton, Nadja, que caminha sem rumo pelas ruas de Paris, como dissemos anteriormente. Naja Naja segue discretamente as pessoas pela cidade, olha os ônibus para espiar os choferes pelos pára-brisas, entra nas

lojas e nos edifícios, onde faz questões para travar uma efêmera comunicação com as pessoas. Com sua alma semelhante à infantil, olha com curiosidade os títulos dos jornais nas bancas, os nomes das ruas e das pessoas nas caixas de carta dos prédios de apartamentos.

Todavia, *Voyages de l'autre côté* se diferencia das primeiras obras leclézianas, tais como *Terra Amata*, *Le Géant*, *La Guerre*, *Le Livre des Fuites*, em que Le Clézio denuncia a violência e a desumanidade da vida nas grandes cidades. Em *Le livre des fuites*, o protagonista, Jeune Homme Hogan, perambula pelo mundo, atravessando inúmeros países como a Itália, a Turquia, o México, o Camboja, os Estados Unidos, etc., pois a errância lhe permite escapar dos mecanismos e da tecno-estrutura da sociedade contemporânea, especialmente da realidade urbana, onde o homem moderno não pode mais encontrar refúgio:

Ville de fer et de béton, je ne te peux plus. Je te refuse. [...] Les gens qui martèlent avec leurs talons sur le sol dur, en cadence, ne savent pas ce qu'ils font. Moi, je le sais. C'est pour cela que je m'en vais. Habitat groupé, mais habitat divisé, multiplié, anéanti. Foule noire qui se nie, foule aux mouvements qui s'annulent: la ville résonne; la ville parle; la ville se tord sur elle-même; la ville mange, boit, fornique, meurt. [...] Ville, la grande ville infinie, c'est peut-être simplement l'invention de la peur des hommes. Pas un refuge, ni une cachette [...] (LE CLÉZIO, 1969, p. 63-4).

Expressão mais acabada do espírito pós-industrial, a cidade é o lugar do indiferenciado, da multidão que caminha apressada pelas ruas como uma massa homogênea e uniforme, que impede a emergência da individualidade. As grandes metrópoles devoram a vida, impõem ao homem um ritmo artificial que obriga a viver em uma dimensão que nega a natureza e leva ao artifício. No romance *La guerre*, a protagonista Bea B. nega esse mundo opressor e lhe declara guerra:

Je veux faire la guerre contre tout ce qui bouge, contre tout ce qui mange. Je veux faire la guerre contre tout ce qui passe vite et qu'on ne voit pas (...). Je ne veux plus que les gens changent tout le temps de noms et d'idées, je ne veux plus voir les films qui filent avec 24 images/secondes, ni entendre les vibrations des guitares électriques. Je veux, je voudrais arrêter quelque chose, n'importe quoi, une ampoule électrique ou un bidon d'huile, ce serait bien: je me mettrais dedans, et j'aurais enfin la paix [...] (LE CLÉZIO, 1970, p. 79-80).

Como o homem está inevitavelmente condenado a viver na cidade, as personagens leclézianas andam em meio às ruas populosas com “[...] *l’espoir de s’égarer, de sortir des réseaux mémorisés, de rencontrer l’insignifiant, parce que l’insignifiant n’intéresse aucune culture, aucune science et échappe aux mots.*” (ONIMUS, 1994, p. 64).

Nenhuma revolução pode ser possível nas grandes metrópoles, porque não há espaço para a emergência da palavra individual, da solidão, do silêncio e da introspecção, uma vez que

La chaussée noire, les murs des maisons, les mouvements des voitures, les poteaux verticaux, les lumières clignotantes, tout est extrêmement pur, violent, simple. Plus besoin de penser, alors; plus besoin d’interroger le vide. Le regard rencontre des choses, des stratifications dures. (LE CLÉZIO, 1973, p. 65-6).

Para o autor francês contemporâneo, a cidade se mostra saturada de signos, que formam uma prisão da qual é impossível fugir e de barulhos, ruídos ensurdecedores, que atrapalham a expressão do pensamento humano: « *Le bruit a rempli le monde, il n’a laissé de place pour rien d’autre. Le bruit a chassé les paroles et les pensées, très loin, il a remplacé les systèmes. Tout est bruit, aujourd’hui, même le silence.* » (LE CLÉZIO, 1973, p. 116). A cidade torna-se, logo, o lugar da crueldade, da insensibilidade, do vazio e da morte, um verdadeiro campo de batalhas, onde se mobiliza diferentes forças de agressão dos seres humanos entre si, como declara Le Clézio:

Je suis fasciné par la ville, par les agressions de la ville. Une ville, c’est un amoncellement d’êtres humains qui se battent les uns les autres, qui cherchent à se dominer les uns les autres [...] par le mépris, par la violence, par les rites. Les rites de l’automobile, le rite de la promenade, de l’achat dans les magasins. (LHOSTE, 1971, p. 30-5).

Entretanto, o autor não exprime esses aspectos negativos da cidade em *Voyages de l’autre côté*, embora o narrador nomeie “*maudites villes*”, os cenários urbanos das aventuras das personagens. Isso ocorre porque a cidade é recriada e transformada pela imaginação e pelo desejo do poeta. Le Clézio parece retomar os surrealistas que vagavam pelas ruas de Paris recolhendo fragmentos da realidade que seu olhar transformava em palavras: qualquer elemento da vida cotidiana, a

vitruina de uma loja, um cartaz de propaganda, uma conversa, uma fonte, uma lâmpada acesa na janela de um edifício podem originar o maravilhoso, pois as percepções do caminhante deformam e desregulam as relações que unem os elementos da realidade. Em uma destas caminhadas, André Breton cruza, por acaso, com a jovem Nadja e inicia uma série de encontros que exprimem uma experiência prática do autor com alguém que vive naturalmente de forma surreal. Neste aspecto, a escritura de *Nadja* é marcada por uma série de encontros em que a protagonista Nadja revela à Breton o insólito presente nas ruas parisienses. Como Breton, que deseja ver Nadja durante seus passeios, o grupo de amigos do texto de *Le Clézio* está sempre em busca da fada, especialmente quando desaparece, às vezes, por dias ou semanas. São os acasos da caminhada pelas ruas de uma grande cidade que orientam os encontros entre Naja Naja e seus amigos, o que desencadeia a iniciação ao 'outro lado'. Na viagem ao país dos pássaros, por exemplo, o grupo de amigos anda pela cidade a procura das aves e encontra a fada casualmente: "*À partir de ce moment-là, on a décidé qu'on ne dirait plus rien, même quand Naja Naja est sortie de derrière un bosquet pour se joindre à nous.*" (LE CLÉZIO, 1975, p.167).

Nos momentos em que passeia pelas ruas, Naja Naja é sensível ao insólito que se apresenta sob seus olhos: a cor amarela de uma bolsa ou o vermelho de um lenço, expostos na vitruina de uma loja, a cor azul de uma lona, a água que jorra de uma fonte, o odor do pão quente de uma padaria, etc., despertam-lhe para várias viagens ao 'outro lado'. Apesar de todo o insólito que a cidade pode provocar, Naja Naja busca o silêncio, encontrado principalmente no país do silêncio. É justamente este país que marca o início das viagens de Naja Naja, porque o silêncio parece ser a principal característica que norteia a constituição dos países mágicos, mesmo daqueles onde se escutam os sons da natureza. O silêncio é, na verdade, o som da própria matéria primordial.

O narrador-poeta mostra um país exatamente oposto ao mundo moderno: o país do silêncio é construído pelo contraste em relação ao país onde se fala, ou seja, da grande cidade. Por conseguinte, temos uma oposição entre o país onde se fala, repleto de sons, onde se « *marche dans les rues au milieu de tous les bruits qui résonnent et qui font mal, les bruits des autos, les bruits des radios, les bruits des bouches à paroles [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 26) e o país do silêncio: « *Tout est*

tellement silencieux qu'on a les tympans qui s'enfoncent et la bouche qui se sèche. »
(LE CLÉZIO, 1975, p. 28).

Naja Naja/narrador se depara com uma sociedade diferente, ao atravessar os barulhos da cidade moderna para mergulhar no país do silêncio:

Dans ce pays-là, les gens sont muets, mais ça ne veut pas dire qu'ils ne savent pas parler. [...] Ils parlent avec leur corps, avec leurs yeux, avec leurs mains. Les murs aussi parlent parce qu'ils sont des murs, et les autos, les trains, les avions, tout parle avec son corps. [...] Les gens disent des choses douces, ainsi, avec leurs yeux, et Naja Naja leur répond. (LE CLÉZIO, 1975, p. 27).

O país do silêncio apresenta uma nova forma de linguagem, em que os signos verbais, compostos pelos sons das palavras emitidas pelas pessoas e pelos ruídos da cidade, são substituídos por signos não-verbais, a expressão do olhar e os movimentos corporais. As palavras participam dos sistemas da sociedade moderna, especialmente, dos néons das fachadas dos prédios e dos estabelecimentos comerciais, das mensagens dos cartazes publicitários, das conversas ouvidas no metrô, nas ruas, nos restaurantes, do ronco dos motores dos veículos, etc.; inversamente, no país do silêncio,

Il y a de grands hauts murs complètement silencieux. Les buildings n'ont rien qui clignote près des toits, les rues sont sans noms, sans numéro [...] Les heures n'ont pas d'importance [...]. Les gens n'ont pas de nom, enfin je veux dire pas de nom à eux. (LE CLÉZIO, 1975, p. 27-31).

Neste país, a fada encontra novos sentidos na realidade cotidiana, descobrindo cores e luzes até então inexploradas e experimentando, por sua vez, novas sensações:

C'est la réalité qui est belle dans ce pays. Elle brille, elle illumine, milliers de particules de mica, d'éclats de miroirs, elle renvoie la lumière. Les couleurs sont brillantes aussi, de grands immeubles peints en rouge, en blue, en vert. Rien qu'à regarder un mur rouge, tu peux voyager pendant des heures. [...] Tu peux aller très loin dans les murs, dans les fenêtres, tu peux grimper aussi haut que tu veux sur les tours, et planer dans l'air comme un cerf-volant, et redescendre sans te presser en faisant de grands cercles mous. (LE CLÉZIO, 1975, p. 31).

Uma outra forma de anular as sensações negativas proporcionadas pelos ruídos da cidade é tentar encontrar o seu 'outro lado'. Naja Naja/narrador penetra em todos os barulhos urbanos, onde descobre diferentes países mágicos. No interior do som de uma gota d'água que cai de uma torneira:

Tu entres dans une grotte fraîche, obscure, couleur d'aigue-marine, avec toutes ces gouttes d'eau qui se détachent du plafond et tombent sur le tapis de mousse. C'est un pays où il y a beaucoup d'eau. Tu avances lentement à l'intérieur de la grotte, et tu vois des flaques, des mares, des lacs. Les gouttes tombent des stalactites dans les bassins d'eau noire, et font des cercles. (LE CLÉZIO, 1975, p. 256).

Pelo jogo de metáforas, o som do apito dos caminhões oculta « *des oiseaux gras perchés dans les branches des arbres* », o som da água que corre na canalização, « *une route de sable blanc qui va droit jusqu'à l'horizon* », ou ainda, o barulho da explosão de uma mina no subsolo, « *une haute montagne abrupte avec des couloirs d'avalanches.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 257).

Além disso, o poeta rompe com a representação da realidade urbana à medida que sua imaginação recria e reorganiza a geografia da cidade, de uma forma não compatível com a razão, quando Naja Naja, por exemplo, parece transportar os edifícios da cidade para o mar:

*Puis elle transporte les buildings sur la surface de l'eau, parce qu'elle trouve que là ils sont bien mieux. Ils flottent, ils vont à la dérive, on dirait des carrés de liège blanc. [...] Elle regarde devant elle, la mer avec les buildings qui dérivent. Il y en a un, plus haut que les autres, **l'hôtel Castelmar** [...]. Dans l'eau de la mer il **flotte comme un paquebot**, les vagues déferlent sur son étrave, il avance lentement au milieu des autres buildings en faisant des tourbillons. (LE CLÉZIO, 1975, p. 45, grifo nosso).*

Os edifícios, pela aproximação analógica, parecem flutuar nas águas como quadrados de cortiça e depois parecem transformar-se em barcos e, como tais, navegam acima do mar, fazendo com que a cidade tenha um novo aspecto. Naja Naja parece transportar pela imaginação também a si mesma da praia para o interior do hotel-navio e se instalar em um quarto, de onde visualiza em uma espécie de viagem *sur place* não o mar como anteriormente, mas a baía com seus cascalhos, isto é, desloca-se de um espaço para outro, alterando seu ângulo de visão:

Alors elle va habiter une chambre du Castelmor, elle s'allonge sur le lit doux et frais, dans des draps bleu ciel. Du lit elle voit la petite fenêtre carrée, sa chambre est tout à fait en haut d'une tourelle. [...] Après des heures et des heures, par la fenêtre on voit toujours le même paysage, le demi-cercle de la baie et la plage de cailloux. Peut-être que le vaisseau est ancré devant la ville, et qu'il ne peut pas s'en aller. (LE CLÉZIO, 1975, p. 45-6).

Uma metamorfose espacial semelhante aparece ainda quando, por meio da imaginação do poeta, a cidade se transforma no mar e as pessoas em navios: *“Quelquefois les gens sont grands comme des bateaux. Ils arrivent lentement, sur la terre qui ressemble à la mer, et tu vois leurs étraves hautes qui avancent.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 81). Pela analogia, o orgânico torna-se inorgânico, os homens se metamorfoseiam em máquinas, o que caracteriza uma desumanização do ser humano, que passa da constituição física natural à artificial. Em oposição, a cidade transfigura-se pela comparação poética em um ambiente natural, isto é, adquire vida, uma vez que suas ruas são recobertas pelo mar, onde transitam calmamente os navios:

Ils passent en rasant les murs des immeubles [...] Ils suivent lentement les canaux des rues, ils traversent les jardins d'herbe, ils remontent les boulevards interminables. [...] C'est comme si toutes ces rues et toutes ces places de goudron avaient été recouvertes par la mer [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 82-4).

Metamorfoseadas em navios, as pessoas, que formam uma massa uniforme no mundo cotidiano, seguem de modo individual, diferentes rotas ao longo do oceano. Da cabine de um homem-navio, pode-se visualizar uma vasta paisagem, a extensão da terra, as planícies azuis, as colinas lilases, as montanhas negras, o céu, o horizonte e a cidade, ao qual se funde. Enfim, o homem, a máquina, a natureza e a cidade formam, sob o filtro do olhar do poeta, simultaneamente interior e exterior, uma única paisagem, que se abre para o infinito: *“Tu vois toute l'étendue de la terre, comme si on volait, les plaines bleues, les collines mauves, les montagnes noires. Tu vois la mer aussi, mais de loin, et le ciel et l'horizon.”* (LE CLÉZIO, 1975, p.85).

Quando Naja Naja viaja em seus passos, as construções e os veículos parecem acompanhar a forma e o ritmo de seus movimentos, executando ondulações, contrações ou alongamentos, tornam-se flexíveis e maleáveis como um doce de gelatina, o que cria uma imagem poética:

*[...] mais plus rien dans **la ville n'est stable**. Les immeubles et les maisons, les tours, les garages, les châteaux suivent la marche de Naja Naja. **Ils ondulent** sur leur base, **ils s'étirent et se contractent** comme s'ils étaient en guimauve. Les voitures font pareil, elles roulent sur leurs roues excentriques, **en cahotant** lentement. (LE CLÉZIO, 1975, p. 44-5, grifo nosso).*

De acordo com este aspecto, o espaço de uma boate se transfigura, enquanto Naja Naja, com o pseudônimo de Gin-Seng, executa os movimentos de dança, envolvida pelas cores amarela e azul da iluminação, que começam, aos poucos, inversamente, a irradiar-se dela. Neste processo, o ambiente parece tornar-se uma caverna:

Quand Gin-Seng danse comme cela, elle peut danser des heures sans s'arrêter. Elle n'est plus ici, dans la salle enfumée du Reels, elle est seule au fond d'une grotte où règne la drôle de lumière bleue des profondeurs. [...] Gin-Seng, en dansant, a transformé toute la salle en caverne, et tout le monde en oiseaux. (LE CLÉZIO, 1975, p.69).

O espaço adquire um aspecto ambíguo, a meio caminho entre a construção artificial da boate e a natural da caverna; daí, as lâmpadas alaranjadas da pista de dança iluminarem a caverna: « *Au-dessus des oiseaux **la lampe orange s'allume et s'éteint** comme un phare. Il y a tellement d'oiseaux à l'entrée de **la caverne** qu'ils ne peuvent pas s'écarter longtemps les uns des autres.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 69, grifos nossos). Neste espaço, as pessoas, que dançam também metamorfoseadas em pássaros, decolam das 'rochas' da boate/caverna e voam entre as lâmpadas da iluminação até finalmente alçar vôo para o exterior e assim, sobrevoarem os néons, as torres e os telhados da cidade:

*Ils s'élèvent eux aussi **au-dessus de la ville**. Ils volent en groupe compact **au-dessus des enseignes de néon**, plus haut que les tours. [...] C'est bien d'être un oiseau, comme Gin-Seng, et de voler haut **par-dessus les toits de la ville**, en entraînant les autres oiseaux. (LE CLÉZIO, 1975, p. 70, grifo nosso);*

logo, a boate parece transforma-se em uma espécie de país dos pássaros.

No entanto, o cenário de eleição nas obras leclézianas não é a cidade moderna, mas os grandes espaços pertencentes à natureza. De fato, observamos o estreito contato entre as personagens e a natureza nos vários textos leclézianos,

como por exemplo, as dunas que encontram o mar em *Désert*, por onde Lalla adora deslizar:

[...] Lalla court à travers les broussailles jusqu'aux dunes grises. Les dunes sont comme des vaches couchées, le front bas, l'échine courbée. Lalla aime monter sur leur dos, en fabriquant un chemin rien que pour elle, avec ses mains et ses pieds, puis rouler en boule de l'autre côté, vers le sable de la plage. L'océan déferle sur la plage dure en faisant un grand bruit de déchirure, puis l'eau se retire et l'écume fond au soleil [...] (LE CLÉZIO, 1980, p. 81-2);

as paisagens dos campos de cana-de-açúcar onde Alexis corre em direção ao rio, no romance *Le Chercheur d'or*:

Chaque jour, je vais jusqu'au rivage. Il faut traverser les champs, les cannes sont si hautes que je vais à l'aveuglette, courant le long des chemins de coupe, quelquefois perdu au milieu des feuilles coupantes. [...] Le soleil de la fin de l'hiver brûle, étouffe les bruits. Quand je suis près du rivage, je le sens parce que l'air devient lourd, immobile, chargé de mouches. Au-dessus, le ciel est bleu, tendu, sans oiseaux, aveuglante. [...] Les cannes sont très hautes [...], des feuilles qui coupent comme des lames de sabre d'abattage, il faut les écarter du plat de la main pour avancer. (LE CLÉZIO, 1985, p. 13);

as paisagens dos jardins da casa da luz de ouro no conto “Mondo”:

Autour de la maison, il y avait un jardin pas très grand, mais tellement envahi de ronces et de mauvaises herbes qu'on n'en voyait pas les limites. [...] Dans le jardin en désordre, devant la maison, il y avait deux beaux palmiers qui s'élevaient au-dessus du toit et, quand le vent soufflait un peu, leurs palmes grattaient les gouttières et les tuiles. Autour des palmiers, les buissons étaient épais, sombres, parcourus par de grandes ronces violettes qui rampaient sur le sol comme des serpents. (LE CLÉZIO, 1978b, p. 42-3);

a densa floresta em *Trois villes saintes*, por onde atravessam os homens vestidos de branco:

*Les arbres serrés font un mur impénétrable de chaque côté de la route où on avance, ils sont silencieux, **immobiles dans l'air immobile, dans l'air vide sans oiseaux, sans insectes, dans l'air dur et dense** qu'on traverse, **aiguisé comme un cocteau chauffé**, au milieu de la forêt, on avance en sinuant escaladant les monticules, longeant les ravins, les arbres sont des palissades sèches qui cachent l'horizon, qui retiennent l'air avec leurs griffes. On n'entend rien. Les arbres retiennent **les bruits des moteurs, les grognements, les grondements, les déchirements des moteurs** des camions des chicleros, les camions qui voudraient s'arracher de*

l'asfalte brûlant, tous les bruits des avions aux ailes coupées. (LE CLÉZIO, 1974, p. 1, grifo nosso).

À semelhança de Rousseau que toma os lugares naturais como cenários de suas longas caminhadas, Naja Naja, o narrador-personagem e seus amigos partem da cidade moderna para os espaços naturais, onde entram em comunhão com a natureza, atingindo o 'outro lado'.

A topografia do real diegético apresenta, em *Voyages de l'autre côté*, inúmeras rotas ou caminhos que conduzem aos lugares privilegiados, todos do 'outro lado'; por isso, os diversos caminhos seguidos se orientam para os diferentes pontos espaciais:

Il y a des routes qui vont partout. Les routes de l'Est et de l'Ouest, les routes qui vont vers le haut des montagnes, ou dans la forêt, les routes qui vont jusqu'à la lune. Naja Naja connaît toutes ces routes. Elle les suit, et elle arrive dans des pays étrangers et curieux. Chaque jour elle découvre une route nouvelle. (LE CLÉZIO, 1975, p. 149).

Estes lugares privilegiados, as montanhas, as colinas azuis, a praia, os terrenos baldios nos subúrbios e nos arredores da cidade, como uma pedreira abandonada, são espaços onde o 'outro lado' se revela: “[...] *ce sont autant de marges dans l'espace urbain, autant de frontières qui ouvrent sur ce que Le Clézio aime à appeller l'“autre côté”, celui qui vaut le plus essentiel des voyages.*” (MAROTIN, 1995, p. 18). Os lugares de eleição são aqueles que se situam geralmente às margens da cidade, solitários, longe do barulho, dos signos negativos da cidade e em contato com a natureza. São espaços escolhidos rigorosamente pelo narrador, porque escondem o objeto de sua busca interior, evocando o 'outro lado'.

As colinas recobertas por pinheiros azuis ou por pinheiros marítimos reproduzem em uma escala menor e anunciam o espaço da montanha, que apresenta um status particular na imaginação lecléziana. Em *L'inconnu sur la terre*, o narrador compara a montanha com a beleza real, estando em estreita relação com a luz:

Elle est au centre de la lumière, elle brille comme le sel, comme le verre, immobile, seule dans l'air des hautes altitudes. Tout est si dur en elle, si vrai. On ne peut rien imaginer, rien ajouter ni soustraire.

Elle est un bloc compact à la surface de la terre, un relief, et aucun être vivant ne pourra être comme elle. (LE CLÉZIO, 1978a, p. 22).

No conto “La montagne du dieu vivante”, inserido na antologia *Mondo et autres histoires*, a luz que incide no monte Reydarbarmur parece atrair o jovem Jon para o cume, onde encontra a pequena criança, uma personificação do deus da montanha, que o inicia à comunhão cósmica:

C'était peut-être la lumière qui lui avait donné envie d'aller jusqu'à Reydarbarmur. Pendant les mois d'hiver, quand les nuages glissent au ras du sol en jetant le grésil, la montagne semblait très loin, inaccessible. Quelquefois elle était entourée d'éclairs, toute bleue dans le ciel noir, et les gens des vallées avaient peur. [...] Aujourd'hui, c'était peut-être cette lumière du mois de juin qui l'avait conduit jusqu'à la montagne. La lumière était belle et douce, malgré le froid du vent. (LE CLÉZIO, 1978b, p.124).

Massa compacta e imóvel, a montanha denota o estado inalterável da matéria real, «l'immensément matérielle», representa, logo, a própria eternidade, segundo o poeta de *L'Inconnu sur la terre*:

Montagne durable, forte, au roc enraciné dans les profondeurs, visible au-dessus de l'horizon, de plus grande et trouble à mesure qu'on s'éloigne d'elle. [...] Elle est là, continuellement, chaque jour au même endroit, chaque matin [...] absolument elle, livre et forte, solide dans la sphère de l'air et de l'eau. (LE CLÉZIO, 1978a, p. 23).

A montanha é, em *Voyages de l'autre côté*, um lugar mágico, em cujo cimo Naja Naja e seus amigos entram em contato com as forças naturais e conseqüentemente com o ‘outro lado’, como ocorre na viagem ao país das árvores.

Mas é a praia, que anuncia por sua proximidade o mar, o principal espaço poético lecléziano. O mar compartilha algumas características da montanha, como a ligação com a luz, que incide em suas águas, especialmente a luz do sol, como exemplifica em *Voyages de l'autre côté*, o caminho de reflexos que conduz ao país bizarro:

Tout de suite elle est dans un pays bizarre, où il n'y a pas de terre, ni de ciel, mais une grande étendue bleue, probablement de l'eau. Devant elle, les boules de feu étincellent, éclatent. Elle marche droit devant elle, en sautant d'un éclat à l'autre. C'est une route très longue, dont on ne voit pas la fin. Il y a des boules lumineuses de

toutes les couleurs: jaunes, rouges, oranges, verte, bleues. (LE CLÉZIO, 1975, p. 149).

Le Clézio considera o mar um ser vivo, uma pessoa de quem se sente saudades, como afirma o narrador-poeta de *L'Inconnu sur la terre*:

La mer est belle. Comment peut-on vivre longtemps loin d'elle? [...] je peux pas oublier qu'il y a la mer. C'est à elle que je pense très souvent, comme à une personne que je cherche. [...] C'est une personne vivante, que j'aime, qui me parle et à qui je parle. Elle a des sentiments, des passions, elle sait rire et se mettre en colère. (LE CLÉZIO, 1978a, p. 86).

De fato, o mar aparece personificado no conto “Celui qui n’ avait jamais vu la mer”, também de *Mondo et autres histoires*, quando Daniel, a criança que nunca tinha visto o mar, aproxima-se dele pela primeira vez:

De temps en temps, Daniel s'arrêtait, face à l'horizon, et il regardait les hautes vagues qui cherchaient à passer par-dessus les brisants. Il respirait de toutes ses forces, pour sentir le souffle, et c'était comme si la mer et l'horizon gonflaient ses poumons, son ventre, sa tête, et qu'il devenait une sorte de géant. (LE CLÉZIO, 1978b, p. 175).

Em *Le Chercheur d' or*, os ruídos e os odores do mar parecem acompanhar a trajetória de Alexis na busca de sua identidade, à proporção que foram penetrando desde a infância em sua interioridade até se tornarem parte do adulto em que se transformou:

Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer. Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos, au vent qui ne cesse pas, même lorsqu'on s'éloigne des rivages et qu'on s'avance à travers les champs de canne, c'est ce bruit qui a bercé mon enfance. Je l'entends maintenant, au plus profond de moi, je l'emporte partout où je vais. Le bruit lent, inlassable, des vagues qui se brisent au loin sur la barrière de corail, et qui viennent mourir sur le sable de la Rivière Noir. Pas un jour sans que j'aie à la mer, pas une nuit sans que je m'éveille, le dos mouillé de sueur, assis dans mon lit de camp, écartant la moustiquaire et cherchant à percevoir la marée, inquiet, plein d'un désir que je ne comprends pas. Je pense à elle comme à une personne humaine, et dans l'obscurité, tous mes sens sont en éveil pour mieux l'entendre arriver, pour mieux la recevoir. (LE CLÉZIO, 1985, p.11).

Em *Voyages de l'autre côté*, a fada encontra à beira-mar o pescador que lhe conta uma bela história, além de narrar ela mesma na praia, a história da mamãe pepino-do-mar, embriagada na contemplação do pôr-do-sol, enquanto alguns de seus amigos adormecem; mas, Alligator Barks olha sonhador « *un bateau de pêche qui passe lentement sur la mer, qui va tout droit en faisant un bruit étouffé.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 49). O mar “*libre et puissante*” torna-se na obra do autor francês um convite à viagem, como lembra o narrador-poeta em *L'inconnu sur la terre*:

C'est à ce moment-là qu'on sent, à travers elle, les messages qui viennent de tous les points du monde. Ils arrivent comme cela des Indes, de l'Océanie, de l'Amérique du Sud, invisibles vagues qui se croisent et se mélangent. (LE CLÉZIO, 1978a, p. 89).

Naja Naja e seus amigos procuram frequentemente os terrenos baldios nos subúrbios da cidade, lugares esquecidos pelos homens modernos, atraídos pelos bares, pelos cafés, pelas boates, pelas lojas, etc.. Alligator Barks, Gin Fizz, Sursum Corda, Louise e Leon escutam de Naja Naja, por exemplo, a história do pescador de arenques em um destes terrenos que se situa nas proximidades do mar, o qual é descrito como poeirento e quente, com detritos e velhas latas de óleo e com um canteiro de obras ao fundo, no centro do qual há um enorme guindaste:

On est tous dans un terrain vague, pas très loin de la mer. Naja Naja attend assise sur un caillou, au centre du terrain vague. C'est Yamaha qui arrive le premier, il gare l'Opel à l'entrée du terrain. [...] Dans un terrain vague, tout est poussiéreux et chaud. Il y a quelques arbres pas loin; deux platanes, un palmier et peut-être un figuier. Nous nous asseyons là où c'est possible, entre les débris, sur les vieux bidons d'huile rouillés. [...] Derrière nous il y a un chantier. On va certainement construire un très haut immeuble, parce qu'il y a une grue gigantesque en équilibre au centre du chantier. (LE CLÉZIO, 1975, p. 135-6).

Uma pedreira abandonada serve ainda de cenário para outra história da fada, a história do homem barbudo. Espaço à margem da sociedade, inclusive espacialmente, pois se localiza longe da cidade, a pedreira compõe-se, enquanto depósito de lixo, dos restos da civilização urbana, dos materiais e dos produtos que foram descartados, porque perderam sua utilidade, encontrando-se abandonados, desprezados pelo homem. Contudo, as personagens reutilizam estes materiais, ao transformá-los em uma grande fogueira, no interior da qual viajam ao país do fogo;

logo, os restos da sociedade, uma vez queimados, criam as condições para uma nova aventura. Ao retomar um espaço despojado de valor pela sociedade urbana, as personagens atribuem-lhe um valor positivo, já que conduz ao 'outro lado'.

É pertinente frisar que a pedreira situa-se nas montanhas, no seio dos cenários naturais que, neste caso específico, atua como depósito do lixo da cidade, ou melhor, é na natureza que o homem descarta as sobras dos produtos que consome com voracidade na sociedade contemporânea. De fato, a natureza é um dos cenários favoritos escolhido pelas personagens para contar e escutar histórias, como as montanhas onde inventam a história sobre o homem barbudo, descrita detalhadamente:

C'est sur un plateau rocheux, au-dessus de la ville. Le vent souffle fort, en sifflant sur les pierres et les buissons d'épines. On est entourés de montagnes. [...] On est tous assis par terre, appuyés sur des cailloux. [...] On est quelque part sur la terre, en haut de ce plateau, sous le ciel, dans le vent. [...] Naja Naja se lève, elle fait quelques pas vers nous. Elle va raconter une histoire [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 230-1).

Afastados da cidade, em um planalto formado por rochas, as personagens cercam-se pelas montanhas e pela vegetação natural, para ouvir a história, sentadas no chão de pedras e cascalhos, sentindo o vento que sopra sobre si. Cria-se um espaço favorável para libertar a imaginação e sentir a paz e a harmonia da natureza.

Outros espaços privilegiados são os esconderijos que Naja Naja encontra durante suas caminhadas, em alguma trilha abandonada ou nas cercanias do mar, como uma clareira no meio dos bosques de pinheiros marítimos, os buracos no chão preenchidos por juncos, as barreiras contra incêndio que dividem os cumes das montanhas secas, os arredores dos aeroportos, os túneis abandonados, as antigas clareiras, as trincheiras, as trilhas de contrabandistas, os diques, os buracos entre o quebra-mar, as urzes emaranhadas entre os cascalhos, a areia, as fendas e as grutas:

Elle sort de la ville, elle marche vite vers les cachettes, sur une route abandonnée. Il y a une clairière devant la mer, au milieu d'un bois de pins maritimes. Elle traverse des creux d'ajoncs qu'elle referme sur elle. Ce sont des jours comme ça où il faut se cacher, disparaître, n'être nulle part. [...] Naja Naja connaît tous les sentiers qui éloignent. Il y a des chemins de terre qui vont à travers les champs. [...] Naja

Naja connaît des milliers de bonnes cachettes. (LE CLÉZIO, 1975, 73-4).

Nestes espaços, a fada pode, à semelhança da pequena criança em *L'inconnu sur la terre*, ver “*éternellement la mer et le ciel, sans être [vue]*” (LE CLÉZIO, 1978a, p. 92). É o que torna especial o melhor dos esconderijos, o castelo de Naja Naja, uma fenda na rocha à beira-mar, na verdade, uma velha casa esquecida no rochedo cercada por musgos:

C'est bien de voir la mer par cette petite fenêtre carrée. Tu ne vois rien d'autre que du bleu, un morceau de bleu découpé dans la mer. Tu vois aussi un peu d'horizon, juste une ligne mince qui traverse l'ouverture. Il n'y a rien d'autre pour te distraire, pas nuages, pas de soleil, pas d'arbres, pas de gens, rien. Naja Naja reste là longtemps, étendue au bord de la fenêtre, à regarder le morceau bleu. C'est un endroit à l'abri de tout, sans vent, sans pluie. C'est un lieu si silencieux [...]. (LE CLÉZIO, 1975, p. 79).

Em *L'inconnu sur la terre*, a criança escolhe entre os vários blocos de rocha, uma fenda atapetada com gravetos e folhas, abrigada do vento e perfumada com os odores das plantas, onde permanece durante muito tempo, observando o mar e o céu: “*C'est un port pour le marin qui n'a pas de bateau.*” (LE CLÉZIO, 1978a, p. 92). O pequeno Mondo também possui inúmeros esconderijos em meio aos elementos naturais: “*Mondo pensait à toutes ses bonnes cachettes, toutes celles qu'il connaissait, au bord de la mer, dans les rochers blancs, entre les brise-lames, ou bien dans le jardin de la Maison de la Lumière d'Or.* » (LE CLÉZIO, 1978b, p. 71).

No interior de alguns esconderijos de Naja Naja revelam-se pequenas formas, um microcosmo rico em vida, esquecido pelas pessoas imersas no cotidiano da cidade moderna:

Sur la terre, il y a quelques scolopendres, un hanneton, des fourmis. Il y a des cailloux minuscules qui portent des signes incompréhensibles. Il y a des herbes rases, jaunes, et des fleurs minuscules. [...] Seulement elles étendent leurs lianes, elles courent lentement à ras de terre. Elles ont de longs tentacules couverts d'épines, et de petites feuilles losangulaires, vert sombre et violet, aux bords en dents de scie. [...] Leurs racines sont prises entre les cailloux, sur leurs troncs il y a des épines très longues et acérées, dont la base est pâle et le bout presque noir. (LE CLÉZIO, 1975, p. 75-6).

São estas pequenas formas que a fada observa e das quais escuta as inúmeras histórias como, as histórias dos cascalhos, das ervas e das silvas, o que exprime a dinâmica da vida na natureza.

As personagens seguem um itinerário dos espaços do real diegético ao centro ou ‘aqui’, isto é, um ponto onde ocorre uma concentração espaço-temporal e sensorial, onde Naja Naja – e o narrador ao adotar as percepções da fada –, seus amigos e o ‘outro lado’ se unem em uma unidade central, o que conduz ao êxtase material. Como afirma Tadié (1978, p. 67), o itinerário da narrativa poética representa a última etapa de uma evolução que vai da viagem exterior à viagem interior, e da viagem interior a uma viagem através desses grandes espaços livres – representados pelo ‘outro lado’ no texto lecléziano – que as palavras são suficientes para engendrar. Assim, os lugares privilegiados possuem um centro, como por exemplo, o bloco de concreto do quebra-mar onde Naja Naja se deita para viajar ao sol; as rochas cobertas de musgos de onde a fada parte para o país bizarro, ou as rochas no centro da clareira onde cercada por seus amigos narra suas histórias; a fogueira que conduz ao país do fogo, localizada também no centro da clareira e ainda as oliveiras, onde as personagens sentam encostadas para viajar ao país das árvores. Segundo Michel (1986, p. 60), a escritura elege esse centro como um alto-lugar, um *axis-mundi* de uma intensa comunhão cósmica, onde será tangível o ‘outro lado’ dos elementos materiais.

No entanto, no interior de alguns países mágicos observamos a voz narrativa referir-se também a um *ici*, em que o dêitico marca a presença do narrador junto de Naja Naja no espaço alhures. É o que notamos no interior do país do silêncio, quando o narrador diz, por exemplo, para caracterizar o espaço: “*On n’ a sûrement plus rien à attendre ici, parce que c’est à cause du langage qu’on attend.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.28, grifo nosso). Portanto, este *ici* expressa o ponto onde o narrador e Naja Naja, em êxtase material, situam-se no espaço e no tempo do absoluto sensível, reconciliados com a matéria, pois se encontram no seio do país mágico.

Viajar ao ‘outro lado’ é transpor a linha fronteira entre o real diegético e o imaginário, penetrando no infinito sensível, onde é possível caminhar, tocar os elementos materiais, descrever a paisagem visualizada, porque é um espaço tão real quanto o real diegético. Ultrapassar a linha fronteira equivale, por sua vez, tentar atingir a linha do horizonte, onde todas as rotas parecem terminar. O país

bizarro, como vimos, é formado pelo reflexo emitido pelo sol sobre as águas do mar e parece se ampliar até o horizonte: *“Devant elle [Naja Naja], sur la mer , il y a des reflets qui conduit jusqu’ à l’horizont, sous le soleil.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 149); e o país indígena se localiza no fim de uma rota que também se estende ao horizonte: *«Au loin, à l’horizon, brillent les monuments mystérieux. Les pyramides, les coupoles, les tours carrées des palais, blanches et tremblantes dans l’atmosphère. »* (LE CLÉZIO, 1975, p. 270).

Segundo Michel (1986, p. 72-3), o horizonte é o limite extremo que o poeta sente como obstáculo e, sobretudo, um signo que anuncia o ‘outro lado’. Para Le Clézio, o ‘outro lado’ começa efetivamente além do horizonte. Assim, os países mágicos parecem estar além do horizonte, linha circular que limita o campo visual e na qual a terra confunde-se com o mar. Este elemento da natureza mostra de forma concreta, principalmente visual, a passagem para o ‘outro lado’. O horizonte se torna, em *Voyages de l’autre côté*, uma personagem, o Horizon Lointain, já citado, que exprime *“le dernier pays sur la terre, le pays lointain, hors de l’espace, et on regarde de l’autre côté la ligne de la terre et les nuages, sans crainte”*, onde se encontra *« la paix, la très grande silence, parce qu’on est loin, à l’infini. »* (LE CLÉZIO, 1975, p. 266). Ainda de acordo com Michel (1986, p. 74), a obsessão pela linha do horizonte testemunha, na obra lecléziana, *“une perception exacerbée de la finitude qui engage dans une aventure transcendante”*: a escritura tenta ultrapassar o obstáculo, passar através, atingir e possuir o ‘outro lado’, verdadeiro Graal desta narrativa poética. Escrever a linha do horizonte, dando-lhe a condição de personagem, é buscar uma realização do infinito na fixação pela imagem de um eterno ‘aqui’ (MICHEL, 1986, p. 76).

Desta forma, para alcançar os espaços do ‘outro lado’ Naja Naja e o narrador devem integrar-se totalmente com a realidade material diegética, fusão efetuada pela mediação dos sentidos. De acordo com Tabak (2005, p. 50), na narrativa poética, a paisagem “não é somente vista ou descrita como tal, ela é sentida pelo foco pessoal e subjetivo. Essa característica é marcada por uma necessidade sensacionista do espaço, isto é, o ser da narrativa poética multiplica-se para sentir tudo de todas as maneiras”. Em *Voyages de l’autre côté*, o narrador parte em uma viagem, guiado por Naja Naja, a fim de descobrir suas próprias sensações quando em comunhão com os espaços privilegiados.

5.1 A hiperestesia e o espaço no encontro com o ‘outro lado’

Segundo Onimus (1994, p. 34) Le Clézio, o qual considera um hiperestésico, – indivíduo portador de sensibilidade extremamente aguçada aos estímulos com a paciência de analisar a fundo suas mensagens e o dom de transformá-las em palavras –, deseja viver com seu corpo e por seu corpo. Viver e sentir são complementares e inseparáveis da existência humana: “[...] *sentir, ce n’est pas chercher à s’approprier le monde; c’est seulement vouloir vibrer, être à chaque seconde le lieu de passage de tout ce qui vient du dehors, traverser et ressurgit [...]*” (LE CLÉZIO, 1978a, p. 164). Em *L’Extase matérielle*, o autor de *Voyages de l’autre côté* diz que a beleza e a energia da vida, não se encontram no espírito, mas na matéria:

L’étendue inimaginable de la réalité, de la réalité aux points de repères tranchants, je veux la voir. Je veux toucher tout ce qui peut être touché. Goûter tout ce qui peut être goûté. Sentir tout ce qui sent. Voir, entendre, recevoir en moi par tous les orifices, toutes les ondes qui partent du monde et le font spectacle. (LE CLÉZIO, 1967, p. 240).

Ora, Le Clézio expressa o desejo de estabelecer uma intensa comunhão com a matéria que o cerca pelo filtro das sensações, pois esta interação pode revelar a beleza e os mistérios ocultos no real.

Como expressão deste sensualismo, os espaços imaginários do ‘outro lado’ são criados a partir dos sentidos depreendidos pelo *eu* em contato com a realidade diegética. Os países mágicos se constituem por meio do filtro das sensações desencadeadas pelas percepções de Naja Naja – e concomitantemente do narrador –, que provocam um tipo de embriaguez perante os elementos do mundo exterior. Esta embriaguez ou êxtase material determina um mergulho na imaginação que revela o ‘outro lado’. O segredo para atingir o ‘outro lado’ parece ser a cuidadosa percepção da realidade exterior mediada pelos sentidos, a visão, o tato, a audição e o olfato, pelos quais a fada enfraquece os limites entre o real diegético e o imaginário, penetrando no ‘outro lado’.

No texto de *Voyages de l’autre côté*, a percepção visual é a principal forma de romper as fronteiras entre o real diegético e ‘outro lado’: “*Naja Naja a les*

secrets. Ce ne sont pas des clefs pour ouvrir des portes, c'est plus simples que cela, c'est dans son corps, derrière ses yeux. Elle ne veut rien dire, elle ne desserre pas les lèvres. » (LE CLÉZIO, 1975, p. 33). Diante do olhar de Naja Naja, qualquer elemento do real diegético é susceptível de exteriorizar o 'outro lado'. Como medita o narrador de *L'Extase matérielle*,

Être vivant, c'est d'abord savoir regarder. Pour ceux dont la vie n'est pas sûre, regarder est une action. C'est la première jouissance effective de l'être vivant. Il est né. Le monde est autour de lui. Le monde est lui. Il le voit. Il le regarde. Les yeux bougent, s'orientent ensemble, les prunelles fixent les choses. Les formes sont. Rien ici n'est immobile. Tout bouge, bouge, bouge à la folie. Le regard donne son mouvement au monde. (LE CLÉZIO, 1967, p.113).

O olhar pelo qual procura o autor francês, é um olhar ativo, que faz com que a interioridade se misture aos elementos materiais, de maneira que o *eu* faça parte dos elementos ou das paisagens percebidas. Para isso, é preciso reaprender a ver, de modo que se comece a olhar intensamente cada mínimo detalhe da paisagem exterior, aqueles detalhes que passam despercebidos pelo homem que vivencia a rotina da vida moderna. Conforme o pensamento lecléziano, deve-se, de certa maneira, ter uma midríase, palavra escolhida inclusive pelo autor para nomear um de seus ensaios, *Mydriase*, que significa, em termos médicos, a dilatação das pupilas, mas que se refere no texto em questão, à capacidade de alguns indígenas de enxergar além da realidade conhecida. Nesse ensaio o autor afirma: « *Les yeux sont des moteurs, pour aller dans l'autre sens, vers le futur, vers les pays inconnus, vers les rêves, les choses de cette nature.* » (LE CLÉZIO, 1993a, p. 22).

Neste sentido, o narrador se apropria do olhar de um ser que conserva, como a criança, uma cumplicidade permanente com o mundo natural e com os elementos materiais, a narradora-mágica Naja Naja, que olha atentamente os pequenos elementos da natureza, “*les petites choses, du genre des fourmis ou des mouches. Elle regarde aussi les herbes lisses, les fleurs, les oiseaux [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p.21) e da cidade moderna, onde

*il y a des endroits drôles, une Pontiac vert pomme, ou bien un autobus jaune et bleu, ou bien une bicyclette avec une roue voilée. Il y a des endroits qui frémissent et s'agitent, pleins d'électricité. Naja Naja ne se repose pas: **elle regarde, autour d'elle, droit devant***

elle, quelquefois même en arrière. (LE CLÉZIO, 1975, p. 115, grifo nosso).

Naja Naja, e com ela o narrador, integra-se aos objetos materiais do real diegético, atravessando para o seu 'outro lado':

Certains jours, Naja Naja fait ceci : [...] elle traverse tout ce qu'elle voit. Elle regarde tout ce qu'il y a autour d'elle, les maisons, les magasins, les garages, les voitures, elle regarde tout avec des yeux clairs-obscur, sans chercher à comprendre. Les objets sont simples, ils sont purs et nets, on va facilement de l'autre côté. On voyage, et en même temps on reste immobile. (LE CLÉZIO, 1975, p. 111, grifo nosso).

Esta transposição do real diegético ao imaginário pela mediação do sentido da visão corresponde a uma viagem, como define o título da narrativa lecléziana, uma viagem ao 'outro lado', que é, na verdade, uma viagem imóvel, porque se viaja para os espaços nascidos da imaginação do narrador, que se utiliza, por sua vez, das percepções de Naja Naja. Desencadeiam-se, então, várias viagens mediadas pela percepção visual da realidade diegética: ao ver o reflexo de seu corpo em uma vitrina, Naja Naja descobre o que a imagem oculta, "*des carrés blancs, des carrés bleus, des carrés jaunes.*" (LE CLEZIO, 1975, p. 111). O narrador conta ainda que "*elle ne choisit pas les choses dans lesquelles on peut entrer. Simplement, à la découverte, à chaque seconde apparaît une forme nouvelle qu'on n'attendait pas. Naja Naja d'un seul coup la traverse et se retrouve derrière.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 111-2, grifo nosso). Qualquer elemento do mundo representado pela diegese é passível de ser 'transpassado' à medida que Naja Naja o visualiza:

Naja Naja avance, elle traverse tout le temps ce qu'il y a. Par terre, il y a des feuilles mortes, brun-rouge, et on va vite de l'autre côté. Sur le trottoir, quelquefois il y a des trous creusés, pleins de terre. [...] Naja Naja traverse les trous et va visiter les secrets. Il y a vraiment beaucoup de choses. Certaines bougent vite, les vélomoteurs, les voitures, les autobus, les reflets, les mots écrits sur les papiers. D'autres sont fixes et on les voit de loin, on passe lentement à traverser [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 112, grifo nosso).

A visualização da cor amarela da bolsa de uma jovem que passa ao lado da fada, a conduz a um país amarelo e brilhante, onde se encontra um «*ciel immense jaune pâle, mer de vinyle couleur d'orange, soleil d'or et ville aux maisons de celluloïd*

couleur canari [...]» (LE CLÉZIO, 1975, p. 116); da cor vermelha de um lenço exposto em uma vitrina, a um país vermelho macio e doce, « *un pays soyeux et doux, où tout est couleur de sang. Pas de ville, ni de mer, mais de grandes prairies de hautes herbes rouges qui ondulent jusqu' à l'horizon, et, au-dessus, la tache de sang du soleil* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 116); do nome ISOPACTOR, escrito em grandes letras negras na carroceria de um caminhão, a um imenso país:

*On est restés longtemps **immobiles** à l'entrée du chantier, à regarder le nom magique. Puis on s'est approchés très lentement, sans le quitter des yeux, et on est entrés en lui. On a traversé la paroi du camion bleu et blanc comme si ç'avait été le rideau d'une chute d'eau. Quand on est passés à travers le nom on a senti un grand souffle d'air froid, et on a fermé les yeux à cause de la lumière. C'est un pays immense [...]* (LE CLÉZIO, 1975, p. 204-5, grifo nosso).

Esta passagem do texto lecléziano mostra claramente a interação entre o olhar que percebe, o olhar de Naja Naja que se encontra imóvel, e o elemento material que é percebido, a palavra ISOPACTOR. Da mesma forma, Naja Naja/narrador se funde ao país das estrelas, quando se concentra na visualização do céu estrelado:

*Naja Naja **regarde le ciel de toutes ses forces**, avec ses **pupilles dilatées**. Peu à peu les étoiles apparaissent. [...] Naja Naja **regarde intensément**, sans battre des paupières. [...] Maintenant, au-dessus d'elle, le ciel est constellé d'un horizon à l'autre. [...] Naja Naja **regarde toutes les étoiles**, celles qui l'effraient, celles qui sont ses amies, celles qu'on ne peut pas aborder.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 210-12, grifo nosso).

Portanto, o 'outro lado' do real diegético se revela no interior do eu pela interação do olhar que percebe com a realidade percebida, interação que causa o arrebatamento íntimo que caracteriza o êxtase material, resultando na exteriorização do país mágico por meio da escritura.

Como anunciamos, o rompimento das fronteiras entre o real diegético e o imaginário, não se efetua em *Voyages de l'autre côté*, somente pela mediação da percepção visual, mas também pelo tato, pela audição e pelo olfato. O autor francês afirma, em *La Fièvre*, que « *nos peaux, nos yeux, nos oreilles, nos nez, nos langues emmagasinent tous les jours des millions de sensations dont pas une n'est oubliée. Voilà le danger, nous sommes de vrais volcans.*» (LE CLÉZIO, 1965 apud MAROTIN, 1995, p. 166). Diz ainda que a magia é tudo que se vê, tudo que se toca,

tudo que se sente, pois sobre a terra e na vida, tudo é mágico, o céu, os mares, o nascimento de uma vida (LE CLÉZIO, 1978a, p. 56). A magia é justamente, quando o olhar “[...] *unit ce qui voit et ce qui est vu, quand la peau et la surface de la terre se ressemblent, se frôlent, et frissonnent [...]*” (LE CLÉZIO, 1978a, p. 57), isto é, quando o olhar, a audição, o tato e o olfato se fundem ao vento, ao cheiro do mar, às cores da cidade, ao calor do sol ou ao frio da noite, enfim à matéria exterior, permitindo que a imaginação viaje ao ‘outro lado’, esses inúmeros países mágicos descobertos por Naja Naja e seus amigos. A magia é uma energia ou uma rede de forças desconhecidas, presente nos seres humanos e no resto dos elementos da realidade e que reestabelece a ligação entre interior e o exterior, dos seres ou das coisas entre si (LE CLÉZIO, 1978a, p. 57). As viagens ao ‘outro lado’ são desencadeadas por todos os sentidos que fazem com que o ser humano entre em contato e redescubra o mundo exterior onde vive, como diz o poeta em *L’Inconnu sur la terre*: “*Nous ne pouvons pas être les aventuriers de l’inconnu. [...] Nous autres, nous ne pouvons être que les voyageurs des rues, des jardins, des champs, les voyageurs du voisinage.*” (LE CLÉZIO, 1978a, p. 60).

Como consequência, Naja Naja aguça todos os sentidos ao caminhar pela cidade e se aproxima de uma pequena fonte, cuja frescura da água em sua garganta, não apenas sacia sua sede, mas a conduz a um país bizarro, onde

il n’y a que des cascades, de très hautes cascades d’eau pure et froide qui coulent entre les blocs de rocher, qui remplissent des bassins bleus, puis qui se vident en faisant d’autres cascades plus petites. Elle entend tous les bruits qui jaillissent et ruissellent dans ce pays, et qui vous emportent vers des cascades sans fin. (LE CLÉZIO, 1975, p. 116).

A fada toca ainda os muros e os carros estacionados nas ruas, que revelam o país do áspero, poeirento, liso e frio, onde existe « *des déserts, des montagnes de sable rouge, des vallées pleines de poussière, des collines de métal arrondies qui brillent au soleil, où vivent des gens casqués et en armures.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 117). Enquanto anda, sente também o calor do sol que lhe desperta para o país dos cactus e agaves, « *où il n’y a que des cactus et des agaves, et leurs ombres noires découpées sur le sol éblouissant.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 117). Ao parar diante da vitrina de uma padaria, sente o odor do pão quente que esconde um país de massas e cascas douradas « *où souffle un bon vent tiède qui apporte le parfum du pain. C’est*

un pays où l'on n'a jamais faim, où seuls le vent et l'odeur vous nourrissent.» (LE CLÉZIO, 1975, p. 116).

Várias sensações podem ser desencadeadas ao mesmo tempo, multiplicando-se e se intensificando até exteriorizar o país mágico. Deitada à beira-mar, Naja Naja/narrador se concentra na visualização do sol, de onde emana um calor e uma luminosidade *“vague, déchiqueté, avec une drôle de lueur diffuse qui se répand dans l' air. »* (LE CLÉZIO, 1975, p. 52). A luz e o calor sentidos atraem-na em direção ao astro: *« Elle reste longtemps étendue sur le bloc de béton, et la lumière brille fort sur son maillot noir. Puis, petit à petit, elle commence à être attirée par le trou blanc au milieu des nuages [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 52); logo, as sensações visuais e táteis provocadas pelas percepções da luz e do calor estimulam-na a viajar ao país do sol.

As sensações visuais e táteis se misturam, por exemplo, em uma outra viagem, quando Naja Naja, o narrador-personagem e seus companheiros sentem o calor das chamas enquanto observam fixamente uma fogueira até mergulharem no país do fogo:

*Tout de suite il y a une grande flamme claire qui a bondi très haut, en faisant un rugissement. On s'est reculés un peu, et on s'est assis par terre, dans le coin de la carrière, et on a **commencé à regarder** le feu sans rien dire. [...] Alors **on voit** une grosse fumée noire, âcre, qui sort du brasier [...]. Il y a une **vague de chaleur qui déferle sur nous**, on a les cheveux, les sourcils et les poils qui frisent. [...] On ne **regarde** plus rien d'autre. [...] C'est comme si on était assis devant le cratère d'un volcan, **à regarder** tous les bords de lave et de cendres venus du fond de la terre. [...] Tu **regardes** cela, et tu es si près des flammes qu'un rien pourrait te réduire en cendres. [...] Tu es debout au milieu du brasier, et **tu regardes**. Tu es maintenant seul au centre d'un désert immense, tu respirez l'air **surchauffé**. [...] Tout est beau quand tu es au pays du feu.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 236-9, grifo nosso).

Enfim, o narrador se integra ao mundo sensível ao adotar as percepções de Naja Naja, que exacerbando os seus sentidos, atinge uma realidade mais profunda nos limites entre o real diegético e o imaginário. Essa percepção sensorial causa o rompimento entre a realidade externa e a interna e permite o enfraquecimento das fronteiras que separam a interioridade do absoluto sensível. Um mundo imaginário se revela ao narrador, à Naja Naja e também as outras

personagens, que se apresenta no texto por meio de diversos quadros descritivos, que trazem uma imagem do 'outro lado' pela mediação da escritura poética.

5.2 A eclosão das imagens do 'outro lado'

Quando as personagens estão em contemplação nos espaços privilegiados, a escritura constrói quadros que mostram as imagens do 'outro lado', em que a voz narrativa descreve cada um dos países mágicos, descrição que acaba por atuar como a narração da própria aventura. Observamos rupturas, ou silêncios, na narrativa, no qual se inserem as descrições do 'outro lado', onde se atinge o silêncio extático com a matéria. O 'outro lado' corresponde a espaços 'silenciosos', que parecem traduzir o silêncio da narrativa em proveito da linguagem poética, como estudaremos.

O narrador expressa na construção dos quadros descritivos as particularidades de cada país, as sensações, a luminosidade e o percurso efetuado, recorrendo a descrições detalhadas para representar espaços imaginários que pertencem ao infinito e que se mostram constituídos de paisagens naturais. Os quadros descritivos que remetem ao país das árvores, localizado em meio às plantações de oliveiras no topo das colinas, apresentam imagens que apreendem os mínimos detalhes da paisagem, reproduzidos com uma linguagem poética:

*Peu à peu les jardins des villas sont remplacés par des terrains **de culture, des serres, des vignobles**. Les escaliers montent toujours, ils ont de larges marches basses où la pluie a laissé **des débris d'arbres, des feuilles mortes, des aiguilles de pin**. [...] **Quand tu arrives au** sommet de la colline, **tu vois tous** ces champs d'oliviers sur les terrasses. **Il faut qu'il y ait** un vent léger, **ni trop** doux, **ni trop** frais, un vent qui change sans cesse de direction: **tantôt il** souffle de la mer, **tantôt il** vient des montagnes, et ça fait de lents tourbillons qui enveloppent la colline. Entre les oliviers, **il y a** quelques **vieilles fermes** à demi ruinées, **un moulin**, et **des citernes** pleines d'eau croupie. Tu prends n'importe quel chemin qui va au milieu des oliviers. Les terrasses ne sont pas horizontales; elle sont légèrement en pente, et **quand tu arrives au bout**, **il faut** sauter sur la terrasse qui est en dessous. [...] Les oliviers ne sont pas tous les mêmes. [...] La terre autour de ses racines est **rouge-brun, friable, sèche**. **Il y a** une colonne de fourmis qui grimpe le long du tronc. Le tronc est fendu en plusieurs endroits, il a éclaté, peut-être à cause du*

gel, ou bien à cause de l'âge. (LE CLÉZIO, 1975, p. 99-100, grifo nosso).

Inicialmente, o ritmo ternário que forma a enumeração “*de culture, des serres, des vignobles*”, denota o movimento de penetrar cada vez mais no interior da vegetação, assim como as repetições “*quand tu arrives au sommet/ quand tu arrives au bout*” mostram a ascensão ao cume da colina. O poeta emprega ainda repetições para descrever a sensação causada pelo vento, “*ni trop doux/ni trop frais*”, sua direção, “*tantôt il souffle de la mer/tantôt il vient des montagnes*”, determinando um ritmo binário que expressa seu lento turbilhonar que envolve toda a colina. A descrição dos elementos naturais da paisagem apresenta também uma caracterização que se estrutura pelo ritmo ternário: os “*débris d'arbres, des feuilles mortes, des aiguilles de pin*” depositados pela chuva nas encostas da colina ou a terra ao redor das oliveiras caracterizada como “*rouge-brun, friable, sèche*”.

Quando Naja Naja, o narrador-personagem, Alligator Barks, Louise e Leon, Gin Fizz e Yamaha estão no interior das oliveiras, a descrição constitui-se a partir das sensações e do ponto de vista que se depreende da própria árvore:

*On attend que la nuit vienne. Le ciel devient **de plus en plus bleu, de plus en plus noir**. La mer change de couleur aussi, et on est toujours là. Plus tard, mais c'est comme s'il ne s'était passé que quelques secondes, la ville au bas de la colline allume ses lumières. Le froid arrive. Il y a un dôme d'**air rouge** qui flotte au-dessus des buildings et des avenues. **Les phares** s'allument aussi, ils **balaient** la baie avec leur **oeil à pivot**. Droit au-dessus de la mer, dans le ciel noir, il y a une étoile fixe. C'est elle que **les oliviers regardent** maintenant [...]* (LE CLÉZIO, 1975, p. 105, grifo nosso).

Novamente, o narrador cria imagens poéticas em que a repetição “*de plus en plus bleu, de plus en plus noir* », exprime o avanço da noite, que transforma as cores do mar, traz o frio e faz com que se acendam as luzes artificiais da cidade, especialmente os faróis que percorrem a baía, movimento analogicamente comparado com o movimento de varrer.

Na viagem ao país das estrelas, a voz narrativa apresenta um quadro descritivo do espaço infinito no qual se desenrola a aventura:

*Au-dessus d'elle, le ciel est **noir, dur, tendu**, sans faille. La lune n'est pas là. [...] Peu à peu les étoiles apparaissent. Ce sont de petites pointes de lumière blanche qui **percent** difficilement l'énorme **masse***

*noire. [...] Maintenant, au-dessus d'elle, le ciel est constellé d'un horizon à l'autre. Des milliers d'étoiles, partout, saillies de la nuit noire. Il y en a de géantes, **qui palpitent comme des organes**. D'autres qu'on voit à peine, qui apparaissent, puis **s'éteignent comme si passaient des vagues**. Il y a des **astres fixes**, des points de **lumière glacée qui s'appuient sur la peau des joues**. (LE CLÉZIO, 1975, p. 210-2, grifo nosso).*

A noite coloca sobre o real diegético a imensidão do espaço povoado de estrelas, o que mostra o afastamento do universo comum, uma abertura rumo ao infinito. Nesta imagem poética, o céu apresenta a consistência dura como uma massa negra, perfurada pelos pontos luminosos das estrelas. Por meio do jogo de comparações, as estrelas gigantes pulsam como os órgãos corporais, enquanto as pequenas possuem tão pouca luz que se apagam em um movimento rápido como as ondas do mar; porém, algumas estrelas fixas se apóiam na massa negra que se assemelha à pele fria das faces. Assim, também pela comparação, a luz entra em relação analógica com a água e o país das estrelas parece aproximar-se do reino animal, com seu pulsar, sua pele e seu fluxo de luz. Além disso, a voz narrativa descreve o itinerário da viagem, cujo acúmulo da enumeração dos nomes das estrelas, de Andromeda, passando por Pégase, Cassiopée, Capella, Alpherat, Mirfak, Algol, Canopus, Centauri, Véga, Arcturus, Sirius, Rigel, Véga, Mizar, ϕ Orionis, γ Arietis, Procyon, Sirius, Bételgeuse, γ Geminorum, Pegasus, etc. até ε Aurigae e Spica, mostra o longo espaço percorrido. Algumas estrelas e planetas são apenas citados, outros descritos com maior riqueza de detalhes e pelo uso de comparações, de acordo com a atração, maior ou menor, que exercem sobre Naja Naja: Capella que « *brille **comme un regard**, elle vous appelle, elle vous attire vers elle* »; Rigel, « *minuscule mais **brûle comme 10000 soleils**. Son oeil pâle, étroit, scrute avec violence, acharnement. Rouges et froides, Wolf 359, Proxima Centauri, glissant imperceptiblement sur leur route.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 213, grifo nosso).

Já as imagens descritas no país do fogo tentam criar a sensação de um espaço onde « *tout brûle, brûle sans cesse, l'air, la terre, l'eau.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 239). O primeiro quadro descritivo localiza o país do fogo no centro de um imenso deserto:

*C'est une planète ivre, au **sol illuminé**, que recouvre un **ciel rouge** ondoyant. De tous les côtés, à l'horizon, dansent les hautes flammes. Le zénith est occupé par une **trombe noire qui fait pleuvoir***

douxement de grands papillons aux ailes de soie. Le sol ondule aussi, il plie sous les pieds, il grésille, parsemé de débris de roche, de blocs de lave, de pierres ponce. Partout règne l'odeur puissante du brûlé, du fondu. [...] il y a des animaux qui rampent dans le sable lumineux, des lézards rouges, des salamandres; les oiseaux volent en déplaçant des auréoles de lumière. Il y a surtout des papillons et des fourmis ailées. [...] Dans ce pays il n'y a pas de soleil, et pas de nuit. Le ciel brûle toujours, agitant ses flammes comme des draps, et le sol luit de toutes ses parcelles de mica, de tous ses cristaux de soufre. De loin en loin tu aperçois des troncs d'arbre calcinés; leurs branches sont noires, tordues. Il y a des plantes grasses aussi, couvertes de cloques, et des cactus dont les épines sont rouges, aiguës, dangereuses [...] Tu arrives devant un fleuve de feu qui coule lentement entre les falaises calcinées, puis qui disparaît vers le centre de la terre [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 239, grifo nosso).

O narrador procura ressaltar de modo poético o aspecto iluminado do solo, sua maleabilidade – caracterizada por verbos como *onduler* e *plier* –, e seus estalos que lançam, como um vulcão, “*de débris de roche, de blocs de lave, de pierres ponce*”, cujo ruído é traduzido pelo ritmo ternário causado pela enumeração. As chamas que se desenhavam no horizonte, o céu avermelhado e o odor de queimado acentuam a constituição de um cenário que tenta transmitir a sensação de calor exalado pelo fogo. Entretanto, a imagem de uma tromba negra lançando borboletas com asas de seda, que se espalham como gotas de chuva pelo espaço, traduz metaforicamente a imagem de um vulcão expelindo seu conteúdo ao meio exterior. Como o solo, o céu também ondula e queima: suas chamas são comparadas poeticamente com o agitar de um lenço. O som do fogo queimando todos os elementos constituintes do país parece ser veiculado pelo ritmo binário presente em “*des lézards rouges, des salamandres*”, “*noires, tordues*” e nas repetições “*pas de soleil, pas de nuit*”, “*de toutes ses parcelles de mica, de tous ses cristaux de soufre*”.

O narrador vai aprofundar ainda a exposição dos elementos que formam o país por meio da retomada de algumas características específicas, como o céu, o solo, a luminosidade, o calor, em outros quadros descritivos, expressando, não apenas um apego à representação minuciosa do espaço, mas também ao aspecto poético das descrições; por isso, algumas imagens se repetem ao mesmo tempo em que são definidas de modo mais cuidadoso, como temos, por exemplo, em dois quadros referentes à caracterização do céu:

Tout est **blanc, jaune, rouge, orange**. Il y a quelques taches bleues au loin, des sortes de lacs **de flammes froides, des buissons ardents**. Le **ciel** est si beau que tu pourrais rester des moins à le contempler; grande **voûte** illuminée qui va et vient sur elle-même, **nappes** de lumière qui **se couvrent et se découvrent** sans cesse, et tout à fait au zénith, cette **trombe de fumée** noire qui bouillonne. [...] **Le ciel ronfle** tout le temps, pas très fort, mais c'est un grondement continu qui presse tes tympanes, **comme un moteur en marche**. Il y a aussi les bruits fugitifs, les explosions au loin, les **écroulements** de montagne, les tonnerres d'avalanches étincelantes, les **claquements**, les **crissements**, les **chuintements** de vapeur. Tout fuse partout, s'évapore, bout, lâche ses gaz. (LE CLÉZIO, 1975, p. 240, grifo nosso).

No primeiro quadro, o céu multicolorido apresenta manchas azuis que pela comparação expressam lagos de chamas frias ou moitas ardentes. Como uma abóbada iluminada, o céu assemelha-se a uma toalha de luz. Já no segundo, a linguagem poética faz com que se desprenda do céu um ronco comparado com o barulho do motor de um carro.

Para complementar a longa descrição, a voz narrativa mostra o último componente do país do fogo, o palácio da rainha do fogo, que se localiza exatamente no centro do país:

[...] c'est une ville, **un mirage**, parce qu'il y a tous ces dômes et ces minarets qui tremblent au loin dans l'air chaud. [...] ce n'est pas une ville, mais un très grand palais entouré d'une haute muraille blanche. Ses tours et ses clochers vacillent. [...] Il **n'y a plus d'arbres, ni d'agaves, ni de cactus** aux épines d'acier. Seulement le sol de sable mou qui glisse autour du palais en faisant des cercles concentriques. [...] Et voilà: à l'intérieur des murailles blanches, c'est beau: tout est **si calme, si reposé**, la lumière est **si douce**, et les dômes brillent **si fort** que tu t'arrêtes de respirer. (LE CLÉZIO, 1975, p. 241-2, grifo nosso);

O palácio é caracterizado como uma miragem, imagem fugidia que se constrói pelo uso de verbos como *trembler* e *vaciller*, que se referem aos seus componentes, domos, minaretes, torres e sinos, bem como pelo aspecto mole das areias que o cercam. As repetições “n’ y a plus d’ arbres, ni d’agaves, ni de cactus”, “si calme”, “si douce”, “si fort” mostram a sensação de prazer e de paz do espaço descrito.

Ao penetrar no interior da palavra mágica ISOPACTOR, Naja Naja e seus amigos descobrem um país, formado por uma densa vegetação natural, descrita cuidadosamente pelo olhar do narrador, ao longo do trajeto realizado:

*C'est un pays immense, immense. Les herbes sont hautes **comme des arbres**, les cailloux gros **comme des montagnes**. On avance difficilement, en glissant sur les mottes de terre. [...] Par moments le sol est en pente, et il faut s'aider des mains pour monter. On arrive en haut des talus et **on aperçoit** entre les herbes la terre qui **s'étend à perte de vue**. **Il n'y a pas** d'horizon: au loin, tout se perd dans la brume blanche. Là où **il n'y a pas** les herbes géantes, **le soleil brûle** fort, et le sol est fendu de larges crevasses qu'il faut franchir en sautant. Puis on pénètre dans des zones d'ombre humide, et **on frissonne**. La terre est creusée partout **de cavernes, de gouffres, de puits noirs**. C'est difficile de progresser, parce que les herbes sont serrées les unes contre les autres, et il faut les écarter de toutes ses forces, en prenant garde **aux feuilles qui coupent comme des lames de sabre**. [...] C'est toujours le même pays qu'on parcourt, l'immense forêt d'herbes. Maintenant il y a **beaucoup de marécages, de lacs, de rivières**. (LE CLÉZIO, 1975, p. 205-6, grifo nosso).*

O quadro descritivo tenta caracterizar poeticamente a grande dimensão do país mágico, como é salientado já pela repetição da palavra *immense*, pelas comparações – ervas altas como árvores, cascalhos grandes como montanhas –, pelas vegetações que se estendem a perder de vista, pela falta de um horizonte e pela bruma que apaga os limites. Entremeiam-se a essa imensa floresta de ervas, cujas folhas cortam de forma metafórica como lâminas de aço, profundas fendas no sol e espaços recobertos por água, assinalados pela caracterização em ritmo ternário, respectivamente, “*de cavernes, de gouffres, de puits noirs*” e “*de marécages, de lacs, de rivières*”. Outras características peculiares ao país, como o cheiro embriagante da terra, o tamanho das flores e das árvores, as luzes coloridas das borboletas, parecem romper com a representação do mundo real:

*[...] il y a des choses extraordinaires, comme par exemple l'odeur qui sort de la terre et qui vous enivre. Il y a des fleurs si grandes qu'on pourrait se coucher dans leur calice, et des papillons aux ailes immenses qui jettent **des lueurs violettes, vertes, bleues**. [...] On lève la tête et on voit la colonne du tronc qui va droit jusqu'au fond du ciel, si haut que le feuillage se mêle aux nuages. (LE CLÉZIO, 1975, p. 205, grifo nosso).*

No interior do país do nome ISOPACTOR há outros países, como o país da frescura e da água, que em virtude da imaginação do poeta contém uma rica vegetação e deliciosos odores:

C'est une nouvelle forêt d'herbe, mais plus basse, avec de belles feuilles lisses bien vertes et des fleurs claires. [...] On court entre les herbes lisses, sur la terre molle. On respire le parfum des fleurs jaunes, un parfum délicat qui sent le miel et l'encens. La nuit revient très vite, mais ici elle n'est pas froide. C'est une nuit légère, l'ombre est douce comme de la fumée. Beaucoup de bruits l'accompagnent, des murmures, des soupirs, des chuintements de fontaines invisibles. (LE CLÉZIO, 1975, p. 207-8),

e em cujos limites encontramos um país formado somente por areia:

[...] on arrive devant un grand désert de sable. Ici, c'est la partie la plus dure du voyage. Il faut ramper dans le sable, en trébuchant sur les grains aiguisés. [...] On grimpe en haut des dunes, puis on redescend, on suit des sillons, on escalade des collines aux crêtes pointues. [...] Les grains de sable sont brûlants, et il n'y a pas d'herbes, pas d'arbres, seulement de loin en loin des touffes géantes pleines de piquants. L'horizon ondule à l'autre bout de la terre, noyé dans la brume et la poussière. (LE CLÉZIO, 1975, p. 207).

Na construção do país do nome mágico, as sensações às quais as personagens estão expostas, o odor das flores, das ervas e da terra, o calor do sol e o frio da água da chuva, gelada na noite, são descritas com minúcia, expressando de forma ambígua uma tentativa de apreender todos os aspectos da construção da espacialidade imaginária. Então, temos descrições no interior da descrição do país da palavra mágica, que vão ampliando suas características e reforçam as enormes dimensões do espaço presente no interior desse 'outro lado'.

Além disso, as longas descrições de dois países se sobressaem por denotarem os aspectos opostos e complementares da matéria em estado bruto, o país da água ou Watasenia e o país do deserto de Pachacamac. Segundo Cortanze (1999, p.199), o deserto e o mar expressam “*un voyage pour deux passions, deux passions pour un même voyage*”, sendo, portanto, os dois aspectos complementares de uma viagem imóvel que começa pela fuga ou pelo caminhar da imaginação, em um movimento iniciado no espaço exterior para adentrar a interioridade. De fato, é este movimento que começa na visualização de uma paisagem em um cenário favorito que desperta para uma viagem interior, onde o 'outro lado' se revela e que impulsiona todas as viagens aos países mágicos.

Voyages de l'autre côté possui em suas primeiras páginas a descrição dos espaços da grande viagem ao país das águas Watasenia, aventura que parece representar uma iniciação, um estímulo para que se procure por outras viagens que

revelem o 'outro lado'. Segundo Onimus (1994, p. 141), a palavra *Watasenia* é talvez uma transposição fônica de *Waterscenery*, em inglês, *water*, água e *scenery*, paisagem, ou seja, paisagem de água, expressão que acaba por definir exatamente o espaço deste país mágico. Entretanto, a palavra *Watasenia* nomeia um organismo marinho, uma espécie de lula, pertencente ao gênero Céphalopodes, *Watasenia scintillans*, encontrado nas profundezas do Oceano Pacífico, que tem a capacidade de emitir luz, fenômeno chamado de bioluminescência. Ambos os aspectos da palavra estão presentes na constituição do país da água.

O texto lecléziano parece, na verdade, definir desde a primeira linha da descrição o significado de *Watasenia*, “*une masse liquide partout, partout*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 9), isto é, uma grande quantidade de líquido, que preenche todo o espaço. A seguir, o narrador-poeta começa a caracterizá-la: “*[...] silencieuse, et lourde, avec cette grande couleur terne qui régnait, qui empêchait de voir. Elle pesait de tout son poids sur les plaques de rochers noirs, elle glissait sur elle-même, s’ouvrant, se fermant, comme ça, sans arrêt.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 9). *Watasenia* compõe-se de uma massa de água salgada silenciosa com sombras horizontais que atravessam o líquido e criam um espaço com contornos indefinidos. Essa massa repousa todo o seu peso sobre as rochas negras e faz um movimento infinito de contração e distensão, girando e oscilando sobre si mesma. O sol, os rios, o céu, as praias, etc. existem no interior dessa massa líquida, porque é ela que cria a vida no fundo de seus antros e em seu movimento contínuo. Portanto, o espaço aquático gera e aprisiona os germes de todas as formas de vida, até mesmo as cidades com seus barulhos, seus edifícios e janelas:

Les villes flottaient au hasard, grandes taches de plancton filant comme des nuages dans le ciel liquide. [...] Déjà peut-être les bruits des villes, les milliers de moteurs, de klaxons, de freins, déjà les traces des pneus sur les routes de poussière, déjà les ossements blancs des édifices, les fenêtres pareilles à des hublots. (LE CLÉZIO, 1975, p. 13-4).

No país mágico *Watasenia*, o poeta imagina a mistura de vários elementos, o ar, o fogo, à água pela coexistência no mesmo espaço das brumas, dos planetas, dos vulcões e das algas.

Um elemento marinho parece misturar-se a outras formas de vida, como um habitante que “*enfoncé la moitié de son corps dans une caverne rocheuse, et on*

laissait flotter ses dix tentacules devant soi.» Talvez uma pequena watasenia, que com seus tentáculos presos nas rochas, espera pelo alimento e cuja luminosidade, « *les étoiles vertes des photophores* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 16), é vista de tempos em tempos por entre a opacidade da água. Contudo, é no fundo dos antros, no centro do mar, de onde vem a vida, que existe a grande Watasemia, massa obscura e indecisa, que com « *ses dix bras phosphorescents rayonnaient d'elle [...] Elle était le soleil froid qui brûle au fond de l'eau, et c'étaient vers elle qu'on tombait, depuis toujours.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 17). Desta grande Watasenia « *tout va naître* », porque é a matriz da vida que estende seus tentáculos nas águas e “*invente immobile les images qui vont courir*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 18), transformando-as em formas de vida.

Por outro lado, o espaço do deserto de Pachacamac, oposto ao mundo aquático criado pelos quadros descritivos do país da água, parece representar a concretização de todas as características buscadas pelas personagens nos espaços privilegiados: opõe-se às cidades dos homens, envolvido pelo vazio material, pela solidão e pelo silêncio que se expandem na imensidão até o horizonte. Na construção do espaço de Pachacamac, o narrador-poeta realiza uma descrição longa e minuciosa do deserto, em que se ressalta suas principais características:

[...] l'étendue de pierre que frappait la lumière du soleil. Le vent soufflait sur elle par intermittence, en levant des nuages de poussière rose et grise. Sur le sol, de grandes traînées vertes, des taches rouges, des plaques mauves, orange, jaunes, blanchâtres. Il n'y avait pas d'herbes, pas d'arbres, pas d'hommes, rien. Seulement la pierre sur la pierre, et la poussière qui se soulevait, retombait un peu plus loin, s'entassait au fond des crevasses. (LE CLÉZIO, 1975, p. 297).

Um vento persistente sopra no planalto, onde esculpe as rochas e as pedras, que adquirem um aspecto de lâminas cortantes. O sal forma cristais que resplandecem sob a luz do sol e em meio às rochas, alguns minérios existem em seu estado de pureza:

C'était l'ère du sel. Les cristaux étincelaient dans la lumière, pour aucun incendie. [...] Les cristaux resplendissaient, rayonnaient durement. [...] Cela ne voyait pas, ou alors c'était un regard d'astre, unique et qui ne cillait pas, qui rebondissait sur les facettes du sel. Il n'y avait pas plusieurs corps. Il n'y avait plus qu'une seule peau,

rutilante, où affleuraient la pyrite, le fer et étain. (LE CLÉZIO, 1975, p. 298-301).

No coração deste deserto, o vento, as pedras, a poeira, a luz e o calor criam um espaço fechado sobre si mesmo:

*Le vent qui traversait le plateau désert, le vent qui tournait en rond sans cesse autour de la planète, usait les angles, polissait les courbes. Il glissait sans jamais s'arrêter le long des corridors, en silence, et il n'y avait pas de paravents. **C'était ici**, le coeur du monde du désert. Pierre partout, pierres! Stries horizontales coupantes comme des lames, blocs enroulés par l'air, crevasses, stalagmites. Il n'y avait plus que **l'air et la pierre**, serrés l'un contre l'autre, qui s'usaient comme deux meules. Les poussières glissaient au pied des rocs, et faisaient leurs petits tas fugitifs. Rien n'avalait, rien ne dissolvait. Le monde était hermétique, il luisait à la lumière, dilaté le jour, contracté la nuit et on ne pouvait plus rien traverser. (LE CLÉZIO, 1975, p. 297-8, grifo nosso).*

Todavia, a vida parece pulsar no interior do deserto, uma vida estática, imobilizada pela luz de um céu endurecido de coloração azul insustentável e pelo calor que se alterna dia após dia com a escuridão e o frio da noite. Os signos que expressam o despojamento do espaço desértico, como a aridez e a salinidade do solo, as montanhas ressequidas, o calor, a luz, a imobilidade e a solidão vão se multiplicando ao longo do texto, por meio da reiteração de sua descrição pelo narrador. Entretanto, o deserto esconde em seu interior as ruínas de um mundo esquecido, oculto pelas areias, que invadem e transformam o espaço. À semelhança de uma miragem, o vento vela e desvela as ruínas de uma antiga cidade:

Le vent tournait tout le temps, limant les angles des pyramides, brisant l'arc des portiques. [...] Fragiles, poussiéreuses, lisses comme la peau des vieillards, les pierres se perdaient dans le sable. L'air pesait sur les escaliers et les déboîtait lentement. Il y avait tellement de murs, usés, rabotés, qui cloisonnaient le vide. Mais maintenant il n'y avait plus rien à retenir, et les escaliers ne conduisaient plus aux dieux. Les monticules creux ouvraient quelques fenêtres aveugles, les portes brisées reliaient les chambres sans toits. Ruines, ruines des insectes, des scorpions et des araignées. Les demeures avaient fui par haut, et il ne restait plus que leurs traces dans la cendre. (LE CLÉZIO, 1975, p. 304-5).

As pirâmides, as escadas que conduzem aos deuses, os pórticos que se insinuam nas areias habitadas, por insetos, escorpiões e aranhas que emergem do solo

abrasado pelo calor, parecem remeter à antiga cidade pré-inca, que intitula essa parte da narrativa, Pachacamac³. Espaço silenciado pelo deserto, as sombras e os ruídos de Pachacamac espalham-se pelo espaço, misturados ao calor:

Ici habitaient les hommes pareils à de la fumée, qui flottaient dans la chaleur et la lumière. Il y avait une musique aussi, faible et murmurante, des voix parlant à l'envers, des rires de femmes, les coups sourds des tambours qui sont les coeurs enterrés. (LE CLÉZIO, 1975, p. 305).

Notamos que o deserto também oculta o seu 'outro lado', um mundo esquecido, que desliza por entre os seus grãos de areia.

Além disso, a imaginação do poeta, obcecado pelo absoluto, cria um espaço ideal, o país indígena – no extremo oposto às cidades da sociedade ocidental –, cujos quadros descritivos incorporam os signos da antiga sociedade asteca:

Au loin, tout au loin, brille la ville miraculeuse, avec ses cubes et ses trapèzes blancs qui tremblent au bas du ciel. [...] Nous marchons dans les rues très blanches, en regardant les murs lumineux. [...] Nous traversons des jardins suspendus. Les arbres sont verts vifs, ou couler de feu, et leurs feuillages grouillent de papillons, de colibris. Le soleil brûle intensément, les ombres des arbres sont noires sur le sol blanc. [...] Il n'y a plus de bruits de moteurs ici, seulement l'eau des fontaines qui cascade, les bourdonnements des huicicilin, les cris des yilotl qui traversent le ciel. Naja Naja nous montre des choses, sans parler, des cèdres immenses, des arbres nains, des zoyatli aux palmes rouges. La ville blanche s'ouvre devant nous. Il y a des rues rectilignes, des ruisseaux, des maisons carrées aux toits couverts de jardins [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 271-3).

³ O nome *Pachacamac* refere-se a um conjunto arquitetônico de ruínas e túmulos dispersos de uma antiga cidade pré-inca nas proximidades da cidade de Lima, que compreende um dos sítios arqueológicos mais importantes do Peru. Localiza-se na margem direita do rio Lurín, próximo de sua desembocadura, a menos de um quilômetro do Oceano Pacífico. Colonizada por volta de 200 d.C., pelos Ica-Nazca, foi um dos centros urbanos mais habitados dos Andes, sendo conquistada pela civilização inca em cerca de 1470 sob o comando de Topa Inka Yupanqui. Cidade religiosa, atraía milhões de peregrinos que vinham dedicar oferendas ao deus Pachacamac (o sustentáculo do mundo) ou consultar o famoso oráculo da cidade. Por volta de 1530, os espanhóis chegam à cidade e encontram uma próspera civilização, considerando-a uma das regiões mais vastas e impressionantes do Peru. Atraídos pelo ouro e pela prata, pilham os templos, saqueiam e destroem a cidade, que é totalmente abandonada por seus habitantes. Atualmente vários estudos arqueológicos têm sido desenvolvidos sobre o sítio de Pachacamac, especialmente o Projet Ychsma – principal fonte destas informações - desenvolvido pela Université Libre de Bruxelles, sob a direção de Peter Eeckhout.

Na composição do espaço indígena temos inúmeras palavras em *nauatl*, a língua asteca, semelhante ao « *cris des oiseaux* », que nomeia os elementos da natureza, como algumas espécies de pássaros, *huicicilin* e *yilotl*, árvores como a palmeira vermelha *zoyatl*, os meses do ano, *Etzalcaualiztli*, *Tlaxuchimaco*, *Tozoztintli*, etc., os dias da semana, *Tecpatl*, *Quiauitl*, *Xochitl*, *Cipactli*, etc.; as festas rituais como *Tecuilhuizintli* e os deuses, *Tlaloc*, *Tezcatlipoca*, *Camaxtle*, etc. A natureza faz parte da organização da cidade asteca, em oposição à cidade contemporânea, com seus jardins suspensos, as árvores « *vert vif, ou couleur de feu, et leurs feuillages grouillent de papillons, de colibris* » e o som de « *l'eau des fontaines qui cascade, les bourdonnements des huicicilin, les cris des yilotl qui traversent le ciel* ». Apresenta ainda construções de coloração branca e ruas retilíneas, cortadas por riachos e casas com telhados cobertos por jardins. Seus habitantes são crianças com « *peau brune* », « *des hommes à demi nus, peints en rouge et en vert, la narine gauche percée d'une émeraude* », « *des femmes vêtues de blanc* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 273) que moem o milho para fazer farinha, oferecem flores ou são sacrificadas, « *coeurs arrachés puis dévorés* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 274) em honra dos deuses. Tudo isso é permeado pela música de tambores graves e flautas agudas.

Portanto, na tentativa de escapar dos aspectos negativos da cidade, a imaginação do narrador-poeta parte em busca de cenários privilegiados onde, por meio da contemplação da natureza, atingem-se os espaços absolutos do 'outro lado', cujos quadros descritivos criam as imagens que reproduzem a pureza e a harmonia, encontradas nos espaços de Watasenia e de Pachacamac, onde a matéria se apresenta em estado essencial.

Concluimos que as várias descrições dos países mágicos fazem com que os espaços do 'outro lado' se sobreponham aos espaços do real diegético, o que determina, pelo acúmulo, a formação da imagem do universo multifacetado do grande país mágico que é o absoluto material. Podemos dizer que os espaços do 'outro lado' se transformam no verdadeiro protagonista das aventuras – fenômeno apontado inclusive por Tadié (1978, p. 78) em sua estrutura da narrativa poética –, pois efetivamente impulsionam as viagens, ao atrair e fascinar o narrador.

5.3 As sensações junto da natureza

De acordo com Onimus (1994, p.55-7), a obra lecléziana apresenta uma face sombria, que expressa a vida na sociedade moderna e uma face luminosa que corresponde à vida em contato com a natureza. Ambas as faces convivem simultaneamente e denotam respectivamente o aspecto negativo e o positivo do mundo em que o homem ocidental está mergulhado. As obras leclézianas se caracterizam por atacar a articulação do sistema capitalista e da tecnoestrutura da sociedade pós-industrial, responsáveis por instaurar uma civilização regida por leis intelectuais, sociais e morais, que escravizam o homem e impedem sua liberdade. Neste contexto, parecem ecoar as idéias de Rousseau, que no *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750) mostra que os valores do Iluminismo, o progresso, as ciências e as artes são nocivos ao ser humano, surgindo o paradoxo que fará a unidade de todo o seu pensamento: o homem é bom e feliz por natureza, mas a civilização corrompeu e arruinou essa felicidade primitiva.

Ao suavizar a vida social, as ciências e as artes escravizam o homem e impedem a expansão de sua liberdade original, cujos princípios sociais vinculam-se a uma sociabilidade primitiva apoiada no caráter imediato das relações humanas. Rousseau aponta uma interdependência entre o progresso das ciências e das artes e o processo de decadência moral: “A depravação é real, e nossas almas se corromperam à medida que nossas ciências avançaram no sentido da perfeição.” (ROUSSEAU, 1958, p, 15).

O pensador conclui que o homem civilizado se alienou da felicidade original e de suas virtudes naturais, devido ao luxo e à dissolução, resultando em uma escravidão social que atribui ao indivíduo um valor econômico. Afirma que progresso da luzes corrompeu o homem, que encontrará sua salvação somente com uma volta à primitiva simplicidade junto da natureza, uma vez que a felicidade está na vida simples e a virtude depende da consciência e não da ciência: “Oh! virtude, ciência sublime das almas simples! [...] Teus princípios não estão gravados em todos os corações? E não bastará para aprender tuas leis, voltar-se sobre si mesmo e ouvir a voz da consciência no silêncio das paixões?” (ROUSSEAU, 1958, p. 30).

Atualmente, a sociedade parece ter atingido o auge dessa modernidade, que privilegia a confiança na razão como força de progresso nas ciências e nas

artes, nascida com o Iluminismo do século XVIII. Vivemos em meio às contradições, aos limites, às novas possibilidades, ao progresso da tecnologia, aos pluralismos éticos e científicos, mas convivemos com a pobreza, a fome, a destruição da natureza, da vida e de certa forma do próprio homem. As idéias do filósofo genebrino adquirirem, então, mais de duzentos anos depois de ganharem o prêmio da Academia de Dijon⁴, a sua atualidade, porque precisamos admitir que o progresso científico parece não ter garantido nem o progresso moral, nem os direitos humanos.

Assim como repugnava a Rousseau a crueldade do progresso e as contradições das ciências e das artes de seu tempo, Le Clézio despreza a cultura intelectual, a sociedade tecnológica e industrial, denunciando a violência e a desumanidade do mundo moderno, como já discutimos. Desta forma, algumas de suas personagens procuram fugir da cidade, mundo mentiroso e limitado, por meio do reencontro com a primitiva simplicidade da natureza – tal qual pregava Rousseau –, que pode despertá-los para a sensibilidade, a liberdade e a harmonia como antídotos para suas angústias e opressões. É nesse reencontro com a natureza, que se transforma como dissemos anteriormente no espaço privilegiado em *Voyages de l'autre côté*, que o narrador, Naja Naja e seus amigos podem fundir-se com imensidão do espaço infinito, entrando em êxtase material, pelo qual se alcança um real absoluto, onde é possível descobrir a verdade, a liberdade e a felicidade. Com efeito, a fada caminha sempre em direção aos espaços naturais afastados da cidade, como vimos, onde encontra os pinheiros, as oliveiras, os vinhedos, as pequenas ervas, os cascalhos, as areias da praia, o mar, dormindo, muitas vezes, em meio à vegetação sob o brilho da lua e das estrelas ou sob os raios do sol deitada nos quebras-mares. O que torna a natureza tão especial são as sensações que proporciona à fada, os perfumes das flores, das ervas, dos pinheiros, o calor do sol ou o frio da noite, o vento através da pele e dos cabelos, a luz que ilumina a

⁴ Em meio a uma de suas caminhadas a Vincennes, onde visitava com frequência seu amigo Diderot, Jean-Jacques Rousseau lê no *Mercure de France* a questão proposta pela Academia de Dijon para o prêmio de moral de 1750: *Se o progresso das ciências e das artes contribuiu para corromper ou para aprimorar os costumes*. Com esse tema típico do Iluminismo setecentista, os acadêmicos esperavam uma resposta positiva, um elogio acalorado ao conhecimento racional como instrumento capaz de restabelecer a ordem natural na sociedade e conduzir à felicidade humana. Inspirado, Rousseau escreve aos pés de um carvalho a *Prosopopée de Fabricius* e posteriormente o *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750), que concorre e ganha o prêmio da Academia. No entanto, ao compor o discurso, Rousseau faz uma crítica às ciências e às artes, o que rompe com as idéias dos representantes da cultura consagrada da época. (CHARPENTIER; CHARPENTIER, 1997, p. 4-5).

paisagem, os barulhos dos insetos, dos pássaros, das ondas do mar, etc. que a fazem sentir a vida em sua plenitude, levando ao êxtase que traz consigo o sentimento de liberdade.

No espaço mágico do país das árvores, por exemplo, Naja Naja, o narrador-personagem e seus amigos unem-se às oliveiras e se integram totalmente à natureza ao transformarem-se em árvores: *“Naja Naja sait devenir un vieux olivier quand elle veut. Quelquefois elle nous emmène au sommet de la colline. Nous choisissons chacun notre arbre.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 104). A exemplo de Rousseau que deixava Paris em suas inúmeras caminhadas solitárias rumo aos campos e aos bosques, como relata em *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1876-1878), para chegar ao país das árvores é preciso afastar-se do espaço urbano, caminhando em direção ao alto das montanhas:

Il y a de moins en moins de maisons, de plus en plus de jardins. De temps à autre, tu te retournes et tu vois la ville qui s'étend au pied des collines bleues. C'est une grande nappe de goudron avec les petits cubes blancs des maisons, les cônes des immeubles. (LE CLÉZIO, 1975, p.99).

À medida que se transpõe as colinas, os jardins da cidade *“sont remplacés par des terrains de culture, des serres, des vignobles”*, onde se respira um ar mais puro, perfumado com os odores da natureza: *“Tu sens toutes les bonnes odeurs qui viennent des jardins et des champs, les odeurs de fleurs, de miel, de feuilles.”* (LE CLÉZIO, 1975, p.99). Da mesma forma, Rousseau caminhava ao longo da ilha de Saint-Pierre, sentando-se

[...] tantôt dans les réduits les plus riants et les plus solitaires pour y rêver à mon aise, tantôt sur les terrasses et les tertres, pour parcourir des yeux le superbe et ravissant coup d'oeil du lac et de ses rivages couronnés d'un côté par des montagnes prochaines, et de l'autre élargis en riches et fertiles plaines dans lesquelles la vue s'étendait jusqu'aux montagnes bleuâtres plus éloignées qui la bornaient. (ROUSSEAU, 1997, p. 114).

Em meio à natureza, o filósofo confessava sentir os odores suaves e as cores vivas, que o fazem entregar-se às sensações mais doces. Para Rousseau, as árvores e os arbustos são

[...] la parure et le vêtement de la terre. Rien n'est si triste que l'aspect d'une campagne nue et pelée qui n'étale aux yeux que des pierres, du limon et des sables. Mais vivifiée par la nature et revêtue de sa robe de nocces au milieu du cours des eaux et du chant des oiseaux, la terre offre à l'homme dans l'harmonie des trois règnes un spectacle plein de vie, d'intérêt et de charme, le seul spectacle au monde dont ses yeux et son coeur ne se lassent jamais. (ROUSSEAU, 1997, p. 135).

Sentados aos pés das oliveiras no topo da colina, Naja Naja, o narrador-personagem e seus amigos viajam ao interior das árvores, por meio da visualização atenta da natureza:

Il ne faut pas fermer les yeux. Il faut continuer à regarder devant soi, surtout le bleu intense de la mer entre les feuilles de l'olivier, et la colline qui descend en pente douce jusqu'à la ville. [...] Tu ne dois regarder rien d'autre, sans bouger les yeux. [...] Tu pars, tu t'en vas doucement. (LE CLÉZIO, 1975, p. 101).

Aos poucos os contornos da paisagem diluem-se, somente *“les formes blanches des maisons et le croissant de la mer, puis le ciel pâle, presque sans nuages [...]”*, diante do olhar atento das personagens, que vão penetrando suavemente no interior das oliveiras, *“tu entres dans le tronc du vieil olivier [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p.101), até tornarem-se a própria árvore e terem as mesmas sensações e sentimentos: *“Maintenant, tu habites à l'intérieur de l'arbre, et tu as de longues racines qui sont enfouies dans la terre sèche. C'est à cause des racines que tu ne peux pas bouger [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 102), o que determina a completa integração ao real absoluto através da comunhão com a natureza. Nesse momento, os pensamentos se perdem na visão do mar entre as folhas e o céu, em meio à solidão e principalmente ao silêncio, opostos às grandes multidões e aos ruídos da cidade. As sensações da natureza, o vento, a luz, o calor, a terra úmida, tornam-se mais aguçadas: *“Quand tu es un arbre, tu es tellement uni avec la terre que c'est comme si tu faisais partie d'elle, et tout ce qui lui arrive, la chaleur, le froid, la pluie, tu le ressens de la même façon qu'elle.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 104). Nesse estado, as personagens leclézianas atingem a felicidade e a liberdade como também o pensamento de Rousseau, que afirma: *“Sitôt que je me vois sous les arbres, au milieu de la verdure, je crois me voir dans le paradis terrestre et je goûte un plaisir interne aussi vif que si j'étais le plus heureux des mortels.»* (ROUSSEAU, 1997, p. 158).

O estado de êxtase pleno parece ser atingido por Naja Naja e seus companheiros ao entardecer e de maneira especial quando se anuncia no horizonte uma tempestade acima do mar:

Alors tu sens un drôle de désir en toi, un désir de flammes et de grêle. Toutes tes feuilles se mettent à vibrer et à tourner follement. [...] Tu sens les vibrations de l'air, la chaleur dense, le désir de l'eau. [...] Il y a tellement de désir et de soif que c'est presque douloureux. Ensuite les gouttes épaississent, elles tombent très fort sur les feuilles qui se déplient, [...] elles coulent le long des rides du tronc, elles descendent entre les racines, puis dans la terre, elle s'enfoncent en creusant des trous. C'est bien de sentir l'eau froide couler le long des branches et du tronc, en cassant au passage quelques brindilles et en faisant tomber quelques olives. Tu reçois toute cette eau, sans bouger, sans dire rien. (LE CLÉZIO, 1975, p. 103-4).

Portanto, em estreita comunicação com as idéias de Rousseau, a natureza é um refúgio em *Voyages de l'autre côté*, onde o homem pode reencontrar a liberdade e a paz, que lhe são negadas pelo mundo moderno. No entanto, como aponta Camarani (2005, p. 495), as diferenças entre Le Clézio e Rousseau são muitas e a originalidade dos autores é incontestável:

Enquanto Rousseau acrescenta novos elementos à sensibilidade que começa a ser expressa na literatura da época, ligando-a às sensações junto à natureza, na obra de Le Clézio vê-se a exacerbação das sensações, ele mesmo um hiperestésico, vivendo em um mundo mecanizado e globalizado, no qual a natureza está ameaçada. O amor de Rousseau pela natureza traduz-se pelo elogio da vida campestre, oposta às preocupações, às mentiras e às vãs ambições da vida urbana, como ocorre, aliás, em Le Clézio; no entanto, é sobretudo pelo devaneio que o autor pré-romântico penetra no paraíso tão caro aos românticos e no qual desaparecem as torpezas do mundo. No texto lecléziano embora haja contemplação, integração com a natureza e mesmo êxtase, não há evasão da realidade.

Com efeito, quando Naja Naja, e com ela o narrador que se apropria de suas percepções, viaja ao país do sol, por exemplo, deita-se entre os blocos de concreto à beira-mar, de onde contempla do sol, que aparece como uma luz branca entre as nuvens, sendo atraída pela luminosidade. Na superfície solar, sente o calor expandir-se por seu corpo e se irradiar para o exterior:

C'est un fluide électrique qui la réchauffe, qui va jusque dans sa tête et ses cheveux. Elle regarde ses mains et elle n'est pas surprise de voir qu'elles sont devenues branches et lumineuses, elles aussi; les doigts sont étincellants, et les ongles sont allumés comme des lampes. (LE CLÉZIO, 1975, p. 53).

As sensações estão aguçadas ao extremo, Naja Naja sente o fogo da vida no calor que dilata suas veias e vibra seus nervos, entrando em êxtase:

Naja Naja devient de plus en plus grosse, toute gonflée de gaz. Elle grandit sur place, comme ça, entourée d'éclairs comme un nuage atomique, toute seule comme un grand arbre, elle sent les courants de chaleur marcher en elle, et la lumière entourer sa peau. Le plaisir vibre et jette ses éclairs éblouissants. (LE CLÉZIO, 1975, p. 55).

Ao sentir a luz, o calor e os gases solares em seu interior, Naja Naja se integra totalmente ao astro, como se fizesse parte da própria matéria solar; assim, não temos uma evasão da realidade, mas a completa comunhão com ela por meio da fusão com a matéria, como observamos na imagem, em que Naja Naja e o sol formam uma unidade:

[...] assise au centre du disque de sable chaud, entourée par les hautes flammes transparentes, très haut derrière la brume illuminée. Elle est bien, pleine de chaleur et de lumière, au centre du seul vrai regard qu'il y a dans l'univers, elle vibre dans la blancheur. (LE CLÉZIO, 1975, p. 57).

Algo semelhante ocorre quando a fada se funde com algum elemento natural como, por exemplo, o fogo, na viagem ao país do fogo:

[...] tu es devenu toi aussi comme une flamme. Ton corps est blanc, transparent, et tes longs cheveux sont des langues de feu rouge-orange. Tu es entouré par des tourbillons de gaz invisibles qui glissent sur ta peau, et au lieu de traces, tes pieds laissent des traînées de cendres. [...] tu n'as pas soif, ni faim, car les flammes nourrissent. Tu es une flamme libre qui marche sur les flammes. (LE CLÉZIO, 1975, p. 239).

Assim, Le Clézio se alia à valorização da sensibilidade que se inicia na tradição pré-romântica, desde Chateaubriand e principalmente à Rousseau. Além disso, retoma a tradição romântica, onde a natureza se torna uma forma de tentar entrar em contato com o absoluto. Entretanto, enquanto essas tradições procuravam

na natureza um meio de alcançar uma realidade abstrata, Le Clézio procura despertar o homem para sua própria realidade, fazendo com que a sinta de forma concreta.

Em *Voyages de l'autre côté*, o narrador, guiado por Naja Naja, tenta fundir-se intensamente aos espaços naturais, que lhe desperta para as sensações, responsáveis pelo mergulho nos espaços do 'outro lado'. No entanto, não podemos esquecer que os espaços poéticos são frutos de sua imaginação, que recupera uma temporalidade guardada nos meandros de sua memória.

5. 4 Um retorno ao passado nos meandros da imaginação

Segundo Tadié (1978, p. 84), o tempo da narrativa poética reproduz a estrutura do espaço, constituindo a sua matéria: momentos felizes e infelizes se opõem como lugares benéficos e maléficos; lugares privilegiados correspondem a instantes particulares; o espaço descontínuo se alia a um tempo fragmentado. Assim, a narrativa poética apresenta elipses ou rupturas que expressam o aparecimento de instantes poéticos, de duração variável, após um momento axial. O verdadeiro tempo da narrativa poética "*se réduit à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine.*" (TADIÉ, 1978, p. 99).

Em algumas narrativas leclézianas, as personagens realizam, de acordo com Michel (1986, p. 43), um percurso 'contracorrente', pois a escritura reproduz uma volta às origens, à matéria primordial. Neste sentido, *Voyages de l'autre côté* narra uma viagem de retorno por meio da transposição de todas as fronteiras rumo ao 'outro lado'. Os itinerários de Naja Naja e seus amigos são, portanto, orientados 'contracorrente', traduzidos freqüentemente por uma fuga, "*l'élargissement infini de l'itinéraire, et sa reconversion dans l'espace imaginaire [...]*" (MICHEL, 1986, p. 45). Seguir os itinerários de Naja Naja é recusar, ainda conforme Michel (1986, p. 45), a concepção linear de um tempo limitado para cada ser, do nascimento até a morte.

Para recuperar o 'outro lado' por meio dos itinerários e dos ensinamentos de Naja Naja, o narrador rompe com o presente da narração e retorna ao passado, a fim de relembrar os momentos felizes em contato com o absoluto sensível durante a

passagem da infância/adolescência à fase adulta. Desta forma, o narrador traça também um itinerário ‘contracorrente’, em que volta a uma época de pureza e harmonia com o absoluto da matéria, a luz e o calor do sol, o brilho do mar e das estrelas, os odores e os perfumes da natureza, etc. e onde pode reencontrar Naja Naja: “*Mais en marchant en arrière dans le temps, on arrive à retrouver Naja Naja. C’est un de ses secrets. Elle ne laisse pas de sillage dans la vie, et pourtant si on part comme pour une chasse à l’envers, on retrouve l’odeur de ses pas.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 24). Com efeito, a narrativa poética procura escapar ao tempo pela volta às origens da vida, da história e do mundo (TADIÉ, 1978, p. 85).

Tal itinerário se assemelha ao do poeta em *L’Inconnu sur la terre*, que rememora o passado, retomando seu olhar de criança, para reencontrar a beleza da matéria original, esquecida na idade adulta. Contracorrente é ainda o itinerário de Lalla, em *Désert*, que como diz Michel (1986, p.47), após atravessar os falsos desertos da cidade, busca incessantemente o verdadeiro deserto, aquele dos beduínos, os homens azuis, onde se encontra a matéria em estado inalterável, apesar da passagem do tempo. O mesmo percurso de retorno ao passado das origens descrevem os homens vestidos de branco em *Trois villes saintes*, ao tentarem encontrar as cidades santas de Chan Santa Cruz, o lugar de nascimento, destruído pela chegada do colonizador espanhol.

Ao voltar ao passado, o narrador realiza uma verdadeira viagem no tempo, como o faz Naja Naja, que consegue romper com as fronteiras entre o passado e o presente, percorrendo o tempo em sentido inverso: “*Quelquefois même elle parcourt le temps à l’envers, et personne ne peut la suivre dans ces voyages [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 73). Esta é uma de suas formas de viajar, a viagem no tempo, pois Naja Naja pode inserir-se tanto no passado, quanto no presente e no futuro ou eliminar ainda as divisões feitas pelo homem para medir o tempo:

Naja Naja sait abolir les jours. Tout ce temps qu’on passe, et qui ne conduit à rien, cela n’existe pas. Les années, les jours, les heures sont élastiques. Il y en a qui durent très longtemps, d’autres qui fuient tout de suite sans qu’on ait pu s’en rendre compte. [...] Elle glisse à travers le temps, elle traverse les jours. (LE CLÉZIO, 1975, p. 73).

A fada deixa ainda o tempo influenciar seu aspecto físico, de acordo com a percepção que tem de seu transcorrer mais lento ou mais rápido: “*Les jours où le temps passe très vite, elle est grande, haute comme un arbre. Les jours où tout est*

lent, long, elle devient petite, si petite qu' on a du mal à l'apercevoir." (LE CLÉZIO, 1975, p. 73). O tempo se torna um dos esconderijos, onde se pode desligar da progressão temporal cronológica para seguir a temporalidade expressa pela natureza:

Il y a des cachettes dans le jours. Certains moments, vers midi, ou bien tard dans l'après-midi, quand la lumière décroît, Naja Naja part dans une de ses cachettes. [...] Naja Naja reste longtemps dans sa cachette, enfermée dans la broussaille. Elle ne bouge presque pas [...] vers midi, il y a une drôle de torpeur qui règne près de la mer. Les vagues ont disparu, les nuages sont légers, immobiles. C'est comme cela aussi juste avant le crépuscule. Tout est ralenti, diminué. Le temps est comme un sablier. Le temps est une falaise qui s'effrite, qui perd sa terre. C'est pour cela que Naja Naja reste en boule. Elle n'aime pas aujourd'hui le temps qui bondit, le temps qui rugit. Elle n'aime pas tous ces sauts, toutes ces enjambées du temps. Elle connaît les endroits où les heures sont comme des jours, les jours comme des années. (LE CLÉZIO, 1975, p. 73-5).

Ao recuperar o passado, o narrador-poeta desliga-se do tempo cronológico, como Naja Naja em sua viagem no tempo, e adentra o tempo interior, comandado pela memória e pela imaginação. Conseqüentemente, o narrador recobra os cenários do passado pela memória, recriando-os pela imaginação e pela fantasia. Mas neste processo, tende a excluir os momentos infelizes, talvez vividos em meio aos barulhos e à agitação da cidade moderna, para favorecer os instantes felizes de reencontro com a natureza e com a matéria absoluta.

Assim, o tempo contado é marcado por instantes privilegiados, vivenciados nos espaços eletivos, estudados anteriormente, como as montanhas, as colinas, a praia, os terrenos baldios e os esconderijos, onde o narrador-personagem e seus amigos estão envolvidos pelo silêncio, pela solidão e principalmente pela natureza. São instantes em que suprimindo a duração temporal, as personagens atingem o êxtase material, momento indeterminado fora do passado ou do presente, onde se reconquista o tempo intemporal do 'outro lado'.

Estes instantes de êxtase, que se expressam no interior das descrições dos países mágicos, determinam o tempo intemporal e cíclico que pode se distender, acelerar-se ou permanece imóvel, porque o espaço do 'outro lado' segue suas próprias leis conforme a configuração espacial de cada país. *Voyages de l'autre côté* apresenta uma temporalidade duplicada em tempo do real diegético, que

corresponde aos momentos de busca pelo absoluto sensível, tanto na cidade quanto na natureza e o tempo intemporal do ‘outro lado’.

O tempo parece passar de maneira lenta, chegando, às vezes, a parar em alguns países mágicos, onde as personagens têm uma percepção muito reduzida do tempo vivido. No país da fumaça, por exemplo, o tempo parece acompanhar o deslocamento moroso da fumaça que se espalha pelo ar. Naja Naja fuma um cigarro e, quando aspira a fumaça, penetra no ‘outro lado’, estimulada pelos lentos gestos que executa: retira um cigarro do maço, coloca o filtro entre os lábios, ascende um fósforo e o cigarro, gestos que se acumulam pela descrição sucessiva e pelo uso dos advérbios, *lentement* e *longuement*, traduzindo a impressão que o tempo está retardado:

*[...] elle sort le petit cylindre blanc du paquet blanc et bleu. Elle place le filtre entre ses lèvres, puis elle frotte le bout de bois sur le bord brun de la pochette d'allumettes. [...] Elle fait tous ces gestes **lentement**, parce que c'est comme un sommeil qui la gagne. Elle approche la flamme du bout de la cigarette, et elle aspire. La fumée entre dans ses poumons. Elle l'exhale **longuement**, avec précaution.* (LE CLÉZIO, 1975, p.38, grifo nosso).

Ao misturar-se à fumaça que sai do cigarro que uma jovem fuma sentada no balcão do café, Naja Naja espalha-se, aos poucos, pelo ar, causando novamente a lentidão no tempo da história, acentuada pelos advérbios *lentement* e *indéfiniment* e pela locução *sans se presser*: “Naja Naja est devenue très plate, avec quelques noeuds qui se défont sans se presser, puis elle glisse doucement. [...] Elle plane indéfiniment.” (LE CLÉZIO, 1975, p. 39). No país da fumaça de cigarro, os elementos parecem ter um movimento “*si lent, si long*” e por “*longtemps*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 39-40), que produz a sensação de que o tempo passa vagarosamente.

Durante a viagem ao sol, o tempo parece distender-se por várias horas, pois Naja Naja precisa transpor a enorme distância que a separa do astro: “*Il faut voyager pendant des heures et des heures, le poursuivre sans cesser.*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 52). No entanto, no país do sol tem-se a impressão de que a progressão temporal está anulada, por causa das sensações de luz e calor que emanam do astro, – descritas de modo recorrente no discurso –, e que paralisam o tempo no momento presente. Concentrada na sensação de êxtase, a fada “*ne s’occupe pas du*

temps. Elle reste là plusieurs heures [...]” (LE CLÉZIO, 1975, p. 57) e, assim, perde o interesse pela passagem do tempo.

No país das árvores, o tempo parece reproduzir a imobilidade das oliveiras no alto da colina. Metamorfoseadas em oliveiras, as personagens permanecem imóveis com suas longas raízes fincadas no solo e os galhos *“étendus par-dessus la tête, pendant des heures.”* (LE CLÉZIO, 1975, p.104). Ao seu redor, os elementos naturais continuam a movimentar-se, a noite chega, o mar muda sua cor, a cidade no pé da colina se ilumina, mas é como *“s’était passé que quelques secondes [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 105).

Enfim, no interior do país do bizarro, a fada anda, *“danse, bondit, comme cela pendant des heures [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 150-1), sem que se aperceba da passagem do tempo, que permanece estático, ou melhor, exprime o intemporal, apesar das formas de vida se movimentarem sem parar: *“Tout va vite, la lumière, les animaux, et les pieds nus qui sautent d’une dalle à l’autre; et pourtant, le temps ne passe pas.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 153).

Em outros países como, por exemplo, no país da água Watasenia e no país do deserto Pachacamac, o tempo parece quase imóvel. Em ambos os países as descrições são efetuadas no imperfeito do indicativo, em Watasenia, *“mais on descendait. On laissait les troubles du ciel, on plongeait vers le bas, les narines et les tympans serrés par le poids [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 15) e em Pachacamac, *“cela, c’était du temps où les animaux se cherchaient, s’appelaient dans le noir. Ils traversaient toutes les profondeurs opaques, en allumant leurs photophores, ils lançaient leurs cris de reconnaissance.»* (LE CLÉZIO, 1975, p. 303). Como o imperfeito exprime uma ação não concluída no passado, permite que sejam apresentados fatos que se prolongam no tempo. A criação do mundo no interior desta paisagem de água parece ter transcorrido lentamente por milhares e milhares de anos. O tempo segue o ritmo da oscilação contínua da massa de água, movimento que instala a intemporalidade, devido a sua repetição ininterrupta: *“Dans les profondeurs, il n’y avait pas de jour et pas de nuit, rien que la masse terne qui oscillait sur elle-même [...]. Combien de temps déjà? Des siècles, des milliers de siècles peut-être, et ça n’avait pas d’importance.»* (LE CLÉZIO, 1975, p. 9). No deserto, os dias são iguais às noites em meio à imobilidade da paisagem, inalterada por milhares de anos:

Le soleil agrandi montait, s'arrêtait au zénith, et retombait, comme cela, chaque jour, chaque jour. [...] C'était le temps de ultra, de extra. [...] Un moment immobile, avec ses plaques de terre sèche, rouge, brune, ses lacs de soufre jaune. (LE CLÉZIO, 1975, p. 298).

O discurso expressa a intemporalidade de um espaço que apesar de sofrer a ação do vento, continua feito de pedras, areia e calor indefinidamente:

C'était une paix, une grande paix nouvelle qui avaient arrêté l'espace, et les années pouvaient passer sans nombre. On pouvait partir, revenir, on pouvait faire mille fois le tour de l'horizon avec le vent, ou se perdre au fond du ciel bleu glacé. (LE CLÉZIO, 1975, p. 299).

Em certos países, no entanto, temos a impressão de que a progressão temporal está acelerada, porque as personagens percebem muito rapidamente o tempo passar. No país das estrelas, por exemplo, Naja Naja percorre milhões de quilômetros entre uma estrela e outra, mas temos a impressão de que transcorrem somente alguns minutos: *“On file dans l'espace à des milliers de kilomètres par seconde, vers les constellations. [...] On parcourt les 25 500 000 000 000 des milles qui vous séparent d'elles [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 212-3). O tempo da história parece estar acelerado, uma vez que Naja Naja visita, como constatamos, uma quantidade considerável de estrelas da via Láctea, no intervalo de tempo reduzido de uma noite; porém, tem-se a sensação que o tempo do discurso está anulado, por causa do acúmulo de frases que descrevem as estrelas visitadas e o longo percurso. Parece existir um descompasso entre o tempo da história e o tempo do discurso, que curiosamente tende a anular a progressão temporal, resultando na intemporalidade do país das estrelas.

Na viagem ao país do vento, o deslocamento espacial rápido do próprio vento, que viaja *“pendant des jours et nuits”* para chegar à cidade, varrendo impiedosamente suas ruas e casas, proporciona a impressão de que o tempo da narrativa está acelerado. Inseridas no interior do país do vento, as personagens viajam também na velocidade do vento: *“Nous allons vite. Nous sommes dans le vent qui souffle et qui efface. Nous marchons vite sur les traces invisibles. Nous glissons à travers la foule, au risque d'être piétinés, écrasés.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 180). Assim, o tempo da narrativa segue, por meio da percepção das personagens, a rápida velocidade de deslocamento do vento.

Naja Naja transita normalmente entre o tempo linear e irreversível do real diegético e o tempo circular e reversível do 'outro lado', uma vez que vive em uma temporalidade duplicada.

Por meio da imaginação do poeta, a fada participa do mundo moderno, o aqui e o agora, onde habitam as personagens e que se refere ao contexto temporal do real diegético. A imaginação promove ainda uma quebra na temporalidade do real diegético, que possibilita a exteriorização do tempo irreal e expressa, por sua vez, a transposição das fronteiras entre o real e o imaginário, feita por meio da viagem.

Naja Naja parece perder a noção do tempo real diegético, ao viajar *sur place*, um tipo de viagem que realiza por meio da contemplação imóvel de uma paisagem, efetuada, neste caso, deitada no interior de um quarto do hotel Castelmor, donde visualiza o mar pela janela por várias horas: "*Ce qui est bien, c'est qu'on voyage sur place. Après des heures et des heures, par la fenêtre on voit toujours le même paysage [...]*" (LE CLÉZIO, 1975, p. 45-6). O mesmo processo acontece quando a fada viaja sob seus passos, em que caminha com passadas largas, ritmadas e rápidas pelas ruas da cidade, sem olhar as pessoas e os carros:

Ce n'est pas facile de marcher avec Naja Naja. Elle va vite, elle traverse les rues presque sans regarder [...]. Elle marche pour marcher, rien d'autre. [...] Simplement elle ne s'occupe plus du tout de la direction, ni du temps. Naja Naja s'applique à marcher [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 3-44, grifo nosso).

Em ambos os casos, a personagem se desliga do tempo real diegético e adentra o tempo da imaginação, em que mesmo a percepção do tempo vivido pela personagem parece estar apagada pela intemporalidade do espaço imaginário.

Configuram-se também entre os instantes de êxtase material, os momentos em que o narrador-personagem e seus amigos procuram por elementos materiais da cidade ou da natureza em que possam viajar para o 'outro lado', ou ainda, quando procuram pela própria Naja Naja, não somente para lhes contar uma boa história, mas também para lhes ensinar como atingir algum país mágico. São períodos de espera, muitas vezes de longas caminhadas, ou de contemplação que antecedem a revelação do 'outro lado'. Quando Naja Naja, Alligator Barks, Camoa, Louise, Leon e Gin Fizz andam pelas ruas à procura, por exemplo, de um nome mágico, entre as lojas, os carros, os cafés, observam todas as palavras escritas pela

cidade, durante várias horas até se depararem com a palavra ISOPACTOR, onde penetram: *“On a marché longtemps, longtemps. Il y avait bien de beaux noms, de temps en temps, mais ça n’ était pas tout à fait ça.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 202). Na viagem na noite, quando o narrador-personagem e seus amigos, sem a presença da fada, passeiam de carro pelas ruas da cidade, temos a busca atrelada aos momentos de espera pela revelação de algo que possa desvelar o ‘outro lado’: *“Malgré tout, on ne voyage pas trop mal la nuit. On sait **se laisser aller**, et on regarde à travers les vitres toute l’ombre noire qui recouvre le ciel et les montagnes.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 59, grifo nosso).

Apesar de tentar parar o tempo ao recuperar a infância/adolescência, época quando não se tem a noção da fluidez temporal do presente – como atesta inclusive o tempo do discurso no capítulo “Naja Naja”, narrado inteiramente no presente do indicativo – o narrador, como personagem, e seus amigos sentem a idade adulta chegar pelas rugas criadas na pele do rosto e das mãos, visualizadas através de um espelho por Gin Fizz:

Nous vieillissons tout doucement. Nous ne sommes pas pressés. Alligator Barks dit que ce n’est pas important de vieillir, que ça ne compte pas. Petu-être qu’il dit ça parce qu’il est vieux. C’est vrai que jour après jour il se couvre de rides minuscules, surtout son visage et ses mains. Personne ne sait bien compter les jours. [...] Gin Fizz sort un petit miroir de son sac, et elle regarde si elle a déjà vieilli. Elle aime bien découvrir chaque jour une petite ride nouvelle, près des yeux, ou bien une grosse ride qui s’est approfondie. Elle donne le miroir à Yamaha qui le regarde avec ennui. Lui, on ne sait pas comment il vieillit. Sa peau brune porte toujours les mêmes traces depuis des années, une verticale entre les sourcils, et deux de chaque côté de la bouche. Mais nous ne parlons jamais de vieillesse, ni de choses sérieuses de ce genre. [...] Nous ne pouvons admettre la vieillesse que dans la mesure où elle nous fait voyager; bien sûr, c’est un voyage imperceptible, à la vitesse d’un escargot très lent, ou d’une actinie. (LE CLÉZIO, 1975, p. 135-6).

Entretanto, como o tempo contado segue o tempo interior fixado na infância/adolescência temos a sensação de que a duração temporal não evolui, pois está atrelada ao tempo cíclico dos fenômenos naturais e do mito, sendo que este último será abordado no próximo capítulo. Segundo Tadié (1978, p. 87), as crianças notam os fenômenos naturais *“qui lui signifient le passage du temps, nouveau défilé d’images, mais, comme celui des heures, il n’apporte aucune inquiétude; c’est l’éternel retour, le rattachement à un rythme cosmique.”*

Em *Voyages de l'autre côté*, os fenômenos naturais, as alternâncias entre os períodos de luminosidade entre o dia e a noite e mesmo as estações do ano parecem condicionar as viagens, porque criam lugares e momentos favoráveis ao desenvolvimento de determinada aventura. Algumas viagens se desenvolvem no intervalo entre o nascer e o pôr-do-sol, como as viagens ao país do sol, das árvores, do caminho de reflexos, do fogo, do nome mágico, ao país do vento e as que se realizam quando Naja Naja penetra nos elementos que compõem a cidade.

Por exemplo, Naja Naja inicia sua viagem ao sol atraída pelo calor e pela luminosidade ao astro, como vimos. Quando o sol começa a desaparecer do horizonte, ou seja, no momento do pôr-do-sol, a fada realiza a viagem de retorno ao real diegético, porque a luz e o calor do sol cedem lugar à noite: *“Alors la chaleur décline, la brume devient plus épaisse. Naja Naja devient plus petite, elle perd peu à peu son énergie. [...] C'est à ce moment-là que Naja Naja commence sa chute, sa très longue chute en direction de la terre.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 57). Segundo o narrador, a viagem ao país das árvores deve ser feita nos dias em que *“le soleil n'est ni trop chaud, ni trop pâle”* e quando *“le ciel est d'un bleu délavé, il y a des traînées de nuages blancs [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 99), visualizando-se as colinas de árvores azuis e sentindo o odor das flores, dos jardins, dos campos e do vento que sopra calmamente. Após penetrar no interior das oliveiras, as personagens perdem, como dissemos, a percepção do tempo cronológico para guiar-se pelos movimentos da natureza, enquanto esperam a chegada da noite, que marca o fim da viagem: *“On attend que la nuit vienne. Le ciel devient de plus en plus bleu, de plus en plus noir. [...] Droit au-dessus de la mer, dans le ciel noir, il y a une étoile fixe.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 105). Para viajar ao país dos reflexos sobre o mar, Naja Naja senta-se na praia em um dia ensolarado; porém, a viagem termina ao pôr-do-sol, quando os raios solares desaparecem aos poucos da água, apagando os contornos do país: *“Très vite, tout est fini. Il y a encore une haute vague, quand le disque a disparu dans le puits, et la mer se referme. D'un coup tout devient noir.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 155).

Para penetrar nos elementos que formam a cidade e viajar ao país das cores, do mole e flexível, etc., é necessário que as personagens caminhem pelas ruas sob o sol, pois sua luz, ao incidir sobre os elementos urbanos, cria sombras e realça as cores dos objetos, o que permite o mergulho em seu interior: *“Quand il n'y a pas de soleil, c'est plus difficile, parce que les couleurs et les ombres ne sont pas*

très apparentes. Mais quand c'est comme aujourd'hui, tout est évident et clair, alors peut traverser." (LE CLÉZIO, 1975, p. 111).

Não podemos esquecer que sob o calor do sol, Louise e Leon, Gin Fizz, Alligator Barks, Camoa e Sursum Corda escutam Naja Naja contar a história sobre o pescador Jonas: *"Le soleil brûle fort au milieu du ciel bleu. On est tous dans un terrain vague, pas très loin de la mer. [...] Il fait si chaud, et tout est tellement poussiéreux, qu' on pense absolument à rien [...]"* (LE CLÉZIO, 1975, p. 135-6). Esta viagem ao mundo da imaginação termina, porém, ao cair da noite com os ouvintes embriagados pelo sono:

Naja Naja s'est arrêtée de parler. Nous autres on était allongés sur le sol poussiéreux et on regardait la nuit venir. Les lampes s'allumaient un peu partout dans les immeubles alentour, et on voyait au-dessus de la mer un phare rouge. (LE CLÉZIO, 1975, p. 148).

De modo semelhante, o grupo de amigos senta-se em um local rochoso para ouvir Naja Naja contar a história do homem barbudo, ao que parece pela manhã, pois *"le soleil n' est pas très haut dans le ciel, pâle et lointain, lavé par le vent."* (LE CLÉZIO, 1975, p. 230). Depois de ouvir estas histórias, o grupo faz uma fogueira em uma pedra, a fim de viajar ao país do fogo. Tal aventura termina quando a fogueira se apaga, já ao cair da noite, *"on est entourés de montagnes. Le soleil maintenant c'est la nuit, le froid [...]"* (LE CLÉZIO, 1975, p. 245).

Inversamente, algumas viagens necessitam do contexto da escuridão, como a viagem ao país das estrelas, para onde Naja Naja viaja nas noites muito escuras, quando é possível visualizar bem as estrelas: *"Naja Naja aime bien la nuit. Quand il fait très noir au-dehors, et que le ciel est pur et glacé, Naja Naja sort de chez elle. [...] Au-dessus d' elle, le ciel est noir, dur, tendu, sans faille. La lune n 'est pas là [...]"* (LE CLÉZIO, 1975, p. 209-10), bem como a aventura ao país dos sonhos, para onde Naja Naja viaja no momento em que a cidade adormece. A escuridão da noite apaga os contornos definidos da cidade e favorece o enfraquecimento das fronteiras entre o real e o irreal, criando um clima propício para libertar a imaginação: *« La nuit, il y a plein de choses bizarres. Des volutes et des tourbillons qu'on ne voit pas, puis des lumières qui dansent, qui se déplacent. [...]. On ne peut pas s'arrêter la nuit. Il n'y a plus de limites à rien, peut-être qu'on rêve déjà.»* (LE CLÉZIO, 1975, p. 58-9).

A presença do dia ou da noite pode ainda interferir no poder de invisibilidade da fada, porque sob a presença do sol, a luz do dia passa através de seu corpo: *“La lumière du jour te traverse continuellement, elle passe à travers ton corps, elle fond dans tes yeux et te baigne, et c’est une sensation très agréable, comme si on devenait liquide, ou comme si on était de la lumière soi-même [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 125-6); porém, a opacidade da noite a torna extremamente invisível, porque tende a provocar o apagamento dos contornos de todos os elementos urbanos: *“Quand la nuit vient, tu es encore plus invisible. L’ombre te traverse et tu sens que tu deviens froid, tu es un morceau de la nuit.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 132).

Contudo, no interior de cada país, as oscilações entre os períodos diurnos e noturnos seguem leis específicas, por exemplo, no país do sol temos obviamente somente a luminosidade do dia, enquanto no país da palavra mágica ISOPACTOR, o dia e a noite se alternam em meio à floresta e ao deserto.

Naja Naja vive alheia à temporalidade do real diegético e se associa aos ritmos da natureza. Com efeito, não apenas as alternâncias entre o dia e a noite condicionam as viagens ao ‘outro lado’, mas também as estações, que expressam as variações climáticas ao longo do ano, de acordo com as alterações de temperatura e luminosidade. Neste aspecto, as mudanças da temperatura e da incidência de luz provocam diferentes reações no clima e no aspecto da natureza, observadas nas quatro estações do ano e também nas sensações do corpo humano, o calor ou o frio. Estas mudanças parecem influenciar também as viagens ao ‘outro lado’.

A alternância entre as estações do ano é definida com clareza no texto lecléziano, quando se relacionam os pequenos versos, intercalados entre as partes que formam a obra com o desenvolvimento das viagens na narrativa poética. Notamos, então, que as aventuras parecem iniciar-se – após um período de pausa, correspondente à viagem ao país do silêncio –, na primavera, como exprime o verso que antecede a viagem ao país do sol, que se refere a uma flor vista pelo *eu* poético. Nesta época, quando o clima ameno promove o renascimento da natureza com o desabrochar das flores e dos frutos, Naja Naja transita em meio aos espaços exteriores. A fada caminha livremente pelas ruas como uma serpente e também viaja sob seus passos, através do tempo e para o sol, encontra vários esconderijos

entre os pequenos elementos naturais e ainda narra a história da mamãe pepino-dormir a seus amigos.

A seguir, vem o verão, época em que os frutos amadurecem, as chuvas caem e o calor do sol esquentava o corpo, expresso no texto pelo poema que fala da contemplação pelo *eu* poético de uma paisagem infinita, dos versos em inglês que se referem à chuva que caiu na cidade enquanto o *eu* estava adormecido,

*My nap was so deep,
I never heard the shower passing;
When I awoke
How cool I felt the air in my room!* (LE CLÉZIO, 1975, p. 86)

Estas referências poéticas ecoam no texto em prosa, onde acontecem as viagens de Naja Naja aos países das árvores, das cores, da água, da massa e das cascas douradas, dos cactus, etc., além das caminhadas da fada pelas ruas e avenidas na chuva.

O outono é anunciado no pequeno verso, que lembra o reflexo da lua cheia sobre as casas, cuja luz parece associar-se à fada que anda invisível pela cidade. A passagem ao calor e ao frio está presente no verso que questiona acerca de um lugar, onde não há nem frio e nem calor. Neste período, Naja Naja viaja pelo caminho de reflexos e tem lugar um evento importante – esperado com ansiedade pelas personagens –, que ocorre “*certaines jours, avant l’hiver, quand le froid commence*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 164): é a chegada dos pássaros. Neste momento, o frio já começa a predominar sobre o calor, fazendo com que as personagens percebam sua presença: “*Ce jour-là il faisait très beau et très froid. Il y avait du givre dans les caniveaux.*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 164). A partir de então, as viagens tendem a realizar-se durante a noite, pois no inverno a incidência de luz é menor; daí, as viagens predominantemente noturnas ao país dos sonhos, das estrelas e também do fogo, bem como as histórias do homem barbudo e da nuvenzinha, que aquecem as personagens:

[...] on a si froid qu’on allumerait bien quelques incendies [...] Naja Naja se lève, elle fait quelques pas vers nous. Elle va raconter une histoire, et nous sommes bien contents, parce que lorsqu’on écoute des histoires, on ne pense pas au froid [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 230).

Assim, *Voyages de l'autre côté* segue um percurso circular a partir da primavera, verão, outono e inverno, que se harmonizam com as alternâncias entre o dia e a noite para formar o cenário das viagens de Naja Naja e seus amigos. Pode-se estabelecer ainda a relação entre o dia e as estações da primavera e do verão, quando a quantidade de luz e calor é maior e entre a noite, o outono e o inverno, alternando-se espaços luminosos e sombrios.

No entanto, o tempo da narrativa parece retornar do passado ao presente da narração ao final do texto, quando Naja Naja desaparece totalmente, mas deixa a sensação de sua presença em cada elemento que compõe a realidade material diegética ou nas histórias que semeou em todos os lugares: *“On ne voit plus NN, elle a disparu. Mais on sent bien qu'elle n'est pas loin. Elle est dans les arbres, ou bien dans les maisons, ou bien étalée sur une route, et les voitures noires passent sur elle.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 290). Na verdade, a fada Naja Naja desaparece porque o narrador-personagem e seus amigos atingem a idade adulta; porém, ainda a procuram pela cidade, deixando-lhe mensagens:

Nous, comme on voudrait bien la retrouver, on sème des messages un peu partout, sur des feuilles de papier qu'on déchire en confetti, et qu'on lâche dans le vent, ou bien dans des bouteilles vertes qu'on jette dans la mer Méditerranée, et qui voguent en se dandinant jusqu'à la Crète. (LE CLÉZIO, 1975, p. 291).

O narrador-poeta, agora adulto, continua, por sua vez, a sonhar com sua amiga imaginária e com as mensagens que deixou acerca do 'outro lado', lembrando suas aventuras com a fada e relatando-as ao narratário.

Embora as referências ao contexto histórico tenham pouca importância na narrativa poética, como afirma Tadié (1978, p. 90), podemos localizar em qual período de tempo se inscrevem as memórias do narrador: parecem situar-se no final da década de sessenta e início da década de setenta. Isso porque aparecem referências à cultura pop da época, particularmente ao pop rock anglo-saxão, cujas canções, ouvidas pelas personagens no rádio ou nos bares e boates, testemunham os sucessos do momento, o que permite datar a época de sua composição, como por exemplo, *Sympathy for the Devil*, um dos grandes sucessos que a banda Rolling Stones lança por volta de 1968; *The Dark Side of the Moon*, de Pink Floyd, de 1973 e *Too Between Us* (1970), de Procol Harum, etc. De fato, Naja Naja já não está mais

com as personagens por volta de 1973, como atesta o narrador-poeta que diz que Yamaha “**a gravé** sur les raquettes d'un cactus, à côté de quelque chose qui disait à peu près, *Kilroy was here*, un nom, Naja Naja, et une date, **10 12 73.**” (LE CLÉZIO, 1975, p. 293, grifo nosso). Podemos então dizer que o momento axial que parece desencadear as lembranças do narrador talvez se localize após esta data.

Em *Voyages de l'autre côté* a temporalidade se mostra descontínua e toma os instantes que exprimem os momentos de êxtase em que Naja Naja, seus amigos e também o narrador se encontram mergulhados na intemporalidade da matéria original. A progressão do tempo cronológico é absorvida no texto lecléziano pela narrativa poética, com o intuito de subvertê-la para ressaltar a temporalidade circular, expressa pelo ‘outro lado’.

Enfim, em *Voyages de l'autre côté*, o narrador volta ao passado para evocar os instantes poéticos de revelação, quando sua interioridade é inteiramente absorvida pela comunhão com as paisagens naturais, o que conduz ao ‘outro lado’. Portanto, o narrador-poeta e suas personagens, o espaço e o tempo se unem para revelar um tempo e um espaço primordiais, onde se exterioriza o absoluto sensível: o narrador-poeta parte em viagem em busca de um paraíso perdido.

6 O ITINERÁRIO MÍTICO EM BUSCA DO 'OUTRO LADO'

Em *Voyages de l'autre côté*, o espaço, o tempo, as personagens e o maravilhoso compõem o itinerário do narrador em direção à busca mítica das origens. De acordo com Tadié (1978, p.145), a narrativa poética quer dar conta do sentido do mundo por meio de um sistema de símbolos, uma vez que o vazio psicológico do herói, o espaço binário, o tempo da revelação, a estrutura cíclica ou descontínua remetem à narrativa mítica. Como a personagem da narrativa poética torna-se o sujeito de uma iniciação, pode-se ler, à semelhança dos romances da Távola Redonda, subjacente à aventura real, a imanência de um sentido escondido: a busca do herói envia ao sentido (TADIÉ, 1978, p. 146). No texto lecléziano, a aventura do poeta exprime uma verdadeira busca pelo Graal, representado pelo absoluto sensível, oculto no interior dos elementos do mundo real diegético.

Podemos traçar em *Voyages de l'autre côté* uma narrativa mítica e simbólica que repete uma narrativa primordial, pois uma aventura “*est à la fois une aventure réelle et le symbole d' une autre aventure [...]*” (TADIÉ, 1978, p. 146). O mito, define Eliade (2004, p. 11),

conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas de Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido ou começou a ser.

Ao deixar o contexto religioso para penetrar no universo cultural, o mito transforma-se

[...] en matière littéraire et se perpétue à travers les signes du langage. [...] L'écriture opère une réduction du sens du mythe, mais elle le ressuscite, lui confère une vie et une signification nouvelles par lesquelles il se prolonge dans l'esprit humain. (EIGELDINGER, 1978, p. 11).

O mito literário é constituído por uma narrativa “*que l’auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées.*” (ALBOUY, 1969, p. 9).

Ao situar suas lembranças no período entre a infância até o final da adolescência, o narrador-poeta faz, como dissemos, um recuo ao passado, para as origens do ser e da vida, o que remete ao mito da Idade de Ouro. Presente em várias culturas, o mito da Idade de Ouro traz a imagem do homem feliz, junto aos deuses, no começo dos tempos, em meio à paz, à abundância e à justiça em harmonia total com a natureza. Extremamente antigo, este mito recebe uma denominação diferente em cada cultura em que se manifesta: foi chamado de mito de Dilmun, na Suméria, local onde parece ter se originado por volta de 4000 a.C.; no Egito, de mito de Rê e Ísis; na Grécia, de mito de Cronos; em Roma, de mito de Saturno e em Israel, de mito do Éden, associado aos relatos bíblicos, sendo para os ocidentais sua antropogênese. No século I, Horácio utiliza, em Epodo, o termo *tempus aureum* e Ovídio, em Metamorfoses, *aurea aetes* para se referirem a tal mito, que foi abordado pela primeira vez na literatura, ao que parece, pelo poeta grego Hesíodo, no século VIII, para diferenciar as cinco raças humanas criadas pelos deuses, a raça de ouro, a de prata, a de bronze, a dos heróis e a de ferro (BÉNÉJAM-BONTEMS, 1997, p. 474-5).

No texto lecléziano, a época que o narrador vivencia como narrador-personagem parece caracterizar uma verdadeira Idade de Ouro, pois recupera a pureza e a inocência, com que a criança, assim como o homem primitivo, relaciona-se com o mundo que a cerca. Mergulhado nos espaços privilegiados, o narrador unido à Naja Naja, resgata a felicidade dos momentos de estreita comunhão com a natureza, quando embriagado pelo êxtase material atinge o ‘outro lado’.

A natureza se transforma em *Voyages de l’autre côté*, no espaço mítico do reencontro com o paraíso das origens. As paisagens naturais abrigam em seu seio uma outra paisagem, que corresponde ao ‘outro lado’ do real diegético, onde se desvela a matéria em estado puro, que forma o absoluto sensível. Neste paraíso, o narrador encontra o silêncio e a paz que emanam das origens, em oposição ao barulho e à agitação das cidades modernas. Para o narrador, o canto dos pássaros, o ruído do vento e o barulho das ondas do mar correspondem também ao silêncio, porque são sons naturais, que proporcionam ao *eu* o sentimento de prazer e de harmonia e não de angústia e de abatimento, como os sons dos motores e das

buzinas dos veículos, o apito das chaminés das fábricas, os barulhos estridentes das músicas, os gritos das pessoas, observados nos grandes meios urbanos.

Cada país mágico alcançado pelo poeta com Naja Naja, quando libertam sua imaginação ao contato com os espaços privilegiados naturais nos momentos de revelação, exprime o infinito primordial das origens. Os países mágicos podem, então, ser também considerados como um paraíso, uma vez que se constituem pela pureza da matéria essencial, mas são, de certo modo, paraísos provisórios, porque atingidos somente nos instantes de êxtase material: os países mágicos são lugares repletos de paz e de harmonia, onde se têm a sensação de liberdade, em detrimento das opressões da vida na sociedade urbana: *“Trouver un îlot à l’abri de la tempête universelle, non pour y survivre en naufragé, mais pour y entamer une nouvelle vie, pour y trouver le commencement absolu.”* (ONIMUS, 1994, p. 144). Penetrar nos países mágicos é restabelecer por meio da imaginação os laços que ligam o poeta às Origens, à substância primordial que forma todos os seres e os elementos.

Portanto, o narrador-poeta e Naja Naja efetuam uma verdadeira redescoberta do mundo quando se integram totalmente às paisagens naturais. Isso implica para o poeta em uma reconciliação com o meio natural e conseqüentemente com o infinito sensível, do qual se sente separado na vida adulta, pois parece ter perdido, ao adentrar o mundo do raciocínio lógico, a capacidade de perceber em toda sua plenitude a realidade material onde vive. Viajar ao ‘outro lado’ é tentar, para o narrador, realizar uma reconciliação com o infinito, pela comunhão com a natureza, o que resulta em uma redescoberta de si mesmo. De fato, a busca pelo ‘outro lado’ na paisagem exterior reflete uma busca pelo ‘outro lado’ de si mesmo, a tentativa de reencontro da identidade escondida no íntimo do narrador adulto, aquela identidade pura e inocente da criança que todos foram no passado, quando se percebe o mundo exterior, não com o filtro da análise racional, mas com as sensações, determinando ao *eu* o sentimento de ser apenas um prolongamento da realidade material. A criança e também o adolescente tornam-se, em *Voyages de l’autre côté*, símbolos do homem em estado primordial da Idade de Ouro, aquele ser que percebe a realidade com a simplicidade e a inocência de suas sensações, feliz em sua harmonia com a natureza, que o nutre em suas necessidades físicas, mas também interiores.

Neste sentido, *Voyages de l’autre côté* parece ecoar algumas obras leclézianas posteriores como *Désert* e *Chercheur d’or*, onde a criança e a natureza

determinam o retorno ao paraíso perdido pelo adulto. Em *Désert*, a pequena Lalla Hawa brinca nas dunas próximas ao mar, atenta às pequenas formas da natureza, os besouros, as formigas, os lagartos, as folhas das plantas, etc. Lalla parece intensamente integrada ao meio natural com o qual convive, que lhe desperta para a felicidade inocente sentida pela criança em sua curiosidade pelo mundo. Assim, o capítulo “Le Bonheur” mostra a infância de Lalla, no Marrocos, quando vivia em contato com as dunas, as colinas e o deserto, sentindo o movimento do vento, o calor do sol e o cheiro do mar:

Le long du chemin, à l'abri de la ligne des dunes grises, Lalla marche lentement. De temps à autre, elle s'arrête, elle regarde quelque chose par terre. Ou bien elle cueille une feuille de plante grasse, elle l'écrase entre les doigts pour sentir l'odeur douce et poivrée de la sève. [...] Quelquefois il y a un gros bourdon doré sur une touffe de ciguë, et Lalla le poursuit en courant. [...] Les dunes vibrent sous les coups de la mer qu'on ne voit pas, mais qu'on entend. [...] Il y a des insectes ça et là, une coccinelle pâle, une sorte de guêpe [...], une scolopendre qui laisse des traces fines dans la poussière; et des mouches plates, couleur de métal, qui cherchent les jambes et le visage de la petite fille, pour boire le sel. Lalla connaît tous les chemins, tous les creux des dunes. Elle pourrait aller partout les yeux fermés, et elle saurait tout de suite où elle est, rien qu'en touchant la terre avec ses pieds nus. Le vent saute par instants la barrière des dunes, jette des poignées d'aiguilles sur la peau de l'enfant, emmêle ses cheveux noirs. [...] Elle sent l'odeur des arbres qui arrive dans le vent, mêlée au goût âcre de la mer [...] (LE CLÉZIO, 1980, p. 75-7)

Lalla se sente feliz, apesar da pobreza de sua família que mora em um casebre nos arredores da cidade –, rodeada pela natureza e por seus amigos, o pequeno pastor de ovelhas Hartani, o pescador Naman, que lhe narra várias histórias, como dissemos, assim como sua tia Aamma, que nutriam sua imaginação e lhe divertiam. Entretanto, na adolescência, Lalla decide abandonar sua família em busca do sonho das Grandes Cidades Brancas, acalentado por algumas histórias de Naman sobre a França, lugar onde se poderia ter melhores condições sociais e econômicas. Contudo, Lalla encontra nas ruas de Marselha e de Paris, a miséria, a violência, o preconceito francês em relação aos imigrantes francófonos e não-francófonos como os ciganos. Apesar de atingir a riqueza como modelo fotográfico, quando é descoberta por um fotógrafo, decepcionada com a cultura européia, decide retornar a sua terra natal para dar a luz a um filho de Hartani, pois é o único local onde pode

reencontrar a harmonia sentida na infância e na adolescência cercada pelo paraíso das dunas, do deserto e do mar.

Como a pequena Lalla, vemos Naja Naja, imersa em um de seus esconderijos observar as formigas, os besouros, as lacraias, caminhar pelas rochas à beira-mar, pelas colinas e montanhas, sentir o calor do sol na pele, embriagando-se nas sensações despertadas pela natureza, que parece ser um prolongamento de sua própria interioridade.

Em *Le Chercheur d' or*, Alexis como o narrador de *Voyages de l'autre côté*, rememora sua infância, quando vivia feliz cercado pela natureza selvagem da propriedade de sua família, no *Enforcement du Boucan* – lugar que se situa imaginariamente nas Ilhas Maurício. O pequeno Alexis gosta de ouvir o barulho das ondas do mar nas noites de lua cheia e de nadar em suas águas, de deitar nas areias da praia para secar o corpo ao sol, de correr entre os campos de cana-de-açúcar. Todavia, Alexis e sua família precisam abandonar esse paraíso terrestre, significando para a criança a perda de sua felicidade:

*C'est ainsi que nous partons, ce mercredi 31 août, c'est ainsi que nous quittons notre monde, car nous n'en avons pas connu d'autre, nous perdons tout cela, la grande maison du Boucan où nous sommes nés, la varangue où Mam nous lisait l'Écriture sainte, l'histoire de Jacob et de l'Ange, Moïse sauvé des eaux, et **ce jardin touffu comme l'Éden**, avec les arbres de l'Intendance, les goyaviers et les manguiers, le ravin du tamarinier penché, le grand arbre chalta du bien et du mal, l'allée des étoiles qui conduit vers l'endroit du ciel où il y a le plus de lumières.* (LE CLÉZIO, 1985, p.98-9, grifo nosso).

Como resultado, Alexis atinge a adolescência cultivando o sonho de restabelecer a felicidade e a harmonia do passado, o que o leva a partir no navio Zeta rumo às Ilhas Rodrigues em busca de um tesouro escondido por um corsário, o qual seu avô sonhava encontrar. Após vários anos de buscas frustradas, descobre que o verdadeiro tesouro não é o ouro do pirata, mas está em sua ilha natal onde se sente em harmonia com a natureza e consigo mesmo. A busca pela Idade de Ouro passa em *Chercheur d' or*, como também em *Voyages de l'autre côté*, pela busca da identidade, das origens, respectivamente, de Alexis e do narrador, que desejam retornar a um estado original, onde sentem a felicidade da comunhão com a natureza:

C'est vers Mananava que je retourne encore, l'endroit le plus mystérieux du monde. Je m'en souviens, autrefois je croyais que c'était là que naissait la nuit, et qu'elle coulait ensuite le long des rivières jusqu'à la mer. [...] Sur la colline de l'Étoile, avant la Tourelle, je me suis installé pour la nuit. À droite l'Enfoncement du Boucan, déjà dans l'ombre, et un peu plus loin la cheminée de Yemen qui fume. [...] Me voici de nouveau à l'endroit même où j'ai vu venir le grand ouragan, l'année de mes huit ans, lorsque nous avons été chassés de notre maison et jetés dans le monde, comme pour une seconde naissance. Sur la colline de l'Étoile, je sens grandir en moi le bruit de la mer. (LE CLÉZIO, 1985, p. 372-4).

Em seu anseio pelo infinito concreto, o poeta remonta, em *Voyages de l'autre côté*, não somente à gênese do ser, mas também cria imagens das Origens do mundo, quando a matéria se apresenta em seu estado mais elementar, expressa na água e no deserto que compõem os países mágicos Watasenia e Pachacamac, aparentemente opostos, porém, complementares.

Em *Voyages de l'autre côté*, todo um universo material parece estar em gestação, como dissemos, nas águas primordiais que formam o país da água Watasenia. Enquanto massa elementar e indiferenciada, a água é o “*fundamento de toda manifestación cósmica, receptáculo de todos los gérmenes [...] la sustancia primordial de la que todas las formas nacen y a la que todas las formas vuelven [...]*” (ELIADE, 1981, p. 200). A água preexiste desde toda eternidade, antecede todas as formas, incorpora todas as virtualidades, simbolizando o despertar da vida, o devir universal. As águas de Watasenia remetem às origens, ao momento em que as formas começam a diferenciar-se da matéria essencial; por isso, o narrador emprega palavras como *noite*, *sombras*, *vazio* e *nada* para descrever essa paisagem aquática: “*On était **dans la nuit**, on flottait sur les couches de brume, indécis, ou bien écrasé au fond des abîmes [...]*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 12, grifo nosso), «*tout se passait **dans le noir*** » (LE CLÉZIO, 1975, p. 16, grifo nosso) e «***l'eau sombre** roulait sur elle-même, se déchirait, se réparait sans cesse, les remous troublaient l'immobilité **du néant**.*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 14, grifo nosso). Todos os elementos já existiam no interior dessa massa de água como matéria bruta em suas substâncias essenciais: “*Mer lourde, mer de métal fondu que en traversait pas la lumière. [...] Et tout ce qui vivait descendait en elle.*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 15). Watasenia parece ecoar o primeiro capítulo, “*L' Extase matérielle* », do ensaio do mesmo nome, onde o narrador relata as possíveis sensações anteriores ao nascimento, quando ainda pertencia à matéria primordial:

Quand je n'étais pas né, quand je n'avais pas encore refermé ma vie en bouche et que ce qui allait être ineffaçable n'avait pas encore commencé d'être inscrit; [...] Quand ma semence errait sans forme et sans avenir, pareille dans l'immense nuit aux autres semences qui n'ont pas abouti. [...] J'étais caché. Les autres formes et les autres vies me recouvraient complètement, et je n'avais pas besoin d'être. [...] Les êtres naissaient, puis disparaissaient; se divisaient sans cesse, comblaient le vide, comblaient le temps, goûtaient, et étaient goûtés. Les millions d'yeux, les millions de bouches, les millions de nerfs, d'antennes, de mandibules, de tentacules, de pseudopodes, de cils, de suçoirs, d'orifices tactiles étaient ouverts dans le monde entier et laissaient entrer les doux effluves de la matière. [...] Le monde était en deçà, enveloppant, réel, solidité fuyante qui se résout sur rien, matière impossible à sentir, impossible à aimer ou comprendre, matière pleine et longue dont la justification n'était pas extérieure, ni intérieure, mais elle-même. (LE CLÉZIO, 1967, p. 11-13).

Inversamente, no fim do trajeto das viagens ao 'outro lado' temos o deserto, espaço já analisado, paisagem que expõe a morte, além de testemunhar um tempo primitivo, significando uma volta às Origens, à pureza, à liberdade e à luz essenciais. O deserto escapa ao tempo e ao homem, especialmente em virtude do seu estado de eterna imobilidade, nudez e vazio:

***Un moment immobile**, avec ses plaques de terre rêche, rouge, brune, ses lacs de soufre jaune. [...] Peut-être que le feu était déjà passé, combattant l'eau sur ce champ rouillé, et l'un et l'autre étaient rentrés en eux-mêmes, avaient caché leurs langues, et ainsi le monde était **devenu muet**. (LE CLÉZIO, 1975, p. 298, grifo nosso).*

Segundo o pensamento lecléziano, o deserto expressa o paraíso da paz, da harmonia e da pureza essencial, do absoluto sensível em sua manifestação concreta no mundo real, sendo nas palavras do narrador de *Désert* o último local livre do mundo:

C'était comme s'il n'y avait pas de noms, ici, comme s'il n'y avait pas de paroles. Le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout. [...] La lumière du soleil éclatait partout. Le sable ocre, jaune, gris, blanc, le sable léger glissait, montrait le vent. Il couvrait toutes les traces, tous les os. Il repoussait la lumière, il chassait l'eau, la vie, loin d'un centre que personne ne pouvait reconnaître. [...] Mais c'était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n'avaient plus d'importance. Un pays pour les pierres et pour le vent, aussi pour les scorpions et pour les gerboises, ceux qui savent se cacher et s'enfuir quand le soleil brûle et que la nuit gèle. (LE CLÉZIO, 1980, p.13-4).

Não obstante ao aspecto indiferenciado, que espelha o vazio e a morte, o deserto de Pachacamac esconde a possibilidade de um novo recomeço da vida: “*C’était le commencement, ou bien la fin, comment le savoir?*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 298). De fato, em meio à aridez e à rusticidade de um ambiente, onde as areias e as pedras preenchem o vazio e o despojamento, a vida pode revelar-se silenciosa no seio da morte. O deserto esconde na escassez de suas fontes de água, de vegetação e de animais, a existência de pequenas formas de vida. O romance *Désert* exemplifica nas personagens dos homens azuis, a convivência da vida em meio à morte, pois os seres humanos que habitam o deserto são homens simples, que caminham dia após dia por suas vastas paisagens para encontrar os elementos mínimos indispensáveis a sua sobrevivência, porque o mundo que percorrem os nômades é feito de silêncio, de luz e de calor em suas purezas essenciais:

Il n’y avait rien d’autre sur la terre, rien, ni personne. Ils étaient nés du désert, aucun autre chemin ne pouvait les conduire. Ils ne disaient rien. Ils ne voulaient rien. Le vent passait sur eux, à travers eux, comme s’il n’y avait personne sur les dunes. Ils marchaient depuis la première aube, sans s’arrêter, la fatigue et la soif les enveloppaient comme une gangue. La sécheresse avait durci leurs lèvres et leur langue. La faim les rongait. Ils n’auraient pas pu parler. Ils étaient devenus, depuis si longtemps, muets comme le désert, pleins de lumière quand le soleil brûle au centre du ciel vide, et glacés de la nuit aux étoiles figées. (LE CLÉZIO, 1980, p. 8).

Antítese da violência e da desumanidade da civilização ocidental, o deserto ensina a romper com o sentimento de que o homem é superior a todas as formas que o cerca, uma vez que é confrontado com sua capacidade de superar não apenas as limitações de um mundo duro e hostil, mas também a si mesmo, como afirma Le Clézio:

Vivre au désert, c’est aussi être sobre, apprendre à supporter la brûlure du soleil, à porter sa soif tout un jour, à survivre sans se plaindre aux fièvres et aux dysenteries, apprendre à attendre, à manger après les autres, quand il ne reste plus sur l’os du mouton qu’un tendon et un bout de peau. Apprendre à vaincre sa peur, sa douleur, son égoïsme. Mais c’est aussi apprendre la vie dans un des endroits les plus beaux et les plus intenses du monde, vaste comme la mer ou comme la banquise. (LE CLÉZIO, 1997, p. 96).

No deserto, o começo e o fim se confundem, a morte gerando incessantemente a vida, como afirma o narrador-poeta ao descrever Pachacamac:

“C’était sans hâte, sans douleur, sans désir, le pays de l’autre côté de la naissance.” (LE CLÉZIO, 1975, p. 306). Assim como Watasenia, Pachacamac representa em *Voyages de l’autre côté*, o espaço mítico das Origens, onde se confundem a vida e a morte, em um movimento eterno de criação e destruição.

No paraíso da infância e da adolescência recuperado pelo narrador-poeta, a imaginação recria a figura do ser primordial pelo simbolismo da serpente, animal ao qual Naja Naja se assemelha, como já discutimos, e que está vinculado à mítica da fada Melusina.

Na qualidade de serpente, Melusina se agrega a um passado arcaico, em que deixa de ser uma personagem lendária para se transformar em uma personagem simbólica que se coloca nas origens da própria vida. Na verdade, Melusina representa um elo entre dois mundos, porque compartilha sua vida entre o mundo humano e o mundo mítico, agregando o real ao imaginário sem uma solução de continuidade. A personagem de Nadja, com a qual Naja Naja dialoga como analisamos, representa a si mesma sob o aspecto de Melusina, tanto em seus desenhos quanto na aparência física:

Nadja s’est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s’être sentie le plus près. Je l’ai même vue chercher à transporter autant que possible cette ressemblance dans la vie réelle, en obtenant à tout prix de son coiffeur qu’il distribuât ses cheveux en cinq touffes bien distinctes, de manière à laisser une étoile au sommet du front. Ils devaient en outre être tournés pour finir en avant des oreilles en cornes de bélier, l’enroulement de ces cornes étant aussi un des motifs auxquels elle se rapportait le plus souvent. (BRETON, 1964, p.149-50),

A evocação de uma mulher mítica apresenta para os surrealistas um caráter sagrado: *“Les femmes sont des fées qui donnent sens au monde, c’est-à-dire confient ses clés aux poètes [...]”* (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 174). Segundo Abastado (1975, p. 174),

Le pouvoir de la femme est double. Sa beauté est le catalysateur du désir, qu’elle révèle à lui-même; en outre, par son esprit, elle participe au monde non logique, elle communique avec les grandes forces naturelles – enfant ou fée, Alice ou Mélusine.

No texto de Breton, Melusina simboliza a união dos contrários, o real e o imaginário, que caracteriza o maravilhoso surrealista, além de enviar ao inconsciente, porque oculta sob o aspecto humano, seu caráter sobrenatural ligado à serpente. É este lado irracional que se revela em Melusina que corresponde à surrealidade. Ao identificar-se com Melusina, Nadja atua como uma mediadora entre a surrealidade e a realidade, porque visualiza naturalmente uma realidade oculta que se sobrepõe à realidade conhecida, como descrevemos. São os encontros casuais de Breton com Nadja, que lhe despertam para o insólito, resultam na escritura de *Nadja* e o preparam para o encontro do amor, o único sentimento, de acordo com o pensamento surrealista, capaz de redimir o ser humano, mergulhado na lógica do mundo moderno, uma vez que promove um certo encantamento da realidade cotidiana sob o efeito da imaginação, no qual se baseia a poesia.

Continuando toda essa tradição mítica originada em Melusina, Naja Naja é também um mito personificado, conseguindo como Nadja, ver o 'outro lado' que se esconde na realidade material. É, portanto, uma mediadora que conduz o narrador-poeta a uma realidade além do mundo cotidiano, expressa pelo absoluto sensível, no qual se encontra uma vida verdadeira, livre, pacífica e cheia de sonhos. É curioso notar que Le Clézio apropria-se da tradição surrealista, mas parece ultrapassá-la, pois *Nadja* representa uma esperança, narrando a espera de Breton por um acontecimento que possa revelar o sentido da vida, sentido que o poeta de *Voyages de l'autre côté* descobre quando transpõe as fronteiras entre o real diegético e o imaginário.

Tanto Breton quanto o narrador do texto lecléziano percorrem os labirintos do real diegético, guiados por mulheres míticas, que lhes reconciliam com o mundo e lhes mostram que a verdadeira vida não se encontra na realidade racional, mas se desvela quando se liberta a imaginação que existe no interior de si mesmo. Criaturas míticas, Nadja e Naja Naja se situam nas origens do mundo e de uma nova gênese, como a serpente, uma vez que despertam Breton e o narrador-poeta para uma nova forma de ver sua própria realidade material.

De modo geral, Naja Naja incorpora o simbolismo universal da serpente, que perfaz um arquétipo fundamental ligado às origens da vida e da imaginação e que se alia ao mito da Grande Serpente, detentora do princípio vital e de todas as forças da natureza. Velho deus primário, a Grande Serpente participa da maioria das cosmogêneses, onde aparece como a genitora que emerge freqüentemente do mar

primordial. A serpente representa a vida em seu estágio primeiro de latência. Dentre as diversas cosmogêneses, destaca-se a cristã, que no capítulo do “Gênesis” da Bíblia, mostra a serpente como o mais astuto dos animais, que tenta Eva a comer e a oferecer a Adão o fruto da árvore proibida por Javé, o que lhes revela o conhecimento do bem e do mal, que determina a expulsão do casal dos jardins do Éden.

Naja Naja parece descender diretamente das águas primordiais no interior de Watasenia, ou seja, é uma criatura que pertence e que deriva das Origens e detém os mistérios da gênese da vida, cujas fontes se acham na matéria primordial. É por isso que penetra no interior de todos os elementos para retornar à matéria essencial, sendo portadora do segredo de como alcançar o ‘outro lado’. Naja Naja atua como uma mediadora entre a realidade diegética e as Origens, porque age como um filtro no qual o avesso das coisas se projeta; como consequência, é capaz de transformar a vida do narrador-personagem e de seus amigos ao ensinar-lhes a desvendar os caminhos para o infinito sensível. Naja Naja é um mito personificado, que guia a uma nova gênese em que, ao atingir o revés de todas as coisas, descobre-se um novo sentido para a vida, livre das atribulações do mundo moderno.

Segundo Durand (2002, p. 316), o simbolismo temporal está sobredeterminado na serpente, que é um animal que sofre periodicamente a troca de sua pele, rejuvenesce, vence a morte e o tempo, tornando-se senhora de seu futuro e detentora de seu passado. Como vimos acerca da análise da instância temporal, Naja Naja transita entre as diferentes temporalidades, ao abolir os meses, os anos ou atravessar os dias. Para encontrá-la, basta que o narrador volte no tempo, rememore sua infância/adolescência, de modo que o passado se presentifique por meio da imaginação. Resgatar a fada-serpente da imaginação infantil induz o narrador a restabelecer as origens de sua vida, um tempo mítico em que o *eu* adulto enlaça as duas identidades de si mesmo separadas pelo tempo. A lembrança da fada-serpente mergulha o narrador no tempo cíclico das Origens, que pela imaginação poderá ser restituído indefinidamente, porque se inscreve no ciclo do eterno retorno: o passado da Idade de Ouro da infância/adolescência se repetirá no presente sempre que o poeta recorrer a sua imaginação para reconstruir suas próprias Origens.

Com efeito, a eterna repetição parece governar o universo criado pelo poeta em busca das Origens da matéria, cuja imagem se espelha na serpente que

morde a própria cauda, que se depreende das areias do deserto: « **C'était le commencement, tout à la fait au début, comme un serpent qui mord sa queue. La spirale** avait fait son tour, creusant ce cratère aux bords déchiquetés, et les flots ininterrompus de poussière coulaient vers le **centre.**» (LE CLÉZIO, 1975, p. 300, grifo nosso). Do deserto de Pachacamac emergem cerca de dez serpentes «des terriers poussiéreux, **dix vipères sombres**» (LE CLÉZIO, 1975, p. 308, grifo nosso), como se houvessem saído do interior da matéria essencial, à semelhança de Naja Naja que parece sair do interior das águas primordiais. Neste sentido, Naja Naja permanece inscrita na última parte do texto, – após ter desaparecido da convivência com o narrador-personagem que atinge a fase adulta –, sob a forma do uróboro, denotando que sua presença, com o aspecto de serpente, atravessa a totalidade da busca do narrador pelas Origens. Quando a serpente exprime a representação do uróboro simboliza o ciclo de evolução encerrado nela mesma. De acordo com Bachelard (p. 280-1 apud DURAND, 2002, p. 292), a serpente

que morde a cauda não é um simples anel de carne, é dialética material da vida e da morte, a morte que sai da vida e a vida que sai da morte, não como os contrários da lógica platônica, mas como uma inversão sem fim da matéria de morte ou da matéria de vida.

Portanto, o uróboro é a imagem da reunião dos contrários, cuja estrutura cíclica é o símbolo do ciclo temporal. Desta forma, a presença do uróboro no deserto de Pachacamac aponta para o tempo cíclico da viagem do narrador as suas Origens e de suas viagens aos países mágicos, mas também reflete a repetição do passado das Origens no presente, porque pela imaginação poética os eventos primordiais expressos por Watasenia e Pachacamac são susceptíveis de se fazerem contemporâneos. Nas últimas linhas do texto lecléziano, o uróboro, sob o brilho da lua, circunda toda a criação, o sol, a terra, o espaço, enfim, toda a matéria essencial – a matéria formadora de Watasenia – que está prestes a diferenciar-se à medida que a serpente, colocada no centro, fornecer-lhes a energia da vida:

Sur la grande plate-forme éclairée par la lumière de la lune, les serpents marchaient l'un vers l'autre. [...] Puis les serpents s'unissaient par un noeud, et la terre, l'espace, le soleil, et même la lune qui nageait dans son eau n'étaient plus que les régions circulaires, aujourd'hui: le serpent à dix têtes était au centre. (LE CLÉZIO, 1975, p. 308, grifo nosso).

Além disso, a serpente torna-se, enquanto vivificadora, um dos atributos da Grande Deusa, divindade que está presente na origem do mundo. A estrutura simbólica de Naja Naja, tanto no que concerne à fada Melusina quanto à serpente, incorpora as forças da natureza, que se relacionam com a mítica da Grande Mãe. As velhas crenças do Mediterrâneo são caracterizadas pelo culto da Grande Deusa ou Grande Mãe, cujo culto segundo Campbell (2004, p. 177), estava

associado, primordialmente, à agricultura e às sociedades agrárias. Tinha a ver com a terra. A mulher dá à luz, assim como da terra se originam as plantas. A mãe alimenta, como o fazem as plantas. Assim, a magia da mãe e a magia da terra são a mesma coisa. Relacionam-se. A personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta é essencialmente feminina;

daí, as inúmeras variações da Deusa Mãe na primitiva Europa neolítica como Demeter, Rhea, Brigitt, etc.. Entretanto, Neumann (2003, p. 198) relaciona a Grande Deusa não somente com a terra, mas também com o céu, a água e o fogo, pois é a responsável, nas sociedades arcaicas em que foi cultuada, pelo despertar da natureza, enviando seu simbolismo à fertilidade e ao mar. Melusina figura entre as diversas manifestações da Grande Deusa, já que se relaciona com a deusa-mãe celta das águas. Originada nos antigos cultos da Lua, o mito da Grande Deusa agrega a Virgem, a ninfa e a Mãe - a Grande Mãe grega Maia – que correspondem às três fases da Lua e às três Nornas, Moiras ou Parcas, que como já vimos, remetem às fadas do destino, cujas fadas Melusina, Morgana e Viviana são herdeiras. A Deusa Mãe é a grande fiandeira que tece a teia da vida e fia meada do destino humano e do mundo.

Percebemos a complexidade da ‘teia’ mítica à qual remete Naja Naja, onde a Grande Mãe se relaciona com a serpente e com Melusina, fada que pertence ao maravilhoso féerico. Ora, Naja Naja ajuda a fiar o destino daqueles com os quais convive ao ensinar-lhes como atingir o ‘outro lado’, mostrando-lhes o modo de alcançar a harmonia com o infinito sensível, onde se tem a sensação de liberdade. Naja Naja parece tecer ainda os fios da narrativa ao realizar as inúmeras viagens e contar suas pequenas histórias, que abrem os caminhos para exteriorizar a imaginação, criando um universo mítico que permite ao narrador-poeta encontrar sua identidade original.

Vinculada ao simbolismo da fertilidade, sentido que compartilha com a serpente, a Grande Deusa governa, nos sistemas mitológicos em que aparece, o crescimento das plantas e dos animais (NEUMANN, 2003, p. 198). Com efeito, o elemento mais relevante na mítica da Grande Mãe que se aplica à constituição simbólica de Naja Naja é sua ligação com a natureza. Vimos anteriormente que Naja Naja abandona os espaços urbanos em busca dos espaços privilegiados que são os da natureza, as montanhas, as colinas, a praia, o mar, os esconderijos entre as ervas e os cascalhos, que atuam como cenários das viagens aos países mágicos, pois guardam em seu seio as rotas, orientadas para a descoberta do absoluto sensível, como analisamos.

Segundo Campbell (2004, p. 177), quando a figura da Grande Mãe aparece como criadora, “o próprio corpo dela é o universo. Ela se identifica com o universo [...] Ela é toda a esfera do céu que abarca a vida”. É esta identificação que Naja Naja revela ao narrador-personagem e também a seus amigos, quando sobe no topo da pirâmide localizada no país asteca, para fazer uma espécie de discurso, colocando-se como a Mãe Natureza:

[...] je suis immense. Vous ne pouvez plus me voir maintenant parce que vous n'êtes plus en dehors de moi, vous êtes à l'intérieur de mon corps. Je suis celle qu'on habite. [...] Vous êtes comme à l'intérieur d'un très grand magasin, et c'est à l'intérieur de moi. La chaleur c'est ma chaleur, quand l'été est torride c'est que je brûle de fièvre, quand l'hiver est glacé, c'est moi qui ai froid. [...] Quand je respire avec ma bouche, vous sentez passer mon haleine et vous appelez cela le vent. Quand j'ouvre les yeux c'est la lumière du jour, quand je les ferme, c'est la nuit. [...] Tout l'univers, les planètes et les étoiles sont en moi. Saturne et Jupiter sont mes poumons, Neptune est mon estomac, Uranus est mon foie, Vénus est mon pancréas, partout brillent des glandes [...]. La lumière entre dans le monde par ma trachée artère, et mes intestins scintillent à travers le ciel, vous dites la Voie lactée. Au centre du ciel, il y a cette boule qui palpite et qui envoie ses rayons, et vous la regardez toujours avec des yeux éblouis, vous appelez cela le soleil, mais en réalité c'est mon cœur que vous voyez [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 277, grifo nosso).

Ao expor a analogia entre as partes de seu corpo e os elementos componentes do universo, Naja Naja funde-se a toda a natureza: o calor do verão corresponde a seu estado febril, assim como o frio do inverno a sua baixa temperatura; seu hálito é o vento – força que desencadeia a viagem ao país do vento –, que balança as folhas das árvores e varre furiosamente a cidade; os planetas, cenários das viagens ao

país das estrelas, são seus órgãos vitais, Saturno e Júpiter são seus pulmões, Netuno seu estômago, Urano seu fígado, Vênus seu pâncreas; seus intestinos a Via Láctea. O coração da Grande Mãe Natureza Naja Naja é o sol, astro que envia luz e calor, que atuam como a energia que sustenta os processos naturais no planeta onde vivemos assim como o coração bombeia o sangue para alimentar os órgãos e os tecidos com os nutrientes necessários ao funcionamento. Nas artérias de Naja Naja viaja a luz que vem do sol para iluminar o universo das viagens ao 'outro lado'.

Em estreita comunicação com a natureza, Naja Naja mergulha em um mundo imaginário – revelado pela fusão do *eu* com a realidade material – e faz com que o narrador-poeta entre, assim, em contato com as próprias origens do fabuloso, no ponto em que começa a criação literária. Naja Naja parece ser uma metáfora da imaginação. Ao traçar o percurso da narrativa mítica, *Voyages de l'autre côté* desvela a busca do sentido e da linguagem, da criação literária, verdadeira viagem a um mundo sem fronteiras, onde nasce a poesia, responsável pela criação de todo o universo imaginário forjado pela voz do poeta.

O simbolismo da serpente incorpora também na personagem Naja Naja atributos de outros animais, especialmente da ave, determinando a composição da serpente-alada, ou melhor, da serpente-emplumada, que conduz ao mito pré-colombiano de Quetzalcoatl. Como o simbolismo da serpente é universal e aparece de diferentes formas como mito de origem em culturas variadas, permite em *Voyages de l'autre côté* a união do imaginário europeu, expresso em Melusina, com o mito hispano-americano da Serpente Emplumada. Abre-se, então, uma outra rede simbólica desencadeada pelo simbolismo da serpente, por meio do qual *Voyages de l'autre côté* transita do maravilhoso ao realismo mágico antropológico ou mítico, uma das vertentes do fantástico contemporâneo.

De acordo com Spindler (1993), o realismo mágico pode apresentar-se de diferentes formas, realismo mágico metafísico, ontológico e antropológico, característica apontada também por Delbaere-Garant (1995), que o subdivide em realismo psíquico, grotesco e mítico (este último correspondendo ao antropológico na conceituação de Spindler). No realismo mágico antropológico convergem, ainda conforme Spindler (1993, p.80), duas visões de mundo contrastantes: uma racional, moderna e discursiva e outra mágica, tradicional e intuitiva, que são apresentadas no texto como se não fossem contraditórias, recorrendo, para tanto, aos mitos e às crenças de grupos étnico-culturais, para os quais essas contradições não se

manifestam: “the word ‘magic’ in this case is taken in the anthropological sense of a process used to influence the course of events by bringing into operation secret or occult controlling principles of Nature.” Como já aponta Carpentier (1985), em seu Prólogo ao romance *El Reino deste mundo*, publicado pela primeira vez em 1949, quando define o que chama de *real maravilloso*, que corresponde ao realismo mágico antropológico de Spindler, é uma questão de fé, de que se acredite na veracidade dos acontecimentos ou dos fatos sobrenaturais, ou seja, que estes façam parte das crenças da sociedade em questão.

Desta forma, o mito da Serpente Emplumada introduz em *Voyages de l'autre côté* as crenças e os mitos das culturas pré-colombianas, principalmente dos astecas, que reverenciavam o deus Quetzalcoatl, configurando o realismo mágico antropológico.

O significado e os atributos de Quetzalcoatl variam de acordo com as civilizações em que foi cultuado, uma vez que era uma deidade reverenciada em toda a Mesoamérica, inclusive entre os maias, onde aparece com o nome de Kulkumatz e entre os quichés, que o chamavam de Gukumatz. Os historiadores normalmente diferenciam o Quetzalcoatl histórico que se refere a um rei-sacerdote tolteca da cidade de Tula e o Quetzalcoatl mítico, deus inventor dos livros e do calendário, figuras que, entretanto, entrecruzam-se na cultura asteca, nas crônicas espanholas do século XVI e nas fontes colônias nativas, ou seja, nas narrativas produzidas pelos indígenas catequizados no mesmo período (SANTOS, 2002, p.195). De acordo com o mito asteca, Quetzalcoatl toma parte dos eventos cosmogônicos durante a época do quinto sol, quando reconstitui os humanos a partir do milho, após terem sido destruídos no sol anterior (NOUHAUD, 1997, p. 834). Como era contrário aos sacrifícios humanos, o deus negro Tezcatlipoca consegue, por meio de intrigas, obrigá-lo a abandonar Tula, acompanhado de uma escolta de fiéis; porém, seu destino é controverso: segundo algumas tradições, Quetzalcoatl parte para o oriente, onde embarca “nas águas do oceano Atlântico, a ‘água celeste’” (SOUSTELLE, 1990, p.13), de acordo com outras, ao chegar à praia, atea fogo em si mesmo, depois de retirar seu coração, que é enviado ao sol. De qualquer forma, Quetzalcoatl desaparece, embora permaneça a crença entre os astecas que retornaria no futuro vindo do oriente, trazendo um castigo divino, no ano de seu nascimento em 1 actl, data que coincide com o ano da chegada do conquistador espanhol à América, ano de 1519. Tal acontecimento leva os astecas, notadamente

seu imperador Montezuma II, a pensarem que o capitão Hernán Cortez era a Serpente Emplumada que voltava como tinha prometido no passado (NOUHAUD, 1997, p.833-4). Quando retornasse, Quetzalcoatl traria, além de um castigo a Tezcatlipoca e a seus seguidores que executavam os sacrifícios humanos, um novo acesso a prosperidade em meio à paz e à felicidade (NOUHAUD, 1997, p.834). Esta crença parece apontar para a retomada de uma Idade de Ouro ao povo asteca.

A Serpente Emplumada se identifica ainda com a estrela da manhã, o planeta Vênus, que nasce todos os dias pela manhã, à leste, para depois desaparecer, reaparecendo, à noite, como estrela da noite, no Ocidente, o que simboliza a morte e o renascimento. (SOUSTELLE, 1990, p.127).

A ligação de Naja Naja à Serpente Emplumada é anunciada já no início do texto, quando a fada viaja ao sol: “*Naja Naja est part dans le soleil. Naja Naja, c’est **un peu le serpent à plumes**.*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 52, grifo nosso). Como a Serpente Emplumada, Naja Naja simboliza o perpétuo recomeçar regenerador, pois devido a sua identificação com a natureza pode renascer, transgredir fronteiras e renovar a vida das pessoas com as quais toma contato. Além disso, Naja Naja e Quetzalcoatl se caracterizam pela capacidade de se transformarem em serpente, em ave e até em outros animais - na tradição maia o deus sofre transmutação em jaguar, por exemplo. À semelhança da Serpente Emplumada, Naja Naja desaparece algumas vezes ao longo do texto para depois retornar à companhia de seus amigos, o que confirma também pelo viés do mito mesoamericano sua essência cíclica.

O mito de Quetzalcoatl encontra um contexto, por sua vez, no país mágico indígena, que reconstrói o espaço mítico de uma cidade asteca, como analisamos acerca do espaço, que parece representar a inserção do narrador-personagem e de seus amigos, guiados por Naja Naja, em uma cidade ideal, oposta às cidades modernas e que se mostra também como uma imagem do paraíso. Neste espaço mítico, todas as personagens estão em comunhão com os deuses e com a natureza, passando a vivenciar a concepção de tempo dos astecas.

Os astecas possuíam uma sofisticada estrutura temporal, refletida em um complexo sistema calendário, organizado em consonância com o ano solar e que se dividia em dois ciclos de duração diferentes, mas interpenetrados formando uma temporalidade cíclica: o calendário civil ou Xiuhpohualli, que regia as atividades da sociedade em seu conjunto, especialmente as cerimônias e os rituais relacionados com os ciclos agrícolas, sendo formado por 365 dias divididos em 18 meses e o

calendário místico, chamado de Tonalpohualli, composto de 260 dias, utilizado para estabelecer horóscopos e previsões (SANTOS, 2002, p.81-3). Neste sistema calendário, os meses eram consagrados às divindades religiosas e lembravam fenômenos naturais ou festas agrícolas, que eram celebradas em datas fixas. Mais do que uma forma de contar os dias e os anos, o calendário dos povos mesoamericanos “organizava todas as esferas da vida: as plantações, as viagens, as festas, as guerras, o mercado, o destino, etc.” (SANTOS, 2002, p.83), sendo responsável pela organização de todo o sistema cultural, social e religioso asteca.

Em *Voyages de l'autre côté*, as festas e os rituais sagrados são descritos sucintamente e em seqüência, de maneira que se tem a impressão de que as personagens vivenciam um ano asteca como se fossem etapas de seu deslocamento no espaço, ou melhor, à medida que seguem para o interior da cidade, em cada local, passam por um determinado mês com suas cerimônias características. Como ilustração, encontramos as referências do narrador às festas e aos rituais do mês de *Etzalcualiztli*, dedicado ao deus Tlaloc, deus da chuva, para quem os astecas faziam, conforme Soustelle (1990, p.274), banhos rituais, dançavam e comiam o *etzalli*, prato feito com milho e feijão cozidos; os sacerdotes jejuavam, faziam penitências e efetuavam sacrifícios humanos por afogamento, em vítimas que personificavam os deuses da água e da chuva. Tais rituais são narrados de modo resumido:

C'est Etzalcualiztli, et des jeunes gens parcourent les rues en donnant du maïs. Puis ils plongent dans les canaux et battent en riant. On passe devant des maisons sombres où brûlent les bâtons d'encens. Il y a de la musique qui résonne dans les ruelles, des tambours graves et des flûtes aigres. (LE CLÉZIO, 1975, p. 273).

Dentre os inúmeros festejos astecas, dos quais Naja Naja e seus companheiros tomam parte, destacamos as celebrações às deusas da terra e das vegetações realizadas no mês Ochpaniztli; ao deus Xipe Totep, divindade da chuva primaveril e da renovação da natureza no mês Tlacaxipeualiztli; à deusa Coatlicue ou Toci – A de Saia de serpentes –, a mãe dos deuses, efetuada em Tozoztontli; à deusa das águas salgadas Uixtociuatl, festejada em Tecuilhuitzintli; ao deus Tezcatlipoca, uma das mais importantes divindades astecas, que teria participado dos eventos cosmogônicos, deus dos guerreiros, cultuado principalmente no mês Toxcatl, etc..

O calendário de qualquer sociedade tradicional comemora no espaço de um ano, todas as fases cosmogônicas que tiveram lugar *ab origine*: “o ano sagrado repete a Criação de modo incessante; o homem é contemporâneo à antropogenia, porque o ritual projeta para a época mítica do princípio de tudo.” (ELIADE, 1992, p. 30). Uma das manifestações da recriação são justamente as festas e os ritos sagrados que efetuam pela repetição, a reatualização de algum evento ocorrido nas Origens, *in illo tempore*. Ao repetir uma atividade feita pelos deuses, os homens parecem voltar ao momento em que tudo teve início, promovendo a recriação e, por conseguinte, a regeneração do ato criador e principalmente de si mesmo. Através das festas e dos ritos, o indígena estabelece um contato mais íntimo com o cosmos. As festas têm ainda a função de

plonger les participants dans une dimension autre: un autre temps, mythique, un autre lieu, au-delà. [...] La participation au spectacle est comme un retour à la matrice, au chaos originel, riche de tous les possibles, plein des germes de renouveau. (THOMAS, 2001, p. 509).

As danças, os banhos, as comidas, as oferendas de flores e de alimentos, os sacrifícios, os combates, etc. realizados pelos astecas, do qual o narrador-personagem e seus amigos tomam parte, são destinados a que se entre em comunhão com os deuses, transgredindo as Origens, tempo e espaço de pureza essencial, o que torna possível uma regeneração – à semelhança do cosmos que reinicia um novo ciclo de vida –, que os prepara para o encontro mítico com Naja Naja, que no topo de uma pirâmide asteca, revela-se como a Mãe Natureza, como discutimos.

Neste percurso, é interessante salientar a vivência das personagens nos “*cinq jours vides*” que perfazem o Nemontemi:

*Mais il faut traverser des zones incertaines, et crier: ‘tocniuhitze, huitzitle, yaotle, tle tinechilhuia? Tle tinechne quilia? Xinehcahua. Nimitz macaz in tlein tlicnauhi’, éviter les régions de tlalloliniliztli, le serpent d’eau, le serpent Xical, Chimalcohuatl, le coyote d’eau, le lièvre d’eau, le tzoniztac, celle qui se lève comme une femme, et quand le soleil s’obscurcit, les tzitzimi mangeuses d’hommes. **Il faut dormir durant les cinq jours vides de Nemontemi, et briser la tête de miroirs de Cuatezcatl.*** (LE CLÉZIO, 1975, p. 275, grifo nosso).

O Nemontemi corresponde aos últimos cinco dias do calendário asteca (os 18 meses do ano asteca eram agrupados em 20 dias, restando ao final do ano 5 dias), utilizados para acertar as contas com os deuses, pois acreditavam que num desses fins de ciclo o mundo voltaria a sofrer cataclismos (SANTOS, 2002, p.83). Na noite do último dia, faziam o ritual do fogo novo – cuja festa era denominada de Toxiuh molpilia –, em que todos os fogos eram apagados e um novo fogo era aceso, o que simbolizava o começo de um novo ciclo, o renascimento do cosmos. Le Clézio considera o Toxiuh molpilia, o qual comenta em *Le Revê mexicain* e em *La fête chantée*, como a festa ameríndia mais carregada de sentido, pois representa, simboliza e ritualiza a concepção cíclica do tempo que caracteriza os astecas, marcando a passagem de um tempo esgotado e a chegada de um novo tempo de regeneração: é o momento crucial do eterno retorno, da transmutação em um tempo restaurador, que assinala uma sincronia com as Origens (PIÑERO, 2001, p. 524). Portanto, as personagens iniciam ao participarem do Nemontemi um recomeço após sua regeneração, permitindo-lhes a revelação da natureza em sua plenitude, representada pela figura da deusa Naja Naja.

De acordo com Piñero (2001, p. 521), as civilizações ameríndias,

les cultures aztèque, maya, porhépecha, inca, livrent à Le Clézio le secret des origines, la matière fuyante, souvent confuse, dégradée, et même souillée qui jalonne les étapes d'un retour impérieux aux sources de l'être, du monde, du temps.

Por meio da retomada das civilizações indígenas, Le Clézio realiza um questionamento da sociedade contemporânea, denunciando o colonialismo e o imperialismo ocidental. De acordo com o autor,

la culture occidentale est devenue trop monolithique. Elle privilégie jusqu'à l'exacerbation son côté urbain, technique, empêchant ainsi le développement d'autres formes d'expression: la religiosité, les sentiments, par exemple. Toute la partie impénétrable de l'être humain est occultée au nom du rationalisme. C'est cette prise de conscience qui m'a poussé vers d'autres civilisations. (LE CLÉZIO, 2001).

Neste sentido, adverte, «*il faut chercher d'autres voyages* » (LE CLÉZIO, 1971, p. 11). Procura, então, olhar o Outro, dar voz àqueles que acredita terem sido silenciados no momento em que a Europa se afirma como potência hegemônica,

momento que se concretiza para o autor na conquista da América, o que marca uma grande passagem na história da humanidade: destruição das civilizações tradicionais do Novo Continente e construção da Europa Moderna. Como resultado, temos o sentimento de desenraizamento das populações autóctones e a espoliação de suas terras, a exploração dos recursos naturais, o deperecimento cultural e a abolição das tradições indígenas, que fornecem um sentido à vida, à morte e ao destino:

Les macehuals, les purpecha, ces hommes du commun, serviteurs des dieux, devinrent, par les glissement de sens de la colonie, et par l'abus des encomenderos, la masse des travailleurs forcés, dépossédés de la terre. Parce que, d'une certaine manière, au-delà de la Conquête, ils continuèrent à respecter l'équilibre des forces naturelles, les Indiens ne purent entrer dans le système de l'exploration des biens, et se condamnèrent à l'exil des régions les plus pauvres et les plus inaccessibles du continent: montagnes après, déserts, ou forêts étouffantes. Dans ces refuges de l'indianité, la nature elle-même imposait ses limites, et ce qui était valeur spirituelle et réflexion devient une fatalité. L'Indien était par la force condamné à la pauvreté et à l'improductivité. (LE CLÉZIO, 1988, p. 271).

Tais efeitos negativos são discutidos por Le Clézio em *Angoli Mala* (1999), que relata o retorno do jovem índio waunana Bravito às florestas da Colômbia, onde vivem os remanescentes de seu povo, após ter sido educado por um pastor negro americano no Panamá. O jovem procura por suas origens, pela cultura, os mitos e as lendas e pelo modo de vida de seu povo, mas encontra os índios degradados pelo álcool e presos aos ditames escravizadores dos tiranos locais e dos interesses estrangeiros. Como o narrador de *Voyages de l'autre côté*, como Lalla em *Désert* e Alexis em *Le Chercheur d'or*, Bravito procura por um paraíso perdido, porém, acha apenas a solidão e a revolta, terminando assassinado.

Em *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue de l'Amérique indienne* (1988), Le Clézio faz a seguinte colocação:

La grande question que nous posent les cultures indigènes du Mexique – et d'une façon générale, tout le continent amérindien – est bien celle-ci: comment auraient évolué ces civilisations, ces religions ? Quelle philosophie aurait pu grandir dans le Nouveau Monde, s'il n'y avait eu la destruction de la Conquête ? En détruisant ces cultures, en abolissant aussi complètement l'identité de ces peuples, de quelle richesse les Conquistadors européens nous ont-ils privés ? (LE CLÉZIO, 1988, p.269).

Ora, para o autor, os resultados nocivos da conquista não foram sentidos somente pelos indígenas, mas também pelos europeus:

Ils ont été l'origine d'un profond changement dans notre propre culture, les premiers aventuriers de cette civilisation matérialiste et opportuniste qui s'est étendue sur le monde entier, et qui peu à peu s'est substituée à toutes les autres philosophies. (LE CLÉZIO, 1988, p. 269).

Desta forma, Le Clézio reatualiza pelas referências ao mundo indígena, notadamente à sociedade asteca em *Voyages de l'autre côté*, os mitos, os ritos, as festas e as crenças, como forma de retomar as Origens, que foram esquecidas a favor do pensamento capitalista moderno, para 'beber em suas fontes', como diz Piñero. Le Clézio descobre nas civilizações indígenas uma fonte de aprendizados:

La rencontre avec le monde indien n'est plus un luxe aujourd'hui. C'est devenu une nécessité pour qui veut comprendre ce qui se passe dans le monde moderne. Comprendre n'est rien: mais tenter d'aller au bout de tous les corridors obscurs, essayer d'ouvrir quelques portes: c'est-à-dire, au fond, tenter de survivre. (LE CLÉZIO, 1971, p. 11).

Este talvez seja um dos motivos pelo qual o narrador de *Voyages de l'autre côté*, reconstrua o mundo indígena: uma tentativa de compreender o mundo no qual está mergulhado e do qual deseja se afastar pelo viés de sua imaginação, mas também uma forma de sobreviver, pois o pensamento indígena desperta para uma maneira diferente de relacionar-se com a realidade, o que implica uma mudança na postura do homem contemporâneo em relação a si mesmo.

As palavras de Le Clézio, citadas acima, explicam ainda seu interesse pelas comunidades indígenas e também pelo resgate de sua cultura, pelos grandes textos ameríndios, pelos Codex escritos pelos índios alfabetizados por religiosos espanhóis, pelas antigas Crônicas da Conquista. Por meio das obras sagradas ameríndias, como *Les Prophéties du Chilam Balam* e *Relation de Michoacán*, pode-se tomar contato com vozes vindas «*d' aube des peuples* », vozes que transmitem um saber que «*précède toute l'écriture. C'est un récit légendaire porté de génération en génération, solennel et empreint de beauté [...]* » (LE CLÉZIO apud CORTANZE, 1999, p. 186), que o autor francês tenta recuperar. Le Clézio procura aprender com os textos indígenas, com estes povos, que guardam e transmitem, desde a origem da humanidade, as vozes de uma época em que não existia uma fratura entre o

homem e o universo – uma verdadeira Idade de Ouro –, tal qual existe no mundo moderno, onde essa dicotomia sujeito/objeto causa a destruição da natureza, do próprio homem, das tradições e da sociedade, em nome do desenvolvimento industrial e tecnológico, que representa atualmente o expoente máximo da evolução humana. De fato, o autor francês conclui ainda, em *Le revê mexicain*, que a principal consequência da Conquista européia, da qual o homem contemporâneo ainda sente os efeitos, embora não tenha se dado conta, foi a perda de

cette harmonie entre l'homme et le monde, cet équilibre entre le corps et l'esprit, cette union de l'individuel et du collectif qui étaient la base de la plupart des sociétés amérindiennes. [...] L'unité entre le mythique et le réel, cette sorte d'harmonie entre le revê et le corps qui avait fait la grande force des anciens Mexicas, Purepecha, Mayas, Toltèques, était alors brisée. (LE CLÉZIO, 1988, p. 270).

Neste sentido, o encontro com o mundo indígena reflete a busca pelo 'outro lado' do poeta, uma vez que responde a sua necessidade de restabelecer os laços que o ligam à natureza para encontrar um absoluto sensível escondido em sua interioridade como forma de amenizar os efeitos negativos da vida do homem imerso na civilização pós-industrial. O poeta reconstrói pela imaginação todo um pensamento cultural, filosófico, social e religioso que foi perdido pela civilização ocidental e que expressava uma comunhão entre o *eu* e a natureza. Ao recriar o mundo indígena em *Voyages de l'autre côté*, Le Clézio parece reunir por meio da escritura poética a infância/adolescência individual do narrador e a própria 'infância' do mundo, o passado individual e o passado coletivo, que se encontram escondidos na memória do ser e que desvelam sua verdadeira identidade.

Ao restabelecer os laços que o ligam às Origens adormecidas em sua interioridade, o narrador-poeta evoca a palavra primordial, a poesia, única linguagem capaz de reconstituir e narrar suas aventuras no paraíso reencontrado da infância/adolescência.

7 A VIAGEM POÉTICA AO 'OUTRO LADO'

7 A VIAGEM POÉTICA AO 'OUTRO LADO'

Viagem através da linguagem, as viagens ao 'outro lado' expressam um itinerário onde a composição estrutural e verbal cria um mundo feito de poesia. No texto lecléziano, a narrativa se vale dos procedimentos do poema, a densidade sonora, a força das imagens, a repetição, para elaborar um universo onde as palavras, saídas da imaginação do poeta, expõem o 'outro lado' do real diegético por meio da linguagem da natureza.

7.1 A estrutura das aventuras ao 'outro lado'

Voyages de l'autre côté apresenta uma estrutura peculiar, composta por três capítulos nomeados, respectivamente, "Watasenia", "Naja Naja" e "Pachacamac"; sendo que a segunda parte, "Naja Naja", subdivide-se em trinta e uma partes não nomeadas, nem numeradas. O narrador aponta inclusive a estrutura tripartida no final do capítulo "Naja Naja", quando cita explicitamente as partes da obra: "*Watasenia, Naja Naja, Pachacamac, reviens, reviens, reviens! On écrit ça au couteau sur les tables des cafés, sur les parois des cabines téléphoniques, ou à la craie dans la case du paradis des jeux de marelle.*" (LE CLÉZIO, 1975, p. 291). De acordo com Tadié (1978, p.113), a narrativa poética é um objeto construído, em que "*chaque récit a sa structure propre, liée aux rapports entre les personnages, au progrès de l'intrigue vers un dénouement, aux références spatio-temporelles.*"

A primeira parte "Watasenia" corresponde ao país da água nas profundezas oceânicas; a segunda, à cidade moderna e aos espaços privilegiados da natureza onde se desenrolam as aventuras de Naja Naja e seus amigos; e a terceira apresenta o país do deserto de Pachacamac.

Em conjunto, os três capítulos perfazem uma estrutura circular, em que o texto começa e termina em dois países mágicos, Watasenia e Pachacamac, que representam não apenas o 'outro lado', mas principalmente a matéria em seu estado mais essencial, isto é, denota as próprias Origens, a busca mítica revelada pelo poeta, como analisamos no capítulo anterior. "Watasenia" parece exprimir a

plenitude da matéria que começa a dar origem ao espaço diegético de “Naja Naja”, enquanto “Pachacamac” mostra um espaço esvaziado da presença humana e de suas grandes cidades. No entanto, “Pachacamac” guarda os germes de um novo recomeço, isto é, de uma rediferenciação da matéria em um novo universo diegético, como anuncia a epifania do uróboro nas areias desérticas, imagem que, como dissemos, está relacionada com o simbolismo da serpente, presente na composição mítica da personagem Naja Naja –, o que vem reforçar o aspecto circular da narrativa lecléziana. Além disso, o encadeamento temporal perfaz um círculo ao oscilar do presente ao passado ao presente, seguindo ainda o ritmo cíclico da natureza, especialmente das estações do ano, como também discutimos.

O capítulo “Naja Naja” relata as inúmeras viagens do narrador-personagem com a fada e seus amigos para os diversos países mágicos, sendo que em seu interior a estrutura acompanha o encadeamento sucessivo das viagens, da visita ao país do silêncio até a aventura ao país dos morcegos.

Este capítulo apresenta ainda paralelismos estruturais que fazem com que o itinerário das viagens oscile do real diegético ao ‘outro lado’/país mágico e o posterior retorno ao real diegético, como por exemplo, real diegético – país do silêncio; real diegético – país do sol; real diegético – país das árvores; real diegético – país do sonho, etc. Esses paralelismos são repetições que contribuem para retardar a progressão da narrativa no interior do texto.

Os paralelismos multiplicam-se ainda em *Voyages de l'autre côté*, pela inserção na estrutura diegética das várias histórias narradas por Naja Naja – a história da mamãe pepino-do-mar e seus filhos, do pescador de arenques, da nuvenzinha e do homem barbudo –, e das histórias do velho pescador, de Petite Pluie, de Harmattan e de Horizon Lointain, que se situam no nível metadieético. Estas histórias criam, então, dois tipos de paralelismos: o primeiro paralelismo entre os diversos narradores, Naja Naja como narradora heterodieética intradieética e os demais como narradores homodieéticos intradieéticos, como abordamos, e o narrador, porque todos atuam como contadores de histórias, refletindo um desdobramento do próprio ato do poeta de relatar sua história ao narratário. Isso ocorre porque ao recuperar a arte de narrar oral, Le Clézio nutre «ses contes dans d'autres contes et le tout dans un torrent incontrôlé de mots et d'images: nouvelle manière d'écrire qui rejoint une très ancienne manière de conter.» (ONIMUS, 1994, p. 184). O segundo paralelismo ocorre entre o nível da diegese e o da metadiegeese,

em que as narrativas secundárias expressam também uma viagem ao ‘outro lado’, pois representam uma viagem ao mundo da imaginação, tanto para quem narra quanto para quem escuta.

A narrativa metadieética, conforme Genette (1995, p. 231-2), pode unir-se à diegese de três maneiras diferentes: ou exprime uma causalidade direta entre os acontecimentos de ambas as narrativas ou uma relação puramente temática ou ainda proporciona apenas uma distração. Algumas das narrativas metadieéticas inseridas no texto lecléziano apresentam uma relação temática com a diegese, pois repetem seus temas como a interação do homem com a natureza, a viagem e o maravilhoso infantil; porém, são contadas com o intuito, obviamente, de divertir e de distrair os ouvintes.

As histórias de Naja Naja sempre começam pela fórmula dos contos de fadas, “*il y avait une fois*”, que coloca os fatos narrados em um espaço e um tempo fora da realidade comum, que não obedecem às leis naturais do mundo real, o que remete ao gênero maravilhoso⁵. Animais que falam, pensam e agem como os seres humanos, objetos animados, a ilha viva, a nuvem encantada, etc. são algumas das personagens, que compõem o maravilhoso, nestas histórias, em que temos lendas, fábulas, pequenos contos e narrativas de viagens que, repletas de humor, procuram distrair e divertir.

Contudo, em algumas das histórias, Le Clézio parece ter a intenção de transmitir uma mensagem ou um ensinamento, ou seja, possuem uma função educativa, como na pequena fábula da mamãe pepino-do-mar e seus doze filhos, que queriam conhecer uma salina. Ao sair do mar, os pepinos ficam impressionados com a quantidade de sal que os humanos retiram da água. Preocupados com a possibilidade de os homens acabarem com todo o sal marinho, os pepinos começam a devolver todas as noites o sal das salinas novamente para o mar, causando espanto nos trabalhadores. Nesta fábula, duas visões se confrontam, a do homem e a do elemento natural, que opostas expressam, respectivamente, a exploração comercial dos recursos naturais e a preocupação com a manutenção do ambiente marinho, fonte de vida para várias espécies animais. Essa história remete a uma das grandes preocupações de Le Clézio, a exploração abusiva da natureza pelo homem;

⁵ Referimo-nos ao gênero maravilhoso tal qual o define Todorov (1975, p. 60), para quem o gênero agrega tanto o conto de fadas quanto os contos maravilhosos, textos em que a ruptura causada pela intervenção de seres sobrenaturais, não conduz à perturbação da ordem estabelecida, porque afirma a existência de prodígios que ocorrem em um universo paralelo, coerente e homogêneo.

portanto, a moral da história adverte acerca da necessidade de convivência cooperativa entre o homem e a natureza e da preservação ambiental.

A mesma mensagem é retomada em outra história, a pequena narrativa de viagem sobre o velho marinheiro que navega para o sul, com seu companheiro Jonas, para pescar arenques, porque precisa ganhar dinheiro para pagar as dívidas contraídas por sua esposa. Após vários dias de viagens, os marinheiros aportam em uma estranha ilha, uma espécie de ilha-monstro, que se comunica por meio de assobios, onde ficam presos por vários meses. Nesta história, que reenvia às narrativas de aventura como Robinson Crusoé, de Daniel de Defoe ou A ilha do tesouro, de Stevenson – este último um dos autores preferidos de Le Clézio –, temos uma ilha que possui vida e sentimentos: a alegria, a dor, o amor e a amizade. A história mostra também a interação entre os pescadores e a ilha, que chegam inclusive a curar as feridas causadas em sua pele por alguns peixes. Como na história anterior, Le Clézio salienta a interação pacífica e cooperativa entre o homem e a natureza, convivência que seria um dos antídotos para os males da sociedade ocidental.

Uma outra narrativa de viagem é a história da nuvenzinha branca e cinza com uma forma arredondada, que gostava de flutuar acima das casas e dos campos, olhando sua sombra se deslocar no chão. Mas a nuvenzinha preferia viajar sozinha, fugir dos ventos e das tempestades, porque não queria tornar-se chuva, somente viajar lentamente, circulando acima da Europa, da África e da Mesopotâmia, enquanto acompanhava sua sombra no chão. Tal história pode ser relacionada com a história de Petite Pluie, inclusive ao apresentar a natureza como portadora de sentimentos e pensamentos como os humanos. Além disso, tanto esta história como a anterior têm como tema a viagem, o que as religa ao tema central da narrativa poética lecléziana, as viagens do narrador-poeta, de Naja Naja e seus amigos. Finalmente, a última história é o conto de fadas sobre o homem, chamado Théophrastes, com uma enorme barba negra, escondida dentro de uma capa de plástico. A barba era tão bonita que o dono de uma fábrica de relógios resolveu aproveitá-la como mecanismo para marcar a hora ideal. Todavia, o dono da fábrica acabou mantendo o homem barbudo como prisioneiro até que uma vendedora de flores, a jovem Rosália, consegue resgatá-lo, conclusão: o casal foge e vive feliz para sempre. Este texto assemelha-se a um conto de fadas, mas às avessas, porque temos uma heroína que salva o seu amado. Esta história representa um

exercício para os amigos de Naja Naja tentarem começar a soltar sua imaginação de maneira engraçada e prazerosa, incitando-lhes o gosto pelo ato de contar.

Desta forma, as histórias tendem a funcionar como uma espécie de iniciação, uma etapa da aprendizagem dos companheiros de Naja Naja, que precisam ouvi-las para aprender a libertar a imaginação, penetrando em um espaço e tempo fora do mundo real. Parecem representar ainda uma fuga da realidade racional e do mundo urbano, uma vez que induzem as personagens a desligarem-se momentaneamente da vida quotidiana, ao mesmo tempo em que tornam “*présent l’invraisemblable et possible l’impossible. [Ils écartent] le présent et, en délassant, rend le malheur presque supportable.*» (ONIMUS, 1994, p. 186); por isso, quando Naja Naja desaparece, seus amigos a procuram aflitos pela cidade: “*Ils voudraient bien la trouver, ils ont des histoires à entendre.*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 56). Essa relação é confirmada após a conclusão da etapa de aprendizados – marcada pelo desaparecimento definitivo da fada devido à inserção do narrador-personagem e de seus amigos na idade adulta –, quando os amigos começam a contar, eles mesmos, as histórias semeadas por Naja Naja, a fim de libertar a imaginação e passar ao ‘outro lado’:

Maintenant c’est à nous de raconter des histoires, pas pour tuer le temps, ni pour faire des bruits, mais pour aller de l’autre côté de tout. [...] Il y a l’histoire du poisson scie qui faisait le tour des mers en filant droit comme une torpille. Il y a l’histoire de la boîte d’allumettes qui était un théâtre. Il y a l’histoire de la machine qui fabriquait de l’or, en recevant la foudre par une longue antenne. L’histoire de l’oiseau moqueur qui répondait toujours à côté des questions, quand on lui demandait l’heure il disait le jour, et quand on lui demandait son nom il donnait les prévisions météorologiques, et on ne savait jamais ce qu’il allait répondre. Il y a l’histoire de la roue qui roule sur l’horizon, et le pont de sel qui franchit le détroit de Behring. Ce sont des histoires que NN a semées en nous, et elles apparaissent sans que nous ayons eu besoin de les inventer. (LE CLÉZIO, 1975, p. 291).

Convém ressaltar que esses paralelismos estruturais poderiam ser abordados na obra lecléziana em termos de *mise en abyme*, porque ambos atuam como um redobramento especular. Uma das características fundamentais da *mise en abyme* é sua capacidade de refletir ou espelhar os fatos narrados no nível da narrativa, onde continua a significar como qualquer outro enunciado; e no da reflexão, onde intervém como elemento de uma meta-significação, que permite à história narrada tomar-se analogicamente por tema (DÄLLENBACH, 1979, p. 54). A

mise en abyme expressa um redobramento em termos formais do tema da diegese, o que implica uma repetição da estrutura que se auto-reflete como em um jogo de espelhos, multiplicando e disseminando o significado, nos vários níveis textuais. Como a *mise en abyme* exprime uma repetição temática da diegese na metadiegeese, cria uma estrutura que se assemelha à organização vertical e paradigmática da narrativa poética.

A estrutura paralelística aparece ainda em *Voyages de l'autre côté* na relação entre a prosa e os poemas que se introduzem entre as várias viagens, cuja análise detalhada será efetuada na parte relativa ao estilo poético. Estes pequenos poemas, como as histórias, repetem alguns temas abordados pelo texto em prosa, a natureza, as sensações, o infinito, a viagem, o maravilhoso infantil, a volta às origens, o paraíso e a escritura. Na narrativa poética lecléziana, a prosa e a poesia se correspondem, como veremos, e traçam itinerários paralelos para narrar a busca pelo 'outro lado'.

No entanto, a estrutura cíclica e paralelística contém de modo ambíguo, procedimentos de ruptura e de fragmentação, que têm por função romper o encadeamento linear que caracteriza a organização do texto romanesco. De fato, a narrativa poética estabelece uma desagregação da linearidade e da horizontalidade do romance, a favor da estrutura vertical e isotópica do poema. Tais danos à linearidade aparecem no texto lecléziano de diversas maneiras, sendo a primeira o rompimento das margens da página, o que causa o aparecimento de brancos periféricos, que caracterizam inclusive a estrutura do poema. Isso acontece, por exemplo, na viagem ao país dos sonhos, cujo texto segue um recuo na margem esquerda em relação ao resto das páginas:

[...] Naja Naja s'assoit par terre à côté de lui, le dos contre la muraille, et tout de suite elle entre dans un très beau revê.

Il y a une grande plaine verte. Le ciel est plein de nuages. Au milieu de la plaine, au loin, il y a une petite cabane de bois peinte en blanc et en vert. C'est plutôt comme un kiosque, avec un toit rouge pointu, qui a l'air un peu chinois. [...] Mais l'homme flotte dans l'air, il s'éloigne, il devient de plus en plus petit, il plonge vers la mer, il a disparu.

Alors Naja Naja se lève. Elle regarde l'homme appuyé au vieux mur, qui continue à dormir. [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 191-5).

Situação semelhante ocorre na história contada pelas árvores, na viagem ao país das árvores:

[...] mais c'est comme s'il se faisait une histoire au fond de nos troncs, une longue simple histoire à rebondissements multiples, qui viendrait du fond de la terre et traverserait nos racines.

Un jour, une petite fille se promenait dans la montagne. Elle allait n'importe où, au hasard, en suivant les sentiers. [...] (LE CLÉZIO, 1975, p. 105-6);

e na carta escrita por Naja Naja para colocar na caixa de correio de um certo Senhor Warschavsky, um desconhecido a quem deseja enviar uma mensagem, onde chama sua atenção sobre a beleza de seu jardim, ou seja, da presença da natureza em sua própria casa:

[...] NN sort de sa poche un bout de papier et un crayon et elle écrit une lettre pour Warschavsky.

*Cher Monsieur Warschavsky.
Je suis passée devant chez vous aujourd'hui à 15 h 30.
Vous avez un bien joli jardin avec beaucoup de jolies plantes que j'aime bien. [...]* Vôtre, Naja Naja. (LE CLÉZIO, 1975, p. 91-2).

No espaço da página em branco são introduzidos ainda os pequenos poemas, que em alguns casos, brincam com a espacialidade, apontando para uma intenção lúdica, como o verso “*Les cygnes voyagent sur le chemin du soleil; les hommes voyagent à travers l'air*”, escrito nas primeiras linhas e cuja continuação, “*Les bambous au Sud, les arbres au Nord*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 107), situa-se na última linha da página. Não devemos esquecer, de modo especial, o longo poema (ANEXO - A) que se insere nas páginas centrais de *Voyages de l' autre côté*, que corresponde, como analisaremos, a uma revoada de palavras-pássaros, que parece representar o mapa das viagens ao ‘outro lado’.

É importante assinalar também a presença de números que quebram a seqüência das palavras e de grafemas escritos em letras maiúsculas, como o nome de alguns barcos: LATVIA, CAP FENO, INSATIABLE, EFTHIGEÏA, ALEXANDRA K., ORSOVA; de estabelecimentos comerciais,

NN ressort de l'immeuble et elle marche le long d'une série de magasins: épicerie TALER, fleuriste GIMONI, BEAUTÉ-PARFUMS, coiffeur chez GEORGES, COMPTOIR DU CUIVRE, ÉLECTRO-MÉNAGER, assurances LA MONDIALE, Jacques POROT chirurgien-dentiste, MEUBLES GIULIANO, BAR DES AMIS, PRESSING DE L'ÉTOILE. (LE CLÉZIO, 1975, p. 89);

e das palavras vistas nas ruas, quando da procura pela palavra mágica: ROTOR, ARENA, FATA, PERSHING, TRANS-NATAL, ATAL, FAEMA, VENTRE & LARMAT, SODIS, VOLVO, ZURICH-ABRI-VITA, IMAC. Além disso, a obra lecléziana contém seqüências de frases, de letras e de números, como as letras que Naja Naja bate aleatoriamente na máquina de escrever, *yyuz azlloisè 8è-v nmei, opôs&⁰+aué777*, que não possuem um sentido e a frase, “*ROUE DU REGARD IMMOBILE DE LA VIE*” E “*ROUE DU SOLEIL L'ARRETE EAU BORD DE L'ESPACE*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 267), onde o autor francês brinca com a estrutura, ao unir todos os espaços em branco entre as letras para compor uma seqüência ininterrupta, escrevendo metade em sentido inverso, a fim de construir uma frase sem começo nem fim.

Dentre todos esses procedimentos de ruptura da linearidade textual, sobressai uma das partes do capítulo « Naja Naja », composta somente por uma enumeração caótica de palavras, que são, segundo o narrador, os nomes dados por Naja Naja para as pessoas e os elementos materiais: «*Voici comment elle nous appelle: Longy Bay, Calopin, Tremblement de terre, Caoudal, Blancs-Manteaux, Gros Fumeur, Night Blue [...] Flèche, Dugong, Kit-e-cat, Baja California, Djakarta, gavial, Paravent, Walter Lily [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p.108).

Na estrutura de *Voyages de l'autre côté* aparecem ainda desenhos, como a representação de um mapa do universo e de pequenas pautas musicais, que reproduzem a escrita musical do canto da ilha, na história da viagem do pescador Jonas. Segundo Cavallero (1993, p. 53), a iconicidade presente nas primeiras obras leclézianas determina uma tensão entre o texto e a imagem, na qual interferem “*les deux systèmes sémiotiques, l'ordre scriptural de la lettre et mot, et le mode mimétique, plus spontané, de la représentation graphique*”, a fim de atrair a atenção sobre o procedimento composicional, ou seja, ressalta a estrutura, onde as rupturas operam uma visível atomização textual.

Assim, a organização circular, os paralelismos entre os vários níveis, espaciais, textuais e narrativos e as rupturas que quebram a linearidade da prosa fazem com que a estrutura de *Voyages de l'autre côté* aproxime-se da organização

repetitiva e vertical da poesia, característica que se aprofunda no estilo peculiar da escritura do texto, como constataremos a seguir.

7.2 O estilo poético da busca pelo 'outro lado'

Em *Voyages de l'autre côté*, a busca do 'outro lado' implica uma busca pela face oculta da linguagem, em que as palavras se tornam poesia, permitindo a comunhão com o absoluto sensível. Segundo Tadié (1978, p. 179), reconhece-se que uma narrativa é poética pelo tratamento dado à linguagem, pois nem « *la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l'espace, ou de la structure ne sont une condition suffisante: la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais.* »

A poesia se revela, a princípio, no texto lecléziano, nas repetições de palavras, de frases e de sons, que se encadeiam e se multiplicam até abranger a totalidade do texto. As inúmeras anáforas, no início ou no meio das frases, acabam por formar, em alguns casos, paralelismos. Destacam-se as estruturas em *comme ça, c'est, c'est comme, comme si, ça* e principalmente em *il y a*, que podem estar repetidas no interior de um mesmo parágrafo ou ao longo de todo o texto. Escolhemos, como exemplo, algumas passagens retiradas do texto ao acaso; primeiramente, a estrutura *comme ça*, que aparece com certa frequência no meio da frase: “*Elles sont **comme ça**, elles cherchent à crocher tes pieds, à creuser un trou dans ton ventre [...]*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 27, grifo nosso); “*Toutes les choses ont leur musique, **comme ça**, qui joue quando on passe*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 30, grifos nosso) e “*ce sont des jours **comme ça** où il faut se cacher [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 74, grifo nosso); no início, as expressões *c'est comme*, « ***c'est comme** le pays où les gens ne parlent pas [...]*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 43, grifo nosso); as construções com *c'est*, « ***c'est** difficile de dire comment Naja Naja pouvait être là [...]. **C'est** un de ses secrets. [...] **C'est** un réseau de pièges et de trompe-l'oeil. [...] **c'est** le contraire du savoir de Naja Naja [...]*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 24, grifo nosso); com *c'est comme si*, « ***c'est comme si** elle était assise sur un rocher au bord de l'eau et qu'elle se regardait nager [...]*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 46, grifo nosso), « ***c'est comme si** elle avait un ressort dans le corps [...]*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 87, grifo

nosso) e « **c'est comme s'** ils étaient reliés par radio à Naja Naja [...]» (LE CLÉZIO, 1975, p. 111, grifo nosso); e com o promone dêitico ça, « **ça**, c'est le centre du pays où on ne parle pas [...]» (LE CLÉZIO, 1975, p. 34, grifo nosso), « **ça** fait un fracas de battement de cuir, un ronflement d'hélicoptère » (LE CLÉZIO, 1975, p. 34, grifo nosso) e « **ça** c'est spécial. **Ça** aide considérablement à avancer [...]» (LE CLÉZIO, 1975, p. 44, grifo nosso). É importante lembrar que todas essas construções são muito empregadas na língua francesa oral, que como dissemos, constitui a modalidade utilizada pelo autor em *Voyages de l'autre côté*.

Enfim, a repetição das construções com *il y a* e suas variações como, *il n'y a pas*, *il y avait*, *il n'y a rien*, etc., anáforas que ocorrem em maior quantidade na narrativa lecléziana, no começo ou no meio das frases:

Il n'y a pas les mots au fond de la gorge pour t'empêcher de respirer. [...] *Il y a* encore des mots dans la moelle des os, dans les tibias, dans la colonne vertébrale. [...] Sur la place de bitume *il y a* de gros autobus à tête carrée qui attendent. *Il y a* aussi quelques arbres, sans beaucoup de feuilles, qui poussent dans le sol rougeâtre. (LE CLÉZIO, 1975, p. 30-5, grifo nosso).

Estas estruturas parecem ecoar a frase inicial de cada um dos três capítulos, “Watasenia”, “Naja Naja” e “Pachacamac”, respectivamente, “*il y avait la masse liquide*” (LE CLÉZIO, 1975, p.9), “*il y a cette fille*” (LE CLÉZIO, 1975, p.21) e “*il y avait l'étendue de pierre*” (LE CLÉZIO, 1975, p.297), que exprimem um momento indeterminado, em que o espaço se entrelaça com o tempo intemporal para revelar uma volta às Origens, evento mítico que se repete incessantemente por meio das anáforas espalhadas pelo texto. As anáforas em *il y a* compõem, às vezes, paralelismos, em frases como « **il y a des gens qui savent bien jouer au loto, ou au casino. Il y a des gens** qui savent bien conduire une moto [...] » (LE CLÉZIO, 1975, p. 23, grifo nosso) e também, « **il y en a qui** sont forts, d'autres rabougris. **Il y en a qui** ont été frappés par la foudre.» (LE CLÉZIO, 1975, p. 100, grifo nosso). Os paralelismos disseminam-se pelo texto lecléziano, sendo constituídos por diversos tipos de repetições como, por exemplo, a expressão “*si vous êtes quelque'un*”:

Si vous êtes quelque'un, vous êtes un gisant, un glaçant. Vous restez immobile au bord de votre route, et personne ne vous prend. **Si vous êtes quelque'un**, et si votre nom ne change pas, vous avez avalé votre visage, et les ruisseaux glacés et les pierres plates vous rejoignent. **Si vous êtes quelque'un**, vous tremblez, vous avez mal. **Si vous êtes**

quelqu'un, c'est pire que si vous étiez tout seul au centre d'un carrefour à midi, quand toutes les autos cherchent à vous écraser les pieds. (LE CLÉZIO, 1975, p. 24-5, grifo nosso);

ou ainda a combinação *ça ne/ plus rien*: «**Ça ne servirait plus à rien** de bouger, penser, être quelqu'un. **Ça ne voudrait plus rien dire.**» (LE CLÉZIO, 1975, p. 56, grifo nosso). Uma pequena parte da frase pode estar repetida, como em “*ceux qui n'ont pas de parapluie peuvent*” ou a frase inteira, como “*il y a aussi la voix qui n'appartient à personne*”, em que se altera apenas uma palavra, a troca de *voix* por *sourire*, palavra que se reproduz inclusive nas frases seguintes:

*Il y a aussi la voix qui n'appartient à personne. Quand tu arrives dans ma maison tu peux l'entendre. [...]. Ceux qui n' ont pas de parapluie peuvent monter très haut. Ils ont leur corps mouillé par les rayons de Petite Pluie, et ils vont vers les cachettes du ciel. Ceux qui n'ont pas de parapluie peuvent oublier la terre. Je les appelle avec ma voix qui murmure, ils écoutent ces chansons et ils montent lentement jusqu'à ma maison. [...] Il y a aussi le sourire qui n'appartient à personne. Il est dessiné entre les nuages, très large, avec les deux commissures des lèvres qui se relèvent un peu ironiquement comme le **sourire** d'Akhenaton. C'est un **sourire** léger, qui n'est pas pour ceux d' en bas, sur la terre. Un **sourire** qui dure des siècles et des siècles, tandis que les hommes et les femmes s'agitent sous les nuages.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 161-2, grifo nosso).

Em alguns casos, os paralelismos parecem compor um refrão, que reforça o sentido das frases e ressalta a musicalidade o texto, que acaba por aproximar-se de uma partitura, como acontece na descrição da rainha do fogo durante a viagem ao país do fogo:

*Naja Naja s'avance lentement vers la **Femme qui est une Flamme**, et elle la regarde. Elle voudrait dire quelque chose mais c'est impossible ici. D'ailleurs la **Femme qui est une Flamme** n'a pas besoin qu'on lui parle; son regard brille et brûle avec de petites flammes bleues [...]. Naja Naja fait encore quelque pas, mais elle est obligée de s'arrêter, car la **Femme qui est une Flamme** dégage beaucoup de chaleur. [...] Naja Naja regarde la **Femme qui est une Flamme**. Tout à coup, la **Femme qui est une Flamme** sourit, ses lèvres s'ouvrent; elle va peut-être parler. [...] La **Femme qui est une Flamme** sourit encore, elle a l'air satisfaite. [...] Naja Naja s'approche un peu, en clignant des yeux à cause de la chaleur. Elle parle à la **Femme qui est une Flamme**, et la **Femme qui est une Flamme** lui répond, en envoyant des petits nuages de fumée claire. [...] Peut-être que Naja Naja raconte tout simplement d'où elle vient ce qu'il y a là-bas sur la terre, et la **Femme qui est une Flamme** lui parle du feu [...]* (LE CLÉZIO, 1975, p. 242-3, grifo nosso).

Todas essas formas de anáforas e de paralelismos criam a impressão de uma escritura, em que as palavras e as frases se voltam sobre si mesmas. As repetições diminuem ainda o ritmo da progressão narrativa e acentuam a musicalidade do texto. Neste processo, parecem traçar círculos, que se entrelaçam uns com os outros e se originam em algum ponto invisível, como os círculos desenhados por Naja Naja, durante um de seus vôos: “*Naja Naja fait de grands cercles au-dessus d'un point invisible [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 121). No texto, a escritura repetitiva reproduz a circularidade da estrutura, do tempo e do mito, procurando aprisionar a linguagem e transformá-la em um instrumento para atingir o ‘outro lado’.

Em *L'inconnu sur la terre*, Le Clézio (1978a, p. 9) expõe o desejo de usar palavras que conduzam « *jusqu'au ciel, jusqu'à l'espace, jusqu'à la mer* », palavras que reflitam uma linguagem e uma música que « *ne sont pas étrangers, ils vibrent autour, ils brillent autour, sur les rochers blancs et sur la mer, ils brillent au centre des villes, même dans les yeux des passants.* » Tal linguagem musical nasce dos “*bruits presque imperceptibles qu'il y a partout: l'eau qui coule, qui descend dans la terre, le vent qui souffle, les soupirs de l'air, les bruissements des insectes, les frottements des oiseaux, d'un arbre à l'autre.* » (LE CLÉZIO, 1978a, p. 212). Esse anseio revela-se em *Voyages de l'autre côté*, onde uma certa música, que brota talvez dos sons da natureza, transpassa a escritura por meio das repetições, do encadeamento rítmico das frases, das aliteraões, das assonâncias e da sonoridade das onomatopéias.

O ritmo das frases está em estreita relação com as retomadas estruturais, com a predominância do ritmo ternário, em relação aos ritmos binários e quaternários. O ritmo ternário aparece especialmente quando o narrador faz descrições ou enumerações de nomes, como por exemplo, de fenômenos da natureza, “*ils ont franchi **des tempêtes, des ouragans, des cyclones.** Ils ont reçu **de la pluie, de la grêle, du vent.***” (LE CLÉZIO, 1975, p. 83, grifo nosso) e de verbos de movimento e sensações, « *il faut bouger tout le temps, **frémir, trembler, courir** dans tous les sens en actionnant tous ses muscle.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 197, grifo nosso). Algumas frases se desdobram numa estrutura tripartida: « *Les bruits aussi : il y a derrière les événements de la ville une série de petits bruits réguliers : **des coups de marteau, des sonnettes, des sirènes** [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 114,

grifo nosso), onde o ponto-e-vírgula marca a divisão em três partes, sintetizadas pelas enumerações.

Em *Voyages de l'autre côté*, o ritmo é marcado ainda pela divisão sintática das frases e pelas pausas criadas pela vírgula, como ocorre, por exemplo, no momento em que o narrador relata a penetração de Naja Naja e seus amigos no país do fogo: “*Tu avances un **peu, en titubant**, ivre de chaleur et de fumée. [...] De tous les **côtés, à l’horizont**, dansent les hautes flammes. [...] Tu avances **lentement, en dansant**, parce que tu es devenu toi aussi comme une flamme.*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 238-9, grifo nosso). É interessante observar que o ritmo ternário cadencia os passos titubeantes em direção ao país mágico, reforçado pela retomada do movimento, que na primeira frase está separado pela vírgula, “*tu avances un peu, en titubant*”, e na segunda, expresso somente em “*tu avances lentement*”, uma vez que se acrescentará um novo movimento a dança, que reproduz, por sua vez, o crepitar das chamas, nas quais o sujeito da frase parece metamorfosear-se. Em outras situações, o conjunto de três frases denota o ritmo ternário: « *Sur la terre, il y a quelques **scolopendres, un hanneton, des fourmis. Il y a des cailloux minuscules** qui portent des signes incompréhensibles. Il y a **des herbes rases, jaunes, et des fleurs minuscules.***» (LE CLÉZIO, 1975, p. 75, grifo nosso). Estas frases se associam pelo paralelismo, sendo que na primeira, a descrição dos elementos presentes no chão, lacraias, besouro, formigas, anuncia o ritmo ternário, introduzido pela enumeração da vegetação: erva rasa, erva amarela e flores minúsculas.

Assim como as repetições fornecem um compasso lento ao texto, o ritmo ternário diminui a progressão da narrativa e aponta para a própria estrutura circular, pois reflete a divisão do texto em três capítulos. A organização rítmica acompanha a viagem em busca do tempo primordial, tentando aprisionar ou encantar por meio da sonoridade os ritmos da natureza, a força geradora a vida, que impulsiona talvez a própria escritura de *Voyages de l'autre côté*.

O encadeamento rítmico é reforçado pelo uso de palavras, como *lentement, longuement, roulement, indéfiniment, doucement, battement*, etc., que diminuem a progressão textual e prolongam o ritmo: “*Naja Naja est en train de s’éloigner. Elle fait tous **ces gestes lentement** [...] La fumée entre dans ses poumons. Elle **l’exhale longuement** [...]*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 38, grifo nosso). O emprego de substantivos que imitam um som como *crissement, bourdonnement*,

claquement, chuintement, grondement traduzem a musicalidade dos elementos naturais, como na frase: “*Elle n’entend plus rien que le bruit du vent et le crissement des vagues sur les galets.*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 119).

A música aparece ainda na narrativa lecléziana nas onomatopéias que exprimem a vida dos elementos naturais, como a reprodução dos sons emitidos pelos morcegos, imitados por Naja Naja, « *Naja Naja, en criant son nom dans leur langue qui crisse et siffle, ‘Tlix-tlix ! Tlix-tlix !’.* [...] *Naja Naja crie : ‘Warran !’ Et les cris répondent en volant autour d’elle: ‘Tlix-tlix ! Tlix-tlix!’*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 282-3, grifo nosso); os gritinhos de alegria de Gin Fizz, « *Gin Fizz surtout, ça l’a réveillée, et elle a couru vers l’Opel en poussant des ‘Yap! Yap!’ de joie [...]*”, ao ouvir o som dos pára-brisas do carro, limpando as gotas de chuva:

*Yamaha a mis le contact et il a éteint la radio pour qu’on entende mieux le **schwif-wop, schwif-wop** que font les essuie-glaces quand ils se plient et se déplient. [...] C’est bien la nuit, parce qu’en même temps que tu entends le **tip-tip, tip-tip**, il y a une petite lumière verte qui s’allume et s’éteint sur le tableau de bord.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 63, grifo nosso);

os sons urbanos que desencadeiam a viagem ao país dos barulhos, como por exemplo, as gotículas de água que pingam na pia, « *tu t’approches de l’évier et tu entends: **plie ! plie ! plie ! plie !*** » (LE CLÉZIO, 1975, p. 256, grifo nosso); o desmoronamento de um edifício, « *elle est immobile au-dessus de la terre, énorme, nue, et son bruit d’ éboulement n’ en finit pas: **Brooom Brooom !*** » (LE CLÉZIO, 1975, p. 257, grifo nosso) e o grito de um nome: « *leurs voix soulèvent beaucoup d’échos: ‘Giordan !’ ‘Giordan !’* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 258, grifo nosso).

Convém destacar as referências às canções do *pop rock* anglo-saxão pois, compondo a cidade moderna, os sons do *rock in roll* emanam dos carros, dos cafés, das boates e dos bares, saídos de *jukes-box* ou de rádios, exprimindo a cultura pop dos anos 60 e 70, como discutimos. À semelhança de *La guerre*, em que Le Clézio cita, sob a forma de uma lista, canções do pop anglo-saxão, o autor apresenta em *Voyages de l’autre côté*, referências aos títulos de músicas, a alguns cantores e aos nomes das bandas de rock de maior evidência no fim da década de 60 e início de 70, tais como: *Coast of maine*, de Hal Love Pine (LE CLÉZIO, 1975, p. 40); *Into the fire*, de Deep Purple (LE CLÉZIO, 61); *See Saw, Interstellar overdrive*, *The dark side of the moon*, de Pink Floyd (LE CLÉZIO, 1975, p. 68 -70); *Too much*

between us, Juicy John Pink, de Procol Harum (LE CLÉZIO, 1975, p. 67, 250); *Big railroad blues*, de Grateful Dead (LE CLÉZIO, 1975, 69); *I need you*, Ventura highway, de América (LE CLÉZIO, 1975, p. 39, 71); *We did it again*, de Soft Machine (LE CLÉZIO, 1975, 199); *A day in the life*, *Nowhere man*, de The Beatles (LE CLÉZIO, 1975, p. 71, 166); *Wild witch Lady*, de Donovan (LE CLÉZIO, 1975, p.248); *Jealous kind*, de John Lennon (LE CLÉZIO, 1975, p.248), *Wild thing*, de Crowds (LE CLÉZIO, 1975, p.250), *Tough mama*, de Bob Dylan (LE CLÉZIO, 1975, p. 271). Assim, enquanto as personagens andam pelas ruas da cidade e pelos bares, cafés e boates escutam canções como, *Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow* (LE CLÉZIO, 1975, p. 70) ou *Sympathy for the Devil* (LE CLÉZIO, 1975, p.92), ambas da banda britânica Rolling Stones.

Em algumas passagens a escritura parece desenvolver-se em dois planos, por exemplo, quando Naja Naja e seus amigos dançam em uma boate: no plano do conteúdo, as personagens ouvem o som do rock e concomitantemente, no plano formal, a prosa se transforma em poesia. Naja Naja, Gin-Fizz, Alligator Barks e os outros amigos escutam *Too much between us*, da banda britânica Procol Harum, tendo a sensação de que a música parece originar-se do interior do chão:

Il y a un point où elle se réunit, et c'est sur ce point que Gin-Seng danse. Par moments, la lampe orange s'éteint, puis se rallume, et on voit, comme s'il y avait un éclair, le visage couleur de bronze de Gin-Seng, et son sourire à moitié caché par ses cheveux noirs. Il n'y a rien d'autre que la danse. Ce n'est pas possible qu'il y ait d'autre vie, d'autre musique. C'est un bruit qui se fait sous la terre, comme ça, la nuit, comme si c'était le bruit même de la terre, comme si c'était le murmure des couloirs de magma. Il y a quelque chose qui sort du sol, qui passe par les pieds des gens et qui soulève leur corps. On ne peut pas dire ce que c'est: peut-être la seule force de pensée, peut-être les seules mots, dans leurs langue créée. (LE CLÉZIO, 1975, p. 68, grifo nosso).

As repetições sonoras expressas pelas estruturas, *il y a*, *il n'y a rien d'autre*, *comme ça/comme si c'était le*, determinam um ritmo ternário e a retomada de *peut-être la seule/ peut-être les seules* formam um ritmo binário, pelas palavras *pensée/criée* e pela analogia em que o som da música assemelha-se ao barulho que o magma faz durante o deslocamento no solo. Ao terminar *Too much between us*, a interação com a música aprofunda-se ainda mais, uma vez que por meio dos movimentos da dança

ao ritmo de See Saw, de Pink Floyd, Naja Naja começa a captar os sons, como um filtro, retransmitindo-os ao espaço exterior:

*C'est **d'elle** que vient la musique lourde, **violente, volante**. Ou plutôt la musique a besoin **d'elle** pour résonner dans la salle. Chaque geste de Gin-Seng **invente** une note, elle est le coeur, et le bruit des guitares arrive jusqu'à elle par les conduits des artères invisibles. (LE CLÉZIO, 1975, p. 69, grifo nosso).*

Aos poucos, a configuração do espaço se altera, transformando a boate em uma caverna, Naja Naja, seus amigos e as outras pessoas em pássaros:

*Quand Gin-Seng danse **comme cela**, elle peut **danser** des heures sans **s'arrêter**. **Elle n'est** plus ici, dans la salle enfumée du Reels, **elle est** seule au fond d'une grotte où règne la drôle de lumière bleue des profondeurs. **Elle est** un oiseau qui cherche à **s'arracher** du rocher noir, parmi tous les autres oiseaux. Gin-Seng, en dansant, a transformé **toute la salle en caverne, et tout le monde en oiseaux**. Ils battent des ailes ensemble, et ça fait **un vent chaud et bruyant** qui emplît la grotte. **Il y a des oiseaux** assis sur les bords du **rocher**, sans **bouger**, comme Alligator Barks et Gin Fizz. **Il y a des oiseaux** qui sort en train de décoller **lentement**. [...] La musique c'est le cri de tous les oiseaux de mer, un **ronflement** de moteur continu, que percent des notes aiguës. (LE CLÉZIO, 1975, p. 69, grifo nosso).*

Curiosamente, os movimentos da dança parecem materializar-se nas metamorfoses. A linguagem mostra a repetição dos sons nas aliteraões e nas rimas externas, *violente / volante / invente, lentement / ronflement, rocher / bouger, danser / s'arrête r/ s'arracher*; nas estruturas em *d' elle qui / d'elle pour, elle n'est / elle est, il y a des oiseaux*; em *toute la salle en caverne/ tout le monde en oiseaux* e também em *un vent chaud et bruyant*, que perfazem um ritmo binário. Cria-se ainda uma imagem poética em que o coração de Naja Naja parece tornar-se, pela aproximação analógica, uma guitarra, de onde o som flui pelas artérias como se fosse o sangue, produzindo a energia que se espalha pelo interior do ambiente na forma de rock.

Segundo Onimus (1994, p. 157), a obra lecléziana, « *au moins à ses débuts, est un audacieux, voire téméraire effort pour surmonter les barrières du langage, pour tenter de dire toute la réalité, même ce qui est au-delà des mots, tout en se servant encore de mots.* » Este desejo conduz, ainda de acordo com o crítico, a uma linguagem total, capaz de reproduzir os menores componentes do mundo

real. Para tanto, Le Clézio não se contenta em descrever minuciosamente o real, mas procura traduzir as sensações despertadas pela interação com ele:

Le monde est plein de mystères et de secrets, mais ce ne sont pas ceux de l'intelligence. Ce sont des mystères réels qu'on voit et qu'on sent, qu'on touché avec ses mains. Les secrets de l'âme, les profondeurs de l'intellect, ça n'est pas grand'chose. [...] Mais les secrets d'un caillou, d'un haricot, d'un escargot, d'une libellule! Dès qu'on regarde ce qui se passe au-dehors, comme font les enfants, on est bien étonné. (LE CLÉZIO, 1978a, p. 300).

Le Clézio sugere o 'outro lado' por meio de comparações e metáforas que explicam, ao evocar uma experiência ou um objeto concreto, aquilo que se deseja mostrar. O narrador recria e reconstrói, pela analogia, o elemento ou o sentimento sugerido. A descrição, efetuada pelo narrador-poeta, das sensações durante a penetração no interior de uma oliveira, no país das árvores, é reveladora dessa sugestão:

*Tu pars, tu t'en vas **doucement**. Tu entres dans le tronc du vieil olivier. Tu ne pars pas d'un seul coup, **comme pour aller vers le soleil**. C'est comme si tu te **couchais lentement en arrière sur une chaise longue**; ou **comme** si tu montais en haut d'une **longue vague**, qui te balance et te ramène d'avant en arrière. [...] Tu es devenu **immobile**, sans geste, sans une respiration. Ce n'est pas une pensée. C'est une **posture, comme un instant de danse qui se serait figé**. C'est un peu **comme** si tu étais accroupi sur la terre, les bras allongés de chaque côté de ton corps, et respirant très lentement, en regardant la mer. [...] A l'intérieur du corps, il n'y a plus ces courants vers le bas, toutes ces déglutitions, absorptions. Au contraire, maintenant, tu le ressens à peine, c'est ténu et fin **comme un courant d'air, les flux vont du bas vers le haut**, tu attires tout ce qui vient de la terre. L'intérieur n'est pas dur. Seule ta peau est une cuirasse, mais **l'intérieur**, c'est **tendre et fluide**, c'est **humide, doux et tiède**, c'est une **stalagmite** qui monte imperceptiblement. (LE CLÉZIO, 1975, p. 101-2, grifo nosso).*

Pela sinestesia, o narrador anuncia como será feita a transposição da realidade exterior para o interior da árvore, ao relacionar a sensação tátil, o toque do corpo com a superfície dura, ao paladar, *doucement*, ou seja, lenta e prazerosamente, em oposição ao que ocorre na viagem ao país do sol, experiência já conhecida e por isso lembrada. Para aproximar esta sensação de uma experiência mais concreta, o narrador faz duas analogias: adormecer vagarosamente numa cadeira de dormir e boiar nas ondas do mar, sentindo seus leves tremores. Essas duas imagens denotam a suavidade e o prazer. Ao adentrar a árvore passa-se do movimento para

o estado estático, sensação transmitida analogicamente pela imagem de uma dançarina congelada no meio de uma dança. O narrador descreve, novamente pela comparação, a postura que se deve ter dentro da árvore: ajoelhar e abrir os braços sem se mexer, apenas respirar e olhar o mar. Descreve também o ato involuntário de alimentar-se pelo fluxo de água que sobe da terra: a sensação da pequena corrente de água espalhando-se pelo corpo é traduzida pela analogia com a sensação do toque de uma corrente de ar na pele. Encerrado pela casca dura que recobre o tronco, sente-se a umidade e a fluidez do líquido que embebe os tecidos vegetais, como uma sensação doce e quente – o paladar e o tato –, imagem sensorial que se concretiza, por sua vez, pela analogia com o lento processo de formação de uma estalactite, em que a água atinge os tecidos, gota a gota. As comparações deslizam umas sobre as outras para narrar uma sensação desconhecida pelo ser humano; por isso, o narrador-poeta emprega experiências conhecidas, fazendo com que se possa construí-la, não apenas pela sugestão, mas pela vivência. O poeta cria uma rede de analogias, cujo sentido escorrega de uma para outra até concretizar a percepção.

Este processo de tornar concretos uma experiência ou um sentimento imaterial ocorre com frequência no texto lecléziano. Algumas vezes, Naja Naja acorda com um sentimento de inquietude e de agitação que a impulsiona a sair de casa à procura de uma pessoa especial. Tal sentimento é materializado por meio da analogia com o movimento de uma mola: *“Il y a des jours comme ça où elle ne peut pas rester en place. [...] C’est comme si elle avait **un ressort** dans le corps.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 87, grifo nosso). Esta analogia se expande com a recuperação da imagem para qualificar e concretizar os dias quando essa inquietação acontece: *“Ces jours-là, les choses aussi ont **comme des petites ressorts**.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 88, grifo nosso). O sentimento de agitação vai percorrer a escritura, enquanto o deslocamento de Naja Naja é descrito, provocando a animação das palavras do jornal, *“**les mots sautent** au visage, ils se défont et se refont sans cesse, il n’y a pas moyen de lire ce qui est écrit [...]”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 88, grifo nosso) e das escritas em uma caixa de correspondências, *“**les noms sont animés**, ils ne savent pas rester en place, ils sautent aux yeux. [...] Les noms n’ont pas d’importance, ils **bougent** tout le temps, ou bien ils **se contractent** et se déploient.”* (LE CLÉZIO, 1975, p. 89, grifo nosso). Mais tarde, são as cores da cidade que adquirem vida, *« il y a des couleurs qui sont animées, elles aussi [...]”* (LE CLÉZIO,

1975, p. 91), as árvores passam a ter sentimentos, e pela comparação, características físicas humanas, « *les arbres sont **nerveux**: ils tremblent de toutes leurs feuilles, les troncs vibrent **comme des artères**.*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 91, grifo nosso). Inversamente, as pessoas se solidificam: « [...] *les gens sont **galvanisés**. Ils vont **comme les boules d'un billard électrique** [...]*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 93, grifo nosso). A materialização do sentimento de Naja Naja contamina toda a realidade urbana, resultando na animação do material, na solidificação e artificialização do orgânico, que determinam uma rede de analogias em que o humano, o vegetal, o inanimado, o imaterial entram em correspondência. De fato, no universo construído por Le Clézio, em *Voyages de l'autre côté*, o material, o imaterial, o humano, o vegetal e o animal se interligam, pelas analogias que estabelecem um círculo de correspondências entre todos os elementos, porque se originaram da mesma substância primordial.

Diversas imagens são criadas ainda pelas comparações no texto lecléziano a fim de definir realidades e sentimentos. Na caracterização do país do silêncio, Le Clézio constrói duas imagens poéticas para traduzir a ausência de som que define o silêncio:

*Quand tu as traversé et que tu es de l'autre côté [...] les bruits des mots se sont retournés, et il n'y a plus que le silence. [...] **C'est comme si beaucoup de neige avait recouvert les rues et les trottoirs**, les toits des maisons, les pare-brise des voitures. Une **neige épaisse et invisible**, qui étouffe tout.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 27, grifo nosso).

Na primeira imagem, o silêncio é concretizado enquanto espacialidade por meio da aproximação com a neve, que cai e recobre as ruas e as calçadas, abafando os sons da cidade. Na segunda imagem, o silêncio torna-se um algodão, isto é, adquire um aspecto palpável: “*Naja Naja, elle, va loin dans ce pays, jusque là où c'est **cotonneux comme** s'il y avait un **brouillard épais**, jusque là où c'est **comme si la mer** était montée et avait tout **noyé dans son eau**, les rues, les maisons, les places.*» (LE CLÉZIO, 1975, p. 28, grifo nosso). No entanto, o algodão é comparado com algo impalpável, a névoa; mas, a consistência espessa torna a névoa palpável, recuperando o sentido concreto do algodão, que apaga, aos poucos, os contornos da cidade, ou melhor, apaga os barulhos. Na segunda comparação, a cidade e seus

ruídos parecem ser afogados pelas águas do mar, implicando a humanização da cidade e do som.

Como vimos nas comparações acima, as analogias promovem uma animação da realidade e dos elementos imateriais, que começam a manifestar sentimentos e características humanas: « *Les voitures sont **comme les gens**, elles sont **énervées**, elles sont tout **électriques**.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 95, grifo nosso). Contrariamente, as analogias atuam também no sentido de metamorfosear os seres humanos, que se animalizam, transformando-se, por exemplo, em formigas, « *dans ce pays-là, **les gens** sont muets, mais ça ne veut pas dire qu'ils ne savent pas parler. [...] ils **sont comme les fourmis qui courent sur les lianes** [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 27, grifo nosso) ou passam para o estado vegetal, « *il y a **des gens** qui aiment rester en place et se regarder pousser **comme les plantes**.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 197, grifo nosso). Além disso, o ser humano se solidifica e se artificializa quando, sob o olhar do narrador, as pessoas, como comentamos anteriormente, assemelham-se aos barcos: « *quelquefois les gens sont grands **comme des bateaux**. [...] Ils sont tout à fait **pareils à des paquebots** qui entrent et qui sortent du port.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 81, grifo nosso). Portanto, o orgânico se torna inorgânico, os homens se desumanizam, passam a ser máquinas.

As comparações podem fazer também com que se passe de um estado da matéria a outro, quando o chão se transforma, por exemplo, do estado sólido para o líquido:

*[...] c'est les pieds. Ils se posent l'un après l'autre bien régulièrement sur **le sol**, et **le sol est mou**, il **ondule** faiblement en même temps que la marche. [...] Ça aide considérablement à avancer, **c'est comme en bateau très vite sur la mer**, en suivant les rouleaux.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 44, grifo nosso);

a auto-estrada torna-se líquida, causando a impressão, quando se anda de carro, de navegar em um barco, « *sur l'autoroute c'est **comme en bateau sur le fleuve Mississipi** [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 58, grifo nosso) e « *on est **comme sur un radeau pneumatique** au milieu de l'**océan** Pacifique, dérivant sur les courants lents [...]* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 62, grifo nosso); as palavras, signos sonoros ou escritos, adquirem o aspecto material e vegetal, ao serem relacionadas com castanhas: « *Tous les mots creux, les mots qui ont des trous, **les mots** qui ont des piquants **comme les châtaignes**.* » (LE CLÉZIO, 1975, p. 26-7, grifo nosso).

As sinestésias, as repetições, as analogias, as alternâncias rítmicas aparecem combinadas para criar as imagens dos países mágicos, como já esboçamos no item 5.2. Assim, cada um dos países mágicos é descrito pelo narrador por meio de uma linguagem extremamente poética, que tenta traduzir as percepções e as sensações despertadas pelos espaços do 'outro lado', como por exemplo, o país do sol:

*Quand **tu** arrives dans le soleil, **tout** d'abord **tu** ne vois rien du **tout**: **il y a trop** de blancheur **partout**, c'est **comme un immense champ de neige**. Le sol est **doux et chaud**, fin, **c'est** du sable, ou de la terre très sèche. Ici **il n'y a pas** du **tout** d'eau. En voulant, **tu** as traversé la couche de brume, et maintenant l'air est pur, très blanc lui aussi, **sans** une ombre. Le **soleil** est un **disque géant, pareil à une arène**, ou à une grande **plage circulaire sans** eau. [...] **C'est** plat, **sans** collines, **sans** crevasses, et le sable blanc est pur. **Il n'y a pas** d'arbres, **pas de** cactus, **pas** une herbe; seulement du **sable**, ce grand disque de **sable blanc et chaud**. [...] **Ce qui** est **bien**, dans le soleil, **c'est qu'il n'y a rien** d'autre que **la lumière**. **Il n'y a plus** toutes ces choses **qu'il y a** sur la terre et qui font de l'ombre, **les écrans des murs, les parasol des arbres, les montagnes**. Ici **il y a** seulement **la lumière, des flocs, des** océans de **lumière** blanche, qui sortent du **sol de sable** et **se répandent** dans **l'air**. Quand **tu** es sur la terre, **tu** ne vois jamais vraiment la lumière. **Tu** vois **des lampes, des phares, des miroirs**, ou bien le soleil et la lune, mais **ce n'est pas** la **lumière**. La **lumière, ça** nourrit, **ça** pénètre le corps par **tous les** trous de la peau, **ça** inonde les vêtements, les cheveux. Quand on respire, ce n'est pas **l'air** qui entre dans le poumons, **c'est la lumière**. (LE CLÉZIO, 1975, p. 53-4, grifo nosso).*

As palavras, as frases e os sons se repetem: *tu / tout / partout, c'est / ce n'est pas / c'est qui, il y a / il n'y a pas de, sans, soleil, lumière, air*. Algumas palavras rimam também entre si como *arbre/sable*, produzindo aliterações, *champs / chaud, sol / soleil / sable / sèche, blanc / sable*. O ritmo ternário aparece ainda quando se utilizam três qualificações para a palavra *ombres* – *les écrans des murs, les parasol des arbres, les montagnes* – e para a palavra *lumière*: *des lampes, des phares, des miroirs*. As analogias criam também algumas imagens: inicialmente, a presença da luminosidade, que irradiada do sol, expande-se e traz consigo as sensações tácteis. Por meio da analogia, a superfície solar, vinculada ao deserto e ao calor de suas areias, é metaforicamente relacionada com um campo de neve; portanto, o frio e o calor se enlaçam em uma única sensação visual e tátil. Na caracterização da superfície solar, a sensação de calor mistura-se ao tato: o solo é quente e suave, mas fino como a areia, comparação que expande e aproxima novamente a imagem

do material. O sol é comparado também com um disco gigante, grande como uma arena e quente como uma praia. Uma rede de equivalências se forma pelas associações entre o ar branco como a bruma, a areia branca como a luz e conseqüentemente, inferimos, luz branca como o ar. A luz e o ar se associam também pela metáfora: respira-se a luz como se respira o ar. Por fim, o sol, massa gasosa que exala luz e calor, torna-se material pela analogia com os olhos:

*Il y a aussi quelque chose de curieux, parce que **le soleil**, c'est **comme un oeil** [...] Mais là-haut, dans le disque soleil, c'est **comme si on habitait dans un oeil**. [...] Elle voit en même temps que le soleil, et ce n'est plus nécessaire de voir quelque chose. Elle voit, tout simplement. Elle est à l'intérieur du regard, elle voit ce qu'elle voit.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 55, grifo nosso).

Por meio do jogo analógico, o humano se interpenetra na natureza, Naja Naja se transforma em sol e o sol em um grande olho, relação expressa pela ortografia das palavras: a palavra *oeil* está contida no interior da palavra *soleil*, ou seja, metaforicamente um elemento da natureza se transforma no órgão visual humano. Portanto, as imagens e as sensações integram-se para descrever de forma poética a criação de um mundo imaginário ao qual Naja Naja se funde, atingindo a totalidade e o infinito sensível.

Em determinados momentos, o lirismo se intensifica e a poesia parece destacar-se da prosa para narrar a busca pelo 'outro lado'. A prosa e a poesia traçam, como apontamos acerca da estrutura, itinerários paralelos.

Le Clézio retira ainda trechos de diversas ordens de discursos, que introduzidos em *Voyages de l'autre côté* se transformam em pequenos poemas. É o caso das palavras de Buda, « *Les cygnes voyagent sur le chemin du soleil; les hommes voyagent à travers l'air* » -, transcritas na página 107 do texto lecléziano -, retiradas do *Dhammapada*⁶. Também do discurso religioso budista são os versos do poema zen: “*Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne ? Là est l'entrée.*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 309), como confirma o autor em uma de suas entrevistas (LE CLÉZIO, 1993b, p. 169). O autor francês se apropria ainda de um pequeno versinho, uma brincadeira de criança, de Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol: “*do cats eat bats? Do bats eat cats?*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 134) e de

⁶ O *Dhammapada* é uma antologia de aforismos e máximas das mais populares da literatura budista, pertencente à secção poética do *Sutta Nikaya*.

um provérbio armênio, “*the mouse dreams dreams that would terrify a cat*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 163). Além disso, extrai os versos iniciais de uma cantiga de amor conhecida como “*Lanquan li jorn son long en may*” (ANEXO - B), do trovador Jaufré Rudel⁷, que fala acerca da primavera, do canto dos pássaros e da flor:

*Lanquan li jorn son lonc en may
M'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh
E quan mi suy partitz de lay
Remembra'm d'un' amor de lonh:
Vau de talan embroncx e clis
Si que chans ni flors d'albespis
No'm platz plus l'yverns gelatz.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 66)

Intercalados ao texto em prosa, os pequenos poemas trazem a voz de um *eu* poético, que corresponde à voz do narrador. Os poemas parecem reproduzir a viagem do narrador-poeta, que segue as aventuras com Naja Naja, aprendendo a ler os sinais que conduzem ao ‘outro lado’. Tais sinais estão relacionados, em primeiro lugar, com a percepção da realidade exterior por meio dos sentidos:

*je l'ai compris enfin:
j'entends un chant ; je vois une fleur ;
oh, qu'ils ne se flétrissent jamais !* (LE CLÉZIO, 1975, p. 51).

Este pequeno poema apresenta três versos livres: o primeiro possui seis sílabas poéticas, o segundo nove sílabas, divididas em dois hemistíquios separados por ponto-e-vírgula, e finalmente, o último nove sílabas poéticas, onde a primeira, a interjeição *oh*, expressa uma emoção do *eu*. No segundo verso, as duas sentenças em paralelo apresentam, respectivamente, os verbos *entendre* e *voir*, que traduzem

⁷ Trovador da região da Occitânia, Jaufré Rudel – senhor e príncipe de Blaye - é o autor de várias cantigas, escritas na primeira metade do século XII, por volta de 1148, que celebram o amor impossível e sem esperanças, provavelmente em relação a uma dama de Trípoli que conhece talvez quando toma parte na segunda cruzada (1147-1149), ao lado dos condes de Toulouse, de Angoulême e de la Marche, Hugues VII de Lusignan. Três de suas cantigas deram origem à lenda do trovador que ama uma princesa sem jamais ter sido visto e que morre trovando-a, especialmente “*Lanqand li jorn son lonc en mai*”. Esta cantiga é a origem da lenda da *Princesse lointaine* e evoca a primavera que conduz ao sonho com a amada, sendo considerada atualmente o grande expoente da arte do século XII.

a apreensão auditiva e visual simultâneas da realidade pelo *eu* poético, materializadas no canto e na flor. Essa apreensão parece estar reproduzida pela repetição dos sons em /ã/ nos vocábulos *enfin*, *entends*, *un*, *chant* que, encadeados entre o primeiro verso e o primeiro hemistíquio do segundo verso, exprimem a musicalidade do canto ouvido. O *canto* e a *flor*, por sua vez, som e imagem, fundem-se analogicamente por meio do verbo *flétrir*, que participa do campo semântico de *fleur*, mas denota uma relação metafórica com o vocábulo *chant*. Cria-se a imagem da flor que murcha, perde paulatinamente seu viço, sua cor e sua vida e também a imagem do canto que vai aos poucos extinguindo seus acordes em direção ao silêncio. É justamente o desejo que o canto e a flor não silenciem ou morram que exprime o poeta, como denota seu lamento. Isso porque, ver a flor é uma iluminação, já que traduz a percepção da beleza e da harmonia em sua totalidade, como diz o poeta em *L'inconnu sur la terre*, cujas palavras ecoam o verso analisado: “*Je vois la fleur, je la vois non seulement avec mes yeux mais avec tout mon corps, je la vois tout entière parce que je suis alors, moi aussi, enfin tout entier.*” (LE CLÉZIO, 1978a, p. 327). É pelos sentidos que o *eu* lírico pode perceber e entrar em contato com a realidade exterior, o que conduz ao êxtase material e ao ‘outro lado’.

Como temos dito, a natureza atua como o principal cenário das viagens de Naja Naja, abrigando em seu seio as rotas ou os itinerários, orientados para a descoberta do real sensível. Quando Naja viaja para o sol, o céu, a lua, esconde-se em algum lugar na natureza ou desaparece por algum tempo, deixa seus amigos desesperados a sua procura. Em um destes momentos, o *eu* lírico parece caminhar pela praia a sua espera:

*En attendant qu'elle vienne,
Combien de fois j'ai erré sur la plage,
Où je n'entends aucun bruit
Sauf le vent qui passe à travers les aiguilles de pin.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 72).

Os versos mostram uma repetição da ação no tempo, uma vez que o verbo *errer* está conjugado no passado junto à locução *combien de fois*; porém, relaciona-se com os verbos *entendre* e *passer*, que conjugados no presente, no terceiro e no quarto versos, respectivamente, remetem tanto ao presente no passado – ouvia o

barulho enquanto caminhava pela praia, quanto a um presente contínuo: sempre que caminha pela praia ouve o som do vento. Como nos versos anteriores, o verbo *entendre* expressa a percepção da realidade, vinculando-se não aos barulhos artificiais do mundo urbano, mas aos sons da natureza, ao sopro do vento através da folhas dos pinheiros, que ecoa, por sua vez, nos versos pela repetição do som /ã/: *en* e *attendant* – encadeados pela elisão –, *combien*, *entendre*, *aucun*, *vent* e *pin*; e pelas aliteraões do /p/ em *passe* e *pin*, do /v/ em *vent* e *travers*, do /au/ em *aucun* e *sauf*, sons que deslizam entre si para transmitir um efeito de continuidade. Ao vagar pela praia, o *eu* poético integra-se ao mar e à vegetação, enquanto apreende o movimento da vida na natureza – o ruído do vento e a agitação das folhas –, sentindo a liberdade, que emana da vastidão do mar.

Integrado à natureza, o poeta se apresenta imerso na contemplação de uma paisagem:

*Entre le ciel et la terre dans un champ solitaire
Je suis debout, tout seul devant un paysage
dont personne ne connaît la fin.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 80).

Enquanto observa, o *eu* lírico é envolvido pelo céu, pela terra, pelo campo e pela paisagem. O *eu* e a natureza, solitários, fundem-se diante da paisagem, que de maneira ambígua pode ser interpretada como interior, a imaginação humana e como exterior, o céu, a terra e o campo; logo, a voz poética parece ampliar a sua interioridade em direção à natureza, ao mesmo tempo em que faz a ligação entre sua interioridade e a matéria absoluta. Esta ilimitação parece estar inscrita na repetição sonora de /ã/ em *dans*, *un*, *champ*, *devant* e *fin* e nas aliteraões entre *debout/devant*, *solitaire/suis/seule*, *debout/tout* e *personnel/ne/connaît*, que perfazem um encadeamento sonoro.

Como constatamos, a cidade pode esconder alguns sinais que levam ao ‘outro lado’, quando transformada pela natureza. O olhar do poeta, em sua sede de percepção da natureza, observa cuidadosamente o brilho da lua refletido nas construções humanas:

*La pleine lune dans le ciel d'automne
brille sur les dix mille maisons.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 124).

O *eu* poético não está explícito como nos versos anteriores, mas faz implicitamente todas as ligações e as escolhas dos vocábulos para criar a mensagem poética. A voz lírica parece acompanhar Naja Naja, que está invisível em seu passeio pelas ruas da cidade, na prosa que se liga imediatamente aos versos acima. Refletida nos telhados das casas, a luz branca da lua cheia sobrepõe-se à iluminação artificial da cidade, desmaterializa e torna indistintas as cores do cenário. A luz representa, nos textos leclézianos, a perfeição, a força e a beleza, purifica e leva ao estado de êxtase (ONIMUS, 1994, p. 45). Nos versos, existe uma correspondência entre os vocábulos nas aliteraões entre os sons em *ll*, *la lune pleine* e *le ciel*; entre os sons em *lnl*, *pleine lune automne* e também entre *brille* e *mille*, que esboçam uma equivalência entre o sentido textual e a linguagem. Ligada à fada, a lua simboliza o feminino, a fertilidade, a periodicidade do tempo, bem com a renovação e o crescimento (BENOIST, 1975, p. 63). A luz da lua transforma e renova o aspecto da cidade, porque substitui o brilho e as cores artificiais pelos da natureza. Podemos ainda associar Naja Naja à lua cheia e ao outono, porque as fadas apresentam uma vida contínua que acompanha o ritmo da Lua e das estações do ano. Na mitologia celta, a lua cheia está vinculada à imagem fraternal da Mãe, que transmite força, amor, apoio e proteção, sendo o outono, a época para se agradecer as boas colheitas e evocar os espíritos familiares e protetores. A transparência da luz lunar parece corresponder à transparência de Naja Naja, que invisível anda pelas ruas da cidade, onde faz pequenos atos que ajudam e quebram a rotina das pessoas preocupadas com a difícil vida urbana, como já vimos.

No capítulo acerca do tempo, dissemos que em *Voyages de l'autre côté*, o tempo segue os ritmos da natureza, seus ciclo de renovação ao longo do ano. A sucessão das estações, primavera, verão, outono e inverno, assim como as fases da lua, marcam o ritmo da vida, simbolizam a alternância cíclica, os perpétuos reinícios e ilustram o mito de eterno retorno, em que o tempo se regenera pela repetição, o que abole o tempo concreto e leva à atemporalidade mítica (ELIADE, 1992, p. 101). Em comunicação com a natureza, o homem incorpora-se a seu ritmo cósmico e pode alcançar o infinito sensível. É acerca de tais aspectos que o *eu* poético faz algumas indagações:

*Pourquoi ne pas aller là où il n'y a pas d'hiver ni d'été ?
Où se trouve cet endroit ?
Quand vient l'hiver vous frissonnez. Quand vient l'été
vous transpirez. (LE CLÉZIO, 1975, p. 196).*

Estes versos são organizados por repetições e paralelismos estruturais e semânticos: as repetições sonoras no primeiro verso, *ne pas/n'y a pas/ni d'hiver/d'été*; e no terceiro verso, a locução temporal *quand vient*, que se refere ao inverno ou ao verão. Há também uma equivalência sonora nas rimas: *pourquoi/endroit; d'été/l'été; vous frissonnez/vous transpirez*. Forma-se uma identidade sonora, que remete ao sentido textual: o inverno e o verão são estações opostas no ciclo da natureza, que determinam no ser humano sensações extremas, o frio ou o calor. Ao inserir-se na natureza, o homem reage a seus ritmos e percebe a vida com uma maior plenitude. Portanto, o *eu* lírico procura um lugar ideal, em que verão, inverno, vida e morte se misturem em uma única sensação, no tempo atemporal: tal lugar é encontrado por Naja Naja e seus amigos quando penetram nos países mágicos.

Nesse percurso, Naja Naja é uma mediadora entre o real diegético e o mundo dos sonhos, que guia os caminhos de seus amigos em direção ao 'outro lado':

*Le ciel s'allume, les yeux s'éteignent;
brille l'étoile du matin.
En bas le froid, en haut la lumière. (LE CLÉZIO, 1975, p.246).*

Nestes versos o *eu* lírico está implícito, embora faça as ligações entre os vocábulos e a estrutura textual. O primeiro e o terceiro versos possuem nove sílabas poéticas, divididos cada um em dois hemistíquios, enquanto o segundo contém oito sílabas. No primeiro verso, há uma relação de equivalência entre iluminar/apagar, céu/olhos, que formam uma imagem metafórica para expressar o anoitecer, em que o sol novamente identifica-se aos olhos: é quando os olhos se fecham, que a noite chega, substituindo a luz quente solar pela fria das estrelas. É o brilho da estrela da manhã, que marca a despedida da noite e o início do amanhecer; daí, sua posição intermediária no segundo verso. Na verdade, a estrela da manhã pode ser relacionada com Naja Naja, na medida em que está associada à Serpente

Emplumada, que segundo a mitologia ameríndia, transformou-se nessa estrela. O terceiro verso apresenta a mesma estrutura em paralelo: *en bas – en haut*, que representam a terra e o céu. Essas imagens exprimem as sensações do *eu* pelo quiasma: *le ciel s'allume – en haut lumière; les yeux s'éteignent – en bas le froid*; portanto, à medida que os olhos-sol se põem, brilha no céu as estrelas, mas sem o calor do sol, tem-se na terra uma sensação de frio.

Finalmente, o *eu* aponta a imagem que pode revelar-se quando se tenta sentir a realidade material de forma mais intensa:

*A moins que tu n' aies été trempé de sueur
tu ne peux pas espérer voir la révélation
d'un palais de perles sur une feuille d'herbe.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 254).

As sensações térmicas e visuais se exacerbam e se multiplicam no poema. Sentir por todos os orifícios da pele a umidade que verte do corpo, estimulado pelo calor, que purifica e embriaga até o mergulho na visão do infinito. Expressão de um sensualismo total, o calor é nas obras leclézianas um dos meios para fugir do “*excès de conscience, un moyen de passer de l'autre côté, d'échapper au présent et de s'abandonner aux songes* » (ONIMUS, 1994, p. 42), como na imagem construída no verso: um palácio de pérolas sobre uma folha de árvore.

Desta forma, todo o percurso traçado pelos poemas remete à viagem mítica em busca do paraíso das origens, onde toda criação parece ter se iniciado:

Au milieu du Paradis jaillissait une source brillante, d'où coulaient quatre fleuves qui arrosaient le monde entier. Au-dessus de la source se dressait un grand arbre contenant nombre de branches et de rameaux, mais il ressemblait à un vieil arbre, car il n'avait ni écorce ni feuilles. (LE CLÉZIO, 1975, p. 289).

Viagem de regresso às origens, os itinerários narrativo e poético conduzem ao centro do paraíso, onde nascem as águas primordiais, que como analisamos, contêm os germes da vida, onde se originam todas as formas e para onde devem retornar. Voltar às origens significa purificar-se, encontrar um novo recomeço, seguir

uma das rotas que brotam da fonte da vida. Viajar em direção ao ‘outro lado’ é tentar descobrir na realidade os sentidos ocultos, por meio da linguagem da natureza, em que as fronteiras entre prosa e poesia são dissolvidas. Regada pelas águas primordiais, a velha árvore do conhecimento perdeu sua casca e suas folhas, mas ainda possui galhos e ramos que podem frutificar novamente, em consonância com a perpétua renovação e regeneração cíclica da evolução cósmica. Para tanto, talvez baste fazer como Naja Naja que caminha através da cidade moderna e da natureza, observando, a terra, o sol, as estrelas, as pequenas plantas, os carros, os ruídos, as casas, as vitrinas das lojas, as cores, etc. em busca do ‘outro lado’, como ensina ao *eu* poético, que mostra nos pequenos poemas todos os passos que devem ser seguidos até a entrada do paraíso:

Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne ? Là est l'entrée. (LE CLÉZIO, 1975, p. 309).

É no interior da montanha, que representa, como analisamos, toda a matéria concreta, que se encontra o infinito, assim como no interior de todos os elementos do mundo real e na própria escritura poética. Notamos que *Voyages de l'autre côté* estrutura-se por meio de um percurso narrativo híbrido, em que a prosa e a poesia descrevem concomitantemente os sentidos da busca textual, desvelando o retorno a um paraíso perdido, onde o homem pode recuperar a harmonia com a natureza e o verdadeiro sentido da vida, como antídotos para as opressões da civilização ocidental.

Como temos mostrado, nas obras leclézianas, é especialmente pelo reencontro com a natureza que homem alcança a poesia, longe da civilização urbana, porque as palavras, imersas na realidade contemporânea estão desgastadas pelo uso e conseqüentemente separam do real em vez de unirem a ele, como afirma Le Clézio (1978a, p. 387-8):

Je veux écrire [...] pour que les mots ne soient plus les esclaves de l'argent, pour qu'ils ne salissent plus les murs et le papier, pour que tout soit comme avant [...] pareil au temps où il n'y avait pas encore de mots sur la terre [...] Je veux écrire pour une vie nouvelle.

O autor acredita que

*chaque mot devra être retourné comme un gant, et vide de sa substance [...] On vous a donné les mots pour obéir, les mots pour asservir [...] il est temps d'armer les mots [...] Lancez-les contre les murs. Peut-être qu'ils pourront aller jusque de **l'autre côté**.* (LE CLÉZIO, 1973, p. 17, grifo nosso).

Le Clézio deseja esvaziar a palavra de toda a sua substância, de todos os significados que lhe foram acrescentados pela cultura ocidental ao longo dos séculos e que turvaram a sua transparência, a fim de expor a palavra em estado absoluto.

São estas palavras em estado absoluto, ou que reproduzem o estado bruto da matéria, que estão presentes no longo poema (ANEXO - A), em que representam o vôo de inúmeros pássaros, que visitam, uma vez por ano, como já dissemos, a cidade vizinha, acontecimento ansiosamente esperado por Naja Naja e seus amigos.

Este poema rompe com a versificação e com a metrificação, apresentando apenas signos sonoros, que compõem desenhos aleatórios na página em branco. Cada uma das palavras-pássaro, em estado bruto, solta na página, forma por si mesma uma unidade significativa que encerra, entretanto, uma pluralidade potencial de significados. Podemos dizer que as palavras estão carregadas de sentidos e ao mesmo tempo transparentes, podendo revelar o 'outro lado'. Neste sentido, parecem estar na fronteira do silêncio, em íntima interação com os brancos da página. Guardam em seu seio a possibilidade de romper os limites do silêncio, libertar seus ruídos para criar um mundo por meio da imaginação do poeta; portanto, são o instrumento, a matéria bruta com a qual o poeta trabalha por meio da imaginação.

Neste poema, a escritura poética atinge a máxima condensação e, de forma oposta, sua extrema dispersão. O poema tende a desvelar a própria fragmentação da prosa em palavras isoladas, que voltam a recombinar-se posteriormente para dar seqüência ao texto. De fato, cada palavra pode combinar-se com outras que pertencem a seu mesmo campo semântico para expressar um sentido literal ou criar associações inesperadas que formam as imagens poéticas, imagens estas que mostram os países mágicos, o 'outro lado' que se esconde na realidade material diegética. É principalmente a segunda opção que permeia a escritura de *Voyages de l'autre côté*, a fim de colocar em narrativa o real diegético e

o que está além do real, embora inserido em seu interior, o absoluto sensível. Remetem às próprias Origens, pois criam, a partir da página em branco, um mundo poético, onde as fronteiras entre o real e o imaginário são ultrapassadas. São ainda as mensageiras entre o real e o 'outro lado', como os pássaros, que em seu vôo tornam-se os mensageiros entre o céu e a terra, entre o real e o imaginário.

Em vista disto, os poemas podem ser considerados os mapas das viagens ao 'outro lado', viagens que transitam da sociedade moderna à natureza, que resgatam o maravilhoso infantil e que reúnem a civilização européia com a hispano-americana, não apenas por seus mitos, mas também por suas línguas, suas palavras. Com efeito, ao analisarmos atentamente cada uma das palavras que compõe os cinco grandes poemas dispersos, constatamos que provém de diversas línguas, francês, inglês, espanhol, árabe, português, crioulo e especialmente o nauatle – a língua asteca, que combinadas tornarão possível a criação por meio da imaginação da escritura poética de inúmeras viagens.

Concluimos que *Voyages de l'autre côté* apresenta um estilo poético, em que a poesia procura captar a musicalidade escondida no 'outro lado' de cada palavra, o murmúrio das origens, onde todos os elementos se correspondem, analogias recuperadas pelas ricas imagens criadas pelo poeta, que deseja exprimir a totalidade do absoluto sensível.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise dos vários aspectos que formam a narrativa híbrida em *Voyages de l'autre côté*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio, propomos algumas reflexões. Pertencendo ao contexto da literatura francesa contemporânea, esta obra lecléziana espelha algumas de suas tendências, especialmente a presença mais intensa do lirismo que, aproveitando a explosão dos gêneros, infiltra-se mais intensamente pela prosa. Na verdade, a narrativa poética cria uma tradição ao longo do século XX, tradição apontada pelo próprio Tadié, quando utiliza como instrumental teórico, obras publicadas desde as primeiras décadas do século até o início dos anos setenta. É esta tradição que *Voyages de l'autre côté* tende a prolongar ao romper com a função referencial da linguagem romanesca a favor da função poética. No entanto, a narrativa poética no texto lecléziano quebra os estreitos limites impostos pela estrutura do teórico francês, especialmente quando se apropria do realismo mágico, que se transforma em um dos instrumentos ao qual recorre para transmitir sua mensagem poética.

Mergulhado no mundo contemporâneo, o narrador-poeta de *Voyages de l'autre côté* se distancia do momento presente e da realidade imediata, voltando-se para sua interioridade onde restitui as lembranças da felicidade vivida na infância/adolescência, em detrimento do mundo do adulto, racional e preso aos sistemas de uma sociedade que valoriza a produção técnica de capitais e relega para segundo plano a expressão dos sentimentos inerentes a todos os seres humanos. É em sua interioridade que capta as imagens de um mundo ideal, revelado nos instantes de êxtase material quando, em intensa comunhão com a natureza, pode sentir o absoluto sensível, o 'outro lado' escondido na matéria primordial, que determina o sentimento de liberdade abafado pelas teias da sociedade pós-industrial.

No período da infância/adolescência, o narrador recobra o tempo da imaginação, da inocência e da pureza, quando a natureza desperta profundas sensações interiores. Neste sentido, encontra oculto em seu passado um tempo primordial, sua Idade de Ouro, por meio da qual reitera a antiga harmonia entre o *eu* e a natureza, entre o *eu* e a matéria primordial. Penetrar em suas percepções e sensações interiores, torna-se para o poeta uma forma de reencontrar os vestígios

que nas imagens da infância/adolescência, na ligação com a natureza/matéria e na poesia trazem as Origens, presentes no absoluto sensível. Isso significa para o narrador-adulto, talvez uma tentativa de recomeçar uma nova vida, mais verdadeira e livre, em contato com a matéria, do qual seu *eu* é uma pequena parcela, em oposição à vida na sociedade urbana e industrial atual, que destrói a natureza, arrasta para a abstração dos *mass medias* e do simulacro, desvaloriza as antigas tradições populares e culturais em nome do progresso tecnológico, considerado o melhor meio para o homem atingir a felicidade, pensamento que leva às últimas consequências os ideais iluministas do século XVIII, tão combatidos por Rousseau.

Se os surrealistas caminhavam pelas ruas da moderna Paris do início do século XX em busca de elementos urbanos que pudessem exteriorizar o maravilhoso escondido nas profundezas do inconsciente, a fim de libertar o homem das peias racionais de uma sociedade em intenso desenvolvimento industrial, Le Clézio vivencia o auge dessa mesma sociedade, agora já pós-industrial, na qual sente e aponta os efeitos negativos do progresso – anunciados por Rousseau há cerca de duzentos anos -, pregando um retorno à primitiva ligação com a natureza. Desta forma, os surrealistas procuravam no mundo urbano a matéria-prima para sua poesia com o intuito de libertar o homem, Le Clézio, com a mesma finalidade, encontra, porém, o produto de sua poesia na matéria que compõe a natureza, que acredita ser uma das formas de salvar o homem da sociedade escravizadora que ele próprio construiu. Por meio de *Voyages de l'autre côté*, o autor contemporâneo evolui, então, do maravilhoso surrealista ao absoluto sensível, deslocando o enfoque da criação de uma realidade abstrata para a recuperação da realidade concreta que perfaz o universo humano.

Em vista disso, ocorre em *Voyages de l'autre côté* a poetização da realidade diegética que, percebida pelo filtro das sensações do narrador-poeta, expõe seu 'outro lado', quando em presença dos espaços e dos momentos privilegiados, onde a imaginação pode, livre de todos os entraves, revelar uma realidade ideal no seio dos elementos materiais mais simples e próximos, como uma fruta, uma flor, o canto de um pássaro, a água da chuva, o sopro do vento, as chamas do fogo, etc.. De acordo com estes aspectos, autor contemporâneo faz uma revalorização da vida, desde a vida humana até a existente nos menores e mais banais componentes da realidade material, que podem conter em seu seio um

verdadeiro mundo mágico, como os diversos países revelados a Naja Naja e ao poeta.

A tendência ao retorno ao passado, tão característica dos textos contemporâneos, assume em *Voyages de l'autre côté*, diversos matizes. A ativação da memória individual do narrador, sua infância e adolescência, conduz a recuperação tanto da memória popular quanto da mítica. De fato, na imaginação do poeta vive a fada, personagem que, criada pelo imaginário humano, permanece nas tradições populares e principalmente na criança. A recuperação do maravilhoso pelo narrador por meio da visão sensível e inocente da infância, determina na obra lecléziana a restituição do folclore no diálogo com a personagem da fada Melusina e de uma das mais primitivas formas de narrar, os contos maravilhosos, que estão não apenas na gênese da tradição literária, mas também do próprio ser humano. Ao fazer do vento, da gota de chuva e do horizonte contadores de história, o poeta dá voz à natureza, situando-a nas fronteiras do maravilhoso e da poesia. Naja Naja faz com que o maravilhoso, a natureza e o mito se unam para espalhar a poesia, fonte de toda a busca pelo absoluto sensível, no texto lecléziano.

A memória pessoal do narrador induz ainda a própria memória cultural, pois vai buscar as fontes míticas, ao colocar Naja Naja nas fronteiras do maravilhoso e do mito, sendo ao mesmo tempo Melusina e a Serpente, mitos cujas características exprimem a Mãe Natureza e as Origens, a gênese da matéria, da vida, do ser, da cultura e do fazer poético. Extremamente complexa, Naja Naja reúne o maravilhoso e o mito, o passado do narrador ao seu presente e ao passado cultural humano, a tradição européia à hispano-americana. Neste percurso mítico, a fada lecléziana dialoga com o mito asteca da Serpente Emplumada, por meio da qual se encontra uma civilização, cuja estrutura social e religiosa reflete a utopia lecléziana por uma sociedade ideal, onde o homem vive em comunhão com o meio ambiente que o cerca, com os outros homens e consigo mesmo. Portanto, ao encontrar um passado mítico ideal na antiga civilização asteca, Le Clézio entrecruza o passado cultural humano com a evasão do momento presente por meio da memória do narrador-poeta, realizando indiretamente uma crítica da sociedade atual pelo confronto com a civilização tradicional.

Podemos dizer que Le Clézio expressa de maneira bastante peculiar a tendência contemporânea de retorno ao passado e do apego ao sujeito na literatura francesa atual, transformando-as em um instrumento de crítica social. Portanto, o

imaginário desvela em *Voyages de l'autre côté* a constituição de um universo mais harmônico e menos fragmentado a partir da própria interioridade do sujeito em comunhão com a realidade material, como meio de criar uma forma de vida que talvez possa atenuar os possíveis aspectos negativos da sociedade pós-industrial.

No que concerne à tradição literária, o diálogo de Naja Naja com a personagem Nadja de Breton revigora e amplia as idéias surrealistas, porque a personagem mítica feminina lecléziana é capaz de restabelecer os laços entre o *eu* e a natureza, o que pode levar o ser humano a libertação total. Entretanto, se Nadja liga-se à criação de um maravilhoso atrelado ao inconsciente, Naja Naja consegue reunir o *eu* à matéria, expondo uma realidade absoluta produzida pela fusão das sensações e percepções íntimas do ser com a realidade exterior. No cruzamento do maravilhoso com o maravilhoso surrealista, Naja Naja conduz ao realismo mágico contemporâneo, o que expressa uma reatualização da tradição literária no contexto do final do século XX.

Dividida entre a prosa e a poesia, a narrativa híbrida em *Voyages de l'autre côté* acolhe alguns procedimentos formais que marcam o contexto contemporâneo, como a intertextualidade expressa no diálogo com a tradição literária, especialmente a medieval e a surrealista francesas, com a cultura popular e mítica europeia e hispano-americana, a *mise en abyme* de histórias, abordada em termos de paralelismos e os elementos que ressaltam a estrutura textual, quebrando a ilusão representativa, como o uso de maiúsculas, números, desenhos. Todos estes procedimentos da narrativa contemporânea são apropriados pela estrutura da narrativa poética, onde não resultam apenas em uma experimentação na construção da linguagem, mas também reforçam o rompimento da referencialidade romanesca e determinam o aspecto de um texto que se constrói ao acaso das lembranças, das emoções e percepções do poeta.

Enfim, podemos nos questionar: qual a função da poesia em *Voyages de l'autre côté*? Em uma obra que se insere no contexto da sociedade pós-industrial atual, a poesia se torna para Le Clézio, como afirma Octavio Paz nas palavras citadas no início deste estudo, um antídoto da técnica e do mercado. Somente a poesia pode restabelecer a primitiva ligação do homem com a natureza – da qual ele é um dos componentes –, despertando-o para sua própria interioridade ao mesmo tempo em que redescobre as tradições populares e culturais, que estão presentes em cada ser humano, enquanto fruto de toda uma herança que faz presente, desde

seu nascimento até sua morte. Se a sociedade contemporânea esqueceu de seus antigos valores, de suas conquistas culturais e de seu meio ambiente, Le Clézio a relembra para que não se percam.

REFERÊNCIAS

ABASTADO, C. **Le Surréalisme**. Paris: Hachette, 1975.

ALBOUY, P. **Mythes et mythologies dans la littérature française**. Paris: Colin, 1969.

ALQUIÉ, F. **Philosophie du Surréalisme**. Paris: Flammarion, 1955.

ARMEL, A. L'écriture comme trace d'enfance. **Magazine littéraire**: J. M. G. Le Clézio, errances et mythologies, Paris, n.362, p.56-8, fev. 1998.

ARRAS, Jean d'. **Romance de Mélusine ou a História de Lusignan**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BALAKIAN, A. Swedenborguismo e os românticos. In: _____. **O Simbolismo**. Trad. José Bonifácio A Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BÉGUIN, A. **L'Âme romantique et le rêve**. Paris: José Corti, 1956.

BÉNÉJAM-BONTEMS, M. J. Idade de Ouro. In: BRUNEL, P. (org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekund. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 474-6.

BENOIST, L. **Signes, symboles et mythes**. Paris: PUF, 1975.

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

BENVENISTE, E. **Problemas de Lingüística Geral**. Trad. Maria da Glória Novak; Luiza Neri. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

BORGOMANO, M. Voix entrecroisées dans les romans de J. M. G. Le Clézio: *Désert, Onitsha, Étoile Errante, La Quarantene*. **Le Français dans ses états. Revue du réseau CNDP pour les enseignants de français**, n. 35, 2003. Disponível em: <<http://www.cndp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35b.html>>. Acesso: 26 mar. 2004.

BOZZETTO, R.; PONNAU, G. Merveilleux. **Dictionnaire Universel des Littératures**. Paris: PUF, 1994, p.2335-7.

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

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

_____. **Arcane 17**. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1971.

_____. **Nadja**. Paris: Gallimard, 1964.

CAMARANI, A. L. S. As sensações ao pé da natureza em Rousseau e Le Clézio. In: **Verdades e Mentiras – 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau**. Ijuí: Editora Unijuí, 2005, p. 485-96.

CAMPBELL, J. **O Poder do mito**. 22.ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2004.

CARPENTIER, M. A. **O reino deste mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CAVALLERO, C. D'un Roman Polyphonique: J. M. G. Le Clézio. **Littérature**, n. 92, p. 52-9, 1993.

CHARPENTIER, J.; CHARPENTIER, M. **Rêveries du promeneur solitaire. Rousseau**. Paris: Nathan, 1997.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COELHO, N. N. **O Conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **A Literatura Infantil**. 2.ed. São Paulo: Quiron/Global, 1982.

CORTANZE, G. J. M. G. **Le Clézio. Le nomade immobile**. Paris: Gallimard, 1999.

COUDRETTE. **Le roman de Mélusine**. Paris: Gallimard-Flammarion, 1993.

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: JENNY, L (org.). **Intertextualidade**. Trad. C. C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

DELBAERE-GARANT, Jeanne. Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English. In: ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wendy B. (edit.). **Magical Realism**. Durham e London: Duke University Press, 1995, p. 249-263.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DUROZOI, G. E. ; LECHERBONNIER, B. L'écriture et la pensée surréaliste. IN : _____. **Le Surréalisme: Théorie, Thèmes, Techniques**. Paris: Larousse, 1972.

EIGELDINGER, M. Introduction. In: _____. **Jean-Jacques Rousseau: univers mythique et cohérence**. Neuchatel: Baconnière, 1978, p.11-27.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Trad. Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O mito do eterno retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. **Tratado de Historia de las religiones: morfología y dinámica de lo sagrado**. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.

FREEDMAN, R. **Lyrical novel**. New Jersey: Princeton University Press, 1971.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, A. C. **A Estética Simbolista**. Textos doutrinários e comentados. São Paulo: Atlas, 1994.

HOFFMANN, E. T. A. O vaso de ouro. In: _____. **Contos fantásticos**. Trad. Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro. Imago, 1993, p. 7-83.

LE CLÉZIO, J. M. G. La Langue française est peut-être mon seul véritable pays. **Écriture(s)**, n. 45, 2001. Disponível em:
<<http://www.diplomatie.gov.fr/label-france/FRANCE/LETTRES/clezio/page.html>>.
Acesso: 03 fev. 2003.

_____. **Hasard suivi Angoli Mala**. Paris: Gallimard, 1999.

_____ ; LE CLÉZIO, J. **Gens des nuages**. Paris: Éditions Stock, 1997.

_____. Je suis un peu sauvage. Entretien à Carole Vantroys. **Lire**, Paris, p. 26-30, nov. 1994a.

_____. Les Noces palestiniennes – Mahmoud Darwich. **Nouvelle Revue Française**, 500, p. 83-90, sept. 1994b.

_____. **Mydriase**. 2. ed. Paris: Fata Morgana, 1993a.

_____. Le marges et l'origine: entretien avec Claude Cavallero. **Europe**, n. 765-6, p. 166-74, 1993b.

_____. **Le rêve mexicain ou la pensée interrompue de l'Amérique indienne**. Paris: Gallimard, 1988.

_____. **Voyage à Rodrigues**. Paris: Gallimard, 1986.

_____. **Chercheur d'or**. Paris: Gallimard, 1985.

_____. **Désert**. Paris: Gallimard, 1980.

_____. **L' inconnu sur la terre**. Paris: Gallimard, 1978a.

_____. **Mondo et autres histoires**. Paris: Gallimard, 1978b.

_____. **Voyages de l'autre côté.** Paris: Gallimard, 1975.

_____. Trois villes saintes. In: _____. **Nouvelle Revue Française**, n.264, p. 1-15, dez. 1974.

_____. **Les Géants.** Paris: Gallimard, 1973.

_____. **Haï.** Genève: Skira, 1971.

_____. **La Guerre.** Paris: Gallimard, 1970.

_____. **Le livre des fuites.** Paris: Gallimard, 1969.

_____. **L'extase matérielle.** Paris: Gallimard, 1967.

LHOSTE, P. **Conversations avec J. M. G. Le Clézio.** Paris: Mercure de France, 1971.

MAROTIN, F. **Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio.** Paris: Gallimard, 1995.

MICHEL, J. Un récit poétique au féminin: Michelle Desbordes et Maryline Deybiolles. **Intercâmbio**, Porto, p. 277-84, 2004.

_____. **Une mise en récit du silence: Le Clézio, Bosco Gracq.** Paris: Corti, 1986.

MILNER, M. **Le Romantisme.** Paris: Arthaud, v. 1, 1973.

MOISÉS, M. A Prosa Poética. In: _____. **A Criação Literária.** Prosa II. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 1998, p.19-68.

NERVAL, G. **Les filles du feu.** Paris: Gallimard, 1994.

NEUMANN, E. **A Grande-Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente.** Trad. Fernando Pedrosa de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 2003.

NOUHAUD, D. A serpente emplumada. In: BRUNEL, P. (org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekund. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 833-9.

ONIMUS, J. **Pour lire Le Clézio**. Paris: PUF, 1994.

PAZ, O. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectivas, 2003.

_____. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PIÑERO, M. A. C. Les fêtes amérindiennes dans l'écriture de Le Clézio. In: _____. REAL, E.; JIMÉNEZ, D.; PUJANTE, D.; CORTIJO, A. (ed.) **Écrire, traduire et représenter la fête**. Valencia: Universitat de València, 2001, p. 519-26.

PRINCE, G. Introduction à l'étude du narrataire. **Poétique**, n. 14, p. 178-96, 1973.

Projet Ychsma – Pachacamac. Disponível em : <http://www.ulb.ac.be/philology/ychsma/fr/home.html>. Acesso: 12 out. 2004.

RABATÉ, D. **Le roman français depuis 1900**. Paris: PUF, 1998.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. São Paulo: Aleph, 2006.

RONECKER, J.-P. **O Simbolismo animal: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário**. São Paulo: Paulus, 1997.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUNSBURD, J. (org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 261-74.

ROUSSEAU, J.-J. Discurso sobre as Ciências e as Artes. In: _____. **Obras de Jean-Jacques Rousseau**. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Globo, 1958, p. 1-133.

_____. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris: GF-Flammarion, 1997.

SANTIAGO, S. A prosa literária atual no Brasil. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.28-43.

SANTOS, E. N. **Deuses do México indígena**. São Paulo: Palas Atenas, 2002.

SCANNO, T. **La vision du monde chez Le Clézio: cinq études sur l'oeuvre**. Napoli: Liguori Editore, 1983.

SCHNEIDER, M. Le roman poétique. **La Revue de Paris**, Paris, p. 117-25, 1962.

SOUSTELLE, J. **Os astecas na véspera da conquista espanhola**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SPINDLER, W. Magic Realism: A typology. **Forum for Modern Language Studies**, n. 39, p. 75-85, 1993.

TABAK, F. **Virginia Woolf e Clarice Lispector: a narrativa poética como construção da identidade**. 2005. 249f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.

THOMAS, N. Le sens de la fête chez Le Clézio. In: _____. REAL, E.; JIMÉNEZ, D.; PUJANTE, D.; CORTIJO, A. (ed.) **Écrire, traduire et représenter la fête**. València: Universitat de València, 2001, p. 505-18.

TODOROV, T. Em Torno da poesia. In: _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 95-125.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRINGALE, D. Dadaísmo e Surrealismo. **Itinerários**, Araraquara, n. 1, p. 27-59, 1990.

VADÉ, Y. Melusina na literatura da Renascença a nossos dias. In: BRUNEL, P. (org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 631-3.

VIART, D. Les “fictions critiques” de Pascal Quignard. **Études Françaises: Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable**, Montréal, v. 40, n. 2, 2004. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n2/008807ar.html>> Acesso em: 16 dez. 2005.

_____. Entretien. **Pretexte**, n.21/2, 1998. Disponível em: <<http://pretexte.club.fr/index.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2005.

WAELTI-WALTERS, J. **Icare ou l'évasion impossible**. Québec: Naaman de Sherbrooker, 1981.

_____. **J. M. G. Le Clézio**. Boston: G. K. Hall & Co, 1977.

WARNER, M. **Da fera à loira: sobre os contos de fadas e seus narradores**. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARQUEOLOGIA DEL PERÚ: Pachacamac. Disponível em: <<http://www.arqueologia.com.ar/peru/sitios.htm>> . Acesso: 12 out. 2004.

ASTURIAS, M. A Leyendas de la Guatemala. In: _____. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1968.

BARTH, J. La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste. **Poétique**, n. 48, p. 395-405, 1981.

BERSANI, J. ; AUTRAND, M. ; LECARME, J. ; VERCIER, B. **La littérature en France de 1945 a 1968**. Paris: Bordas, 1982.

BERTO, S. Temps, Récit et Postmodernité. **Littérature**, n. 92, p. 90-7, 1993.

_____. L'attente postmoderne; à propos de la littérature contemporaine en France. **Revue d'Histoire Littéraire de la France**, n. 4-5, p. 735-743, 1991.

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.

BONNET, H. **Roman et poésie**. Essais sur l'Esthétique des Genres. Paris: Nizet, 1951.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOYER, R. A Grande Serpente. In: _____. BRUNEL, P. (org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p.430-5.

BOZZETTO, R. Fantastique et *real maravilloso*: le domaine latino-américain. **Territoires des fantastiques**. p. 94-116, 2002.

BRAUDEAU, M.; PROGUIS, L.; SALGAS, J.-P. ; VIART, D. **Le roman français contemporain**. Paris: Ministère des Affaires étrangères, 2002.

BRUNEL, P. (org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMARANI, A. L. S. Os contadores de história em *Désert*, de J. M. G. Le Clézio. **Estudos lingüísticos**, XXXVI, v.3, 2007, p.294-300.

_____. A manifestação do fantástico na narrativa lecléziana. **Estudos Lingüísticos**, XXXV, p. 294-3003, 2006.

_____. **A Poética de Charles Nodier: contendo a tradução de As Fadas das Migalhas**. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Rousseau e o mito das origens: a Idade de Ouro e o Bom Selvagem. In: COLÓQUIO ROUSSEAU: ORIGENS, II, 2006, Campinas. **Anais do II Colóquio Rousseau: Origens**. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2006. 1 CD.

_____. A poesia do deserto. In: Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada Estudos Literários/Estudos Culturais, IV, 2004, Évora. **Acta IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada Estudos Literário/ Estudos Culturais**. Évora: Universidade de Évora, 2004. v.1.

_____. “Mondo” e as duas faces do universo lecléziano. In: CELLIP, XVI, 2003, Londrina. **Anais do XVI Seminário do Cellip**. Londrina, 2003.

CALVINO, I. A Combinatória e o mito na arte narrativa. In: LUCCHIONI, G.; BARTHES, R.; RAMNOUX, C; RABANT, C. **Atualidade do Mito**. Trad. Carlos Artur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CAMPBELL, J. Temas mitológicos na arte e na literatura criativa. In: ____ (org.). **Mitos, sonhos e religião. Nas artes, na filosofia e na vida contemporânea**. Trad. Angela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARPENTIER, A. **O Barroco e o real maravilhoso**. Trad. Rúbia Piatas Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987, p. 109-42.

CARROUGES, M. **André Breton et les données fondamentales du Surréalisme**. Paris: Gallimard, 1950.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, N. N. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. 3.ed. São Paulo: Quiron, 1985.

COMBE, D. **Poésie et récit : une rhétorique des genres**. Paris: José Corti, 1989.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONNOR, S. **Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1993.

DOMANGE, S. **Le Clézio ou la quête du désert**. Paris: Imago, 1993.

DOUCEY, B. **Désert. Le Clézio**. Paris: Hatier, 1994.

ECKHOUT, P. Pachacamac (côté centrale du Péru). **CENTRE DE RECHERCHES ARCHEOLOGIQUES**. Bruxelles : Université Livre de Bruxelles. Disponível em : <<http://dev.ulb.ac.be/crea/AccueilFrancais.php?page=Pachacamac>> . Acesso em: 12 out. 2004.

ELIADE, M. **Aspects du mythe**. Paris: Gallimard, 1963.

GARNIER, J. F. **Paysage et personnage dans les nouvelles de J. M. G. Le Clézio**. 137f. Mémoire de Maîtrise - Université Blaise Pascal, Paris. 1999.

GÓES, L. P. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. 2.ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

GOMES, A. **A estética surrealista**. São Paulo: Atlas, 1995.

GOMES, A. C. e VECHI, C. A. **A estética romântica**. Textos doutrinários e comentados. São Paulo: Atlas, 1992.

GUELF, M. L. F. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. 393f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HARF-LANCNER, L. Introduction. In: _____. COUDRETTE. **Le Roman de Mélusine**. Paris: Gallimard-Flammarion, 1993, p. 9-36.

_____. Melusina. In: _____. BRUNEL, P. (org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 627-30.

HEGERFELDT, A. Contentious contributions: Magic realism goes Brish. **Janushead**. p. 62-86, 2002.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ITINERÁRIOS: Narrativa poética. Araraquara, n. 24, p. 1-320, 2006.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

JENNY, L. Le poétique et le narratif. **Poétique**, n. 28, p. 440-9, 1976.

JOLLIN-BERTOCCHI, S.; THIBALT, B. **Lectures d'une oeuvre: J. M. G. Le Clézio** (org.). Nantes: Editions du Temps, 2004.

KAPPLER, C. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KIBÉDI-VARGA, A Le Récit Postmoderne. **Littérature**, n. 77, p. 3-22, fev. 1990.

LEFEBVE, M.-J. **A estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LONGO, S. **Une lecture de Jean-Marie Gustave Le Clézio**. L'enfant et la nature dans *Le Chercher d'or*. Disponível em: <http://www.comune.prato.it/scuole/copernico/ariana.html>>. Acesso em: 10 jul 2003.

LYOTARD, J.-F. **La condition postmoderne**. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

MABILLE, P. **Le miroir du merveilleux**. Paris: Editions de Minuit, 1962.

MACHADO, G. M. **Le récit poétique dans l'oeuvre de Braise de Cendrars**. 1991. 212f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

_____. História literária e narrativa poética. **Boletim**, Araraquara, n.4, p.31-61, 1988.

MAGAZINE LITTÉRAIRE: J. M. G. Le Clézio, errances et mythologies. Paris, n. 362, fev., 1998.

MARCILLY, J. A civilização dos astecas. In: _____. **Grandes civilizações desaparecidas**. v. 5. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1978.

MARIE, de France. **Lais de Maria de França**. Tradução e introdução Antonio L. Furtado. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARQUES, J. O. A. (org.) **Verdades e mentiras**. 30 Ensaio em torno de Jean-Jacques Rousseau. Ijuí: Editora Unijuí, 2005.

MIELIETINSKI, E.M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOLINO, J. et al. La métaphore. **Langages**, Paris, n. 54, 1979.

_____. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. **Europe: Les fantastiques**, n. 611, p. 32-41, 1980.

MOSES, M. V. Magical Realism at World's End. **Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics**, 3.-1, p. 105-33, 2001. Disponível em : <hppt://www.angelfire.com/wa2/margin/nonficMoses.html>. Acesso em: 22 abr. 2005.

NOVA ENCICLOPÉDIA ILUSTRADA FOLHA. 2v. São Paulo, 1996.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. S. Paulo: Ed. Ática, 1988.

PACHACAMAC – Museo de sítio. Disponível em: <<http://pachacamac.perucultural.org.pe>>. Acesso em 12 out. 2004.

PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O arco e a lira**. 2.ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PROENÇA FILHO, D. **Pós-moderno e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

PROPP, W. **Morfologia do conto de fadas**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RAIMOND, M. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. **La crise du roman**. Paris: José Corti, 1985.

ROBERT, M. **Roman des origines. Origines du roman**. Paris: Gallimard, 1972.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, A. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: _____. **Letras e Leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SAUNDERS, N. J. Os astecas. In: _____. **Américas antigas**. As grandes civilizações. Trad. Ana Paula Trindade B. Da Silva. São Paulo: Madras, 2005, p.91-111.

SMITH, P. La nature des mythes. **Diogène**, Paris, n.82, p. 91-108, 1973.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Trad. Margarida C. Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, T. **A conquista da América: a questão do outro**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TRISTAN, M. **De la Déesse Mère aux Vierges Noires**. Disponível em: <<http://racines.tradictions.free.fr>> . Acesso em: 18/06/2005.

_____. **La Mélusine**. Disponível em: <http://racines.tradictions.free.fr> . Acesso em: 18 jun. 2005.

VERCIER, B.; LECARME, J. **La Littérature en France depuis 1968**. Paris: Bordas, 1982.

VOICU, M. **Histoire de la littérature français du Moyen Âge Xe – XVe siècles**. Disponível em: <<http://www.unibuc.ro/eBrooks/lls/MichaelaVoicu-2003/index.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2005.

WESTERLUND, F. **Jean-Marie Gustave Le Clézio**. Disponível em: <<http://www.multi..fi/~fredw/Leclezio.html>> . Acesso: 26 mai. 2003.

ZELTNER, G. Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman antiformaliste. **Positions et oppositions sur le roman contemporain**. Actes du Colloque organisé par le Centre de Philosophie et de Littérature Romanes de Strasbourg. Paris: Küncksieck, 1971.

ANEXOS

albatros

gorge-bleue alizé boa tremble
anémone indigo boirs sambouk
corsica corsa ossigrage caracol
Eolis cobalt Abyssinie
monitor rémige
assombri cobalt spirorbe neige Aïcha Kondisha
mappemonde corbeille moraine Orient sonore frégate alinéa
arnica roitelet
sabelle cuir Gavr'inis gel poindre antenne marbre zinc
Balkis lavagne Baghdad oseille
toucan marécage clore
nuit arène Chicoutimi Vega poisson-lune hegregor safran
orvet
stase pamplemousses thé rayon prairie rire
foulque Manuel de Dieguez folle éclair italique
Akureyri vague océan éclair
mésange tamarin
échasse
cœur
Aten
Huan-sha xoxocoyolli
boux bec croisé amanite
filigrane masqué Aranjuez alouette demoiselle de paveur
Gambetta-limonade Toltèques douleur sanzonnet tantale
pic épeiche air obsidienne rosace Patagonie aorte
zagal rapace Khallil Gibran
bourdon palmé
mauvais vipère des sables spath d'Islande
longue onde Paulownia argus
agami cheetah cassis
geai Bella Coola Almuñecar carouge
uraète Hekla
suffused La Monte Young
Baile Átha Cliath passereaux hoazin
hocco

impromptu
 aube cormoran
 Louisiana
 araignée
 cassique trias rives le grand rift allure
 spatule Laminaire digitée ahumar bois de fer
 dé Sri Aurobindo cendres
 martin-pêcheur liqueur
 quassia piment roquer
 canyon ibis sacré poussières quinine
 amarillo ootarde géméaux dahlia prosodie
 sereno jaspe ibiscus zingaro labre voile terre de Sicone
 khepr reptile houle jacanda holà!
 loading tzontecucuitlaciliztli troglodyte
 ara arauna ravier cassonade Tangara apsara rythme London tropiques
 incognito Tyr félure abreuver Pacifique
 Canaveral améthyste Tiv cèdre amer
 parasol
 rameaux cash ptéryge fou de Bassan lyrure rutile perdrix grise
 variable jaseur sensitive tomberelle
 meo-dao île Désirade galiote
 renard bluebird
 tourmaline charme chai Terre-Neuve
 orange pekoe belle argonaute extrême lotus
 pluvian Netty mocking-bird cœur d'Alène
 rorqual grand harle
 sistre
 Canada dry
 Sud jaillissait
 ananas ciseaux
 quizes
 sourdre bambou
 Adas vulnérant
 élancée
 dronte Tsimshian ptéridophore
 luxe
 sulfureuse axolotl
 octopus
 Vacoas crawl lune
 chaumastura cera
 Dankalie pleureuse

peut-être
 jasmin chayote pygargue vocifère
 Pretoria chango orages de bruits
 aji réséda émeu météore diamond
 mante religieuse dragon
 sec ibis nébuleuses quetzal
 schooner caille squala Ecuador Ptyx
 sacré kaki magnifique écarlate ramshackle
 poisson-corail sauvage runes tour
 tamandua boréale crépuscule strelitzia épervier turquoise
 frimas pétiller inia gypaète
 marais aigle royal ellipse vert Véronèse Havane voivode
 acide malique scabieuse Dynaste Hercule mergule
 Cienfuegos yeoman pégase volcan bluet tympanon tourterelle
 Magellan croix potencée noctuelle entrelacs
 curassow anatifa
 feuillée acacia Tristan da Cunha
 absinthe
 cépage puya aracaju
 élan tourne-oreille
 processionnaire tristesse
 tristesse Jupiter factory
 hellène pêcher volute glaïeul
 balbuzard éphémère vautour égyptien amuir
 jetée-promenade prince bardane méhalla
 Malaga kiwi vol-plané
 zeuzère automne rouge laine
 éternuer fibule ensuit épeautre
 serpe makwa
 ceuf fluffy canine
 pain îles Sous-le-Vent sertir
 mauve longicorne plaire
 spatial écume email iyalhuayoc

alcool
 porte-fenêtre tomapi
 givre rhomboïd
 Gabriel Paradiu chavèche
 élégance chut
 lancer danser voix
 Pall Mall
 winter banana
 ROTOR enclume
 casoar
 diyan
 dioptase jaguar
 mésange huppée
 bronze Kodiak
 ogive bleue
 Octavio Paz
 dragon cactus
 golfe Carcassonne
 puits artésien
 germer balance
 wheel moloeh
 jais bouvreuil
 carabine Ixtapalapa
 rebec balacava
 arborescence comète
 catamaran bleu nuit tri
 ara neige
 Sarcoramphe col de cygne pluie
 Papa almanach thym
 arc-en-ciel balade
 bonace ubac huile vierge
 cloisonné Londres
 eau pierre
 méloé grésil clarté espejo calamine
 Rubirosa lointain or
 saline Sahel pétrel
 catimini

héron pourpri
 circaète
 soupir caillou
 grand paon de nuit
 flux/reflux
 équinoxe
 terrible
 xylophone
 toile
 The Lion Match Company
 memo
 trihexyphénidyle chlorhydrate
 rapide aile écaille
 verre flammèche
 Unimak poupée
 paon sourdine
 Motolinia
 eau lourde
 hasard prisme
 avoine
 vivant
 aiguille courlieu
 agave
 libellule pertuisane engoulement
 solfatare pâle
 corail lac Ladoga
 eucalyptus pulsar
 acide citrique dire
 Duns Scot
 walking stick
 Navajo
 lucane
 tournoyer
 eagle

ANEXO – B - Cantiga

Lanquan li jorn son lonc en may...

Jaufre Rudel

<i>Lanquan li jorn son lonc en may M'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh, Et quan mi suy partitz de lay Remembra.m d'un' amor de lonh: Vau de talan embroncx e clis Si que chans ni flors d'albepis No.m platz plus que l'yverns gelatz.</i> <i>Be tenc lo senhor per veray Per qu'ieu veirai l'amor de lonh; Mas per un ben que m'en eschay N'ai dos mals, quar tant m'es de lonh. Ai ! car me fos lai pelegris, Si que mos fustz e mos tapis Fos pels sieus belhs huelhs remiratz!</i> <i>Be.m parra joys quan li querray, Per amor Dieu, l'alberc de lonh: E, s'a lieys platz, alberguarai Pres de lieys, si be.m suy de lonh: Adoncs parra.l parlamens fis Quan drutz lonhdas er tan vezis Qu'ab bels digz jauzira solatz.</i> <i>Iratz e gauzens m'en partray, S'ieu ja la vey, l'amor de lonh: Mas non sai quoras la veyrai, Car trop son nostras terras lonh: Assatz hi a pas e camis, E per aisso no.n suy devis... Mas tot sia cum a Dieu platz !</i> <i>Ja mais d'amor no.m jauziray Si no.m jau d'est' amor de lonh, Que gensor ni melhor no.n sai Ves nulha part, ni pres ni lonh: Tant es sos pretz verais e fis Que lay el reng dels Sarrazis Fos hieu par lieys chaitius clamatz!</i>	Lorsque les jours sont longs en mai, J'aime un doux chant d'oiseau lointain Et quand je m'en suis éloigné, Me rappelle un amour lointain. Je vais courbé par le désir Tant que chants ni fleurs d'aubépine Me me valent l'hiver gelé. Bien crois-je le Seigneur pour vrai Par qui verrai l'amour lointain, Mais pour un bien qui m'en échoit, J'ai deux maux, tant il m'est lointain. Ah ! que ne suis-je pèlerin Et que ma cape et mon bâton Par ses beaux yeux soient contemplés ! La joie quand lui demanderais Au nom de Dieu l'abri lointain ! Car, s'il lui plait, je logerais Près d'elle, moi qui suis lointain. Quels doux propos on entendra Quand l'ami lointain sera proche Et quels beaux dits s'échangeront ! Triste et joyeux je reviendrais Si je la vois, l'amour lointain. Mais ne sais quand je la verrai Nos deux pays sont si lointains ! Combien de passage et chemins Et pour cela ne suis devin Mais que tout soit comme à Dieu plait ! Jamais d'amour ne jouirais Sinon de cet amour lointain Plus noble ou meilleure ne sais En nul pays proche ou lointain Tant est précieuse et vraie et sure Que là-bas chez les Sarrazins Pour elle irais m'emprisonner
---	--

<i>Dieus que fetz tot quant ve ni vai E formet sest' amor de lonh Mi don poder, que cor ieu n'ai, Qu'ieu veyà sest' amor de lonh, Verayamen, en tals aizis, Si que la cambra e.l jardis Mi resembles tos temps pelatz!</i> <i>Ver ditz qui m'apella lechay Ni deziron d'amor de lonh, Car nulhs autres joys tan no.m play Cum jauzimens d'amor de lonh. Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis. Qu'enaissi.m fadet mos pairis Qu'ieu ames e no fos amatz.</i> <i>Mas so qu'ieu vuolh m'es atahis. Totz sia mauditz lo pairis Que.m fadet qu'ieu non fos amatz!</i>	Dieu fit tout ce qui va et vient Et forma cet amour lointain Qu'il me donne pouvoir au coeur De bientôt voir l'amour lointain Vraiment et en un lieu propice Tant que la chambre et le jardin Me semblent toujours un palais Il dit vrai qui me dit avide Et désireux d'amour lointain Nulle autre joie autant me plait Qu'à jouir de l'amour lointain Mais ce que je veux m'est dénié Ce sort me jeta mon parrain D'aimer mais n'être point aimé Mais ce que je veux m'est dénié Maudit parrain qui m'a jeté Ce sort de n'être point aimé !
--	---