

ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO

***FAIT DIVERS, MITO E POESIA: “L’ÉCHAPPÉ”
E “VILLA AURORE”, DE LE CLÉZIO***



ARARAQUARA – S.P.

2013

ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO

FAIT DIVERS, MITO E POESIA: “L’ÉCHAPPÉ” E “VILLA AURORE”, DE LE CLÉZIO

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2013

ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO

FAIT DIVERS, MITO E POESIA: “L’ÉCHAPPÉ” E “VILLA AURORE”, DE LE CLÉZIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 29/04/2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Sérgio Marques

Universidade de Cuiabá – UNIC

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

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, por me permitir chegar até aqui, pelo dom da vida e por ser sempre a minha fortaleza.

Aos meus amados pais, Israel Alves de Assunção e Eliene França de Assunção, pelo amor incondicional e por, em sua infinita simplicidade, me ensinarem a “correr atrás” sem deixar de ser humilde, ter fé e dar valor a tudo o que tenho.

Aos meus queridos irmãos e familiares, por acreditarem em mim e fazerem com que eu sempre quisesse e tivesse força para ir além.

À minha orientadora, professora Ana Luiza Silva Camarani, por aceitar dividir comigo um pouco de seu conhecimento, pelo apoio, broncas, conselhos, dedicação e, sobretudo, paciência, no decorrer da pesquisa e desenvolvimento deste trabalho.

Ao professor Adalberto Luis Vicente e à professora Maria Dolores Aybar Ramirez, pela leitura cuidadosa e inestimáveis sugestões, que contribuíram para o aperfeiçoamento de meu trabalho.

Ao professor Paulo Sérgio Marques e, novamente, ao professor Adalberto Luis Vicente, por aceitarem prontamente o convite para comporem a banca examinadora de defesa e por todas as valiosas observações feitas a respeito de meu trabalho.

À Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo amparo financeiro concedido para a realização deste trabalho.

À Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, por ser meu segundo lar durante os anos em que vivi muitos dos melhores momentos de minha vida.

Aos funcionários da Biblioteca e da Seção de Pós-Graduação, pelos esclarecimentos e atenção de sempre.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela oportunidade de realizar o curso de Mestrado, e aos professores, por me permitir ter uma excelente formação, pelo respeito e por instigarem em mim o amor que hoje nutro pela Literatura.

À professora Guacira Marcondes Machado Leite, pelo incentivo constante.

À professora Maria Celeste Consolin Dezotti, por me introduzir no universo do mito e despertar o interesse que me incita, até hoje, a continuar o estudo a respeito desse tipo de narrativa.

À Midea Alves, pela disponibilidade e carinho incessantes, por ser a professora que nunca me ensinou em sala de aula, mas cujas lições levarei para o resto da vida.

Às minhas preciosas amigas Hellen Viviane Rodrigues, Patrícia Magazoni e Renata Acácio, companheiras desde a graduação, pelas reuniões de estudo para a prova de Mestrado, pelos

livros e xerox emprestados, pelos conhecimentos compartilhados e por todo o apoio e amizade de sempre.

À Rafaela Giacomini Bueno, pela paciência, conversas (sérias ou não), puxões de orelha, choros, risadas, pelas sextas-feiras regadas a esfihas, pipoca e Coca-Cola, pelas horas passadas na cantina e, principalmente, pela compreensão e suporte nos “momentos de devaneio”.

À Thalita Ferreira, pela ajuda e apoio incessantes e por ser meu eterno solzinho, capaz de iluminar até os dias mais escuros.

À Mariane Carvalho, pela amizade, força e carinho.

À segunda família, Giulliana Santiago e Lucas Zaffani, por aceitarem dividir a vida comigo, pelos conselhos e “tapas na cara”, mas também pelas risadas e “versões para o inglês” à mesa, tornando a minha vida mais leve e colorida.

À Anayza Bittencourt, por ter contribuído para o surgimento da inspiração.

À Angela Arenas e José Luis Chapa, por serem tão maravilhosos e me fazerem acreditar que ainda há muita beleza no ser humano.

À Camila Cardoso, Daiana Melo, Fabiana Quadros e Olivia Dias, pela força nos momentos de insegurança e pelas conversas “transcendentais”.

À Camila Andrade, Renan Belm, Paty Bomtorin, pelas boas risadas, conversas jogadas fora e pela parceria de sempre.

À Andressa Somensi por ser muito mais do que uma amiga. Meu amor por você não se traduz em palavras, querida.

À Iara, Michel, Ana, Dri, Sil, Tati, João, Pri, Bia, Cris, Jay e, especialmente, Naty, Ju e Jami, por terem me aturado diariamente por um tempo.

Enfim, a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para meu crescimento, tanto acadêmico quanto como ser humano, meu “Muito obrigada!”.

“Être vivant, c’est d’abord savoir regarder.”

(LE CLÉZIO, 1967, p. 79)

RESUMO

Os contos “L’échappé” e “Villa Aurore” revelam a mobilidade e a duplicidade que caracterizam a obra de Le Clézio: ao mesmo tempo em que o título do livro, *La ronde et autres faits divers*, anuncia a representação da realidade a partir do *fait divers*, a presença do mito confere às narrativas um forte potencial de poeticidade, constatado principalmente na temática e nos recursos poéticos que o autor utiliza na composição de suas narrativas. Assim como os demais textos de *La ronde et autres faits divers*, os contos selecionados apresentam a força de uma narrativa realista, atrelada ao cotidiano banal, a partir do qual se determina um movimento em direção ao mito, configurando uma estrutura circular e poética. Com base nessas considerações, o presente trabalho tem como objetivo localizar e analisar, nos contos “L’échappé” e “Villa Aurore”, o *fait divers* a partir do qual se erigem suas estruturas realistas e examinar as duplicações das categorias narrativas, investigando como elas colaboram para a construção das estruturas mítica e poética – que estão atreladas à estrutura realista – em cada texto.

Palavras – chave: Le Clézio. Narrativa contemporânea. Narrativa poética. *Fait divers*. Mito.

RÉSUMÉ

Les contes “L’échappé” et “Villa Aurore” montrent bien la mobilité et la duplicité qui caractérisent l’oeuvre de Le Clézio: en même temps que le titre de cet ouvrage, *La ronde et autres faits divers*, annonce la représentation de la réalité à partir des faits divers, la présence du mythe donne au récit un fort potentiel poétique, qui peut être constaté soit dans la thématique, soit dans les procédés poétiques que l’auteur utilise dans la création de ses récits. Tel que les autres textes de *La ronde et autres faits divers*, les contes sélectionnés présentent la force d’un récit réaliste attaché à la banalité quotidienne, à partir duquel est déterminé un mouvement vers le mythe, en configurant une structure circulaire et poétique. Le présent travail a pour but de localiser et analyser, dans les contes “L’échappé” et “Villa Aurore”, le fait divers à partir duquel s’érigent ses structures réalistes et examiner les duplications des catégories narratives, en investigant comment elles collaborent pour la construction des structures mythique et poétique – qui sont attachées à la structure réaliste – dans chaque texte.

Mots-clés: Le Clézio. Récit contemporain. Récit poétique. Fait divers. Mythe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A VISÃO DE MUNDO DE LE CLÉZIO.....	13
2 AS ESTRUTURAS DUPLICADAS DE “VILLA AURORE” E “L’ÉCHAPPÉ”	21
2.1 O jardim mágico de “Villa Aurore” <i>versus</i> a urbanização contemporânea.....	21
2.2 A ilusão da cidade contemporânea <i>versus</i> a natureza sagrada de “L’échappé”	40
3 A REALIDADE REPRESENTADA PELO <i>FAIT DIVERS</i>.....	46
4 A MAGIA MANIFESTA PELO MITO	57
5 A TENTAÇÃO POÉTICA DE LE CLÉZIO	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	88
Bibliografia consultada	90

INTRODUÇÃO

Ao conceder seu prêmio mais prestigioso a Jean-Marie Gustave Le Clézio – Prêmio Nobel de Literatura, em 2008 –, a Academia Nobel saudou-o como “o escritor da ruptura, da aventura poética e do êxtase sensual”, além de apontá-lo como “o explorador de uma humanidade além e abaixo da civilização reinante”. Nesse sentido, pode-se afirmar que a obra do autor continua a ruptura determinada pelo *Nouveau Roman* e acaba rompendo, em parte, com essa ruptura ao ampliar a temática de seus escritos, elaborando-a por meio de narrativas plenas de poesia, ao mesmo tempo em que focaliza a realidade contemporânea. Essa aventura poética desenvolve-se, sem dúvida, a partir do êxtase sensual – assunto exposto em seu ensaio *L’Extase matérielle*, de 1967 –, o que torna possível ligar sua obra a uma tradição literária que se desenvolve a partir de Baudelaire. Obra plural, sempre em movimento, pode ser colocada, sob o signo ambivalente do deslocamento e da mestiçagem, embora apresente uma unidade incontestável, já que os motivos se interpenetram e se correspondem com sutileza de um livro a outro, “[...] *tantôt nous ramenant avec brutalité vers une réalité plus sombre ou surgissent les maux profonds de notre époque – la nouvelle pauvreté, l’explosion migratoire mondialisée, l’exclusion des minorités.*” (CAVALLERO, 2009, p. 4).

Apesar de pertencente a uma cultura hegemônica, as ideias de Le Clézio revelam uma visão de mundo certamente contrária à globalização, ao focalizar exatamente as minorias e as culturas não-hegemônicas, das quais recebeu uma enorme influência e os mitos. Sua obra, impregnada de mitos de diversas origens – com predominância dos gregos –, valoriza um comportamento que se distancia muitas vezes da lógica racionalista, integrando o mito e a realidade do mundo contemporâneo, ao combinar a magia primitiva com uma realidade mais trivial.

Jean Onimus, em seu livro *Pour lire Le Clézio* (1994), discute essa característica do universo ficcional lecléziano, ao apontar para duas “faces”. A “face sombria” (p. 58) é composta pela representação da cidade e de outros elementos considerados negativos pelo autor, como, por exemplo, a mecanização, as regras e o consumismo. Por outro lado, a “face luminosa” (p. 98) dos seus escritos é constituída pela figura da criança e pela busca das origens, de um espaço e um tempo diferenciados.

A representação da cidade revela-se, então, recorrente nas narrativas leclézianas e integra sua visão do mundo contemporâneo, já agregando outros elementos considerados negativos pelo autor, como o intelectualismo, a mecanização, as regras, a multidão, o

consumismo. Uma das formas de o autor representar a realidade contemporânea é por meio da banalidade do *fait divers*.

Segundo Barthes (1993, p. 1309), o termo *fait divers* remete à classificação de notícias inclassificáveis, de assuntos diversos que se reúnem pela sua própria variedade, cuja essência é privativa e diz respeito àquilo que o mundo deixa de nomear sob uma catalogação conhecida, como, por exemplo, política, economia, guerras, espetáculos, ciências. Tendo origem no jornal, o *fait divers* apresenta uma informação insignificante ou excepcional e inusitada, uma atualidade efêmera, facilmente esquecida. “L’échappé” e “Villa Aurore” são contos que integram o livro de Le Clézio intitulado *La ronde et autres faits divers* (1982), em que o escritor teria desenvolvido suas narrativas a partir de um *fait divers*.

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

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

O conto “Villa Aurore” discute o desenvolvimento dos espaços urbanos, ao mesmo tempo em que busca resgatar o paraíso perdido da infância. Ao invocar um espaço paradisíaco a partir de caracteres gregos na fachada de um templo em um jardim antigo e ao colocar o narrador-protagonista no limiar da idade adulta, oscilando entre fazer reviver a infância e enfrentar a realidade do presente, reúne os dois elementos apontados por Onimus (1994): a face luminosa e a face sombria do universo ficcional do autor. O conto “L’échappé” faz o mesmo ao abordar a cidade como um espaço aprisionante e dar aos espaços naturais o *status* de lugar mágico e mítico, onde se aflora o sagrado.

Segundo Isabelle Roussel-Gillet (2010, p. 37), “[...] *la mesure des entre-temps et entre-lieux qui caractérisent la production leclézienne favorise en effet des structures romanesques doubles [...]*”. Os contos estudados apresentam, de fato, essa duplicação de estruturas, ao trazer a personagem, o espaço e o tempo narrativos duplicados.

A escolha destes dois contos particularmente, entre os onze que constituem *La ronde*, foi feita exatamente por esse tipo de estrutura, em que aparecem as duplicações mencionadas, e pelo fato de ambos apresentarem temática semelhante, isto é, a tentativa de recuperação de um tempo passado e paradisíaco – a infância –, o que não é evidente nos demais textos da obra.

Os contos “L’échappé” e “Villa Aurore” revelam, assim, uma constante da obra de Le Clézio: a coexistência da representação da realidade, feita por meio do *fait divers*, e a presença do mito, que confere grande poeticidade às narrativas. Desse modo, os contos selecionados apresentam a força de uma narrativa realista, atrelada ao cotidiano banal, a partir do qual se determina um movimento em direção ao mito, dando origem a uma estrutura circular e poética.

Feitas essas considerações e levando-se em conta os objetivos do presente trabalho de Mestrado, os capítulos foram dispostos da seguinte forma:

O capítulo “Le Clézio” consiste em descrever as principais características da obra de Le Clézio, citando rapidamente e com base na fortuna crítica do escritor, seus temas centrais, o uso que ele faz do *fait divers*, do mito e o teor poético de seus escritos.

O capítulo “Villa Aurore” e “L’échappé” é dedicado à análise estrutural e conteudística dos contos selecionados como *corpus*. Nessa parte, “L’échappé” e “Villa Aurore” são examinados, considerando-se, sobretudo, a personagem, o espaço e o tempo ficcionais, buscando verificar a existência de duplicações, como elas caracterizam-se em cada conto e quais as implicações que delas decorrem. Nesse momento, procuramos apontar a recorrência das principais características do universo ficcional lecléziano nas narrativas em estudo.

O capítulo “*Fait divers*” teve como fim localizar e analisar o *fait divers* a partir do qual se erigem as estruturas realistas de cada conto. Esse capítulo apresenta a teoria mais geral e formal de Barthes a respeito do *fait divers* e o conceito que Évrard faz desse recurso, analisando-o na esfera literária. Nessa etapa, há uma explanação mais detalhada sobre o uso desse recurso na obra de Le Clézio e, mais especificamente, como ele aparece em “L’échappé” e “Villa Aurore”.

O capítulo “Mito” versa sobre a concepção de Eliade referente ao mito, como este aparece na obra lecléziana e, mais exclusivamente, nos contos examinados. Esse capítulo retoma a análise da duplicação das categorias narrativas, investigando como elas colaboram para a construção da estrutura mítica dos textos em estudo. Essa parte foi, ainda, dedicada à averiguação de como se configura a passagem da realidade manifestada pelo *fait divers* ao

resgate do paraíso perdido, que faz com que se estabeleça uma oposição sagrado/ profano no tempo e no espaço narrativos e mostra o comportamento mítico das personagens.

O capítulo “Narrativa poética” apresenta a teoria de Tadié sobre a narrativa poética, que propõe a temática da infância, a recorrência ao mito, o uso de recursos do poema, entre outros, como as principais características desse gênero híbrido. Esse item mostra como esses aspectos aparecem nos contos estudados, fazendo com que se caracterizem como narrativa poética. Nesse capítulo, a duplicação das categorias narrativas é, novamente, discutida, a fim de mostrar de que modo elas contribuem para a estrutura circular da narrativa poética e para o movimento em direção ao mito que esta empreende.

A parte “Considerações finais” procura retomar de forma sucinta as discussões feitas no decorrer do trabalho.

1 A VISÃO DE MUNDO DE LE CLÉZIO

Jean-Marie Gustave Le Clézio nasceu na cidade francesa de Nice, em 13 de abril de 1940. Filho de uma mãe francesa e de um pai inglês, cuja família era de origem bretã emigrada para a ilha Maurício no século XVIII, Le Clézio começou a escrever e a viajar aos oito anos de idade, tendo ganhado seu primeiro prêmio – o *Prix Renaudot* – aos vinte e três anos, com seu primeiro romance *Le Procès-Verbal*, de 1963.

A crítica de Le Clézio costuma dividir a obra do autor no que podemos chamar de duas fases. A primeira diria respeito às composições anteriores a 1978, nas quais figuram personagens mergulhadas em angústia e insatisfação, errantes no mundo moderno. De acordo com Camarani (2008, p. 63), “[...] *dans des premiers romans, l’écrivain s’attachait à porter un regard, souvent accusateur, sur la violence du monde moderne.*”. As obras posteriores constituem a segunda fase, em que, embora ainda haja essa errância, a busca das personagens é mais orientada, traduzindo o desejo de encontrar a felicidade de um espaço e tempo primordiais e os valores essenciais da existência humana. Como salienta Onimus (1994, p. 105), as personagens encontram “*Plaisir de vagabonder, non plus en errance, sans but, mais afin d’épouser le monde, voire d’y pénétrer [...]*”.

Grande marco na vida e obra do autor foi os anos vividos entre os povos ameríndios, que contribuíram de forma expressiva para essa mudança ocorrida na temática de seus escritos. Como afirma Marina Salles (2010, p. 17),

La rencontre avec les Amérindiens a-t-elle réellement mis fin à ces ‘années noires’, réorienté l’oeuvre de Le Clézio vers une thématique plus sereine telle la quête du mythe et des origines, de l’harmonie avec la nature, et vers une écriture plus apaisée, plus résolument poétique [...].

As diversas viagens que empreendeu ao redor do mundo possibilitaram-lhe, assim, a descoberta de outros modos de pensar e de viver, mais calmo e baseado no respeito à natureza, o que ocasionou uma espécie de abertura na literatura que fazia inicialmente e tornou mais ampla a temática de sua obra. Essa nova feição pode ser vista, por exemplo, a partir dos livros *L’Inconnu sur la terre* e *Mondo et autres histoires*, que, segundo Salles (2010, p. 16-17), “[...] *marqueraient un tournant, affirmeraient la rupture consommée avec les valeurs rationalistes et consuméristes du monde occidental, dénoncées dans les premiers livres dits urbains.*”. Desse modo, como afirma Masao Suzuki (2009, p. 79), “*Ce qui est en jeu dans les deux livres parus en 1978, ce n’est plus, nous semble-t-il, simplement la critique*

du monde moderne, mais l'espoir de sa régénération de l'intérieur." Outro exemplo é Haii, obra que, de acordo com Germaine Brée (1990, p. 17), “[...] *fait comprendre par ailleurs la nostalgie qu'éprouve Le Clézio pour les sociétés et les personnages dont les mythes règlent les modes de vie, nostalgie qui pourrait bien être la source de ses propres fictions.*”.

A obra lecléziana apresenta, de fato, o que Roussel-Gillet (2010, p. 39) chama de “*nostalgie d'origine*”, configurando um movimento em direção às origens, às raízes. É comum essa temática aparecer sempre ligada aos lugares em que o autor viveu, como a cidade de Nice e as ilhas Maurício, por exemplo. Brée (1990, p. 14) afirma que “*Il est certain que le souvenir familial du “paradis” mauricien a alimenté chez le jeune Le Clézio une mythologie des origines, le rêve des ancêtres fabuleux.*”. De acordo com Claude Cavallero (2008, p. 131), a infância em Nice alimentou inegavelmente “*l'imaginaire de l'écrivain, dont tous les personnages de premier plan possèdent l'intacte faculté d'accéder au paradis des premières années par la symbiose qu'ils tissent avec le monde, avec les éléments cosmiques, avec la faune et la flore.*”. Suas personagens apresentam um inegável desejo de se isolar do resto do mundo e entrar em comunhão com a natureza, sempre associada à felicidade, ao sonho e à plenitude. A colina e o mar aparecem frequentemente em sua obra como símbolos de liberdade e evasão de um mundo concebido como aprisionante e ameaçador, refúgio ideal contra a violência da cidade. “*Comme pour le contact avec la nature, la fascination des personnages lecléziens pour la lumière et le soleil a lieu de façon préférentielle dans un endroit calme, isolé, tels qu'au bord de la mer ou sur une colline.*”, assegura Thierry Léger (2008, p. 106).

Suzuki (2009, p. 76) afirma que

Pour l'écrivain, le mode d'être des Amérindiens est donc une révélation de la possibilité d'en finir avec l'angoisse existentielle née du culte du cogito. Dès lors, l'un des thèmes principaux de ses réflexions et de ses créations consistera dans l'affrontement entre deux types de valeurs; d'un côté les valeurs fondées sur une vision cosmique qui considère l'homme comme un des éléments constitutifs du grand organisme de l'univers, et de l'autre les valeurs modernes enracinées dans la division épistémologique entre le sujet pensant et l'objet de son observation, division produisant, à l'échelle individuelle, une rupture entre le 'moi' et le 'non-moi' qui conduit à l'égoïsme, et, à l'échelle collective, une rupture entre l' 'homme' et le 'monde' qui aboutit à l'anthropocentrisme.

Assim, os textos do escritor teriam como base a apresentação de um mundo não-ocidental, luminoso e belo, de uma beleza perfeita e natural, e de um mundo ocidental moderno, feio, mau e degradado. O espaço urbano, visto como uma prisão, torna o ser

humano escravo da tecnologia, do mundo consumista, produzindo a violência e os delinquentes por dar espaço a desigualdades sociais. A civilização seria responsável por afastar o homem da beleza existente nas coisas naturais, nas coisas mais banais da vida. O progresso, a ciência, o intelectualismo, idealizados, por muitos, como grandes avanços e bens da humanidade, em Le Clézio, apresenta uma caráter disfórico e a cidade, carregando também uma semântica negativa,

[...] est plutôt décrite comme un lieu oppressant et dangereux, un lieu où les protagonistes sont déshumanisés soit par l'enfer des machines, par les publicités qui transforment les individus en consommateurs robotisés, par les institutions chargées de la sécurité, ou tout simplement par les règles de vie en société. (LÉGER, 2008, p. 110).

O encontro com os povos ameríndios influencia, portanto, a visão de mundo de Le Clézio, alimentando-o de poesia, lendas, mitos e amor à natureza. O autor, no entanto, não deixa de lado a cultura ocidental e integra, em sua obra, o mito e a realidade do mundo contemporâneo, de modo que, embora a natureza seja ressaltada, a cidade também tem seu lugar. E para chegar a essa realidade mais mágica – a do mito –, Le Clézio parte de uma realidade mais chã, que é representada pelo *fait divers*.

Conforme Suzuki (2009, p. 79),

[...] le fil conducteur de l'aventure spirituelle et littéraire de Le Clézio reside, jusqu'aux années soixante-dix, dans l'affrontement entre deux modes d'être de l'espèce humaine, l'un caractérisant l'homme religieux qui vit dans la conviction de son appartenance au cosmos, et l'autre déterminant l'homme moderne qui se considère comme le seul agent de l'univers; en valorisant le premier, l'écrivain remet en cause les valeurs égo-anthropocentriques sur lesquelles s'édifie l'Occident moderne. Il s'agit donc d'être au-delà du système de la pensée moderne, non pas d'être au-dehors du monde moderne.

Desse modo, Le Clézio rejeita todo maniqueísmo ingênuo, conjugando, em seus escritos, sonho, mito e realidade. A cidade passa, também ela, a ter sua beleza e a ser fonte de sonhos e mitos. Bastante ilustrativo dessa característica é o comportamento da personagem Lalla, protagonista de *Désert* (1980). Nesse romance de Le Clézio, a cidade exerce um enorme fascínio sobre a menina, que sonha com as “*grandes villes blanches au bord de la mer*” (p. 103), pensando no dia em que poderá visitá-las. Embora não se evidencie nos contos escolhidos como *corpus* deste trabalho, essa atração exercida pela cidade grande e seu progresso sobre as pessoas aparecerá ainda em muitas outras obras do autor, nas quais

poderemos verificar a declaração contida nas palavras de Salles (2007, p. 67) de que “[...] *le lien qui unit les personnages de Le Clézio à la ville est trouble, fait de haine et de nécessité mêlées.*”.

Segundo Salles (2007, p. 71), a escrita do autor seria responsável por um processo de “remitificação” do espaço urbano, mostrando que “*Dans les villes contemporaines, Le Clézio retrouve les traces de mythes universels (le labyrinthe, Hermès, Prométhée), souvent affaiblis ou dévalués, et de nouvelles mythologies.*” (SALLES, 2010, p. 19). Para “enxergar” esses mitos, haveria apenas a necessidade de refinar uma aptidão para a qual o autor chama a atenção a todo o momento em seus textos: a de encontrar o que é belo em meio ao que é feio e degradado. Ao abordar essa questão, Salles (2010) menciona a relação que Ana Luiza Camarani (2009) estabelece entre a escrita lecléziana e o realismo mágico no sentido que a ele é dado por Franz Roh e Alejo Carpentier, isto é, o de descobrir, sob a materialidade do cotidiano, uma realidade oculta, a existência de uma realidade transformada pelo mito. De acordo com Salles, assim concebido, o espaço urbano deixa de estar distanciado da poesia. A preocupação de Le Clézio a respeito da necessidade de modificação do olhar que se dirige às coisas é ainda elucidada pela afirmação da autora de que

Dans L'Extase matérielle, un essai essentiel pour la compréhension de son œuvre, Le Clézio exprime l'idée que le mystère est là dans « le présent, le déployé », à portée de regard en quelque sorte, pourvu que l'on sache « changer de regard », se défaire de nos préjugés et de nos conditionnements, redécouvrir la beauté des choses familières que nous cache la gangue de l'habitude. L'œuvre de Le Clézio est d'ailleurs une magnifique entreprise à déconditionner le regard. (SALLES, 2010, p. 18).

Assim, a ruptura do autor está mais relacionada ao modelo ocidental de pensamento lógico-racionalista, consumista e tecnológico reinante na cidade moderna do que com a cidade moderna em si. Sua atenção está voltada para uma possível “*amplification du réel*” (CAMARANI, 2008, p. 66), ou seja, para as possibilidades de se descobrir uma realidade mais mágica presente na realidade a mais brutal.

De acordo com Salles (2007, p. 69),

En montrant l'interaction, la contamination possible entre la rue et les “non-lieux”, le texte de Le Clézio dénie l'idée d'un déterminisme spatial: chaque lieu peut à tout moment changer de signe s'il est appréhendé par un être doté d'une fraîcheur de regard et de sensibilité comme le sont les enfants et la plupart de ses héros – qui sont souvent des enfants ou des adolescents.

Nessa tentativa de “descondicionamento o olhar”, Le Clézio toma, então, como enfoque a percepção que as crianças têm do mundo e a interação que elas estabelecem com ele. Brée (1990, p. 98) refere-se a esse tema caro ao autor como o “*mythe de l’innocence du regard enfantin*” e, segundo ela, o escritor empreende um retorno à sensibilidade infantil primitiva. Isso porque, para ele, são principalmente as crianças as capazes de ver o mundo tal qual ele é perceber toda sua beleza, beleza passível de ser encontrada naquilo que pode ser considerado como o que há de mais banal; são elas que conseguem criar relações entre coisas que, a princípio, não teriam nenhuma, ou seja, possuem a capacidade de ver a analogia existente entre tudo o que há no universo. Desse modo, segundo Brée (1990, p. 119),

Le sens d’un monde équilibré où se nouent naturellement les liens entre les êtres humains, les bêtes et les choses, Le Clézio, dans toute son oeuvre, l’attribue aux enfants, libérés des contraintes sociales. Il croit aussi le retrouver dans les sociétés qui ont échappé à l’emprise moderne.

Nesse sentido, o mundo infantil é concebido como o mundo original que Le Clézio quer recuperar, um mundo ainda em *modus nascendi* e, portanto, virgem, não-corrompido. Conforme assevera Jean-Marie Kouakou (2009, p. 141), essa busca do escritor “[...] *est aussi celle de l’innocence, d’une forme de pureté que Le Clézio lui-même recherche.*”.

O retorno a um tempo primordial almejado pelos protagonistas exige uma verdadeira integração à natureza, preconiza o abandono do mundo dito civilizado para uma verdadeira inserção no mundo do mito, do divino, do sagrado, já que “[...] *l’initiation au sacré contredit et empêche l’integration du personnage à la société.*” (THIBAUT, 2008, p. 87), o que explica a marginalidade dos protagonistas leclézianos e deixa evidente o motivo por que todos eles

quitte[nt] l’espace urbain moderne du centre-ville , espace rationnel et fonctionnel, avec ses rues rectilignes et ses immeubles rectangulaires, pour pénétrer dans un monde plus fantaisiste, plus sauvage et plus irrégulier, un monde merveilleux de venelles serpentine, des vieilles villas entourées de jardins à l’abandon. (THIBAUT, 2008, p. 84-85).

Resta, então, à criança o papel essencial que ela exerce na obra lecléziana, uma vez que ainda não foi corrompida pela sociedade e suas ações não são totalmente modeladas pelas regras e coerções sociais. A infância é o tempo mítico por excelência, em que o ser humano é ainda inocente, aberto ao sonho, à imaginação e às sensações proporcionadas pelos elementos naturais e, exatamente por isso, é tão desejada pelas personagens, que “[...] *éprouvent la*

nostalgie des temps heureux où ils connaissaient le respect et la fraternité, où l'alliance originelle et harmonieuse avec la nature n'avait pas encore été brisée." (ÉVRARD, 1997, p. 99). As crianças de Le Clézio, sempre alocadas como protagonistas, geralmente não frequentam ou abandonaram definitivamente a escola, o que, explica Camarani (2005, p. 24), acontece pelo fato de que "[...] por ser essa instituição uma das formas mais firmes de integração no mundo adulto, é também o caminho que leva ao abandono da magia própria da infância."

O marginal, isto é, aquele que vive à margem da sociedade, que não faz parte do pensamento e da voz dominantes, também é figura fundamental na obra de Le Clézio. Segundo Salles (2010, p. 18), é a esses "anônimos" que o autor dá a primazia: "*Ses livres adoptent le plus souvent le point de vue 'deshistoricisant' des enfants, des victimes, de ceux qui subissent sans comprendre, jamais celui des décideurs ou des héros.*"

Bruno Thibault (2008, p. 89) menciona a identificação que o autor mantém com aqueles que vivem fora ou à margem da cidade, tendo, muitas vezes, de lutar para sobreviver e preservar sua identidade. Assim, os ameríndios, os imigrantes ilegais, a criança, todos vítimas do sistema dominante, são as vozes que compõem seus escritos, alçando sua obra ao que Cavallero (2009, p. 6, 7) denomina "*littérature-monde*": uma literatura resolutamente aberta às vozes da periferia, tendo em vista que, como bem salienta, "*Tous ces exilés de la terre sont les véritables lauréats du nouveau Nobel [...]*".

Outra forte atração de Le Clézio é pelos mitos, que provém, segundo Roussel-Gillet (2010), da capacidade que eles têm de fazer a conexão com os tempos antigos. O mito do eterno retorno faz-se presente em toda a obra, delineando a volta ao tempo primordial ambicionada pelos protagonistas, e afirma o anseio que parece perpassar a literatura lecléziana de "[...] *partir à la reconquête de facultés atrophiées par le rationalisme et l'impérialisme économique: la puissance cognitive des sens, l'imagination, l'affectivité et la spiritualité.*" (SALLES, 2010, p. 28).

O mito é, porém, bastante particular em Le Clézio, pois, ao mesmo tempo em que o autor retoma mitos antigos, gregos, bíblicos, ameríndios, ele utiliza-os para expor a visão que tem da modernidade, revestindo-os, muitas vezes, de outros significados e/ou, a partir deles, criando novos mitos. Nesse sentido, Salles (2007, p. 75) afirma que o autor

[...] rassemble quelques-uns des grands mythes que composent le patrimoine d'un imaginaire colléatif pour décrire la condition de l'homme moderne dans les villes: ennui, sujétion, dépersonnalisation, égarement. Leur vision dégradée, détachée de tout horizon spirituel, revêt, comme souvent dans la

littérature contemporaine, une fonction critique, mais le romans de Le Clézio débusquent également de nouvelles “mythologies” suscitées par la modernité.

Roussel-Gillet (2010, p. 42) assegura que “*Les mythes et légendes présents dans l’œuvre sous diverses formes ont un fort potentiel de poétisation.*”. De maneira análoga ao mito, a temática relacionada à infância e à natureza e o tratamento com a linguagem, trabalham, conjuntamente, para a alta carga de poesia presentes na obra lecléziana.

Conforme Onimus (1994, p. 184), Le Clézio expressa uma “[...] *nouvelle manière d’écrire qui rejoint une très ancienne manière de conter*”. Sua obra é marcada por certa oralidade que faz prontamente pensar nas narrativas orais. Exemplo disso manifesta-se no romance *Désert*, mencionado anteriormente, em que a literatura oral é a responsável pela preservação das lendas, crenças, tradições, enfim, de todo o imaginário do povo de que trata. A transmissão da cultura desse povo é feita nos modos tipicamente característicos das sociedades tradicionais: pela oralidade e com a sabedoria dos mais antigos, em circunstâncias muito significativas e de forma exemplar, de modo que Le Clézio consegue resgatar não só a cultura de um povo como também um meio de narrar que lhe é própria, uma forma que é, sobretudo, artística e que não prescinde, em nenhum momento, da recordação, principal elemento dessa tradição responsável por transferir, de geração a geração, acontecimentos que devem estar guardados para sempre na memória daquele tipo de sociedade.

Na tentativa de evitar a estrutura tradicional da narrativa, seus primeiros livros, segundo Salles (2010, p. 24),

[...] intègrent certains des procédés d’écriture préconisés par ce courant [o Nouveau Roman] qui marque une forte rupture avec la conception traditionnelle du roman: déstructuration de l’intrigue, brouillage de la temporalité et de la perspective narrative entre auteur, narrateur, personnage, mise en scène d’un anti-héros.

Assim, é recorrente em seus textos a construção circular, com estruturas narrativas duplicadas, que já consolidam a temática da circularidade, do eterno retorno. O contato com as culturas não-ocidentais, por sua vez, permitiu ao autor deparar-se com línguas que, segundo Cavallero (2009, p. 5), são impregnadas de magia: “*Le Clézio expérimente alors une véritable osmose avec la culture amérindienne, rêvant d’une langue capable d’évoluer ‘entre le chant, l’incantation chamanique, le récit, la poésie’.*”. Ainda segundo Cavallero (2012, p. 10), “*la musicalité, la sensation de liberté, l’idée de création collective conférée aux langues naturelles s’illustrent selon Le Clézio dans les parlers amérindiens [...].*”.

O descobrimento dessa língua encantatória, capaz de aproximar o mito e a ficção, deixa entrever a possibilidade de exprimir em narrativa aquilo que é comumente exprimível em poema. As formas orais, as canções populares e, sobretudo, os temas e recursos poéticos concorrem, então, para a expressão da poesia que se revela em sua produção literária. Desse modo, como na poesia, “[...] *la langue du roman chez Le Clézio s’invente une nouvelle manière d’écrire pour affronter l’indescriptible, et une nouvelle manière de raconter pour dire que c’est le silence qui est essentiel.*” (GIRAUDO, 2009, p. 102). Essa mescla de estilos e procedimentos literários diversos faz com que os textos leclézianos configurem-se como textos inclassificáveis, uma vez que ultrapassam as classificações genéricas ao instalar-se exatamente entre as fronteiras dos gêneros literários.

Dominique Viart e Bruno Vercier, na obra intitulada *La littérature française au présent* (2008), procuram distinguir os contornos que caracterizam a literatura francesa contemporânea, mostrando seus traços distintivos, tendências e fenômenos característicos de um período que abrange em torno de 25 anos (1980 a 2005). Os autores mencionam livros e escritores que se inserem nas novas formas literárias identificadas por eles, tais como os “*récits de filiation*” (ou seja, narrativas de filiação, que falam de outro, seja a mãe, o pai ou o membro de maior idade da família), as “*fictions biographiques*”, a “*poésie prosaïque*” etc. Le Clézio é um dos escritores destacados por Viart e Vercier, inscrevendo-se na literatura francesa atual ao fazer parte de algumas dessas tendências, como escrever narrativas de filiação e ficções autobiográficas, fazer uso do *fait divers* como forma de representação do real, associar literatura e imagem (fotografia), entre outras. O escritor, com toda a riqueza de sua obra, consagra-se na literatura francesa contemporânea, chegando a ser considerado, antes mesmo do Nobel, o maior escritor francófono da atualidade, cuja obra resplandece, já há muito tempo, de um brilho singular no firmamento do romance de língua francesa (CAVALLERO, 2009).

2 AS ESTRUTURAS DUPLICADAS DE “VILLA AURORE” E “L’ÉCHAPPÉ”

2.1 O jardim mágico de “Villa Aurore” *versus* a urbanização contemporânea

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

Gérard Genette, em seu livro *Discurso da narrativa* ([197-], p. 244), faz a distinção entre dois tipos de narrador: **heterodiegético** e **homodiegético**, de acordo com sua ausência ou não, respectivamente, na história que relata. O narrador homodiegético desdobra-se em duas variedades: àquele que exerce senão um papel secundário, de observador ou testemunha, da narrativa, é atribuído o termo **homodiegético**, ao passo que a denominação **autodiegético** é reservada ao narrador que é herói, protagonista, de sua narrativa.

O conto apresenta-se em três seqüências narrativas, separadas, entre si, por um asterisco (*). Toda a primeira seqüência constitui-se do relato do protagonista a respeito do ambiente paradisíaco em que vivia quando menino: o casarão chamado “*Aurore*”, sua dona, o jardim, o falso templo grego, os animais, a natureza – e as sensações proporcionadas pela luz, cores e odores –, enfim, todo o mistério, exuberância e magia que reinavam no lugar e tornavam-no uma espécie de refúgio celeste, do princípio do universo.

Nessa seqüência, Gérard Estève, o narrador – que é também o protagonista – já adulto, reporta-se ao passado para narrar suas aventuras infantis no misterioso jardim do lugar conhecido como *Villa Aurore*. Voltando, dessa forma, a ser criança, revela-se, duplicado, de acordo com sua situação no espaço e no tempo. Criança e, por isso mesmo, mais suscetível a ser dominado pela imaginação, vê as coisas de modo diferenciado, puro e inocente; vê a beleza existente nas coisas que, aos olhos de um adulto, seriam banais. Assim, ele começa dizendo:

Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline, à demi perdue dans des feuillies de la végétation, mais visible tout de même entre les hauts fûts des palmiers et des lataniers, grand palais blanc couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages. On l'appelait la villa Aurore, bien qu'il n'y ait jamais eu de nom sur les piliers d'entrée, seulement un chiffre grave sur une plaque de marbre, qui a disparu bien avant que j'aie pu me souvenir de lui. Peut-être qu'elle portait ce surnom à cause de sa couleur de nuage justement, cette teinte légère et nacrée pareille au ciel du premier matin. Mais tout le monde la connaissait, et elle a été la première

maison dont je me souviens, la première maison étrangère qu'on m'ait montrée. (LE CLÉZIO, 1982, p. 109)

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

Assim como a visão da senhora não era necessária para que o menino acreditasse em sua existência, a palavra sobre o frontão do templo que existia no jardim da casa não demandava um significado racional para ser compreendida. O narrador-criança “sentia” seu significado, como algo que levava a outro lugar, a um mundo fora da realidade, um mundo de magia, que, como veremos adiante, pode ser o do próprio mito. Nesse sentido, ele diz:

Sans jamais la voir, sans la connaître, sans même savoir quel était son vrai nom, nous étions conscients de sa présence, nous étions ses familiers, ses voisins. Quelque chose d’elle vivait alors dans ce quartier, en haut de la colline, quelque chose que nous ne pouvions pas voir vraiment, mais qui existait dans les arbres, dans les palmiers, dans la silhouette de la maison blanche, dans les deux piliers de pierre de l’entrée et dans la grande grille rouillée fermée par une chaîne. C’était un peu comme la présence de quelque chose de très ancien, de très doux et de lointain [...]. (LE CLÉZIO, 1982, p. 111).

O menino Gérard ama tudo aquilo que está a sua volta: o jardim, os pássaros, os gatos, a senhora. O contato com a natureza possibilitado pela solidão faz com que se sinta pleno e feliz, já que essa comunhão com as coisas naturais – como pode ser visto no excerto que segue – é o que lhe permite estar em comunhão com o mundo e lhe mostra sua dimensão cósmica. A natureza é o elo que lhe possibilita atingir a unidade ideal e, portanto, a plenitude e a felicidade.

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

Observa-se, aqui, a presença da criança e da natureza – temas recorrentes em Le Clézio, como já observado –, que, conforme Camarani (2005, p. 33), juntos formam a

realidade mágica, compondo o lado luminoso da vida em seus escritos. “Assim, a criança e a natureza tornam-se símbolos do tempo e do espaço originais, pois resgatam a antiga harmonia”. A natureza é vista como algo que deve ser respeitado, como um lugar de devoção, onde a criança e os animais vivem em harmonia, de modo que, como sustenta Cavallero (2008, p. 136-137), “[...] *la forêt primitive que suggère le jardin de Villa Aurore délimite un entier microcosme.*”.

São as sensações transmitidas por essa natureza, a luz do sol, o barulho da chuva e dos animais, o odor das plantas e da terra, a contemplação do céu e do templo, que vão permitir que os instantes passados no jardim da *Villa Aurore* permaneçam para sempre em Gérard, como ele diz no trecho a seguir:

Je restais assis des heures, à l'entrée de ce monde, sans vouloir y aller vraiment, seulement regardant ces lettres qui disaient le mot magique, et sentant le pouvoir de la lumière et l'odeur. Encore aujourd'hui je la perçois, l'odeur acre des lauriers, des écorces, des branches cassées qui cuisaient à la chaleur du soleil, l'odeur de la terre rouge. Elle a plus de force que le réel, et la lumière que j'ai amassée à cet instant, dans le jardin, brille encore à l'intérieur de mon corps, plus belle et plus intense que celle du jour. (LE CLÉZIO, 1982, p. 115-116).

Essa sequência apresenta as minuciosas descrições a respeito do espaço em que o narrador viveu durante a infância. Sem nome sobre os pilares de entrada, como bem assinala Gérard e sem endereço exato, sabemos apenas que *Villa Aurore* é um casarão isolado no cume de uma colina, rodeado por um jardim selvagem, abandonado e propício ao contato com a natureza, constituindo-se como um lugar de evasão e de tranquilidade, como pode ser observado no trecho que segue:

Les journées étaient longues et belles, en ce temps-là, dans le jardin de la villa Aurore. Il n'y avait rien d'autre d'intéressant dans la ville, ni les rues, ni les collines, ni même la mer, qu'on voyait au loin, entre les arbres et les palmiers. L'hiver, le jardin était sombre et dégouttant de pluie, mais c'était bien quand même, par exemple de s'asseoir, le dos contre le tronc d'un palmier, et d'écouter la pluie faire son tambourinage sur les grandes palmes et sur les feuilles des lauriers. (LE CLÉZIO, 1982, p. 114-115).

Esse espaço “[...] aparece, então, intimamente relacionado com o tempo, pois a revelação, aqui, é o reencontro com o paraíso perdido, o que pressupõe um retorno às origens [...]” (CAMARANI, 2005, p. 32). Lugar paradisíaco – invocado a partir dos caracteres gregos na fachada de um templo no jardim antigo – em que a natureza, o céu azul, o sol, os pássaros

e o silêncio prevalecem. Um lugar mítico, em que parecia pairar “[...] *la présence de quelque chose de très ancien, de très doux et de lointain* [...]” (LE CLÉZIO, 1982, p. 111), algo que as crianças não conseguiam identificar, mas que, reforçado pela existência do templo, leva-nos a pensar na presença do mito. Esse templo era “[...] *une sorte de temple circulaire, fait de hautes colonnes sur lesquelles reposait un toit orné de fresques, avec un mot mystérieux écrit sur l’un des côtés, un mot étrange qui disait: OURANOS.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 113).

A palavra grega “*uranos*” – que significa “céu” –, aproxima-se, em sentido e função, da palavra “*carisma*” que aparece no conto “Lullaby”¹, emprestando ao lugar que denomina uma coloração divina e espiritual.

O título do conto e nome do casarão já expressa a magia do lugar: “Aurora” porque a casa, com sua cor madreperolada, cor de nuvem, “[...] *cette teinte légère et nacrée pareille au ciel du premier matin*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109), é tão fascinante quanto o romper da manhã. A casa é descrita, por meio das recordações da infância do narrador, como um “*grand palais couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109). O nome “*Aurore*” antecipa, assim, a conotação positiva e mágica do lugar, já que se trata de um ambiente “celeste”, quase como sob o poder de um encantamento.

No belo e misterioso jardim, as crianças e os animais parecem encontrar seu lugar e a multidão de gatos e pássaros viviam ali “[...] *comme s’ils étaient les créatures de la dame de la villa Aurore.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 112), lembrando o espaço dos contos de fadas. A proprietária do lugar chega mesmo a ser nomeada como uma “*une sorte de fée*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 110) pelo narrador menino, imagem reiterada por Cavallero (2008, p. 134) quando diz que “*Pour un temps indéfini, la dame du Paradis préservera son image et son identité, condition même de l’être idéal.*”.

Segundo Thierry Léger (2008, p. 108), *Villa Aurore* é um lugar fundador que dá acesso ao mistério, seja o mistério da casa, do jardim selvagem e dos gatos que o habitavam, do templo grego ou da senhora, cujo nome apenas saberemos quase ao fim do conto, e de cuja existência o narrador chega, às vezes, a alguma incerteza, como demonstra no fragmento que diz

C’est aussi à cette époque-là que j’ai entendu parler de la dame de la villa Aurore, et on a dû me la montrer peut-être, parfois, en train de se promener dans les allées de son jardin, coiffée de son grand chapeau de jardinier, ou bien en train de tailler les rosiers, près du mur d’entrée. Mais je garde d’elle

¹ LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave. *Mondo et autres histoires*. Paris: Gallimard, 1978.

un souvenir imprécis, fugitif, à peine perceptible, tel que je ne peux être tout à fait sûr de l'avoir réellement vue, et que je me demande parfois si je ne l'ai pas plutôt imaginée. (LE CLÉZIO, 1982, p. 109-110)

Nesse espaço de magia, nada exigia um significado racional. A palavra inscrita no templo, para ele, era mágica: *“C’était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n’existerait pas.”* (LE CLÉZIO, 1982, p. 113). Essas indicações – um lugar antigo, agora inexistente – do narrador a respeito da inscrição sobre o templo remetem já ao espaço do paraíso perdido. O encanto é tamanho que as crianças, com medo de rompê-lo, como já foi dito, jamais ousam chegar perto do templo, observando-o de longe, apenas sentindo o poder da luz que dele emanava e do perfume que exalava a natureza ao redor. Como se se tratasse de um elemento sagrado, as crianças sequer se atreviam a dizer seu nome:

Nous en parlions avec une périphrase qui avait été certainement inventée pour exorciser le mystère de la première enfance, et pour justifier notre entrée: nous disions: “Aller au jardin des chats errants”, ou bien “passer par le trou du mur”. Mais nous restions prudemment dans la partie abandonné du jardin, celle où vivaient les chats [...] (LE CLÉZIO, 1982, p. 110).

De acordo com Cavallero (2008), o narrador deixa evidente que não se trata de um simples *locus*. Mais do que isso, *“[...] la maison de Villa Aurore étend poétiquement son périmètre aux dimensions d’un monde.”* (p. 134), apresentando-se como um lugar de comunhão com a natureza e com o mundo. Léger (2008, p. 107) afirma que

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

Ser criança mostra-se a condição necessária para o livre acesso a esse paraíso perdido. À semelhança da casa do já mencionado conto “Lullaby”, a mansão de “Villa Aurore” possuía um bloqueio à passagem das pessoas, mas Gérard e seus amigos encontram uma brecha no muro – assim como Lullaby encontra uma abertura na velha grade enferrujada – que passa a ser sua porta de entrada para o jardim abandonado. De acordo com Camarani (2005, p. 32), “Ambos os ‘templos’ encontram-se cercados por um jardim selvagem, paradisíaco, que parecem se abrir, magicamente, para que as crianças deles usufruam, como uma nova versão

do mito bíblico do jardim do Éden.”. O jardim é também povoado por uma multidão de pássaros e gatos, o que evidencia que o direito de obter a chave desses lugares de sonho e magia é dado, sobretudo, às crianças e aos animais, seres também mágicos e puros em essência.

Segundo o narrador, os dias eram mais longos e felizes no jardim da casa e lá podia “ser feliz sem o saber”, sentimento que advinha, segundo Léger (2008, p. 104), do isolamento que as personagens mantêm do mundo, “[...] *cet isolement que l’on retrouve si fréquemment dans l’oeuvre de Le Clézio et qui est le plus souvent associé au bonheur, à la rêverie et à la communion avec le reste du monde.*”.

Simultaneamente à duplicação do narrador, dividido, entre passado e presente, ocorre uma duplicação do tempo. Iniciando-se analepticamente, alcançando um tempo que não é possível medir – visto que o narrador diz “**Depuis toujours**, *Aurore existait* [...]” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109, grifos nossos) –, o conto intercala lembranças do narrador e descrições do espaço presente, verificando-se, assim, um tempo indefinido, atemporal. O narrador não faz referência alguma a quando se dão os acontecimentos que narra. Ao começar do modo descrito acima, sem marcação temporal exata, e fazer uso de expressões como “à *cette époque là*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109), “à *ce moment là*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 115), torna impreciso o tempo em que tudo ocorreu. Apesar disso, nota-se que a menção é sempre ao passado. O uso de verbos no imperfeito cria uma espécie de eternização do tempo, fazendo-o perdurar no interior do sujeito.

Nessa sequência, nota-se uma desaceleração da narrativa, pois o que predomina são a evocação dos devaneios do narrador ao contemplar a natureza e as descrições do lugar, como já observado, cenas corriqueiras na vida da criança, ocorrendo diversas vezes, mas narradas de modo iterativo.

Essa é outra distinção feita por Genette (p. 113-116) em seu livro da década de 70, em que ele denomina **frequência** a relação existente entre o número de vezes em que um acontecimento se deu na história e o número de vezes em que ele é contado na narrativa. Assim, chama-se **singulativa** a narrativa em que é contado uma vez (ou n vezes) aquilo ocorreu também uma vez (ou n vezes) na história; **repetitiva** é aquela em que se conta várias vezes o que aconteceu apenas uma vez; e **iterativa** é aquela em que é contado apenas uma vez o que ocorreu várias vezes.

Essa sequência, da mesma maneira que as demais, permite notar também algumas questões referentes à ordem do discurso, pois o narrador utiliza-se de analepses para trazer ao relato recordações da infância, como nas passagens que seguirão como exemplo.

A título de esclarecimento, importa dizer que Genette ([197-], p. 31) deu o nome de **ordem** às relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa (ou discurso), isto é, as relações existentes entre a **ordem** temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da disposição desses mesmos acontecimentos na narrativa. O teórico reserva o termo **anacronia** para designar as discordâncias entre a ordem temporal da história e a da narrativa (analepse e prolepse), considerando a existência de uma espécie de “grau zero”, ou seja, um estado de perfeita coincidência temporal entre a disposição dos acontecimentos da narrativa e os ocorridos na história. A **analepse** é “[...] toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está [...]” (p. 38). Também chamada de *flash-back*, a analepse dá-se quando o narrador faz uma pausa no momento da história em que a narrativa está e volta para contar um fato ocorrido no passado, num momento da história anterior àquele em que a narrativa parou. Já a **prolepse** configura-se como “[...] toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior [...]” (p. 38).

Observando o segundo exemplo, notamos que o narrador conta no presente até que o passado parece infiltrar-se em seu relato:

Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline, à demie perdue dans les fouillis de la végétation, mais visible tout de même entre les hauts fûts des palmiers et des lataniers, grand palais blanc couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages. (LE CLÉZIO, 1982, p. 109);

[...] c’est une chose étrange aussi quand je pense à cette époque-là, c’est comme si nous savions tous que la dame était là, qu’elle habitait dans cette maison, qu’elle y régnait. Sans jamais la voir, sans la connaître, sans même savoir quel était son vrai nom, nous étions conscients de sa présence, nous étions ses familiers, ses voisins. Quelque chose d’elle vivait alors dans ce quartier, en haut de la colline, quelque chose que nous ne pouvions pas voir vraiment, mais qui existait dans les arbres, dans les palmiers, dans la silhouette de la maison blanche [...]. (LE CLÉZIO, 1982, p. 111).

A declaração de Gérard “*Alors nous, nous n’osions pas aller trop près des allées ou des murs, comme si nous n’étions pas de la même espèce, comme si nous devons toujours rester des étrangers.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 113, grifo nosso), traz vislumbres de um futuro que o narrador parece conhecer e, em seu relato, faz previsões com base nesse conhecimento, deixando já entrever, mesmo que muito sutilmente, um possível fim. Esse recurso é muito semelhante àquilo que Genette (197-) denomina **esboço**, “[...] simples marcos de espera sem antecipação, mesmo alusiva, que apenas mais tarde encontrarão a sua significação e que

relevam da muito clássica arte da ‘preparação’.” (p.74). O teórico chama a atenção para a necessidade de não se confundir esboços com prolepses, as quais são anúncios e, por definição, explícitos, acrescentando adiante: “Diferentemente do anúncio, o esboço nunca é, em princípio, no seu lugar do texto, mais que um ‘germe insignificante’, e mesmo imperceptível, cujo valor de germe só mais tarde será reconhecido, e de forma retrospectiva.” (p.75).

A segunda sequência narrativa conta a primeira volta do então estudante de Direito, Gérard Estève, à colina do casarão chamado *Aurore* e, enquanto segue até lá, descreve o cenário de decadência do lugar, a ação do mundo moderno, da urbanização sobre a natureza e o sentimento de vazio, de angústia, de morte, que se apossa dele ao ver a destruição da natureza e de seu antigo refúgio.

Il y avait si longtemps que j'avais quitté le quartier que j'ai eu du mal à retrouver la rue, celle qui grimpait tout en haut de la colline, jusqu'au mur de la villa Aurore. Les grands immeubles étaient maintenant partout, ils avaient poussé en désordre sur la colline, jusqu'au sommet, serrés les uns contre les autres sur leurs grandes plates-formes de goudron. Les arbres avaient presque tous disparu, sauf un ou deux par-ci par-là, oubliés sans doute par le ravage qui était passé sur la terre: des oliviers, des eucalyptus, quelques orangers qui, maintenant perdus dans cette mer de goudron et de béton, semblaient chétifs, ternes, vieillis, près de leur mort. (LE CLÉZIO, 1983, p. 117).

Como podemos notar nessa passagem, a cidade toma conta do que antes era natureza apenas. O espaço do presente mostra a destruição, provocada pela urbanização, de tudo o que havia no passado. No lugar da magia, do cantar dos pássaros, da natureza e de seu silêncio tranquilizador, aparecem o ruído da cidade, o asfalto, o concreto, os edifícios, os automóveis e todo o caos da cidade moderna, confirmando as palavras de ONIMUS (1994, p. 75) quando diz que “*la ville est un lieu d'excès qui énerve et rend dépendant comme une drogue. C'est [...] la plus haute réalisation de l'esprit technique. Fondée sur le béton et l'électricité, elle est à la pointe de l'évolution, elle ne cesse de s'étendre en dévorant les campagnes.*”. É exatamente o que as pessoas, com um modo de pensamento inteiramente tecnológico e que visa somente à lucratividade, e a expansão da cidade fazem à *Villa Aurore* e ao espaço ao redor, como denunciam as palavras de sua proprietária (contidas na terceira sequência, de que falaremos adiante):

Ils sont venus, ils reviendront, je le sais, c'est pour cela que je voulais une aide, enfin, quelqu'un comme vous, pour m'aider à – Je voulais une jeune

*filles, je pensais que ça serait mieux, pour elle et pour moi, mais enfin, vous savez, il y en a deux qui sont venues ici, elles ont regardé la maison, elles m'ont dit poliment au revoir, et je ne les ai jamais revues. Elles avaient peur, elles ne voulaient pas rester ici. Je les comprends, même si tout a l'air tranquille maintenant, moi je sais qu'ils reviendront, ils viendront la nuit, et ils taperont sur les volets avec leurs barres de fer, et ils lanceront des cailloux, et ils pousseront leurs cris sauvages. Depuis des années, ils font cela pour me faire peur, comprenez-vous, pour que je m'en aille d'ici, mais où est-ce que j'irais? J'ai toujours vécu dans cette maison, je ne saurais pas où aller, je ne pourrais pas. Et puis ensuite, il y a l'entrepreneur qui vient [...] je sais bien ce qu'il veut, et lui il sait bien comment l'obtenir, ça ne changera rien. Ils ont pris le terrain pour la route, pour l'école, et puis ils ont loti ce qui était en trop, ils ont construit les immeubles. Mais il y a encore cette maison, c'est cela qu'ils veulent maintenant, ils ne me laisseront pas en repos tant qu'ils n'auront pas eu la maison, pour quoi faire? **Pour construire encore, encore.** [...] (LE CLÉZIO, 1983, p. 129-130, grifo nosso).*

Os efeitos dessa ação do mundo moderno sobre a natureza mostram-se terríveis aos olhos de Gérard enquanto narrador adulto. Tudo o espanta: a ausência das sombras – tão amadas por ele na infância –, já que as árvores deram lugar aos prédios; as plantas domésticas, que “[...] *c'étaient maintenant des plantes sages aux couleurs voyantes, aux noms bizarres que je connaissais depuis peu, poinsettias, begônias, strelitzias, jacarandas.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 118), tomando o lugar da antiga vegetação; o barulho dos carros e das construções, para o qual a sinfonia dos melros perdeu espaço. A natureza, assim, perde sua “voz”, seu verdadeiro canto, considerando-se que as pessoas não prestam mais o ouvido para escutá-la, nem julgam relevante tal atitude. O que antes era sagrado, intocado, é poluído, conspurcado e, por isso, perde seu poder de comunicação, pois “*ce qu'on a profané est incapable de parler; cela n'a rien à dire, c'est déjà presque mort.*” (ONIMUS, 1994, p. 134).

A casa *Aurore* acaba literalmente engolida pelas construções, como demonstram as palavras de Gérard:

J'ai erré longtemps au sommet de la colline, à la recherche de quelque trace, d'un indice. Le soir commençait à tomber, la lumière devenait trouble et faible, les merles volaient lourdement entre les immeubles, à la recherche d'un lieu pour dormir, ce sont eux qui m'ont guidé jusqu'à la villa Aurore. Tout d'un coup je l'ai vue. Je ne l'avais pas reconnue, parce qu'elle était en contrebas de la grande route circulaire, tellement enfoncée sous le mur de soutènement, au creux du virage, que je ne voyais que son toitterasse et ses cheminées. (LE CLÉZIO, 1982, p. 120, 121)

A rapidez devoradora da urbanização assusta o jovem, como mostra o seguinte o excerto:

Quand je suis arrivé en dessous de la Villa Aurore, j'ai été encore étonné du changement. Depuis quelques mois, on avait fini de construire de nouveaux immeubles, on avait entrepris quelques chantiers, démolit quelques anciennes villas, éventré des jardins.

Mais c'est surtout la grand-route, qui fait son virage autour de la Villa Aurore, qui me donnait une impression encore plus terrible de vide, d'abandon. Les autos glissaient vite sur l'asphalte, en sifflant un peu, puis s'éloignaient, disparaissaient entre les grands immeubles. Le soleil étincelait partout, sur les murs trop neufs des buildings, sur le goudron noir, sur les coques des voitures. (LE CLÉZIO, 1982, p. 126).

O novo aspecto da casa também o impressiona negativamente. A cor branca que parecia torná-la irreal perde o brilho, a magia, tornando-se “[...] *un blanc-gris sinistre, couleur de maladie et de mort, couleur de bois de cave, et même la lueur douce du crépuscule ne parvenait pas à l'éclairer.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 121). De acordo com Cavallero (2008, p.139), “[...] *les qualificatifs pour la décrire – “triste, grise” [...] – forment l'antithèse exacte de ceux qui évoquaient l'ancien palais.*”. Não se pode mais sentir o cheiro da natureza, como era possível no jardim da *Villa Aurore*, e a luz, antes bela e agradável, não é mais igual aos olhos do narrador, pois a reverberação do sol queima os olhos e a pele:

Où était la belle lumière d'autrefois, celle que j'apercevais sur le fronton du faux temple, entre les feuilles? Même l'ombre n'était plus pareille, à présent: grands lacs sombres au pied des résidences, ombres géométriques des réverbères et des grillages, ombres dures des voitures arrêtées. (LE CLÉZIO, 1982, p. 126-127).

A urbanização mostra-se devastadora e tudo o que sobra são resquícios da natureza, fazendo com que os animais já não tivessem mais onde viver. Gérard sente agora “*l'impression de la mort*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 117), que, segundo ele, estava por trás de tudo:

Elle venait de tous les côtés à la fois, elle montait du sol, elle traînait le long des rues trop larges, sur les carrefours vides, dans les jardins nus, elle se balançait dans les palmes grises des vieux palmiers. C'était une ombre, un reflet, une odeur peut-être, un vide qui était maintenant dans les choses.” (LE CLÉZIO, 1982, p. 118)

Morte que se configurava como um silêncio que “[...] *n'était pas le silence d'autrefois, chargé de magie et de mystère. C'était un mutisme pesant, difficile, qui m'étreignait le coeur et la gorge, et me donnait envie de fuir.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 123-124), um silêncio que, segundo Frank Évrard (1997, p. 112), “*c'est le silence [...] du vide et de la solitude [...]*”,

sobretudo se considerarmos a passagem “*Il y avait un tel silence en elle, et ici dans cette villa qui mourait.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 132).

Nota-se que – distintamente do que acontece na primeira sequência, em que não há marcação temporal –, nessa segunda sequência, cujo enfoque é o presente em que vive o Gérard adulto, o tempo é bem marcado pelas referências que o narrador faz a elementos de sua época, tais como o concreto, o asfalto, os edifícios, os automóveis e rodovias, enfim, o progresso do mundo contemporâneo. A alusão às cidades e sua agitação, assim como às mudanças climáticas – o sol não é mais tão agradável, uma vez que, segundo Gérard, queima os olhos e a pele –, reportam exclusivamente a esse mundo onde é notável a ação do homem sobre a natureza e as consequências dessa ação. O passar do tempo é avaliado como destruidor, sua ação é corrosiva: “[...] *la ville moderne avait rongé la villa Aurore, car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l’angoisse qui régnaient maintenant ici.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 131)

Longe do mundo e do tempo infantis, Gérard, já adulto, sente uma espécie de vazio, causado pela separação – não só da infância, mas, consequentemente, de toda a magia, da comunhão com o mundo que aquela infância proporcionava-lhe – que o mundo “real” lhe impôs. Ele diz:

Ce qui existait aujourd’hui avait effacé d’un seul coup tous mes souvenirs d’enfance, laissant seulement la sensation douloureuse d’un vide, d’une mutilation, un malaise vague, aveugle, qui empêchait mes sentiments d’autrefois de se rejoindre avec ceux du présent. Dépossédé, exilé, trahi, ou peut-être seulement exclu, alors il y avait pour moi ce goût de mort, ce goût de néant. Le béton et le goudron, les hauts murs, les terre-pleins de gazon et de soucis, les murettes au grillage nickelé, tout cela avait une forme, était plein d’une lueur d’angoisse, chargé d’un sens mauvais. (LE CLÉZIO, 1982, p. 118-119)

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

Le mot magique écrit au fronton du faux temple s’était absolument effacé, avait disparu de sa mémoire. C’était un mot qui NE voulait rien dire, un mot simplement pour ouvrir la porte de l’autre monde à celui qui le regardait, à demi caché dans le mur des branches et des feuilles, immobilisé dans la lumière comme un lézard. Alors, quand on cessait de le voir, quand on cessait d’y croire, le mot s’effaçait, il perdait son pouvoir, il redevenait semblable à tous les autres mots qu’on voit sans les voir, les mots écrits sur les murs, sur les feuilles des journaux, étincelants au-dessus des vitrines. (LE CLÉZIO, 1982, p. 116-117).

O início dessa sequência narrativa se dá com uma analepse que recapitula o esquecimento que tomou conta do protagonista durante seus anos de adolescência:

Ensuite, il y a comme um grand vide dans ma vie, jusqu'au moment où, par hasard, j'ai retrouvé le jardin de la villa Aurore, son mur, sa porte grillée et la masse des broussailles, les lauriers-sauces, les vieux palmiers. Pourquoi, un jour, avais-je cessé d'entrer par la brèche du mur, et de me faufiler à travers les ronces en guettant les cris des oiseaux, les formes fuyantes des chats errants? C'était comme si une longue maladie m'avait séparé de l'enfance, des jeux, des secrets, des chemins, et qu'il n'avait plus été possible de faire la jonction entre les morceaux séparés. Celui qui avait disparu en moi, où était-il? Mais pendant des années, il ne s'était pas rendu compte de la rupture, frappé d'amnésie, rejeté à jamais dans un autre monde.

Il ne voyait plus le jardin, il n'y pensait plus. Le mot magique écrit au fronton du faux temple s'était absolument effacé, avait disparu de sa mémoire. (LE CLÉZIO, 1982, p. 116).

Nessa passagem, nota-se, ainda, uma variação pronominal que indica a separação temporal estabelecida entre o narrador adulto e a infância. O narrador-protagonista encontra-se, nesse momento, no limiar da idade adulta, oscilando entre fazer reviver a infância e enfrentar a realidade do presente. A mudança de tratamento pronominal comprova que a personagem vê-se, de fato, dividida entre dois momentos distintos de sua vida, um dos quais tenta reviver, o que acaba mostrando-se possível somente na memória. A alteração de tratamento pela primeira pessoa do verbo (*Je*) para o tratamento pela terceira pessoa do verbo (*Il*) estabelece um distanciamento, mostrando que Gérard já não é o mesmo. Utilizando-se da 3ª pessoa para falar da criança, age como se não falasse de si mesmo, mas de um outro que ficou no passado, que se perdeu, dando lugar a alguém para quem as coisas já não tinham o mesmo sentido e, assim, ele se pergunta: “*Celui qui avait disparu en moi, ou était-il?*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 116).

A respeito dessa variação pronominal, Cavallero (2008, p. 138) afirma que “*Le retour à la première personne entérine aussitôt la perte fatidique du paradis, et l'on sent que du même coup, la dimension autofictionnelle du récit s'effiloche.*”. De fato, é nesse momento da narrativa que se dá a percepção da ruptura ocasionada pelo tempo em que esteve separado da *Villa Aurore*. “*C'était comme si une longue maladie m'avait séparé de l'enfance, des jeux, des secrets, des chemins, et qu'il n'avait plus été possible de faire la jonction entre les morceaux séparés.*”. Consciente da perda, Gérard passa a se tratar por “*Il*”: “*Mais pendant des années, il ne s'était pas rendu compte de la rupture, frappé d'amnésie, rejeté à jamais dans un autre monde.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 116), notando, em seguida, que, por mais que tente

reencontrar o que perdeu, não consegue e tudo o que sente é um vazio, um sentimento de morte.

Algumas páginas depois, Gérard diz:

Maintenant, mon coeur battait plus vite, et je sentais quelque chose m'oppresser, appuyer au centre de moi-même, une douleur, une inquiétude, parce que je savais que je n'allais pas retrouver ce que je cherchais, que je ne le retrouverais jamais plus, que cela avait été détruit, dévoré. (LE CLÉZIO, 1982, p. 119-120).

E suas palavras constituem-se de outro esboço, responsável por trazer mais um indício do fim que aguardava *villa Aurore* e a relação que o narrador mantinha com o lugar.

Outro momento importante dessa sequência é o trecho a seguir, em que o tempo segue, aparentemente, o que se passa no interior do narrador. Nesse momento, Gérard para, imóvel, para contemplar a velha casa, tentando voltar à infância e fazer renascer aquilo que amava. Suas lembranças vão e vêm, ligando o tempo passado ao presente. Tudo fica imóvel: a cidade, os carros não correm mais sobre a rodovia. Tem-se a impressão de que o tempo para, de que fica em suspenso, e Gérard parece voltar ao passado. Podemos “ver” apenas o movimento de suas lembranças e “ouvir” o barulho de seu coração em reação a suas recordações. Ele revive aquilo que viveu noutro tempo que agora é seu presente psicológico, interior.

Je suis resté là un bon moment, immobile sur la grand-route, à regarder le toit de la vieille maison, les arbres, et le bout de jardin qui subsistait. Alors je voyais au-delà, vers l'image de mon enfance, et j'essayais de faire renaître ce que j'avais aimé autrefois. Cela venait, puis s'en allait, revenait encore, hésitant, trouble, peut-être douloureux, une image de fièvre et d'ivresse, qui brûlait mes yeux et la peau de mon visage, qui faisait trembler mes mains. La lumière du crépuscule vacillait, en haut de la colline, couvrant le ciel, puis se retirant, faisant surgir les nuages de cendres. La ville, tout autour, était immobilisée. Les voitures ne roulaient plus dans leurs ornières, les trains, les camions sur les noeuds des autoroutes. La grand-route derrière moi, franchissait ce qui avait été autrefois le jardin de la villa Aurore, en faisant un long virage, presque suspendue en plein ciel. Mais pas une voiture ne passait sur la route, personne. La dernière lumière du soleil, avant de disparaître, avait fasciné le monde, le tenait en suspens, pour quelques minutes encore. Le coeur battant, le visage brûlant, j'essayais d'arriver le plus vite possible jusqu'au monde que j'avais aimé, de toutes mes forces, j'essayais de le voir apparaître, vite, toute cela que j'avais été, ces creux d'arbres, ces tunnels sous le feuillage sombre, et l'odeur de la terre humide, le chant des criquets, les chemins secrets des chats sauvages, les tanières sous les lauriers, le mur blanc léger comme un nuage, de la villa Aurore, et surtout le temple, lointain, mystérieux comme une montgolfière, avec au front ce mot que je pouvais voir, mais que je ne pouvais pas lire. Un instant, l'odeur d'un feu de feuilles est venue, et j'ai cru que j'allais pouvoir entrer, que j'allais retrouver le jardin, et avec le jardin le visage de

Sophie, la voix des enfants qui jouaient, mon corps enfin, mes jambes et mes bras, ma liberté, ma course.

Mais l'odeur est passée, la lumière du crépuscule s'est ternie, quand le soleil a disparu derrière les nuages accrochées aux colines. Alors, tout s'est défait. Même les autos ont recommencé de rouler sur la grand-route, en prenant le virage à toute vitesse, et le bruit de leurs moteurs qui s'éloignaient me faisait mal. (LE CLÉZIO, 1982, p. 122-123).

Nota-se que é o momento do crepúsculo, isto é, momento de transição entre o dia e a noite, que não é difícil de ser interpretado, aqui, como a transição entre o passado e o presente no interior do narrador. Com o último raio de luz do dia, esvaem-se também suas lembranças e todas as sensações suscitadas por elas. Quando o sol então desaparece, dando lugar à noite, o real presente vem desfazer o momento, um corte que vem diluir suas recordações, que viram pó e desaparecem no ar, fazendo com que tudo volte ao normal, ao ritmo de antes.

Após iniciar com uma elipse que recobre um ano da vida do narrador – “*C'est un an plus tard que j'ai pu retourner en haut de la colline.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 125) –, a terceira e última sequência relata a segunda volta do estudante à casa, por conta de um anúncio de jornal em que a dona do casarão oferece um quarto para estudante. Gérard encontra Marie Doucet, a só então nomeada proprietária do lugar, que lhe conta os problemas que vem enfrentando com a prefeitura, que quer expropriá-la. No entanto, o rapaz, em vez de atender ao seu pedido de ajuda, vai embora, ao compreender que não poderia ficar, que tudo seria destruído de qualquer maneira: “*Alors, tout d'un coup, j'ai compris que je ne pourrais pas rester dans la maison. J'ai compris cela comme un frisson, c'est venu en moi d'un seul coup.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 131).

Quando Gérard entra na casa, temos a sensação de que o espaço muda diante de nossos olhos, como numa cena cinematográfica, dando a impressão de regressão temporal. Tempo e espaço estão aqui extremamente ligados: o espaço presente apaga-se e dá lugar ao espaço do passado, com aquelas dimensões de antigamente. O jovem volta à estatura de criança e Marie Ducet toma outra dimensão:

J'avancais lentement dans la maison, précédé de la vieille dame, sans dire un mot, retenant presque mon souffle. [...] tandis que j'entrais dans la grande salle vétuste, il me semblait que les murs s'écartaient à l'infini, et que la maison grandissait, s'étendait sur toute la colline, effaçant tout ce qui était alentour, les immeubles, les routes, les parkings déserts, les gouffres de béton. Alors je retrouvais ma taille ancienne, celle que je n'aurais jamais dû perdre, ma stature d'enfant, et la vieille dame de la villa Aurore grandissait, éclairée par les murs de sa demeure. (LE CLÉZIO, 1982, p. 128).

A magia desse momento é quebrada pela vertigem que o narrador sente ao entrar novamente nesse espaço, em que não encontra mais lugar. Gérard ainda volta a ter lembranças e tenta participá-las à senhora, mas não consegue, acha-as irrisórias, como mostra o trecho a seguir:

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

Em seguida, o rapaz é tomado pela percepção de que não poderia permanecer ali, já que, cedo ou tarde, “*les forces destructives de la ville*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 131) chegariam, destruindo o que ainda restava do casarão de sua infância. Ao compreender isso, sai da casa:

Je ne sais pas comment je suis parti. Je crois que j'ai dû me sauver lâchement, comme un voleur, comme auparavant s'étaient enfuies les deux filles qui cherchaient une chambre au pair. La vieille dame est resté seule, au centre de s grande maison abandonnée, seule dans la grande salle décrépie où la lumière du soleil était couleur d'ambre. J'ai redescendu les rues, les avenues, vers le bas de la colline. [...] En bas, dans les rainures des boulevards, les moteurs grondaient tous ensemble, avec leur bruit, plein de menace et de haine. Peut-être que c'était ce soir, le dernier soir, quand tous ils allaient monter à l'assaut de la maison Aurore, et les jeunes garçons et les jeunes filles de la maison de redressement, le visage barbouillé de suie, allaient entrer dans le jardin plein de sommeil, avec leurs couteaux et leur chaînes. Ou bien ils glisseraient sur leurs motocyclettes, le long du grand tournant qui enserre la vieille villa comme un anneau de serpent, et quand ils passeraient, ils lanceraient sur le toit plat leurs bouteilles de Coca-Cola vides, et peut-être que l'une d'elles contiendrait de l'essence enflammée... Tandis que j'entrais dans la foule des voitures et des camions, entre les hauts murs des immeubles, il me semblait que j'entendais très loin les cris sauvages des hommes de main de la ville, qui étaient en train de faire tomber l'une auprès l'autre les portes de la villa Aurore. (LE CLÉZIO, 1982, p. 132-133).

são as últimas frases de “Villa Aurore”, que reiteram a ideia sustentada pelos esboços no decorrer do texto, a ideia do possível fim da casa *Aurore*, sobretudo se considerarmos os advérbios, as reticências e o condicional, para cujo papel Évrard (1997) já chamara a atenção, ao asseverar que os contos de *La ronde* apresentam em geral um fim “aberto”, suspenso, em que o acontecimento violento, esperado, é virtualizado ou projetado no futuro. Cabe ao condicional imaginar uma realidade diferente da realidade atual, assim como dar uma

informação não-confirmada. Com isso, esse modo verbal passa a ser o principal responsável por essa “inconclusão”, se assim podemos chamar essa falta de um desenlace propriamente dito. Mas a ele e às reticências vem ainda juntar-se à modalização – *il me semblait que* –, que também concorre para a comprovação de que o fim é, de fato, tão somente imaginado, sugerido, isento de maior determinação.

É possível observar que há, de fato, duplicações do tempo, do espaço e do narrador-protagonista, uma vez que eles estão apresentados de dois modos distintos, um relacionado ao passado e o outro, ao presente.

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

O tempo configura-se como o agente transformador de tudo o que é circundante a Gérard, de tudo o que ele amava. Como pode ser notado na passagem a seguir, esse espaço exerce um poder surpreendente sobre o narrador, causando estranhas sensações, um sentimento de morte, de vazio sufocante:

Je marchais dans les rues inconnues, et peu à peu mon coeur se serrait. Il y avait une drôle d'impression qui venait de tout, comme de l'angoisse, ou bien une peur très lourde, sans motif réel, l'impression de la mort. Le soleil ruisselait sur les façades des immeubles, sur les balcons, allumait des étincelles sur les grands panneaux vitrés. Le vent tiède de l'automne agitait les feuilles des haies [...]. Il y avait bien, de temps en temps, comme autrefois, des merles moqueurs qui criaient sur mon passage, qui sautillaient dans le gazon des rond-points, et de cris d'enfants, et des aboiements de chiens. Mais la mort était derrière tout cela, et je sentais qu'on ne pouvait pas l'éviter. (LE CLÉZIO, 1982, p. 117-118)

O então estudante de Direito, pergunta-se “*Où était Aurore, maintenant?*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 119) e, apesar de Aurore já não ser a mesma de sua infância, ele chega mesmo a encontrá-la, quando entra na casa e tem a sensação de ter voltado ao antigo tamanho, aquele que, diz ele (LE CLÉZIO, 1982, p. 128), “[...] *je n’aurais jamais dû perdre, ma stature*

d'enfant [...]". O contato com os elementos que fizeram parte de seu passado – ver o nome da senhora da *Villa Aurore*, Marie Doucet, por exemplo – faz com que se sinta diferente, com que seus sentimentos se transformem. Olhando do interior da casa, tudo parece como antes, tudo se reveste da beleza que, outrora, com seus olhos de criança, era capaz de enxergar. Entretanto, a magia desses momentos é logo quebrada, pois o jovem sente-se mal. Isso mostra que o tempo corroera o lugar, mas não só. "Corroera" também o próprio Gérard, sua inocência de criança e seu poder de imaginação. Note-se que, enquanto o rapaz vê-se inquieto dentro da casa, a senhora continua tranqüila, o que leva a crer que com ela não se deu o mesmo, que é ainda pertencente àquele ambiente, àquela realidade, e que, mesmo tendo testemunhado todas as suas transformações, não deixou de portar o mesmo olhar com que sempre viu as coisas. Gérard, por sua vez, ao perder esse olhar de criança, perde, igualmente, a chave que lhe permitia o acesso a essa outra realidade.

Não há como negar que o mundo retratado no conto sofreu, sim, muitas mudanças, que ocasionaram perdas, como, para exemplificar, a liberdade que, antes, tinha a criança. O novo mundo apresentado, o "mundo adulto" exige que o ser humano cumpra obrigações, fazendo com que, muitas vezes, não haja espaço para coisas mais simples, como a contemplação da natureza, ou o estar sem fazer nada, abolindo também, o espaço para o devaneio, a imaginação e a fantasia. É o que ocorre com Gérard, então estudante universitário, com responsabilidades a cumprir e, portanto, desprovido do tempo livre que possuía e dispndia com tudo isso quando criança.

Outro ponto a se considerar é o fato de que sair da infância – literalmente falando, ou seja, crescer – por si só acarreta perdas inquestionáveis, principalmente se levarmos em conta que, para a criança, tudo tem um "sabor" diferente. Qual ser humano nunca experimentou a sensação de que determinado lugar, ou comida, ou música, por exemplo, que, quando criança, era visto(a) como algo maravilhoso, passa a não fazer mais sentido quando adulto? É bem provável que bem poucos, se não nenhum. Um grande exemplo disso é o que acontece com o protagonista de "Villa Aurore" com relação à casa e seu jardim selvagem: mágicos para a criança e pouco significativo para o adulto do final do conto. A criança possui a aptidão nata de acrescentar uma pitada de encanto ao que, na realidade, nada teria disso, o que comprova que estar de fato na fase da infância muda toda a perspectiva.

Todavia, é também inegável que o maior dano se dá pela perda "interior" do que há de infantil no ser humano, pela incapacidade de conservar o olhar da criança e seu modo despretensioso de ver as coisas. Ao deixar de ver como uma criança e passar a olhar como o homem moderno, isto é, procurando pensar, objetivar, racionalizar e encontrar explicações,

Gérard é privado, também, da capacidade de perceber a magia que um dia ele vira ali. Tudo perde o sentido mágico, sobretudo a misteriosa palavra, aquela que, para o menino, era encantada e “[...] *emportait dans la lumière, dans le ciel cru, au-delà de tout, jusqu’à un lieu qui n’existait pas encore.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 119), perde seu poder. Em relação a isso, Cavallero (2008, p. 139) afirma que

[...] *le plus douloureux, pour le narrateur, n’est pas tellement de constater les conséquences de l’urbanisation sur la colline; c’est de mesurer à quel point la réalité nouvelle affecte l’image du passé, à quel point le vécu présent peut altérer la mémoire elle-même [...].*

Esse homem do presente vê-se impossibilitado de regressar àquele passado de sonho e magia. Seus sentimentos já não são compatíveis com aqueles de outrora. Sente-se traído, exilado, excluído, mas logo percebe que é ele mesmo o traidor, que traiu seu antigo mundo, por ter dele se afastado. Deixando de olhar como criança, esse mundo também deixou de ser como era aos olhos dela, como ele mesmo observa no fragmento a seguir:

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

Gérard vai embora, porque constata que não há alternativa diferente. O mundo moderno exige que o homem adapte-se a ele, proporcionando-lhe, ao mesmo tempo, uma comodidade que o homem não consegue recusar depois de tê-la experimentado. Pertencente ao novo mundo, o jovem comporta-se como tal, aceitando-o passivamente. Como diz Camarani (2005, p. 34), “acaba por se render ao progresso [já que], de fato, o olhar dos adultos é obstruído pelas imposições de nossa cultura, pelos modelos inculcados, pela realidade condicionada, ao contrário do olhar infantil [...]”. No final, chega mesmo a falar com indiferença da *Villa Aurore*, dando a impressão de não se importar mais com o que aconteceria ao lugar. Age como se isso já não fosse um problema seu, pois, afinal, o que ele poderia fazer? Não estava ao seu alcance mudar qualquer coisa ali e, por isso, vai viver a própria vida.

Gérard conforma-se com o que se tornou o mundo. Apesar de seu expresso desejo, anunciado no pensamento de que as coisas não deveriam ter mudado, o que ele antes previra – “[...] *comme si nous devions toujours rester des étrangers.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 113) –

concretiza-se e ele chega à constatação: “*Moi aussi, j’étais devenu un étranger.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 125).

No tempo ideal e de plenitude que era a infância, o jardim, a casa, tudo ali, era um lugar de sonho, de imaginação e significava o viver sem preocupações. Isso, porém, perde importância no mundo moderno e o que passa a ter mais valor, como o final do conto evidencia, são a tecnologia, o progresso, o consumo, este representado pela garrafa de Coca-Cola jogada no chão. *Aurore* daria, agora, abrigo a pessoas que não se importariam em destruí-la – a referência à garrafa de Coca-Cola com a “essência inflamada” explicita isso muito bem –, que tinham total descaso com a beleza, o sonho e a magia, que é aquilo que a *Villa Aurore* de fato representa.

O estudante diz:

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

e suas palavras deixam claro que, embora o mundo moderno não valorize o sentimento da eterna infância, deixando pouco (ou nenhum) espaço para que o homem possa vivê-lo, alguns seres humanos ainda o possuem, fazendo com que a conservação do *enfant* seja ainda possível no interior de cada um.

Assim, “*Villa Aurore*” representaria não só a volta ao paraíso perdido da infância, como também a sua dolorosa perda, face às demandas da dura realidade de um mundo cruel e perverso: o mundo moderno que “*annihile l’humain dans l’homme*” (ONIMUS, 1994, p. 95). O conto mostra que é necessário aprender a viver no mundo em que se vive, pois seria ingenuidade achar que pode haver um paraíso terrestre, onde tudo se passasse como na Idade do Ouro de que fala a mitologia grega, mas, por outro lado, admite a existência de uma certa magia, na revivificação de um paraíso, aquele existente no mais profundo interior de cada adulto, passível de ser recuperado pela memória e de ser notado pela mudança no modo de olhar.

As duplicações apontadas traduzem, portanto, o constante e inegável anseio de todos os protagonistas leclézianos de fugir de um modo de vida e de um sistema político-econômico cruéis, que produzem seres coisificados, robotizados, para resgatar um tempo –

inextricavelmente ligado a um espaço com as mesmas características – mágico, propício ao sonho, ao devaneio e à comunicação perfeita com a natureza e o cosmos.

2.2 A ilusão da cidade contemporânea versus a natureza sagrada de “L’échappé”

“L’échappé” traz, como protagonista, Tayar, um jovem que, distante de seu país natal, passa à situação de fugitivo, sendo obrigado a passar dias de sede, fome e frio no alto de uma montanha. A narrativa apresenta uma personagem em fuga, não só da prisão, como também das pessoas e lembranças da realidade presente. Essa condição de fugitivo é expressa já no título do conto, que, além de remeter a esse sentido literal, de alguém que escapou de uma casa de detenção, faz alusão ao outro sentido, de fuga de uma realidade em que não se quer viver.

Nessa fuga, Tayar busca o refúgio que a natureza representou no passado, quando criança, e que agora proporciona a almejada liberdade. Apesar das dificuldades enfrentadas nas montanhas, Tayar prefere isolar-se em um lugar natural, calmo e luminoso a viver na cidade e vingar-se dos inimigos. O contato com a natureza trará lembranças de sua infância, possibilitando-lhe uma espécie de encontro consigo mesmo, com a criança que fora, suscitando uma felicidade incomparável e fazendo-o esquecer a fome e o frio.

O conto tem início no presente, com o narrador – heterodiegético – dizendo:

Un peu avant l’aube Tayar arrive devant la haute montagne. Il a marché toute la nuit, ne s’arrêtant qu’une fois, dans un café de routiers au bord de la nationale, juste le temps de boire une tasse de café acre qui lui a brûlé la gorge. La route qui serpente au fond de la vallée l’a conduit jusqu’aux contreforts de la haute montagne. Tayar a traversé le torrent un peu avant le pont, et il a escaladé les anciennes terrasses d’oliviers jusqu’à ce qu’il trouve la route étroite qui grimpe en lacets vers le sommet de la montagne. Maintenant, il est devant le haut-plateau calcaire, et le noir de la nuit devient gris peu à peu. (LE CLÉZIO, 1982, p. 57).

Nota-se, já nessa passagem, uma analepse curta, que conta como a personagem chegou diante da montanha. Imediatamente em seguida, passa-se a uma descrição do lugar e do estado de fadiga de Tayar, procurando um lugar para dormir. Assim que o rapaz encontra um abrigo, o narrador diz:

Il connaît bien ce paysage, sans y être jamais venu. C’est le même que de l’autre côté de la mer, le même; des roches, des buissons d’épines, des crevasses, des éboulis. Personne. Quand il était avec son frère, et qu’ils

gardaient ensemble les troupeaux, il marchait ici, ici même. Il se souviennent bien. (LE CLÉZIO, 1982, p. 58),

o que já remete à ideia de uma natureza maternal, que funciona como abrigo e que é a mesma, independentemente de sua situação geográfica e, por isso, parece familiar ao jovem. O narrador passa, então, a descrever o sono de Tayar e diz: “*Tayar dort sans bouger, comme autrefois, dans les monts du Chélia, caché avec son frère dans les blocs de rochers.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 59). Repentinamente, o passado é inserido na narrativa e passe-se a contar, analepticamente, o tempo da infância de Tayar:

Les chèvres et les moutons avaient dévalé la pente caillouteuse vers l'oued, et le soleil était haut, comme aujourd'hui, dans le ciel sans nuages. Passaient des oiseaux, très vite, par groupes, en piaillant, et son frère se levait sans bruit, cherchait à voir où ils allaient se poser. C'étaient des cailles du désert, furtive et insaisissables comme des mouches. Alors Tayar se réveillait à son tour, sans savoir pourquoi, peut-être simplement parce que son frère le regardait en silence, et que ça faisait comme un doigt appuyé sur sa poitrine. (LE CLÉZIO, 1982, p. 59)

No decorrer do texto, nota-se que o tempo presente intercala-se, a todo o momento, com o tempo passado, de modo que a narrativa adota um movimento circular e espiralado. As inserções do passado dão-se de modo idêntico a essa primeira inserção, ou seja, alguma ação ou sensação no presente é comparada e reporta à outra semelhante no passado, fazendo-o emergir na narrativa do presente, o que acontece mais nitidamente, no mínimo, cinco vezes. Antes da manifestação do passado, o narrador sempre introduz uma comparação, cujos termos são derivações de “*comme il faisait autrefois [...] sur les pentes du mont Chélia*” (p. 67) ou “*comme autrefois, dans les pentes du mont Chélia*” (p. 69), por exemplo. Essas comparações surgem, então, ao retratar a ação de dormir, de fazer fogo, a visão de um inseto etc, que parecem funcionar como a *madeleine* de Proust em *À la recherche du temps perdu*, cujo sabor suscita uma série de novas lembranças. Da mesma forma, essas ações e sensações fazem nascer recordações que acabam levando a outras, como mostra o fragmento abaixo:

La fourmi court vers son visage, puis elle l'aperçoit, hésite, repart en sens inverse. Tayar est content de la voir. Il se roule sur le côté pour mieux la regarder s'en aller. Tout d'un coup, il voit autre chose. Il est avec son oncle Raïs sur la montagne du Chélia, du côté du soleil couchant. Il y a si longtemps de cela que Tayar ne sait plus pourquoi ils sont là, tous les deux, couchés dans la pierraille, immobiles, retenant leur souffle et guettant. (LE CLÉZIO, 1982, p. 64).

A narrativa é, então, cortada por diversas analepses como essa, que vão até à infância de Tayar, voltando novamente ao presente. Ao entremear esse passado e o presente da idade adulta, duplica-se, o tempo, fragmentando-o e dilatando seus instantes. À inserção do passado, corresponde, na narrativa, a inserção de um espaço e uma personagem diferentes, do passado, mostrando-se, eles também, duplicados.

Assim, ao protagonista adulto, caracterizado de modo a mostrar as imposições da civilização sobre ele, é oposto um protagonista enquanto criança e isento das convenções sociais, banhando-se nu no rio e andando com os pés descalços. O espaço do passado mostra uma personagem que é pastor e vive em relação direta e harmoniosa com a natureza, mostra o maravilhamento da criança diante das coisas simples e naturais, como, por exemplo, no trecho que diz: *“Quand la flamme jaillit entre les doigts habiles de l’enfant , vibrante, joyeuse, pareille à un animal sauvage, Tayar regarde de toutes ses forces. Il est heureux, d’un bonheur si intense, qu’il ne peut plus bouger, ni parler.”* (LE CLÉZIO, 1982, p. 73). Essa passagem é responsável ainda por caracterizar Tayar como alguém que pertence a uma cultura tradicional, pelo fato de retratar uma cena tipicamente comum a esse tipo de cultura: o ato de sentar-se em torno da fogueira para conversar, cantar ou dançar.

Nesse ambiente, é a montanha – do Chélia – e a natureza ali reinante que prevalecem, como mostra o seguinte excerto:

L’eau du torrente était belle, à la lumière. Blanche, légère, elle bondissait sur les cailloux lisses, elle descendait vers la vallée, au milieu des touffes d’euphorbe et des acacias maigres. Le ciel alors devenait d’un bleu plus intense, presque noir. Les deux garçons ôtaient leurs tuniques de laine usée, et ils se baignaient allongés dans l’eau claire du torrent qui coulait par-dessus leurs épaules, qui entraînait dans leurs bouche et dans leurs oreilles. (LE CLÉZIO, 1982, p. 59, 60).

O espaço do presente, por sua vez, já retrata a cidade de maneira negativa: *“Là-bas, en bas, dans la brume grise de la ville, il y a la peur, la haine, le dégoût.”* (LE CLÉZIO, 1982, p. 62). Mesmo a montanha em que Tayar busca refúgio mostra-se fria, dura e seca, de um silêncio que, acima de tudo, representa o vazio e a solidão, mas, apesar disso, não perde sua beleza nem seu caráter positivo. Observando a passagem a seguir, pode-se notar a diferença de comportamento que ambos os espaços incitam.

Lentement, pour ménager ses forces, Tayar monte vers le haut du plateau calcaire, vers l’espèce de falaise vertical qui fait comme une grande marche d’escalier. Les buissons épineux griffent sés jambes, déchirent la toile du pantalon gris. Bien qu’il n’y ait personne, Tayar fait attention à ne pas

laisser de traces, à ne pas briser les branches des arbustes, à ne pas déplacer les petits cailloux sur la terre sèche. Instinctivement, il retrouve les gestes anciens, ceux qu'il avait oubliés en vivant dans la ville, un peu penché en avant pour ne pas donner prise au vent, ni aux regards, les bras serrés le long du corps, respirant par le nez pour ne pas dessécher la gorge [...]. (LE CLÉZIO, 1982, p. 62-63).

Nesse espaço, Tayar passa a agir como o homem natural, que respeita a natureza, que sabe viver nela sem, no entanto, desvirginá-la. Deixa de agir e pensar como o homem racional ao desistir da vingança mencionada no texto, ao se comportar de modo contrário àquele que as pessoas da cidade estavam esperando. O espaço natural livra-o do sentimento de vingança, o que é destacado na passagem “*Le vent, le froid de la nuit, le silence et la faim lui ont enlevé tout désir de vengeance.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 75).

As palavras do narrador dizem que a imagem da montanha traz o sentimento de medo, como em “*Le silence, toujours, comme une menace.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 69) ou em

La peur est partout ici, sur la montagne. Elle est dans chaque pierre blanche, dans chaque touffe d'euphorbe, dans chaque Buisson d'épines, elle est dans le lit de l'oued où progressent comme des fourmis les soldats sombres. Elle est dans les collines lointaines, couleur de violette, elle est dans le ciel sans fin, pareille à un oiseau de proie qui rode. Cela fait un silence terrible, un silence que rien ne peut romper, qui entre dans le corps et glace le coeur.

Tayar perçoit ce silence, tandis qu'il reste allongé sur le plateau calcaire. Peut-être que les soldats vont venir maintenant, cherchant sa piste dans les plaques de sable, cherchant les branches brisées, les pierres bougées, les petits éboulis. (LE CLÉZIO, 1982, p. 65).

Essa sensação, na personagem, porém, parece advir mais de sua situação do que do espaço em si. Embora, o narrador afirme o contrário, o medo é provocado pela presença iminente do homem, os soldados, e do perigo a eles relacionado. O silêncio é amedrontador exatamente porque representa uma solidão que é ameaçadora, tendo em vista que, apesar da aparente tranquilidade, o jovem tem consciência de que não está realmente só, de que o procuram.

Vale ressaltar que o temor da personagem apareceu, de início, em um dos fragmentos que relatam o passado, infiltrando-se, em seguida, no relato do presente. Ao serem usados verbos no presente no relato do passado – em “*Il y a comme le signe de la peur [...]*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 67) –, o discurso e a sensação a que ele dá vida são trazidos, de modo análogo, para o relato do presente e tornados próximos a ele. A passagem referente à infância mostra como a criança não compreendia o que estava acontecendo, o porquê de terem de fugir:

Ils ont marché depuis des jours, ils fuient un danger que le jeune garçon ne comprend pas. Tayar sait qu'il ne doit pas parler. Le soleil brûle sa nuque et son dos, mais le vent est froid, il agite les brins d'herbe et les feuilles des arbustes. Il faut se taire, il faut être muet comme les pierres de la montagne, silencieux comme les lièvres. Tous deux, l'oncle Raïs et l'enfant, regardent intensément quelques points noirs bizarres qui avancent au bas de la montagne, le long du lit de l'oued: des hommes. (LE CLÉZIO, 1982, p. 64).

Essa passagem confirma ser a iminente presença humana, do dominador sobre o dominado, a causa do medo de Tayar – remetendo também à questão da colonização do ocidente sobre os povos não-ocidentais – e mostra, por meio de situações semelhantes, que é do homem, da desconfiança que ele provoca e de sua dominação que tanto a criança quanto o adulto fogem.

Com a natureza do presente, o protagonista ainda é capaz de obter alguma comunhão, como é possível observar no trecho a seguir, em que parece haver um verdadeiro êxtase da personagem no contato com o espaço natural:

Il se souvient peu à peu de la place des étoiles, autrefois, il les reconnaît une à une, sans savoir leur nom, ni rien d'elles. Puis vient la lueur du lever de lune, vers l'est, une large tache blanche qui grandit dans le ciel. Il y a si longtemps de tout cela, que Tayar avait s'oublié comment c'était, mais c'est plus fort que toute la vie, cela revient en lui, le vide, le purifie comme la faim et la soif. (LE CLÉZIO, 1982, p. 74);

Nesse espaço, a natureza parece falar e chega a sofrer uma espécie de personificação, o que também leva ao domínio do mito. O excerto que segue descreve essa característica, além de mostrar uma verdadeira fusão entre a personagem e o ambiente:

Viennent les étoiles, faiblement, puis de plus en plus brillantes. Jamais elles n'ont lui avec tant d'éclat. Tayar, la tête appuyée dans l'herbe, les regarde avec plaisir. Comme la nuit d'avant, il les reconnaît. Il retrouve leur place, leur dessin, jusqu'aux plus petites qui palpitent à peine, tout près de la terre. Cette nuit, il y a autre chose en elles, comme si elles portaient un message inconnu. Comme une musique, qui entre jusqu'au fond de lui et le trouble. Tayar regarde la route d'étoiles qui traverse le ciel noir, il écoute leur chant strident, léger, qui s'éparpille dans le vide. Le ciel contient tout, recouvre tout, et sous lui, le temps s'abolit en un vertige multiple. Sans cesse apparaissent de nouvelles figures, de nouvelles étoiles. Tayar sait qu'il n'a plus de visage, plus de corps, mais qu'il est devenu un point immobile sur la terre froide, dans la nuit. Sans fermer les yeux, il se fige dans un sommeil glacé, qui ralentit son coeur et son souffle. Au-dessus de lui, les étoiles sont vivantes d'une vie intense, éclatante, elles entrecroisent dans la nuit leurs musiques stridentes, pareilles aux appels des insectes. (LE CLÉZIO, 1982, p. 79)

A colina, espaço privilegiado e recorrente na obra lecléziana, toma, então, sua dimensão sagrada, uma vez que viabiliza o acesso à magia e permitirá ao protagonista o encontro consigo mesmo, a volta à situação primordial – assunto ao qual voltaremos no capítulo concernente ao mito.

Observa-se, dessa forma, que, como ocorre em “Villa Aurore”, em “L’échappé”, Le Clézio concede maior importância ao espaço natural, apresentado como um lugar protetor, maternal, capaz de fornecer ao homem meios – ainda que extremamente rudimentares – de sobrevivência, um lugar que faz o ser humano esquecer o que o aflige e estar em comunhão com o cosmo, podendo, assim, sentir-se completo e feliz. O espaço urbano do centro da cidade, por sua vez, carrega uma conotação negativa, sendo retratado como uma prisão que encarcera o homem, um lugar em que imperam sentimentos como o ódio, o desejo de vingança, que impedem o ser humano de ter paz.

Ressalta-se, mais uma vez, que essa é a ideia que se depreende destes dois contos especificamente e não deve ser aplicada a toda a obra do autor, pois, como vimos e tornaremos a ver, Le Clézio propõe em muitos de seus escritos que a cidade seja, também ela, vista como algo mítico e mágico ou passível de abrir caminho à magia e ao mito.

3 A REALIDADE REPRESENTADA PELO *FAIT DIVERS*

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

De acordo com Barthes (1993), a definição do *fait divers* como aquilo que é inclassificável não chega a dar conta da extrema manifestação que ele tem na imprensa atual, o que o leva a propor diferenciá-lo de outros tipos de informação considerando sua estrutura e não mais a classificação. Nesse sentido, Barthes assinala que o *fait divers* traz uma informação total ou, mais exatamente, imanente, pois contém em si todos os dados informativos, não remete formalmente a nada que não seja ele próprio. Tudo está contido em um *fait divers*: suas circunstâncias, suas causas, seu passado, sua solução. Sem duração e sem contexto, ele constitui um ser imediato, total, que não remete, ao menos formalmente, a nada de implícito: “[...] *c’est en cela qu’il s’apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C’est son immanence qui définit le fait divers.*” (BARTHES, 1993, p. 1310).

Na base de todos os contos de *La ronde et autres faits divers*, encontra-se um *fait divers*, isto é, um acontecimento passível de ser classificado na rubrica das “Variedades”: acidente, roubo, suicídio, violação, desaparecimento, fuga, vandalismo, fraude são os temas dos onze textos contidos na obra e caracterizados por uma banalidade aparente. Na verdade, não são os temas ou as ações a que eles remetem que são banais, mas sua frequência no mundo contemporâneo e sua impessoalidade; os acontecimentos relatados são, efetivamente, os resultados de cenas triviais do cotidiano (relações de trabalho, de escola, família, vizinhos, amigos, etc), em que a violência se introduz.

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

Como forma de representação do real, “*l’appropriation fictive du réel*” (VIART; VERCIER, 2008, p. 242), o *fait divers* presta-se à criação de efeitos de sentido que tornam o texto mais realista e verossímil. A ilusão referencial que gera empresta à narrativa uma

coloração de realidade e, como sentencia o crítico, ele é o responsável por dar à ficção “*une caution de vérité*” (ÉVRARD, 1997, p. 84).

Ancorado na realidade, mas preocupando-se igualmente com os problemas universais do homem, o *fait divers* parece querer sair do particular e específico para se inserir no mais geral e coletivo, tornando-se análogo ao próprio mito, seja pela semelhança das personagens que, segundo Évrard (1997), evocam os heróis míticos ao transgredirem as leis humanas, seja pela temática adjacente aos acontecimentos que relata: a iniciação, em “La ronde” e a infância, em “Villa Aurore”, por exemplo. Ao seguir uma espécie de modelo exemplar, o *fait divers*, conforme o autor, dá a impressão de repousar sobre uma armação mítica universal. Na esfera literária, “[...] *coupé de son origine journalistique, [o fait divers] est [portanto] amplifié, ennobli par la distance et l’esthétisation propres à la littérature. Il acquiert un caractère métaphorique, exemplaire, qui le rapproche souvent du récit mythique.*” (ÉVRARD, 1997, p. 7). Le Clézio tira proveito dessa alta carga mítica, utilizando-o como ponto de partida para empreender um movimento mais amplo, rumo ao mito.

Évrard (1997, p. 18) salienta que

L’écriture du fait divers est sous-tendue par une stratégie ambiguë puisque d’un côté, proche du roman réaliste, le texte s’efforce de cautionner la vérité de l’événement, et que de l’autre, il met en scène une fable surprenante en privilégiant l’unique, le sensationnel, l’exceptionnel.

Essa característica contribui, assim, para criar a realidade mais mágica que já comentamos estar presente nos escritos leclézianos, principalmente ao privilegiar, nessa conjugação de real e irreal, aquilo que Évrard (1997, p. 96) chama de “a necessidade e a verdade do mito”. O *fait divers* mostra-se, então, indispensável à expressão das ideias de Le Clézio, visto que, conforme sentencia Barthes (1993, p. 1316), ele é “[...] *une art de masse: son rôle est vraisemblablement de préserver au sein de la société contemporaine l’ambiguïté du rationnel et de l’irrationnel, de l’intelligible et de l’insondable.*”.

Diferentemente da linguagem maciça, unívoca e fechada da imprensa, em Le Clézio, como assinala Évrard (1997, p. 125), “[...] *il s’agit d’inventer une écriture paradoxale, ouverte, de trouver une diction autre du réel qui sollicite l’imaginaire et le mythe.*”. O autor assinala que “*Les nouvelles de Le Clézio privilégient la fonction testimonial de la narration, le rapport affectif, moral qui le narrateur entretient avec l’histoire racontée.*” (p. 115) e, segundo ele, ao contrário do que acontece com o *fait divers* jornalístico, em que o narrador mantém uma postura de afastamento, no *fait divers* de Le Clézio, o narrador manifesta sua

presença, deixando evidente uma implicação afetiva, como acontece em “Villa Aurore”, em que as lembranças da infância são narradas no modo pessoal, o que faz com que a narrativa apresente uma dimensão autobiográfica.

Ao servir-se do recurso do *fait divers*, cujo alvo são as pessoas “comuns”, anônimas, que têm suas angústias facilmente ignoradas e seus dramas rapidamente esquecidos, Le Clézio consegue, simultaneamente, “[...] *sortir de l’oubli ces existences misérables, de faire entendre ces voix solitaires, menacées par l’aphasie afin de témoigner de leur souffrance humaine.*” (ÉVRARD, 1997, p. 112), o que ilustra de forma palpável o fascínio que as minorias, os marginais, os excluídos da sociedade exercem sobre o escritor. O *fait divers* assume, assim, outra função dentro do texto literário: “*Contre la violence de la machine sociale, contre la faculté d’oubli de la civilisation, il revient à l’écriture de conserver les traces des existences humiliées et de donner une voix à des êtres écrasés par la fatalité.*” (ÉVRARD, 1997, p. 9).

O tratamento conferido ao *fait divers* em Le Clézio revela muito bem o que está contido na afirmação de Évrard (1997, p. 125) – remetendo a Alfred Jarry – de que os *faits divers* são, sobretudo, “pretextos” para inventar um olhar diferente sobre os acontecimentos, tendo em vista que “[...] *il invite à une interprétation métaphorique, symbolique ou mythique qui s’efforce de restituer le monde réel dans sa profondeur et sa complexité.*”. Em *La ronde et autres faits divers* não é o simples fato que importa, mas o que há nas “entre-linhas” e a realidade torna-se, como foi dito, apenas um motivo, o início para algo mais além do sentido literal.

Ao levantar, de forma implícita, grandes problemas inerentes ao gênero humano, as narrativas do *recueil* passam do real ao mítico, do particular ao universal. O mito transparece também naquilo que Évrard denomina a “*logique trouble*” do *fait divers*, uma lógica implacável que organiza os acontecimentos, levando o homem à fatalidade, que é se não o destino, o fado da mitologia greco-romana. Como no mito – principalmente se pensarmos nos etimológicos, isto é, aqueles que explicam a origem das coisas –, fatos (aparentemente) corriqueiros, dão margem a outras e novas interpretações, perdendo o aspecto de trivialidade diante de um exame mais atento. De acordo com Évrard, a personagem do *fait divers* e do romance também é um homem comum e não um herói mítico, porém, pela sua previsibilidade, acaba assumindo a universalidade própria do mito, passando a ser reconhecível por essa fixidez.

O livro já mencionado *La ronde et autres faits divers* é a coletânea de contos de 1982, em que Le Clézio compõe cada uma de suas narrativas a partir de acontecimentos que seriam

autênticos *faits divers*, assinalados, pela contracapa, como portadores de “*une banalité tout apparente*”.

O primeiro conto, “La ronde”, relata a experiência iniciática de Martine, uma adolescente de 16 anos que, na companhia da amiga Titi, faz “a ronda” em um ciclomotor. Após roubar a bolsa de uma mulher em um ponto de ônibus, Martine foge e, ao atravessar uma encruzilhada, é esmagada por um caminhão.

Em “Molosh”, Liana dá à luz um bebê, sozinha e observada por um cachorro, no assoalho de um *trailer*.

O estupro da adolescente Christine por mais de cinco homens, dentro de uma adega nas proximidades de sua casa, é o assunto de “Ariane”.

Em “Le jeu d’Anne”, um jovem suicida-se da mesma forma e no mesmo lugar em que a namorada morreu num acidente de trânsito um ano antes.

“La grande vie” mostra duas jovens irmãs gêmeas que, fingindo serem uma só pessoa, viajam para a Itália cometendo furtos e deixando de pagar passagens e estadias, até que são presas na fronteira ao tentar voltar para o país.

“Le passeur” versa sobre um grupo de operários que tenta passar ilegalmente a fronteira italiana. Após entrar clandestinamente na França e ser, como os demais, forçado a trabalho quase escravo, um deles volta caminhando sozinho rumo a seu país natal.

“Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?” é um conto em forma de entrevista com um homem que, depois de ter perdido o emprego, passa a cometer roubos para sustentar a família. Baseado numa estratégia que leva em conta os bairros mais vazios em cada época do ano, trabalha durante a noite, levando, com um furgão, aparelhos eletrônicos e eletrodomésticos, objetos antigos, bibelôs, para vender a donos de lojas de antiguidades e eletrodomésticos.

A aventura de uma garota que tenta impedir a demolição de um antigo teatro cujas ruínas serviam-lhe de esconderijo em suas fugas da escola, serve de matéria para “Orlamonde”.

“David” conta as aflições de um garotinho de nove anos que foge de casa à procura do irmão mais velho que partiu há um ano em busca de dinheiro e acabou por se tornar um morador de rua. David anda sem rumo pelas ruas, alimentando-se com o que consegue por meio de pequenos furtos em supermercados até que, ao descobrir que o irmão havia ido para a cadeia, simula uma tentativa de roubo, para, dessa forma, também ir preso e, finalmente, poder encontrar o irmão.

A obra remete a todo instante ao mundo do *fait divers*: além do título ser sintomático em relação à matéria eleita para conteúdo das narrativas, os elementos paratextuais também orientam a leitura dos contos como *faits divers*. A contracapa evoca “*Onze ‘faits divers’ d’une banalité tout apparente.*”, ao mesmo tempo em que a capa da edição utilizada – Folio – reproduz uma cena comum na cidade moderna – com seus prédios e seus muros, formando como que uma espécie de labirinto: a mão estendida de uma criança e uma figura um tanto quanto suspeita ao fundo.

Impregnados de mitos de diversas origens – bíblicos, gregos, ameríndios – os contos de *La ronde* apresentam a transgressão da ordem moral e social, apontada por Évrard como própria do mito e também do *fait divers*. O que são os roubos, estupro, abuso trabalhista, senão algumas formas de violência individual ou coletiva, social ou privada? Ao violarem as proibições sociais, os protagonistas de *La ronde* tornam-se, assim, heróis míticos.

Viart e Vercier (2008, p. 248) asseguram que *La Ronde et autres faits divers*, “[...] où les protagonistes apparaissent constamment comme de nouveaux Minotaure, Moloch, David ou Goliath”, faz oposição aos romances contemporâneos, que contestam o modelo mitológico para o *fait divers* e recusam-se a relegá-lo ao “impensável”, o que confirma que, em *La ronde*, o *fait divers* está muito mais associado ao mito do que geralmente o é. Salles (2006, p. 287) afirma que “*La présence de divers mythes: le Minotaure, le labyrinthe, le ‘Paradis perdu’, David et Goliath, Icare, soustraient à leur immanence les faits-divers [...]*”. O que leva à conclusão de que, assim, a literatura “personaliza” o *fait divers*, para fins próprios, em mais um aspecto.

La ronde et autres faits divers traduz a escolha do autor de escrever, citando Salles (2007, p. 65), “*pour la gloire des vaincus, non pour le profit des vainqueurs*”. Segundo a autora, nessa obra, “[...] ceux qui la société condamne sont les victimes sensibles d’un système qui a tué toute sensibilité” (p. 65). As narrativas teriam, portanto, a responsabilidade de mostrar a marginalização das personagens em alguns aspectos, mas também, conforme Évrard (1997), revelar aquilo que religa em profundidade o ser ao mundo, à natureza e ao outro (a fraternidade e o amor). Assim, entende-se por que “*À l’exclusion sociale dans l’ordre du réel répond le désir de intégration sur le plan du souvenir, du rêve ou du mythe.*” (ÉVRARD, 1997, p. 99).

De acordo com Thibault (1995, p. 968), “*L’image du cercle vicieux, contenu dans l’image de la ronde, peut d’ailleurs être appliquée à la plupart des nouvelles de ce recueil.*”. E é entre o *fait divers* e o mito encontramos a principal fonte para a circularidade já mencionada como característica dos contos de *La ronde*. Segundo Thibault, o *fait divers* tem

seu significado renovado pelo “acionamento” do mito, o “elemento novo” que Le Clézio introduz “[...] *pour donner au fait divers une plus grande profondeur et une plus grande authenticité.*” (p. 968). O real e o mítico envolvem-se de tal forma que assistimos a um retorno permanente entre ambos.

O tempo do *fait divers* assume também esse caráter circular, ao resvalar entre o tempo cronológico, mais racional e o tempo do mito, mais intimista, como salienta Évrard (1997, p. 97), ao dizer que

Le fait divers joue sur une tension entre le temps historique linéaire et progressif et le temps mythique récurrent et circulaire. D'un côté, il est vécu comme la succession d'événements imprevisibles et irréversibles, de l'autre, il est perçu comme un cycle fondé sur la répétition d'événements originels qui suivent une rythme préétabli. Formant une structure permanente, les événements semblent se rapporter simultanément au passé, au présent et au futur.

Sob a pena de Le Clézio, esta tensão parece esvanecer-se, resultando em algo distinto, que não é o *fait divers* nem o mito, separados, com suas fronteiras bem definidas e delimitadas, mas a própria escrita lecléziana, ou seja, a junção – muito poética, como veremos adiante – de ambos, a realidade mágica apontada por Camarani (2008) e já mencionada neste trabalho. É essa junção que vai gerar a universalidade já apontada anteriormente e declarada na contracapa, quando se lê que, em *La ronde et autres faits divers*,

L'incident s'annule au profit du dénominateur commun de toute souffrance humaine qu'articulent l'horreur de la solitude, la répression, l'injustice et, quoi qu'il arrive, le fol et vain espoir de rencontrer, dans l'amour et dans la liberté, une merveilleuse douceur.

Como os demais textos de *La ronde et autres faits divers*, “Villa Aurore” e “L'échappé” apresentam a força de uma narrativa realista composta com a escritura leve, viva, imprevisível do conto. Como o próprio título do livro já anuncia, o meio escolhido pelo autor para compor a realidade nesses contos é o *fait divers*, a partir do qual se desenvolve a aventura poética do autor rumo ao mito. De fato, assinala Boulos (2009), o ponto de ruptura principal do escritor em relação a seus contemporâneos, reside na concepção da linguagem:

L'évocation constante d'une quête des origines, sous forme de voyages exotiques et initiatiques, se double de la nostalgie d'un langage originel. La représentation de l'espace, du temps, du corps et des objets semble converger vers l'expression de ce désir. Il en résulte une répartition volontairement simplifiée des caractéristiques spatiales, suggérant

l'opposition d'un univers originel (tel le désert) à un univers non originel (telle la ville occidentale moderne), ainsi qu'une marginalisation des personnages, supplantés par le monde matériel qui les entoure. (p. 83)

Os contos “Villa Aurore” e “L’échappé” revelam bem a mobilidade e a duplicidade apontada por Cavallero (2009, p. 4) e amplamente desenvolvida por Roussel-Gillet em seu artigo intitulado “Le Clézio, l’écrivain *métisserrand*. Pour une nécessaire interculturalité” (2010). Longe de se ater à questão da miscigenação, Roussel-Gillet assinala que “*À propos de l’œuvre de Le Clézio, nous pouvons parler de littérature métisse, comme on le dit d’un tissu dont la trame et la chaîne ne sont pas de même matière, d’abord tant la nature de ses premiers textes était hybride [...]*”; e continua: “*Les mythes et légendes présents dans l’œuvre sous diverses formes ont un fort potentiel de poétisation. Mais encore une fois ce qui frappe dans l’univers leclézien c’est le maintien de l’entre-deux, entre légendes et quotidien [...]*” (p. 41).

Os contos selecionados desenvolvem-se, com efeito, entre a magia do mito e a banalidade do cotidiano. Em “Villa Aurore”, observa-se a necessidade de fuga do narrador, que, presa da degradada realidade do presente, causada exatamente pelo excesso de civilização, pelo progresso do mundo contemporâneo, só vê possibilidade de evasão pelas próprias lembranças. Diante da impossibilidade de voltar a ser criança num mundo artificial, em que o sonho e a imaginação não cabem mais, o único modo de obter a unidade perdida, a comunhão consigo mesmo, é a memória. E, assim, constata-se que “[...] *le remède à l’instinct de ‘fuite’ ou à la ‘guerre’ c’est donc d’écrire. Au lieu de fuir, on va recréer. [...] En créant ainsi un monde par l’écriture et l’art, on se réconcilie avec le réel.*” (ONIMUS, 1994, p. 161). Se o narrador-protagonista não consegue salvar a *Villa Aurore*, ele a recria por meio da linguagem.

A arte aparece, portanto, como única possibilidade de reviver momentos de plena felicidade e comunhão com o mundo, além de ser também a única forma de fazer prolongar esses momentos e as sensações por eles proporcionadas. Somente a imaginação, a memória e a escrita permitem o encontro com o mito, o retorno ao paraíso perdido da infância.

Partindo da realidade apresentada pelo *fait divers*, inicia-se essa viagem em direção ao mito: “*Transcendant le langage par des comparaisons et des métaphores qui créent des analogies entre les êtres, les animaux et les choses, l’écriture de Le Clézio semble vouloir s’élever du particulier au général, passer du réel au plan du symbole et du mythe*” (ÉVRARD, 1997, p. 101).

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

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

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

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

Depuis des années, ils font cela pour me faire peur, comprenez-vous, pour que je m’en aille d’ici, mais où est-ce que j’irai ? J’ai toujours vécu ici [...]. Et puis ensuite, il y a l’entrepreneur qui vient, le lendemain même, il sonne à ma porte, [...] je sais bien ce qu’il veut, et lui sait bien comment l’obtenir [...]. Ils ont pris le terrain pour la route, pour l’école, et puis ils ont loti ce qui était en trop, ils ont construit des immeubles. Mais il y a encore cette maison, c’est cela qu’ils veulent maintenant, ils ne me laisseront pas en repos tant qu’ils n’auront pas eu la maison, pour quoi faire ? Pour construire encore, encore. (LE CLÉZIO, 1982, p. 129-30).

Observando o fragmento a seguir – já citado na parte que tem como assunto a análise do conto “Villa aurore” especificamente:

J’ai redescendu les rues, les avenues, vers le bas de la colline. Les autos fonçaient dans la nuit, phares allumés, feux rouges en fuite. En bas, dans les rainures des boulevards, les moteurs grondaient tous ensemble, avec leur

bruit, plein de menace et de haine. Peut-être que c'était ce soir, le dernier soir, quand tous ils allaient monter à l'assaut de la maison Aurore, et les jeunes garçons et les jeunes filles de la maison de redressement, le visage barbouillé de suie, allaient entrer dans le jardin plein de sommeil, avec leurs couteaux et leur chaînes. Ou bien ils glisseraient sur leurs motocyclettes, le long du grand tournant qui enserre la vieille villa comme un anneau de serpent, et quand ils passeraient, ils lanceraient sur le toit plat leurs bouteilles de Coca-Cola vides, et peut-être que l'une d'elles contiendrait de l'essence enflammée... (LE CLÉZIO, 1982, p. 132, grifos nossos),

seria admissível pensar o destino aqui previsto para a mansão – seu futuro incêndio e, possivelmente, a morte de sua proprietária – como o *fait divers* de base para “Villa Aurore”, sobretudo se considerarmos os advérbios, as reticências e o condicional, tempo com o qual Évrard (1997) relaciona a inconclusão dos fins das narrativas de *La ronde et autres faits divers*, que, segundo o autor (p. 95), “[...] *refusent toute dramatisation excessive des événements. Ils présentent souvent une fin “ouverte”, suspensive, où l’événement violent, attendu est virtualisé [...] ou envisagé dans le futur [...]*”.

Em “L’échappé”, as referências espaciais – Lambessa, monte Chélia, Timgad – relacionadas ao país natal de Tayar – Argélia – levam a crer que o jovem pertence a um dos povos colonizados pela França. Tayar, pastor de cabras e cordeiros durante a infância, depois de retirado de seu país de origem, torna-se, supostamente, um criminoso. Vestido apenas “*du pantalon de toile grise et de la chemise-veste réglementaires*” e com os “*pieds nus dans des chaussures de basket sans lacets*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 57), o jovem em fuga, após caminhar por toda a noite pelo caminho que o levará ao cume da montanha, chega ao lugar desejado. Como o conto não traz um enredo propriamente dito, não se sabe ao certo o que aconteceu, apenas que Tayar passa à condição de fugitivo, após ser acusado e preso por um crime que, pelo pouco que o texto permite ver nesse sentido, não cometeu. O único contexto que podemos apreender é o retratado pela passagem a seguir:

Tayar pense à Marien qui s’est cachée dans une chambre d’hôtel, parce qu’elle croit qu’il va venir pour se venger, pour la tuer avec son couteau à cran d’arrêt. Elle sait maintenant qu’il s’est échappé, on a dû de lui dire. Ce sont des flics qui ont dû lui trouver cette chambre, dans un hotel moche des alentours de la gare, parce qu’ils pensent aussi qu’il va chercher à se venger, ils ont tendu leur piège. Oui, c’est cela, ils ont préparé la sourcière, ils attendent quelque part, dans la rue, embusqués dans une camionnette. Ou bien au bar en face de la gare, ils boivent des cafés et des demis à longueur de journée, en l’attendant. Tayar a envie de rire quand il pense aux flics embusqués à attendre. (LE CLÉZIO, 1982, p. 62).

Esse *fait divers*, que parece remeter à injustiça e crueldade do homem, permite, contudo, ao protagonista, a saída de uma realidade hostil – que fez um ser puro e inocente tornar-se um suposto criminoso – e o encontro com outra realidade, mais mágica, a realidade do mito, visto que o refúgio na montanha torna possível o encontro de Tayar com um espaço mágico e, em seguida, o encontro consigo mesmo, como veremos no capítulo que tratará do mito mais especificamente.

Voltando à ideia transmitida por Évrard (1997, p. 114), e já mencionada anteriormente, de que “*les faits divers sont des ‘pré-textes’ pour inventer un regard différent sur les événements*”, nota-se que, em ambos os contos, trata-se de uma possibilidade, oferecida pelo *fait divers* ao homem, de retorno às origens, a uma realidade primordial, numa tentativa de escapar à monstruosidade de um mundo que faz do homem um ser insensível, nocivo e incompleto.

Onimus (1994) salienta que toda a estética de Le Clézio pode ser explicada pela vontade de evitar o caminho traçado do romance, que supõe a verossimilhança; já, um conto, é a imaginação em liberdade. Nesse sentido, o *fait divers* – que, vale salientar, não se constitui como gênero, uma vez que não aceita etiqueta, classificação – aproxima-se do conto, em Le Clézio, pela carga mítica, poética e imaginativa que o compõem. O escritor optaria, então, pela “realidade do fictício”. O relato poético e simbólico do ritual de passagem em “La Ronde”, por exemplo, equilibra-se assim com a realidade do *fait divers* responsável pela estrutura na narrativa (CAMARANI, 2007). Évrard (197, p. 125) discute essa característica ao assegurar que

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

O *fait divers* é, então, utilizado pelo autor para criar o efeito de real desejado a uma narrativa de fundo realista; porém, a linguagem poética, que conduz ao mito, deixa ver o tratamento de questões fundamentais da humanidade. Contrariamente à estrutura fechada do *fait divers* comum, segundo Évrard (1997), as narrativas de *La ronde* apresentam um movimento de abertura, solicitando uma interpretação simbólica por parte do leitor. “*Sous un aspect futile, extravagant ou banal, il pose les problèmes de la nature humaine et de la destinée [...]*” (p. 8), corrobora o crítico a respeito do *fait divers*.

Indo por esse caminho, “Villa Aurore”, trata da implacável passagem do tempo que conduz à velhice e à deterioração não só dos espaços, mas também do homem que neles vive. Retratando a fatídica perda da infância, o conto parece adotar uma visão mais pessimista, diante da impossibilidade de se recuperar o antigo paraíso mítico. Dos contos de *La ronde et autres faits divers*, conforme afirma Cavallero (2008, p. 145), “[...] *Villa Aurore s’avère le texte le plus déceptif de l’ouvrage car c’est celui où s’introduit le plus fortement une impression de dégradation irréversible*”.

“L’échappé”, como todos os contos da coletânea, termina de forma inconclusa, com um fim indeterminado, em aberto, e, de modo análogo à “Villa Aurore”, apresenta o mesmo desenlace negativo, reiterado pelo silêncio que, segundo Evrard (1997), torna-se um *leitmotiv* na obra e simboliza o medo, o esquecimento, o fim das esperanças e o fracasso da comunicação do eu com o mundo.

4 A MAGIA MANIFESTA PELO MITO

Em seu livro *Mito e realidade*, Mircea Eliade (2002, p. 15, grifo do autor), sustenta que

[...] o mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, no tempo fabuloso das origens. Por outras palavras, o mito conta como, graças aos actos dos seres sobrenaturais, uma realidade teve existência, quer seja a realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, pois, sempre uma narrativa de uma criação: conta-se como qualquer coisa foi produzida, como a começou a *ser*.

Desse modo, a narrativa mítica seria distinguida das demais narrativas por ser especial, na medida em que conta uma história sagrada, uma revelação que teve lugar no tempo também sagrado dos começos – *in illo tempore*.

Eliade (1957, p. 29, 30) salienta que a imitação de um modelo trans-humano, a repetição de um cenário exemplar, a ruptura do tempo profano e a integração de um tempo primordial – que ele chama de “*Grand Temps*” – compõem o que há de essencial no comportamento mítico, ou seja, o comportamento do homem das sociedades arcaicas, que encontravam no mito a fonte de sua existência. Segundo o autor, o homem torna-se “contemporâneo de um mito” ao recitar ou imitar os gestos do mito, de modo que seria impossível a uma sociedade ignorar completamente esse comportamento, já que suas notas fundamentais – o modelo exemplar e a repetição, sobretudo – são consubstanciais à condição humana.

Conforme Eliade, levando-se em conta que o “pensamento coletivo” jamais é abolido da sociedade, independente de seu grau de evolução, o homem moderno também conservaria ainda um pouco do comportamento mítico, ao participar de certos símbolos que seriam considerados como a sobrevivência desse tipo de pensamento. No nível individual, por sua vez, o mito jamais teria desaparecido, uma vez que ele transparece nas fantasias, nos sonhos e nas nostalgias do homem moderno.

Eliade declara que uma análise concernente a esse comportamento mítico na sociedade moderna renderia muitos volumes, pois, embora laicizados e camuflados, os mitos ou as imagens míticas multiplicam-se por todo lugar, como, por exemplo, o mito do paraíso perdido, encontrado nas imagens da ilha paradisíaca ou da paisagem edênica, lugar privilegiado onde o tempo imobiliza-se e as leis são abolidas. Eliade (1957, p. 33) salienta que

“[...] *c’est surtout en analysant l’attitude du moderne à l’égard du Temps qu’on peut découvrir le camouflage de son comportement mythologique.*”.

Considerando-se que uma das funções essenciais do mito é justamente o resgate de um tempo primordial, o comportamento mítico do homem moderno estaria expresso na angústia que ele demonstra diante do tempo presente, chamado “momento histórico”, na atitude de “sair do tempo” manifestada na tendência para negligenciá-lo e no desejo de participar de um tempo glorioso porque primordial. Essa defesa contra o tempo, afirma o autor, pode ser observado, de modo camuflado, principalmente, nas distrações das horas livres. Em vez de aparecer nos setores essenciais da vida – o trabalho, por exemplo –, o mito foi transportado para os momentos de lazer, isto é, as atividades irresponsáveis e secundárias da sociedade passam a ser responsáveis pela abolição do tempo aspirada pelo ser humano.

Esse esforço para romper com o tempo presente e recuperar um tempo primordial explica-se pelo fato de que, conforme afirma Eliade, esse “voltar atrás” constitui-se também uma presença, pois permite ao homem participar, reintegrar a plenitude dos inícios. Segundo o autor, em relação ao nível da experiência pessoal do homem moderno, a época primordial pode ser apenas aquela da infância.

Esses primórdios representariam a plenitude por permitir ao homem o convívio amistoso com os animais e demais seres e elementos do universo, incluindo o conhecimento de sua língua. “*In illo tempore, avant la chute, cette amitié était constitutive de la condition humaine primordiale.*” (1957, p. 83, grifos do autor) e representa, portanto, uma “síndrome paradisíaca”.

A “nostalgia do paraíso” proposta por Eliade (1957, p. 87) traduz, assim,

[...] *le désir de retrouver l’état de liberté et de béatitude d’avant la “chute”, la volonté de restaurer la communication entre la Terre et le Ciel; en un mot d’abolir tout ce qui a été modifié dans la structure même du Cosmos et dans le mode d’être de l’homme à la suite de la rupture primordiale.*

A obra ficcional de Le Clézio é marcada, como já foi observado, pela temática da infância, do paraíso perdido, da busca das origens e da nostalgia de um tempo mítico e primordial. Segundo López (1995, p. 121), “*Ses oeuvres reliant le présent à un passé mythique qu’il revivifie [...]*” por meio da escrita. Suas personagens, insatisfeitas com o materialismo da sociedade contemporânea, procuram fugir desse mundo, empreendendo uma espécie de “volta à natureza” (THIBAUT, 2008, p. 85)

De acordo com López (1995, p. 120), “*Les histoires nourries de mythes se déroulent à deux niveaux: un contenu manifeste qui se développe dans le monde réel et un contenu latente qui renvoie au temps mythique, aux époques ancestrales de l’humanité.*”. Em “Villa Aurore”, o mito grego do paraíso perdido é introduzido na narrativa por meio de alguns elementos. A existência de uma espécie de templo grego e a menção ao termo grego “Ouranos”, transcrito em sua fachada, por exemplo, já evocam um espaço ideal e perfeito, tendo em vista que a palavra corresponde, em português, ao substantivo “céu”, cujo significado religioso traz exatamente a idéia de paraíso, lugar para onde vão as almas puras. A casa, descrita como celestial, e o misterioso jardim que a circunda recobrem, também, o conto de uma esfera mágica e mítica. O privilégio dado a esse espaço natural, em que o ser humano vive harmoniosamente com os animais e os demais elementos do universo, bem como a tentativa de resgate do tempo da infância constituem, portanto, o conteúdo manifesto da narrativa e encarna a nostalgia do paraíso primordial, que seria seu conteúdo latente.

Face à artificialidade da civilização moderna, uma das saídas que restam ao homem é a volta ao tempo mítico do paraíso perdido, volta que, conforme Roussel-Gillet (2010), compreende uma viagem interior. Diante da inviabilização do presente, o passado torna-se um lugar de fuga. Esse mito edênico, segundo Onimus (1994, p. 56) “[...] *concentre toute la vision du monde de Le Clézio, sa nostalgie des origines, la vie innocente et de la paix, son horreur de la ‘guerre’ introduite dans le monde pour le malheur et par la faute des hommes, avec la perversion qui en est résultée.*”.

A partir dessa necessidade de retorno é que se pode explicar a importância atribuída à infância nas narrativas poéticas leclézianas, nas quais o lugar privilegiado de protagonista é dado sempre à criança. De acordo com Onimus (1994, p. 62), Le Clézio “[...] *fait l’éloge de l’animal qui a la chance de ne pas être un intellectuel. Il célèbre l’enfant (‘infans’, celui qui ne parle pas parce qu’il est ‘ce qu’il y a de plus vraie et de plus animal dans l’homme’ [...])*”. Essa relevância pode ser compreendida sobretudo se considerarmos que, para Eliade, o tempo primordial do homem é a infância.

Nesse sentido, Kouakou (2009, p. 144) afirma que, em Le Clézio, “[...] *le monde de l’enfance peut se comprendre ici comme une représentation du monde primordial, le monde primitif non encore altéré que Le Clézio souhaite retrouver et faire perdurer [...]*”. A infância é primordial justamente por seu estado de pureza e inocência. A criança está “fora” do mundo dos adultos, é a-histórica e não busca racionalizar as coisas, de modo a permitir que – como o faz Le Clézio – sobre ela seja projetada uma imagem da existência em seu estado bruto, “[...]”

dénouée de tous les oripeaux sociaux et culturels qui empêchent le contact direct avec le monde réel [...]” (SUZUKI, 2009, p. 78).

Assim, na obra lecléziana, o mito do paraíso perdido corresponde ao mito da felicidade infantil. O anseio do homem de recuperar o paraíso perdido é saciado quando ele é capaz de revivificar o tempo original da infância, cujos valores são conservados no mais profundo interior de cada um. As experiências de Gérard em “Villa Aurore” e de Tayar em “L’échappé” reforçam a certeza dessa permanência e lembram a necessidade de preservação dos valores primordiais da existência e da sensibilidade infantil.

Camarani (2008, p. 74) destaca que

La valorization de la figure de l’enfant par Le Clézio [...] provient de cette possibilité de recréer un univers complet, du pouvoir de son regard capable de saisir la réalité magique et de reproduire le paradis perdu, espace et temps que l’écriture peut effectivement engendrer.

O conteúdo dessa asserção remete imediatamente à outra questão relacionada ao mito e levantada por Roussel-Gillet (2010) ao dizer que aquilo que chama atenção nos escritos leclézianos é a manutenção do “*entre-deux*”, entre mito e cotidiano. Segundo ela, o escritor, tece uma realidade mítica em uma trama mais sombria, criando um espaço dinâmico e afirmando uma obra de abertura. Ao colocar, lado a lado, duas realidades diferentes – mas que não excluem uma à outra –, Le Clézio promove, segundo Bachand (2009), a fusão simbólica dos antagonismos que é própria da narrativa mítica. Desse modo, ele compõe “[...] *une épopée du monde moderne qui mêle la dénonciation de la barbarie des mégapoles et la fascination qu’elles exercent*”, seus romances descobrem “[...] *de nouvelles “mythologies suscitées par la modernité. Ils invitent à cette “pratique mythique” de l’espace urbain dont parle Michel de Certeau [...]*” (SALLES, 2010, p. 18 e 2007, p. 75, respectivamente).

O espaço urbano moderno pode, então, adquirir a dimensão de espaço mítico e, desse modo, adquirir igualmente a dimensão de um espaço sagrado. Vejamos em quais condições.

Eliade, em *O sagrado e o profano* (1992) afirma que “[...] lugar santo por excelência, casa dos deuses, o Templo ressanctifica continuamente o Mundo, uma vez que o representa e o contém ao mesmo tempo. [...] Seja qual for seu grau de impureza, o Mundo é continuamente purificado pela santidade dos santuários.”, e acrescenta: “[...] a santidade do Templo está ao abrigo de toda a corrupção terrestre, e isto pelo fato de que o projeto arquitetônico do Templo é a obra dos deuses e, por consequência, encontra-se muito perto dos deuses, no Céu.” (p. 34). Em *Le mythe de l’éternel retour* (1969, p. 50), o autor diz que “[...] *l’espace profane est aboli*

par le symbolisme du Centre qui projette n'importe quel temple, palais ou bâtiment au même point central de l'espace mythique."

Como já foi mencionado, há, no conto "Villa Aurore", uma espécie de templo grego no jardim do casarão. É interessante notar que o templo está presente na *Villa Aurore* do passado e é constantemente evocado pelas lembranças do narrador, ao passo que sequer é mencionado quando da descrição do espaço do presente. A "ausência" do templo parece, dessa forma, um dos indicadores da caracterização do espaço atual como profano e manifesta a antiga, porém perdida, sacralidade do lugar. O mundo moderno e suas construções extinguiram o templo e, conseqüentemente, a aura sagrada que recobria *Villa Aurore*.

Eliade (2002, p. 50, 51), diz que "O decorrer do Tempo implica o distanciamento progressivo do 'princípio' e, portanto, a perda da perfeição inicial.". Segundo o autor, o único meio que o pensamento arcaico considerava capaz de anular a ação do Tempo e curar o homem dessa ação era o "voltar atrás". Ele afirma que "[...] o retorno individual à origem é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende." (p. 74, 75) e, mais adiante, "[...] para curar-se da obra do Tempo, é preciso 'voltar atrás' e chegar ao 'princípio do Mundo'" (p. 81). Ainda de acordo como autor, para tanto, a memória teria um papel fundamental, pois apenas por meio da rememoração seria possível libertar-se da obra do Tempo.

Em "Villa Aurore", o tempo da infância pode ser visto como um tempo mítico por meio de diversos motivos. Alguns deles já foram mencionados no decorrer do texto, como, por exemplo, o templo grego. O motivo da montanha sagrada – intemporal, cuja maior expressão é o Olimpo, morada dos deuses, lugar santo por excelência – é apresentado pela figura da colina, que é essencial para o conto, já que, conforme Léger (2008, p.107), constitui-se como um lugar fundador e que dá acesso ao mistério.

Villa Aurore é, pois, um lugar mítico, paradisíaco e sagrado, capaz de proporcionar instantes privilegiados e de plenitude como dos primórdios. Segundo Onimus (p. 134), os lugares sagrados "[...] sont des endroits intacts. Quand on s'en approche on est intimidé, on a peur de déranger, d'abîmer, de briser un sortilège.". Nesse ambiente sagrado, as crianças, que brincavam de caçar os gatos, cessam de fazê-lo ao adentrar os muros do misterioso jardim, assim como não ousam chegar perto da casa ou entrar no templo por medo de corromper seu encanto, limitando-se apenas à contemplação de ambos, como mostra a passagem abaixo:

[...] j'appris avec d'autres garnements la possibilité d'entrer dans son domaine, par une brèche dans le vieux mur, du côté du ravin, à l'ubac de la colline. Mais à cette époque-là, nous ne disions plus la dame de la villa Aurore, ni même la villa Aurore. Nous en parlions avec une périphrase qui avait été certainement inventée pour exorciser le mystère de la première enfance, et pour justifier notre entrée: nous disions: "aller au jardin des chats errants", ou bien "passer par le trou du mur". Mais nous restions prudemment dans la partie abandonnée du jardin, celle où vivaient les chats, et leurs portées miraculeuses de chatons aveugles, et deux ou trois statues de plâtre abandonnées à la végétation. (LE CLÉZIO, 1982, p. 110).

A perda desse espaço paradisíaco manifesta uma verdadeira dessacralização do espaço, que pode ser observada principalmente se considerarmos o final de "Villa Aurore", em que aparecem os danos causados pela civilização, a tecnologia, símbolos do consumismo etc.

O narrador expressa, no entanto, o desejo de reintegrar uma situação primordial e a recordação é o único meio que encontra para abolir as ações do tempo sobre si e o espaço e reviver os momentos passados na infância já distante, resgatando aquele espaço edênico. Essa atitude mostra o desejo de evasão presente nas personagens leclézianas. A dessacralização que, de acordo com Eliade (1992, p. 14), "[...] caracteriza a experiência total do homem não religioso das sociedades modernas, o qual, por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas.", impossibilita o narrador de atingir a plenitude desejada, uma vez que está afastado do sagrado. Devido a isso, ele sente a necessidade de regressar ao tempo infância e reintegrar a plenitude original. Essa postura expressa com intensidade aquilo que Eliade denomina "nostalgia da perfeição dos primórdios" (1992, p. 49) e exemplifica perfeitamente a afirmação do autor segundo a qual "[...] o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso" (1992, p. 18).

Eliade (1992, p. 18, 19) assevera que

[...] nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que, de algum modo, lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço. Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, "única": são os "lugares sagrados" do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana.

O comportamento do narrador permite compreender essa asserção na medida em que, embora seja expressamente não-religioso por se comportar como o homem moderno e racionalista, guarda ainda resquícios do modo de ser do homem religioso, esforçando-se por reatualizar um tempo mítico e revivificar um mundo perfeito, porque original, porque “recém-nascido” (ELIADE, 1992, p. 49).

A oposição entre passado e presente estabelecida nas narrativas expressa também uma oposição entre sagrado e profano. O tempo do presente é profano por ser o agente de destruição e, logo, de dessacralização do espaço antes sagrado. Isso, porém, não é algo rígido e imutável, uma vez que, como foi observado, o homem moderno consegue encontrar “porções” de sacralidade no mundo em que vive, desde que seja capaz de mudar a visão sobre as coisas, o que faz com que elas também mudem, como mostra Onimus (p. 100): “*Quand on cesse de voir ‘du dehors’ (regard instrumental) et qu’on s’efforce de participer (regard poétique), les choses ‘s’ouvrent’, se chargent de significations et parfois vous parlent, deviennent amies [...]*”. Se considerarmos a afirmação do autor de que “*Les lieux magiques sont ceux où l’on est ému, blessé de souvenirs, exalté de désirs*” (p. 112) e o fato de que Gérard sente-se dessa maneira ao revisitar *Villa Aurore* quando adulto, podemos também considerar esse espaço como um lugar que ainda possui algo de mágico e mítico, e mais, se ainda é capaz de suscitar um sentimento primordial, poderia ser avaliada como sagrado.

No conto “L’échappé”, o mito aparece também sob diversos aspectos. O mais facilmente depreendido é o mito do “bom selvagem”. Se em “Villa Aurore”, ao buscar uma recuperação do passado, Le Clézio parece seguir uma tradição romântica – no sentido daquela que se volta contra a tradição clássica e racional –, em “L’échappé”, a tendência “romântica” do autor transparece na utilização desse mito do “bom selvagem”.

Eliade (1957) sustenta que o “bom selvagem” seria um exemplo de existência beatífica no seio da natureza, sendo assim chamado por remeter à imagem mítica do “homem natural”, além da história e da civilização e, logo, em um estado de inocência e liberdade exemplar. A imagem do bom selvagem alude àquela do homem natural, em estado de pureza e beatitude em meio a uma “Natureza maternal e generosa”, em que imediatamente reconhecem-se as características de uma paisagem paradisíaca. Assim, de acordo com o autor (p. 42, grifos do autor), “*Le mythe du bon sauvage ne fit que relayer et prolonger le mythe de l’Âge d’or, c’est-à-dire de la perfection des commencements.*”, mito que constitui, portanto,

[...] *la revalorisation, radicalement sécularisée, d’un mythe beaucoup plus ancien: le mythe du Paradis terrestre et de ses habitants aux temps fabuleux*

qui précèdent l'Histoire. Plutôt que d'une "invention" du bon sauvage, on devrait parler du souvenir mythisé de son Image exemplaire. (ELIADE, p. 40).

Levando-se em consideração que Tayar, o protagonista de “L’échappé”, antes de ir para a cidade grande, vivia de forma simples, pura e em contato direto com a natureza em seu país natal, pode-se afirmar que ele encarna perfeitamente o papel do “bom selvagem”. Seu comportamento na montanha remete àquele do homem natural, que consegue viver harmoniosamente com a natureza, que se guia pelos instintos e pelas crenças de sua cultura. Um exemplo dessas crenças aparece na narrativa por meio da referência à “*pierre de la faim*”:

Maintenant il se souvient. C'est son oncle Raïs qui le lui a dit la première fois, mais il le savait déjà, comme si c'était quelque chose qu'il avait appris le jour de sa naissance. Avec hâte, il cherche parmi les pierres, jusqu'à ce qu'il trouve une grande pierre triangulaire, c'est celle-là, celle qu'il a entendu nommer autrefois, la "pierre de la faim". Son oncle Raïs lui en parlait, il se souvient, il lui montrait la pierre et il riait, et il savait que ça n'était pas une pierre comme les autres. C'était une pierre qui avait un secret, un esprit, quand on la rencontrait sur son chemin.

Tayar défait les boutons de sa chemise-veste réglementaire, et il appuie la pointe de la pierre sur sa peau, là où palpite le noeud de la douleur, tout près de son cœur. Le froid de la pierre le fait tressaillir, mais il serre très fort la pierre entre ses bras, et il appuie. La pointe de la pierre entre dans sa chair. Il serre la pierre si fort qu'il gémit de douleur. Mais ses bras ne s'occupent pas de la douleur.

La pierre est tellement serrée contre son diaphragme que Tayar peut à peine respirer. Il se lève, plié en deux, alourdi, et il recommence à marcher sur le plateau calcaire. Maintenant, la pierre l'aide, elle lui donne sa force froide, elle efface la faim et la douleur. (LE CLÉZIO, 1982, p. 71, 72).

A função dessa pedra, mágica e mítica, lembra imediatamente a passagem bíblica da primeira tentação de Jesus, em que Lúcifer sugere-lhe que transforme pedras em pães para matar a fome de um jejum de quarenta dias e quarenta noites. Nota-se, assim, a tradição de uma aproximação, poética inclusive, desse elemento natural – a pedra – ao alimento. Quando Tayar tenta racionalizar o sentido da pedra e a perde, há, igualmente, a perda da magia e do poder que ela possuía:

Le garçon regarde la pierre que Tayar tient serrée contre son ventre.

“Pourquoi vous avez ça?”

“Ce n'est rien”, dit Tayar. Il laisse tomber la pierre sur le sol, à côté de lui.

“C'est un truc pour ne pas sentir la faim.” (LE CLÉZIO, 1982, p. 76)

Tayar recupera gestos ancestrais, tornando-se, assim, contemporâneo do mito. Esses gestos instintivos são vistos, por exemplo, nas passagens em que a personagem procura por água para beber, transcritas a seguir: “*Tayar cherche autour de lui, pour deviner s’il y a de l’eau quelque part. Comme autrefois, ses narines se dilatent pour capter l’odeur de l’eau.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 61); “[...] *son instinct l’avertit qu’il y a de l’eau, quelque part, au sommet. Il ne la voit pas, il ne l’entend pas, mais il la sent avec l’intérieur de son corps, comme un souvenir.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 63); “*L’eau est là, sûrement, quelque part. L’instinct plus vieux que sa vie avertit Tayar qu’il va trouver l’eau, qu’elle l’attend.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 66). E ele, de fato, consegue encontrá-la valendo-se dos instintos selvagens que perduram em seu interior. Os gestos aparecem também em momentos como aqueles em que ele anda cuidadosamente em meio à vegetação, ou quando dorme abraçando seu corpo para não perder calor, no modo de sentar, quando canta ou quando procura abrigo. E todas essas ações vêm acompanhadas da expressão “*comme autrefois*”, que mostra a ancestralidade nelas presente.

Tayar mostra, em praticamente toda a narrativa, o comportamento do “*homo religiosus, entendu non pas comme homme de la Religion mais de la ‘reliaison’*. *Celui-ci, qui vit dans la conviction de l’existence d’une réalité transcendante, n’est pas séparé du monde [...]*” (SUZUKI, 2009, p. 75-76). Ele é capaz de ver e viver o sagrado, cuja presença se manifesta na figura de uma espécie de gruta, uma cratera, que aparece no conto. É nessa gruta que Tayar encontra água para matar sua sede e abrigo da luz do sol e do frio.

C’est une bouche sombre, ouverte à la surface des rochers. Malgré la sécherresse alentour, l’air semble humide ici, comme au fond d’une vallée. Il y a des arbustes tout autour de la bouche, comme une toison hérissée, incline par le vent. Tandis qu’il s’approche, Tayar voit que cette ouverture est très grande, pareille à une cratère. Dans le fond, il y a une borie en ruine et un abreuvoir plein d’eau. (LE CLÉZIO, 1982, p. 66).

Essa gruta dá, assim, a ideia de um templo, não em seu sentido concreto, mas em sua função, como um lugar que abriga e alimenta o homem, como um verdadeiro oásis em meio ao deserto, como diz o narrador sobre Tayar: “*D’avoir dormi au fond de la doline lui a fait du bien.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 69). É ainda nesse lugar que será promovido uma espécie de encontro de Tayar consigo mesmo, por meio da aparição de um menino com o qual o protagonista se identificará. Esse encontro é efêmero e um tanto quanto incerto. Tayar em nenhum momento consegue enxergar seu rosto, o menino não responde à pergunta do jovem sobre como ele se chamava e sobre seus lábios parece pesar uma “*expression de mutisme*”

(LE CLÉZIO, 1982, p. 77), indícios que, juntos, levam a uma incerteza ainda maior de sua existência e identidade. Porém, Tayar quer reter a criança perto de si, pois

Il le connaît bien. L'enfant lui rassemble, il est tout à fait comme un reflet de lui-même. Il porte les mêmes habits, la longue tunique de laine effilochée, autour du cou, qui flotte sur son corps maigre et dessine la forme de ses jambes. Il est pieds nus sur les pierres aiguës, et ses cheveux bougent dans le vent, noirs et brillants comme l'herbe.

Quand il le reconnaît, Tayar sent une ivresse étrange, qui efface toute douleur. La faim cesse de le ronger, et sa poitrine respire librement, se gonfle d'un très long soupir. Tayar sait qu'il n'a pas besoin de parler, ni de bouger. (LE CLÉZIO, 1982, p. 77, 78)

Esse reconhecimento de si mesmo no garoto conduz à interpretação de que, ao encontrar, concreta e simbolicamente, a criança, Tayar encontra, de igual maneira, a completude primordial. Ao encontrar-se consigo mesmo, vai ao encontro do passado e, nesse momento da narrativa, há um embaralhamento dos tempos, de modo que não é possível saber se é passado ou presente, e tem-se a ideia de que o que ocorre é uma verdadeira junção não só entre os dois tempos como também entre os “dois” Tayar.

A criança alimenta o homem, também concreta e simbolicamente, apagando todas as suas dores e fazendo-o esquecer o presente: “*Il ne parle pas, il regarde Tayar seulement, et la lumière de son regard lui donne des forces comme un aliment.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 81). O reconhecimento da criança e de si mesmo, o processo de identificação, acontece num momento em que o narrador diz: “*Il dit, faiblement, 'Aazi...' et il rit un peu, sans bruit, et sa main s'élève pour prendre la main du garçon.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 81). A importância desse instante pode ser compreendida se comparado com o relato da infância, em que o irmão e o tio de Tayar tratavam-no exatamente – e somente – por esse nome, Aazi. Aazi é a própria criança que o protagonista reencontra. Contudo, rápido como a velocidade de uma lembrança ou de um pensamento, a criança se vai, levando consigo toda a vida, a força e o calor que havia trazido a Tayar. O pão com que o alimentara e o manto com que o cobrira não exercem o efeito que exerciam ao lado da presença da criança:

A côté de lui, en tâtant, Tayar trouve les morceaux de pain, les peaux d'orange humides. Il essaie de prendre un morceau de pain, mais ses doigts n'ont pas de force, et le pain roule dans l'herbe à côté de lui. Malgré l'anorak sur sa poitrine, Tayar sent le froid qui vient en lui, qui l'occupe peu à peu. (LE CLÉZIO, 1982, p. 82)

Após perceber que, com a ausência do menino, “*Par instants, le monde semble se vider, comme si venait la nuit, une nuit terrible qui ne finirait plus.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 82), Tayar vai atrás do rastro luminoso que, segundo o narrador, a criança deixara, e encontra todo seu esplendor no vale sem sombra, sentindo uma intensa felicidade.

Il doit aller loin, avant la nuit, sur les pentes du mont Chélia, jusqu'à la grotte ou l'attendent son frère et sa soeur Horriya. Il n'y a plus rien d'autre, plus personne d'autre au monde. La grande vallée ouverte conduit jusqu'à l'autre bout de la terre, plus loin que Timgad, plus loin que Lambessa. L'enfant est revenu, pour lui ouvrir le chemin, pour laisser son signal de lumière. Maintenant, il n'y a plus qu'à regarder, à se laisser glisser sur la route étincelante. (LE CLÉZIO, 1982, p. 84)

é a conclusão a que se chega e que leva imediatamente à depreensão do mito da felicidade infantil e do paraíso perdido presentes de modo subterrâneo na narrativa, e que expressam “[...] *l'aspiration des personnages à retrouver l'état d'euphorie qu'ils éprouvaient dans le cadre spatio-temporel où ils vivaient, et qui contraste avec l'état de manque que leur impose leur situation présente dans l'Occident moderne.*” (SUZUKI, 2009, p. 80). O final do conto, no entanto, dá a entender que Tayar será encontrado e, conseqüentemente, impossibilitado de continuar vivendo essa realidade mítica.

De acordo com Eliade (1957), toda poesia é capaz de prolongar o mito, tendo em vista que ela é “[...] *un effort pour re-créeer le langage, en d'autres termes pour abolir le langage courant, de tous les jours, et inventer un nouveau langage, personnel et privé, en dernière instance secret*” (p. 35, 36, grifos do autor). Nesse sentido, segundo o autor, todo poeta seria capaz de “refazer” o mundo, ao se esforçar de o ver como se o Tempo e a História não existissem, comportando-se, assim, como o homem das sociedades tradicionais.

Haverá a oportunidade de observar mais detalhadamente no próximo capítulo que Le Clézio compõe uma narrativa poética, que abole a cronologia, a marcação do tempo exata e instaura uma circularidade temporal, instituindo, portanto, uma desautomatização, uma “humanização” do tempo, o que nos remete à afirmação de Eliade (2002, p. 164-165, grifo do autor), que diz:

De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele que somos obrigados a viver e a trabalhar. Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo “estranho”, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento

mitológico". Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa *pela primeira vez*; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do "princípio".

Como era de se esperar, é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do "Tempo morto", do Tempo que destrói e que mata.

Para Le Clézio, reencontrar o tempo primordial é, ao mesmo tempo, reencontrar o sentido da escrita: *“Pour moi, le sens même de l’écriture, c’est de trouver l’homme nouveau que l’on a en soi, c’est-à-dire, retrouver l’enfant ancien. L’homme nouveau, c’est l’enfant ancien, c’est cette union entre le passé et le future.”* (LE CLÉZIO *apud* LÓPEZ, 1995, p. 121). Se suas personagens veem-se impossibilitadas de encontrar concretamente o paraíso perdido, ele é, no entanto, recriado, reinventado por meio dessa escrita.

5 A TENTAÇÃO POÉTICA DE LE CLÉZIO

Jean-Yves Tadié, em sua obra *Le récit poétique* (1978), chama a atenção para o fato de ser comum ao texto moderno a abolição das antigas distinções entre os gêneros literários, salientando que “*Tout roman est, si peu qui soit, poème; tout poème est, à quelque degree, récit.*” (p. 6). Segundo o autor, a narrativa poética seria, então, aquela que retoma, em prosa, os recursos utilizados no poema. É, pois, sobretudo nesse aspecto que se fundamenta a narrativa poética, que o autor define de acordo com as características que adquirem as categorias narrativas da personagem, do tempo e do espaço, pela recorrência do mito, do sonho, do tema da infância e pelo uso dos recursos poéticos.

Roussel-Gillet (2010), ao falar a propósito da obra lecléziana, refere-se a ela como uma “literatura mestiça”, pela natureza híbrida dos textos do autor. O próprio Le Clézio, em entrevista concedida a Yves Buin (2008, p. 39), afirma: “*Tout ce que je peux dire c’est que la littérature n’est rien si elle n’est poétique d’abord. La poésie pour moi naît toujours d’un éxtase*”, confirmando, assim, uma das principais características de seus escritos.

Parte dessa poesia Le Clézio vai encontrar no tema da infância, que é basilar em seus escritos. Esse prestígio advém do fato de que “[...] *le récit dont le héros est un enfant se tourne, naturellement et fatalement, vers la poésie [...]*” (TADIÉ, 1978, p. 85). Desse modo, o tema constitui-se como o primeiro aspecto a fazer poética a narrativa lecléziana e, por isso, em geral, suas personagens centrais ou são crianças, ou estão muito próximas da infância ou carregam o desejo de retorno a esse tempo.

Pela relação que mantém com as origens, com o nascimento do indivíduo, por sua inocência característica e sua capacidade de ver o mundo de modo diferenciado, a criança eleva-se ao estatuto de criatura mítica. O olhar da criança lembra ao homem a necessidade de resgatar a inocência perdida, já que, como assegura Onimus (1994, p. 61), “*À la ‘fausse complication cérébrale’ [expressão utilizada por Le Clézio] des adultes on apposera la profonde simplicité des enfants: d’un côté une stérile embrouille, de l’autre un silence étonné, global, merveilleux. La vraie poésie est faite de ce silence-là*”. Para Le Clézio, a infância representa o tempo de um mundo de conhecimento e de uma forma de vida superior (DUGAST, 2009). Segundo Onimus (1994, p. 126-127), o escritor

[...] *a besoin de ces enfants pour nous dire comment lui-même perçoit l’existence: leur regard est innocent, leur yeux son ‘lisses et durs’, ils voient ce que nous avons cessé de voir; ils ne sont pas encore habitués; ils ne jugent pas, mais ce qu’ils voient nous donne mauvaise conscience.*

A busca de Le Clézio é, enfim, justamente pela inocência, pela conservação da magia própria das crianças. Sua preocupação é quanto à necessidade de abordar o mundo por meio dos olhos da criança, livre de pré-jugamentos e dos valores morais impostos pelo modo de pensamento dominante.

Nesse sentido, entende-se a escolha do escritor pela narrativa poética, visto que a poesia é o que há de mais original e humano no homem. A linguagem poética, associativa, desautomatizante, humanizadora por excelência, presta-se perfeitamente a exprimir a vontade das personagens leclézianas de uma volta ao estado de pureza natural, a um tempo em que o mundo é visto e exprimido de acordo com um pensamento analógico, que vê a relação existente entre todas as coisas do universo, e “*Chez Le Clézio*, afirma Onimus (1994, p. 55), *ce retour vers un paradis perdu est devenu un leitmotiv que nous appellerons poésie [...]*” e, acrescento, não só “poesia”, como também mito, memória, tempo circular, elementos que contribuem para a circularidade da narrativa.

Segundo Tadié (1978), o herói da narrativa poética é o sujeito de uma busca e portador de um desejo, de modo que sua função seria correspondente àquela do herói do século XX, época que ilustra o mito de Narciso, isto é, o indivíduo à procura de sua imagem. O autor destaca que, na narrativa poética, as personagens são “devoradas” pelo narrador (geralmente) protagonista, cedendo lugar ao espaço, que, devido a esse apagamento das personagens, ganha uma posição privilegiada, tornando-se ele mesmo protagonista, falando por si próprio, enriquecendo-se de aspectos simbólicos e carregando uma função, sobre a qual falaremos posteriormente.

Tadié afirma que “*L’espace du récit poétique n’est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique.*” (TADIÉ, 1978, p. 61). Assim, o espaço organiza-se segundo um ritmo binário e, nessa oposição, as cidades são prosaicas, enquanto os lugares fora do centro associam-se ao devaneio e à poesia, justamente pela maior proximidade à natureza, lugar privilegiado que retoma a antiga tradição do *locus amoenus*. O autor ainda destaca que “*La description de l’espace poétique, ouvert aux symboles, à la fascination, au retentissement, appelle en effet au centre, ‘nombril du monde’ [...]. Le récit poétique élit un lieu paradisiaque qui s’oppose absolument aux décors de rencontre du récit réaliste [...]*” (p. 61).

Nos contos estudados, em “Villa Aurore” sobretudo, a cidade, com todo seu progresso, é vista de forma negativa, ao passo que os espaços naturais ganham uma alta carga de positividade, por serem mais propícios ao sonho, à imaginação; a natureza é o lugar onde as

crianças podem se refugiar das regras e dos males da cidade moderna, onde podem contemplar a beleza existente nas coisas, sem preocupação com o tempo, com as obrigações e convenções impostas pela sociedade. Esses espaços mostram “[...] *l’amour de Le Clézio pour la beauté de la nature et le désir de communion avec la matière*” (LÉGER, 2008, p.113), sentimento que surge pelo fato de que, como mostra Onimus (1994), os lugares mágicos são aqueles onde ficamos emocionados e dominados por desejos, onde somos povoados por lembranças. A colina, as montanhas, têm, na obra lecléziana, um papel preponderante na medida em que representam um lugar de evasão, de paz, um lugar iniciático que permite ao ser humano dar livre curso à imaginação e ao fluxo das lembranças.

A mansão de “Villa Aurore” com seu templo mítico e a gruta de “L’échappé” provam que há ainda, em meio a tanta desolação, lugares sagrados. “*Ce sont des endroits intacts. Quand on s’en approche on est intimidé, on a peur de déranger, d’abîmer, de briser un sortilège.*” (ONIMUS, 1994, p. 134), o que faz com que, em “Villa Aurore”, as crianças que brincavam no jardim tivessem medo de chegar perto do templo por medo de quebrar seu encantamento e limitando-se a olhar de longe.

Ao eleger e privilegiar os espaços naturais em sua obra, Le Clézio insere-a no rol das narrativas poéticas, uma vez que, segundo Tadié (1978, p. 57), essa narrativa híbrida “[...] *affirme l’excellence de certains endroits, rêve de certains icis, ou là-bas, qui enferment la plénitude de l’être et de l’existence*”; e completa mais à frente: “[...] *l’auteur n’atteint à la plénitude de son chant que parce qu’il a rencontré sa terre d’élection, son espace sacré, son templum.*” (p. 61).

Embora a natureza ocupe a posição de maior relevância nos contos estudados, por exemplo, a obra de Le Clézio em geral não é adepta desse maniqueísmo proposto por Tadié. O escritor tem muito apreço pela magia que, de acordo com Camarani (2005), era tão valorizada pelos surrealistas, uma magia que permite apreender o maravilhoso existente no mundo.

Como sugere Breton, “*c’est peut-être l’enfance qui approche le plus de la “vraie vie” [...]; a verdadeira vida, para os surrealistas, seria “la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire” [...], ou seja, a vida plena, em que a imaginação, o devaneio e o sonho têm seu lugar ao lado da realidade.* (CAMARANI, 2005, p. 25)

Ao pressupor a possibilidade de uma realidade mítica oculta, de irrupção da magia numa realidade mais dura e cruel, como a da cidade, Le Clézio abole a contrariedade existente entre os espaços concebidos por Tadié para a narrativa poética e faz com que as faces luminosa e noturna de sua obra caminhem conjugadamente. Assim, a escrita de Le Clézio, de acordo com Salles (2007, p. 69-71), participa do processo de “remitificação” do espaço urbano, contribuindo, ainda, em desmitificá-lo. Segundo a autora,

En montrant l'interaction, la contamination possible entre la rue et les “non-lieux”, le texte de Le Clézio dénie l'idée d'un déterminisme spatial: chaque lieu peut à tout moment changer de signe s'il est appréhendé par un être doté d'une fraîcheur de regard et de sensibilité comme le sont les enfants et la plupart de ses héros – qui sont souvent des enfants ou des adolescents.

Tadié salienta que a narrativa poética faz-se um itinerário, orientado e imantado por uma verdade que não pertence a esse mundo. Segundo o autor (p. 76), “*L'espace transcendent est l'objet d'une quête, d'un savoir, d'un pouvoir, parce qu'il cache un secret [...]*”. O espaço dessa narrativa é sempre “*ailleurs*” ou “*au-delà*”, porque é aquele de uma viagem orientada e simbólica, “em direção ao mito” conforme afirma Camarani (2005, p. 32). Nesse sentido, há um estreito elo entre espaço e personagem, uma vez que a função de ambos corresponde a uma busca e um desejo.

O espaço está também intrinsecamente ligado ao tempo na narrativa poética. De acordo com Tadié, para o autor desse tipo de narrativa, criar um tempo e criar um espaço são uma única operação, já que a estrutura temporal reproduz a estrutura espacial, de modo que a um “aqui”/ “outro lugar” correlaciona-se um “agora”/ “outroora”. Assim,

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

Com isso, o espaço da narrativa poética trata-se de um espaço original e corresponde à volta ao paraíso perdido, que se configura como uma volta ao tempo de nascimento do indivíduo, momento em que ele é completo em sua essência. O tempo presente, destruidor e corrosivo, que escraviza o homem, opõe-se ao tempo da infância, que proporciona paz, tranquilidade e possibilidade de comunhão com o mundo. Leite (1991, p. 107), ao falar da personagem de Blaise Cendrars, afirma que ela procura “*des lieux convenables*”, vai “[...]”

d'un endroit à l'autre tandis qu'il essaie d'échapper à une vie et, donc, à un temps qui ne l'attirent plus" e é possível notar que o mesmo ocorre às personagens leclézianas, especialmente àquelas dos contos estudados.

Segundo Tadié, a narrativa poética privilegia um estado original e, devido a isso, instaura um tempo cíclico, mítico justamente, marcado simplesmente pelo “eterno retorno das estações”, que passam a ter um papel fundamental, uma vez que é por meio dos fenômenos naturais que a criança observa a passagem do tempo. Segundo Leite (1991), são eles também os responsáveis por conservar as imagens dos acontecimentos do passado, em que as crianças amam viver, instantes privilegiados e significantes, cuja riqueza e densidade atraem-nas. Nesse mesmo sentido, Tadié (1978, p. 88), citando Bachelard, declara:

“Le Souvenir pur n'a pas de date. Il y a une saison. C'est la saison qui est la marque fondamentale des souvenirs. Quel soleil ou quel vent faisait-il en ce jour mémorable? Voilà la question qui donne la juste tension de réminiscence”. Comme le note Bachelard [...], les saisons de l'enfance sont toujours bienfaisantes, totales, indestructibles, parce qu'elles ont le dynamisme d'une 'entrée dans le monde'. Il s'agit d'un temps primordial [...].

Ao dar um tratamento atemporal ao tempo, “[...] *le récit poétique cherche à échapper au temps par la remontée jusqu'aux origines de la vie, de l'histoire et du monde: contrairement à la science-fiction, l'avenir l'intéresse peu.*” (TADIÉ, 1978, p. 85). O tempo da narrativa poética deixa de ser ordenado pela cronologia do relógio, uma vez que esse modo de vivenciar o tempo não é o mesmo seguido pelo sonho e pela imaginação, enfim, pelo mundo interior ao homem. Segundo Tadié (p. 97), “[...] *l'ordre véritable, image du temps, est celui du discours, et le discours du récit poétique suggère la discontinuité.*”. Essa descontinuidade temporal pode ser expressa por vários recursos, como, por exemplo, as reflexões, as lembranças, as descrições, as observações, comentários, etc.

Considerando-se a ação de Gérard de subir a colina rumo à *Villa Aurore*, pode-se analisar o tempo como cronológico. A disposição das três sequências narrativas constituintes do conto também segue a ordem cronológica, narrando a permanência de Gérard no jardim do casarão durante a infância e as duas voltas quando adulto. As descrições do espaço passado e do espaço presente, as digressões feitas para fazer essas descrições e narrar suas lembranças, as reflexões e comentários, porém, desenvolvem-se fora do tempo cronológico, ou seja, é um tempo sem data e, logo, indefinido.

Em “L’échappé”, a descontinuidade do tempo é estabelecida pela alternância entre tempo passado – que retrata a infância da personagem – e tempo presente – em que há o relato da fuga da prisão e da cidade –, o que vai contribuir para um movimento, mais do que circular, em espiral do tempo do discurso.

Leite (1991, p. 139) afirma que, nas descrições, mais que descontinuidade temporal, pode haver até mesmo a imobilidade cronológica. Em “Villa Aurore”, há momentos em que é possível notar essa “imobilidade”, alguns dos quais já chegamos a mencionar anteriormente. As descrições tomam a maior parte da narrativa, chegando a se tornarem, elas mesmas, a narrativa, principalmente se levarmos em consideração que o conto não possui um enredo propriamente dito, nos moldes da narrativa realista. Em vez de uma função referencial, essas descrições apresentam uma função poética, já que seu papel é evocar um passado de lembranças e de imagens mentais. O tempo verbal dominante é o *Imparfait*, responsável, segundo Onimus (1994), por evitar a monotonia do passado narrativo. O *Passé simple*, assim como o *Passé composé*, aparecem em algumas passagens, mas são mais empregados na segunda e terceira sequências e parecem indicar a perda do paraíso, já que falam do passado como uma coisa acabada, “morta”.

Em “L’échappé”, os tempos verbais mais explorados são o *Présent* e o *Imparfait*. Esse tempo verbal é predominante no relato do tempo da infância do protagonista, o tempo que se infiltra no presente da narrativa e que, por sua qualidade de passado inacabado, faz com que os momentos da infância perdurem no interior do Tayar adulto. O primeiro tempo verbal, por sua vez, domina o relato da situação de Tayar como fugitivo, na idade adulta, buscando esconderijo no alto da montanha. O uso desse tempo faz com que as cenas pareçam desenrolar-se diante dos olhos do leitor. O *Présent* é ainda utilizado em alguns momentos do relato do passado, fazendo com que estes sejam tornados ainda mais próximos da realidade do presente.

Nota-se que, a respeito desse tempo verbal, Cavallero (2012, p. 34) afirma, entre outras coisas, ser ele responsável por parte da tonalidade poética das narrativas de Le Clézio:

L’insistence du présent est très intéressante car elle distingue le texte leclézien des modalités conventionnelles du récit, inféodé aux temps du passé. Avec le présent, nous entrons de plain-pied dans la contemplation de personnages qui refusent d’être uniquement les acteurs d’une histoire. Le présent exprime pleinement la “tentation poétique” [...].

Anatol Rosenfeld (2009, p. 80), ao fazer algumas reflexões acerca do romance moderno², assinala que “A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’.”. Aquilo que antes era absoluto – o tempo, o espaço, por exemplo – passa a ser relativo e altamente subjetivo, uma vez que o interesse recai agora sobre os acontecimentos da vida psíquica, a que passou a ser dada grande relevância.

Ao relativizar o tempo e conferir-lhe um tratamento atemporal, insere-se o conto no domínio mítico, o que é característico da narrativa poética. O tempo do mito e desse tipo de narrativa – diferentemente do judaico-cristão, linear e progressivo – deixa de seguir a cronologia do relógio, uma vez que esse modo de vivenciar o tempo não é o mesmo seguido pelo mundo subjetivo do homem. Gérard e Tayar não fazem marcações temporais precisas ao narrar suas lembranças; usam, sim, construções que tornam incerto o tempo em que tudo ocorreu, como, por exemplo, “*Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline [...]*” ou “*Les journées étaient longues et belles, en ce temps-là, dans le jardin de la villa Aurore*” ou “*C’était à ce moment-là que c’était le plus beau [...]*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 109, 114, 115, grifos nossos), em “Villa Aurore”, e “*Tayar chantonne un peu, du fond de sa gorge, comme il faisait, autrefois [...]*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 67), em “L’échappé”, em que o advérbio de tempo para se referir ao passado é sempre “*autrefois*”.

Nos contos analisados, ao serem mescladas recordações passadas a momentos do presente da vida dos protagonistas, há uma quebra da linearidade da narrativa, instaurando-se a ordem interior e descontínua do pensamento, das emoções e lembranças. Diante da necessidade de um tempo que dê conta desse “redemoinho”, a narrativa adota uma estrutura circular, em que o tempo, assim como tudo o mais, está em constante retorno, revestindo-se das mais diversas significações a cada momento e mostrando a descontinuidade característica do tempo vivido interiormente pelo ser humano. A quebra da linearidade temporal faz com que haja uma dilatação dos instantes vividos pelas personagens e a fragmentação desse tempo que “volta” sobre si mesmo. Tudo isso vai concorrer para o rompimento da isocronia, determinando um movimento de vai-e-vem temporal que contribui para a circularidade da narrativa.

O tempo é, desse modo, subjetivado – psicológico, segundo a nomenclatura de Reis e Lopes (1988, p. 221) –, ou seja, é um tempo subjetivamente vivenciado e “filtrado” pelas experiências subjetivas da personagem, ligado, por definição, a um enredo não-linear, uma vez que há um redimensionamento da ordem dos acontecimentos, uma não-identificação entre

² Embora o autor refira-se ao romance, acredito que sua afirmação seja válida para a narrativa em geral.

o tempo da história e o tempo do discurso. Nesse sentido, podemos compreender o papel das anacronias no texto: longe de funcionar como recurso para situar no passado, as analepses constituem a ativação da memória, cujo trabalho é representado exatamente pelas lembranças, recordações e devaneios dos protagonistas; essas analepses fazem com que eles revivam imagens da infância e, em conjunção com o uso dos verbos no Imperfeito, são responsáveis pela atualização, presentificação e, logo, eternização do passado.

Em “Villa Aurore”, atrelados ao tempo estão os tipos de narrador e focalização utilizados – narrador autodiegético e focalização interna – que valorizam o ponto de vista e o universo psicológico da personagem. Diferentemente do que aconteceria no romance tradicional, nesse conto, a personagem é construída de modo análogo ao que Rosenfeld (2009) aponta como característico da personagem do romance moderno. O protagonista é desprovido de contornos nítidos, é fragmentado, questionando-se com frequência, sentindo-se confuso, deslocado, angustiado. Abandona-se a perspectiva convencional e adota-se uma perspectiva que provém unicamente do indivíduo, ao fazer a escolha por um narrador que participa de sua própria narrativa e, portanto, vê tudo “de dentro” dela, o que manifesta um desejo que Rosenfeld chama de “anseio de superar a *distância* entre o indivíduo e o mundo” (2009, p. 88, grifo do autor). Ao tomar consciência dessa distância, da “fragmentação da unidade paradisíaca original” (ROSENFELD, 2009, p. 88), Gérard faz a única coisa que lhe possibilitaria recuperar a unidade perdida: volta, partindo ao reencontro de um mundo mítico, um mundo que se encontra ainda *in statu nascendi*³, isto é, sua infância, o que se mostra possível pela memória somente.

O mito é outro elemento apontado por Tadié como constitutivo da narrativa poética. A narrativa mítica, por sua linguagem densa, musical e plena de imagens (Leite, 1991), já estabelece essa aproximação. Além disso, conforme Tadié, o acordo que a narrativa poética mantém com a natureza e com o intemporal faz com que se assemelhe ao mito, responsável por assegurar a fusão dos três principais elementos da narrativa, isto é, espaço, tempo e personagem. Assim, a narrativa poética, ao trazer um espaço bivalente, um tempo cíclico e personagens crianças ou desejosas de voltar à infância, acaba por entrar no âmbito do mito, tornando-se, por sua vez, narrativa mítica, isto é, aquela que “repete uma narrativa primordial” e cuja duração quer “se abolir num instante eterno” (TADIÉ, p. 146 e 154). Segundo o autor, a narrativa poética é também narrativa mítica porque quer explicar o sentido

³ Expressão utilizada por Eliade (1992, p. 43) para designar uma realidade primordial, um mundo ainda recém-nascido, no início dos tempos.

do mundo por sistemas de símbolos e não somente por ressuscitar os mitos gregos. Esses mitos, conforme afirma Tadié, podem dominar a narrativa inteira e, assim, ela seria inteiramente mítica, ou podem estar apenas integrados à narrativa, sob forma de narrativas encadeadas, ou, ainda, podem estar presentes apenas de modo subterrâneo, em alguns episódios ou heróis.

O mito grego do paraíso perdido subsiste em muitos aspectos – dos quais já tratamos no capítulo referente ao mito – do conto “Villa Aurore” e é o responsável pela fusão tempo/espaço/personagem de que nos fala Tadié: o narrador-protagonista, colocando-se numa posição de limiar entre a idade adulta e a infância, volta, por meio de sua memória, a ser criança, resgatando um tempo e um espaço originais, próprios do mito. Assim, personagem, tempo e espaço estão relacionados e reportam-se a um tempo passado, perdido, que o homem anseia resgatar em sua busca pela reintegração de seu ser, atitude que confirma o que está contido na afirmação de que “*Le mythe suppose enfin la perfection de l’origine: il propose sans cesse un nouveau commencement [...]*” (TADIÉ, 1978, p. 149).

Semelhantemente ao mito, a narrativa deixa de adquirir os traços da História e sua ação deve, portanto, passar-se fora do tempo, numa época que é, ao mesmo tempo, sempre e nunca, assim como o espaço recuperado pelo conto é em toda ou nenhuma parte. Os parágrafos precedentes já manifestaram esse caráter “fora do tempo” da época resgatada pelas recordações dos protagonistas de “Villa Aurore” e de “L’échappé” e o modo como esse tempo é constantemente atualizado e eternizado. Ressaltemos também que, a respeito da *Villa Aurore*, sabemos apenas ser um casarão isolado no cume de uma colina, rodeado por um jardim selvagem, abandonado e propício ao contato com a natureza, constituindo-se como um lugar de evasão e de tranquilidade. Sem nome sobre os pilares de entrada, como diz Gérard, e sem endereço exato, esse casarão está fora do espaço e é, portanto, universalizada, sendo recoberta por uma aura mágica e celestial.

A magia presente nos contos manifesta-se, ainda, pela expressão de duas tendências da natureza humana: o amor à realidade e o pendor para o maravilhoso, que são satisfeitas, respectivamente, pela presença de um mundo degradado do presente e de um mundo mítico e infantil. Le Clézio cria, conforme afirma Camarani (2008), um universo realista mágico, ao se apropriar da concepção do maravilhoso tradicional, já que introduz as figuras da fada, do contador de histórias e da personagem infantil. O gosto pelo maravilhoso será, então, alimentado por esses aspectos mágicos da infância presentes nos textos. O encantamento gerado pelo fogo, a possibilidade de banhar-se e secar-se ao sol livremente – em “L’échappé” – e a contemplação do templo, da casa com seu jardim abandonado e dos animais que ali

vivem – em “Villa Aurore”. Classicamente, de acordo com Cavallero (2008, p. 133), o jardim edênico da infância permanece situado sob o signo da proteção maternal e a magia do quadro é selada pela evocação da dona do lugar – *Villa Aurore* –, que chega a ser comparada a uma fada.

Ao entrar no plano do mito, a narrativa passa a solicitar uma interpretação simbólica e “[...] *la lecture des symboles nous confirme que cette quête, ce temps, cet espace sont ceux d’un paradis perdu. S’il a disparu, le récit le suscite.*” (TADIÉ, 1978, p. 164). Somente essa interpretação é capaz de mostrar o mistério oculto na realidade, a poeticidade existente na simplicidade. Graças a esses símbolos, cujas diversas significações são re-apreendidas a cada nova leitura, a narrativa reveste-se de um forte potencial poético, sobretudo se pensarmos na polissemia, semelhante à da poesia, que as palavras apresentam nessa narrativa. Conforme Tadié (p. 115), a estrutura da narrativa poética “[...] *est d’abord prosaïque, linéaire, horizontale. [...]. Mais elle est aussi poétique, verticale, isotopique: des phrases, des segments ou chapitres et, finalement, le récit tout entier ont une pluralité de signification superposés.*” e, por isso, é preciso, ler a composição dessa narrativa como aquela do poema.

De acordo com Onimus (1994, p. 187), “*Un conteur doit faire voir, sentir, entendre ce qu’il raconte: Le Clézio n’oublie jamais de solliciter tous les sens, de trouver des images concrètes; de suggérer les rythmes par l’écriture, de mettre son lecteur en présence des scènes racontées*”. Um exemplo disso é a passagem que segue, em que a descrição do cárcere, no conto “L’échappé” parece suscitar a sensação de sufocamento que o autor quer sugerir.

Mais après tous ces jours enfermés dans la prison, après l’ombre de la cellule, les couloirs humides et puants, ou l’air vibre surdement dans la lueur des barres de néon, après tous les bruits de pas, les voix, les claquements de porte qui résonnent toujours trois fois, comme ceci: pan! pan-pan! [...]. (LE CLÉZIO, 1982, p. 61)

A narrativa lecléziana mostra-se, assim, plena de poesia. Le Clézio utiliza procedimentos poéticos diversos, compondo uma linguagem carregada de lirismo, para o qual concorrem a densa sonoridade das palavras e a força imagética das descrições e comparações.

Em “L’échappé”, essas comparações aparecem sob as seguintes formas, por exemplo: “*Quand il dort, il est pareil aux pierres grises qui l’entourent*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 59); “*Il faut se taire, il faut être muet comme les pierres de la montagne, silencieux comme les lièvres.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 64); “*Il y a comme le signe de la peur, visible par instants, comme une aile d’épervier qui fait clinger le soleil.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 67); “*Les soldats*

sont comme les insectes: ils ne sont pas là, puis, tout d'un coup, ils sont là, sans qu'on ait pu comprendre d'où ils étaient sortis. Les soldats marchent le long des fêlures de la terre comme les fourmis." (LE CLÉZIO, 1982, p. 68); "[...] *la flame jaillit entre les doigts habiles de l'enfant, vibrante, joyeuse, pareille à un animal sauvage [...]*" (LE CLÉZIO, 1982, p. 73); "*Le fond de la doline est tapissé d'herbe douce qui garde la chaleur du jour comme un toison de bête.*" (LE CLÉZIO, 1982, p. 74).

Em "Villa Aurore", as associações também são bastante exploradas, como se observa nos exemplos a seguir: "*Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline [...], grand palais blanc couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages.*" (LE CLÉZIO, 1982, p. 109); "*C'était à ce moment-là que c'était le plus beau: le ciel bleu, sans nuage, et la pierre blanche du temple, si intense que je devais fermer les yeux, ébloui.*" (LE CLÉZIO, 1982, p. 115); "[...] *le mur blanc, léger comme un nuage, de la villa Aurore, et surtout le temple, lointain, mystérieux comme une montgolfière, avec au front ce mot que je pouvais voir, mais que je ne pouvais pas lire.*" (LE CLÉZIO, 1982, p. 122, 123); ou ainda, "*Elle n'avait plus sa couleur d'aurore. Maintenant, elle était d'un blanc-gris sinistre, couleur de maladie et de mort, couleur de bois de cave [...]*" (LE CLÉZIO, 1982, p. 121), etc.

De acordo com Tadié (1978, p. 55),

L'image perçoit, raconte et symbolise: elle raconte horizontalement (c'est le récit) et verticalement (c'est le mythe); elle le fait surtout lorsque [...] description et récit se fondent, c'est-à-dire lorsque le sujet du livre est la rencontre de l'homme et de la nature.

Nos trechos acima, nota-se que, horizontalmente, as imagens e associações fazem parte das descrições que constituem as narrativas, mas, ao mesmo tempo, se considerarmos o paralelismo das palavras no eixo vertical, mostram a capacidade da personagem de perceber a analogia existente entre todos os seres do universo e (as pertencentes a "Villa Aurore") remetem à temática do paraíso e da perfeição primordial – e sua perda. Em "L'échappé" essa perda transparece no fato de que, à medida que a narrativa vai se aproximando do fim, as comparações vão diminuindo consideravelmente. Assim fazendo, transcendendo a linguagem por comparações e metáforas que criam correspondências (ÉVRARD, 1997), a escrita de Le Clézio eleva-se do particular ao geral, passa da realidade ao plano do símbolo e do mito.

No conto "Villa Aurore", o tom de oralidade, próprio das narrativas orais, é dado pela utilização do *passé composé*, que também dá maior fluidez à narrativa, em vez do *passé simple*, tempo fundamental da narrativa literária no passado.

À inserção da imaginação, ao tema da infância, à predominância do mito e à circularidade do tempo, entre outros aspectos que concorrem para a tonalidade poética da narrativa, vem juntar-se uma estrutura repetitiva. As narrativas desenvolvem-se pela reprodução paralelística de motivos, fatos, estruturas lexicais e semânticas. Assim, em “Villa Aurore” são recorrentes as referências, por exemplo, à cor de nuvem da casa, ao mistério do jardim e do templo grego, ao sentimento de vazio causado pela desolação reinante em *Villa Aurore*, à bela luz de outrora em contraposição à luz escaldante do presente, ao asfalto, ao concreto, ao tema da máquina monstruosa: os carros, as motos, as máquinas de construção. Em “Léchappé”, por sua vez, o vocabulário associa-se à frieza, ao seco, à dureza da pedra.

A importância dada ao significado das palavras pode ser vista também nos nomes próprios, cujas acepções estão diretamente relacionadas aos seres que eles denominam. Com relação ao conto “Villa Aurore”, já foi comentado, por exemplo, a respeito do nome do casarão – *Villa Aurore* – e do nome inscrito no frontão do templo grego e a ligação deles com a aura celestial do lugar. Gérard menciona que o nome da proprietária – Marie Doucet, em que “*doucet*” significa “doçura” – combina muito bem com suas lembranças e é capaz de lhe fazer feliz e eliminar o sentimento de fracasso e estranheza que sentiu ao andar pelo bairro de sua infância. Em “L’échappé”, “Tayar”, que significa, em árabe, “aquele que pode voar”, remete à situação de fuga e, conseqüentemente, de liberdade, que experimenta a personagem. Quando criança, ele é chamado de “Aazi”, que parece ser uma variação de “Azziz”, cujo sentido é “amado, precioso”, e pode querer indicar a preciosidade da infância, sobretudo se considerarmos que o jovem trata a criança que encontra na gruta por esse nome. O nome do tio de Tayar, “Raïs”, significa “líder” e combina perfeitamente com sua posição na história: alguém que toma conta da criança e diz o que ela deve fazer quando, por exemplo, aparecem os soldados. E, finalmente, o nome da irmã de Tayar, “Horriya”, que, segundo o narrador, quer dizer “liberdade” e, por isso, o menino o ama. A liberdade encarnada vem ao encontro do menino – no passado – para alimentá-lo e ajudá-lo a fugir dos soldados. Segundo o narrador, “*Elle ne se cache pas. Elle n’a peur de personne*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 70). Logo, ela é livre e traz também liberdade, alimenta e dá forças à personagem.

Camarani, em seu artigo “A tradição literária poética e sensorial em Le Clézio” (2010, p. 59), afirma que, à semelhança dos poetas modernos Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, Le Clézio empreende uma busca “da verdadeira vida, do real oculto”, em que as sensações detêm um papel fundamental: “Atualmente, a obra de Le Clézio vem confirmar essa busca de um mundo completo suscitado pela poesia, única forma capaz de traduzir em

palavras o êxtase sensorial, movimento que se observa tanto em seus ensaios, quanto em suas obras ficcionais.”.

As sensações, um dos recursos essenciais da tradição poética apontada acima, têm também um papel preponderante em “L’échappé” e “Villa Aurore”. Borgomano (2008, p. 23) afirma que “*Le paradis est fait de sensations, d’odeurs, de couleurs, du bleu du ciel et du bruit de l’eau*” e os sentidos funcionam, assim, como meio de apreensão das coisas e do mundo, de recuperação do paraíso perdido. É justamente por intermédio deles que as personagens crianças vão entrar em contato com a natureza e, mais tarde, reviver as sensações antigas, os momentos tão queridos da infância, como mostra a passagem a seguir de “Villa Aurore”:

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

Em “L’échappé”, como já foi demonstrado anteriormente, são as sensações que provocarão a volta de Tayar ao passado.

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

Na passagem transcrita acima, a visão poética e analógica transparece pela utilização de termos comparativos – *comme* – para estabelecer relação entre as coisas. É possível notar, ainda, outro traço característico de uma narrativa que se quer poética, qual seja o paralelismo no nível do significante: a repetição de palavras – *je, comme, encore* –, por exemplo, e a aliteração em “s”, cujo som faz lembrar aquele feito pelos insetos, barulho que, conforme o

próprio narrador, seria “*le bruit même de la lumière*”. A importância desse ruído, reproduzido nas palavras, é entendido na medida em que sabemos que a ele está associada a luz, a que a personagem atribui elevada relevância pelo fato de ser ela uma presença persistente em seu interior, fazendo-lhe lembrar aqueles momentos vividos no passado, no seio de uma natureza extasiante.

Esse aspecto pode ser observado no decorrer de toda a narrativa – assim como em todos os contos da obra –, porém, não é nossa intenção esgotar essa possibilidade de análise e, por isso, nos limitamos a citar apenas algumas passagens. Em “*L’échappé*”, é possível visualizar esse recurso paralelístico, por exemplo, na passagem que diz: “*Les soldats sont comme les insectes: ils ne sont pas là, puis, tout d’un coup, ils sont là, sans qu’on ait pu comprendre d’où ils étaient sortis. Les soldats marchent le long des fêlures de la terre, comme les fourmis.*” (LE CLÉZIO, 1982, p. 68), em que se nota a repetição do termo comparativo “*comme*” e do sintagma “*les soldats*”, além da aliteração em “*s*”, que alude ao som dos insetos aos quais os soldados são comparados, pelo fato de ambos atacarem de surpresa. Outra passagem significativa é a em que se lê

Le silence, toujours, comme une menace. Le vent froid souffle avec plus de force, comme s’il venait de la nuit proche. Peut-être même qu’il y a des chiens qui aboient, dans les fermes de la vallée, et Tayar pense que c’est contre lui qu’ils aboient, comme autrefois. Mais le silence toujours se referme, éteint les bruits de la vie. Il n’y a plus que les bruits des choses, à peine, les pierres qui craquent, les arbustes qui sifflent dans le vent. (LE CLÉZIO, 1982, p. 69)

Aqui, os sons de “*s*”, “*f*” e “*v*” – ou seja, sons fricativos, que lembram um silvo, um assobio – dão a ideia e fazem a reprodução do próprio barulho do vento, que acaba sendo o que sobressai ao silêncio que impera no lugar e pesa sobre a personagem.

Passagens como essas confirmam o que de acordo com Onimus (1994, p. 157), subsiste em Le Clézio, isto é, “*L’espoir [...] de voir un jour apparaître un langage capable de faire surgir magiquement les choses [...]*”. O escritor aspira a uma linguagem total, que arrancaria as coisas da “poeira do esquecimento” (ONIMUS, 1994, p. 163). Esse modo de se expressar, ele parece encontrar na narrativa poética, sobretudo, se consideramos, como Camarani (2005, p. 33), que ela recria “O espaço e o tempo míticos, o paraíso primordial, seja ele cristão ou pagão, em que o homem e natureza identificavam-se plenamente [...]” ao suscité-los.

Segundo Salles (2010, p. 24), o escritor adota certos procedimentos de escrita preconizados pela corrente que marca uma forte ruptura com a concepção tradicional do romance – o *Nouveau Roman* –, como, por exemplo, a desestruturação da intriga, desordem da temporalidade e da perspectiva entre autor, narrador, personagem etc. Tudo isso será responsável por uma inovação estética comparável à transcendência de que nos fala Adorno (2003, p. 58):

O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.⁴

Já tivemos a oportunidade de notar que é justamente essa sociedade que Le Clézio faz-nos enxergar em seus escritos, um mundo com o qual o homem está descontente, do qual não quer fazer parte e, portanto, está sempre em fuga, à procura de algo que ainda possua beleza, algo que seja ainda capaz de “encantar” como a infância. Segundo Salles (2007, p. 66), “fugir” torna-se a palavra de ordem: “[...] *la fuite est aussi l’expression de la révolte contre la dureté des villes, contre les pièges du confort et de l’affectivité qui emprisonnent l’individu, contre le triomphe de l’avoir et du paraître.*”.

“Villa Aurore” e “L’échappé” tomam uma direção trágica, que está encarnada justamente nesse mundo real do presente, uma realidade que oprime o protagonista e precisa ser abolida para a instauração de um universo mágico e primordial. A infância, por sua vez, vai compor esse universo que dizima o trágico, ou seja, o universo maravilhoso. Idéia semelhante é transmitida por Camarani (2008), quando diz que a criança, pelo poder de seu olhar, é capaz de ver a realidade mágica e recriar um universo completo.

Se a realidade é insatisfatória, é preciso subvertê-la. E Le Clézio o faz perfeitamente, imprimindo essa subversão não só ao conteúdo como também à forma. Se, por um lado, adota a estética realista ao lançar-mão dos *faits divers*, ele, de igual maneira, rebela-se contra ela, ao torná-los plenos de poesia e eleger a narrativa poética – que conduz ao mito e à magia – como forma de expressão. Se a realidade é proposta, ela é, também, de certo modo, abolida. Ao colocar a infância e o mito como meio de escapar à realidade opressora de que o protagonista vê-se vítima, a narrativa institui o maravilhoso, universo que promove, temporariamente, a compensação da perda do paraíso.

⁴ Semelhantemente ao que afirmei a respeito das considerações de Rosenfeld (nota de rodapé de número 2), considero as reflexões de Adorno apropriadas para a narrativa moderna de modo geral.

Isto posto, chega-se à conclusão de que – como é de se esperar da literatura – nada nas narrativas estudadas é em vão. Seus elementos, aspectos e detalhes movem-se com o fim de levar à temática do eterno retorno, do mito do paraíso perdido que, como procuramos demonstrar, configura-se como a infância. E, assim, as narrativas em prosa fazem-se poesia, contando uma verdade universalmente aceita: a necessidade de conservar a criança existente no fundo de cada adulto – e, sobretudo, a magia própria das crianças – e o desejo de não romper o fio que liga à origem, procurando resgatar o tempo primordial e edênico, atitude que manifesta um sentimento de profunda “nostalgia da perfeição dos primórdios” – como chamaria Eliade em seu livro *O sagrado e o profano*, de 1992.

Assim, a narrativa poética acaba por renunciar ao mundo moderno, prosaico e cientificista, ao rejeitar igualmente os lugares-comuns do romance realista, seu modo de expressão por excelência. Ela desautomatiza o ser humano, levando-o a adotar novas formas de ver o mundo e expressá-lo. Lembrando-se sempre da música e da poesia, o romancista-poeta deixa de escrever para “*les gens sans oreille*”, como bem lembra Tadié (1978), para se dirigir àqueles que ainda são capazes de perceber a magia no que há de mais real e corriqueiro. Em Le Clézio, tornar-se adulto – ou deixar de ver o mundo com os olhos de uma criança, já que, como afirma Salles (2007, p. 77), “*La poésie est moins dans les choses que dans le regard qu’on porte sur elles.*” – representa a morte da narrativa. Gérard e Tayar vêm-se impedidos de voltar a viver no tempo mítico do paraíso perdido e as narrativas de que fazem parte devem, então, chegar ao final, tendo em vista a impossibilidade dos protagonistas de viverem o tempo primordial, no espaço primordial, como um ser primordial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo efetuado neste trabalho permitiu delinear resultados, baseados nos quais podemos tecer as seguintes considerações.

Em ambos os contos, a existência de duplicações das categorias narrativas contribuem para uma estrutura circular da narrativa e um movimento em direção ao mito, uma busca pelo resgate do paraíso perdido. Diante de uma realidade hostil, retratada pelo *fait divers*, as personagens ambicionam recuperar um tempo e um espaço que encarnam a perfeição primordial, a comunhão das origens, entrando no domínio do mito. Nesse sentido, o papel da infância revela-se fundamental e a criança aparece como figura central, uma vez que a infância traduz um estado de pureza e representa o ser humano em sua essência.

Assim, ao mesclar lembranças da infância à realidade do presente, contrastando um espaço e um tempo passados a um espaço e um tempo presentes, as personagens mostram-se duplicadas. Nesse quadro, o espaço, o tempo e a personagem originais, isto é, a natureza, a infância e a criança ganharão destaque em relação ao espaço, ao tempo e à personagem do presente, que aparecem como um espaço degradado, em que a natureza deixa de ser valorizada, um tempo que não dá espaço para a imaginação e o contato com as coisas simples da vida e um homem adulto, racional e objetivo.

Os contos estudados desenvolvem-se, pois entre a magia (do mito e da infância) e a banalidade do cotidiano (expressa pelo *fait divers*) e, com isso, averigua-se a convivência das duas faces apontadas por Onimus (1994) como características de toda a obra de Le Clézio. De um lado, a “face sombria”, que agrega a cidade, a corrosão do tempo, a degradação da natureza e a perda da comunhão do homem com o cosmo. O desenvolvimento das cidades, com seus altos edifícios, suas redes de metrô, seus gigantescos centros comerciais deve-se ao saber científico e tecnológico do homem moderno, apresentando um valor negativo: a cidade é comparada a uma vasta prisão que retém seus habitantes e tira-lhes toda esperança de liberdade e felicidade. Do outro lado, a “face luminosa”, em que os espaços naturais representam o oposto da cidade, pois são lugares de silêncio e luminosidade, permitindo aos homens realizar-se plena e livremente, em cumplicidade com outros elementos do universo, uma vez que são abolidas as coerções sociais em vigor na cidade moderna.

Apesar dessa aparente contrariedade, pode-se observar que, como afirma Onimus (1994), essas duas faces convivem simultaneamente e não são contraditórias, uma vez que, como mencionamos, é possível que o espaço urbano e seus componentes mostrem uma certa magia, dependendo do olhar que se coloca sobre eles, assim como ainda há lugares propícios

à irrupção do mito e do comportamento sagrado. Isso mostra que, conforme salienta Cavallero (2012, p. 35), de fato

L'écriture de Le Clézio, par sa fluidité, nous invite à suivre un déplacement continuel du regard, s'arrêtant à des détails élémentaires (l'immensité de la lumière, la couleur du ciel) plutôt que d'identifier des lieux référentiels. [...] L'on s'approche du mythe du fait qu'il ne s'agit plus simplement d'observer mais de s'initier, au fil de la lecture, à d'autres formes d'existence, de découvrir d'autres organisations sociales, d'autres cultures.

“L'échappé” e “Villa Aurore” têm como base a realidade representada pelo *fait divers*, mas, ao mesmo tempo e apoiado inclusive por certos aspectos desse recurso, inscrevem um percurso em direção ao paraíso perdido da infância, numa espécie de eterno retorno. Os contos deixam manifesta a verdade existente nas palavras de Tadié (2012, p. 36) ao destacar que “*Bien que nous ne puissions y croire tout à fait, nous avons, à notre époque encore, besoin des mythes, à tel point que les mythes grecs et latins, qui en principe auraient dû mourir depuis longtemps sont restés vivants, de même que les mythes chrétiens.*”.

Essa necessidade que o ser humano nutre pelo mito evidencia o comportamento do homem religioso, do qual falamos neste trabalho. Cavallero (2012, p. 37) afirma: “*Je voudrais revenir au fait que le mythe, j'ai envie de dire 'la poésie du mythe', accompagne dans l'oeuvre de Le Clézio l'ouverture et la partance vers d'autres cultures, qui sont souvent des cultures dites "minoritaires", en tout cas des cultures non occidentales.*”. Nesse sentido, podemos afirmar que essa busca pelo mito e por outras culturas, apresentados nos escritos leclézianos, denunciam aquela necessidade de mudança no olhar que se lança sobre as coisas, no modo de enxergar a realidade, que é uma das propostas do autor, promovendo a “abertura” que, segundo Tadié (2012), a literatura predispõe.

Ainda de acordo com Tadié (2012, p. 38),

[...] l'attachement de Le Clézio à la découverte d'autres cultures, amérindiennes, africaines, océaniques, voire asiatiques, contribuent à faire de son oeuvre une oeuvre parfaitement en prise avec l'époque, une oeuvre qui ne pousse pas simplement le lecteur à passer la frontière, mais qui en abolit la notion même.

E isso vai colaborar para que a literatura do autor seja alçada ao *status* de “literatura-mundo” de que fala Cavallero (2009), uma literatura universalizante como o são o próprio mito e a própria poesia.

O resgate dos mitos do bom selvagem, da eterna e feliz infância, do eterno retorno, em que são predominantes a figura da criança e a imagem da natureza, aliado aos recursos da poesia de que o autor lança mão – quais sejam imagens, metáforas, comparações, paralelismos formais e de conteúdo, exploração da sonoridade e concretude das palavras etc. – faz com que as narrativas alcancem alta carga de poeticidade e sejam inseridas no âmbito da narrativa poética.

Desse modo, é possível observar que a aventura poética empreendida por Le Clézio manifesta-se em vários aspectos de sua obra, não somente no nível formal, mas também, e talvez principalmente, no nível do conteúdo. Isso significa dizer que o escritor imprime sua visão de mundo não só ao conteúdo de suas narrativas como também o faz a sua forma. Misturando prosa e poesia, ele mostra que, por mais banal e cruel que a realidade possa ser, sempre há uma brecha para a revelação do mágico, do mítico, enfim, de algo capaz de provocar encantamento. Nesse momento, Le Clézio rejeita toda a referencialidade realista, uma vez que “[...] *ces références au monde réel n'intéressent vraiment Le Clézio que lorsque l'écriture parvient à exprimer la richesse, l'ambiguïté d'une personnalité, ou rejoint une forme d'universalité, celle du mythe par exemple.*” (SALLES, 2006, p. 282).

“L'échappé” e “Villa Aurore” evidenciam, assim, “[...] *la certitude que 'les vrais paradis sont ceux qu'on a perdus' et qui restent enfouis dans 'les gisements profonds' de la mémoire.*” (SALLES, 2006, p. 218). O paraíso perdido aspirado pelos protagonistas, tornado inviável no presente em que vivem, é recriado pela linguagem e existe tão somente nela. Em Le Clézio, o paraíso torna-se a própria linguagem.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. Ed. 34. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63. (Espírito Crítico)
- BARTHES, R. Structure du fait divers. v. 1. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1993. p. 1309-1316.
- BORGOMANO, M. Nice et son haut-pays. **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. À propos de Nice, Paris, n. 1, p. 17-32. 2008.
- BRÉE, G. **Le monde fabuleux de J. M. G. Le Clézio**. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.
- CAMARANI, A. L. S. A tradição literária poética e sensorial em Le Clézio. **Itinerários**, Araraquara, n.31, p. 59-68, Jul./Dez. 2010.
- _____. L'écriture de la nouvelle, du conte, du mythe et la question du réalisme magique dans "Trésor". **Cahiers Le Clézio**, Paris, n. 2. 2009.
- _____. La magie de l'enfance chez Le Clézio: dialogues avec le surréalisme. **Cahiers Robinson**. Le Clézio aux lisières de l'enfance, Arras, n. 23, p. 63-74. 2008.
- _____. A representação da cidade contemporânea em Le Clézio: da ficção científica ao fait divers. In: M. V. Z. Gobbi, M. C. Leonel, S. Telarolli (org.). **Narrativa e representação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007. p. 161-172.
- _____. A magia do universo infantil: espaço e tempo na narrativa lecléziana. **Letra: Literatura e magia**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 23-35. 2005.
- CAVALLERO, C. La tentation poétique de J.-M. G. Le Clézio. **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. La tentation poétique, Paris, n. 5, p. 9-21. 2012.
- _____. L'Étoile J.-M. G. Le Clézio. **Europe: Le Clézio**, Paris, n. 957-958, p. 3-7, jan./fev. 2009.
- _____. *Villa Aurore* ou le jardin d'enfance. **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. À propos de Nice, Paris, n. 1, p. 131-147. 2008.
- DUGAST, F. Affinités. **Europe: Le Clézio**, Paris, n. 957-958, p. 58-68, jan./fev. 2009.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo : Perspectiva, 2002.
- _____. **O sagrado e o profano**. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- _____. **Le mythe de l'éternel retour**: Archétypes et répétition. Paris: Gallimard, 1969. (Collection Idées)
- _____. **Mythes, rêves et mystères**. Paris: Gallimard, 1957. (Collection Idées)

ÉVRARD, F. **Fait divers et littérature**. Paris: Nathan, 1997.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

GIRAUDO, L. À l'écart. **Europe**: Le Clézio, Paris, n. 957-958, p. 93-103, jan./fev. 2009.

JOLLIN-BERTOCCHI, S. ; THIBAUT, B. (Org.). Introdução. In : _____. **Lectures d'une oeuvre** : J.-M. G. Le Clézio. Nantes : Édition du Temps, 2004. p. 7-15.

KOUAKOU, J-M. Chercheur d'or dans le désert primordial. **Europe**: Le Clézio, Paris, n. 957-958, p. 139-148, jan./fev. 2009.

LE CLÉZIO, J.-M. G. Entretien d'Yves Buin avec Le Clézio. [1963]. Entrevistador: Y. Buin. Paris : Éditions Complicités, 2008. **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. À propos de Nice. Paris, n. 1, p. 33-40. 2008.

_____. L'échappé. In: _____. **La ronde et autres faits divers**. Paris: Gallimard, 1982. p. 55-85. (Folio)

_____. Villa Aurore. In: _____. **La ronde et autres faits divers**. Paris: Gallimard, 1982. p. 107-133. (Folio)

_____. **Désert**. Paris: Gallimard, 1980. (Folio)

_____. **L'extase matérielle**. Paris: Gallimard, 1967. (Folio Essais)

LÉGER, T. L'arrière-pays niçois et les collines dans l'espace imaginaire leclézien. **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. À propos de Nice, Paris, n. 1, p. 101-114. 2008.

LEITE, G. M. M. **Le récit poétique dans l'oeuvre de Blaise Cendrars**. 1991. 212 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

ONIMUS, J. **Pour lire Le Clézio**. Paris: PUF, 1994. (Écrivains)

PAGÁN LÓPEZ, A. Errance, rêverie et mythe dans l'oeuvre leclézienne. **Anales de Filología Francesa**, Murcia, v. 7, p. 111-121. 1995.

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

REIS, C; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.75-97. (Debates; 7)

ROUSSEL-GILLET, I. Le Clézio, l'écrivain *métisserrand* – pour une nécessaire *interculturalité*. **Itinéraires**, Araraquara, n.31, p.33-57, Jul./Dez. 2010.

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

_____. **Le Clézio, “Peintre de la vie modern”**. Paris: L’Harmattan, 2007.

_____. **Le Clézio Notre contemporain**. Rennes: Presses de l’Université de Rennes (PUR), 2006. (Collection “Interférences”)

SUZUKI, M. De la claustromanie au nomadisme. **Europe: Le Clézio**, Paris, n. 957-958, p. 69-81, jan./fev. 2009.

TADIÉ, J.-Y. À propos du récit poétique, questions à Jean-Yves Tadié. Entrevistador: C. Cavallero. Paris : Éditions Complicités, 2012. **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. La tentation poétique. Paris, n. 5, p. 25-28. 2012.

TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris : PUF, 1978. (Écriture)

THIBAULT, B. La ville de Nice en mots et en images. **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. À propos de Nice, Paris, n. 1, p. 82-99. 2008.

_____. Du stéréotype au mythe: l’écriture du fait divers dans les nouvelles de J. M. G. Le Clézio. **The French Review**, v. 68, n. 6, U.S.A., May, p. 964- 975. 1995.

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

Bibliografia consultada

CANDIDO, A. O estudo analítico do poema. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1996.

CANDIDO, A. et al. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 53-65.

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

DI SCANNO, T. **La vision du monde chez Le Clézio**: Cinq études sur l’oeuvre. Nizet: 1983.

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

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo : Ática, 1990. (Princípios)

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

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

STENDAL BOULOS, M. Le roman comme poème? **Europe:** Le Clézio, Paris, n. 957-958, p. 82-92, jan./fév. 2009.