

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA**

**LUCIANE ALVES SANTOS**

**Désert e Poisson d'or: reescritura da memória e busca de  
origens**

V.1

São Paulo  
2009

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA**

**Désert e Poisson d'or: reescritura da memória e busca de  
origens**

**Luciane Alves Santos**

Tese de doutoramento apresentada ao  
Departamento de Letras Modernas:  
Área de Língua e Literatura Francesa  
da Faculdade de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas da Universidade de  
São Paulo, para a obtenção do título de  
Doutor em Letras.

**Orientação: Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral**

V.1

São Paulo  
2009

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Luciane Alves Santos

**Désert e Poisson d'or:** reescritura da memória e busca de origens

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Lingüística, Letras e Artes

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Para meu filho Sami Alves Belfekir

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, à Profa. Dra. **Gloria Carneiro do Amaral**, cuja confiança e preciosa orientação foram vitais para a realização deste trabalho.

À Profa. Dra. **Ana Luiza Silva Camarani** pelos caminhos apontados e pelos sábios conselhos.

Ao Prof. Dr. **Georges Molinié** pela calorosa acolhida na Universidade Paris IV-Sorbonne e, sobretudo, pela inestimável e decisiva contribuição nos rumos deste trabalho.

Ao meu querido companheiro **Rachid Belfekir** pela solidariedade e respeito às minhas solitárias horas de estudo e pesquisa.

Aos amigos **Marcos José Fatori**, **Daniel Argollo** e **Ricardo Meirelles** pelo acompanhamento, afeto e incentivo de todas as horas.

À minha **família** pelo apoio e compreensão nos momentos de ausência.

À **CAPES** pelo apoio financeiro.

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar dois romances do escritor francês Jean Marie Gustave Le Clézio considerando a presença de um interdiscurso que caracteriza os textos. Nessa perspectiva, o romance **Poisson d'or** (1997) é, em parte, uma espécie de reescritura de sua obra-prima **Désert** (1980). Trata-se de dois discursos que se organizam um em relação ao outro garantindo uma permanente reconstrução temática que evoca dialeticamente a vida dos imigrantes marginalizados. Observa-se que as errâncias e os desejos das jovens protagonistas são o ponto comum entre as duas obras, Laïla e Lalla são duas e são uma só, elas representam um espelho identitário que reflete uma única face. A discussão acerca de identidade, imigração, exílio, retorno às origens e memória aponta para uma temática largamente debatida e explorada pela literatura lecleziana como mais uma forma de expressão dos marginalizados. Existem entre as narrativas inúmeras questões relativas à identidade do sujeito e ao declínio das tradições nas sociedades africanas e, como consequência dessa desestabilização social, o surgimento de novas identidades e a fragmentação do sujeito pós-colonial. Por fim, os romances têm como mesmo modelo o empreendimento de uma viagem de retorno ao espaço de origem, à pátria perdida, que se opõe severamente à acelerada vida moderna. Nessa fantasia de busca do paraíso perdido, encontra-se o possível estabelecimento de uma verdadeira identidade que porá fim ao dilema da errância dos desenraizados.

**Palavras-chave:** Le Clézio, identidade, memória, literatura francesa, literatura contemporânea.

## Abstract

The purpose of this work is the analysis of two novels written by the french writer Jean Gustave Le Clézio considering the presence of an interdiscourse that characterizes the texts. In this perspective the novel **Poisson d'or** (1997) is partly a kind of rewriting of his masterpiece **Désert** (1980). It is about two discourses that are organized one in relation of the other guaranteeing a permanent thematic reconstruction that evokes dialectly the life of marginalized immigrants. The wanders and wishes of the young main characters are the common point of both novels, Laila and Lalla are two and one at the same time, they represent an identity mirror that reflects a single face. The discussion about identity, immigration, exile, return to the origins and memory points out to a subject widely studied and debated by the specialists in Le Clézio as one more way of expression for the marginalized people. In the narratives there are many questions related to the identity of the subject and to the decline of the traditions in African societies and, as a consequence of this social desestabilization, to the appearance of new identities and the fragmentation of the postcolonial subject. At last, the novels have as the same model a journey of return to the origin space, to the lost country, that opposes strictly the accelerated pace of modern life. In this fantasy of search for the lost paradise, we can find the possible establishment of a true identity that will put an end to the dilemma of the wander of the people who live far from their country.

**Keywords:** Le Clézio, identity, memory, French Literature, contemporary literature.

## Résumé

L'objectif de ce travail est d'analyser deux romans de l'écrivain français Jean Marie Gustave Le Clézio, en prenant en compte l'interdiscours qui caractérise les deux textes. Dans cette perspective, le roman **Poisson d'or** (1997) est, dans une certaine mesure, une sorte de réécriture de son chef d'oeuvre **Désert** (1980). Il s'agit de deux discours qui s'organisent l'un par rapport à l'autre. Ils assurent ainsi une reconstruction thématique permanente qui évoque dialectiquement la vie des immigrants marginalisés. On observe que les errances et les désirs des jeunes protagonistes sont le point commun entre les deux oeuvres. Laila et Lalla sont à la fois deux et une et représentent un miroir identitaire où se reflète un seul visage. Les discussions sur l'identité, sur l'immigration, sur l'exil, sur le retour aux origines et sur la mémoire nous ramènent à une thématique largement débattue et explorée par la littérature leclézienne qui se veut être un autre moyen d'expression pour les marginalisés. Les narrations soulèvent de nombreuses questions à propos de l'identité du sujet et de la déstabilisation des sociétés africaines avec le déclin des traditions, le surgissement de nouvelles identités et la fragmentation du sujet post-colonial. Enfin, les romans suivent un même modèle, celui d'un voyage, d'un retour vers les lieux d'origine, vers la patrie perdue, qui s'oppose sévèrement au rythme accéléré de la vie moderne. Dans cette recherche fantaisiste du paradis perdu, l'établissement d'une vraie identité qui mettra fin au dilemme de l'errance des déracinés, devient possible.

**Mots-clés:** Le Clézio, identité, mémoire, littérature française, littérature contemporaine



*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 futur.*

**J.M.G. Le Clézio**

## SUMÁRIO

<b>I – Introdução</b> .....	12
<b>II – Apresentação de Jean Marie Gustave Le clézio</b>	
1. Le Clézio – o escritor exilado.....	21
1.1. O escritor e seu ofício.....	25
2. Considerações acerca do romance .....	28
2.1. Os novos romancistas .....	30
2.2. A herança de Le Clézio.....	33
2.3. O primeiro e o segundo Le Clézio .....	44
<b>III – Procedimentos narrativos</b>	
1. Contexto histórico da obra <i>Désert</i> .....	48
1.1. <b>Désert</b> uma narrativa histórica .....	51
1.2. <b>Poisson d´or</b> : nas trilhas das cidades.....	57
2. Dois caminhos e uma única via.....	61
2.1. História e ficção em <b>Désert e Poisson d´or</b> .....	64
2.2. A pluralidade do olhar: o ponto de vista dos romances .....	69
<b>IV– A reescritura da memória e a busca de origens</b>	
1. A constituição do espaço nos romances – espaços ideológicos .....	74
1.1. O deserto: solo sagrado.....	78
1.2. O deserto como testemunha.....	85
1.3. A travessia do Mediterrâneo e a passagem pelas cidades: o terreno das ilusões.....	86
1.4. A ambientação nas cidades.....	98
1.5. Os recursos expressivos na composição dos espaços.....	103

1.6. As experiências sensoriais .....	106
2. O tempo em fuga.....	110
3. Em busca das origens.....	115
3.1. Nas malhas das diásporas .....	121
3.2. A carga significativa dos nomes próprios: identidades cambiantes.. .....	126
3.3. O esfacelamento familiar .....	135
3.4. Seres marginais.....	138
3.5. Os personagens secundários.....	142
4. Os rastros da memória e o resgate da tradição	
4.1. A memória perene .....	145
4.2. Entre a magia e o mito .....	148
4.3. O efeito do espelhamento: a <i>mise en abyme</i> .....	155
5. Da oralidade à escrita.....	160
5.1. A voz de Frantz Fanon.....	164
6. Simbiose: músicas e narrativas.....	169
6.1. A importância da música em <b>Poisson d'or</b> .....	171
6.2. A música do deserto.....	182
<b>V - Considerações finais: Os caminhos cruzados de Lalla e Laïlla.....</b>	<b>188</b>
<b>VI – Referências bibliográficas.....</b>	<b>196</b>
<b>VII – Anexos</b>	
Anexo 1.....	210
Anexo 2.....	211
Anexo 3.....	212
Anexo 4.....	213
Anexo 5.....	214

## I - Introdução

No panorama da literatura contemporânea, o escritor francês Jean Marie Gustave Le Clézio destaca-se como um dos mais celebrados escritores de sua geração. Na França, tornou-se leitura obrigatória - seus livros figuram nos programas de escolas e universidades (*baccalauréat*) - e sua obra se encontra entre as mais sólidas da atual produção literária francesa.

A consagração definitiva deu-se no mês de setembro de 2008 ao ser premiado com o Nobel da Literatura pelo conjunto de sua obra. A academia sueca reconheceu em seu trabalho *"un écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante"*<sup>1</sup>. Depois de um intervalo de 23 anos, após a indicação de Claude Simon, em 1985<sup>2</sup>, a literatura francesa volta a ser destaque internacional com o prestígio de Le Clézio. Simples, discreto e reservado, o autor recebe a notícia da premiação declarando estar *"très heureux, assez ému"*.

Reconhecidamente um dos mestres da literatura francófona contemporânea, o autor é largamente conhecido no cenário literário europeu por seus inúmeros livros traduzidos em vários países. No Brasil, Le Clézio ainda não é um autor suficientemente traduzido; na verdade, entre os brasileiros, era praticamente

---

<sup>1</sup> LEMÉNAGER, Grégoire. **Le Clézio, prix Nobel 2008**. Disponível em [http://www.arabicnadwah.com/culture/le\\_clezio-nobel.htm](http://www.arabicnadwah.com/culture/le_clezio-nobel.htm).

<sup>2</sup> O escritor chinês Gao Xinjian, radicado na França, recebeu a láurea no ano de 2000.

desconhecido antes de receber o mais cobiçado prêmio da literatura mundial. De sua extensa lista de publicações, atualmente mais de quarenta volumes, em nosso país foram traduzidos poucos títulos<sup>3</sup>. Entretanto, a láurea recebida neste ano já tem repercutido entre o público leitor brasileiro, pois sua mais recente tradução em língua portuguesa, **O Africano**, publicado pela editora Cosac & Naif, em 2007, já superou as expectativas de vendas e esgotou sua primeira edição. Considerando-se, ainda, o número restrito de traduções brasileiras, a apresentação de determinados aspectos relativos à sua biografia e à sua obra é, sem dúvida, determinante para a melhor compreensão de sua produção, cuja temática expressa as inquietudes e incertezas do mundo contemporâneo.

Desde o recebimento de seu primeiro prêmio, em 1963, Le Clézio não cessou de escrever e publicar. Após muitos anos de intensa produção literária e dezenas de livros atrás de si, é também autor de inúmeros prefácios e posfácios, além de colaborador em jornais, entre eles *Le Monde*, e revistas como *La Nouvelle Revue Française* e *Les Nouvelles Littéraires*.

Eterno viajante, como veremos em sua biografia, Le Clézio está sempre em busca de origens e identidades, sejam elas da América Central, das comunidades mexicanas, ou dos povos da África do Norte. É a eterna busca que caracteriza esse escritor tão peculiar, seduzido por todas as formas de escrita.

---

<sup>3</sup> Anexo 1.

Ao longo de sua carreira, sua imagem se construiu como um escritor à parte de modismos ou correntes literárias. Impossível rotulá-lo ou classificá-lo. Trata-se de um escritor de múltiplas facetas, que suscita constantes polêmicas quanto à classificação de suas obras, pois tem a habilidade de transitar livremente entre os gêneros literários. Se Le Clézio escapa a classificações é porque, assim como seus personagens, é um ser em fuga, que permanece fiel a ele mesmo, às suas origens que não cansa de buscar em seus textos. Essa constante busca pode ser observada nas inúmeras obras que carregam traços biográficos do escritor e de sua família. Le Clézio se declara "*citoyen français-mauricien appartenant à la culture occidentale*"<sup>4</sup>, portanto, é a partir de sua experiência de vida que aflora sua escritura.

A leitura de seus livros dão sempre o sentimento de permanente atualidade quando exploram comportamentos humanos, acontecimentos históricos e fatos que se desenrolam no cotidiano. Para Salles (2007, p. 9) "*est certainement un des écrivains qui fait le mieux vivre la fin du XXe siècle dans la littérature*».

Foi depois dos anos 80, vinte anos após sua estréia na literatura, que seu nome passou a figurar no *ranking* dos escritores clássicos contemporâneos. Sucesso de vendas, foi considerado "*le plus grande écrivain vivant de langue française*"<sup>5</sup>. As publicações anteriores, dos anos 60 e 70, marcam o que se pode chamar de "período de transição". A partir daí, a análise de seu conjunto de publicações aponta para a evidente evolução temática e formal.

---

<sup>4</sup> BRÉE, **Le monde fabuleux de J.M.G.Le Clézio**. Amsterdam: Editions Rodopi, 1990, p.14.

<sup>5</sup> LE CLÉZIO, núm. 1, **Lire**, nov. 1994, p. 22 e 23.

O primeiro período de sua produção conta com as publicações entre 1963 e 1975, fase em que o escritor apresenta uma escritura um pouco desestruturada. A temática gira em torno das perversões do sistema social e, sobretudo, o absurdo da existência humana. Essa atitude de revolta pode ser justificada pelo contexto econômico e social da época. A urbanização está em expansão a partir da década de 60, ao mesmo tempo que se desenvolve a sociedade do consumo. O individualismo explode e com ele os valores tradicionais da família. É neste quadro turbulento, agravado pela revolução de maio de 68, que Le Clézio escreve seus primeiros livros.

No segundo período, a partir dos anos 80, a escritura se torna mais serena, mais sóbria. A incessante rejeição às cidades continua presente em seus textos, entretanto, surgem as belezas da natureza, dos locais puros e íntegros que servem como opção à vida desumana dos centros urbanos. É sobretudo a partir de suas experiências com os índios Embera, no Panamá, que Le Clézio anuncia um outro tipo de escritura que revelará a natureza como o espaço de abrigo para aqueles que não se adaptam à modernidade.

A solução é o retorno às sociedades ainda não corrompidas, às sociedades arcaicas. Desse pensamento resultam sua obra-prima **Désert** e o romance **Poisson d'or**, além de uma série de novelas que propõe o retorno ao passado, às origens, no intuito de resgatar a dignidade, a memória e a identidade perdidas na modernidade.

É, portanto, para essa segunda fase literária que se volta nosso interesse de estudo. Período em que despontam as obras que refletem a profundidade da

existência humana, dando-lhe uma extensão universal, como se testemunha tanto nos romances quanto nas inúmeras novelas que desenvolvem a temática da valorização da vida e do respeito ao Outro.

A primeira parte do trabalho inicia-se com a biografia e a importância de Le Clézio no panorama da literatura francesa; em seguida, a apresentação de um paralelo histórico acerca do romance e sua transformação no século XX, fato que aponta a herança do projeto literário lecleziano. Este trabalho partirá, primordialmente, da análise dos romances **Désert** e **Poisson d'or**. A escolha desses romances deveu-se à possibilidade de elencar procedimentos literários e, sobretudo, temáticos que permitem associar os dois textos. Nessas narrativas, as vidas das protagonistas interpenetram-se e revelam o momento histórico-social atravessado pelos imigrantes africanos. As heroínas dos romances são meninas jovens e solitárias, viajantes que buscam o conhecimento de suas identidades e sua inserção no mundo moderno.

No segunda parte, faz-se necessária uma breve apresentação dos romances que compõem o *corpus* de análise, bem como suas características essenciais, parte referencial importante para o suporte em que se desenvolverá o trabalho. Uma vez apresentados, parece-nos necessário, ainda, discutir a convergência dos temas e alguns procedimentos literários, característicos da pós-modernidade, que sejam comuns aos dois romances.

A publicação de **Désert** (1980), a grande epopéia dos Homens Azuis e, na segunda parte do romance, a história da jovem habitante do deserto que emigra para



Marseille, tem seu reflexo no romance **Poisson d'or** (1997). Ambos colocam em evidência a constante luta dos *sans-papiers* e a necessidade de alterações nas leis sobre o estatuto dos imigrantes. Trata-se de uma problemática sócio-urbana bastante contemporânea e urgente.

O conjunto da obra lecleziana, e não só nesses romances, como outros que serão brevemente citados no decorrer do texto, formam um ciclo bastante homogêneo do ponto de vista temático. Ainda que, em sua variada obra, transite por diferentes gêneros literários, reconhece-se em sua produção uma unidade marcada pela insistência em alguns temas, porém, cada qual desenvolvido na particularidade que o caracteriza. Como bem avalia Alain Viala, em seu estudo sobre as novelas **Mondo et autres histoires**, "*les caractéristiques singulières de chaque nouvelle prendront leur sens par rapport à l'unité du recueil, puisqu'il s'offre à la lecture comme même objet dont tous les textes sont à lire pour qu'une signification globale se dessine* » (1993, p. 224).

Nos romances **Désert** et **Poisson d'or**, as heroínas Lalla e Laïla se apresentam como um duplo, pois ambas possuem a mesma cultura de origem, a mesma fragmentação familiar, aparentam a mesma faixa etária e vivem à margem da organização social. Há, portanto, inúmeras similitudes que aproximam os perfis das protagonistas desses romances, assim como encontramos seu reflexo em outros personagens que circulam na obra lecleziana.

A primeira obra, **Désert**, retrata acontecimentos históricos do início do século e a violenta batalha travada entre povos nômades e franceses. As conseqüências desse embate estão encarnadas na figura de Lalla, que conhece as dificuldades dos

imigrantes em todos os lugares por onde passa. Da mesma forma, Le Clézio retoma, quase 20 anos depois, na figura da jovem Laila, personagem de **Poisson d'or** (1997), os mesmos problemas já apontados na obra anterior. Podemos, então, dizer que existe um interdiscurso permanente que caracteriza o macrotexto lecleziano; nessa perspectiva, o romance **Poisson d'or** é, em parte, uma espécie de reescritura de **Désert**. Trata-se de dois discursos que se organizam um em relação ao outro garantindo uma espécie de permanente reconstrução temática que evoca dialeticamente a vida dos imigrantes marginalizados. Nas palavras do próprio escritor: *“Je n'ai pas voulu écrire des romans différents mais continuer la même histoire à la fois la mienne et celle des autres en plusieurs chapitres”*<sup>6</sup>.

O cruzamento dessas histórias denuncia, pela ótica dos imigrantes, dos marginais, a miséria social que reina na França, opondo claramente o materialismo e o idealismo, a escravidão e a liberdade, a riqueza e a pobreza. Observa-se que as errâncias e os desejos dessas jovens são o ponto comum entre as duas obras, Laila e Lalla são duas e são uma só, elas representam um espelho identitário que reflete uma única face. Para Ruth Holzberg (1981, p. 10), *“Insuffisant tel qu'il est, le mot se multiplie afin de décrire la crise d'identité des personnages et l'éclatement d'un univers constamment en métamorphose”*. Em **Désert** surge a ponta do fio que se desenrolará em **Poisson d'or**, apontando dois caminhos que se entrecruzam e se duplicam constituindo uma única via.

---

<sup>6</sup> LHOSTE, Pierre. **Conversations avec J.M.G. Le Clézio**. Paris: Gallimard, 1970, p. 305.

Além do discurso central, os romances são construídos por microtextos que dialogam diretamente com o tema principal, como as histórias dos jovens Hartani, Radicz, Simone, Hourya, entre outros personagens secundários bastante significativos na construção das narrativas majoritárias. O que se percebe, então, é uma poética que contempla a concepção de linguagem romanesca caracterizada pela pluralidade.

É a partir da terceira parte do trabalho que desenvolveremos mais amplamente considerações acerca das condições sociais e históricas em que se inserem os percursos das protagonistas. A discussão acerca de identidade, imigração, exílio, retorno às origens e memória – sempre atrelados ao espaço – tornaram-se o centro da literatura lecleziana e, nos últimos anos, inúmeros estudos têm sido publicados a respeito desses questionamentos. O tema da colonização e descolonização da África, bem como a formação de novas identidades e a presença do estrangeiro na obra de Le Clézio, inspirou, por exemplo, os trabalhos de Jeana Jarlsbo<sup>7</sup>, Henda Ben Rhaïem<sup>8</sup>, Abdelhaq Anoun<sup>9</sup> e, mais recentemente, Raymond Mbassi Atéba<sup>10</sup>.

De acordo com Le Clézio, essas questões, que se instalam evidentemente após o processo de descolonização, apontam para uma nova temática a ser largamente

---

<sup>7</sup> JARSLBO, Jeana. **Écriture et altérité dans trois romans de J.-M. G. Le Clézio: Désert, Onitsha, La Quarantaine**. Lunds (Suède): Université de Lunds (Études romanes), 2003.

<sup>8</sup> BEN RHAÏEM, Henda Ben. **L'Étrangère dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio**. Thèse de Doctorat, Université de Paris III, 1999.

<sup>9</sup> ANOUN, Abdelhaq. J.M.G.Le Clézio. **Révolutions ou l'appel intérieur des origines**. Paris: collection Approches littéraires. L'Harmattan, 2005.

<sup>10</sup> ATÉBA, Raymond Mbassi. **Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité**. Paris: L'Harmattan, 2008.

debatida e explorada pela literatura como mais uma forma de expressão dos marginalizados.

*Aujourd'hui, au lendemain de la décolonisation, la littérature est un des moyens pour les hommes et les femmes de notre temps, d'exprimer leur identité, de revendiquer leur droit à la parole et d'être entendus dans leur diversité. Sans leur voix, sans leur appel, nous vivrions dans un monde silencieux* (LE CLÉZIO, 2008)<sup>11</sup>.

O estudo de questões relativas à identidade do sujeito se justifica pela presença, em ambos os romances, da discussão do declínio das tradições nas sociedades africanas e, como consequência dessa desestabilização social, o surgimento de novas identidades e a fragmentação do sujeito pós-colonial. A busca de si mesmo, em **Poisson d'or** e a busca de uma identidade individual e coletiva, em **Désert**, formam o quadro temático maghrebino tão solicitado pela geografia lecleziana.

No trabalho, nossa abordagem buscará esclarecer a relação dos aspectos sociais entre os romances e a visão de mundo que integra a crítica de valores de Le Clézio. Trata-se de uma perspectiva que desdobra o impacto da globalização e do avanço tecnológico sobre a condição humana.

---

<sup>11</sup> LE CLÉZIO, J.M.G. **Dans la forêt des paradoxes**. Conference Nobel. Le 07 déc. 2008. Disponível em <http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/0/54/86/71/BLOG-SECTION/Conf-rence-Nobel-JMG-LE-CLEZIO.pdf>. Acesso em 15 dez. de 2008.

## II – Apresentação de J.M.G. Le Clézio

### 1. Jean Marie Gustave Le Clézio: o escritor exilado

*La vie est une eau qui s'enfuit.*

(LE CLÉZIO, 1994)

Jean Marie Gustave Le Clézio nasceu em Nice, no ano de 1940. Conheceu rapidamente a fama com a obra **Le Procès-verbal** (1963), que lhe rendeu reconhecimento acadêmico e o prêmio **Théophraste Renaudot** – criado em 1925 para destacar novos estilos literários e talentos. É esse seu primeiro romance que o introduzirá no campo da literatura contemporânea. Já em suas primeiras publicações, demonstrou ser um escritor comprometido com a sociedade e com o mundo em que vive, uma vez que suas preocupações estão no âmbito dos valores humanos de uma época marcada pelo avanço tecnológico, desassossego e inquietude da alma gerados por guerras, ocupações, revoltas estudantis e diversos outros acontecimentos importantes que marcaram as décadas de 60 e 70. Aos poucos, Le Clézio foi lapidando todo o potencial que anunciava em sua obra de estréia, tornando-se referência para o público francês.

Os textos de Le Clézio refletem suas mais íntimas vivências e emoções acumuladas ao longo de mais de cinco décadas de constantes peregrinações pela

Europa, África, Ásia e América; são a expressão de um apátrida, herdeiro da errância e do espírito de aventuras<sup>12</sup>.

No fim do século XVIII, François Le Clézio deixa a Inglaterra com a esposa e a filha e seguem para a I<sup>le</sup> de France. Alguns anos mais tarde, em 1810, em meio às guerras napoleônicas, as tropas inglesas apoderam-se dessa ilha rebatizando-a como Ilha Maurício. Dessa forma, os ancestrais do autor adquirem a nacionalidade inglesa.

Ainda criança, Le Clézio deseja buscar suas origens, conhecer as lendárias histórias de sua família. A peregrinação de seu antepassado, François Le Clézio, alimenta a imaginação do futuro escritor, que o vê como um personagem extraído de um livro de aventuras. Ele sabia que seu ancestral era um homem que, além de ser um aventureiro, um explorador, viajava por outras terras alimentando a esperança de iniciar uma nova vida.

O avô paterno do escritor foi também um homem misterioso e lendário. Confortavelmente instalado na Ilha Maurício, um dia abandona a família e parte em busca de aventuras, perseguindo obsessivamente um misterioso tesouro. Para realizar seu desejo febril, instala-se na Ilha Rodrigues e lá vive durante anos à procura do tesouro de um corsário desconhecido.

A aventura de seu avô foi fascinante e despertou no pequeno Le Clézio o mais profundo respeito por esse homem de espírito desbravador que buscou viver intensamente. Mais tarde, quando adulto, o escritor compreenderia que seu avô partia em busca de um tesouro maior do que poderia imaginar: conhecer a si mesmo.

---

<sup>12</sup> Anexo 2 – mapa de viagens.

Essa aventura tornou-se tema para a obra **Le Chercheur d'or** (1985). No ano seguinte, o diário de viagem **Voyage à Rodrigues** (1986) relata a própria passagem de Le Clézio pela ilha Rodrigues e sua tentativa de reconstituir os passos do avô.

Na infância, Le Clézio foi separado de seu pai, médico formado por uma universidade britânica, que dedicou 20 anos de sua vida cuidando de necessitados na África. Ao presenciar os horrores da guerra, tornou-se severo crítico da sociedade colonialista.

Em 1948, a França estava em ruínas e o pequeno Jean Marie Gustave Le Clézio, com apenas 8 anos, embarca com sua mãe e seu irmão em uma longa jornada para a África, para ir ao encontro do pai que ainda não conhece. Após várias tentativas de retornar para ver sua família, durante a Ocupação, o pai, oficial da armada britânica, acaba isolado na Nigéria durante muito tempo.

Essa viagem inicial desperta em Le Clézio o gosto herdado de suas origens: o fascínio por viagens e aventuras, além disso, é essa jornada que faz dele, desde a sua infância, um escritor. Durante essa longa e fabulosa viagem, apoiado em dois cadernos escolares, escreve duas histórias, seus primeiros romances – a experiência dessa viagem está relatada no livro **Onitsha**: *"Sans ce bateau, ne je serais jamais devenu écrivain"* (LE CLÉZIO referência de DOUCEY, 1994, p. 09).

Ao longo de sua carreira, são esses inúmeros caminhos percorridos que lhe trarão tanta inspiração e material para a constituição de seus livros. Para o pequeno Jean Marie, que passa todo o período da guerra enclausurado com sua família, a África se apresenta como a liberdade. É lá que ele conhece a natureza e seus

mistérios, a liberdade de viver sem amarras ou perseguições, a integração total com a imensidão das planícies e das matas – visão que se tornará recorrente em sua obra -, é um verdadeiro sonho de criança liberta e selvagem que dura dois anos. No início dos anos 50, a família, agora completa, retorna a Nice.

Em suas inúmeras viagens, Le Clézio nunca deixou de escrever. Para ele, a escrita é uma questão de vida, condicionada a uma necessidade interior.

*Ces petits signes tarabiscotés qui avancent tous seuls, presque tout seuls, qui couvrent le papier blanc, qui gravent les surfaces planes, qui dessinent l'avance de la pensée. Ils rognent. Ils ajustent. Ils caricaturent. Je les aime bien, ces armées de boucles et de pointillés (LE CLÉZIO, 1967, p. 73).*

Em Nice, conclui o curso de Letras e, precocemente, aos 23 anos torna-se celebridade no meio acadêmico com a publicação de seu primeiro romance. Os anos que se seguem são dedicados às suas duas paixões: literatura e viagens.

Em 1966, Le Clézio parte para a Tailândia para exercer, como voluntário, serviço militar. Dois anos mais tarde é enviado ao México; depois, aos Estados Unidos. A fascinação e a descoberta de outras civilizações se deu a partir de uma estada prolongada no México, em 1967, e no Panamá, entre os anos de 1969 e 1973.

Vivendo durante vários meses com uma população ameríndia, os Emberas, na província do Darien, no Panamá, o autor declara: *“ Cette expérience, a changé toute ma vie, mes idées sur le monde de l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, de dormir, d'aimer et jusqu'à mes rêves”*<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> LE CLÉZIO referência de **Oeuvres 1 – La fête chantée/ Gens de nuances**. Artigo publicado em [www.republique.lettres.fr](http://www.republique.lettres.fr)



Durante essa viagem, ele aprendeu a abrir mão do conforto das maravilhas da sociedade moderna para interagir com uma vida ritmada por elementos naturais e folclóricos. Assim como Le Clézio, seus personagens sustentam a inconstância e a necessidade de partir para viver novas experiências. Questionado sobre essa atitude, comumente manifestada em seus textos, o autor revela que não se trata de uma opção, e sim de herança familiar que o influencia desde a infância. *“Quand j’étais petit, je ne pouvais pas concevoir un roman autrement qu’un roman d’aventures: c’était un livre où l’on parcourait des espaces...”*<sup>14</sup>.

É possível compreender essa espécie de “herança familiar” se considerarmos a consciência de Le Clézio em relação ao passado, a uma existência anterior que, segundo o autor, não pode ser suprimida pelo tempo, ao contrário, deve ser lembrada e respeitada. Essa lembrança, levada ao extremo, não só deve partilhar a vida presente como, também, deve ser lealmente reproduzida pelas gerações posteriores.

### **1.1. O escritor e seu ofício**

Declaradamente um porta-voz dos imigrantes marginalizados na França, os textos de Le Clézio misturam histórias de tradições culturais e a atualidade sociopolítica desses excluídos. Essa mistura faz da sua escritura o meio de expressão das crianças, dos pobres e da ideologia de pessoas simples que povoam seus livros.

---

<sup>14</sup> LE CLÉZIO referência de CAVALLERO, Claude. Sur les traces de J.M.G. Le Clézio. In : **J.M.G. Le Clézio**. Nantes : Editions du temps, 2004, p. 31.

São textos que se caracterizam por aspectos de fusão literária e cultural, que perpassam o oral e o escrito, o popular e o erudito.

Inicialmente, era o prazer de narrar que o levava a escrever. Em seguida, sua escritura tornou-se um mecanismo de denúncia, de provocação em que aflora a visão crítica da sociedade ocidental, violenta e artificial, espaço em que predomina a degradação e a constante agressão à vida. "*Le rôle de l'écrivain est de faire parler ce qui est muet, mettre du langage là où les choses sont apparemment sans paroles*" (LE CLÉZIO referência de BRICOURT, 1979, p. 417).

O texto serve ao escritor como um ideal utópico e visionário, seu papel é transcrever suas experiências internas e externas buscando a aproximação do comportamento dos seres humanos, para, então, dar-lhes um sentido. A literatura lecleziana, muitas vezes, se desdobra em uma reflexão sobre a própria existência por meio da experiência dos outros.

Sua primeira obra abre caminho para um longo período de literatura de contestação e revolta, em que o homem contemporâneo surge desamparado ante uma realidade que o oprime e anula. Influenciado por escritores engajados, franceses e americanos, como Sartre, Camus, Caldwell, Dos Passos, entre outros, ele se opôs, pela escrita, à sociedade em que impera a violência e o dinheiro em detrimento da natureza e da necessidade humana de obter suas próprias experiências.

Para Llobregat (2001), a obra de Le Clézio é completa e multiforme, pois são textos que expõem a trágica condição do homem frente ao mundo moderno, seus

personagens tentam escapar de sua condição desalentadora, muitas vezes, refugiando-se no silêncio.

Além das inúmeras referências político-ideológicas que podem ser assinaladas na obra lecleziana, Zekri (1998) destaca também o que se pode chamar de consciência ecológica, ou seja, um sistema de valores recorrente na obra de Le Clézio. Essa manifestação de ordem ecológica conduz o leitor a outros discursos - o anticolonialista, o anticonformista e o antimarginal - que particularizam sua obra.

## 2. Considerações acerca do romance : a herança de Le Clézio

A época em que o romance atinge seu ápice, a chamada “época de ouro”, é, sem dúvida, o século XIX. Na França, de Balzac a Zola, o gênero se propunha a ser o espelho de toda uma época e o romancista tinha como missão retratar a realidade. Nesse período, a estrutura do romance repousava na segurança de uma estrutura que primava pela coerência interna, pela linearidade temporal e pelo estabelecimento de um rigoroso sistema de relações de causa e consequência. Em relação ao tratamento dado aos personagens principais, aos heróis, exigia-se que houvesse uma certa coerência na constituição do seu caráter.

A Balzac atribui-se a potência criativa dominante do século, com sua genialidade, ao lado do Romantismo, ele antecipa e inaugura a tradição realista. Além de sua intensa produção literária, em seus prefácios, suas cartas e seus artigos de crítica literária, ele aborda sob múltiplos aspectos os problemas do romance e da criação romanesca. Muito além de simples justificativas pontuais, Balzac mostrou a preocupação de um teórico, uma vez que discussões acerca de referências e modelos, escolha de temas e personagens e, sobretudo, princípios de composição, estavam presentes em seus textos e influenciaram fortemente os escritores de sua época. Em uma definição genérica, capaz de abarcar todo esse período, convencionou-se a chamar de *balzaquianos* os romances da geração ligada à tradição romanesca do século XIX.

Mas, no final do século, em torno de 1890, período em que triunfam os romances de Zola, assiste-se ao declínio desse modelo estrutural com a crise do romance naturalista. Esses sinais já são perceptíveis na obra de Flaubert que, em **Madame Bovary**, apresenta personagens de caráter duvidoso, delineando, assim, uma nova concepção de herói. A estabilidade do gênero sofre seu primeiro impacto quando um grupo de críticos se levanta contra os cânones do Naturalismo. Anatole France, Brunetière e Léon Bloy e Barrès foram alguns dos que manifestaram seu desejo de romper com a concepção dominante do romance depois de Balzac.

O anseio pela ruptura ganha inúmeros adeptos e uma fase de transição desponta no início do século XX. Começa a se manifestar um novo período cultural, em que o gosto em retratar o cotidiano burguês se apresenta, para muitos, como uma “vulgaridade”, um procedimento absolutamente defasado. Baudelaire, Mallarmé, Breton, Paul Valéry e diversos outros escritores partilham desta opinião e hasteiam suas bandeiras contra a subserviência romanesca à realidade. Uma nova maneira de escrever e de contar surgiu e, da época de Zola a Proust, observa-se a passagem da nomenclatura fixa e segura para uma tentativa de decifrar a realidade por meio de novos procedimentos de escritura.

Renovada a estética, o período de Balzac e Zola declina com a publicação de narrativas que revolucionam a prosa por privilegiarem o fluxo da consciência, a psicologia e a experimentação. Assim, inicia-se o desenvolvimento de um romance mais moderno, que coincide com a evolução da democracia e da tecnologia. Nas transformações das práticas libertárias do século XX, ocupam um lugar significativo

as obras do *nouveau roman*. Nos anos 60, na França, o romance está em plena transformação e, no final dessa década, as publicações dos novos romancistas se multiplicam, abrindo, definitivamente, as portas para novas experiências literárias que se firmarão no século seguinte.

Ainda que tenha enfrentado, desde sua origem, períodos difíceis, o gênero romanesco sobrevive, transforma-se e adapta-se às necessidades das épocas em que se inscreve. Remontando à Idade Média e mesmo à Antiguidade greco-romana: "*le roman a longtemps fait figure d'enfant de Bohême: il n'a jamais connu de loi*" (RAIMOND, 1989, p. 18). Trata-se, portanto, de um gênero sempre em mutação, que tem como única lei a liberdade e a inspiração. Ligado a nomes ilustres, o que lhe garante a sobrevivência, tem sempre ocupado seu espaço no cenário literário e, na definição de Marthe (1972), será sempre "*une puissance probablement sans précédent*" (p. 13).

## 2.1. Os novos romancistas

***Le Nouveau Roman s'adresse à tous les hommes de bonne foi.***

Alain Robbe-Grillet

O século XX é marcado por uma crise cultural que se manifesta, especialmente, na expressão romanesca. Com o início das inúmeras crises econômicas e políticas, as guerras mundiais, o surgimento de novos estudos da psicanálise e do marxismo, não havia mais nenhuma estabilidade. A evolução e aceleração de todos esses domínios

contribuiu para que muitos pontos fossem colocados em xeque, entre eles, o romance tradicional: a geração que se convencionou chamar de *balzaquiana*. Abalado em suas partes constitutivas, sobretudo na ruptura com a cronologia linear e com a criação de espaços imaginários, esse tipo de romance, considerado tradicional, vai ceder espaço à criação de múltiplas formas de escrita, das quais Le Clézio se tornará herdeiro.

Se a produção romanesca, no século anterior, prosperou por servir ao gosto e ao espírito do homem burguês, agora, com as relações humanas alteradas por transformações histórico-sociais, a arte não pode mais ser a mesma, muito menos a sua concepção de mundo. A nova missão do romancista é expor enigmas, evocar um mundo incerto que se configura como um mistério a ser desvendado com o auxílio do leitor. Inaugura-se um novo estilo literário que reflete as incertezas e interrogações do homem moderno.

A partir dessas mudanças, surge na França, a partir dos anos 50, um grupo de escritores que apresenta posições estéticas e literárias em comum, são conhecidos como novos romancistas. Esse grupo não chegou a constituir exatamente uma escola ou movimento literário; a ideologia, as reflexões críticas e as inovações estéticas do grupo difundiu-se sob o rótulo de *Nouveau Roman*, termo que serviu como transmissor das idéias de um certo número de intelectuais. Sintonizados, fizeram ecoar suas aspirações por meio de inúmeras publicações em que vivamente refutam a tradição romanesca em defesa de um novo modelo de romance.

O grupo adquiriu notoriedade e causou intensa polêmica, pois a crítica se dividiu entre a curiosidade, o entusiasmo e a revolta, uma vez que a idéia principal era a de uma nova concepção de romance, de um novo modelo ficcional que se propunha a dar um diferente tratamento à descrição, à narração, aos personagens e ao estilo. Inspirados em novos recursos narrativos propagados por ícones como James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust e Virginia Woolf, que, a partir de suas opções artísticas, contribuíram para assegurar o espaço da literatura na modernidade, os novos romancistas se opuseram à cultura de massa e ao gosto da representação do cotidiano burguês. Voltaram-se contra o senso comum na constituição do gênero e propuseram uma nova forma de realismo que contemplasse o desenvolvimento da consciência e que permitisse a ruptura do tempo linear. Trata-se de uma nova concepção de escritura em que o romance é menos que "*l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture*", sintetiza Jean Ricardou, em **Le Nouveau Roman**.

Em fevereiro de 1950, Nathalie Sarraute publica o artigo intitulado *L'ère du soupçon*. Nesse texto, ela critica a comodidade da estética anterior em relação ao personagem tipificado, à intriga definida e à utilização da narrador de terceira pessoa, tal estrutura, segundo a autora, tornou-se ultrapassada. Em seguida, a publicação do primeiro romance de Robbe-Grillet, **Les Gommés**, em 1953, irradia os primeiros sinais de renovação que se apresentará no cenário literário dos anos seguintes. Na avaliação de Roland Barthes, em artigo publicado na revista *Critique*, a obra de Grillet anuncia, definitivamente, a chegada de um novo modelo de literatura. Portanto, entre os anos de 1954 a 1968, assiste-se (em meio a constantes e acaloradas



discussões) à hegemonia do *nouveau roman*. Alain Robbe-Grillet, considerado o grande mestre do movimento, em seu artigo em defesa da necessidade de renovação, argumenta que não se trata do fim de um gênero, e sim: “*Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque*»<sup>15</sup>. Michel Butor, Claude Simon e Nathalie Sarraute são, também, importantes escritores franceses que, à frente do movimento, buscaram incansavelmente a superação da estrutura do romance do século XIX.

## 2.2. A herança de Le Clézio

Le Clézio, ao lado de outros escritores, é herdeiro dessa transformação ideológica e formal da expressão romanesca que se desenrolou a partir do século XX. Esses escritores apresentam a característica comum de encarar o romance como uma forma de exploração do real, como uma forma de investigação da escritura e da forma.

*Ils ont une préoccupation commune, cette prédilection pour l'enfermement, la littérature « blanche » et l'évanescence du monde qu'illustrent Éric Chevillard, Jean Échenoz, François Bon, Pierre Michon, Pierre Bergounioux, croisant une peinture du monde moderne et une interrogation sur la place de la littérature aujourd'hui* (BORGOMANO, 1995, p. 136).

---

<sup>15</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. Nouveau Roman, homme nouveau. In : **Le Nouveau Roman**, Paris: Ed. Minuit, 1962, p. 16 a 19.

Em seu primeiro romance, *Le Clézio* adere à reflexão comum dos escritores dos anos 60. Essa geração se debruça sobre questões pertinentes à linguagem, à verdade e à realidade. Valette (1993, p. 09) define a diversidade presente nesses romances, chamados de “experimentais”, como uma reação contra a monotonia da escritura clássica.

Todo esse período de publicação lecleziana, entre 1963 e 1975, esteve assentado na discussão de pontos que se tornaram comuns no cenário literário dos anos 60: o da linguagem e o da matéria. A partir do tratamento concedido à matéria é possível estabelecer uma série de etapas em sua trajetória literária, sendo especialmente interessantes os livros publicados entre 1963 e 1975.

*les premières œuvres ne sont que l'exploration enragée d'un espace intérieur plein de remous et de refus, de jeux interdits, d'incohérences à travers lesquelles des ferveurs et des crispations, longtemps renfermées, jaillissent brûlantes, en ondes pressées. Dix ans d'ébullition intime (1963-1973) (ONIMUS, 1994, p. 13).*

Em **Le Procès-Verbal** (1963), o autor demonstra intensa preocupação formal e, como consequência dessa escrita apurada, tem, inicialmente, seu público restrito ao meio acadêmico. A herança do *nouveau roman* pode ser justificada, uma vez que a estrutura dos seus primeiros romances nega a cronologia temporal, apresenta o gosto por uma escritura fílmica e personagens desprovidos de profundidade psicológica (BOULOS, 1999, p. 16). *Le Clézio* apresenta, ainda, o gosto pelo jogo de palavras, por

técnicas narrativas de diferentes naturezas, como, por exemplo, a prática de colagens<sup>16</sup> e a escrita automática.

*Il marchait strictement sur la route, le long de la mer, comme on remplit des fiches et des formulaires.*

*Nom..... Prénoms.....*

*Date et lieu de naissance.....*

*Adresse.....*

*Profession.....*

*Êtes-vous (\*) fonctionnaire ?*

*Agent de Collectivité Locale ?*

*Chômeur ?*

*Étudiant ?*

*Pensionné ?*

*Ass. Volontaire ?*

*(\*) rayer la mention inutile.*

(LE CLÉZIO, 1966, p. 238-239)

*« Et même mieux : le ciel coléoptère inonde les bractées. Vouloir dormir. Cigarette cigare galvaude les âmes. 11è. 887. A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z. et Cie" (LE CLÉZIO, 1966, p. 303).*

Em **La littérature en France depuis de 1945**, de Jacques Bersani, o capítulo destinado à discussão do *roman nouveau* traz, em sua última parte, um pequeno texto intitulado "*une écriture sismographique*" dedicado à obra de Le Clézio. O autor tece algumas considerações acerca dos inovadores procedimentos literários que permeiam a obra lecleziana até a publicação de **Le livre des fuites** (1969), portanto, até o final dos anos 60.

---

<sup>16</sup> Anexo 3

*A ces œuvres critiques où l'écriture se perd à dessein dans ses propres miroirs, on serait tenté d'opposer le « nouveau réalisme » d'un Le Clézio. Mais ce serait oublier que l'écriture tient, ici, encore, le premier rôle. Écriture naturelle et non plus « textuelle », écriture panique ou sismographique qui enregistre les moindres secousses d'une sensibilité ouverte, offerte au tumulte du monde (1970, p. 623).*

Inúmeros estudos acerca de seu primeiro romance parecem não deixar dúvidas quanto à sua precoce filiação ao **Nouveau Roman**. Villanueva (1992), em artigo que se propõe a estudar os enigmas contidos no romance, afirma que:

***Le procès-verbal** a sans doute beaucoup à voir avec le Nouveau Roman, avec en tout cas, ce que l'on a appelé Nouveau Roman, et Jean Ricardou dans son livre de divulgation – **Le nouveau Roman**, Écrivains de toujours, Seuil, 1978 – place le roman de Le Clézio au sein de ce mouvement. Il y a dans **Le procès-verbal** le même rejet de la psychologie, des personnages, de l'artifice littéraire... que dans les Nouveaux Romans (1992, p. 36).*

Não faltam elementos que nos permitam relacionar sua obra inicial ao *Nouveau Roman*, entretanto, convém não esquecer que se trata de um escritor em constante fuga e essa atitude se estende também ao seu processo de criação literária.

**Le Procès-verbal** é um romance adolescente, segundo o próprio autor, que narra a história de um homem que vive em uma casa abandonada, distante da cidade. Ele se chama Adam Pollo e sua vida é monótona, pois ele não faz nada além de fumar e olhar através da janela de sua casa. A escritura se assemelha ao pensamento do protagonista: caótica, ilógica e inquietante. “**Le Procès-verbal** raconte l'histoire d'un homme qui ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique” (LE CLÉZIO, 1963, p. 12). Adam Pollo inaugura uma larga e completa galeria de seres marginais

que não vivem em consonância com a sociedade; portanto, buscam a fuga do sistema e de todas as normas sociais (LLOBREGAT, 2001). O romance não é exatamente dividido em capítulos, e sim por seções alfabéticas de A a R. Curiosamente, a seção Q é suprimida e substituída por uma colagem de jornal; temos, então, um enigma a ser decifrado. Essa técnica narrativa permite ao leitor participar do movimento do texto.

O livro seguinte, **La Fièvre** (1965), contém nove histórias que exploram o corpo e suas inconstâncias. *“Nos peaux, nos yeux, nos oreilles, nos nez, nos langues emmagasinent tous les jours des millions de sensations dont pas une n’est oubliée. Voilà le danger. Nous sommes de vrais volcans”* (LE CLÉZIO, 1965, p. 248). Essas primeiras obras partem da experiência da dor e da meticulosa descrição de sentimentos e objetos.

Se sua escritura experimental dos primeiros anos de publicação permitiu à crítica literária filiá-lo ao *nouveau roman*, entretanto, o escritor não se preocupou em condenar sistematicamente as bases do romance tradicional. O que ele faz é reiventá-lo, contorná-lo e interpretá-lo à sua maneira, sem, no entanto, abandonar a veia do romance tradicional. Sua produção romanesca se assemelha à tendência do século XX, em que o gênero se caracteriza por sua estrutura aberta, capaz de traduzir a complexidade do homem moderno. Para Dugast-Portes (2001), Le Clézio integra um grupo de escritores que inscreve seus textos no projeto de transformação total da narrativa e são capazes de se aproximar de diferentes leitores.

*Les ouvrages suivants de Le Clézio devaient être plus clairement symboliques, stigmatisant la civilisation uniforme qui s’impose peu à peu au monde depuis plusieurs siècles. Mais il a délivré un très large public du goût exclusif pour les structures du roman réaliste (p. 44).*

Logo após a publicação de **La Fièvre**, surge **L'extase matérielle** (1967), um ensaio composto de meditações. Trata-se de um discurso que se opõe a todo sistema estabelecido, nele estão disseminadas as idéias sobre o amor, a morte, a escrita e o absoluto. "*La beauté de la vie, l'énergie de la vie ne sont pas de l'esprit, mais de la matière*" (LE CLÉZIO, 1967, p. 15).

As obras **Déluge** (1966) e **Le Livre des fuites** (1969) apresentam personagens que se assemelham a Adam Pollo, o herói de seu primeiro romance. Eles cultivam o gosto comum de analisar suas sensações, acuados por um mundo superficial e agressivo, sem poder dividir com ninguém suas experiências alucinatórias.

Os dez primeiros anos literários de Le Clézio foram pautados pela contestação do mundo ocidental, capitalista e dominador. Caracterizam, também, essa fase os romances **Terra Amata** (1967), **La Guerre** (1970) e **Les Géants** (1973). São livros que descrevem a violência do mundo moderno e a barbárie de certos comportamentos humanos. A principal denúncia expressa é a de um mundo urbanizado ao extremo, um mundo que desrespeita a natureza e a individualidade dos seres humanos.

Quando viaja para o México, Le Clézio adquire profunda admiração e respeito por essa região. Atraído pela curiosidade, o autor viaja até o coração do país, onde ainda vivem comunidades como os Huichols. Inicia sua pesquisa sobre essas sociedades, aprende as línguas nativas e descobre textos sagrados. Em 1976, foi um dos primeiros ocidentais a publicar uma tradução das **Prophéties du Chilam Balam**, obra mitológica indiana.

Chegam os anos 70 e Le Clézio descobriu com as tribos isoladas da América Central um modo de vida totalmente diferente. Tornou-se especialista no estudo de sociedades primitivas e suas pesquisas foram amplamente utilizadas em seus livros seguintes: **Hai** (1971), **La fête chantée** (1977), **Mydriase** (1973), **Trois Villes saintes** (1980) e **Le rêve mexicain ou la pensée interrompue** (1988). O escritor encontra a paz interior em suas viagens iniciáticas e suas constantes descobertas junto aos povos ameríndios tornam-se a fonte de inspiração de uma obra poética que exalta a beleza do mundo natural. Essas pessoas são, aos seus olhos, os últimos homens livres e felizes que habitam o planeta.

A partir de **Les Géants** (1973), o escritor inicia um novo período de sua produção literária. Não menos políticos ou incisivos, seus romances surgem como uma forma de resistência por meio da beleza da natureza e do retorno às origens, o estilo se torna mais moderado e a temática se amplia após a publicação de **Voyages de l'autre côté** (1975), romance circular dividido em três partes: Watasenia, Naja Naja e Pachamac.

As obras publicadas a partir dos anos 1975-1980 são o reflexo de sua evolução pessoal. Diferentemente dos personagens angustiados de seus primeiros romances, agora "*Ses personnages ne sont plus simplement en fuite: ils sont en quête du bonheur et de la liberté*" (DOUCEY, 1994, p. 14). A trajetória dos heróis se abre para um mundo mais palpável, portanto, não se limita mais à sondagem interior.

No ano de 1978, o autor publica três obras: **L'Inconnu sur la terre**, **Mondo et autres histoires** e **Vers les icebergs**. A primeira é um ensaio poético sobre a infância,

a felicidade e as relações entre o homem e a natureza. Os contos revelam as vivências dos heróis *Mondo, Lullaby, Jon, Daniel Sindbad, Alia* e tantas outras crianças que iluminam as páginas do livro, crianças que vivem à margem do mundo adulto. *L'inconnu* e *Mondo* são duas obras intimamente ligadas, elas se fundem e se complementam. Finalmente, **Vers les icebergs** é um longo poema em prosa inspirado em sua admiração pelo poeta belga Henri Michaux. Le Clézio "*nous invite à parcourir les différentes étapes du chemin qui mène vers la poésie. C'est un voyage dans le langage auquel est convié le lecteur*" (PUECH, s/d). É a partir de seus três primeiros ensaios - **L'Extase, Le livre des fuites** e **L'Inconnu sur la terre** - que conhecemos a estrutura do pensamento lecleziano, de sua filosofia, sua linguagem e sua escritura verdadeiramente independente e à margem de qualquer estilo.

Todas essas publicações possuem um público fiel, mas relativamente limitado. A partir de 1980, o escritor alcança, definitivamente, o reconhecimento público com a obra **Désert**, que narra em dois níveis - duas épocas distintas - os caminhos dos jovens Nour, membro de um grupo nômades do deserto, *des hommes bleus*; e de Lalla, heroína contemporânea descendente desses homens.

Consolidada sua reputação literária, **La ronde et autres faits divers** (1982) é mais uma obra que aborda a vida de adolescentes e imigrantes angustiados e oprimidos pelo meio urbano. Contrapondo-se ao obscurantismo e pessimismo em relação à opressão das sociedades modernas, as crianças têm papel preponderante na obra de Le Clézio, motivo pelo qual algumas de suas obras foram largamente



estudadas sob a ótica do universo infantil; nelas reside a simplicidade e força que um dia poderá mudar o mundo.

Nos anos seguintes, as ilhas Maurício e Rodrigues serão seus próximos temas. **Le chercheur d'or** (1985) e **Voyage à Rodrigues** (1986) exploram, nostalgicamente, os caminhos trilhados pelo avô em busca do misterioso tesouro corsário.

Com sua segunda esposa, Jémia, de origem marroquina, escreve **Sirandanes**, publicado em 1990. O livro apresenta as poéticas *sirandanes* reproduzidas em crioulo a partir de um alfabeto fonético simplificado e traduzido em francês. A edição bilíngüe traz adivinhas que resgatam a tradição oral da vida cotidiana nas Ilhas Maurício. Em seguida, suas anotações de criança e sua primeira experiência de viagem se consolidam em **Onitsha**, publicado em 1991.

**Étoile errante** (1992) nos conduz à história da imigração dos judeus à terra prometida. Hélène, Esther, Nejma e Elizabeth são as jovens protagonistas vítimas da guerra e da intolerância. No mesmo ano, é lançado **Pawana**, que significa **baleia** em língua indiana. O texto narra as confissões de um capitão e as lembranças de um jovem marinheiro. O desdobramento de suas lembranças recaem na crueldade do extermínio inescrupuloso de baleias no Golfo México. No ano seguinte, 1993, Le Clézio envereda para outro gênero, o ensaio biográfico **Diego et Frida**, que relata a conflituosa relação afetiva dos artistas mexicanos Diego Rivera e Frida Kahlo.

Escritor incansável, em 1995, publica **La Quarantaine**, romance que apresenta duas narrativas paralelas, nas quais se desenvolvem as histórias de Leon e seu irmão Jacques, e Ananta, mãe de Suryavati, jovem com quem Leon vive uma relação de

amor que tem como cenário as belezas da ilha em que estão isolados. Essa obra parte da biografia dos ascendentes maternos de Le Clézio que viveram em Maurício, o escritor cria, mais uma vez, uma obra em que ficção e realidade caminham juntas para perpetuar a memória dos antepassados.

As publicações do ano de 1997 são particularmente interessantes pela diversidade dos temas abordados, são lançados: **Poisson d'or**, **La Fête chantée** e **Gens des nuages**. O primeiro relata o comovente percurso da jovem imigrante Laïla após ter sido raptada, no Marrocos, aos 6 anos de idade. **La Fête chantée** reúne textos que celebram a grandeza das civilizações ameríndias e a sabedoria desses povos. **Gens de nuages** - escrito com a colaboração de Jémia - é uma espécie de diário de viagem, de retorno às origens através do deserto. Assim como **Désert**, essa obra tem como cenário o vale de Saguia el Hamra, no sul do Marrocos, seguindo as origens ancestrais da família de Jémia. Após um intervalo, absolutamente insignificante, dada a fecundidade da produção lecleziana, em 1999, vem a público **Hasard suivi de Angoli Mala**, novelas que reafirmam o tema da errância e do retorno. A primeira tem como protagonista Nassima e a segunda história, *Angoli Mala*, narra o retorno de um jovem indiano waunana, Bravito, levado ao Panamá por um pastor negro americano. Desenrola-se uma verdadeira caminhada em direção às origens, ao esplendor e ao mito do paraíso perdido.

Após tantas publicações, percebe-se que alguns personagens encontram eco em obras posteriores. **Coeur brûlé et autres romances**, publicado no ano de 2000, é um bom exemplo do desdobramento de personagens e histórias de vida. Esse volume

contém seis histórias de mulheres simples e jovens: Pervenche, Sue, Rosa, Alice, Kalima e Maramu; elas são irmãs de exílio de Zinna, Zobeide e Gaby de **Printemps et autres saisons** (1989), de Nassim, de **Hasard**, de Laïla, de **Poisson d'or** (1997) e de Esther, de **Étoile errante** (1992). O que se observa nessa obra, é a dura crítica ao comportamento ocidental, aos problemas da Europa em relação à imigração e capacidade destrutiva do Ocidente em corromper tradições culturais.

**Révolutions** (2003) apresenta Jean, o narrador, que é um viajante: a Europa, o México, Ilhas Maurício... Essas viagens conduzem o leitor à reflexão de dois séculos de história da França, à colonização das Ilhas Maurício e à expedição ao México. Trata-se, sem dúvida, do retorno ao romance autobiográfico que retrata as duras experiências da guerra da África e do processo de descolonização.

A predileção pela autobiografia continua e, em 2004, publica **L'Africain**. Mais uma vez, neste romance, traços biográficos e ficção se misturam compartilhando as emoções de duas experiências, de dois encontros: de um lado, a África e sua beleza selvagem; do outro, a disciplina implacável de um pai autoritário que não acompanhou a infância dos filhos e carrega em seu semblante a dureza dos anos sofridos com a guerra. "*L'arrivée en Afrique a été pour moi l'entrée dans l'antichambre du monde adulte.*" (LE CLÉZIO referência de PUTCHAY, 2004). Não se pode ler esse romance sem se remeter imediatamente à **Onitsha**, baseado em sua própria experiência de travessias e descobertas.

Suas mais recentes publicações são **Ourania**, **Raga-Approche du continent invisible**, ambos lançados no ano de 2006, e **Ritournelle de la faim**, lançado em 2008,

poucas semanas antes do anúncio do prêmio Nobel. Sempre atenta às novas publicações, a crítica literária francesa já produziu, nos últimos meses, inúmeras resenhas e artigos que analisam sob diferentes ângulos os novos romances leclezianos<sup>17</sup>.

### 2.3. O primeiro e o segundo Le Clézio

*Il s'agit d'une division de l'œuvre romanesque leclézienne en deux périodes : la première comportant les premiers romans de Le Clézio jusqu'aux Géants, 1973, la seconde allant de 1975 jusqu'à nos jours, et commençant par Voyages de l'autre côté, publié cette même année, qui semble constituer, aussi bien par la structure et le ton du récit que par son contenu, le début d'une nouvelle période dans l'écriture leclézienne (BOULOS, 1999, p. 6).*

A partir de suas inúmeras publicações, a crítica literária habituou-se a dividir a obra lecleziana em dois períodos. Após a fase do romance experimental, que marca seus primeiros romances, passou-se a reconhecer em seus textos uma nova fase, uma nova maneira de proceder à escritura. Nesse segundo período, a obra de Le Clézio envereda pelos caminhos do romance, digamos, mais tradicional, com acentuado lirismo. Sua obra evolui para questões de caráter mais universal e, após a publicação de **Désert**, em 1980, entram em cena questões de História, como referências temáticas, e a história como estrutura narrativa.

---

<sup>17</sup> THIBAUT, Bruno. Souvenirs d'en France: l'écriture du désastre dans **Ourania** de J.M.G. Le Clézio. **Le n°23 des Cahiers Robinson : Le Clézio aux lisières de l'enfance**, 2007.

O escritor que levantou, durante os anos 60 e 70, um grito de revolta contra o mundo frio e mecanizado, agora torna-se um escritor "*réconcilié avec l'écriture et ses possibilités de représentation*" (RIDON, 1998, p. 14). Isso se faz bastante perceptível a partir da publicação do premiado romance **Désert** e, sobretudo, em suas novelas. Mas ao mesmo tempo que sua obra evolui ou se modifica estruturalmente, os temas mantêm-se fiéis à intensa expressão do sentimento humano.

*Les procédés d'écriture changent, mais le projet romanesque de l'écrivain demeure le même du **Procès-verbal** (1963) à **Poisson d'or** (1997), et ce dernier roman vient confirmer par sa structure et sa narration cette continuité* (BOULOS, 1993, p. 6).

A heterogeneidade e multiplicidade de sua obra gera entre os críticos diferentes opiniões e uma vasta gama de análises em relação aos seus procedimentos literários. De Gerda Zeltner, em **Positions et oppositions sur le roman contemporain**, recebeu o estigma de escritor "inclassável". De acordo com Zeltner, não se pode filia-lo a uma única corrente literária. O autor seria, então, o inventor do romance antiformalista.

*La caractéristique la plus frappante de ce dernier (Jean Marie Gustave Le Clézio) c'est qu'il est scandaleusement inclassable. Comme s'il plaisait sauvagement à annuler lui-même tous les apparentements qu'on aimerait lui trouver* (ZELTNER, 1971, p. 225).

A opinião da crítica Borgomano parece resolver a questão, pois aponta uma definição que tem se apresentado como consenso entre os últimos estudos acerca da obra lecleziana "*Le Clézio n'a jamais appartenu à aucune école, même s'il a pu être influencé*

*par des tendances. Il poursuit une évolution solitaire, à l'écart des modes* » (1992, p. 6). Ou, ainda, como ele simplesmente define sua escritura: « *J'écris parce que j'aime écrire* »<sup>18</sup>.

Tal discussão em torno de sua obra não parece abalá-lo ou causar-lhe qualquer dissabor. Em entrevista concedida a Tirthankar Chanda, o autor se posiciona em relação à polêmica que suas obras suscitam mediante sua forma de escrever.

*Tout d'abord, je vous répondrai que cela ne me dérange pas du tout d'être inclassable. Je considère que le roman a comme principale qualité d'être inclassable, c'est-à-dire d'être un genre polymorphe qui participe d'un certain métissage, d'un brassage d'idées qui est le reflet en fin de compte de notre monde multipolaire*<sup>19</sup>.

Nos dez primeiros anos de sua obra, personagens angustiados, nervosos e atípicos circulam livremente em seus textos. Já na produção literária posterior, segunda fase, a qual Roussel-Gillet poeticamente chama de *les années de rencontres*, são os temas da busca, da errância, da marginalização e da degradação do indivíduo que particularizam sua obra. Independente de divisões temporais ou de fases, Le Clézio interpreta o mundo de sua época, seus personagens e seus temas vão sempre ligá-lo, de uma forma ou de outra, à tradição romanesca.

A extensa lista de publicações de Le Clézio constitui um *corpus* bastante variado no qual se cruzam vários estilos de escrita. A totalidade de sua obra gera, sem dúvida, admiração pela pluralidade de temas e pela beleza das narrativas que se

---

<sup>18</sup> LE CLÉZIO referência de LEMÉNAGER, G. **Le Clézio, prix Nobel 2008**. Disponível em [http://www.arabicnadwah.com/culture/le\\_clezio-nobel.htm](http://www.arabicnadwah.com/culture/le_clezio-nobel.htm). Acesso em 15 dez. 2008.

<sup>19</sup> Le Clézio em entrevista realizada por Tirthankar Chandam para a revista **Label France**, núm. 45.

desenrolam aos nossos olhos. O autor tem o mérito de expor suas experiências e suas preocupações de maneira fluida e poética, sem, no entanto, cair no apelo de uma literatura sentimentalista. Como bem define Holzberg (1981), trata-se *“d’un écrivain facile à comprendre mais presque impossible à définir”*.

### III – Procedimentos Literários: *Désert* e *Poisson d'or*: dois caminhos e uma única via

#### 1. Contexto histórico da obra *Désert*

Ao descrever o confronto dos guerreiros do deserto com tropas francesas, Le Clézio discute importantes pontos da colonização do Marrocos que nos leva à experimentação da dor e do sofrimento das pessoas que foram marcadas por esse acontecimento histórico. É pelo olhar do jovem Nour que tomamos contato com a crueldade de uma guerra que trouxe como conseqüências a errância, o exílio, a solidão, o medo e a morte.

A condição histórica do Marrocos se inscreve em séculos de existência e se confunde com diversos mitos e lendas da humanidade. A proximidade com a Europa e questões políticas confere-lhe, atualmente, a imagem de um país árabe, que sempre esteve, de alguma forma, sob a influência da cultura européia.

Durante o século XV, o fácil acesso e as riquezas naturais do Marrocos aguçaram a cobiça dos europeus: portugueses e espanhóis se estabeleceram na costa atlântica do país. A maior parte do território marroquino estava sob dominação de Portugal e Espanha.

Em 1844, a França invade a Argélia e, a partir de 1856, os comerciantes europeus começam a impor sua própria política comercial. Nas últimas décadas do século XIX, o Marrocos era governado por Moulay Hassan (1873-1894), o último grande soberano antes da chegada do protetorado francês. Em sua estratégia política, tentava ganhar poder pactando com as tribos do Alto Atlas e objetivava, também,



modernizar o país. O custo dessa modernização gera grandes dificuldades econômicas, o país fica endividado com bancos estrangeiros, favorecendo as crescentes pressões externas. Inglaterra, Alemanha, Espanha e França, em política de expansão colonial, cobiçam esse território.

Perante o interesse de diversas potências européias pelo controle do Marrocos, faz-se necessária a Convenção de Argésiras, em 1906, onde se reúnem doze nações, designando França e Espanha como mandatárias do novo Banco do Estado de Marrocos; a França fica com Marrocos central e a Espanha com as zonas mais pobres dos extremos norte e sul do país. À França coube o domínio econômico-financeiro, uma vez que as crescentes dívidas do país não foram saldadas. Dessa forma, o reinado marroquino perde, paulatinamente, sua condição de independência<sup>20</sup>.

A partir do início do século XX, assiste-se a uma lenta, mas inexorável, penetração de correntes européias que se fixam de difentes formas no solo africano. O império maghrebino, não podendo mais se manter sozinho, abre-se ao comércio e à chegada da cultura européia. Nas últimas décadas do século, a comunidade européia se tornou cada vez mais numerosa no Marrocos. A presença de soldados, missionários e comerciantes serviu como meio para a penetração em um país tão fechado às relações e à cultura exterior.

---

<sup>20</sup> Anexo 4.

A condição de submissão ao poder econômico de outros países não encontra adesão das tribos do Sahara Ocidental, que se mostram totalmente contrárias à penetração da cultura européia em suas terras. Em **Désert**, Le Clézio aborda a atitude adotada pelas tribos rebeldes, que se voltam contra a política submissa conduzida pelo sultão. Guiados por Ma el Aïnine<sup>21</sup>, líder espiritual que refuta a penetração do Ocidente, essas tribos se insurgem ameaçando a estabilidade da política colonial francesa. Dessa rebelião resultam inúmeros assassinatos de cidadãos franceses e instala-se o cerco à cidade de Fès, onde reside o sultão Mulay Hafid, nomeado em 1907. Incapaz de conter as rebeliões, o sultão pede ajuda e a França intervém militarmente com o intuito de restabelecer a ordem no Marrocos.

Após a ajuda francesa para a contenção das insurreições, em 1912, a convenção de Fès estabelece oficialmente a condição de Protetorado Francês ao Marrocos. Esse tratado garante ao país a conservação de suas intuições tradicionais, mas submissas à autoridade econômica e militar da França.

**Désert** narra, a partir de 1909, os combates que travam os nômades do Sahara Ocidental com os soldados franceses. São apresentados fatos importantes da História, como a batalha de Tadla (junho de 1910), a morte do xeque Ma El Aïnine, em outubro de 1910, e o bombardeio de Agadir, em março de 1912, culminando na derrocada dos rebeldes.

---

<sup>21</sup> *Moulay Ahmed ben Mohammed el Fadel, plus connu sous le nom de Ma el Aïnine (...) né vers 1838, mena une existence nomade avant d'écrire des ouvrages de théologie et de devenir, à son tour, un grand cheikh. Il fonda, en plein désert, la ville de Smara qui devint un point stratégique de la résistance contre l'occupant. Dès 1905, il prêcha la Guerre sainte et s'opposa aux troupes européennes venues occuper une terre qui ne leur appartenait*

### 1.1. *Désert*: uma narrativa histórica

O ano de publicação do romance **Désert** (1980) é considerado, por vários críticos, o momento em que se reconhece a fase de maturidade literária de Le Clézio. Escritor já consagrado, o sucesso desse romance só veio reforçar seu prestígio no meio intelectual. A obra caracteriza-se por uma narrativa original, que traz como temática uma questão bastante discutida na contemporaneidade: a marginalização que se impõe contra as minorias sociais. A violência característica do processo de colonização, que trouxe a morte, a fome e a miséria aos povos da África, reaparece, na segunda parte da narrativa, sob nova roupagem, em tempos de pós-descolonização.

Contrastando com a violência dos colonizadores, narrada na primeira parte do livro, o deserto simboliza o espaço sagrado, do silêncio, da luminosidade e da liberdade; espaço ocupado pelos guerreiros nômades que resistem à colonização européia.

*Le ciel était sans limites, d'un bleu si dur qu'il brûlait la face. Plus loin encore, les hommes marchaient dans le réseau des dunnes, dans un monde étranger. Mais c'était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 23).*

Dois textos se entrecruzam e se comunicam no romance. São histórias independentes que se alternam e convergem para o mesmo tema: a história dos vencidos. Na estrutura do romance, a divisão do texto em duas histórias paralelas

---

*pas. En juin et juillet 1910, il dirigea la bataille de Tadla contre les troupes du général Moinier. Vaincu et désespéré, il se retira à Tiznit, dans le désert, où il mourut le 23 octobre 1910 (DOUCEY, 1994, p. 20 e 21).*

abriga os temas majoritários. Essas narrativas diferem, entre outras formas, pela apresentação gráfica, uma vez que a primeira narrativa se inscreve emblematicamente sob a forma de estreita coluna com uma larga margem branca. O colonialismo é explicitamente denunciado por meio dessa narrativa que tem suas margens estreitas, sugerindo a imensidão do deserto. O texto recuado, perdido no imenso vazio da página, remete às tribos que marcham, sol a sol, no deserto do Saara (DOUCEY, 1994, p. 33). Para Salles (1999, p. 21), a significativa margem branca concede à história dos *Hommes Bleus* uma verdadeira poeticidade, tal qual encontramos nos poemas épicos, nas canções de gesta e até mesmo nos textos sagrados.

As indicações espaço-temporais, que encabeçam os capítulos da primeira narrativa, anunciam o desenrolar de uma narrativa de caráter histórico. Já na primeira página do romance o autor delimita o tempo e o espaço. "*Saguia el Hamra, hiver 1909-1910*" (1980, p.7). É nesse primeiro plano narrativo que é apresentada a história real e coletiva dos Homens Azuis, guerreiros nômades que, no início do século XX, caminham em busca da Terra Prometida e da valorização de suas tradições. A localização e as datas são extremamente precisas, reconstituindo as batalhas que foram travadas entre tropas francesas e rebeldes nômades.

O texto inicia com a descrição de homens, mulheres e crianças que vagueiam pelo deserto; em seguida, surge Nour, personagem central da primeira narrativa. Ele será a testemunha do extermínio de seu povo durante a conquista do Saara, entre

1909 e 1912. Nour e seu povo compõem uma galeria de seres que serão agentes de uma história coletiva.

*Derrière le troupeau extenué, Nour, le fils de l'homme au fusil, marchait devant sa mère et ses sœurs. Son visage était sombre, noirci par le soleil, mais ses yeux brillaient, et la lumière de son regard était presque surnaturelle. Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 9).

O personagem Nour, cujo nome significa “luz”, em árabe, é a figura mais importante da primeira parte da obra. No início do romance, ele é, aos olhos do leitor, mais um jovem entre tantos outros nômades que circulam pelo deserto. O avanço da leitura nos leva a crer que Le Clézio faz desse jovem a luz do deserto, representante de todas as tradições e costumes de um povo. Conhecendo paulatinamente o menino Nour, descobrimos que a sua luminosidade emana, além da pureza de seus sentimentos, de sua ascendência nobre. Ele é filho de um homem que tem a responsabilidade de guiar seu povo até a vila santa de Smara e, também, filho de uma legítima descendente de Al Azraq, homem santo do deserto do Saara. Quando adulto, Nour herdará de seu pai a importante tarefa de guiar seu povo através do deserto, motivo pelo qual, talvez, tenha recebido o nome de “luz”, sua missão será iluminar os caminhos escuros de seu povo e acender a chama da esperança em seus corações.

Essa primeira narrativa introduz um ciclo temporal e um itinerário circular que se reencontrará na segunda narrativa, pois as conseqüências desses acontecimentos históricos, do embate entre essas duas forças, soldados franceses e rebeldes nômades, são pouco edificantes e conduzem à história de Lalla, personagem

central da segunda narrativa. Essa segunda história revela, além das consequências do processo de colonização, também uma manifestação social da questão contemporânea do feminino migrante e de sua inserção nas culturas européias. Cada narrativa comporta seus signos e valores que serão transmitidos no decorrer dos anos, mantendo-se sempre viva a força e a importância da ancestralidade. Entretanto, segundo Dutton :

*Évidemment, l'esprit communautaire qui se révèle chez les nomades, n'existe plus dans l'ère contemporaine, car l'histoire de Lalla se réduit à un parcours solitaire. (...) Les deux récits établissent donc la relation de cause à effet entre la colonisation et morcellement de la société moderne (2003, p. 196).*

Os títulos que precedem essa segunda narrativa, *Le bonheur* e *La vie chez les esclaves*, anunciam uma ficção romanesca, trata-se do itinerário individual da protagonista Lalla, que, após migrar para a França, vive seu exílio em Marseille, descobre a civilização ocidental e se desencanta.

Assim como Nour, Lalla nasceu no deserto. Mesmo com a miséria presente, ela vive totalmente integrada à natureza, sua felicidade está nas coisas simples que o mundo em que ela vive pode oferecer. Sua história se desenrola, em parte, na mesma geografia da narrativa anterior, porém entre os anos 60 e 70. A jovem heroína encarna em um único personagem toda a essência do deserto e da opressão do mundo ocidental.

Nascida no Marrocos, ela habita em um cortiço próximo ao mar, à margem de uma grande cidade. Ela reconstitui a vida simples das mulheres nômades, com seus

costumes e respeito aos ritos de seus ancestrais. Lalla acredita na felicidade e nas maravilhas do Ocidente narradas pelo velho pescador Naman. Assim como seus ancestrais, ela também marcha em busca de seus sonhos, porém, em sentido oposto, pois decide imigrar para a França. Ela, que representa a luminosidade do deserto - seus cabelos, seus olhos, sua face simbolicamente brilhantes - descobre o Ocidente de coloração cinza e opaca, enfim, a obscuridade de uma terra que ela não reconhece. Essa sombra representa metaforicamente a miséria que reina na França, a pobreza em que vivem os imigrantes, os marginalizados.

Após conhecer um jornalista que a escolhe para modelo de suas fotos, Lalla renuncia a essa nova vida que lhe é ofertada. Ela reconhece as facilidades que a sua nova condição pode lhe trazer, mas também sente a frieza e a solidão que a vida na cidade lhe apresenta. Assim, ela retorna ao Marrocos para dar à luz seu filho, para que nasça na terra a que eles realmente pertencem.

*Et quand elle entend leur chanson, Lalla sent au fond d'elle, très secret, le désir de revoir la terre blanche, les hauts palmiers dans les vallées rouges, les étendues de pierres et de sable, les grandes plages solitaires, et même les villages de boue et de planches, aux toits de tôle et de papier goudronné. Elle ferme un peu les yeux, et elle voit cela, devant elle, comme si elle n'était pas partie, comme si elle avait seulement dormi une heure ou deux (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 410).*

Os dois textos se cruzam regularmente em intervalos de capítulos, apesar de possuírem histórias independentes. Existem inúmeras alusões internas que nos permitem associar as duas narrativas. É evidente que a história de Lalla se alterna

com o primeiro texto, e a relação que se pode estabelecer entre eles se dá por intermédio de laços explícitos, com referências diretas aos personagens, aos mitos e às lendas comuns aos dois protagonistas: « *Parle-moi de l'Homme Bleu* », dit Lalla. Além disso, Lalla é filha de uma xerifa pertencente à tribo de nômades, portanto, descende diretamente desses guerreiros. Ainda que as duas histórias não se desenrolem na mesma época, há um traço de parentesco que une os dois personagens. Ambos são descendentes de d'Al Azraq, antigo guerreiro do deserto.

*Nour dit son nom, celui de son père et de sa mère. A ce dernier nom, le visage de Ma el Aïnine s'éclaira.*

*« Ainsi ta mère est de la lignée de Sidi Mohammed, celui qu'on appelait Al Azraq, l'Homme Bleu ? »*

*« Il était l'oncle maternel de ma grand-mère », dit Nour (LE CLÉZIO, 1980, **Désert**, p. 54).*

Além das referências diretas, há situações implícitas, de caráter histórico, que permitem associar os dois planos narrativos. A dominação da Europa no continente africano, retratada na primeira narrativa, produziu a miséria e a falta de perspectivas para os colonizados. Em meio à pobreza, surge o desejo de migrar para a França na esperança de descobrir “ *les grandes villes blanches au bord de la mer*”.

Nour e Lalla, os personagens centrais da obra, são seres simples e puros, dois heróis adolescentes unidos pelo mesmo passado e mesmos valores. Vivendo em épocas diferentes, eles compõem uma única história, que se inicia no século XIX e se desenrola até os nossos dias. Em suas vivências, aprendem, cada um à sua forma, que



as belezas do mundo ocidental são ilusórias, passageiras e que somente no deserto, em suas origens, poderão encontrar a harmonia e a pureza de seus corações.

## 1.2. *Poisson d'or*: nas trilhas das cidades

*Quem vel ximimati in ti teucucuitla michin.*<sup>22</sup> A partir desse provérbio originário da antiga civilização mexicana, Le Clézio anuncia a narrativa da jovem Laïla, protagonista do romance **Poisson d'or**, publicado em 1997, obra que ocupou por várias semanas o primeiro lugar de vendas na França.

Nesse romance, Le Clézio investe, mais uma vez, seu olhar nas numerosas vozes marginais, minorias que são excluídas e ameaçadas por processos políticos contemporâneos. Toda a narrativa tem o ponto de vista centrado na condição dos imigrantes, o percurso da jovem africana remete à necessidade de reflexão acerca do reconhecimento e aceitação das diferenças:

*possédant une intrigue fascinante, un discours social et de nombreuses références aux problèmes de notre société actuelle, il demeure non seulement fidèle au projet romanesque de l'écrivain, mais de plus, il synthétise et confirme son projet par sa structure et sa narration mêmes* (BOULOS, 1999, p. 52).

*"Quand j'avais six ou sept ans, j'ai été volée. Je ne m'en souviens pas vraiment, car j'étais trop jeune, et tout ce que j'ai vécu ensuite a effacé ce souvenir"* (1997, p. 11). Com

---

<sup>22</sup> *Oh, Poisson, petit Poisson d'or, prenais bien garde à toi! Car il y a tant de lasses et de filets tendus pour toi dans ce monde* (LE CLÉZIO, 1997, p. 9).

essas palavras impregnadas de sentimentos, inicia-se a narração da trajetória da jovem marroquina que foi brutalmente arrancada de suas origens, sem o direito de conhecer sua verdadeira identidade. *“C’est pourquoi je ne connais mon vrai nom, celui que ma mère m’a donné à ma naissance, ni le nom de mon père, ni le lieu où je suis née”* (1997, p. 11). Originária de uma cidade montanhosa do Marrocos, raptada e vendida, aos seis anos, a uma velha senhora judia que a instrui e a mantém enclausurada, Laïla, a selvagem de tez escura e meio surda, não cessará de se deparar com a maldade dos homens.

Assim como a heroína de **Désert**, seu percurso se desenvolve de maneira circular, pois o encerramento do romance se dá no retorno ao espaço original, ao local do início da vida. Mais uma vez, Le Clézio privilegia uma concepção circular do espaço, de modo que a localização final será sempre a do começo. O Marrocos, a África do Norte, é a pátria eleita pelo autor, é a pátria onde repousam os ancestrais de sua esposa Jémia. Assim, também a circularidade e multiplicação da figura feminina em sua constante busca das origens está claramente presente nas obras, além de **Désert** e **Poisson d’or, Printemps et autres saisons** e **Gens des nuages** (ATÉBA, 2008, p. 20).

*Les parents, les grands-parents de Jémia ont quitté la Saguia el Hamra, ils sont partis pour les plaines fertiles du Nord, vers Taroudant, Marrakech, puis vers les grandes villes où ils trouvaient de l’eau, du travail, des magasins. Ils sont partis sans espoir de retour, une colline de pierres a caché d’un coup à leurs yeux le cube blanc du tombeau, les tentes, les troupeaux, a étouffé les cris des enfants, l’appel à la prière, les voix des femmes. Ils ont marché sans retourner, pour ne pas perdre courage. Puis ils ont disparu* (LE CLÉZIO, Jean Marie Gustave; LE CLÉZIO, Jémia. **Gens des nuages**, 1997, p. 98)

A errância dos africanos marginalizados nas grandes cidades, mais uma vez, se torna o tema principal do romance. Inúmeros personagens secundários contribuem e fazem eco à condição marginalizada da protagonista, promovendo assim, uma larga discussão sobre o evidente problema social que se instala frequentemente no seio das sociedades européias.

Laila é um peixe em constante fuga, ela nada contra a correnteza e, jogada de um lado para outro, tenta escapar das armadilhas que o destino lhe reserva. Envoltos em situações de intensa dramaticidade, o tema social se amplia e se torna cada vez mais complexo, como a evidenciar um problema praticamente insolúvel na sociedade moderna: a falta de compaixão, de solidariedade e de justiça. Em sua existência nômade, deixa clandestinamente o Marrocos e desembarca em Paris com uma amiga. Ali, ela enfrenta a dureza dos homens e das cidades do Ocidente. Em seus caminhos, encontra a miséria, os homens e as mulheres que a perseguem e tentam fazer dela uma “propriedade”; mas também o consolo de outros imigrantes, excluídos e pobres, que, como ela, buscam suas raízes e sua identidade. *“Je pensais que, depuis que j’étais enfant, les gens n’avaient pas cessé de me prendre dans leurs filets. Ils m’engluaient. Ils me tendaient les pièges de leurs sentiments, de leurs faiblesses”* (1997, p. 130).

Vivendo ilegalmente na França, sem dinheiro nem destino certo, ela busca estratégias de sobrevivência, trabalha em serviços domésticos e até pequenos furtos são necessários para garantir seu sustento. Determinação e coragem são suas únicas riquezas. Sua força reside, também, no amor à literatura e à música. Durante os anos de andanças, sofrimentos e brutalidades que atravessou, ela sempre encontrou na arte

uma estreita relação com a sua própria existência: Frantz Fanon, Aimé Césaire, a voz angustiada da ativista negra Nina Simone e tantas outras vozes dialogam com a condição marginalizada da protagonista.

*Je l'ai regardé bien en face, et fort, pour qu'il entende, j'ai récité Aimé Césaire:  
À moi mes danses  
mes danses de mauvais nègre  
à moi mes danses  
la danse brise-carcan  
la danse saute-prison  
la danse il-est-beau-et-bon-et-légitime-d'être nègre (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 173).*

Com o jovem Hakim, ela aprende filosofia e frequenta o *Café de la Désespérance*. Em suas andanças, ela conhece a cultura marroquina, a francesa e, até mesmo, a norte-americana. Quando segue para os Estados Unidos, a necessidade de conhecer suas origens torna-se imperiosa. Da França aos EUA, Laila viajou com o intuito de se posicionar em um mundo que só a recusou. Descobre, então, que seria melhor retornar ao lugar com o qual ela mantinha o único traço de identidade e o único mundo de que tinha conhecimento. "*Quand tu touches la mer, tu touches à l'autre rivage. Ici, en posant ma main sur la poussière du désert, je touche la terre où je suis née, je touche la main de ma mère*" (1997, p. 298).

## 2. Dois caminhos e uma única via

Roland Barthes afirma que o texto é plural e que sua leitura é tecida de citações, de referências e de ecos : *“interpréter un texte, ce n’est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c’est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait »* (1970, p. 11). A definição barthesiana nos permite concluir que um texto não se esgota em si mesmo, ao contrário, pluraliza-se, multiplica-se e projeta-se em outros textos. Na obra lecleziana, essa constante multiplicação constitui a retomada dos mesmos temas narrativos que se organizam no nível da diegese. O efeito de espelhamento e duplicação gera um número de personagens que se entrelaçam e dialogam em diferentes narrativas. Esse processo que se desenvolve nos romances nos leva a refletir acerca da produção literária como uma rede de significações em constante movimento, dando-nos a idéia de continuidade, de perpetuação dos temas desenvolvidos nas obras anteriores, desencadeando uma rede de discursos que se dobra e se prolifera. *“En effet, Le Clézio a toujours souligné qu’il ne considère pas ses œuvres comme des romans isolés, mais comme un tout. Il existe donc une répétition de scènes et de personnages de romans antérieurs...”* (BOULOS, 1999, p. 54).

A temporalidade contemporânea, em que se desenvolvem as trajetórias das protagonistas Lalla e Laila, foi gerada por uma lógica de encadeamento causal entre passado-presente-futuro. Assim, o cruzamento desses personagens está ligado às conseqüências dos acontecimentos históricos relatados no primeiro plano narrativo da obra **Désert**. Como se pode perceber, as vidas dessas duas jovens se aproximam de

várias maneiras, suas histórias se inscrevem no mesmo período, provavelmente entre os anos 60 e 70; ambas são vítimas do processo histórico de descolonização dos povos africanos, vagueiam à margem da sociedade em busca de um direcionamento para suas vidas e encontram em seu retorno às origens o verdadeiro sentido para suas existências. Inseridos na temática pós-colonial, **Désert** e **Poisson d'or** revisitam o passado tendo como caminho a articulação entre memória, ficção e história. A presença da tensão entre o colonizado e o colonizador torna explícita a denúncia dos abusos do empreendimento colonial e as mazelas dessa relação com as ex-colônias. A articulação entre os dois textos se dá sobretudo pelo fato de estarem ligados ao advento do pós-colonialismo.

Esse entrecruzar de narrativas remete-nos aos estudos de Gerard Genette que, em **Palimpsestes**, de 1982, discorre acerca da sobreposição de escritas, que tem o hipertexto como um palimpsesto. Considerando que um texto é sempre um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, enfim, dialogam outras vozes e consciências<sup>23</sup>, o autor dedica-se ao estudo dos tipos de relações que um texto pode ter com outro anterior. De acordo com Genette, "*l'objet de la poétique* » é a "*transtextualité, ou transcendance textuelle du texte*", que pode ser definida como "*tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* » (1982, p. 7).

---

<sup>23</sup> AGUIAR e SILVA, Victor Manuel. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, p. 625.

Em sua obra, o autor postula cinco tipos de relações textuais existentes nas práticas literárias, a saber: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. Detemo-nos, aqui, no estudo da metatextualidade, recurso amplamente explorado pelo romance contemporâneo. A relação existente entre os romances estudados aponta para uma estruturação de referências cruzadas:

*Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] (GENETTE, 1982, p. 10).*

Marcadas pela metatextualidade, essas obras constituem textos independentes que tem seu duplo no outro, de forma que o segundo texto possa ser lido por meio do primeiro e vice-versa, mantendo uma relação de significados que extrapola o estatuto do discurso literário. Em ambos os romances, a experiência de Laïla e Lalla se configura como uma máquina do tempo, que relaciona suas vivências e suas constantes buscas.

Essa espécie de duplicidade é matéria frequente, pois facilmente podemos encontrar a repetição de nomes, perfis e até mesmo de personagens no universo ficcional lecleziano. Um exemplo que ilustra bem essa perspectiva de escritura é a novela **La grande vie**, cujas órfãs protagonistas Christèle e Christelle, apelidadas de Pouce e Poussy, são exatamente a mesma identidade e perfil, dividido em dois seres. *"Mais la vérité, c'est que c'est très difficile de les différencier, et sans doute personne n'aurait pu le faire, d'autant plus qu'elles s'habillent de la même façon, qu'elles marchent et parlent de*

*la même façon* » (LE CLÉZIO, 1982, p. 8). Trata-se de uma forma narrativa que imprime tonalidade a um tema, uma espécie de afirmação da escritura empenhada na constatação de uma situação social irremediável.

## **2.1. História e ficção em *Désert* e *Poisson d'or***

Nas últimas décadas, expoentes de artes diferentes elegeram para tema fundamental de suas obras assuntos relacionados à frieza e distanciamento que a História ergue diante das minorias sociais. A concentração da problematização da História tem sido a questão central das ideologias estéticas que vêm se apresentando no contexto do pós-modernismo desde meados dos anos 70. O cinema, a música, a literatura, enfim, diversas manifestações artísticas buscam na contemporaneidade a discussão do passado histórico e suas conseqüências no mundo moderno. Surgem, então, inúmeras obras que se situam entre o romance histórico tradicional e uma nova modalidade de romance que tem como resultado a reavaliação da versão oficial do passado.

Na esteira desses novos tempos, a obra de Le Clézio tem o mérito de divulgar nos grandes centros metropolitanos seu ponto de vista da História, discutindo a experiência dos imigrantes e como esses indivíduos transitam nas margens culturais e políticas da sociedade moderna. Se ele é, atualmente, um autor consagrado, isso se deve ao fato de seus textos apresentarem como centro personagens ligados aos



grandes problemas contemporâneos: conflitos históricos e geopolíticos, econômicos e sociais, culturais e religiosos; dessas tensões, confrontam-se dois mundos: o das tradições e o da modernidade. Seus personagens, crianças, jovens ou adultos, têm em comum o sofrimento e as angústias do universo inumano, carregam o peso da história e reviram o mundo em busca de um traço de identidade. Assim são Lalla e Laïla, duas vidas jovens que se dividem em dois tempos: o tempo passado, o da infância, e o do presente. O entrecruzar dessas duas narrativas faz com que a ficção se volte para a constante busca de uma pátria perdida e o verdadeiro sentido da identidade. Esse contínuo movimento de busca constitui a matéria ficcional que caracteriza os dois romances.

A expressão dessas vozes marginalizadas inscreve-se no texto literário como uma figuração alegórica; o texto pós-moderno apresenta-se como uma radiografia, como uma denúncia da realidade social, e é centralizado no conflito de um marginal, um personagem de ficção, mas que remete a uma realidade palpável e passível de ser comprovada por meio de páginas de jornais e revistas. Lalla e Laïla, personagens literários ou legítimas representantes de indivíduos que vagueiam à margem da História, são, antes de tudo, vítimas de um mundo marcado pelo advento da globalização. Se, por um lado, a nova ordem mundial rompe diversas fronteiras, por outro, há um fluxo social que aspira ao retorno a suas regiões e a valorização de suas próprias culturas, num esforço para que não desapareçam.

Especificamente na obra **Désert**, Le Clézio faz emergir questionamentos e visões críticas sobre a realidade social da imigração africana, na medida em que sua

obra nos conduz à reflexão sobre o papel da ficção e da História, já que o autor utiliza dados históricos que envolvem figuras emblemáticas do processo de colonização do Marrocos. Tal procedimento de escritura nos remete à metaficção historiográfica, termo largamente estudado por Linda Hutcheon em **Poética do pós-modernismo**.

Considerando-se as diferentes discussões em relação ao estudo do pós-modernismo, na concepção de Linda Hutcheon, elementos da pós-modernidade estão presentes em diferentes formas artísticas e pensamentos da atualidade. Na visão da autora, o pós-modernismo se manifesta como um “processo ou atividade cultural em andamento, [...] que precisa de uma “poética”, de uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual podemos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos” (1991, p. 12).

É justamente no meio da produção literária pós-moderna que a metaficção historiográfica surge como um paradigma de literatura centrada num diálogo profundo que envolve a História e a ficção. Observa-se que o autor tem como preocupação discutir essas relações como criações humanas, gerando discursos capazes de repensar e reconstruir, de maneira crítica, acontecimentos do passado: “Parece haver um novo desejo de pensar historicamente, e hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 121).

Situando-se ainda na linha de pesquisa de Hutcheon, é possível discernir traços do pós-modernismo nos romances de Le Clézio, como, por exemplo, a postura aberta na discussão do passado histórico, a presença de metanarrativas – recorrentes na voz dos personagens secundários, como veremos mais adiante - e tipografia

experimental. Tais pressupostos são importantes para definir a metaficção historiográfica, principalmente, o fato de os romances se pautarem pela autoconsciência teórica sobre a História, a ficção como criação humana e a releitura da História, considerados, também, elementos primeiros da metaficção. Nesse sentido, lemos em **Cultura e Imperialismo**, de Edward Said:

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (1995, p. 33).

Ao contrário do romance histórico tradicional, que se pauta pela noção de verdades e falsidades, esse novo tipo de romance defende o retorno ao passado para analisá-lo e confrontá-lo com verdades plurais, em que se destacam variados pontos de vista em relação à realidade dos fatos. Segundo a autora, o conhecimento histórico caracteriza-se por sua natureza provisória e indeterminada, contudo “falar em provisoriedade e indeterminação não é *negar* o conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 121). O que está em jogo não é a tentativa de legitimação do texto por intermédio do passado histórico, o que se busca é a profunda tensão presente no mundo contemporâneo e a impossibilidade do sujeito de lidar com a imprecisão e a fragmentação de sua própria história.

A metaficção historiográfica reconhece os limites das convenções literárias, sua função não é de contestação, mas de subversão. Assim, podemos associar os romances **Désert** e **Poisson d'or**, pois esses textos confrontam duas diferentes épocas, permitindo que a construção do passado histórico (a colonização) provoque, de maneira crítica, algumas discussões políticas - como o processo de descolonização e a miséria - que se estabelecem no tempo presente.

Os dois romances evidenciam questionamentos em que se propõe rever as certezas universalizantes do colonizador, pois, como se pode observar, a metaficção historiográfica permite lançar um novo olhar para o passado, um olhar crítico e livre das convenções, um olhar que permite reinterpretar a História sob o ponto de vista dos vencidos, dos marginalizados.

Jarlsbo observa com pertinência que *“ il ne faut pas oublier que Le Clézio, en tant qu'écrivain français, choisit une optique déconcertante quand il écrit un roman qui, destiné en premier lieu aux lecteurs français, raconte sur un Autre qui à l'époque était considéré comme l'ennemi de la France »* (2003, p. 41). Trata-se, portanto, de um ponto de vista que não apenas aponta o passado colonial como uma dicotomia entre repressão e resistência, mas como um discurso muito mais complexo, que envolve as relações entre diversas comunidades, etnias e indivíduos envolvidos em uma permanente discussão social e política. E é sob essa perspectiva literária que os novos romances têm buscado seu poder de representação e de constituição das identidades das nações modernas.

## 2.2. A pluralidade do olhar: o ponto de vista dos romances

A análise do ponto de vista dos romances revela a intencionalidade da pluralidade e da alternância desse procedimento. Essa pluralidade deve-se, sobretudo, à importância de se conceder a voz aos esquecidos, aos excluídos. Toda tomada de posição implica um ponto de vista, nos dois sentidos do termo, um ponto a partir do qual se observa e se enuncia e uma opção ideológica (MOLINIÈ e VIALA, 1993, p. 249).

De acordo com Salles (1999), em **Désert**, a primeira narrativa constrói-se num entrecruzar de vozes. A autora afirma que existem três tipos de focalizações que se alternam. Em primeiro lugar, tem-se a visão de um narrador neutro e objetivo (focalização externa), pois nas primeiras linhas do romance, homens, mulheres, crianças e tropas são vistas pelo exterior, sem a menor subjetividade e os guerreiros do deserto são descritos com neutralidade. O narrador restringe o campo perceptivo, não participa da ação e não se pode penetrar no interior dos personagens; dessa forma, a realidade é reduzida às aparências, assumindo um único ponto de vista.

*Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit. Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d'une dune, comme s'ils étaient nés du ciel sans nuages, et qu'ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace. Ils portaient avec eux la faim, la soif que fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil, les nuits froids, la lueur de la Voie lactée, la lune; ils avaient avec eux leur ombre géante au coucher du soleil, les vagues de sable vierge que leurs orteils écartés, touchaient, l'horizon inaccessible (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 9-10).*

Podemos considerar que a utilização da 3ª. pessoa do plural se configura, estrategicamente, como um caminho para a iniciação do leitor às situações e personagens que serão descritos no decorrer do romance. O autor adota uma posição de exterioridade à História, concedendo ao leitor a oportunidade de se familiarizar progressivamente com o universo ficcional antes de penetrarmos na consciência dos personagens.

O segundo ponto de vista é subjetivo (focalização interna); trata-se do olhar do jovem Nour que revela seus sentimentos ao acompanhar os fatos à sua volta. Esse tipo de focalização interna e variável permite que se conheça o posicionamento da testemunha no relato histórico do qual participa. É por meio do olhar privilegiado de Nour que a complexidade e os horrores da guerra vão se descortinando aos olhos do leitor.

*Nour regardait cela, sans pouvoir détourner son regard. Les hautes murailles sans fenêtres fascinaient ses yeux. **Il y avait quelque chose de mystérieux et de menaçant dans ces murs, comme si ce n'étaient pas des hommes qui vivaient là, mais des esprits surnaturels** (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 254).*

Por fim, há o narrador onisciente (focalização zero). Nesse caso, o narrador heterodiegético utiliza-se da narrativa não-focalizada para descrever os acontecimentos. Esse tipo de narrador conhece, mais do que qualquer outro personagem, o que se passa em toda a narrativa.

*Les hommes bleus étaient partis, les uns après les autres, emportant leurs hardes. Mais il y avait tant des morts, sur leur route! Jamais ils ne retrouveraient la paix d'autrefois, jamais le vent de malheur ne les laisserait en paix (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 401).*

Nesse trecho pode-se perceber, pela estratégia discursiva adotada, o sentimento coletivo que domina a caravana dos nômades. Esse tipo de focalização desnuda um sentimento que o personagem Nour pode intuir ou pressentir.

A história de Lalla é apresentada sob ponto de vista da heroína, foco narrativo que permite conhecer suas descobertas e suas emoções. O leitor conhece seus desejos mais íntimos. O campo lexical, cuidadosamente escolhido pelo autor, conduz à descoberta desses sentimentos. É possível penetrar no interior do personagem por meio da focalização interna.

*Lalla recommence à marcher lentement le long du rivage, et elle sent une sorte d'ivresse au fond d'elle, comme s'il y avait vraiment un regard qui venait de la mer, de la lumière du ciel, de la plage blanche. Elle ne comprend pas bien ce que c'est, mais elle sait qu'il y a quelqu'un partout, qui la regarde, qui l'éclaire de son regard. Cela l'inquiète un peu, et en même temps lui donne une chaleur, une onde qui rayonne en elle, qui va du centre de son ventre jusqu'aux extrémités de ses membres* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 157).

Além dos pontos de vista apontados acima, há outros que são intercalados no decorrer da narrativa, como por exemplo, o ponto de vista do poder, que passa a ser político, como a opinião do oficial francês sobre o profeta Ma el Ainine.

*"Le Lion! Il est bien seul, maintenant, le Lion, et les autres fils du cheikh, Ech Chems, à Marrakech, et Larhdaf, le bandit, le pillard de la Hamada. Ils n'ont plus de ressources, plus d'armes, et la population du Souss les a abandonnés... Ils n'ont plus qu'une poignée de guerriers, des loqueteux, qui n'ont pour armes que leurs vieilles carabines à canon de bronze, leurs yatagans et leurs lances! Le Moyen Age!"* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 376).

Há, também, a voz da tia de Lalla, Aamma, que retoma acontecimentos da narrativa histórica, resgatando e perpetuando a memória identitária;

*“Et quand je suis revenue à la maison, toi tu dormais, mais j’ai entendu les voix de ma mère et de mes sœurs qui pleuraient, et j’ai rencontré mon père devant la maison, et il m’a dit que Lalla Hawa était morte...”* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 179)

e as narrativas fantásticas do velho pescador Naman, por quem Lalla tem profundo respeito e admiração. *“Naman la reconnaît, il lui fait un petit signe amical de la main, puis il dit tout de suite, comme si c’était la chose la plus naturelle du monde: “Est-ce que je t’ai déjà parlé de Balaabilou?””* (1980, p. 145). E, na conclusão de Salles, *“cette polyphonie du texte évite la partialité de la vision subjective et permet au lecteur de se construire son propre point de vue”* (1999, p. 21).

Já em **Poisson d’or**, considerando-se a multiplicidade de pontos de vista de **Désert**, o modo narrativo torna-se mais simples e claro: a jovem Laïla, de aproximadamente 15 anos, desnuda todas as cicatrizes de suas duras experiências vividas em tão poucos anos. *“Au guide que j’ai engagé à l’hôtel, j’ai voulu poser pour la première fois la question que je garde dans ma bouche depuis si longtemps: “Est-ce qu’on a volé un enfant, ici, il y a quinze ans?””* (1997, p. 296). Sem acesso ao interior, ao estado mental dos outros personagens, ela narra a sua própria história a partir de um centro fixo, limitando-se às suas percepções, pensamentos e sentimentos. Tudo gravita nas expressões geradas pela protagonista em torno dela, é por meio de sua percepção que o leitor descobre o mundo. *“Les premiers temps, j’aimais bien cette ville. Elle me faisait un peu peur, parce qu’elle était si grande, mais elle était remplie de choses extraordinaires, de gens hors du commun. Enfin, c’était partout”* (1997, p. 112).



No trecho acima citado, o leitor é conduzido pelo olhar de Laila que tem o foco de sua atenção voltado para a sua primeira impressão em relação à cidade de Paris. A narradora, em sua narração retrospectiva, faz de suas lembranças e de seu mundo interior um quadro que remete a uma realidade tão viva e imediata quanto à realidade exterior. O romance caracteriza-se por uma narrativa pessoal, entretanto, os acontecimentos vividos pela protagonista deixam entrever a passagem de um sujeito particular para um relato pluralista. É nessa pluralidade que se apresenta a experiência de uma coletividade, especificamente, a experiência da condição marginalizada dos imigrantes africanos.

## IV - Reescritura da memória e busca de origens

### 1. A constituição do espaço nos romances – espaços ideológicos

Atualmente, a questão do espaço é objeto de amplo interesse para diferentes áreas das ciências humanas, seja a literatura, a psicologia, a geografia a arquitetura, enfim, inúmeros campos de investigação. Tal interesse se explica pela relevância que ele apresenta como significativo campo de experiências vividas pelos indivíduos, pelo desenvolvimento de suas ações e seus comportamentos. No campo dos estudos literários, no decorrer do século XX, a crítica literária passou a valorizar a análise da representação espacial na produção romanesca. O espaço passou, então, a ocupar uma posição mais importante, até mesmo privilegiada, na análise de uma obra literária. O crítico Jean Weisgerber, em **L'espace romanesque**, esclarece a relevância dessa questão:

*L'espace (...) constitue une des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement au « point de vue », mais encore au temps de l'intrigue, ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent cependant en littérature comme dans le langage quotidien... (1978, p. 13)*

A escolha do espaço pelo romancista nunca é neutra, por isso a percepção e a valorização do meio em que se desenvolve a ação é determinante para o entendimento do comportamento dos personagens. Sabemos que desde a criação romanesca de Balzac, Flaubert ou Zola, o romancista não se propõe a descrever e enumerar simplesmente uma aglomeração de ruas, praças, café e casas; é evidente

que todo o meio está impregnado de sentimentos, sonhos e desejos que são significativos para o personagem no desenvolvimento de sua ação.

Observamos que, atualmente, seja ele natural ou construído, individual ou coletivo, o estudo desse fenômeno nos permite transcender as fronteiras do nível puramente formal para atingir uma verdadeira poética do espaço, como a definiu Bachelard<sup>24</sup>.

Tradicionalmente, como assinala Paravy, o espaço romanesco é o espaço da representação: locais fictícios, paisagens, cenários, objetos e formas servem aos personagens em pleno desenvolvimento de suas aventuras.

*Réalistes ou non, tous les romans s'inscrivent dans une topographie, un espace concret où se déploie l'activité du corps, qu'ils se contentent d'enregistrer des perceptions ou exerce une action sur le monde. Cet ensemble d'objets, de lieux, de mouvements, de structures spatiales est un carrefour, où se rencontrent et se conjuguent un imaginaire singulier et les déterminismes socio-historiques et littéraires qui pèsent sur toute création (PARAVY, 1990, p. 10).*

Entretanto, o papel do espaço nos romances pós-modernos escapa à simples função representativa, pois, num efeito de espelhamento, ele reflete a instabilidade e as preocupações do homem no universo. A rede de relações simbólicas desenvolvidas pela descrição do espaço permite ao romancista revelar um significado segundo que expõe, muitas vezes, o caráter ideológico do romance.

A organização do espaço e sua influência no destino dos personagens é uma outra característica da literatura lecleziana. Em seus romances, a análise da

---

<sup>24</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

representação espacial é de grande relevância, pois o meio onde se desenrolam as ações nos remete a diferentes significações, muitas vezes sociais e políticas, que se entrelaçam nas narrativas. O espaço tem papel primordial na construção identitária dos personagens, assim como ocupa uma posição decisiva no imaginário das jovens errantes. Trata-se, sobretudo, de espaços ideológicos, na medida em que se relacionam com a concepção de mundo do escritor. Se para Baudelaire, por exemplo, as ruas e praças parisienses são o símbolo do *flâneur*, Le Clézio é o homem do deserto, da natureza, e as cidades serão sempre os gigantes, na esteira do desenvolvimento tecnológico, que devoram seus personagens.

De Homero a Le Clézio, a questão da mobilidade das protagonistas e a passagem de um lugar a outro, como prova de resistência e amadurecimento, é um tema frequente na história literária. Contemporaneamente, a maior parte dos textos que assinala essa movimentação – especialmente os romances francófonos - revela as condições histórico-sociais que motivam a partida dos heróis para as grandes cidades:

*Les thèmes romanesques, influencés par les réalistes socio-politiques se trouvent donc renouvelés. Les romans de cette période ressemblent souvent à un constant des lieux, sorte de bilan descriptif de tous les drames africains: drame politique des dictatures grotesques et sanglantes, drame économique de la misère et de l'exploitation, drame socioculturel, drame intérieur de l'individu privé de repères, sans racines, ni avenir (PARAVY, 1999, p. 12).*

Em alguns romances leclezianos do primeiro período, como por exemplo, **Livre de fuites** e **La Guerre**, as cidades onde se desenrolam os acontecimentos não

---

recebem nome específico, são indeterminadas, caracterizam-se apenas por seus traços comuns às grandes metrópoles:

*Quelques jours plus tard, J. Hombro Hogan entra dans une ville où régnaient les voitures. C'était, en haut d'une montagne, au fond d'une cuvette perdue dans le silence de la terre, une cité immense, aux boulevards rectilignes, aux petites maisons ne voyait pas d'hommes, ni d'oiseaux, ni d'arbres. On ne voyait que des rues, des couloirs d'asphalte gris où les automobiles passaient à 100 kilomètres à l'heure (LE CLÉZIO, **Le livre des fuites**, 1969, p. 222).*

Mesmo com essa diversidade, que lhe é concedida nos romances, o espaço está sempre ligado a um movimento de constante indagação e de busca de identidade.

O deserto do Sahara e as grandes cidades francesas constituem primordialmente o local das ações dos protagonistas. No decorrer das narrativas, a aridez desértica da África é substituída por cidades da França, marcando uma evidente antinomia entre colonizado e colonizador, espaço primitivo<sup>25</sup> e espaço tecnológico. Essa antinomia se evidencia a partir de um sistema de comparações entre o macrocosmo da natureza e o microcosmo do enclausuramento das cidades. É evidente que cada uma dessas categorias espaciais apresenta uma função correspondente ao antagonismo majoritário que domina os romances. Cada lugar está impregnado de símbolos e adjetivações que revelam a oposição dos valores a eles atribuídos.

---

<sup>25</sup> Na definição de Mircea Eliade « *Les sociétés "pré-modernes" ou "traditionnelles" comprennent aussi bien le monde qu'on appelle habituellement « primitif », que les anciennes cultures de l'Asie, de l'Europe et de l'Amérique* » (p. 15).

## 1.1. O deserto: solo sagrado

*Ce qui m'attire dans le désert, c'est ce que peut en attendre d'humain. Je sais que je vais y rencontrer des gens, et je sens cela va me transformer* (LE CLÉZIO referência de CORTANZE, 1999, p. 136).

*Il n'y a pas de plus grande émotion que d'entrer dans le désert. Aucun désert ne ressemble à un autre, et pourtant, chaque fois le cœur bat plus fort* (LE CLÉZIO, Jean M. G; LE CLÉZIO, Jémia).

Le Clézio e sua esposa Jémia escrevem **Gens de nuages**, um detalhado relato de viagem que empreenderam ao coração do deserto do Sahara Ocidental. Acompanhados do fotógrafo Bruno Barbey, percorrem as paisagens do Dra, Smara, Saguiael Hamra, Tbeila e outras localidades em que podem encontrar vestígios da história individual e coletiva dos nômades do deserto. Jémia, descendente desses povos, percorre o caminho de seus ancestrais que foram forçados a emigrar após a instalação definitiva dos espanhóis em Smara e dos franceses em Tindouf (LE CLÉZIO, 1997, p. 46). Assim como em **Désert** e **Poisson d'or**, a questão central do livro é o retorno ao país de origem, a tentativa da reconstituição e da preservação da memória de sua própria história.

Fascinado por essa topografia, para Le Clézio o deserto se apresenta como o terreno do sagrado, do confronto final, palco onde se desenrolam conflitos internos e externos. Elevado ao plano mítico, esse espaço natural partilha a composição de princípios como a memória, a oralidade e a tradição. Como declara em entrevista a Jean-Louis Enzine , *"il y a la certitude que l'être humain ne doit pas être séparé de son*

*milieu naturel. La ville n'est pas son milieu naturel*"<sup>26</sup>, o escritor reivindica o retorno às origens, o meio que, mesmo com suas adversidades naturais, é a formação primeira do ser humano. Entretanto, o deserto não se apresenta como um espaço fabuloso onde os personagens são os heróis de um romance de aventuras; é, ao contrário, um espaço polarizado entre a felicidade e o sofrimento. Essa polarização é descrita nas primeiras páginas do romance **Désert**, bem como a oposição existente entre os espaços, que se acentua não só no decorrer das narrativas que compõem esse romance, como nos romances posteriores, especialmente em **Poisson d'or**.

*Mais c'était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines. C'était ici, l'ordre vide du désert, où tout était possible, où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 23).

De acordo com Jacques Le Goff (1994), na tradição ocidental, a noção de deserto oscila entre uma concepção paradisíaca e uma concepção de prova a ser cumprida. Em **Désert**, no primeiro plano narrativo, a descrição da natureza física do deserto se alterna entre as imagens da rudeza de sua composição, que castiga os viajantes – *"le fonde de la vallée sans eau, sans ombre", "et laissées à pourrir sur la terre dure", "la terre sèche et nue"* - e a exaltação da beleza de sua paisagem – *"Les hommes avaient la liberté de l'espace dans leur regard", " Mais c'était le seul, le dernier pays libre", "L'air est si transparent maintenant, la lumière si douce qu'on croit être dans un autre"*

---

<sup>26</sup> Entrevista feita por Jean-Louis Enzine "A voix nue", sur *France-Culture*, em novembro de 1988. Publicada pela editora Arléa em 1995.

*monde*". Nada escapa ao olhar do narrador que, com longas descrições, evoca a topografia e a fauna da paisagem desértica. Assim, esse espaço poético se abre sem fronteiras, nos mínimos detalhes.

Na primeira parte do romance, dedicada à marcha dos *hommes bleus*, há inúmeras descrições que nitidamente se repetem, marcando o ritmo lento da narrativa: "*ils ne trouvaient que la terre sèche et nue*", "*tous avançaient sur la terre desséchée*".

*Une odeur étrange venait jusqu'au campement des nomades, et Nour avait la peine à le reconnaître. Ce n'était pas l'odeur aigre et froide des jours de fuite et de peur, cette odeur qu'il respirait depuis si longtemps à travers le désert. C'était une odeur de musc et d'huile (...) l'odeur de la coriandre, du poivre, de l'oignon* (p. 254 e 255).

A aparente pobreza do léxico, assim avaliado por suas constantes repetições, convém à nudez do deserto, assim como a redundância convém à sua imensidão monótona e à escassez e lentidão das ações narrativa (BORGOMANO, 1992, p. 31).

Para o jovem Nour e sua caravana de nômades, a dura travessia e a transposição seus próprios limites são os obstáculos que lhes foram impostos para alcançar a paz. Se, por um lado, a voz do profeta Ma el Ainine, que ecoa no deserto, irradia a motivação para a árdua marcha em busca do paraíso, da terra prometida; por outro, o preço da travessia é a visão de sofrimentos e mortes, ocasionadas pela guerra, pelo calor e pela fome.



*“Sais-tu où nous sommes maintenant? Est-ce que nous sommes encore loin de l’endroit où nous pourrions nous arrêter?”*

*“Non”, disait Nour, “nous allons bientôt arriver dans les terres que le cheikh a promises, là où ce sera comme le royaume de Dieu” (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 231).*

*Debout au bord de la piste, il les voyait marcher lentement, levant à peine leurs jambes alourdies par la fatigue. Ils avaient des visages gris, émaciés, aux yeux qui brillaient de fièvre. Leurs lèvres saignaient, leurs mains et leur poitrine étaient marquées de plaies où le sang caillé s’était mêlé à l’or de la poussière. Le soleil frappait sur eux, comme sur les pierres rouges du chemin, et c’étaient de vrais coups qu’ils recevaient. Les femmes n’avaient pas de chaussures, et leurs pieds étaient brûlés par le sable et rongés par le sel (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 227).*

O deserto é, também, a representação do espaço sensível dos profetas, do sofrimento e da superação humana. Por meio desses atributos, ele é, paradoxalmente, o lugar do mistério e do silêncio que favorece a reflexão e a sabedoria interior, mas também é um espaço de depuração da alma por meio de provas dolorosas, que permite alcançar um nível de espiritualidade próximo ao divino.

Para Lalla, durante sua infância e início da adolescência, o deserto se assemelha ao paraíso, entre as dunas ela vive feliz. Mais tarde, desafiando suas próprias forças, foge com o pastor Hartani<sup>27</sup> para muito além dos caminhos que conhece. Assim como Nour e sua tribo, deparam-se com a dura prova de resistência que o deserto lhes impõe.

*Ils ne pensent plus à rien, ni au chemin du désert, ni à la souffrance du lendemain, ni aux autres jours; ils ne sentent plus leurs blessures, ni la soif et la faim, ni rien de terrestre; ils même oublié la brûlure du soleil qui a noirci leurs visages et leurs corps, qui a dévoré l’intérieur de leurs yeux (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 220).*

---

<sup>27</sup> “terme qui signifie “métis de noir” en arabe – parce qu’il est descendant d’esclaves » (DOUCEY, 1994, p. 49).

Ligado à tradição bíblica, no deserto se inscreve o espaço emblemático do sagrado, é o local próprio para as manifestações do maravilhoso, dos milagres e aparições divinas, como a passagem em que o profeta Ma El Ainine acolhe o guerreiro cego atormentado pelo sofrimento e pela dor.

*Le guerrier aveugle s'est jeté sur le sol, les bras tendus en avant, et les sanglots secouaient son corps, l'étouffaient (...) Ma el Ainine a regardé un long moment l'homme allongé par terre, son corps secoué par les sanglots, ses habits en haillons, ses pieds et ses mains ensanglantés par le chemin. Sans rien dire, il s'est agenouillé à côté de l'aveugle, il a posé la main sur sa nuque. Les hommes bleus, et les fils du cheikh sont restés debout. Le silence était si grand à cet instant que Nour a ressenti un vertige. Une force étrange, inconnue, jaillissait de la terre poussiéreuse, enveloppait les hommes dans son tourbillon. C'était la lumière du couchant, peut-être, ou bien le pouvoir du regard qui s'était fixé sur ce lieu, qui cherchait à s'échapper comme une eau prisonnière. Lentement, le guerrier aveugle s'est redressé, son visage est apparu à la lumière, maculé par le sable et l'eau des larmes (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 370 e 371).*

Em sua infância solitária, a imaginação de Lalla produz, por vezes, o encontro com um ser que ela nomeia de *Es Ser*, que significa **o Secreto** em árabe. “*C'est ici que vit celui que Lalla appelle Es Ser, le Secret, parce que personne ne sait son nom* » (1980, p. 94). Na realidade sensível de Lalla, é essa força espiritual que a protege e a guia. *Es Ser* somente se faz presente no período em que é narrada a sua trajetória no deserto.

*Il est venu. Encore une fois, sans faire bruit, en glissant au-dessus des cailloux aigus, vêtu comme les anciens guerriers du désert, avec un grand manteau de laine blanche, et son visage est voilé d'un tissu bleu de nuit. Lalla le regard de toutes ses forces, qui avance dans son rêve. Elle voit ses mains teintées d'indigo, elle voit la lueur qui jaillit de son regard sombre. Il ne parle pas. Il ne parle jamais. C'est avec son regard qu'il sait parler, car il vit dans un monde où il n'y a plus besoin de paroles des hommes (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 203).*

Quando ela se muda para Marseille, a força invisível que a acompanhava desaparece, não mais se manifesta e dilui-se no frenesi da cidade. Dessa forma, fica clara a idéia de que o deserto mantém sua integridade, sua pureza preservada enquanto a civilização urbana se assemelha a um abismo.

Além de mítico, o deserto é, por representação, o local que contém o segredo da vida, o segredo que marca o eterno retorno. Observa-se, nos dois romances, o caráter circular da trajetória de Laila e Lalla, até mesmo da própria narrativa, que tem em sua cronologia um fio condutor cíclico. Assim, o passado ressurge e se revigora para a reorganização e recuperação do tempo presente. As protagonistas têm em comum o local de nascimento (deserto); o espaço por onde vivem por algum tempo, o espaço da rejeição (as cidades) e o espaço de acolhimento para onde inevitavelmente regressam (novamente o deserto). A primeira narrativa de **Désert**, que se desenrola no início do século XX, antecipa, metaforicamente, pela descrição do espaço, a circularidade das histórias que se desenvolverão. *Les routes étaient circulaires, elles conduisaient toujours au point de départ, traçant des cercles de plus en plus étroits autour de la Saguia el Hamra. Mais c'était une route qui n'avait pas de fin, car elle était plus longue que la vie humaine* (1980, p. 24).

Esse movimento circular é acentuado pela unidade que existe entre o primeiro e o último capítulo, em que o espaço de origem reaparece envolto em uma atmosfera mítica, marcando, simbolicamente, o fim das errâncias. Tanto para Laila, quanto para Lalla, o retorno ao espaço inicial simboliza o entranhamento à dimensão maternal e acolhedora da terra-mãe. Como aponta Borgomano, Lalla retorna ao deserto para dar

à luz, no mesmo espaço onde a criança foi gerada e no mesmo lugar onde morreram os homens azuis. Lalla dá uma chance à vida quando inverte os signos. O bebê que nasce é herdeiro de seu passado, dos momentos felizes que viveu ao lado do pastor Hartani. O retorno ao espaço do passado e o nascimento representam a recuperação de sua vida. Quanto à Laïlla, ela se refugia no único vestígio que pôde preservar a memória de sua mãe, o seu nascimento e a experiência de seus ancestrais, retorna, então, para viver o que um dia lhe foi roubado. Enfim, as órfãs regressam às origens tendo como referência as suas ascendências.

*Quand l'enfant commence à téter, son visage minuscule aux yeux fermés appuyé sur son sein, Lalla cesse de résister à la fatigue. Elle regarde un instant la belle lumière du jour qui commence, et la mer si bleue, aux vagues obliques pareilles à des animaux qui courent. Ses yeux se ferment. Elle ne dort pas, mais c'est comme si elle flottait à la surface des eaux, longuement (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 423).*

*Je n'ai pas besoin d'aller plus loin. Maintenant, je sais que je suis enfin arrivée au bout de mon voyage. C'est ici, nulle part ailleurs. La rue blanche comme le sel, les murs immobiles, le cri du corbeau. C'est ici que j'ai été volée, il y a quinze ans, il y a une éternité, par quelqu'un du clan Khriouiga, un ennemi de mon clan des Hilal, pour une histoire d'eau, une histoire de puits, une vengeance. Quand tu touches la mer, tu touches à l'autre rivage. Ici, en posant ma main sur la poussière du désert, je touche la terre où je suis née, je touche la main de ma mère (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 298).*

Como já sabemos, a reconciliação com as origens e a tentativa de reconstrução da identidade constituem a coluna vertebral das narrativas, e é nesse ponto de partida e retorno que se entrelaçam os destinos que estabelecem o diálogo entre os dois romances.

## 1.2. O deserto como testemunha

Ponto comum na história literária, a descrição da natureza, dos amplos espaços abertos, se apresenta como predileção para os encontros e desencontros das relações amorosas. É nessa tradição literária, da natureza harmoniosa, que se inscreve toda a poesia do amor e da cumplicidade descritos no romance **Désert**. Nas montanhas, entre as pedras, floresce o desejo amoroso entre o Pastor Hartani e Lalla. O silêncio, a solidão e a rudeza do deserto servem como espaço privilegiado para o encantamento, para a descoberta da sensualidade, do desejo e do amor.

*Hartani continue à bondir de roche en roche comme un animal, puis il s'aperçoit que Lalla n'est plus derrière lui, et il fait un grand cercle pour revenir en arrière. Ensemble ils restent assis au soleil, sur une pierre, en se tenant très fort par la main. Le soleil décline vers l'horizon, le ciel devient jaune (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 141).*

Testemunha única, esse espaço natural é o abrigo dos jovens amantes. Do refúgio do amor livre nas montanhas, Lalla passa para a violência das grandes cidades e, nessa passagem, suas descobertas adquirem outro sentido, resumem-se no medo e na solidão.

A protagonista de **Poisson d'or**, Laïla, foi privada de sua infância e adolescência em meio à natureza quando foi roubada e vendida como uma escrava. Considerando que a trajetória de Lalla, de **Désert**, se estende e se duplica no romance **Poisson d'or**, o deserto, no segundo romance, se caracteriza como o espaço da

memória fragmentada de onde provém os acontecimentos-chave que culminam na sua passagem pelas cidades. Suas experiências de infância, ao contrário de Lalla, se resumem no cárcere que lhe foi imposto pela senhora que a comprou. *“Pendant des années, je n’ai rien connu d’autre que la petite cour de la maison, et la voix de Lalla Asma qui criait mon nom: Laïla ! »* (1997, p. 13). Para ela, o deserto é apenas uma vaga lembrança e o desejo da liberdade futura. Mesmo assim, a terra natal é priorizada, mas situada num tempo subjetivo que permanece nas impressões interiorizadas da narradora e se materializará no final da narrativa.

### 1.3. **A travessia do Mediterrâneo e a passagem pelas cidades: o terreno das ilusões**

*Je suis fasciné par la ville, par les agressions de la ville. Une ville, c’est un amoncellement d’êtres humains qui se battent les uns les autres, qui cherchent à se dominer les uns les autres... par le mépris, par la violence, par les rites* (LE CLÉZIO referência de BRÉE, 1990, p. 77).

A maior parte dos romances de Le Clézio publicados entre os anos 60 e 70 tem por cenário as cidades, que se apresentam como solo fértil de degradação. Elas são a representação dos artificiais centros modernos que escapam do controle humano e os devora. A marginalização dos personagens está significativamente associada às condições sociais que os empurra em direção a esses pólos industriais, muito distantes da utópica natureza preservada.

Ambientados em Nice, Paris, Marseille, Londres, os personagens de **Désert** e **Poisson d'or** vagueiam por todos os espaços de provisoriedade das cidades, como, por exemplo, aeroportos, supermercados, lojas, avenidas, bares etc., sem destino certo ou objetivo traçado, apenas movidas pela necessidade de observação da contingente circulação de pessoas que, até então, elas não conheciam em suas cidades de origem. As cidades são descritas por seus singulares traços de modernidade, contrastando com a ambientação seca, selvagem e exuberante do deserto, que se mostra como a representação da pureza, do meio primordial.

Se a descrição referente ao deserto é redundante, o mesmo não ocorre em relação às cidades. Ao contrário da lentidão desértica, na constituição desse léxico reina a velocidade e, por vezes, a agressividade. Ainda que utilize um léxico bastante simples, muitas vezes por meio de metonímias, inúmeros e diferentes termos são empregados: "*Mais le grand immeuble sale reste debout, écrasant les hommes de toute sa hauteur. Ce sont les géants immobiles, aux yeux cruels, les géants dévoreurs d'hommes et de femmes*" (1980, p. 315); "...*devant le mur de la maison abîmée, aux fenêtres vides comme les yeux d'un géant mort*" (1980, p. 328).

Historicamente, a colonização do Saara ocidental arrancou dos homens do deserto sua liberdade e, como consequência, levou seus descendentes a viver miseravelmente em cidades precárias. Essa situação favoreceu a demanda de imigrantes para as cidades do Ocidente em busca de trabalho e melhores condições

de vida. O apelo das grandes avenidas, da grande movimentação que se imprime às cidades, torna-se irresistível para aqueles que vivem longe da urbanização.

A mudança geográfica que se dá nos romances nada mais é do que uma tentativa infrutífera dos protagonistas de se apropriar de outros territórios que lhe ofereçam o distanciamento da vida miserável que levavam. Ambas tentam se adaptar ao exílio, mas se sentem, sempre, exiladas geográfica e socialmente:

*l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde: toute notion de cette espèce recèle, à y regarder de plus près, la volonté de s'adapter au milieu physique et, au-delà, de s'approprier...* (WEISGERBER, 1978, p. 11).

Assim como seus ancestrais atravessaram o mar de areia, pois *“le désert est comme la mer, avec les vagues du vent sur le sable dur, avec l'écume des broussailles roulantes, avec les pierres plates, les taches de lichen et les plaques de sel »* (1980, p. 181), em busca da terra prometida, Lalla e Laïla atravessarão o sedutor mar Mediterrâneo: *“Les hommes vont dans le désert et ils sont comme des bateaux sur la mer, nul ne sait quand ils reviendront”* (1980, p. 180-181).

O mar constitui, também, um espaço poético fundamental nas obras de Le Clézio. Seu apelo é irresistível, é ele quem convida a viajar e sua transposição suscitará as incomparáveis experiências vividas pelas protagonistas. Para essas jovens, a travessia é a passagem para uma outra vida, repleta de descobertas e decepções. E essa longa viagem será a marca, a cicatriz que viverá para sempre em suas memórias, pois nas experiências vividas do outro lado do mar, elas encontrarão



o verdadeiro sentido da vida. Em **Poisson d'or**, a iniciação de Laila se dá quando ela cruza o rio em direção ao outro lado da cidade, chegando ao *douar* de Tabriket. Decidida, ela começa a se preparar para uma longa viagem, para uma travessia muito mais longa e dolorosa do que ela pode imaginar.

Antes de atravessar o mar, entre a natureza (com sua explosão de cores naturais) e as cidades (iluminadas por um infinidade de fios e transístores) existem os espaços marginais, as chamadas *bidonvilles*: são favelas ou cortiços que, precariamente, simulam as vidas das metrópoles. As *bidonvilles* são exatamente o intervalo que separa os pólos opostos dos romances.

*Les terrains vagues, les bidonvilles sont en effet un autre lieu de la marginalité. Le bidonville n'existe que par son rapport nécessaire à la ville. C'est la ville du pauvre, placée sous la surveillance de la police qui tient un cahier des départs et des arrivées* (MAROTIN, 1995, p. 21).

Encerrada em sua rudimentar cidade, na *bidonville*, Lalla tenta imaginar a grandiosidade de uma vida que fica do outro lado do mar.

*Quand elle regarde dans ses yeux, Lalla a l'impression de voir la couleur de la mer, de traverser l'océan, d'être l'autre côté de l'horizon, dans ces grandes villes où il y a des maisons blanches, des jardins, des fontaines. Lalla aime bien entendre les noms des villes, et elle demande souvent à Naman de les lui dire, comme cela, rien que les noms, lentement, pour avoir le temps de voir les choses qu'ils cachent :*

« Algésiras »

« Granada »

« Sevilla »

« Madrid » (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 102)

(...)

*Lalla écoute tout cela, et elle frissonne un peu d'inquiétude, et en même temps elle pense qu'elle aimerait bien être dans ce chemin de fer, et ville en ville, vers les lieux inconnus, vers ces pays où l'on ne sait plus rien de la poussière et des chiens affamés, ni des cabanes de planches où entre le vent du désert* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 103).

A pequena vila onde vivem Lalla e sua família é chamada de **Cidade**. Para Lalla, talvez a *bidonville* tenha recebido esse nome para que possa, de alguma forma, representar uma cidade, já que esse local parece estar muito distante de uma verdadeira organização urbana. A expressão "*Cité de planches et de papier goudronné*" é recorrente na voz da menina, que, antecipando sua decepção em relação às "verdadeiras" cidades, tem visão crítica desse espaço quando o compara ao silêncio e à beleza das montanhas que percorre diariamente ao lado do pastor Hartani.

*Lalla ne sait pas pourquoi ça s'appelle la Cité, parce qu'au début, il n'y avait qu'une dizaine de cabanes de planches et de papier goudronné, de l'autre côté de la rivière et des terrains vagues qui séparent de la vraie ville. Peut-être qu'on a donné ce nom pour faire oublier aux gens qu'ils vivaient avec des chiens et de rats, au milieu de la poussière (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 87).*

A mesma experiência foi vivida por Laïla que, antes de partir para Paris, se refugia no pobre bairro onde habitavam as duas ex-prostitutas que conheceu na casa de Madame Jamila. Cansada da miséria e sem perspectivas, partilha o sonho de uma delas, Houriya, de fugir para a França.

*La vie au Douar Tabriket n'était pas très facile (...) Même chez Zohra, je mangeais tous les jours, et j'avais l'eau et la lumière. Ici, à Tabriket, on avait tout le temps faim, et même les choses les plus simples manquaient, comme de pouvoir se laver tous les jours, ou d'avoir du petit bois pour faire bouillir l'eau pour le thé (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 79).*

Outras pessoas, não apenas os jovens, sonham mundos diferentes. Aamma, a tia de Lalla, diante das dificuldades que encontra para alimentar sua família, espera

um dia sair da Cidade para encontrar trabalho além do mar e viver em melhores condições.

*Aamma l'écoute parler de l'Espagne, de Marseille, de Paris, et de toutes ces villes qu'il a vues, où il a marché, où il connaît les noms des rues et les noms des gens. Aamma lui pose des questions, lui demande si son frère peut l'aider, là-bas, à trouver du travail* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 190).

Em **Désert**, a descoberta dessas cidades “promissoras”, acontece na segunda parte do romance que narra a passagem da protagonista em Marseille. Neste capítulo, sugestivamente, intitulado *La vie des esclaves*, Lalla tem a dimensão do que realmente é a vida nas metrópoles. As comparações com a liberdade que tinha percorrendo as montanhas do deserto são inevitáveis. A sua vida livre e acostumada às belezas da natureza é duramente substituída pelo horror da indiferença que existe nas grandes cidades. O espaço sonhado se revela como terreno fértil de consumo, corrupção e degradação. Após a travessia no navio que a levou para Marseille, Lalla observa ansiosa a nova paisagem que surge cinzenta e sem vida, deixando-a cada vez mais prostrada e decepcionada.

*Maintenant les premières mouettes volent au-dessus de la poupe, elles crient et piaillent, comme si elles étaient en colère de voir arriver le bateau. Elles ne ressemblent pas du tout à des princes de la mer ; elles sont gris sale, avec un bec jaune et un œil qui brille durement.*

(...)

*Le ciel est bas, les nuages couvrent le haut des collines; Lalla a beau regarder, elle ne voit pas la ville blanche dont parlait Naman le pêcheur, ni les palais, ni les tours des églises* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 260).

Em oposição a esse cenário desolador, o deserto se apresenta como o espaço de convergência, é o local de reencontro e esperança para as protagonistas. No coração das cidades, onde Laila e Lalla passam parte de suas vidas, o espaço é descrito com muito barulho, muitas imagens e muitos excessos, de todas as formas, que contrastam com os traços simples e modestos que caracterizam o perfil dos personagens ao longo das narrativas. Elas são confrontadas com um espaço que lhes parece excessivo e sem fronteiras. Imersas nesse enorme espaço que as circunda, trafegam sob o peso de uma atmosfera que se revelará claustrofóbica e opressiva. Observa-se nos trechos que seguem as impressões das meninas que, pela primeira vez, caminham pelas ruas das grandes cidades.

*Il y tellement de rues, tellement de maisons, de magasins, de fenêtres, d'autos; cela fait tourner la tête, et le bruit, et l'odeur de l'essence brûlée enivrent et donnent mal à la tête (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 266).*

*Les rues de Paris me semblaient sans fin. Et certaines étaient réellement sans fin, avenues, boulevards que se perdaient dans le flux des autos, qui disparaissaient entre les immeubles. Pour moi qui n'avais connu que le monde du Mellah et le bidonville de Tabriket, ou les petites rues bordées de jasmin du quartier de l'Océan, cette ville était immense, inépuisable (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 114).*

Como local de proliferação, as cidades descritas nos romances são labirínticas, apresentam, sobretudo, uma visão bastante destruidora e caótica. Elas reproduzem um cenário saturado de mensagens e pessoas que, por seu aspecto tumultuado e frio, favorecem a marginalização, já que coexistem a modernização e a degradação. A

concepção de superioridade européia, de modelo de modernidade, cultura e civilidade, contrapõe-se à milenar tradição dos povos do deserto. Nessa perspectiva, o espaço urbano leva ao abandono e ao sofrimento, pois num mundo artificial e mecanizado a pureza e simplicidade não encontram pouso.

A trajetória dessas jovens coloca em questão duas posições distintas: o lugar e o não-lugar. Para o antropólogo Marc Augé “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 98). Pode-se, então, concluir que o lugar é determinado pela memória e, mesmo com o deslocamento dos seres em outras direções, esse espaço permanece vivo como uma marca indelével. Já o não-lugar está impregnado de velocidade, constituindo um espaço de incertezas, que, obviamente, não se realiza totalmente. Assim, a ligação que elas mantêm com o Marrocos torna-se a fonte da memória, o lugar onde as possibilidades de existência se tornam palpáveis, reais. Quanto à circulação por diversos pontos das cidades, pode-se dizer que constituem os não-lugares, que exercem indescritível poder de atração, mas aglomeram cada vez mais pessoas que perambulam anonimamente, sem que estabeleçam qualquer tipo de vínculo.

A ligação existente entre Lalla e Laïla faz com que se reproduza, além da carga semântica que move os dois romances, descrições muito semelhantes do ponto de vista das protagonistas em relação à imensidão e ao anonimato das grandes cidades.

*Ils ne volent pas dans l'air blanc ; ils marchent dans tous les sens, animés d'une hâte fiévreuse, comme s'ils ne savaient pas où s'échapper. Ce sont peut-être les visages de tous ces hommes qui vivent dans les villes, dans les villes si grandes qu'on ne peut jamais les quitter, là où il y a tant d'autos, tant d'hommes, et où ne peut jamais voir deux fois le même visage (LE CLÉZIO. **Désert**, 1980, p. 81).*

*Je pensais que même si je voulais parcourir toutes les rues, l'une après l'autre, ma vie n'y suffirait pas. Je ne pourrais voir qu'une petite partie, un nombre restreint de visages (LE CLÉZIO. **Poisson d'or**, 1997, p. 114).*

Quando chegam a Paris, Laïla e sua amiga Houriya se instalam precariamente em um quarto alugado: *"La cuisine était commune à tous les locataires. C'étaient tous des Noirs que Mlle. Mayer logeait à quatre dans la même chambre"* (1997, p. 111). É nesse espaço coletivo que integrantes de diversas etnias convivem.

*De temps en temps, pour un anniversaire, ou pour une autre occasion, les Noirs fermaient tous les rideaux, et l'appartement était plongé dans la pénombre. Les Africains jouaient du tambour, de grands tambours de bois couverts de peau, très doucement, du bout des doigts, et à la lumière des bougies, les garçons dansaient (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 119).*

As festas que realizam funcionam como elemento condensador de tempos e espaços, o presente urbano, mistura-se com o peso da tradição, que mesmo diluído na velocidade da cidade, não pode nem é esquecido. Os objetos musicais africanos servem como ponte para a ligação de dois espaços, pois remetem à essência dessa comunidade que está fora de seu local de origem. Realizando festas, cantando e dançando, esses personagens podem presentificar o passado e a tradição, o espaço torna-se o ambiente de convergência entre esses dois tempos: passado e presente. Quando se reúnem, eles buscam perpetuar sua língua e suas culturas de origem. É nesse espaço que tentam reconstruir sua identidade. Esse lugar é igualmente o da

atemporalidade que se exprime pela evocação da memória que os levará ao esquecimento, temporário, de sua condição de imigrante, de estrangeiro.

Sem destino e sem perspectivas, Laila e seus amigos imigrantes vagueiam pelas ruas de Paris. Oprimidos pela luz do dia que lhes revela a verdadeira face e os expõe como presas fáceis da intolerância e da indiferença, escolhem a noite para trilhar os não-lugares. *Le jour, on restait cachés sous la terre, comme des cafards. Mais, la nuit, nous sortions des trous, nous allions partout. Dans les couloirs du métro, à la station Tolbiac, ou plus loin, jusqu'à la gare d'Austerlitz* (1997, p. 154).

Os *trous* onde se escondem Laila e seus amigos espelham a arquitetura da desigualdade, uma espécie de estética da diferença, tão presente nas sociedades contemporâneas e frequentemente assinalada no cenário urbano que compõe os romances leclezianos. Às ruas novas e iluminadas, aos quarteirões ricos e abastados se opõem os sótãos e os espaços sombrios que servem de abrigo aos personagens em fuga.

*L'appartement de Nono, sous la terre, était petit, il n'y avait jamais de lumière, sauf par un puits qui descendait jusqu'à la cuisine. En fait, ce n'était pas un appartement, mais un garage, ou une cave* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 146).

(...)

*Les hôtels miteux, les sacs-poubelle, les dealers. Au bout de la rue, avant le cul-de-sac, il y avait la porte de l'immeuble, en fer noir, avec des vitres sales* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 151).

Aos poucos, a bela cidade parisiense revela sua desigualdade e os curiosos espaços subterrâneos se apresentam como mais uma realidade urbana de brutalidade e discriminação. De acordo com Atéba,

*Il y a, au final, un rejet de la spatio-temporalité urbaine, qui connote l'acmé de la civilisation technologique, dont les attraits extérieurs multiples cachent mal une réalité domestique et souterraine impitoyable. Il faut d'ailleurs considérer cet espace souterrain comme la métaphore de l'ombre, qu'évoque Jean Onimus, et qui reste, somme toute, la construction d'une spatio-temporalité refoulée par Le Clézio. Elle porte les marques d'un certain matérialisme, exalté par la rationalisation de l'imaginaire urbain, sujet aux métamorphoses et aux croisements multiples (2008, p. 139).*

Em **Désert**, Lalla tem sua vida dividida entre dois mundos, que estão associados aos títulos dos capítulos em que seu percurso é apresentado: *Le bonheur* e *La vie chez les esclaves*. No primeiro capítulo, como anuncia o título, ela vive livre e feliz no litoral, vive em harmonia com os elementos da natureza e com a simplicidade daqueles que habitam seu mundo: o velho pescador, o jovem pastor e sua tia Aamma. No episódio seguinte, o espaço que se apresenta é o da cidade, Marseille; lá ela conhece a vida pobre e sórdida dos imigrantes africanos e a miséria de pessoas perdidas no estressante ambiente urbanizado. A antítese, formada pelos títulos que anunciam os episódios, se desenvolve no plano do conteúdo, uma vez que a felicidade é representada pela liberdade do espaço de origem; e a tristeza, a angústia e a sensação de estar aprisionada são experimentadas enquanto Lalla vive em Marseille.

*Ils sont prisonniers du Panier. Peut-être qu'ils ne le savent pas vraiment. Peut-être qu'ils croient qu'ils pourront s'en aller, un jour, aller ailleurs, retourner dans leurs villages des montagnes et des vallées boueuses, retrouver ceux qu'ils ont laissés, les parents, les enfants, les amis. Mais c'est impossible. (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 289).*

Do alto das montanhas, no deserto, ela pode contemplar o horizonte e os pássaros, lá ela pode encontrar abrigo e liberdade. Porém, nas cidades ela não pode



sentir nada além do medo e da repulsa, torna-se, como os outros imigrantes, prisioneira do espaço. Essa oposição marca o que Paravy (1999) definiu como um sistema significativa de funções do espaço: a função primária, de abrigo; e a função sócio-econômica, que projeta as estruturas sociais de determinadas sociedades.

Ainda na visão de Paravy :

*L'espace carcéral représente ainsi un lieu central de l'écriture romanesque, parce qu'il cristallise et porte à leur paroxysme toutes les formes d'oppression, d'injustice et de souffrances, et met à nu la profonde perversion de la société, que le roman se donne pour tâche stigmatiser (1999, p. 77).*

Lalla está diante de um espaço de passagem, repleto de ruas, avenidas e pessoas com quem ela não mantém qualquer relação. Trata-se de sua percepção de não pertencimento e não fixação a esses locais onde o anonimato se multiplica infinitamente.

*Elle pense à l'étendue des plateaux de pierres, dans la nuit, aux monticules de cailloux tranchants comme des lames, aux sentiers des lièvres et des vipères sous la lune, et elle regarde autour d'elle, ici, comme si elle allait le voir apparaître. Le Hartani vêtu de son manteau de bure, aux yeux brillants dans son visage très noir, aux gestes longs et lents comme la démarche des antilopes. Mais il n'y a que cette avenue, et encore cette avenue, et ces carrefours pleins de visages, d'yeux, de bouches, ces voix criardes, ces paroles, ces murmures. Ces bruits de moteurs et de klaxons, ces lumières brutales (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 311).*

Existe, com efeito, uma dinâmica paradoxal que se apresenta na descrição desses espaços. Quanto ao deserto, percebe-se que a geografia de sua terra natal e os seres com quem ela mantém relações identitárias estão guardados e são constantemente evocados em sua lembrança. “É exatamente porque as lembranças

das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós” (BACHELARD, 1993, p. 26).

As ruas e espaços coletivos configuram-se como claustros para as protagonistas, à medida que não oferecem mais que uma vida brutal e sem perspectivas para os imigrantes africanos. Para o autor, a excessiva sede de urbanização e modernização estereliza e imobiliza a vida, as cidades surgem como pólos de guerra contra toda a natureza e a pureza das origens, desenha-se um quadro em que impera a impessoalidade absoluta e a indiferença entre os homens.

#### **1.4. A ambientação nas cidades**

As ruas das cidades são particularmente interessantes, apresentam-se como pontos estratégicos, pois é nelas que adolescentes em fuga procuram refúgio. Para alguns personagens, como os jovens ciganos Radicz e Juanico, por exemplo, as ruas são mais do que um passeio descomprometido ou refúgio, elas são um meio de subsistência.

Quando descreve nos romances nomes de ruas realmente existentes, o autor legitima a relação conflituosa que se desenvolve nesses espaços, como a dar ao texto ficcional uma verdade inquestionável, *“dans un roman, le nom d’une rue, eût-il un modèle référentiel, reste un signe linguistique lesté de connotations qui peuvent apporter une surdétermination au récit”* (SALLES, 2007, p. 23). Ao chegar a Marseille, Lalla, perdida no labirinto de ruas que não conhece ainda, põe-se a enumerá-las, como se quisesse

fixá-las na memória para não perdê-las. São tantos nomes de ruas quanto são tantos os imigrantes que vasculham as cidades escuras.

*Maintenant, elle a appris le nom des rues, en écoutant parler les gens. Ce sont des noms étranges, si étranges qu'elle les récite parfois à mi-voix, tandis qu'elle marche entre les maisons :*

*La Major  
La Tourette  
Place de Lenche  
Rue du Petit-Puits  
Place Vivaux  
Place Sadi-Carnot  
La Tarasque  
Impasse des Muettes  
Rue du Cheval  
Cours Belsunce.  
(...)*

*Ensuite elle continue vers le nord, elle remonte les grandes avenues bruyantes, la Canebière, le boulevard Dugommier, le boulevard d'Athènes. Il y a des gens de tous les pays du monde, qui parlent toutes sortes de langues; des gens très noirs, aux yeux étroits, vêtus de longues robes blanches et de babouches de plastique (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 269).*

No Panier, bairro onde vivem Lalla e sua tia Aamma, ela conhece a verdadeira degradação humana, a verdadeira descida ao inferno. As violentas intempéries do deserto, o vento mau que, por vezes, sopra adoecendo as pessoas, em nada se assemelha à miséria moral e material a que estão submetidos no bairro pobre de Marseille. Alguns nomes citados possuem carga significativa bastante elevada “*Rue du Refuge, Rue du Bon Jésus, Traverse de la Charité*”, pois constituem a antítese do que se pode presenciar no sórdido Panier: inúmeros excluídos, absolutamente mergulhados na miséria (SALLES, 2007, p. 25).

*Rue do Panier, rue do Bouleau, traverse Bousenoue, toujours les mêmes murs lépreux, le haut des immeubles qu'effleure la lumière froide, le bas des murs où croupit l'eau vert, où pourrissent les tas d'ordures. Il n'y a pas de guêpes ici, ni de mouches qui bondissent librement dans l'air où bouge la poussière. Il n'y*

*a que des hommes, des rats, des blattes, tout ce qui vit dans les trous sans lumière, sans air, sans ciel* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 303).

É importante também assinalar a natureza excludente que os nomes de ruas apontam. Nas grandes cidades, como Paris, existem ruas e bairros inteiros que são habitados por grupos específicos. Reúnem-se no mesmo espaço pessoas que são de diferentes origens, situações, ou qualquer outra condição que os une de alguma forma, estabelecendo a idéia de contiguidade. Assim, existem os bairros judeus, o bairro chinês e, sobretudo, as ruas onde se escondem os imigrantes marginalizados e pobres.

No Panier, em Marseille, reina a obscuridade que assusta Lalla, ela sente o que jamais sentira, o medo que consome sua alma e lhe dá náuseas, o medo da pobreza e da violência, o medo de ser engolida pelas noites vazias.

*Lalla sent son cœur qui se serre quand elle les voit, ou bien quand elle rencontre une jeune femme laide, avec un petit enfant accroché à son sein, qui mendie au coin de la grande avenue. Elle ne savait pas bien ce qu'était la peur, parce que là-bas, chez Hartani, il n'y avait que des serpents et des scorpions, à la rigueur les mauvais esprits qui font des gestes d'ombre dans la nuit ; mais ici c'est la peur du vide, de la détresse, de la faim, la peur qui n'a pas de nom et qui semble sourdre des vasistas entrouverts sur les sous-sols affreux, puants, qui semble monter des cours obscures, entrer dans les chambres froides comme des tombes, ou parcourir comme un vent mauvais ces grandes avenues où les hommes sans s'arrêter marchent, marchent, s'en vont, se bousculent, comme cela, sans fin, jour et inlassable de leurs chaussures de crêpe, et montent dans l'air lourd leur grondement de paroles, de moteurs, leurs grognements, leurs halètements* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 279).

O episódio parisiense da vida de Laila se desenrola na rua Jean Bouton e na rua Javelot, com uma rápida passagem pelo quarteirão rico de Passy. Assim como Laila, na rua Jean-Bouton, ela vivência o medo e a opressão das cidades.

*Je voulais m'en aller. Je voulais être le plus loin possible de la rue Jean-Bouton, des hôtels minables, des trafiquants de came sur le trottoir, et des bandes de jeunes qui couraient avec leurs battes, pour frapper les Arabes et les Noirs sur leur passage* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p.129).

Na ambientação das cidades, a descrição dos cafés e restaurantes torna-se um elemento comum aos romances leclezianos. Local de descobertas, eles são pontos importantes na composição do cenário urbano e, por vezes, os nomes desses estabelecimentos mantêm uma estreita relação com a condição dos personagens. Esses microcosmos têm sua significação ampliada quando servem de espaço agregador de conflitos e de aprendizado. Assim, é no toailete do luxuoso *Café Regency* que Laila vivencia o medo do preconceito.

*"Saleté, va! Petite ordure!" Elle a pris ses affaires. « Ne me regarde pas. Baisse les yeux ! Je te dis de baisser les yeux! Si tu me regardes, je te tue!" Elle est sortie. J'avais si peur que je ne tenais pas sur mes jambes. Mon cœur cognait dans ma poitrine, j'avais la nausée. Je ne suis plus jamais retournée dans les toilettes des sous-sols* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 117).

É também, no Café *Désespérance*, cujo nome tão bem retrata a situação que vivenciam esses personagens, que Laila e o jovem Hakim marcam seus encontros para as leituras e discussões. *"L'après-midi, j'allais retrouver Hakim dans un café près de la Sorbonne. Hakim l'appelait le café de la Désespérance parce qu'il disait que ça ressemblait à*

*l'entrée de l'Enfer. Il portait les livres, les cahiers, et je commençais à travailler* (1997, p. 165).

E, no *Café Concorde*, Laila conhece Simone, mulher importante em sua formação.

O mesmo ocorre, por exemplo, nas novelas **Printemps et autres saisons**. A primeira história, *Printemps*, tem como heroína mais uma adolescente errante, seu nome é Libbie-Saba. Perambulando pelas ruas da cidade, ela frequenta o *Café des Aveugles* e, mais tarde, o *Café Noctambules*. Entre esses dois nomes vem inscrita a experiência de uma jovem que passa da obscuridade à clara consciência de quem é e do que quer (SALLES, 2007, p. 185).

Cafés, restaurantes, bares resumem, metonimicamente, as características de uma sociedade dividida em classes, ponto marcante na obra lecleziana. O restaurante onde Lalla almoça fartamente com o cigano Radicz, serve como palco para o desenrolar de uma situação espetacular. É nesse momento que a luz do deserto, emanada pela figura de Lalla, atrai a atenção de todos os presentes e desperta a perplexidade nos clientes do elegante restaurante.

*Elle entre sans hésiter, en poussant la porte de verre. La grande salle est sombre, mais sur les tables rondes, les nappes font des taches éblouissantes. En un instant, Lalla voit tout, distinctement : les bouquets de fleurs roses dans des vases de cristal, les couverts en argent, les verres à facettes (...) C'est irréel et lointain, et pourtant c'est ici qu'elle entre, en marchant lentement et sans bruit sur le parquet, et tenant très fort la main de Radicz le mendiant.*

« Viens », dit Lalla. « On va s'asseoir là-bas. »

*Elle montre une table, près d'une grande fenêtre. Ils traversent la salle du restaurant. Autour des tables rondes, les hommes, les femmes relèvent la tête au-dessus de leur assiette et s'arrêtent de mâcher, de parler. Les garçons restent en suspens, la cuiller plongée dans le plat de riz, ou la bouteille de vin blanc inclinée un peu, laissant couler dans le verre un filet très mince qui s'effiloche comme une flamme en train de s'éteindre* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 335).

Entretanto, a dicotomia entre a ambientação de locais de luxo ou miseráveis não revela uma diferença significativa, uma vez que ambos encerram uma situação catastrófica para as protagonistas.

*Et je me souvenais des thés que Madame me servait, ses yeux noirs qui brillaient pendant que je dodelinais de la tête. Hier, elle avait dû forcer sur le Rohypnol, et j'avais perdu connaissance (LE CLÉZIO. **Poisson d'or**. 1997, p. 143).*

*Un jour, Lalla est entrée dans sa chambre, et il était là. Il l'a prise par le bras et ils voulu la faire tomber sur son lit, mais Lalla s'est mise à crier et il a eu peur. Il l'a laissé partir en lui criant des injures (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 321).*

### 1.5. Os recursos expressivos na composição dos espaços

O espaço dos romances repousa sobre uma multiplicidade de impressões auditivas, visuais e sensoriais. No tratamento dado à oposição entre o deserto e as cidades, Le Clézio utiliza diferentes recursos expressivos para construir um amplo sistema de significações. A utilização dos dois pólos espaciais simbólicos se apóia constantemente nas características de espírito e na visão das protagonistas ao longo de suas experiências vividas. Tanto no plano sensorial quanto no plano emocional, a caracterização do espaço surge sempre carregando em si um contrastante jogo de formas, cores e sons. A terra natal, autóctone, é silenciosa e luminosa quando comparada ao exílio nas cidades européias, com seus labirintos, seus claustros, seu ruído excessivo e sua coloração opaca. Nesse sentido, o deserto recebe em sua descrição as cores da vivacidade, da luminosidade "*C'était à ce moment-là que la*

*lumière était belle sur la Saguiet el Hamra*” (1980, p. 23), “*Certains matins, il y a dans le ciel quelque chose que Lalla aime bien: c’est un grand nuage blanc, long et effilé, qui traverse le ciel à l’endroit où il ya le plus de bleu* » (1980, p. 86).

Completamente integrada à natureza, Lalla carrega em si toda a beleza que emana do deserto, é até mesmo com certa redundância que o narrador insiste nessa característica da jovem “*la lumière brille dans ses yeux*” (1980, p. 281). Todavia, o jovem fotógrafo que a acolhe, personagem que não recebe nome e carrega o estigma do anonimato citadino: “*Il a des yeux bleu-gris, très tristes et humides comme les yeux des chien. Lalla le regard avec ses yeux pleins de lumière, et l’homme cherche encore quelque chose à dire* » (1980, p. 339). Janelas da alma, a descrição dos olhos recebe atenção especial nas narrativas, como declara a protagonista de *Printemps*: “*C’est bizarre, les yeux. Ils sont comme des fenêtres, quand on voit à travers eux, c’est qu’ils sont vides* (1989, p. 77 e 78). O mesmo sistema de comparações se desenvolve em **Poisson d’or**. Quando retorna ao deserto, Laïla encontra uma velha senhora : “*yeux sont brillants et lisses*”, e, nas ruas de Paris, os olhares tristes e frios: “*Elle me fixait toujours de ses yeux pâles et froids*. (1997, p. 137), “*Ses yeux étaient un peu globuleux, si pâles que je voyais la pupille au centre* (1997, p. 117). Por meio dessas comparações indiretas, existe a crítica aos males da cidade que produzem homens tristes e que revelam nos olhos toda opacidade de suas vidas mecanizadas e frias. Essas repetições são levadas ao extremo, o objetivo é enfatizar idéias, atribuindo-lhes valor superlativo quando se trata da oposição dos espaços.



A fusão das percepções físicas com as impressões subjetivas produz, em alguns casos, a sinestesia: "*pleine d'une rage froide qui m'a fait peur*" (1997, p. 117). Das sensações olfativas, destacamos, na imaginação de Lalla: "*villes parfumées*", em seguida o seu desencantamento, já habitando em Marseille: "*l'odeur de l'essence brûlée enivrent et donnent mal à la tête*" (1980, p. 266) ", "*Son haleine sent fort l'ail, le tabac et le vin*" (1980, p. 281).

Em resumo, como já foi largamente analisado, tanto o deserto quanto as cidades não são apenas lugares neutros, desprovidos de sentido, ao contrário, são seres que, personificados, qualificam positiva e negativamente seus territórios e funcionam como sujeitos dotados de vontades e poderes que influenciam e alteram o curso dos personagens. Para confrontá-los, Le Clézio se serve de uma torrente de adjetivos e locuções que, exaustivamente, externam os valores predominantes em cada um deles: "*région libre*", "*la belle lumière*", "*l'étendue fascinant des plaines de gypse, sous le ciel uni*"; e *les villes de métal et de ciment*, "*c'est un pays étrange, cette ville, avec tous ces gens, parce qu'ils ne font pas réellement attention à vous si vous ne vous montrez pas* », "*ses villes sans espoir*", "*ces villes d'abîmes*". A significação que provém desses adjetivos concede poderes ilimitados ao espaço. Nesse sentido, o cinza das cidades torna-se destruidor: "*Au début, elle était encore toute marquée par le soleil brûlant du désert. Mais maintenant, les mois ont passé, et Lalla s'est transformée. Elle a coupé ses cheveux court, ils sont ternes, presque gris*" (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 268).

## 1.6. As experiências sensoriais

Em relação aos sons que caracterizam os dois espaços, nas cidades encontramos uma certa ambivalência, uma vez que o silêncio e os barulhos excessivos coexistem: *“le bruit de la moto résonnait comme l’enfer. Il y avait aussi des autos qui roulaient avec leurs phares allumés, qui klaxonnaient (LE CLÉZIO, **Poisson d’or**, 1997, p. 145) »*

*La nuit, quand tout est endormi autour d’elle, qu’il n’y a plus que le bruit du vent sur le zinc des toits, et l’eau qui dégoutte quelque part, dans un ruisseau, Lalla reste allongée sur le divan, les yeux ouverts dans la pénombre. Elle pense à maison de la Cité, là-bas, si loin, quand venait le froid de la nuit. Elle pense qu’elle aimerait pousser la porte et être dehors tout de suite, comme autrefois, entourée par la nuit profonde aux milliers d’étoiles. Elle entendrait les craquements du froid, les cris des engoulevants, le hululement de la chouette, et les aboiements des chiens sauvages (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 268).*

Na passagem acima, o silêncio se duplica nos espaços, no entanto, no Panier, esse silêncio é degradado pela descrição do ambiente *“zinc des toits”* em oposição à *“nuit profonde aux milliers d’étoiles”* ; *“l’eau qui dégoutte quelque part, dans un ruisseau”* e *“craquements du froid, les cris des engoulevants, le hululement de la chouette”*. A mesma situação, *l’eau qui dégoutte*, recebe um tratamento diferente quando se trata da localização espacial. Do outro lado do oceano, envolta em uma atmosfera poética, uma situação semelhante é descrita da seguinte forma: *“C’est l’eau qui est belle, aussi. Quand il commence à pleuvoir, au milieu de l’été, l’eau ruisselle sur les toits de tôle de papier goudronné, elle fait sa chanson douce dans les grands bidons, sous les gouttières » (1980, p.*

160). É evidente que essa ambivalência carrega em si valores sociais, pois o silêncio que impera nos centros urbanos é degradado, é o vazio da indiferença, da omissão, do medo e da pobreza.

Assim como a agitação das metrópoles impõe aos cidadãos um ritmo acelerado, no deserto, o silêncio, seja pelo cansaço da travessia ou pela sua dimensão cósmica, favorece a introspecção. Em meio ao silencioso mar de areia, palavras e explicações não são necessárias, decorre disso o mutismo de Hartani que, como parte do meio em que vive, partilha o silêncio e faz das palavras algo completamente dispensável.

*Le Hartani sait tout faire avec ses mains, pas seulement saisir les cailloux ou rompre le bois, mais faire des nœuds coulants avec les fibres du palmier, des pièges pour prendre les oiseaux, ou encore siffler, faire de la musique, imiter le cri de la perdrix, de l'a de l'épervier, du renard, et imiter le bruit du vent, l'orage, de la mer. Surtout, ses mains savent parler. (...) Ce ne sont pas vraiment des histoires qu'il raconte à Lalla. Ce sont plutôt des images qu'il fait naître dans l'air, rien qu'avec les gestes, avec ses lèvres, avec la lumière de ses yeux. Des images fugitives qui tracent des éclairs, qui s'allument et s'éteignent, mais jamais Lalla n'a rien entendu de plus beau, de plus vrai. Même les histoires que raconte Naman le pêcheur, même quand Aamma parle d'Al Azraq, l'Homme Bleu du désert, et de la fontaine d'eau claire qui a jailli sous une pierre, ce n'est pas aussi beau (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 133).*

Hartani é o deserto. Criado no silêncio, esse é o único código que ele realmente domina, a língua dos excluídos. O fosso lingüístico e cultural que o separa do resto do mundo faz com que ele se refugie em seu silêncio e se mantenha afastado das relações de poder que se impõe por meio das palavras, fator fundamental para o estabelecimento das desigualdades. No deserto, o silêncio não é a ausência de linguagem verbal, ao contrário, é uma linguagem interior, individual “*Lui aussi, le*

*Hartani, il attend quelque chose, mais il est peut-être le seul à savoir ce qu'il attend. Il ne dit pas, puisqu'il ne sait pas parler le langage des hommes"* (1980, p. 186); ou expressiva de um determinado grupo, como a caravana que marcha:

*Mais ce qui était le plus douloureux en eux, ce qui faisait naître l'inquiétude et la pitié, c'était leur silence. Aucun d'eux ne parlait, ne chantait. Personne ne pleurait ni gémissait. Tous, hommes, femmes, enfants aux pieds ensanglantés, ils avançaient sans faire de bruit, comme des vaincus, sans prononcer une parole* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 227).

Em **Poisson d'or**, o silêncio vem em direção contrária, pois, capaz de se expressar por meio das palavras, Laïla tem a audição limitada ao ouvido direito, até o momento em que, em virtude de uma doença, ela perde totalmente esse sentido. Dessa forma, o silêncio se dá de fora para dentro. É Laïla que, incapaz de ouvir, exilada em seu silêncio, descobre uma outra linguagem, a linguagem que Hartani já dominava há muito tempo: a linguagem do corpo. *"Maintenant, j'entendais la musique, pas avec mes oreilles, mais avec tout mon corps"* (p. 286). A sua limitação auditiva parece ser compensada com outros dons, ou sensações, que lhe permitem aceder a uma intensa visão interior, possibilitando assim, elevados graus de atenção, conhecimento e sabedoria. E é por meio desses elementos que ela adquire as condições necessárias para a melhor compreensão da existência humana.

Não se pode negar a importância da passagem pelas cidades, afinal, é nesse palimpsesto, espaço de transição, marcado pelas intervenções cotidianas, e ao mesmo

tempo de dominação, que as jovens vivenciam experiências que lhes despertam o verdadeiro sentido da vida. Tanto para Lalla quanto para Laïla, as cidades representam a transição, a ruptura com a infância e a passagem da adolescência para a vida adulta. A permanência na cidade e as experiências vividas são uma espécie de iniciação que as prepara para uma nova etapa de suas vidas. A avaliação de Laïla, antes de sua passagem por Paris, constata a importância de sua jornada: *“Pour la première fois, j’ai envie de partir, très loin. Partir à la recherche de ma mère, de ma tribu, au pays des Hilal, derrière les montagnes. Mais je n’étais pas prête”* (1997, p. 94). O resultado desse amadurecimento culmina, em ambos os romances, no abandono de suas promissoras carreiras artísticas para a busca da felicidade perdida no tempo passado.

## 2. O tempo em fuga

*Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle (RICOEUR, 1983, p. 85).*

Uma vez reconhecido o importante papel desempenhado pelo espaço nos romances, é interessante, também, apontar a importância do tempo na composição das narrativas e a relação existente entre esse elemento, os personagens e o espaço. Em toda narração, a temporalidade é desenvolvida, não apenas pela ocorrência do “*quand*” que fundamenta a primeira narrativa do romance **Désert**, mas, sobretudo, pela duração dos relatos que se situam à parte de marcações cronológicas, como os acontecimentos vividos tanto por Lalla quanto por Laïla.

A exemplo da citação de Paul Ricoeur, tese central da obra **Temps et récit**, Le Clézio constrói sua identidade narrativa à medida que opõe, significativamente, as relações temporais em seus romances. A primeira narrativa que compõe o romance **Désert** tem sua estrutura temporal bastante definida para que se possa legitimar o massacre dos guerreiros do deserto; portanto, podemos situar a narrativa dentro de um quadro cronológico histórico, no qual se lêem episódios da realidade, como se observa neste trecho:

*Au nord, Moulay Hafid a signé l'Acte d'Algésiras, qui met fin à guerre sainte. Il accepte le protectorat de la France. Et puis, il y a eu la lettre d'octobre 1909, signée du propre fils de Ma el Aïnine, Ahmed Hiba, celui qu'ils appellent Moulay Sebaa, le Lion (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 376).*

Assim como o espaço, a temporalidade funciona em oposição: tem-se o tempo histórico da colonização, que é marcado e preciso, como, por exemplo, "*Saguiet el Hamra, hiver 1909-1910*" (p. 7), "*Oued Tadla, 18 juin 1910*" (p. 373), "*Tiznit, 23 octobre 1910*" (p. 397) e, por fim, "*Agadir, 30 mars 1912*" (p. 424). O mesmo não ocorre nas histórias de Lalla e Laïla, em que predomina o tempo indefinido, marca das narrativas de caráter ficcional. O tempo em que se inscreve o drama da errância, ao contrário da história da colonização, é o do tempo não-marcado, incerto como os próprios caminhos dos herdeiros da descolonização.

*Les jours sont tous les jours les mêmes, ici, dans la Cité, et parfois on n'est pas bien sûr du jour qu'on est en train de vivre. C'est un temps déjà ancien, et c'est comme s'il n'y avait rien d'écrit, rien de sûr. Personne d'ailleurs ne pense vraiment à cela, ici, personne ne se demande vraiment qui il est (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 115).*

O tempo de Lalla é o tempo presente, o tempo vivido sem medições temporais, apenas ritmado pela poesia do texto "*Elle l'attend longtemps, assise dans le sable léger des dunes, à l'ombre du grand figuier. Elle chantonne un peu, la tête entre ses bras, pour ne pas avaler trop de sable* » (1980, p. 83).

Em ambos os romances, as inúmeras referências musicais, acontecimentos políticos e vários outros indícios, de forma geral, marcam um certo tempo alinhado à contemporaneidade da escritura dos romances: "*Je suppose qu'il voulait ressembler à Malcom X, et pour ça aussi il ne sortait jamais sans avoir repassé ses chemises blanches et choisi sa cravate*" (1997, p. 168).

*Elle m'apprenait à chanter sur la musique de Jimi Hendrix, **Burning in the midnight lamp, Foxy Lady, Purple haze, Room full of mirrors, Sunshine of your love**, et **Voodoo child**, bien sûr, et la musique de Nina Simone, **Black is the color of my true love's hair, I put a spell on you**, et Muddy Waters, et Billie Holiday, **Sophisticated Lad** (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 190).*

Entretanto, essas referências temporais estão sempre acompanhadas de uma atmosfera atemporal, característica marcante da trajetória dessas jovens.

O silêncio, por assim dizer, das referências temporais nos textos que narram as peripécias de Lalla e Laïla atestam a problemática da ausência de identidade. As narrativas são marcadas pela tentativa de reconstrução ou retomada de um elemento ausente, portanto, a temporalidade em que se inscrevem as narrativas é imprecisa e desarticulada e sempre em fuga. Diferentemente da história de Nour, o segundo momento de **Désert** não comporta nenhuma indicação temporal, nenhuma data referente ao tempo que ambas passam nas cidades, salvo pela duração da gravidez de Lalla, que nos dá uma idéia do tempo decorrido, mas não marcado por números ou horas.

Tem-se, então, a idéia de um tempo suspenso, em repouso, em que o futuro não pode ser projetado em função de um presente sem perspectivas, somente o passado importa como elemento explicativo da condição marginalizada que se apresenta no presente.

Somente no final dos romances, no momento de reencontro com a paisagem evocada pelo passado, portanto, o momento da união entre passado-presente, é que



se possa, talvez, projetar um futuro para essas jovens e, conseqüentemente, para todos aqueles desenraizados.

Como vimos no capítulo anterior, esses romances, especialmente **Désert**, são marcados pela dicotomia constante entre os espaços fechados, enclausuradores e os espaços abertos e livres que delineiam a paisagem da terra de origens. Essa dicotomia se expressa igualmente na temporalidade das narrativas. O ritmo de vida das cidades favorece a imprecisão temporal que se inscreve nos romances.

*Le cœur battant, Lalla court le long de l'avenue; elle heurte les gens qui se promènent, qui entrent et sortent des cafés, des cinémas (...) Dans les cafés, il y a une musique qui n'arrête pas de battre (...)  
Depuis combien de temps Lalla avance-t-elle au milieu de ces tourbillons, de cette musique? Elle ne sait plus. Des heures; peut-être, des nuits entières, des nuits sans aucun jour pour les interrompre (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 311).*

Além das narrativas principais, há, também, as narrativas secundárias, extremamente significativas. São textos que, como no conto maravilhoso, "*domine une narration d'événements itératifs et illustre le temps "élastique" que produit un protagoniste capable de glisser "à travers le temps"*" (BOULOS, 1999, p. 43). Trata-se de um domínio em que não é necessário parar o tempo, é o domínio das histórias que envolvem o imaginário, histórias que se situam em um mundo que escapa aos limites do tempo e onde a memória é necessariamente imperecível: "*En ce temps-là, il n'y avait pas les mêmes gens que maintenant, et on ne connaissait pas les Romains, ni tout ce qui vient des autres pays. C'est pourquoi il y avait encore des djinns, en ce temps-là, parce que personne ne les avait chassées* (1980, p. 146).

Doucey considera que, em relação ao tempo vivido por Lalla, "*Née das le désert, elle appartient au désert. Elle aime l'essentiel, elle aime le vent, la lumière, le feu, l'eau ou le sable ; ce qui est « hors du temps », ce qui est immuable* » (1994, p. 70). A mesma idéia pode ser estendida à Laïla que busca fora da vida das grandes cidades sua verdadeira essência e a infância que lhe fora roubada. Assim, ambas alimentam o mesmo íntimo desejo: retornar "*dans cet endroit plein de lumière blanche, là où le temps ne passe pas, là où ne peut pas grandir* » (1980, p. 191).

### 3. Em busca das origens

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linguagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidade – os legados do império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor (HALL, 2005, p. 28).

A geração de escritores da qual faz parte Le Clézio se propõe a uma literatura que discutirá o respeito aos diferentes grupos étnicos que migram em direção às metrópoles. Esses escritores expressam o anticonformismo diante da constante despersonalização imposta à cultura imigrante, ameaçando a solidez de suas origens e de sua história. Quando se propõe a ficcionar questões que envolvem processos históricos, Le Clézio revisita o passado a partir da perspectiva e das experiências dos marginalizados, portanto a problematização do texto se dá a partir do ponto de vista do colonizado.

A busca das origens e o reencontro com o paraíso perdido são pontos permanentes no universo literário lecleziano. Inúmeras metáforas ilustram esse constante movimento de busca e estão presentes principalmente nos romances que têm como cenário o Maghrebe e as Ilhas Maurício. A orfandade dos personagens, a errância e a tentativa de reconstrução de memória são alguns desses exemplos presentes nas obras **Désert, Poisson, d’or, Gens de nuages, Étoile errante, Ourania, Voyage à Rodrigues, Onitsha** entre outras.

Quanto aos romances analisados, constatamos que os dois têm o mesmo projeto de escritura: a busca e a valorização da identidade africana, uma vez que a inserção da cultura ocidental, por meio da colonização, minou as bases das culturas ancestrais desses povos, especificamente, das tribos nômades do Sahara. Escrevendo sobre o passado, sobre a colonização do Mahgrebe, o autor se serve dos dois textos para cruzar o presente com o passado, apontando o impacto, o peso que carregam as vítimas do violento processo de infiltração do ocidente nas culturas ancestrais e a crise de identidade que se instala no seio dessas sociedades.

A mudança do paradigma sócio-histórico que se estabelece a partir da colonização do Marrocos, e até mesmo antes, dá início ao processo migratório de grupos sociais originários de ex-colônias e, também, ao deslocamentos de europeus para as colônias. Pessimista em relação ao destino dos imigrantes na França, Le Clézio preconiza o retorno à terra natal, “o retorno redentor”, como única manifestação legítima de liberdade.

Para Stuart Hall (2005), existe uma crise de identidade que faz parte de um processo de transformação e que abala a solidez das antigas sociedades, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, etnia e nacionalidade, uma vez que na pós-modernidade os indivíduos tendem a transitar por diferentes culturas e espaços, gerando, assim, um desconforto em relação à noção de pertencimento cultural, social e individual. Essa crise identitária está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e modificando as referências estáveis do mundo social. Assim, essas identidades, que se pode chamar de “modernas”, estão

sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas e, conseqüentemente, essas transformações atingem a tradicional convicção de sujeito integrado. Em seu trabalho, Hall postula três diferentes concepções de identidades que foram construídas ao longo da História.

Em primeiro lugar, o autor apresenta o sujeito do Iluminismo. Trata-se do indivíduo historicamente centrado, integrado e dotado de capacidades de razão e consciência, cujo centro correspondente à sua identidade, permanecendo fixo durante toda a sua existência.

O segundo é o sujeito sociológico que, acompanhando o mundo moderno, reflete toda a sua complexidade, portanto incapaz de manter fixo seu centro. Sua formação depende da interação que ele desenvolve com os outros no meio em que vive. Assim, sua identidade não é formada no seu nascimento, como no exemplo anterior, e sim pela interação entre o “eu” e a sociedade.

Por fim, o sujeito pós-moderno, que a conseqüência da complexidade do sujeito sociológico. Trata-se de um indivíduo sem identidade fixa, sua composição se torna móvel e diluída pelas contínuas transformações sociais e culturais que nos rodeiam. Não existe, portanto, a idéia de centro fixo ou identidade definida, completa, ela estará sempre em formação.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2005, p. 13).

A maior parte das narrativas leclezianas, após os anos 80, reflete a complexidade e as transformações do sujeito apresentadas acima. A entrada desenfreada do consumo nas sociedades modernas trouxe como impacto as inúmeras identidades forjadas pela mídia, abalando assim, a solidez das culturas imigrantes. É justamente essa fragmentação da identidade, a degradação das culturas ancestrais e questões relativas a gênero e à indiferença disseminadas entre as culturas modernas que percorrem a produção literária de Le Clézio.

Nesse sentido, os romances enquadram-se num conjunto de obras de ficção contemporânea que relativiza o ponto de vista do colonizador e coloca em evidência questões como a fragilização das colônias, que são forçadas a reconstruir suas identidades culturais após o processo de descolonização. A relação tensa que existe entre metrópole e ex-colônias faz aflorar, ainda, questões de caráter universalizante como a incomunicabilidade humana, o desgaste das relações afetivas e familiares e a relação de poder entre os homens.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2005, p. 34).

Além dos pontos citados anteriormente, há, ainda, a estreita ligação entre a condição familiar de Le Clézio e a sua proposta romanesca. Em obras, como, por

exemplo, *Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*, *La quarentaine* e *Onitsha*, parece-nos evidente o desdobramento de uma crise identitária que paira em sua genealogia. A presença dos protagonistas masculinos reforça a tese do caráter autobiográfico presente nesses textos:

*Je marche sur ses traces, je vois ce qu'il a vu. Il me semble par instants qu'il est là, près de moi, que je vais le trouver assis à l'ombre d'un tamarinier, près de son ravin, ses plans à la main, interrogeant le chaos de pierres hermétique. C'est cette présence qui me donne sans doute ce sentiment de déjà vu* (LE CLÉZIO. *Voyage à Rodrigues*, 1986, p. 17).

*L'homme qu'attendait, là-bas, au bout du voyage, ne serait jamais son père. C'était un homme inconnu, qui avait écrit des lettres pour qu'on vienne le rejoindre en Afrique. C'était un homme sans femme et sans enfant, un homme qu'on ne connaissait pas, qu'on n'avait jamais vu, alors pourquoi attendait-il ?* (LE CLÉZIO. *Onitsha*, 1991, p. 18)

Dividido entre a França e as Ilhas Maurício, o escritor perscruta ficcionalmente a trajetória de seus ascendentes:

*Je me considère moi-même comme un exilé parce que ma famille est entièrement mauricienne. Depuis des générations, nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauriciennes. C'est une culture très mélangée où se mêlent l'Inde, l'Afrique et l'Europe. Je suis né en France et j'ai été élevé en France avec cette culture-là. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. Un jour, j'irai là-bas, et je saurai ce que c'est. En France, je me suis donc toujours un peu considéré comme une « pièce rapportée ». En revanche, j'aime beaucoup la langue française qui est peut-être mon véritable pays !* <sup>28</sup>

Assim, seu processo de escritura envereda sempre pelos caminhos da memória familiar, da identidade e do exílio. Decorre daí a condição de nossas jovens heroínas,

---

<sup>28</sup> Le Clézio em entrevista realizada por Tirthankar Chandam para a revista Label France, no. 45 dez. 2001.

errantes e sem raízes, que sofrem o problema do exílio e padecem na confrontação com a cultura ocidental.

*Il existe paradoxalement une passerelle entre les matières africaine et européenne, qui trouve son champ d'expérimentation dans l'identité plurielle de l'auteur et soulève le problème de l'identité littéraire de son œuvre. De ce point de vue, la production le clézienne peut, a priori, se lire comme un débat entre sa conscience mauricienne et son appartenance à une culture française, qui semble le revendiquer plus que toute autre et qui le consacre comme l'un des témoins de son histoire (ATÉBA, 2008, p. 21).*

Como a identidade dessas jovens nunca é definitiva, ela se apresenta sempre envolvida em uma problemática familiar e social, que se divide entre a tradição e o enfrentamento com o futuro desconhecido. Desenraizadas, tentam de alguma forma reconstruir suas histórias cruzando as experiências do presente e as tradições de suas origens. Parece, então, que a deambulação, a errância, se faz necessária ao indivíduo que busca o reencontro com sua identidade.



### 3.1. Nas malhas das diásporas

Historicamente, o desejo de partir sempre motivou a humanidade e não faltam exemplos na tradição literária que atestem as inúmeras viagens ilustradas por clássicos da literatura. Especificamente, as viagens que empreendem as jovens protagonistas leclezianas consistem na busca de si mesmas e de suas próprias raízes. A ausência de lembranças sólidas para construir suas próprias histórias vai contribuir para que a tentativa de construção do “eu” leve-as de volta ao ponto de partida, ao único espaço onde existem traços de suas existências.

De acordo com Silva (2006), é possível relacionar o conceito de viagem ao de diáspora. Isso se dá porque a viagem permite a dispersão num determinado espaço geográfico e, conseqüentemente, numa forma de estabelecimento social de grupos imigrantes com outros de sua origem e tradição.

Etimologicamente, a palavra tem sua origem ligada ao verbo dispersar, mais especificamente, à dispersão do povo judeu<sup>29</sup>. Nas últimas décadas, o conceito de diáspora passou a se destacar nos estudos das ciências sociais como importante dado a ser analisado para a compreensão das transformações sociais que marcam o mundo contemporâneo e seus reflexos na literatura. Termo amplamente utilizado nos

---

<sup>29</sup> “diáspora (...) ETIM ing. diaspora (1881) acp. dispersão do povo judeu, adp. do gr. *Diasporá* ‘dispersão’, ligado ao v. diaspeíro’ passar através de todos os lados, dispersar”. (HOUAISS, 2001, p. 1033).

estudos acerca de identidades, sobretudo as identidades dinâmicas<sup>30</sup>, o debate acerca da composição de diásporas está em franca expansão como a representação de grupos migratórios e comunidades inteiras que foram, de alguma forma, desterritorializadas. A História tem nos mostrado que, normalmente, o desenraizamento da terra-mãe dá-se de maneira violenta e associada ao histórico das colonizações. As nações colonizadoras sempre enxergaram na composição de suas colônias etnias inferiores e partiam da “convicção de que encarnavam a ciência e a técnica, e de que este saber permitia às sociedades por eles subjogadas progredir. Civilizar-se” (FERRO, 2002, p. 39).

Com o advento da descolonização, a dispersão e disseminação empreendida pelos grupos diaspóricos, em geral, envolve a tentativa de adaptação a novos locais de pertencimento. Entretanto, nem sempre esse empreendimentos são responsáveis pela consolidação de novas identidades, uma vez que já estão fraturadas pela violenta história das colonizações (SILVA, 2006). Em **Cultura e Imperialismo**, Edward Said, ao tecer seu comentário sobre esse constante fluxo migratório que se desencadeou após o período colonial, avalia que:

uma das características mais lamentáveis da época é ter gerado mais refugiados, imigrantes, deslocados e exilados do que qualquer outro período da história, em grande parte como acompanhamento e, ironicamente, consequência dos grandes conflitos pós-coloniais. Assim como a luta pela independência gerou novos Estados e novas fronteiras, da mesma forma ela gerou andarilhos sem lar, nômades, errantes, que não entravam nas estruturas nascentes do poder

---

<sup>30</sup> HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998

institucional, rejeitados pela ordem estabelecida por sua intransigência e obstinada rebeldia (1995, p. 407).

Tanto **Désert** quanto **Poisson d'or** evocam claramente as condições de dispersão dos Africanos no Ocidente. Cindidas em seus passados históricos e em constante fuga, como seu próprio criador<sup>31</sup>, as heroínas leclezianas retomam o exercício nômade de seus ancestrais. Em seus percursos, vivenciam duas transições: a primeira é a passagem do mundo infantil – adolescente - ao mundo adulto que, na visão de Le Clézio, é "*une mutation de l'être humain (...) C'est un âge incertain, difficile et dangereux. Tout est remis en question, la mort est présente à chaque instant et on joue son existence. La vie n'est pas une denrée commerciale, c'est un jeu et un moment intense* »<sup>32</sup>.

Quanto à segunda etapa, pode-se dizer que está ligada à questão social e histórica: a passagem do estado de cidadãs marroquinas para a situação de mulheres estrangeiras, imigrantes das grandes cidades francesas e a seu enfrentamento com outras culturas: "encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal" (HALL, 2005, p. 32).

Esses momento difíceis, incertos e de ruptura contribuem para a evidente crise identitária que se instala na narrativa a partir do momento em que as protagonistas

---

<sup>31</sup> *Ce n'est pas un choix. J'ai été formé comme ça. Et mes héros portent mes défauts. Jamais satisfait là où je suis, j'ai toujours envie d'aller voir ailleurs. [...] Je ne pars pas par luxe. Mais parce que j'ai du mal à m'installer. Et en même temps, quand je suis installé, j'ai du mal à partir...*

**J.M.G. Le Clézio, Le vent dans le dos.** Entrevista realizada por Pascale Haubruge.

<sup>32</sup> **Le Clézio en quelques mots.** France, 2 février, 2003 – propos recueillis par Nicolas Michel. Disponível em [http : www.jeuneafrique.com](http://www.jeuneafrique.com).

têm sua percepção de mundo ampliada pela convivência com outras culturas, apontando, assim, para uma discussão que envolve o conceito de hibridismo cultural.

No centro dos debates acerca de questões pós-coloniais gravitam questões como o conceito de hibridismo cultural e identitário e suas relações com a literatura. As sociedades que passaram pelo processo de colonização e, posteriormente, de descolonização, experimentaram um contexto social em que dois grupos sociais de diferentes valores se encontraram: o colonizado e o colonizador. Conhecidamente, o colonizado reflete a inferioridade social a que está submetido pelas colônias, desse embate de culturas que se cruzam e se misturam surgiu a noção de hibridismo cultural, especialmente, a partir dos estudos acerca do discurso colonial desenvolvidos pelo crítico indiano Homi K. Bhabha.

Trata-se, atualmente, de um dos teóricos mais importantes da literatura e dos estudos pós-coloniais. Em sua obra, desenvolvem-se análises acerca de questões bastante atuais como a noção de identidade e pertencimento a diferentes culturas e a visão do mundo dominada pela oposição entre o EU e o OUTRO. O entendimento do hibridismo cultural passa não apenas pela “mistura” entre duas diferentes culturas mas, sobretudo, por um terceiro espaço aberto entre elas a partir do qual são produzidos novos conceitos e significações.

Para Bhabha, é necessário considerar as diversas culturas que compõem as sociedades modernas como um mosaico em que se desenha, inevitavelmente, a tensão da diferença cultural.

A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a "individualidade" da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela /Própria [It/Self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais de diferença cultural (BHABHA, 2003, p. 209-210).

O discurso de Bhabha torna-se de grande valia na discussão das narrativas contemporâneas que se utilizam de uma interpretação mais ampla do discurso histórico. Esses romances abrem uma nova perspectiva e relativizam o discurso hegemônico quando expõem claramente as diferenças culturais entre os povos que marcam as nações modernas. Quando afirma que as identidades múltiplas são hibridismos culturais formados a partir de conflitos e que emergem no momento em que se configura uma transformação histórica, Bhabha aponta para uma importante questão que aflora nas literaturas originadas após o período colonial. Em nossa análise, o hibridismo surge nos romances leclezianos como uma forma eficiente de iluminar as duas partes envolvidas nesse processo, mostrando claramente a força da resistência dos imigrantes, dos marginalizados, para vencer o discurso dominante.

### 3.2. A carga significativa dos nomes próprios: identidades cambiantes

Considerando-se que a família é o principal contexto da infância, o seu primeiro universo de referência e de estabilidade emocional, ela ocupa papel primordial na constituição da personalidade de um ser humano. Como a maior parte dos protagonistas é, de uma forma ou de outra, órfã, o impacto gerado por essas ausências conduz à solidão e ao apego aos resquícios da memória familiar na tentativa de consolidar sua personalidade. Essa angustiante situação de transitoriedade, de falta de ancoradouro familiar se desdobrará também na nomeação das protagonistas.

A função essencial do nome, como sabemos, é identificar um ser no seio de uma sociedade, assim, o nome próprio se torna um signo verdadeiramente importante na constituição de uma identidade. Historicamente, um nome pode representar a nobreza e o poder de um ser; no caso da literatura, são inúmeros os exemplos de nomes que consagraram o poder ou o perfil de um personagem. Longe da consistência de nomes que construíram a tradição literária, como Emma Bovary, Julien de Sorel, Raskólnikov entre outros, os personagens leclezianos, em sua maioria, circulam sem sobrenomes ou com nomes adotados, criados em favor de alguma circunstância.

Mas, muito além do significativo rompimento com a tradição, o que nos parece evidente, é que essa aparente inconsistência onomástica se liga diretamente à crise de identidade que circunda as heroínas. O semantismo anunciado por nomes como

Lalla, Laila, Libbie-Saba, Houriya, Tagadirt, etc. nos reportam sempre ao “estrangeiro”, àqueles que vem de civilizações tradicionalmente orientais. É evidente que Le Clézio invoca o outro mundo, o mundo não-ocidental.

*le conditionnant nominal le plus représentatif est l'origine ethnique. En excluant globalement les prénoms chrétiens, l'œuvre le clézienne est un carrefour où se rencontrent des noms provenant des ethnies africaine, amérindienne, indianocéanique, européenne, etc., avec chaque fois, des particularités morphologiques régionales (ATÉBA, 2008, p. 44).*

Por vezes, diferentes nomes são destinados ao mesmo personagem. Percebe-se que essa situação de duplicidade aponta para a fragmentação de sua existência. As protagonistas têm seus nomes duplicados quando passam à condição de imigrantes, como veremos a seguir.

Assim, Laila não possui nome de família e nem mesmo conhece o seu verdadeiro nome “*j’ignore mon vrai nom, et je me suis habituée à ce nom que m’a donnée ma maîtresse (...) je pense qu’un jour quelqu’un dira mon vrai nom, et que je tressaillirai, et que je le reconnaîtrai* » (1997, p. 13). Vítima de um seqüestro, ela vive no escuro de suas próprias origens, uma verdadeira lacuna identitária que se tornará o objeto de seu desejo. Sem saber quem é e de que família provém, sua ascendência se torna imprecisa. Como ela não dispõe de nenhuma memória familiar, a reconstituição de sua história é bastante difícil ou quase impossível.

*Tout ce que je sais, c'est ce que m'a dit Lalla Asma, que je suis arrivée chez elle une nuit, et pour cela elle m'appelée Laïla, la Nuit. Je viens du Sud, de très loin, peut-être d'un pays qui n'existe plus. Pour moi, il n'y a rien eu avant, juste cette rue poussiéreuse, l'oiseau noir, et le sac (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 12).*

Atestando essa ausência, ela recebe o seu primeiro nome da senhora que a comprou, mas não de sua mãe. Assim como a cigana Brona, que dá à luz uma criança, no acampamento onde vive Juanico, ela sabe que a nomeação é um “direito” daquele(a) que comprar o bebê. É na prática da escravidão e da exploração que os nomes próprios são atribuídos a esses personagens marginais. São seus “mestres” que redefinem seus nomes, mostrando claramente a fragilidade de suas identidades.

*Je regardais le bébé endormi, presque entièrement caché par les tricots et les linges. « comment s'appelle-t-elle ? » ai-je demandé. Brona a secoué la tête. Elle avait un visage maintenant dur et fermé. « Elle n'a pas de nom, a répondu Juanico après un assez long silence. Ceux qui l'achèteront lui donneront un nom » (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 198).*

Como analisa a própria narradora, sua história não é única e se multiplica a cada dia: “*Il me semblait que c'était ma propre histoire qu'il racontait (...) m'avaient vendue, de main en main, jusqu'à ce que j'arrive chez Lalla Asma* » (1997, p. 197). Em torno de Laïlla, que nunca conheceu seu verdadeiro nome, estão ainda presentes os nomes de Lise Henriette e Marima, além do sobrenome “emprestado” pela guadalupense Marie-Hélène que consegue para a jovem um emprego em um hospital. Para aqueles que a conheceram em seu primeiro emprego, em Paris, ela era Laïla Mangin. O nome



de Lise Henriette foi escolhido por um funcionário da Delegacia Nacional, onde ela comparece a pedido da Dra. Fromaigeat, que tenta lhe impor uma nova identidade, ocidental e burguesa. Essa nova identidade não progride no romance, pois é imediatamente recusada pela protagonista, que tem consciência de não pertencer a esse falso universo criado pela doutora: "*Lise Henriette. Il trouvait que ça m'allait. Mme. Fromaigeat avait ri, elle frappait dans ses mains, elle était enthousiaste comme si tout ça était pour elle*" (1997, p. 140).

Adotando a história de Marima, neta de El Hadj Mafobe, ela procura preencher o seu passado. As lembranças do velho senegalês, de sua terra e de sua falecida neta, de certa forma, preenchem a lacuna existente em sua vida, fornecendo-lhe, assim, a noção de passado e de família. Um novo mundo se apresentava, algo que lhe ela nunca possuía: uma verdadeira identidade. Juntos eles se completavam, para El Hadj a jovem órfã substituíra a neta que perdera. Como o universo de Laïla é dimensionado por ausências, ela encontrou uma história da qual podia se apropriar para construir a sua própria. Após a morte do senegalês, ela herda o passaporte de Marima, legitimando a história que tomou para si. "*Il m'appelait Marima, pas parce qu'il perdait la tête. Parce que c'était tout ce qu'il voulait me donner, un nom, un passeport, la liberté d'aller*" (1997, p. 218).

Sua única referência familiar e identitária se resume no par de brincos em forma de lua que ela carregava consigo, ainda criança, quando foi vendida:

*Elle a passé les boucles dans les trous de mes oreilles. Elles étaient vieilles, usées, elles avaient la forme du premier croissant de lune à l'envers dans le ciel. Et quand Lalla Asma m'a dit le nom, Hilal, j'ai cru entendre mon nom, j'ai imaginé que c'étaient les boucles que je portais quand je suis arrivée au Mellah. (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 16).*

Por meio desse acessório, ela sabe que descende dos Hilal<sup>33</sup>. Além da correspondência ancestral que se estabelece entre as narrativas que compõem os dois romances, pois, tanto Lalla como Laila são filhas do deserto, os pequenos brincos são, assim como as protagonistas, duplicados, uma vez que já haviam sido citados na novela *Printemps*, em **Printemps et autres saisons**. A jovem Libbie-Saba, narradora-protagonista, é mais uma órfã que externa toda sua fragilidade, seu desconforto em relação ao sentimento de estrangeirismo e busca avidamente sua própria história, sua própria identidade. Sua mãe, Mariem, foi abandonada por seu pai, Zayane, quando ainda estava grávida da menina. Sem condições de criar o bebê que carrega no ventre, ela encontra como única solução a doação da menina para uma família adotiva, os Hershel.

*La seule chose de valeur que j'emène, ce sont des demi-lunes d'or. C'est ma mère qui me les a donné, pour mon anniversaire. Elles appartenaient à sa mère, et avant elle à sa mère. (...) Je ne pouvais pas les laisser. Elles sont la seule chose qui soit vraiment à moi, qui m'a été donné ensuite, pas une chose prêtée (LE CLÉZIO, 1989, p. 82 e 83).*

Assistimos a uma verdadeira multiplicação do tema infância, adolescência e errância na obra lecleziana, sempre ligada à orfandade, seja ela paterna, no caso

---

<sup>33</sup> Tribo de nômades árabes que imigra para o deserto do Sahara a partir do século XI.

de Libbie-Saba, ou materna, como nas histórias de Laïla e Lalla. Enfim, existe a crise da família e, conseqüentemente, da identidade. A família, assim como a identidade, nunca parece estar completa, está sempre fragmentada, dividida ou marcada pela ausência.

Os nomes atribuídos aos personagens estão impregnados de sentidos e com conexões bastante perceptíveis se analisarmos a lógica de seus significados. Lalla significa « madame », em árabe, e surge comumente nos romances, como, por exemplo, “Lalla Asma”. Temos assim, uma menina que, simbolicamente, representa a condição feminina, as mulheres simples que lutam para conquistar seu espaço na sociedade. A aproximação com o nome Laïla, que significa “noite” é evidente (DOUCEY, 1994, p. 48). Laïla é Lalla e vice-versa, portanto, Nour, nome que significa luz, é a luz das origens e se opõe à Lalla-Laïla, à escuridão de uma identidade perdida nas metrópoles francesas. A correspondência dos nomes vai além da semelhança fonética, perpassa, também, seus caminhos e suas escolhas individuais. Assim, Lalla-Laïla é madame-noite que aspira à luz, portanto esses nomes não só se opõem como se completam.

Quanto à Lalla, ela não conhece quase nada sobre seu passado, sobre sua família. Apenas sabe que seu pai morreu antes de seu nascimento. Órfã desde muito pequena, sua memória familiar é reduzida, tudo o que sabe sobre suas origens e seu passado vem de pessoas próximas a ela. A relação estabelecida com a memória familiar, portanto com sua própria origem, está condicionada à memória alheia.

*Mais c'est si loin maintenant, c'est comme si tout ce qui s'était passé avant ne lui était pas réellement arrivé, comme si c'était une histoire qu'elle avait entendu raconter.*

*Comme pour sa naissance, dans les montagnes du Sud, là où commence le désert. Quelquefois, en hiver, quand il n'y a rien à faire dehors, et que le vent souffle fort sur la plaine de poussière et de sel, et siffle entre les planches mal jointes de la maison d'Aamma, Lalla s'installe par terre, et elle écoute l'histoire de sa naissance.*

*C'est une histoire très longue et étrange, et Aamma ne la raconte pas toujours de la même façon (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 88).*

Entretanto, as lembranças familiares são sempre lacunárias e imprecisas quando se retorna a um tempo passado. Quanto à história de seu nascimento, ela constata que sua tia “*quelquefois Aamma raconte l'histoire différemment*” e “*Aamma ne la raconte pas toujours de la même façon*”, como se ela não se lembrasse muito bem, como se houvesse uma visão fragmentada do universo familiar, deformada pelo tempo. Mesmo com essa imprecisão, a lembrança da mãe está sempre presente, uma vez que ela continua a receber, por meio de Aamma, algumas informações sobre suas origens. A preservação da memória materna ocupa, portanto, importante papel na afirmação da identidade étnica e cultural do grupo a qual ela pertence.

Quando encontra o sucesso como modelo fotográfico, em Marseille, ela evoca o nome de sua mãe, de suas origens “*Hawa ben Hawa*”, ou seja, “*Hawa fille de Hawa*”. “*C'est Hawa, c'est le nom qu'elle s'est donnée, qu'elle a donnée au photographe, et c'est comme cela qu'il l'appelle*” (1980, p. 345). Cercada por jornalistas, Lalla resume a história de seu nome artístico “*Je ne m'appelle pas Hawa, quand je suis née je n'avais pas de nom, alors je m'appelais Bla Esm, ça veut dire « Sans Nom »*” (1980, p. 352). Mas ela sabe que seu

nome foi dado por sua mãe. Esse nome é transmitido de geração em geração, pois Lalla, ao retornar ao Marrocos, dá à luz à pequena Hawa, que continuará a geração de mulheres *berbéres*<sup>34</sup>. Aqui, a valorização do universo feminino desponta, pois a ausência da mãe pesa mais do que a paterna, afinal, ela sabe que a única legitimação de suas origens provém de sua mãe, que é descendente do profeta.

Da mesma forma, a narradora protagonista de *Printemps* só revelará seu nome na segunda parte de sua história. Como Lalla, ela não sabe nada sobre seu pai e adota o nome de Zayane em detrimento do nome Libbie que recebe de sua família adotiva, com que passou parte de sua infância. Com identidade cambiante, ela opta pelo nome de suas origens: "*je suis une Zayane!*". Da mesma forma, Libbie e Saba são a mesma pessoa, a escolha do nome atende à conveniência da menina em diferentes situações. A duplicidade de seu nome provém de sua duplicidade materna: a mãe biológica e a mãe adotiva. "*C'est pour cela que je n'arrive pas à dormir. Je suis deux*" (1989, p. 47). Essa duplicidade caracteriza também as duas histórias de sua vida, a da cultura marroquina, representada por sua mãe biológica e a cultura ocidental, representada pela adoção. Saba é a menina que deseja se libertar, voar o mais longe possível e andar com suas próprias pernas.

Desamparadas, as protagonistas procuram reiventar suas próprias histórias e construí-las a partir de seus desejos, do material que lhes foi ofertado por outros e por sua necessidade de preencher o vazio que lhes ronda a alma. Laïla vive de construções imaginárias até que encontre a sua verdadeira história: "*Je ne savais*

---

<sup>34</sup> Grupo étnico autóctone da África do Norte.

*qu´inventer des histoires, parce que depuis que j´avais perdu ma maîtresse, c´est tout ce que j´avais pu faire* » (1997, p. 121). Da mesma forma, Libbie-Saba, seduzida pela vontade de transgredir, inventa e multiplica sua própria mãe.

*J´invente les prénoms: Saba, Henriette, Lucienne. J´invente les adresses, le numéro de téléphone. J´invente ma mère. Elle ne s´appelle plus Mariem, elle s´appelle Jamila. Elle s´appelle Elsa, ou Sarah, elle s´appelle Hélène. (...) J´invente sa vie, ses voyages, ses amants* (LE CLÉZIO, 1989, p. 60)

Os meios de nomeação dos personagens variam muito. De nomes completos, geralmente dado àqueles que tem uma identidade mais precisa, representados por suas posses ou um espaço socialmente ocupado, como o caso da Dra. Fromageait, àqueles que escapam a qualquer designação e circulam em total anonimato. Para esses últimos, muitas vezes o autor se utiliza de perífrases que se tornam mais eficientes na composição do perfil do personagem do que a própria nominalização: *“le vieil homme au visage mangé”* (1980, p. 321); *“il y a cette grosse femme impotente”* (1980, p. 302); *“l´homme en noir”* (1980, p. 336). A utilização desse recurso se torna o princípio utilizado no texto para caracterizar os anônimos que flutuam à margem da narrativa central. Além disso, no conjunto da obra lecleziana, há os nomes que circulam entre a ficção e a realidade, como, por exemplo, os personagens históricos que compõem a primeira narrativa de **Désert** e aqueles que pertencem à própria família do autor.

Apenas o protagonista Nour mantém seu nome intacto durante o desenrolar de sua história. Seguramente, Nour mantém os atributos de seu nome porque sua

ascendência é límpida, nenhum mistério, aparentemente, circunda a sua origem, acompanhado de seus pais, ele testemunha o destino de seu povo e conhece a sua própria história. Ele é filho do homem encarregado de guiar a caravana até a vila santa de Smara e sua mãe é descendente de Al Azraq, uma autêntica xerifa, portanto ele conhece os valores nobres de sua ascendência. Ao contrário, as meninas têm em seus nomes, de alguma forma, variações em função da obscuridade, da falta de clareza ou precisão em relação às suas ascendências, portanto, o nome de família não tem lugar na frágil identidade das protagonistas.

A instabilidade dos nomes próprios aponta, nos romances ou nas novelas, para a derrocada da tentativa de se estabelecer uma verdadeira e sólida identidade. Expostas à falta de uma memória familiar que lhes permita encontrar seu lugar no mundo e deixar de serem seres errantes, Laila e Lalla se aventuram nas cidades porque são privadas de um sentido que lhes permita dar continuidade à sua própria história, portanto, o exílio de nossas heroínas encontra seu princípio em uma perda ou ausência. A mudança dos nomes está intimamente ligada à questão do exílio e a relação que se pode estabelecer é a do afastamento da terra e de suas raízes.

### **3.3. O esfacelamento familiar**

Ausentes fisicamente, a memória da mãe, ou do pai, está sempre sendo evocada nas narrativas leclezianas como um enigma a ser decifrado, como um desejo de possessão inacessível para as jovens protagonistas. Não só os protagonistas

femininos partilham essa situação. Em um dos seus últimos romances, **Ourania**, o geógrafo Daniel sofre a ausência do pai que morreu na guerra e se torna apenas um fio de lembrança em sua memória. Também, em **Onitsha**, o jovem protagonista embarca em busca do pai ausente, numa longa aventura pela África.

A lacuna familiar comum às narrativas analisadas é, sem dúvida, a ausência da mãe. Essa ausência constitui um catalisador narrativo que motiva as atitudes dos protagonistas em torno do tema central. Antes da tomada de consciência da necessidade do retorno, que se dá justamente a partir do momento em que as protagonistas estão ligadas à maternidade. Lalla, grávida, decide retornar ao deserto, e Laïlla, vítima de uma doença, perde o bebê que carregava no ventre, também opta pelo retorno ao país de origem.

Vítimas de carência materna, elas vivem a transitoriedade das mães substitutas que, de alguma forma, mantém acessa a memória de suas mães biológicas. Para Laïla, ainda que tenha sido comprada e tratada como uma empregada, sempre carente de afetos, ela nutre um sentimento filial pela mestra Asma, que, de certa forma, a protege e a instrui.

Lalla, numa relação de parentesco um pouco mais estreito, desenvolve o mesmo sentimento por sua tia Aamma, que lhe dá carinho, abrigo e o fio de uma história a ser lembrada. É a partir do traumático rompimento com as mães substitutas que se desencadeia uma série de acontecimentos que culminará na peregrinação em busca de suas verdadeiras raízes. Atréadas a essas rupturas vêm a dor, o sentimento íntimo de revolta e a fuga.



Em **Poisson d'or**, o desequilíbrio familiar se inicia com o desenraizamento abrupto em função do sequestro. Em seguida, a morte da mestra da jovem Laila, Lalla Asma, e, depois, o rompimento com sua segunda mãe adotiva: Madame Jamila.

*J'avais très peur qu'ils ne me rattrapent et me mettent en prison pour avoir laissé mourir Lalla Asma. C'est comme cela que j'ai quitté sans retour la maison du Mellah (...) et je n'avais même pas la paire de boucles d'oreilles en or, mes croissants de lune Hilal, que Lalla Asma avait promis de me laisser en mourant. Je me sentais encore plus démunie que le jour où les voleurs d'enfants m'avaient vendue à Lalla Asma (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 31).*

Em **Désert**, Lalla sofre com a traição da tia, que tenta forçá-la a se casar com um homem de posses, atirando em seus braços um marido que ela não deseja. Seduzida pela possibilidade de aquisição de bens materiais, a tia de Lalla cede às tentações do mundo moderno e tenta comercializar sua própria sobrinha. Decepcionada com a atitude da tia, Lalla se distancia e a imagem da mãe que ela não conheceu se torna cada vez mais forte em sua memória, como a encarnação da mãe perfeita, porém inacessível.

*Quand Lalla a décidé de partir, elle n'a rien dit à personne. Elle a décidé de partir parce que l'homme au complet veston gris-vert est revenu plusieurs fois dans la maison d'Aamma, et chaque fois, il a regardé Lalla avec ses yeux brillants et durs comme des cailloux noirs (...) Lalla n'a pas peur de lui, mais elle sait que si elle ne s'en va pas, un jour il la conduira de force dans sa maison pour l'épouser, parce qu'il est riche et puissant, et qu'il n'aime pas qu'on lui résiste (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 210).*

É a partir desses momentos de ruptura que se inicia a busca das origens. Tema flagrante na obra lecleziana, os órfãos inscrevem seus percursos na tentativa de reconstrução de suas histórias fragmentadas pela instabilidade familiar.

### 3.4. Seres marginais

Errantes, desamparados e dominados pelo sentimento de angústia e impotência de sua própria existência, os personagens surgem encerrados em um impasse existencial e social que os prende tragicamente. Cercados por inúmeras formas de opressão e perseguidos por toda parte, esses personagens se assemelham a animais encarcerados que se batem e lutam desesperadamente para salvar suas vidas. Depois de cruzar o oceano, como bem conhecemos a história da África e a travessia dos negros para *La vie des esclaves*, as jovens vivenciarão, mais intensamente, a solidão, a servidão e o sofrimento. O sentimento de exílio, agravado pelo sensação de exclusão e desconfiança em relação ao país estrangeiro, conduz à melancolia profunda e à desilusão.

*Il y a des jours où Lalla entend les bruits de la peur. Elle ne sait pas bien ce que c'est, comme des coups lourds frappés sur des plaques de tôle, et aussi une rumeur sourde qui ne vient pas par les oreilles, mais par la plante des pieds et qui résonne à l'intérieur de son corps. C'est la solitude, peut-être, et la faim aussi, la faim de douceur, de lumière, de chansons, la faim de tout (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 299).*

*Sur le toit de la terre, le vent sifflait dans les haubans des mâts télé. C'était un bruit étrange, ici, au milieu de cette ville, si loin de la mer. Pourtant, avec le roulement très bas des voitures, dans l'avenue d'Ivry, sur la place d'Italie, plus*

*loin encore, sur les quais ou sur le périphérique, par vagues, comme cela, très doux, comme la marée qui monte. Tout d'un coup, j'ai senti un vide, une envie qui montait en moi, qui me faisait mal. C'était à cause du bruit de la mer, il y avait si longtemps que je ne l'entendais plus, c'était vertigineux (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 221).*

Além da tristeza e da solidão que abate os personagens, existe, ainda a constante opressão e exploração do trabalho infantil. O personagem, por exemplo, Zohra, não é um projeto individual, particularizado no romance, ao contrário, é um nome que tem sua significação ampliada por ser representante de um grupo social opressor que exerce cruelmente seu poder. Temos, assim, nos dois romances, a duplicação de Zohra, portanto, da contínua existência de pessoas que controlam os menos favorecidos. Em **Poisson d'or**, Zohra é a mulher que passa a “cuidar” de Laila após a morte de Lalla Asma. Ela lhe impõe uma vida de servidão e escravidão, regada a todos os tipos de violência.

*Zohra est redevenu méchante avec moi. Elle me battait, elle me criait que je n'étais qu'une bonne, en réalité une bonne à rien. (...) Un jour, j'ai un peu roussi le col d'une chemise d'Abel, et pour me punir Zohra m'a brûlé la main avec le fer. (...) Zohra faisait cuire du riz pour un petit chien qu'elle avait (...) Elle arrosait le riz de bouillon de poule, et c'était tout ce qu'elle me donnait. J'avais moins à manger que son petit chien (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 60 e 61).*

Também em **Désert**, Lalla encontra em seu caminho a mulher dominadora e má que explora o trabalho infantil. O que vemos é que a violência se torna uma presença constante na vida dessas jovens.

*La marchand s'appelle Zora, c'est une grande femme vêtue de noir, qui tient toujours dans ses mains grasses une baguette souple avec laquelle elle frappe les jambes et les épaules des petites filles qui ne travaillent pas assez vite, ou qui parlent à leur voisine. (...) La plus âgée doit avoir quatorze ans, la plus jeune n'a probablement pas huit ans (...) Mais elle ne dit rien à cause de l'argent qu'elle doit ramener à la maison pour Aamma (LE CLÉZIO, 1980, p. 187 e 188).*

Em relação à suas convivências na sociedade, observa-se que elas não ocupam funções definidas nas grandes metrópoles. Sempre à margem, elas são a representação do africano silenciado pelas estratégias de dominação do colonizador. Assim, elas se prestam sempre a diferentes serviços mal remunerados, típicos dos excluídos socialmente, como a maioria dos imigrantes e dos não escolarizados, enfim, toda uma gama de sujeitos que gravitam à margem da sociedade. Recém chegada à França, Lalla se depara imediatamente com o preconceito:

*« Tu as l'intention de travailler en France? »*

*« Oui », dit Lalla.*

*« Quel travail ? »*

*« Je ne sais pas »*

*« Employée de maison. » Le policier dit cela, et il l'écrit sur sa feuille (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 262)*

No hotel miserável e sórdido, Lalla passa boa parte de sua gravidez entre a sujeira e o serviço pesado. Existe, então, uma negação da socialização desses seres excluídos, seja pelo próprio processo social, seja por uma espécie voluntária de exclusão que as resguarda do preconceito que sofrerão. Laila é autodidata, inteligente e culta, mesmo assim, ela também não escapa do trabalho doméstico para garantir a sua sobrevivência. *« C'était un bon travail de fille de salle. J'ai été engagée tout de suite.*

*Comme j'étais noire, elle m'a présenté comme sa nièce, elle a dit que j'avais de papier, j'étais guadeloupéenne* » (1997, p.118). Mesmo com a possibilidade de frequentar a universidade, ela rejeitará essa instituição em uma evidente negação à socialização, ao entranhamento a uma cultura de que ela considera não fazer parte.

O deslocamento de um lado a outro, forma exemplar de errância, é a principal atividade desenvolvida pelas protagonistas que passam seu tempo observando os passantes, conhecendo as ruas e perambulando entre diferentes pontos das cidades. A essa deambulação atribui-se o sentido da marginalização do estrangeiro, uma vez que ele não consegue se integrar ao seio da comunidade “adotiva” e vive à margem, sem participação efetiva, apenas como observador do funcionamento do sistema social.

Os mecanismos de opressão e repressão que contribuem para alicerçar a idéia da marginalização nos romances estão ancorados na idéia da invisibilidade que os imigrantes representam aos olhos da sociedade que detém o poder. *“Lalla sait qu'elle peut devenir invisible. (...) Et puis il y a ce manteau marron qu'elle a trouvé chez un fripier juif, près de la Cathédrale (...) quand Lalla met son manteau, elle a réellement le sentiment de devenir invisible* » (1980, p. 268). Fragilizadas e conscientes de sua posição periférica, só resta às protagonistas a tentativa de se defender da hostilidade e do olhar hegemônico que as persegue. *“Je voulais continuer à glisser entre les gens, entre les choses, comme un poisson qui remonte un torrent* » (1997, p. 125).

### 3.5. Os personagens secundários

Ainda que suas trajetórias sejam individuais, Lalla e Laila interrogam sua identidade dentro de uma perspectiva coletiva; isso se dá por inúmeras razões, sobretudo culturais. Atribui-se ao senso de identidade coletiva, o fato de provirem de culturas em que o indivíduo se orienta em relação à comunidade em que vivem. Habitados à submissão da hegemonia européia, diferentes grupos étnicos têm como resposta o desenvolvimento de um forte espírito de solidariedade interna, e é a partir dessa perspectiva que a história dos personagens secundários pode ser considerada modelo e ao mesmo tempo uma espécie de resumo da história dos personagens principais. É o **nous** que se torna para essas comunidades uma estratégia de sobrevivência perante o poder instituído. A situação marginal das protagonistas atrai para junto de si jovens nas mesmas condições.

O pastor *chleuh*, Hartani, é o filho do deserto que inicia Lalla na aprendizagem sobre a história do homens azuis. Entre o sol e as pedras do platô, ela ouve a palavra muda do pastor, palavras que rememoram a raízes dos homens azuis. Hartani, fiel companheiro de Lalla, era apenas uma criança quando foi abandonado por um guerreiro do deserto.

*Le Hartani n'est pas comme les autres garçons. Personne ne sait d'où il vient réellement. Seulement, un jour, il y a déjà longtemps de cela, un homme est venu, monté sur un chameau. Il était vêtu comme les guerriers du désert, avec un grand manteau bleu ciel et le visage voilé de bleu. (...) C'est Yasmina, la femme du chevrier, qui l'a vu quand elle allait chercher de l'eau (...) elle a vu que l'homme avait laissé au bord du puits un tout petit enfant enveloppé dans*

*un morceau de tissu bleu. Comme personne n'en voulait, c'est Yasmina qui a gardé l'enfant* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 111).

Órfão de origens, sem lembranças de suas raízes, ele se torna taciturno, fechado em seu próprio mundo, motivo pelo qual é marginalizado, visto como um *mejnoun*, aquele que tem poderes que vêm do demônio. Indiferente às críticas e às pessoas que habitam na *bidonville*, a única coisa a que Hartani aspira é a liberdade do deserto.

Assim como Hartani conhece o deserto, na cidade, Radicz, o jovem cigano, "*connaît bien toutes ces choses-là*" (1980, p. 277). Órfão de pai, ele foi vendido por sua própria mãe. Obrigado pelo homem que o comprou, Radicz vive da mendigância e de roubos. A única vida que ele conhece é a da humilhação, da fome e da miséria. Sem perspectivas, seu itinerário se inscreve na tragédia, na dor e na morte.

*C'est là qu'elle a vu Radicz. Il était assis tassé dans une encoignure de porte, il s'abritait comme il pouvait du vent et de la pluie fine. Il avait l'air d'avoir très froid, et quand Lalla est arrivé près de lui, il l'a regardée avec un drôle de regard, pas du tout comme les garçons d'habitude quand ils voient une fille* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 275).

Em consonância com esses jovens excluídos, a extensa lista dos sem família se multiplica nos textos leclezianos, como podemos observar no exemplo abaixo extraído da novela **Mondo et autres histoires**.

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

Em **Poisson d'or**, uma larga galeria de personagens marginais participa das ações da protagonista, sua condição ecoa na cidade de Paris. A deambulação e a miséria encontram inúmeros reflexos no desenrolar do romance. Hourya, é a jovem cheia de sonhos que foge incansavelmente da tirania de seu marido, ela se prostitui no *fondouk's* de Madame Jamila e viaja para Paris com Laïla, mas não consegue realizar seu sonho de liberdade e independência. Nono, o boxeador camaronês, vive o sonho de ganhar uma importante luta para conseguir, definitivamente, seu visto de permanência no país. Hakim, jovem estudante, sonha com uma política social mais igualitária e encontra nos livros a inspiração para sua luta individual. Simone, a cantora haitiana, possuidora de bela voz, busca nas drogas o consolo para a sua condição marginalizada, vive, ainda, conflituosa relação amorosa, baseada na violência e no desrespeito. Juanico, o cigano, vive, assim como Radicz, do trabalho nas ruas.

Como se pode observar, os personagens secundários compõem uma rede de ligações em que suas vidas se cruzam e se identificam por enfrentarem os mesmo obstáculos, são todos desenraizados, com suas origens fragmentadas, imprecisas e em busca de um mesmo sonho de liberdade.



## 4. Os rastros da memória e o resgate da tradição

### 4.1. A memória perene

*« L'image d'obscurité absolue cède à l'instant la place à celle d'un encrier (...) Ce n'est que dans l'obscurité de la solitude que commence le travail de la mémoire ».*

Paul Auster

O tema da memória tem papel preponderante nos romances, pois Le Clézio evoca com frequência a força da transmissão de uma história, do passado ou de uma cultura, enfim, de uma memória seja ela coletiva ou individual. A literatura oral surge como a fonte do saber acumulado transmitido de geração para geração num constante resgate da memória cultural. Trata-se da perpetuação da história de um povo por meio dos mitos, dos contos, das lendas e das músicas que têm seu valor atribuído por sua face poética e estética.

O que Le Clézio faz é recontar, por meio da vivência e da experiência de personagens secundários, a história daqueles que estão desenraizados, envolvidos em um processo de constante aculturação que, por vezes, ameaça a tradição milenar de suas origens. Esses personagens têm a missão de transmitir a história e formar multiplicadores para a manutenção da memória de um país, de uma civilização. O passado, aos poucos, vai sendo recuperado pelos relatos orais de personagens que desempenham o papel de transmissores de histórias individuais, mas que representam a cultura e a identidade de um povo. A experiência desses narradores orais oferece à geração seguinte não apenas um exercício didatizante ou um

ensinamento moral, mas algo mais que lhes permita um engajamento com a sua própria história, uma maneira de conceber a sua própria vida e seu destino sempre considerando seus traços ancestrais.

Ao discorrer sobre a figura do narrador em *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin (1985) apresenta-nos vários pressupostos teóricos que conduzem à reflexão sobre a importância de uma das mais antigas formas de expressão: a arte de narrar. De acordo com o autor, a narrativa é uma experiência acumulada ao longo do tempo vivido, ela tem como matéria-prima o que se pode recolher através da tradição oral. Narrar, aprendemos com Benjamin, é tecer um manto, alimentando-o diariamente com pontos da linha da memória, assim como Penélope tecia e o desfazia, manipulando o tempo e a experiência.

Sabemos que entre as histórias contadas e o público que as ouve, interpõe-se um narrador, um elemento que transmite a substância do vivido. A transmissão de idéias, de aventuras e de experiências é ofício para aquele que detém a sabedoria e é capaz de chegar ao ouvidos alheios através de conselhos e de sua memória; esse, para Benjamin, constitui a essência do narrador clássico. Discutir o declínio da experiência e o fim da narração tradicional é o ponto central do ensaio benjaminiano. Na visão do autor, existe um sério esgotamento em nossa capacidade de contar: “A experiência da arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1985, p. 197). Embora o autor tenha se voltado em seu ensaio para a provável extinção do contador de histórias, sabemos que ele não desapareceu. Existem ainda diversos autores que bebem na fonte da tradição oral,

como, por exemplo, Guimarães Rosa, Rubem Braga, Mário de Andrade, Jorge Luís Borges, José Saramago e muitos outros.

Quanto ao romance, Benjamin observa que há distinção entre as figuras do narrador e a do romancista e isso se deve à dependência do gênero romanesco em relação ao livro. Segundo Davi Arrigucci Jr. (1987), o romance moderno se liga ao novo: ao livro, destinado à leitura solitária, ao individualismo burguês, essa individualidade gera a incapacidade de dar e receber conselhos, afastando-se do narrador idealizado por Benjamin.

Tanto em **Désert** quanto em **Poisson d'or**, podemos analisar como se dá a presença do narrador clássico, benjaminiano, no romance pós-moderno, sua função na construção da memória identitária e na constituição dos relatos que conferem autoridade ao narrador. Nos romances, observa-se em determinadas passagens a reconstituição da oralidade. Isso se deve à necessidade de enfatizar a relevância das tradições como forma de resgatar a identidade de um povo que passou pelos dissabores da guerra e do violento e desumano processo de colonização. Le Clézio assume duas faces: a do narrador contador de histórias e a visão do romancista, mostrando que, ao contrário da extinção prevista por W.Benjamin, a chama do contador de histórias, ainda que menos intensa, permanece acesa em diversas obras literárias.

## 4.2. Entre a magia e o mito

Em **Désert**, Le Clézio utiliza-se da tradição oral para estabelecer um diálogo reflexivo sobre a condição histórica de um povo. O autor desenvolve uma forma de discurso que busca a reprodução e a manutenção da cultura dos habitantes do deserto. A preocupação com a história e a identidade dos marginalizados torna a narrativa um meio de problematizar a realidade. Os jovens protagonistas são herdeiros da cultura da oralidade, pois não tiveram acesso às letras; mesmo Lalla, que está muitos anos à frente de Nour, não é alfabetizada.

Na primeira parte da obra, é o profeta Ma el Aïnine que desempenha a função do narrador experiente. Esse personagem é o grande líder guerreiro e espiritual dos homens que povoam o Saara. Guia e protetor, pai e profeta, tem a nobre missão de conduzir seu povo para a Terra Prometida.

*On le voit, le récit est motivé et il a une fonction: Ma el Aïnine se fait le médiateur entre Nour et son ancêtre. Il inscrit plus profondément Nour dans sa lignée, en même temps qu'il lui donne, indirectement, un enseignement spirituel, dont il a lui-même hérité (BORGOMANO, 1992, p. 70).*

Suas preces, orações e histórias mantêm vivas as tradições e a cultura de um povo que o legitima como o detentor da sabedoria e da experiência: “escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1985, p. 198).

*Quand Ma el Ainine commença à réciter son **dzikr**, sa voix résonna bizarrement dans le silence de la place, pareille à l'appel lointain d'un chèvre. Il chantait à voix presque basse, en balançant le haut de son corps d'avant en arrière, mais le silence sur la place, dans la ville, et sur toute la vallée de la Saguiet el Hamra avait a source dans le vide du vent du désert, et la voix du vieil homme était claire et sûre comme celle d'un animal vivant (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 57-58).*

Na segunda narrativa, a jovem Lalla conhece seu passado por meio das narrações de sua tia Aamma e sabe que é uma descendente distante de Al Azraq, o Homem Azul, figura lendária do deserto. A relação de parentesco com o personagem Nour justifica a reprodução e manutenção das lendárias histórias acerca das vidas de Al Azraq e de Ma el Ainine nas duas épocas em que se situa o romance. Num primeiro momento, a história do Homem Azul é contada a Nour pelo próprio Ma el Ainine; na narrativa seguinte, a história retorna como uma lenda que é contada a Lalla por sua tia Aamma:

*Il resta un long moment silencieux, son regard gris fixé sur celui de Nour, comme s'il cherchait un souvenir. Puis il parla de l'Homme Bleu, qu'il avait rencontré dans les oasis du Sud, de l'autre côté des rochers de la Hamada, à une époque où rien de ce qu'il y avait ici, pas même la ville de Smara, n'existait encore. L'Homme Bleu vivait dans une hutte de pierres blanches, à l'orée du désert, sans rien craindre des hommes ni des bêtes sauvages (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 54).*

*« Parle-moi de l'Homme Bleu », dit Lalla.*

*(...)*

*« Je t'ai déjà parlé de cela, c'était il y a longtemps, à une époque que ta mère ni moi n'avons connue, car c'était du temps de l'enfance de la grand-mère de ta mère que le grand Al Azraq, celui qu'on appelait l'Homme Bleu, est mort, et Ma el Ainine n'était encore qu'un jeune homme en ce temps-là » (1980, p. 119)*

No percurso da jovem Lalla, Naman, velho pescador, e a tia Aamma são os narradores orais fixos, ou seja, arquivos das memórias da cultura identitária, que ao narrarem suas histórias, voltam a vivê-las e as preservam. As narrativas que se desdobram na voz desses narradores experientes dividem-se entre o mito, na voz de Aamma, e o universo das histórias mágicas, na voz do pescador Naman. Suas vozes, em discurso direto, assumem a posição dos narradores que recuperam a memória a fim de dar ao passado e à fantasia a significação que lhes é devida. Lalla alimenta-se das narrativas de Aamma e das do pescador para manter viva a sua própria memória, suas fantasias e seus desejos.

Aamma revela a Lalla seus mistérios e segredos, é por meio dela que a jovem conhece as suas origens e a história de sua mãe, que morreu quando a menina ainda era muito pequena. Aamma é a fonte reveladora, é a autoridade do saber, a detentora do passado de Lalla, além disso, conhece os mitos do deserto, é na voz dela que as histórias dos guerreiros nômades são resgatadas e repassadas para os jovens. Ainda que por vezes sinta a memória falsear, o que ela conta é atestado pela própria tradição. *« Ce qu'on dit de lui est ce qu'on raconte, sa légende, son souvenir »* (1980, p. 121).

Segundo Benjamin, a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão - no campo, no mar e na cidade -, é, ela própria, uma forma artesanal de comunicação. A transmissão do saber de Aamma não se efetua dentro de um quadro solene, representado por uma festividade - um casamento, uma festa religiosa - ao contrário, ela surge de um fato doméstico e cotidiano, assim como observamos o significativo exemplo abaixo, momento em que Aamma prepara uma massa:

*Alors Aamma cesse de masser la pâte. Elle s'assoit par terre, et elle parle, parce qu'au fond elle aime bien raconter des histoires.*

*"Je t'ai déjà parlé de cela, c'était il y a longtemps, à une époque que ta mère ni moi n'avons connue, car c'était du temps de l'enfance de la grand-mère de ta mère que le grand Al Azraq, celui qu'on appelait l'Homme Bleu, est mort, et Ma el Ainine n'était encore qu'un jeune homme en ce temps-là" (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 119).*

Em outro momento, Lalla e a Aamma dialogam, estão sentadas em torno do fogo, no momento em que a tia prepara o jantar. A constituição da cena está diretamente ligada à tradição oral, à função atávica humana: a arte de contar e recontar histórias. Em cenário semelhante, o velho pescador Naman envolve seus ouvintes " *"Est-ce que je t'ai déjà parlé de Balaabilou?" Lalla secoue la tête. Elle est heureuse parce que c'est tout à fait le moment d'entendre une histoire, comme cela, sur la plage, en regardant le feu qui fait clapoter la poix dans la marmite* » (1980, p. 145). O mesmo procedimento, secular e tradicional, pode ser constatado pela ancestralidade da jovem protagonista: " *Tout de suite, il découvrit l'assemblée des hommes dans la cour de la maison du cheikh. Ils étaient assis par terre, par groupes de cinq ou six autour des braseros où les grands bouilloires de cuivre contenaient l'eau pour le thè vert* » (1980, p. 37).

Quanto ao velho Naman, ele é uma espécie de avô que Lalla nunca teve, a convivência com o pescador desperta-lhe o desejo de ampliar seus horizontes. O barco é o mundo de Naman, é nele que as crianças se acomodam para ouvir as histórias fantásticas que ele tem a contar, são aventuras do mar, de um mundo maravilhoso que Lalla não conhece. " *Ce sont plus souvent des histoires de la mer: elles*

*introduisent l'élément eau dans l'univers intérieur de Lalla, centré sur le désert, lui apportant une sorte de compensation à l'aridité saharienne" (BORGOMANO, 1992, p. 73).*

O velho pescador tem a chave do Ocidente, é o habitante do novo e do velho mundo, é o narrador que Benjamin classificou como o viajante, o marinheiro mercante que conhece todos os mundos e tem conselhos sábios a transmitir. São suas histórias, às vezes maravilhosas, que abrem as portas do imaginário, transferem a seus ouvintes uma infinidade de saberes fabulosos. O olhar desse personagem é tão incrível quanto o baú de histórias que ele tem a revelar.

*"C'était il y a très longtemps", dit Naman; "ça s'est passé dans un temps qui ni moi, ni mon père, ni même mon grand-père n'avons connu, mais pourtant on se rappelle bien ce qui s'est passé. En ce temps-là, il n'y avait pas les mêmes gens que maintenant, et on ne connaissait pas les Romains, ni tout ce qui vient des autres pays" (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 145-146).*

Assim, no universo maravilhoso dessas histórias reinam verdades incontestáveis, nas quais os jovens se inspiram para reinventar a sua própria história. Essa época longínqua tem o poder de fascinar a jovem órfã, ela, que já conhece a separação e o desaparecimento dos seres, depara-se com um mundo onde todas as histórias falam de paz, harmonia e entendimento entre os homens.

Para Lalla que sofre com a ausência de sua mãe, encontrará no conto de *Balaabilou* a história de um "émir qui aimait sa fille plus que tout au monde". Assim, os contos fantásticos de Naman servem ao imaginário de Lalla, pois no mundo da magia, o amor tem final feliz e as princesas não são órfãs. Geralmente, nesses domínios, o itinerário dos heróis é circular e garante sempre o seu retorno ao local de



origem ou à sua inevitável vitória sobre as provas que lhes foram impostas para realizar seu destino. São as diferentes histórias fantásticas narradas que constituem um universo paralelo no romance, são os contos, lendas e mitos que representam um mundo distante, fechado, um mundo onde o estrangeiro e a violência não podem penetrar.

*Al Azraq était de la tribu de la grand-mère de ta mère, il vivait tout à fait au sud, au-delà du Draa, au-delà même de la Saguiet el Hamra, et en ce temps-là il n'y avait pas un seul étranger dans ce pays, les Chrétiens n'avaient pas le droit d'entrer. En ce temps-là les guerriers du désert étaient invaincus...* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 119 e 120).

Em uma de suas intervenções, o velho pescador relata uma história fantástica vivida por ele e seus companheiros em uma de suas viagens ao mar. Durante uma pesca, ao tentar recolher a rede, nela encontram um gigantesco tubarão azul que tenta se libertar das linhas que o aprisionam. Decididos a liquidar o animal, os homens rasgam seu ventre e nele encontram um belo anel de ouro. O objeto mágico logo tornou-se disputa entre os homens que decidem a sua posse em um jogo de dados. Ao vencedor o anel! Naman torna-se o possuidor do belo objeto, após analisá-lo por alguns minutos, resolve atirá-lo ao mar, para desespero de seus companheiros. O intuito era devolvê-lo ao local de onde havia sido retirado. Nota-se, nesse episódio, a função que Benjamin atribui ao contador de histórias: a sabedoria; pois, sabiamente, o velho pescador ensina aos seus ouvintes (as crianças) o valor da harmonia em detrimento das posses materiais que corrompem os homens.

Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fosse um anel? A quem ajuda, hoje em dia um provérbio? Quem sequer tentará lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1985, p. 195)

Em sua infância solitária, a imaginação de Lalla produz, por vezes, o encontro com seu guia espiritual. Como todas as crianças, Lalla compõe uma atmosfera fantástica a partir dos elementos que ela tem diante de seus olhos, criando uma verdadeira ebulição visual e auditiva.

*Lalla n'a pas besoin de paroles. Elle n'a pas besoin de poser de questions, ni même de penser. Les yeux fermés, accroupie dans la poussière, elle sent le regard de l'Homme Bleu posé sur elle, et la chaleur pénètre son corps, vibre dans ses membres. C'est cela qui est extraordinaire. La chaleur du regard va dans chaque recoin d'elle, chasse les douleurs, la fièvre, les caillots, tout ce qui obstrue et fait mal* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 203).

O universo fantástico criado por Lalla é tão consistente quanto as histórias que ela ouve dos mais velhos, isso se dá porque ela tem a possibilidade de dialogar com o personagem que criou. Não só dialogar como ouvir sua voz entre as pedras, no vento, na luz, enfim, no aparato que se inscreve na realidade do mundo. Quando dialoga com esse personagem, Lalla entra no universo de uma outra memória que se situa muitos anos antes, preservando, assim, a autoridade dos guerreiros que atravessaram o deserto muitos anos antes dela nascer. *“ Avec le temps, Lalla apprend à mieux le connaître. Les récits légendaires d'Aamma permettent à la jeune fille d'établir des corrélations entre Es Ser et l'Homme Bleu, figure mythique de ses origines »* (DOUCEY,

1994, p. 53), portanto, o sonho de Lalla permite-lhe abrir os caminhos de uma outra memória, a dos ancestrais homens azuis.

#### 4.3. O efeito de espelhamento: a *mise en abyme*

A presença da cultura oral, nessas obras, remete-nos à *mise en abyme*. Essa técnica gera a possibilidade de uma cena reproduzir outra, funcionando como um elemento que faz a obra retornar sobre si mesma. Depois dos anos 50, esse conceito se impôs mais largamente na literatura depois da experiência do *nouveau roman*, que elegeu essa técnica narrativa como uma de suas prediletas. Em concordância com a problemática da reflexividade (autorepresentação e autoreferência) é uma das importantes ferramentas que compõem a metaficção. Lucien Dällenbach (1977), em seu ensaio, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, estuda a gênese da técnica e a descreve como « *procédé de surcharge sémantique permettant au récit de se prendre pour thème* » (p. 39), cujo resultado é a produção de um metatexto.

As histórias desses narradores experientes retomam o próprio assunto da narrativa, projetando futuros acontecimentos ou retomando fatos por meio de perspectivas narrativas que constituem analepses e prolepses (DOUCEY, 1994, p. 43). Essas estruturas em *mise en abyme* inscrevem-se nas histórias maravilhosas contadas a Lalla pelo velho pescador e, também, nas histórias narradas por Aamma; juntos, esses narradores tornam presentes o passado e o mito. A presença desses recursos literários acomoda-se na existência dos dois planos narrativos, há o momento em que

o presente é confrontado com o passado, cujo resgate é fundamental para a compreensão dos fatos narrados.

Doucey assinala que essas seqüências de *mises en abyme* têm um papel essencial na estrutura do romance. Segundo o autor, a função analéptica retoma acontecimentos anteriores, como, por exemplo, as histórias que são contadas a Nour, permitem ao leitor tomar conhecimento da infância e da juventude de Ma el Aïnine, o fundador da vila de Smara. Dessa forma, temos idéia do tempo percorrido por essas histórias, passadas de geração a geração, uma vez que são retomadas muitos anos depois, na segunda narrativa.

Já a função proléptica aparece nas narrativas do velho pescador Naman. Suas histórias de viagens são recheadas de maravilhas ocidentais, carros, trens, vilas, ruas e avenidas que despertam em Lalla o desejo de migrar para a França. As facilidades do mundo ocidental e tantas histórias acendem em Lalla o desejo de navegar por outros mares, conhecer outras terras, bem diferentes daquela em que vive.

*Le vieux Naman secoue la tête:*

*“Je suis trop vieux maintenant, petite Lalla, je n’irai plus maintenant, je mourrais en route.”*

*Pour la consoler, il ajoute:*

*“Toi, tu iras. Tu verras toutes ces villes, et puis tu reviendras ici, comme moi”*

(LE CLÉZIO, *Désert*, 1980, p. 103-104).

As palavras do pescador são proféticas, é exatamente isso que acontece, fascinada pelo Ocidente a jovem inicia sua jornada individual, cheia de descobertas e frustrações, uma que vez que o mundo que ela idealizou não existe de fato, são

apenas ilusões. O choque entre sua cultura e suas tradições e o mundo moderno conduzem-na de volta para suas origens, para o deserto. Semelhante à fala de Naman, lemos em **Poisson d'or** o discurso de El Hadj Mafobe "*Comme tu es jeune, Laïla. Tu vas découvrir le monde, tu verras, il y a de belles choses partout dans le monde, et tu iras loin pour les trouver*" (1997, p. 163).

Diferentemente de Lalla, detentora apenas da cultura oral, Laïla aprendeu a ler e escrever com a senhora que a comprou, portanto, a sua maneira de absorção de cultura e memória é tanto por meio dos livros que lhes são indicados, quanto pela vivência com outros imigrantes que, assim como ela, perscrutam o mundo à conquista de um espaço. Na primeira parte do romance, quando ainda era uma criança, era Lalla Asma quem lhe transmitia, remotamente, pistas de seu incógnito passado. Na segunda parte da narrativa, aparece El Hadj Mafobe, assim como o pescador Naman e Aamma, ele se apresenta como um dos arquivos de memória identitária. É ele que introduz Laïla no mundo dos mitos e lendas africanos, com os quais ela imediatamente se identifica reconhecendo as marcas de seu passado.

*J'écoutais sa voix, tantôt gutturale, tantôt chantante, et il parlait de son village natal, qui s'appelait Yamba comme lui, un village aux murs de boue ou les femmes dessinaient avec un doigt trempé dans l'amarante* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 161).

*Et toujours il disait des choses très belles, comme si elles venaient du fond du temps et qu'il les avait retrouvées intactes dans sa mémoire. (...) Il parlait du Prophète, et de Bilal, son esclave, qui avait le premier lancé l'appel à la prière. Après l'hégire, quand le Prophète avait rendu son dernier soupir dans les bras d'Aïcha, Bilal était retourné en Afrique, il avait parcouru les forêts jusqu'au grand fleuve qui l'avait conduit sur le rivage de l'océan (...) Je n'ai jamais*

*oublié l'histoire de Bilal, et pour moi aussi, c'était ma propre histoire* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 167).

A presença do discurso direto e o emprego da primeira pessoa permitem ao leitor distinguir os limites das narrativas. Esse emprego de discurso direto permite a Le Clézio dar vida aos personagens secundários e aproximá-los do leitor. Dessa forma, o senegalês adquire um caráter extremamente humano e de grande importância na discussão anticolonialista que aflora na narrativa.

*- Mais son... Fanon dit des choses très justes, c'est vrai que les riches mangent la chair des pauvres. Quand les Français sont arrivés chez nous, ils ont pris des jeunes hommes pour les faire travailler aux champs et des jeunes filles pour servir à leur table, faire la cuisine et coucher avec eux dans leurs lits, parce qu'ils avaient laissé leurs femmes en France* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 192).

Em **Poisson d'or**, a *mise en abyme* é constituída pelo desdobramento do assunto do livro de Frantz Fanon, **Les Damnés de la terre**. Afinal, Laïla é uma legítima representante dos deserdados da terra. Cumprindo função especular e, sobretudo, especulativa, a recorrente citação à obra de Fanon, que é pedra angular na luta contra o colonialismo francês, problematiza e reflete os temores e os sofrimentos de Laïla, vítima desse processo histórico. É evidente, então, a multiplicação da história, revela-se um espelhamento da condição da protagonista, que é a reprodução da situação descrita no livro de Fanon. Laïla é a história viva, constituindo assim um duplo, numa relação de similitude com o livro que carrega.

Segundo Doucey (1994), as narrativas secundárias constituem uma forma de ensinamento. De diferentes formas, é por meio da reprodução do passado que Nour, Lalla e Laila assimilam os conceitos de memória e tradição como condição indispensável para a existência e continuidade históricas de um povo.

No ensaio de Benjamin, o romance aparece como uma forma que não utiliza a experiência, pois a crise da narrativa é também a crise da sabedoria e o romancista, dessa forma, se revela incapaz de dar e receber conselhos. Seja em **Désert** ou em **Poisson d'or**, Le Clézio valoriza tanto a tradição do narrador clássico quanto a posição do romancista, que através de seu olhar reinterpreta a História e reflete a situação do homem contemporâneo. Percebe-se a preocupação do autor em difundir a valorização da lembrança. É ela, ao lado da tradição, que fará com que os acontecimentos do passado sejam, de alguma forma, permanentes. Em sua obra, o diálogo estabelecido entre tradição e modernidade revelam a intenção de superação da solidão do autor e do leitor.

É do confronto entre o mundo da oralidade, tão valorizado por W. Benjamin, e o mundo da escrita, do romance, produzido por Le Clézio, que se constrói uma gama de histórias entrelaçadas, que nascem umas das outras, fazendo das narrativas orais a fonte de onde se pode gerar o texto literário. Esses romances têm o mérito de abordar o cruzamento da experiência coletiva, através da figura desses narradores experientes e da vivência individual, representada pela trajetória dos protagonistas dos romances, produzindo uma espécie de espelhamento que possibilita a articulação entre o passado e o presente.

## 5. Da oralidade à escrita

Entre os romances, desde o início, reconhece-se a dimensão lingüística atribuída a cada uma das histórias. Há entre eles uma distinção marcada pelo acento da oralidade e da escrita. As referências à cultura letrada, canônica, presente em **Poisson d'or**, contrastam significativamente com a cultura popular do romance **Désert**. Esse imbricamento de culturas, das técnicas do passado com as experiências vividas no presente, tem com resultado a formação de uma nova memória, marcada pelo hibridismo entre o velho e o novo, entre o Oriente e o Ocidente.

*Certains jours, il est assis devant la mer, à l'ombre de son figuier, et il répare ses filets. C'est à ce moment-là qu'il raconte les plus belles histoires, celles qui se passent sur l'océan, sur les bateaux, dans les tempêtes, celles où les gens font naufrage et arrivent dans des îles inconnues (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 105).*

*J'ai lu des livres de géographie, de zoologie, et surtout des romans, **Nana** et **Germinal** de Zola, **Madame Bovary** et **Trois contes** de Flaubert, **Les Misérables** de Victor Hugo, **Une Vie** de Maupassant, **L'Étranger** et **La Peste** de Camus, **Le Dernier des Justes** de Schwarz-Bart, **Le Devoir de violence** de Yambo Ouologuem, **L'Enfant de sable** de Ben Jelloun, **Pierrot mon ami** de Queneau, **Le Clan Morembert d'Exbrayat** (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 82).*

A presença marcante da oralidade coloca em evidência valores e aspectos culturais da comunidade onde vivem, que atinge o *status* de herança sagrada, quando transmitida de geração em geração como ação de prazer e, às vezes, de dever. O interesse em sua transmissão provém de sua essência, de seu caráter de indispensável



transmissão de sabedoria contida nos provérbios, na moralidade das lendas como importante elemento condensador de equilíbrio social e espiritual. Todo esse aspecto de oralidade é ligado a uma estratégia de escritura que se desenvolve mais amplamente no romance **Désert**.

Lalla não sabe ler nem escrever, nem mesmo busca aprender. Ainda que passe a viver na França, a cultura da escrita não lhe parece faltar. Como vimos anteriormente, toda sua formação vem da tradição, da transmissão dos antigos, das pessoas próximas a ela, aqueles que viveram no deserto. Como é analfabeta, utiliza-se de um símbolo para gravar seu nome e sua história em sua passagem por Marseille. Assim, observa-se a valorização da cultura oral como forma alternativa à imperiosa cultura da escrita e da ciência.

*Il y a des gens maintenant qui la reconnaissent dans la rue, des jeunes filles qui lui donnent une de ses photos, pour qu'elle mette sa signature. Mais comme Hawa ne sait pas écrire, elle dessine seulement le signe de sa tribu, celui qu'on marque sur la peau des chameaux et des chèvres, et qui ressemble un peu à un cœur :*



(LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 353)

Para Jorge (1992), da narração dos relatos que envolvem os guerreiros à história de Lalla, Le Clézio muda, intencionalmente, a forma de escritura como meio de aproximação da oralidade, fortemente marcada no universo da protagonista. Essa mudança de tonalidade que cobre a segunda narrativa implica vários procedimentos recorrentes da língua oral, como, por exemplo, o emprego de anáforas, repetições, variações sobre o mesmo conteúdo e frases cadenciadas: *"comme si elle n'était pas*

*partie” ; « comme si c’était la voix de sa mère » ; c’est comme si tout ce qui s’était passé avant ; « comme si elle avait seulement dormi une”.*

Se as referências à cultura letrada estão praticamente ausentes no romance **Désert**, o mesmo não ocorre em **Poisson d’or**. Nesse texto, o livro ocupa enorme espaço na vida da protagonista. Habituada a leituras, autodidata, Laïla apreende facilmente o mundo ao seu redor. Entretanto, como na maioria da literatura lecleziana, os livros não estão necessariamente ligados à escola, pelo contrário, se o amor aos livros e à arte é bastante difundido, o mesmo não ocorre com o espaço escolar, visto como mais um cárcere. Inúmeros exemplos presentes na literatura lecleziana ilustram o lado negativo da escola e valorizam o aprendizado por meio da experiência. O jovem protagonista Daniel, do romance **Ourania**, por exemplo, em sua viagem defronta-se com uma estranha comunidade, onde não existem escolas nem livros e as pessoas aprendem livremente umas com as outras, em meio à natureza, numa espécie de constituição de vida absolutamente utópica. Podemos citar, também, como exemplo, Lullaby, protagonista do conto homônimo que integra as novelas **Mondo et autres histoires**. A pequena aventureira foge da escola para buscar a liberdade bem distante dos muros de sua casa, da cidade e, principalmente, dos bancos escolares.

*En marchant, Lullaby regardait la mer et le ciel bleus, la voile blanche, et les rochers du cap, et elle était bien contente d’avoir décidé de ne plus aller à l’école. Tout était si beau que c’était comme si l’école n’avait jamais existé (LE CLÉZIO. Lullaby. **Mondo et autres histoires**, 1978, p. 85).*

No aprendizado de Laïla, mesmo sem frequentar sistematicamente a escola, ela se depara com vários professores, várias pessoas que, de uma forma ou de outra, instruem-na e inserem-na no mundo da cultura ocidental. Literatura, línguas e filosofia são domínios que ela aprende a amar e respeitar.

Em sua trajetória, o tema social se intensifica à medida que dramáticos incidentes expressam o mesmo problema: vivemos em uma sociedade injusta e hostil, onde a paz não existe. São as inúmeras referências à literatura, à filosofia, à sociologia, à música, etc, que manifestam mais claramente a ideologia veiculada pelo romance. Convencida da frequente duplicidade que permeia a obra lecleziana, Boulos (1999) nos lembra que a errância de Laïla se assemelha à de Hogan, protagonista de **Le livre des fuites**, e, ainda, que várias referências se desdobrem facilmente entre romances, pois Hogan “*offre à une aide soignante un livre de Fanon*” (p. 55).

Dentre as inúmeras referências que evidenciam o conteúdo social do romance, podemos encontrar Malcom X, Nina Simone, Aimé Cesaire, entre outros, que integram a lista de importantes nomes que discutem diferentes questões sociais e raciais. São expressões artísticas e intelectuais que, por meio de diferentes linguagens, recuperaram a realidade social de suas épocas: “*Il aimait bien Nietzsche, mais c’était tout même Fanon qu’il préférait. Il me lisait aussi des morceaux de **Maîtres et esclaves** de Roberto Frayre [\*sic ]* (1997, p. 169).

Mas é a voz de Frantz Fanon que desperta a consciência de Laïla acerca das injustiças do mundo em que vive e, sobretudo, é a sua voz que lhe permite melhor entender a sua condição social. “*Je lisais Malaparte, Camus, André Gide, Voltaire, Dante,*

*Pirandello, Julia Kristeva, Ivan Illich. Tous les mêmes. Les mêmes mots, les mêmes adjectifs. Ça n'était pas coupant. Ça ne faisait pas mal. Frantz Fanon me manquait"* (LE CLÉZIO, 1997, p. 208).

### 5.1. A voz de Frantz Fanon

Frantz Fanon nasceu na Martinica em 1925. Serviu o exército francês durante a Segunda Guerra mundial e, posteriormente, formou-se em medicina na cidade de Lyon. Pensador ativo e inquieto, estudou filosofia e dedicou-se ao conceito de alienação trabalhados por Hegel e Marx. Entre seus principais ensaios estão ***Peau Noire, Masques Blancs***, publicado em 1952, e ***Les damnés de la terre***, publicado em 1961, no mesmo ano de sua morte. Ambos são considerados marcos na discussão da política anticolonial e da defesa das minorias. Certamente, foi um dos mais importantes intelectuais que conseguiu expor a fratura social gerada pelo período colonial. Em sua discussão, colocou em questão a colonização como o grande rio divisor entre brancos e negros. Segundo o autor, é a partir do processo de colonização que se inicia a longa e infinita tensão entre brancos e negros, colonizadores e colonizados. Fanon também recorreu a Aimé Césaire em seu texto, pois, para ele, até o aparecimento de Aimé Césaire, na década de 40, os antilhanos eram incapazes de se identificarem como negros<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> FANON, Frantz. **Peau Noire, Masques Blancs**. Paris : Editions du Seuil, 1952.

Longe de ser apenas um crítico observador, Fanon engajou-se na luta pela independência política da Argélia, fazendo parte da Frente de Libertação Nacional Argelina. Sua obra combativa e sua incansável luta anticolonial inspiraram diversos movimentos sociais, entre eles, os *Panteras Negras*<sup>36</sup>.

Os marginalizados e os excluídos do mundo entusiasmaram-se com a ousadia e a firmeza com que esse médico de origem africana apontava o dedo acusador aos países poderosos. À forma como radiografava a sociedade colonial, expondo, com precisão cirúrgica, os tumores ocultos sob as imaculadas vestes da civilização, articulava-se a terapia radical preconizada: os colonos, subjugados coletivamente pela “violência atmosférica” que varre todos os regimes coloniais, só se podem libertar pela ação violenta coletiva contra o colonialismo personificado nos colonos (CHAVES; CABAÇO, 2004, p. 69).

Homi K. Bhabha, em **O local da cultura**, destina um capítulo ao estudo da representação de Frantz Fanon na discussão anticolonial na Argélia. De acordo com Bhabha, “Fanon reconhece a importância crucial, para os povos subordinados, de afirmar suas tradições culturais nativas e recuperar suas histórias reprimidas” (1998, p. 29).

Para Bhabha, um ponto importante para aceder à perspectiva aberta pelos trabalhos de leitura de Fanon é a interrogação acerca das identidades. Segundo o crítico, a obra de Fanon levanta importantes questões sobre a condição histórica do homem colonial por meio do questionamento do desejo do sujeito. De acordo com o

---

<sup>36</sup> Conhecido como *Black Panther Party*, esse grupo ativista lutou ativamente pelos direitos dos negros estadunidenses. Foi fundado em 1966, na Califórnia.

autor, existem três condições para sustentar a compreensão desse desejo e da construção da identidade em contextos coloniais.

Em primeiro lugar, deve-se considerar a existência do colonizador e do colonizado em relação de alteridade, seu olhar se articula e se orienta através de um objeto exterior. Em Fanon, essa relação se estabelece pela troca de olhares entre o colonizado e o colonizador. O colonizado quer se ver no lugar do outro, do colonizador, quer o mesmo poder que o outro possui; e o colonizador, assustado, teme perder seu espaço para “os outros” que querem ocupá-lo. Esse temor produz o desprezo e acentua o racismo entre os europeus que convivem com as diásporas originárias da descolonização.

Essa relação, baseada no desejo de inversão, nos remete a um segundo ponto de reflexão que é o sujeito cindido, cuja fantasia será a de ocupar o lugar do mestre guardando consigo o sentimento de vingança e de revanche do escravismo. O desejo de inversão de lugares gera, segundo Fanon, a construção de identidades forjadas na ambição de “ser branco”, de vestir máscaras brancas. Encontramos essa situação na no título do livro: ***Peau Noire, Masques Blancs***. Essa condição de inversão relacional tem como resultado o hibridismo anunciado por Bhabha.

Em terceiro, Bhabha salienta que a questão da identificação não é a afirmação de uma identidade pré-concebida. A relação diferencial que existe com o Outro é marcada pela duplicidade, pelo hibridismo entre duas culturas, portanto, não há identidades absolutas e sim identidades em construção. Trata-se da produção de uma imagem de identidade e de transformação do sujeito assumindo essa imagem. A

identidade, portanto, não será nunca um produto definido e sim apenas um processo de problematização de acesso a uma imagem de totalidade.

Acompanhando o discurso de Fanon, Bhabha reconhece a dimensão política de seus textos. É a partir da descrição da demografia da cidade colonial relatada em ***Damnés de la terre*** que se pode reconhecer a oposição existente entre espaços nativos e espaços coloniais.

O mundo colonizado é um mundo cindido em dois (...) Este mundo dividido em compartimentos, este mundo cindido em dois, é habitado por espécies diferentes. A originalidade do contexto colonial reside em que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não logram nunca mascarar as realidades humanas (...) A causa é consequência: o indivíduo é rico porque é branco, é branco porque é rico (FANON, 1979, p. 28 -29).

Portanto, o livro do qual Laïla nunca se separa, sintetiza claramente a exploração do colonizado frente às culturas africanas. *“Ce cri de revolte inconditionnel face à une situation d’exploitation inacceptable sert de point de repère à Laïla qui doit aussi se battre pour imposer sa personne dans un monde que la refuse”* (RIDON, 1998, p. 42).

Fanon se levanta contra o colonialismo e a presença da França na Argélia, expondo com clareza os mecanismos de alienação do empreendimento colonial, que tem como missão “civilizar” os povos colonizados. De acordo com o autor, a superioridade do colonizador subjuga o colonizado fazendo com que ele se sinta inferior e fraco, trazendo para as gerações futuras a fratura de suas próprias culturas. “Na situação colonial, a cultura privada do duplo suporte da nação e do Estado perece e agoniza” (FANON, 1979, p. 204).

As freqüentes referências intelectuais que despontam no decorrer da narrativa denunciam os abusos do colonialismo e do imperialismo ocidental. São os nomes de ícones como Aimé Césaire e Frantz Fanon que marcam decisivamente a formação intelectual da protagonista. Juntamente com outras citações, a jovem construirá sua noção de dignidade para lutar corajosamente contra o preconceito que a persegue por todos os cantos onde passa.



## 6. Simbiose: músicas e narrativas

Sabemos que a memória constitui um elemento essencial na formação de um indivíduo e de uma civilização. Dos primórdios à Grécia antiga, com o passar do tempo, ela passou por longo processo até atingir sua perpetuação por meio da escrita e, contemporaneamente, da tecnologia. O trânsito da memória durante os séculos, compreende a travessia da tradição oral para a sociedade moderna. É nessa transição que se fundamenta a questão da música que marca constante presença em ambos os romances. Da cultura oral, *berbére*, à modernidade do rock e do jazz, os elementos musicais transitam e se misturam num entrecruzar de épocas e referências diretas.

Não só nos romances estudados, como em vários outros da obra de Le Clézio, a presença da música é uma evocação recorrente, as imagens que remetem aos sons ou referências musicais estão sempre presentes em seus textos. Ainda que o tema principal não seja propriamente a música, ela colabora na construção do discurso. Os meios das citações musical variam, seja no rádio de pilha que Laïla ouve diariamente, um jazz, por exemplo, ou um canto melodioso que ecoa nas dunas do deserto do Saahara, como *Méditerranée*, no capítulo intitulado *Bonheur*, da obra **Désert**. A presença de canções, principalmente as étnicas, despontam mais intensamente na literatura do segundo período lecleziano. Bertocchi (2004) cita como exemplos a música de língua portuguesa, na obra **La ronde et autres faits divers**, africana em **Désert**, crioula em **Le Chercher d'or**, e indiana em **La Quarantaine**.

No romance **Poisson d'or**, a protagonista busca resgatar seu passado por meio de imagens retidas em sua memória. A partir de inúmeras referências musicais, o autor constrói um outro texto em que ressoa a voz do tempo e a história de um grupo social representado pela jovem Laila. São também essas referências que permitem a discussão de valores, preconceitos, medos e esperanças. As canções étnicas e diferentes estilos musicais emergem da obra desempenhando um importante papel na construção da identidade da protagonista e em sua colocação como indivíduo na sociedade. A lista de canções, sobretudo o jazz, não corresponde unicamente à evocação de uma época, é mais do que isso, pois adquire ampla dimensão cultural e moral. É a música a chave de integração de Laila à comunidade de imigrantes que ela encontra em Paris (DUTTON, 2003, p. 83).

Em **Désert**, a música também desempenha importante papel na preservação da cultura *berbère*. Inscrita nas duas narrativas que compõem o romance, ela é passada de geração a geração como forma de preservação da memória. Ainda que as canções estejam presentes em ambos os romances, observa-se que Le Clézio privilegia as faculdades visuais em **Désert**, e, em **Poisson d'or**, são as faculdades auditivas que mantêm uma estreita relação com a vida da protagonista. Portanto, é evidente a maior correspondência entre a música e a palavra escrita desenvolvida no segundo romance, motivo pelo qual, a análise desse item se desenvolverá mais longamente na trajetória da jovem cantora Laila.

### 6.1. A importância da música em *Poisson d'or*

Em **Poisson d'or**, as canções se inscrevem por meio da citação de seus títulos e intérpretes, marcando evidente correspondência com a vida do personagem e aqueles com quem ela se relaciona no decorrer da narrativa. A música que se manifesta com maior frequência é a da modernidade. A música popular, o *rock*, o *blues* e, sobretudo, o jazz passeiam pela obra e imprimem tonalidade ao próprio romance (BERTOCCHI, 2004, p. 147).

No primeiro capítulo do romance, logo nas primeiras páginas, a música se revela como fonte de lembrança para Laila. São referências que se associam ao seu passado, aos anos que viveu ao lado da senhora judia que a comprou. Ouvir os discos preferidos de Lalla Asma era a recompensa pelo seu bom desempenho nas tarefas de casa e nas lições escolares que lhe eram passadas. Assim, seu primeiro contato musical revela-se como um “presente” que ela jamais se esquecerá. São canções étnicas, como a de Oum Kolsoum, egípcia que dedicou sua voz e sua vida à esperança da paz no mundo árabe, e de Fayrouz, jovem de origem libanesa que cantou o amor à sua terra. São audições que despertam a emoção e, paralelamente, recuperam e armazenam o tempo passado.

*Comme récompense, elle m'autorisait à m'asseoir dans la salle à côté d'elle, et mettait sur son pick-up les disques des chanteurs qu'elle aimait: Oum Kalsoum, Said Darwich, Hbib Msika, et surtout Fayrouz à la voix grave et rauque, la belle Fayrouz Al Halabiyya, que chante Ya Koudsou, et Lalla Asma pleurait toujours quand elle entendait le nom de Jérusalem* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 14).

Como podemos observar, Lalla Asma sente-se tocada pela música que a faz chorar e relembrar seu passado e suas origens. A velha senhora é uma espanhola de origem judia, que se estabeleceu na África do Norte, em um Mellah. Trata-se, então, de mais uma desenraizada que tenta, à sua maneira, proteger outra.

Após a morte de sua protetora, Laïla foge e refugia-se no *fondouk*'s, local onde vivem Madade Jamila e suas meninas. Finalmente, é nesse espaço que ela começa a sentir o prazer da liberdade. A música marca o início de sua libertação, ela aprende a tocar o pandeiro *darabouka*, instrumento de percussão que marca o ritmo da dança e embriaga os sentidos da menina. Segundo Longre (1994), a música possui, primitivamente, um papel mágico-religioso, funciona como intermediária entre os deuses e os homens. A prática musical permite que ela entre em contato com o mundo divino, com um mundo mágico, por intermédio da dança.

*Elle m'apprenait à jouer de la darbouka, en dansant au milieu de sa chambre. Quand elles entendaient le bruit des petits tambours, les autres femmes arrivaient, et je dansais pour elles, pieds nus sur le carrelage, en tournant sur moi-même jusqu'au vertige* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 44).

Com o fechamento do *fondouk*'s, Laïla passa a viver com duas ex-prostitutas em um cortiço. Junto com a amiga Houriya, planeja a fuga para Paris. Um pouco antes de sua partida, na voz da própria narradora "*ce printemps-là, mon dernier printemps africain*" (1997, p. 95), compra com suas economias um velho rádio de pilhas, que se tornará seu companheiro por muito tempo. Assim, a música

maghrebina cede espaço para a música ocidental anglo-saxã. A voz da locutora e as novas músicas que ouve alimentam o sonho de viver em melhores condições, bem longe do cortiço em que habitava. É por meio desse aparelho que Laila conhece outras músicas, desta vez, as do mundo que gostaria de conhecer.

*Il y a avait aussi, en fin d'après-midi, l'émission de Djemaa, j'aimais entendre sa voix, très jeune, très fraîche, un peu moqueuse. Il me semblait qu'elle était mon amie, qu'elle partageait ma vie. Je pensais: "C'est comme elle que je voudrais être"* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 95).

Esse novo contato com a música torna-se a revelação de um mundo desconhecido. Descortina-se diante de seus olhos uma nova vida, cheia de luz, movimentação e de liberdade. Seu espírito ingênuo é influenciado pelas vozes emitidas pelo rádio, que permitem que ela se projete para um outro mundo. *"Et la voix de Djemaa qui résonnait dans mon oreille, la musique du poste de radio, Nina Simone, Paul McCartney, Simon et Garfunkel, Cat Stevens qui chantait Longer boats, tout cela comme une très longue attente"* (1997, p. 95).

Em sua difícil travessia para a França, Laila carrega seu único tesouro: *"Nous n'avions pas de bagages, c'était entendu. Juste un sac chacune, avec un peu de linge, et mon fameux poste de radio"* (1997, p. 98).

Ao chegar a Paris, elas se instalam precariamente em um gueto onde vivem imigrantes, que, como elas, lutam pela sua sobrevivência. Os momentos de alegria estão ligados às festas que promoviam, sempre com muita música e dança, recorriam sempre aos instrumentos de sua terra natal misturando-os com os sons que aprenderam no Ocidente, especialmente, o jazz. Para o historiador Hobsbawm

(1990), o jazz é um tipo musical que se presta a qualquer tipo de protesto e rebelião, mais do que qualquer outra forma de arte.

Reunidos, esses jovens utilizavam a música como brincadeira, sensualidade, expressavam sua maneira de ser e, principalmente, exteriorizavam suas diferentes culturas com instrumentos, danças e adereços.

*Il avait invité des amis africains, et on a dansé sur des cassettes, de la musique africaine, du raï, du reggae, du rock. Ensuite, ils ont sorti leurs petits tambours djun-djun, et ils ont commencé à sanza, que Hakim, un copain de Nono, avait amené dans une petite sacoche, comme une harpe en miniature qui faisait un son glissant et doux qui semblait venir de tous les côtés à la fois...*

(...)

*La musique montait de la terre, elle devait vibrer dans tous les murs de l'immeuble, résonner du haut des trente et un étages jusqu'aux rues voisines, rue du Château-des-Rentiers, Tolbiac, Jeanne-d'Arc, jusqu'à la Salpêtrière et à la gare de Lyon (LE CLÉZIO, 1997, p. 153).*

Nono, jovem boxeador camaronês, e seus amigos dividem com Laïla a experiência dos sons ecléticos promovendo festas para afastar a tristeza e celebrar os momentos de que passam juntos, distante da marginalização que lhes é imposta.

Mesmo com o abuso das drogas e do álcool, esses prazeres acabam, de certa forma, por serem aceitáveis, pois trata-se de uma alegria compartilhada entre os jovens excluídos, além de ser uma forma de fuga da realidade que os esmaga diariamente.

Paulatinamente, Laïla altera a natureza de sua experiência musical, tal fato se dá a partir do momento em que o repertório das músicas de sua infância são gradativamente ampliados por canções ocidentais, dessa forma, ela opera a simbiose

entre tradição oral e escrita musical. O ritmo das transformações em sua vida musical não a impede de intercambiar experiências com novas culturas e identidades, acontecimento comum nas festas em que participavam misturando todos os ritmos e sons.

*Nono a commencé à jouer du tambour, et Hakim a fait grincer la sanza. On chantait, juste des sons, ah, ouh, eho, ehe, ahe, yaou, ya. Très doucement. On était jeunes. On n'avait pas d'argent, pas d'avenir. On fumait des joints. Mais tout cela, le toit, le ciel rouge, les grondements de la ville, le haschich, tout cela qui n'était à personne nous appartenait (LE CLÉZIO, 1997, p. 154).*

Em sua passagem por Paris, Laila conhece outras pessoas que tentam ganhar a vida com a música. Elas vivem submersas nos corredores do metrô. Ela se identifica com esses imigrantes que deixam seus locais de origem para tentar a sorte na Europa ou na América. O espaço clandestino de produção musical funciona como refúgio onde ela pode se esconder dos olhares que a perseguem todo o tempo nas ruas da cidade. Decorre disso a necessidade de se agruparem em espaços onde possam se manifestar com maior liberdade.

*Je connaissais tous les musiciens. J'allais de station en station, je m'asseyais contre le mur, et j'écoutais. À Austerlitz, il y avait un groupe de Wolofs, à Saint Paul, les Maliens et les Antillais et les Africains. Eux aussi me connaissaient (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 155)*

(...)

*La nuit, tout changeait. Je devenais un cafard. J'allais rejoindre les autres cafards, à la station Tolbiac, à Austerlitz, à Réaumur-Sébastopol. Quand j'arrivais par le tuyau du couloir et que j'entendais les coups du tambour, ça me faisait frissonner. C'était magique. Je ne pouvais pas résister. J'aurais traversé la mer et le désert, tirée par le fil de cette musique-là (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 170).*

Em uma dessas incursões pelos corredores do metrô, ela ouve uma voz que será decisiva em sua vida, a da haitiana Simone:

*Elle avait une voix grave, vibrante, chaude, qui entrait jusqu'au fond de moi, jusque dans mon ventre. Elle chantait en créole, avec des mots africains, elle chantait le voyage de retour, à travers la mer, que font les gens de l'île quand ils sont morts* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 170).

Simone tornou-se para Laila sua mestra, sua iniciadora na música. Juntas, elas estudam sons e dividem seus infortúnios. *"J'ai pris l'habitude d'aller chez Simone, les après-midi quand Martial Joyeux n'était pas là, pour apprendre à jouer et à chanter"* (1997, p. 188).

Logo na primeira página do romance, a narradora nos esclarece que lhe falta a audição no ouvido esquerdo: *"Ensuite je suis devenue sourde d'une oreille. Ça s'est passé alors que je jouais dans la rue, devant la porte de la Maison. Une camionnette m'a cognée, et m'a brisé un os dans l'oreille gauche"* (1997, p. 12). Sua deficiência auditiva não a impede de aprender e se dedicar à música, pelo contrário; paralelamente ao seu infortúnio, são invocadas imagens de músicos que, apesar de suas deficiências, se destacaram no cenário musical.

*Elle mettait le son très bas, très grave, pour que je l'entende mieux. Elle m'a dit que je devais faire de la musique, parce que j'avais une oreille qui n'entendait pas, et que tous les grands musiciens avaient un problème, ils étaient sourds, ou aveugles, ou simplement un peu fêlés* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 189).

A intervenção de Simone foi muito importante na iniciação musical de Laila, é ela quem a orienta, quem lhe mostra o valor da música. Os intérpretes que ela passa a conhecer são nomes marcantes na cultura afro-americana, conhecidos, principalmente



por sua resistência cultural. Eric Hobsbawm afirma que a paixão ou adesão do povo ao jazz não acontecia simplesmente porque as pessoas gostavam do som, mas por ser uma forma de conquista de espaço dentro de uma sociedade onde essa minoria claramente diferia.

*Elle s'était mis dans la tête de m'apprendre à chanter. (...) Elle jouait de la main gauche sur le clavier, sa main large, légère qui courait sur les notes, juste trois, quatre, cinq mesures, ou un accord prolongé, et je devais suivre avec la voix. C'est pour ça qu'elle jouait de la main gauche, pour pouvoir chanter du bon côté, près de ma bonne oreille. Je ne lui ai rien dit, mais elle savait que j'étais à moitié sourde. C'est incroyable qu'elle ait eu l'idée de m'enseigner la musique, comme si elle avait compris que c'était en moi, que c'était pour ça que je vivais (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 189 - 190).*

A cantora norte-americana Nina Simone, que se torna referência musical para Laïla, ficou muito conhecida pela intensa militância em causas de combate ao racismo. Sempre que subia ao palco, incluía no repertório canções como *Black is the colour e Everytime* e *I feel the spirit*, do também militante Paul Robeson. Inconformada com a morte do amigo Martin Luther King e as constantes violações aos direitos dos negros, decide-se pelo exílio definitivo dos EUA e passa, então, a viver no sul da França.

Billie Holiday, também uma intérprete negra, passou por momentos difíceis em sua trajetória. De origem pobre, foi estuprada quando ainda era uma criança. Também foi presa, prostituiu-se e teve uma vida repleta de infortúnios. Aos 18 anos, conseguiu gravar o seu primeiro disco, mesmo reconhecida no meio musical, ainda sofreu com o racismo. Gravou *God bless the child*, considerada até hoje um dos maiores

clássicos do jazz. Trata-se de uma contundente denúncia da pobreza e da injustiça social.

Essas referências citadas por Le Clézio revelam um único caminho trilhado por essas mulheres: Nina Simone, Billie Holliday e a jovem Laila são mulheres negras que encontraram na música uma maneira de sair da pobreza e derrubar as barreiras de classe. Além disso, a música se torna um ponto de fuga para suas existências e ajuda a ocupar o vazio que ronda sua alma.

*Elle m'apprenait à chanter sur la musique de Jimi Hendrix, Burning of the midnight lamp, Foxy lady, Purple haze, Room full of mirrors, Sunshine of your love et Voodoo child, bien sûr, et la musique de Nina Simone, Black is the color of my true love's hair, I put a spell on you, et Muddy Waters, et Billie Holiday, Sophisticated lady, mais je ne chantais pas les paroles, je faisais juste des sons, pas seulement avec mes lèvres et ma gorge, mais du plus profond, du fond de mes poumons, des entrailles (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 190).*

Observa-se que a música exerce verdadeiro fascínio no coração da protagonista que incorpora a vida concreta e real de seus ídolos. A integração é tão completa que promove a sublimação do espírito e a transcendência, numa tentativa de entreter a mente e o corpo para afastar a dureza da vida cotidiana num constante movimento de esquecimento. O historiador Eric HOBBSBAWM esclarece que:

Qualquer investigação da origem social dos ricos, dos executivos ou das figura públicas, ou de homens e mulheres responsáveis por altas realizações intelectuais, demonstra a extraordinária desvantagem em que se encontram os sem especialização ou os analfabetos. O único campo em que essas pessoas podem concorrer em termos iguais, se não superiores, é o das artes, pois da mesma forma que "o melhor lutador é o lutador faminto", o melhor profissional de entretenimento é aquele

para o qual a arte é a única possibilidade de sair da sujeira e da opressão e alcançar relativa liberdade (HOBSBAWM, 1991, p.218).

Herdeira do passaporte fornecido por El Hadj, Laila decide ir para outro lugar. Tentava, ainda, encontrar seu espaço e pessoas que não quisessem, de alguma forma, aprisioná-la. Viaja, então, com o cigano Juanico, para Nice. Lá ela conhece a americana Sara, outro importante nome em seus caminhos. A voz grave da americana renova-lhe o amor pela música.

*Mais là, le son arrivait jusqu'à, moi, lourd et bas, avec des vibrations qui couraient sur ma peau, dans mon ventre. (...) J'ai marché à travers le hall, guidée par le son. Un instant, mon cœur a battu, parce que j'ai cru que j'avais retrouvé Simone, que c'était elle, là, debout au fond du bar, en train de chanter Black is the color of my true love's hair (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 236).*

O contato com Sara faz com Laila viaje para Boston. Lá ela passa a viver com a cantora e seu companheiro Jup. Insatisfeita, dirige-se para Chicago e, pela primeira vez, a música torna-se seu sustento, pois passa a cantar num bar substituindo a pianista que adoecera.

*Je chantais le répertoire de Sara, Billie Holiday, Nina Simone. Quelquefois j'improvisais, je retrouvais la musique que nous faisons dans les couloirs de la station Réaumur-Sébastopol, ou bien sur le toit de la rue du Javelot (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 259).*

Se a Europa se apresentou para Laila como o território de sua formação musical, o solo americano é para ela o território da perdição, do álcool e dos desencontros, mas, ao mesmo tempo, é o lugar das oportunidades. Em Chicago, por intermédio de El Señor, dono do bar em que Laila se apresentava, ela conhece o Sr.

Leroy que a leva a um estúdio de gravação. Retomando todo o seu passado, ela improvisa uma música que remete aos lugares por onde passou. E é essa música composta de fragmentos de sua memória, que ela nomeia *On the roof*. Sua própria composição é o meio que ela utiliza para tentar afirmar sua identidade. "*Maintenant, je jouais, je n'avais plus peur de rien. Je savais qui j'étais. Même le petit bout d'os qui s'était brisé derrière mon oreille gauche, ça n'avait plus d'importance*" (1997, p. 267).

Ignorando o contrato que lhe fora oferecido para gravar a música, ela viaja com o amante Bela até a Califórnia. No caminho, adoece e contrai meningite, acaba perdendo o bebê que esperava e, também, a audição que lhe restara. Abandonada pelo companheiro, fica em um hospital até reestabelecer sua condição física. Quando deixa o hospital, agora totalmente surda, perambula sem rumo pelas ruas da cidade até reencontrar o piano e a música. Mesmo privada da audição, o exercício da música faz aflorar emoções incrivelmente poderosas.

*Maintenant, j'entendais la musique, pas avec mes oreilles, mais avec tout mon corps, un frisson qui m'enveloppait, qui glissait sur ma peau, qui me faisait mal jusque dans les nerfs, jusque dans les os. Les sons inaudibles montaient dans mes doigts, ils se mêlaient à mon sang, à mon souffle, à la sueur qui coulait sur mon visage et dans mon dos* (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 286).

O reencontro com a música que ecoava dentro dela, era também a manifestação de sua alma ferida por anos de andanças sem nunca encontrar seu verdadeiro espaço no mundo. Ao mesmo tempo, ela aprendera o verdadeiro sentido que a música ocupava em sua vida.

*Mais j'ai vu qu'il y avait beaucoup de monde arrêté dans le hall, à l'entrée du magasin. Des enfants assis par terre, des couples enlacés, des vieux en survêtement qui tétaient leur soda. (...) Pour eux, pour elle, je jouais, je retrouvais ma musique, le roulement sourd des tambours de Réaumur-Sébastopol, Tolbiac, Austerlitz. La voix de Simone qui chantait le voyage de retour vers la cote de l'Afrique, et les sirènes des flics et les coups de bâton qui frappaient Alcidor, dans la rue Robinson, à Chicago. Ce n'était pas seulement pour moi que je jouais maintenant, je l'avais compris: c'était pour eux tous, qui m'avaient accompagnée, les gens des souterrains, les habitants des caves de la rue du Javelot, les émigrants qui étaient avec moi sur le bateau, sur la route de Valle de Aran, plus loin encore, ceux du Souikha, du Douar Tabriket, qui attendent à l'estuaire du fleuve, qui regardent interminablement la ligne de l'horizon comme si quelque chose allait changer leur vie (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, 1997, p. 286 – 287).*

Em seguida, ela é convidada a participar de um concerto de jazz em Nice. Entretanto, convencida da sua ausência de pertencimento em relação aos lugares por onde passou, ela cancela sua participação e decide retornar ao Marrocos, à terra de seus ancestrais, cuja única lembrança é do dia em que foi raptada por uma tribo inimiga. *"Je n'ai pas besoin d'aller plus loin. Maintenant, je sais que je suis enfin arrivée au bout de mon voyage. C'est ici, nulle part ailleurs"* (1997, p. 298).

No plano ficcional, a evocação musical acompanha a evolução do personagem em sua luta pela sobrevivência e revela, paulatinamente, os caminhos de sua verdadeira identidade e vocação. Para Laïla, a música penetra no seu íntimo e se torna porta-voz de seus sentimentos e idéias.

## 6.2. A música do deserto

Na obra **Désert**, a articulação das duas narrativas principais que constituem o romance está ligada a diferentes gêneros do discurso, como orações, canções e diálogos que conferem poeticidade ao discurso central. Dentre os textos secundários, destaca-se a canção *chleuh*, presente nas duas épocas em que se situa o romance. Essa mesma canção que chega ao ouvidos de Nour, por intermédio de uma distante e misteriosa voz, acompanha Lalla por toda sua infância. Trata-se de um texto que reaparecerá no pensamento de ambos no desenrolar das narrativas, marcando evidente diálogo entre duas épocas e duas diferentes gerações. A música surge pela primeira vez no romance quando Aamma retoma a memória da mãe de Lalla: "*Elle savait rire et chanter, elle jouait même de la guitare, elle s'asseyait au soleil devant la porte de notre maison, et elle chantait des chansons* » (1980, p. 175).

Considerando-se o caráter da oralidade, a permanência da integridade da história, pode, por vezes, torna-se imprecisa. Isso se dá com o longo processo de superposição de textos que se acumulam durante os séculos, tornando-os um sopro distante, uma recordação perdida no passado. A consciência de Aamma repousa nesse fato quando ela admite "*mais je ne pourrais pas les chanter comme elle*" (1980, p. 175). Lalla insiste na canção, e Aamma cede. Sua voz doce é capaz de transportar a menina para outro tempo, bem distante, o tempo de suas origens e de sua mãe.

*“Qu’est-ce qu’elle chantait, Aamma?”*

*« C’étaient des chants du Sud, certains dans la langue des chleuhs, des chants d’Assaka, de Goulimine, de Tantan, mais je ne pourrais pas les chanter comme elle. »*

*« Cela ne fait rien, Aamma, chante seulement pour que j’entende. »*

*Alors Aamma chante à voix basse, à travers le bruit de la flamme qui crépite. Lalla retient son souffle pour mieux entendre la chanson de sa mère. (...) Lalla écoute la voix qui murmure dans le feu, sans voir le visage d’Aamma, comme si c’était la voix de sa mère qui arrivait jusqu’à elle (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 175).*

Por intermédio da voz de Aamma e da música, Lalla tem acesso ao seu passado. Trata-se de uma bela canção, doce e poética que recupera a tradição e memória.

*« Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s’asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus, on fera un lit avec les branches de l’acacia, oh, un jour il n’y aura plus de venir dans la bouche du serpent et les balles des fusils ne porteront plus la mort, mais ce sera le jour où je quitterai mon amour... » LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 175).*

Essa música exprime o sonho do paraíso, onde todo mal e toda dor desaparecerão. A imagem do paraíso é construída sobre a idéia de uma felicidade futura, porém incerta, semelhante àquela dos contos de fadas: *“Un jour, oh, un jour”*. Entretanto, a beleza do paraíso será aniquilada pelo desespero da perda de um amor (BORGOMANO, 1992, p. 80). Conclui-se, então, que a felicidade completa é ilusória e passageira, a dor sempre terá lugar no coração dos homens.

O reaparecimento da canção se dá nas páginas seguintes, desta vez, na história de Nour. O jovem viajante a escutará distante, após longa e cansativa marcha sob o

sol escaldante e entre miragens paradisíacas, a música se manifestará em uma voz doce e anônima.

*Mais ce qui était le plus extraordinaire, c'était la musique qu'il entendait, quand il s'en allait de son corps. Il n'avait jamais rien entendu de semblable. C'était une voix de jeune femme qui chantait dans la langue chleuch, une chanson douce qui bougeait dans l'air et qui répétait tout le temps la même parole, ainsi:*

*"un jour, oh, un jour, le corbeau (...)"*

*D'où venait cette voix, si claire, si douce? (LE CLÉZIO, Désert, 1980, p. 239)*

Por meio dessa música, Le Clézio nos demonstra os prazeres simples da vida, prazeres capazes de reintegrar harmoniosamente os indivíduos em determinadas sociedades. É o que acontece com a música dos *chleuh* que, atravessando o tempo e o espaço, integra dois jovens de mesma origem e ascendência.

Em sua pureza, totalmente conciliado com o espaço natural, Hartani também produz sua música. A canção de Hartani não tem palavras, são os sons da natureza selvagem, como o próprio pastor, que ecoam no silêncio do deserto. E é, também, por meio da música que os jovens se compreendem e se integram.

*Peut-être que Lalla est la seule personne qu'il comprenne, et qu'elle est la seule à le comprendre. Quand elle dit « musique », le Hartani saute sur place, en écartant ses longs bras, comme s'il allait danser. Il siffle entre ses doigts, si fort que les chèvres et bouc tressaillent, sur la pente de la colline.*

*Puis il prend quelques roseaux coupés, il les assemble dans ses mains. Il souffle dedans, et cela fait une drôle de musique un peu rauque, comme le cri des engoulevants dans la nuit, une musique un peu triste, comme le chant des bergers chleuhs (LE CLÉZIO, Désert, 1980, p. 110).*



Tanto a comunidade em que vive Nour quanto a em que vive Lalla são primordialmente constituídas de analfabetos; portanto, as formas de transmissão desse conhecimento sempre dependeram essencialmente da tradição oral. Ao longo dos anos, o cantar de uma música e o exercício dessa experiência garantiria sua continuação. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação pela qual se mantém a tradição que nasce de uma experiência coletiva e que, ao longo dos anos, tece uma história.

A música moderna também ocupa seu espaço no romance **Désert**. No capítulo *La vie chez les esclaves*, Lalla protagoniza um acontecimento único quando, em oposição ao silêncio e à harmonia do deserto, consegue neutralizar o espaço, *un endroit terrible*, para retomar, em sua imaginação, o cenário árido do deserto. Com seu poder de sedução ela consegue, também, transformar um movimento de dança individual em um gesto coletivo, até que seja tomada pela vertigem da intensidade do episódio:

*Puis, elle danse, à son tour, sur l'arène, au milieu des gens. Elle danse comme elle a appris autrefois, seule au milieu des gens, pour cacher sa peur, parce qu'il y a trop de bruit, trop de lumière. (...) Au début, les gens ne font pas attention à Hawa, parce que la lumière les aveugle. Puis, c'est comme s'ils sentaient que quelque chose d'extraordinaire était arrivé, sans qu'ils s'en doutent. Ils s'écartent, ils s'arrêtent de danser, les uns après les autres, pour regarder Lalla Hawa. Elle est toute seule dans le cercle de lumière, elle ne voit personne. Elle danse sur le rythme lent de la musique électrique, et c'est comme si la musique était à l'intérieur de son corps (...) Elle est absolument seule dans la grande salle, seule comme au milieu d'une esplanade, seule comme au milieu d'un plateau de pierres (...) Elle danse pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau vers le nuages (...) L'ivresse de la danse s'étend autour d'elle, et les hommes et femmes, un instant arrêtés, reprennent les mouvements de la danse, mais en suivant le rythme du corps de*

*Hawa, en frappant le sol avec leurs doigts de pieds et leurs talons. Personne ne dit rien, personne ne souffle. On attend, avec ivresse, que le mouvement de la danse viennoise en soi, vous entraîne, pareil à ces trombes qui marchent sur la mer (...) Lentement, sans cesser de tourner, Lalla s'écroule sur elle-même, glisse sur le sol vitrifié, pareille à un mannequin désarticulé (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 354, 355, 356 e 357).*

Como podemos observar, a dança da jovem tem o poder de hipnotizar todos ao seu redor, evidenciando seu poder atrativo. O mesmo poder hipnótico, obviamente em diferente contextualização, ocorre nas festas realizadas no acampamento de Nour. Cantando e dançando toda a noite, como em transe, eles exprimem e partilham seus sentimentos comuns. Trata-se de uma dança semelhante à que Lalla executa na discoteca, a partir de sua imaginação, ela recupera o transe e os movimentos febris dos homens e mulheres do deserto.

*Quand la danse a commencé, Nour s'est levé et s'est joint à la foule. Les hommes frappaient le sol dur sous leurs pieds nus, sans avancer ni reculer, serrés en un large croissant qui barrait la place. (...) Le tambour de terre marquait chaque cri :*

*« Houwa ! Lui !... »*

*et les femmes criaient en faisant trembler leur glotte.*

*C'était une musique qui s'enfonçait dans la terre froide, qui allait jusqu'au plus profond du ciel noir, qui se mêlait au halo de la lune. Il n'y avait plus de temps, à présent, plus de malheur. Les hommes et les femmes frappaient le sol de la pointe du pied et du talon, en répétant le cri invincible (...) la tête tournée à droite, à gauche, à droite, à gauche, et la musique qui était à l'intérieur de leur corps traversait leur gorge et s'élançait jusqu'au plus lointain de l'horizon. (...) criaient les voix rauques des hommes, ivres du bruit sourd des tambours de terre et des accents des flûtes de roseau, tandis que les femmes accroupies balançaient leur torse en frappant avec leurs paumes les lourds colliers d'argent et de bronze. Leur voix tremblait par instants comme celle des flûtes, à la limite de la perception humaine, puis s'arrêtait d'un coup. Alors les hommes reprenaient leur martèlement, et le bruit déchirant de leur souffle résonnait sur la place ... (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 68 e 69)*

Tanto a música quanto o silêncio infinito do deserto, que marca a caminhada dos nômades, operam em sintonia nas narrativas. Presente como elemento fundamental da temática do romance **Poisson d'or** e profundamente ligada à estrutura do texto, como em **Désert**, a música contribui para a tessitura dos dois romances que, de maneira similar, tratam do mesmo assunto " *les damnés de la terre*".

*« La musique dans le texte n'est pas un motif mineur ou pittoresque mais un lien puissant qui relie les héros du livre à un lieu, à une communauté spirituelle; elle constitue un élément fondamental de leur identité »* (SALLES, 1999, p. 63).

## V –Considerações finais : os caminhos cruzados de Lalla e Laïla

*Que dans ce troisième millénaire qui vient de commencer, sur notre terre commune, aucun enfant, quel que soit son sexe, sa langue ou sa religion, ne soit abandonné à la faim ou à l'ignorance, laissé à l'écart du festin. Cet enfant porte en lui l'avenir de notre race humaine. À lui la royauté, comme l'a écrit il y a très longtemps le Grec Héraclite<sup>37</sup>.*

Le Clézio

O estudo da obra de Le Clézio nos mostra o quanto seus textos se inserem em uma realidade sociológica em que personagens marginais são testemunhas e vítimas do impacto da modernidade na sociedade contemporânea. O autor se mostra bastante sensível a todas as formas de exploração que atingem as minorias. É nesse flagrante da realidade que reside o material para sua criação literária. E foi exatamente por esse olhar crítico e humano que Le Clézio foi agraciado com o prêmio Nobel da Literatura.

A partir dos seus romances mais recentes, contrariamente ao seu livro de estréia, **Le Procès-verbal**, não é mais a confrontação individual e narcisista do sujeito que impera, e sim a formação do sujeito em função das interações com seu meio social e cultural. A revolução individual de seu primeiro personagem, Adam Polo, ao final do romance, será substituída pelas narrativas de retorno às origens e de nascimento de uma nova vida, como se constata nas trajetórias de Lalla e Laïla.

---

<sup>37</sup> LE CLÉZIO, J.M.G. **Dans la forêt des paradoxes**. Conference Nobel. Le 07 déc. 2008. Disponível em <http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/0/54/86/71/BLOG-SECTION/Conf-rence-Nobel-JMG-LE-CLEZIO.pdf>. Acesso em 15 dez. de 2008.

As análises comparativas feitas no decorrer do trabalho procuraram demonstrar a convergência entre os romances, tendo como importante característica o processo de reescritura que parte de sua obra-prima **Désert** e se estende ao romance **Poisson d'or**. Ao lado desse processo, figura a evidente questão da busca das identidades perdidas na modernidade, reflexo do processo de descolonização e da crescente imigração dos africanos para a Europa. Considerando-se a história da colonização francesa, os romances apontam para a tensão que existe na ocupação do mesmo espaço pelo colono e pelo colonizado. Essa coexistência, que pode ser reconhecida como formadora de um espaço híbrido, traduz-se na tentativa do autor de reescrever o colonialismo dando voz e rosto ao Outro no contexto pós-colonial.

Dentro dessa perspectiva, temos dois romances independentes que formam, claramente, um duplo, um par que se inicia pela proximidade dos nomes das protagonistas e mantém um diálogo constante com as questões sociais de nosso tempo. Órfãs, sem passado ou futuro, as jovens heroínas são obrigadas a antecipar suas entradas no mundo adulto e voar com suas próprias asas. Lalla e Laïla vivem situações de ruptura e ambas, desenraizadas, padecem na solidão das grandes cidades alimentando o sonho de encontrar suas mães e, conseqüentemente, suas origens.

Esses textos abrem uma interessante discussão sobre a condição do imigrante marginalizado nas sociedades colonizadoras. Ironicamente, existe a inversão do discurso dominante quando se considera a oposição que existe entre elas a partir da oralidade e da escrita. Lalla, a jovem analfabeta, constitui o símbolo da integridade e

da luminosidade, deixando perplexos todos aqueles que a conhecem. Em situação oposta, a jovem culta, porém ingênua, Laila, sofre em maior grau as humilhações de sua condição social.

Em **Désert**, Lalla carrega consigo todo o esplendor do deserto que, aos poucos, vai sendo obstruído pelo cinza da cidade, mas, ao final do romance, consegue manter, de alguma forma, sua dignidade. Descoberta por um fotógrafo, ela inverte os papéis e atrai olhares de admiração por sua beleza e exotismo.

*Hawa au beau visage couleur de cuivre, au corps long et lisse, qui brille dans la lumière, Hawa au regard d'aigle, aux lourds cheveux noirs qui cascotent sur ses épaules, ou bien lissés par l'eau de mer comme un casque de galalithe* (LE CLÉZIO, **Désert**, p. 346).

No romance **Poisson d'or**, cuja ambientação é predominantemente urbana, encontramos um maior número de incidentes dramáticos de significação evidentemente social. Laila, tal qual um peixe, se esgueira e tenta escapar das armadilhas que o mundo lhe prepara, mas encontra a todo momento inúmeros obstáculos e desafios. O provérbio que inicia a narrativa anuncia os difíceis caminhos a serem percorridos: "*Oh, poisson, petit poisson d'or, prends bien garde à toi! Car il y a tant de lassos et de filets tendus pour toi dans ce monde* » (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, p. 9). Sua trajetória pelas cidades, pelas armadilhas e pelas humilhações é bem mais longa do que a de Lalla. Seu triste percurso começa quando, ainda criança, foi raptada e vendida, portanto, seu grau de humilhações e sofrimentos é muito maior.

À primeira vista, comparado a **Désert**, poderíamos dizer que Le Clézio abandona sua face poética pelo gosto aos *faits divers* presentes na sociedade atual. Apesar da forma romanesca mais tradicional, o romance apresenta uma estrutura também poética, ele é sobretudo um poema sobre a condição humana. De acordo com Boulos existe no texto uma estrutura em eco que confere à narração uma circularidade:

*Si le mot circularité est souvent utilisé, le mot « spirale » convient souvent davantage, comme pour nombre de récits poétiques, pour désigner une situation qui semble identique à la situation initiale du roman (...) C'est cette conception du roman qui confère à la narration un aspect poétique (1999, p. 53).*

Há, ainda, uma refinada unidade estética e temática, cujo enriquecimento se dá pela irrupção de novas imagens, sempre numa concepção dialógica. Tal processo convida o leitor a uma leitura múltipla, visto que um novo contexto procura, em geral, a apropriação de um texto pressuposto. Os traços deixados pelos acontecimentos históricos narrados no primeiro plano da obra **Désert**, o passado da colonização africana, não estão explicitados nas trajetórias de Lalla e Laïla, mas esses fatos estão enraizados em suas memórias sem, no entanto, aflorar diretamente nas narrativas das meninas. As vidas tortuosas dessas jovens e sua relação com o passado histórico estão presentes em suas memórias ancestrais, o que o narrador nos revela são as conseqüências desses fatos, pois o mundo em torno delas se constrói pela lembrança sempre presente do extermínio de seus antepassados.

Ao elaborar suas ficções do ponto de vista dos imigrantes, representado pelas jovens protagonistas, Le Clézio concede-lhes grande visibilidade, aproximando-os dos leitores. Trata-se de uma estratégia de escrita que se pauta na poeticidade e na singularidade do indivíduo africano estigmatizado pela sociedade que os acolhe e ao mesmo tempo os recusa. Dessa forma, a relação entre Le Clézio e sua obra nos parece clara e evidente: é um escritor que tem algo a dizer, sempre empenhado no conhecimento do indivíduo, na denúncia dos abusos e na conscientização em relação ao respeito ao Outro, venha ele de que parte vier do mundo.

Ainda que empenhado na divulgação das vozes marginais, parece-nos que existe uma certa resistência na ruptura com determinados clichês que reportam à idéia do exotismo que marca a visão do europeu em relação às culturas africanas, como podemos observar nos trechos que seguem:

*M. Delahaye a recommencé à prendre des photos. Il m'a dit quelque chose à propos de ma robe, qu'elle n'allait pas, qu'elle était trop mouillée. Il voulait quelque chose qui aille avec mon visage, quelque chose de plus sauvage, barbare, de plus animal (LE CLÉZIO, **Poisson d'or**, p. 69).*

*Le photographe regarde ses yeux, son visage, et il sent la profondeur de l'inquiétude derrière la force de sa lumière. Il y a aussi la méfiance, l'instinct de fuite, cette sorte de drôle de lueur qui traverse par instants les yeux des animaux sauvages (LE CLÉZIO, **Désert**, p. 351).*

A presença desse exotismo se explica, talvez, pela crescente representação do estrangeiro nos romances contemporâneos e, também, por uma dose de ingenuidade no imaginário do autor quando defende o retorno às origens, a pureza de diferentes



grupos étnicos e a veemente tentativa de manutenção de culturas atávicas: *“J’ai le sentiment d’être une petite chose sur cette planète et la littérature me sert à exprimer ça. Si je me hasardais à philosopher, on dirait que je suis un pauvre rousseauiste qui n’a rien compris”*<sup>38</sup>.

Para Le Clézio, os personagens são seres desenraizados que mantêm estreita e significativa relação com o espaço de origem, idéia largamente difundida em seu discurso. Esses personagens se apresentam como seres marginais que lutam para preservar sua dignidade e se debatem contra os conflitos gerados pela sociedade moderna. O embate entre o espaço de origem e o da imigração gera inúmeras implicações sociais e serve como vetor para a ação das narrativas que se desenrolam nos romances. O espaço urbano é o trampolim para a veiculação de uma ideologia de acordo com a qual impera a descrição de um quadro social de intolerância e de marginalização, promovendo a formação de verdadeiros guetos, como aqueles onde habitam Lalla e Laïla. Esses espaços se configuram como verdadeiros *trous* onde se desenvolve uma vida subterrânea, profunda, úmida e sombria, habitada por *“les gens des souterrains”* que são niveladas a pequenos insetos urbanos: *“Il n’y a que des hommes, des rats, des blattes, tout ce qui vit dans les trous sans lumière, sans air, sans ciel”* (LE CLÉZIO, **Désert**, 1980, p. 303).

Esse cenário, marcado pela agressividade e pela exclusão, espelha a impossibilidade de harmonia com as suas próprias identidades. Somente a natureza,

---

<sup>38</sup> LE CLÉZIO, J.M.G. **Dans la forêt des paradoxes**. Conference Nobel. Le 07 déc. 2008. Disponível em <http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/0/54/86/71/BLOG-SECTION/Conf-rence-Nobel-JMG-LE->

o deserto, o mar e o campo comportam os atributos capazes de promover a espiritualidade e o reencontro consigo mesmos. Esses espaços naturais representam a pátria nostálgica que, utopicamente, preconiza o autor.

Assim, os dois romances têm como mesmo modelo o empreendimento de uma viagem de retorno ao espaço paradisíaco, à pátria perdida, que se opõe severamente à acelerada vida moderna. Nessa fantasia de busca do paraíso perdido, encontra-se o possível estabelecimento de uma verdadeira identidade que porá fim ao dilema da eterna errância das heroínas.

E é no processo de busca do mundo ideal que se constrói a tentativa de preservação da memória ancestral, imprimindo uma profunda tonalidade nostálgica às narrativas. O mergulho na memória e na subjetividade das culturas ancestrais traduz-se em uma escrita poética que oferece ao leitor um texto aberto à reflexão. Le Clézio tenta construir a identidade de seus personagens dentro de um tempo e de uma memória histórica; paradoxalmente, é justamente nesse ponto que reside o drama dos desenraizados: a impossibilidade da completude de suas identidades fragmentadas pelos recorrentes processos históricos que marcaram a civilização.

A viagem quimérica empreendida pelas heroínas é, também, a viagem do próprio autor ao mundo da interioridade de suas origens: "*Souvent dans mes livres, je mêle des éléments de ma vie*"<sup>39</sup>. A errância de um país a outro, tanto de Le Clézio quanto

---

CLEZIO.pdf. Acesso em 15 dez. de 2008.

<sup>39</sup> LE CLÉZIO, J.M.G. "*Je n'ai aucune part dans la colonisation mais j'appartiens à cette histoire*», Recueilli par Béatrice Vallaeys. Disponível em <http://www.liberation.fr>. Acesso em 05 de abril de 2009.

de seus personagens, extrapola a ficção para se tornar a essência da realidade do ser humano, pois a busca do mundo interior e do espaço ideal é o sonho de todos os homens.

Le Clézio é, sem dúvida, um dos escritores mais profícuos de nosso tempo e sua obra parece estar longe de ser concluída. Seu projeto de escritura se constrói sobre o trabalho literário como o definiu Barthes (1970, p. 10) "*l'enjeu du travail littéraire (...), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte*". O autor imprime às palavras e, conseqüentemente, ao texto, uma viagem ao prazer da escritura e da leitura, de modo que o leitor se reconheça e se identifique com sua linguagem e sua maneira sensível de representar o mundo.

---

---

## **VI – Referências bibliográficas**

### **1) Obras de J.M.G. Le Clézio**

**Le Procès-verbal.** Paris: Gallimard, 1963.

**La Fièvre.** Paris: Gallimard, 1965.

**L´extase matérielle.** Paris : Gallimard, 1967.

**Mondo et autres histories.** Paris: Gallimard, 1978.

**Désert.** Paris: Gallimard, 1980.

**La Grande Vie.** Paris: Gallimard Jeunesse- Folio Junior, 1982.

**La ronde et autres faits divers.** Paris: Gallimard, 1982.

**Le Chercheur d´or.** Paris: Gallimard, 1985.

**Voyage à Rodrigues.** (journal): Paris: Gallimard, 1986

**Printemps et autres saisons.** Paris: Gallimard, 1989.

**Onitsha.** Paris: Gallimard, 1991 (Folio).

**Peuple du ciel.** ill. Georges Lemoine. Paris: Gallimard, Albums Jeunesse, 1991.

**Étoile errante.** Paris: Gallimard, 1992.

**La Quarantaine.** Paris: Gallimard, 1995.

**Poisson d'or.** Paris: Gallimard, 1997.

LE CLÉZIO, J.M.G ; LE CLÉZIO, J. **Gens des nuages**. Paris : Gallimard, 1997.

**Balaabilou**. Paris: Gallimard, Albums Jeunesse, 2000.

**L´Africain**. Paris: Gallimard, 2004

**Ourania**. Paris: Gallimard, 2006.

## 2) Referências sobre J.M.G. Le Clézio

**AILLEURS**. Entretiens de J.M.G. Le Clézio avec Jean-Louis Enzine. Paris: Arléa, 1995.

ATÉBA, Raymond Mbassi. **Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité**. Paris : L'Harmattan, 2008.

ATÉBA, Raymond Mbassi. Jean-Marie Gustave Le Clézio. Littérature orale et écrite des îliens. Disponível em <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/>. Acesso em 15 jan. 2009.

ANOUN, Abdelhaq. J.M.G.Le Clézio. **Révolutions ou l'appel intérieur des origines**. Paris : collection Approces litteraires. L'Harmattan, 2005.

BERTOCCHI, Sophie Jollin. Chanson et musicalité dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio. **Lectures d'une oeuvre. J.M.G. Le Clézio**. Nantes: Éditions du temps, 2004, p. 143-160.

BIBLIOTHAECA IDEALIS. **Ailleurs, J.M.G. Le Clézio**. Disponível em: <http://www.biblio-ideal.com/dosclezio2.php3>. Acesso em 20 abril 2005.

BEN RHAÏEM, Henda. **L'Étrangère dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio**. Thèse de Doctorat, Université de Paris III, 1999.

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

BORGOMANO, Madeleine. **Désert - J. M. G. Le Clézio**, Colletion Parcours de Lecture. Paris: Bertrand Lacoste, 1992.

BOULOS, Miriam Stendal. **Chemins pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G. Le Clézio**. Université de Copenhague, Études Romanes, numéro 41, 1999.

BRICOURT, A. **J.M.G. Le Clézio, Les écrivains du Xxème siècle**. Paris: Gallimard, col. Les Encyclopédies du savoir moderne, 1979, p. 417.

CAAMAÑO PIÑEIRO, María Ángeles. Les fêtes amérindiennes dans l'écriture de Le Clézio. **Écrire, traduire et représenter la fête**. Eds. Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D.; y Cortijo, A. , Universitat de València, 2001, pp. 519-526.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A poesia do deserto**. 2004. *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada "Estudos Literários/ Estudo Culturais."* Évora: Universidade de Évora, 2004. Edição Eletrônica em CD-Rom.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **Intertextualidade e interculturalismo nos romances Le chercheur d'or e La Quarantaine**. Encontro Regional da ABRALIC 2007. Literaturas, Artes, Saberes. Disponível em : <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/63/347.pdf>. Acesso em 25 jul. 2008.

CAVALLERO, Claude. Sur les traces de J.M.G. Le Clézio. **Lectures d'une oeuvre. J.M.G. Le Clézio**. Nantes: Éditions du temps, 2004, p. 143-160.

CHANDA, Tirthankar. Entretien avec J.M.G. Le Clézio: La langue française est peut-être mon seul véritable pays. **Label France**, n°45, décembre 2001. Disponible en: [www.diplomatie.fr](http://www.diplomatie.fr). Accès en 10 nov. 2005.

CORTANZE, Gérard. **Vérité et légendes**. Paris: Éditions du chêne, 1999.

DI SCANNO, Teresa. **La vision du monde de le Clézio: cinq études sur l'oeuvre**. Napoli: Liguori, 1988.

DOMANGE, Simone. **Le Clézio ou la quête du désert**. Paris: Imago, 1993.

DOUCEY, Bruno. **Profil d'une oeuvre: Désert Le Clézio**. Paris: Hatier, 1994.

DUTTON, Jacqueline. **Le chercheur d'or et d'ailleurs : L'Utopie de J.M.G. Le Clézio**. Paris : L'Harmattan, 2003.

GÓMEZ, Manuel Garcia. Le narrateur dans La Ronde et autres faits divers. Approximation au point de vue dans l'œuvre de Le Clézio. In : **J.M.G. Le Clézio – Actes du Colloque International**. Eds. Elena Real & Dolores Jiménez. Universitat de València, 1992.

HANQUIER, Eddy. **J.M.G. Le Clézio : la place de la mémoire dans les œuvres de la deuxième période**. Thèse de doctorat. Paris III, 2000.

HOLZBERG, Ruth. **L'œil du serpent. Dialectique du silence dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio**. Québec : Éditions Naaman, 1981.

JARSLBO, Jeana. **Écriture et altérité dans trois romans de J.-M. G. Le Clézio: Désert, Onitsha, La Quarantaine.** Lunds (Suède): Université de Lunds (Études romanes), 2003.

JORGE, Manuel Marin. **Désert ou les origines de l'identité.** In : **J.M.G. Le Clézio – Actes du Colloque International.** Eds. Elena Real & Dolores Jiménez. Universitat de València, 1992.

LEMÉNAGER, Grégoire. Le Clézio, prix Nobel 2008. Disponível em [http://www.arabicnadwah.com/culture/le\\_clezio-nobel.htm](http://www.arabicnadwah.com/culture/le_clezio-nobel.htm). Acesso em 15 dez. 2008.

LLOBREGAT, José Luis Arraez. Filosofia y vanguardia en la obra literaria de JMG Le Clézio. **Publicaciones Universidad de Alicante.** Disponível em: <http://publicaciones.ua.es/Castellano/VerLibro.asp?ISBN=84-7908-650-5>. Acesso: 10 dez. 2005.

MAROTIN, François. **Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio.** Paris : Gallimard, 1995.

MILLAT, Anne. **Etoile errante, une histoire dans l'Histoire. Le français dans tous ses états – revue du réseau CNDP pour les enseignants de français,** no. 35 - Le Clézio. Disponível em: <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35c.html>. Acesso em 15 jul. 2005.

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

PUECH, Danielle. Vers les icebergs. **Le français dans tous ses états – revue du réseau CNDP pour les enseignants de français,** no. 35 - Le Clézio. Disponível em:



<http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35c.html>. Acesso em 15 jul. 2005.

PUTCHAY, Vèle. Jean-Marie G. Le Clézio se cherche en Afrique. **Le express.mu**. 2004. Disponível em: [http://www.lexpress.mu/display\\_article\\_sup.php?news\\_id=15136](http://www.lexpress.mu/display_article_sup.php?news_id=15136). Acesso em 15 jul.2005.

**REPUBLIQUE DES LETTRES**. Disponível em: <http://www.republique-des-lettres.fr/1/leclezioshtml>. Acesso em 22 ago 2005.

RIDON, Jean-Xavier. Ecrire les marginalités. In: **Magazine Littéraire**. Paris, no. 362, p. 39-43, fév./1998.

ROUSSEL-GILLET, Isabelle. **Étude sur Le Chercheur d'or. J.M.G. Le Clézio**. Paris: Ellipses. Résonances, 2005.

SALLES, Marina. **Étude sur Le Clézio: Désert**. Paris: Ellipses, 1999.

SALLES, Marina. **Le Clézio, « Peintre de la vie moderne »**. Paris: L'Harmattan, 2007.

SALLES, Marina. **Notre contemporain**. Rennes : Presse Universitaire de Rennes, 2006.

SUZUKI, Masao. **Par delà l'Occident moderne : étude sur l'évolution spirituelle et littéraire de J.M.G. Le Clézio**. Thèse doctorat. Paris IV, 2004.

VILLANUEVA, Ricard Ripoll. **Le Procès-Verbal : stratégies de l'énigme**. In : **J.M.G. Le Clézio – Actes du Colloque International**. Eds. Elena Real & Dolores Jiménez. Universitat de València, 1992.

ZEKRI, K. **Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean Marie Gustave Le Clézio**. 1998. Thèse de doctorat de littérature française. Université Paris XIII, Paris, 1998. Disponível em: <http://www.rachidmimouni.net/fichiers/études/zekri.pdf>. Acesso em 01 dez. 2005.

ZELTNER, Gerda. Jean Marie Gustave Le Clézio: le roman antiformaliste. In : **Le Roman contemporain français**, Paris: Nathan, 1971, p. 225.

### 3) Referências Diversas

AGUIAR e SILVA, Victor Manuel. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, p. 625.

ARRIGUCCI, David. Jr. **Enigma e Comentário**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1994.

BARTHES, Roland. **S-Z**, Paris: Éditions du Seuil (Collection "Tel Quel"), 1970.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BASTO, Maria Benedita. Le Fanon de H. Bhabha : ambivalence de l'identité et dialectique. Disponível em : <http://www.csprp.univ-paris-diderot.fr/basto.html>. Acesso em 10 de jan. De 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas. vol.1. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: Obras escolhidas. vol.1. **Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERSANI, Jacques et al. **La littérature en France depuis 1945.** Paris : Bordas, 1970, p. 623 a 627.

BESSIÈRE, Jean; MOURA, Jean-Marc (org.). **Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada.** Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris : Honoré Champion Éditeur, 1999.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Gláucia Renata Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORGOMANO, Madeleine ; RALO-RAVOUX, Élisabeth. **La littérature française du XXe. Siècle. 1. Le roman et la nouvelle.** Paris : Armand Colin, 1995.

BUTOR, Michel. **Essais sur le roman.** Paris : Gallimard, 1964.

CHAPPERT, Magali. **Pénétration française et rivalités européennes au Maroc sous le règne de Moulay Hassan (1877-1894) : rôle des officiers, ingénieurs, médecins au service du Makhzen.** Thèse doctorat. Paris IV, 1984.

CHARTIER, Pierre. **Introduction aux grandes théories du Roman**. Paris : Bordas, 1990.

CHAVES, Rita; CABAÇO, José Luís. Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural. In: **Margens da Cultura – Mestiçagem, hibridismos & outras misturas**. São Paulo: Boitempo editorial, jun. 2004, p. 67 a 86.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-Moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

DALLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme**. Paris: Editions du Seuil, 1977.

ELIADE, Mircea. **Le mythe de l'éternel retour**. Paris : Gallimar (Folio essais), 1969.

FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. Paris : Découverte, 1987.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurêncio de Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FANON, Frantz. **Peau Noire, Masques Blancs**. Paris: Editions du Seuil, 1952.

FERNANDES, R.M.V. **O espaço literário de um romance africano**. 1992. Tese de doutoramento, USP, São Paulo, 1992.

FREITAS, Maria Teresa. A recuperação da história na literatura francesa pós moderna. In **Facetas da Pós-Modernidade – A questão da modernidade**. Caderno 2 Org. Eloá Heise. São Paulo: FFLCH/USP, 1996.

GAGNEBIN, Jean. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes. La littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. F.C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Éditions du Seuil, Paris, 1972

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOBBSBAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

KRISTEVA, Julia. **A palavra, o diálogo e o romance**. Introdução à semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. São Paulo: Unicamp, 1990.

LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

LONGRE, Jean-Pierre. **Musique et littérature**. (Parcours de lecture) Paris: Bertrand-Lacoste, 1994.

MADELAIN, Jacques. **L'errance et l'itinéraire : Lecture du roman maghrébin de langue française**. Paris : Sindbad – La bibliothèque arabe, 1983.

MARTHE, Robert. **Roman des origines et origines du roman**. Paris : Gallimard, 1972.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro *et al.* **Literatura e Música**. São Paulo: Senac, 2003.

PARAVY, Florence. **L'espace dans le roman africain francophone contemporain**. Paris : L'Harmattan, 1999.

PARAVY, Florence. **Le roman africain contemporain**. In : Litteratures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris : 1999, p. 71 a 82.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: **Texto, Crítica, Escrita**. São Paulo: Ática, 1978, p. 58-72.

PRAXEDES, Walter Lúcio de Alencar. *Oralidade e cultura popular na escrita de José Saramago*, 2003. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/035/35w/praxedes.htm>.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

RAIMOND, Michel. **Le roman**. Paris : Armand Colin, 1989.

RICARDOU, Jean. **Le nouveau roman** (mise en abyme)

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Tome I. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000. (Colléction L'Ordre philosophique, 3).

ROBBE-GRILLET, Alain. Nouveau Roman, homme nouveau. In: **Le Nouveau Roman**, Ed. Minuit, 1962, p. 16 a 19.

ROSA, Renata de Melo. Raça e colonialismo: o lugar da França na crise política haitiana. **Mneme – Revista Virtual de Humanidades**, n. 10, v. 5, abr./jun.2004. Disponível em: <http://www.seol.com.br/mneme>. Acesso em 20-07-08.

ROUX, Michel. **Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)**. Paris : L'Harmattan, 1996.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 2. ed. São Paulo; Brasiliense, 1986.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas das Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Telma Borges. **A escrita bastarda de Salman Rushdie**. 2006. Tese de doutoramento da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2006.

SOUZA, Lynn Mário T. Menezes. "Re-Membrando o corpo Desmembrado: A representação do Sujeito Pós Colonial na Teoria" **Itinerários**, Araraquara, n.09, 1996b. 61-72.

SOUZA, Lynn Mário T. Menezes. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: **Margens da Cultura – Mestiçagem, hibridismos & outras misturas**. São Paulo: Boitempo editorial, jun. 2004, p. 113.

VALETTE, Bernard. **Esthétique du roman moderne**. Paris: Nathan Université, 1993.

WEISGERBER, Jean. **L'espace romanesque**. Lausanne : L'Age d'Homme, 1978.



# ANEXOS

Anexo 1 -

**Traduções da obra de J.M.G. Le Clézio em língua portuguesa:**

**Deserto.** Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

**À procura do ouro.** Trad. de Vera Mourão. São Paulo: Brasiliense, 1989.

**Diego e Frida.** Trad. de Lúcia Barrocas Motta e Silva e Paulo Mugayar Kühl. São Paulo: Scritta, 1994.

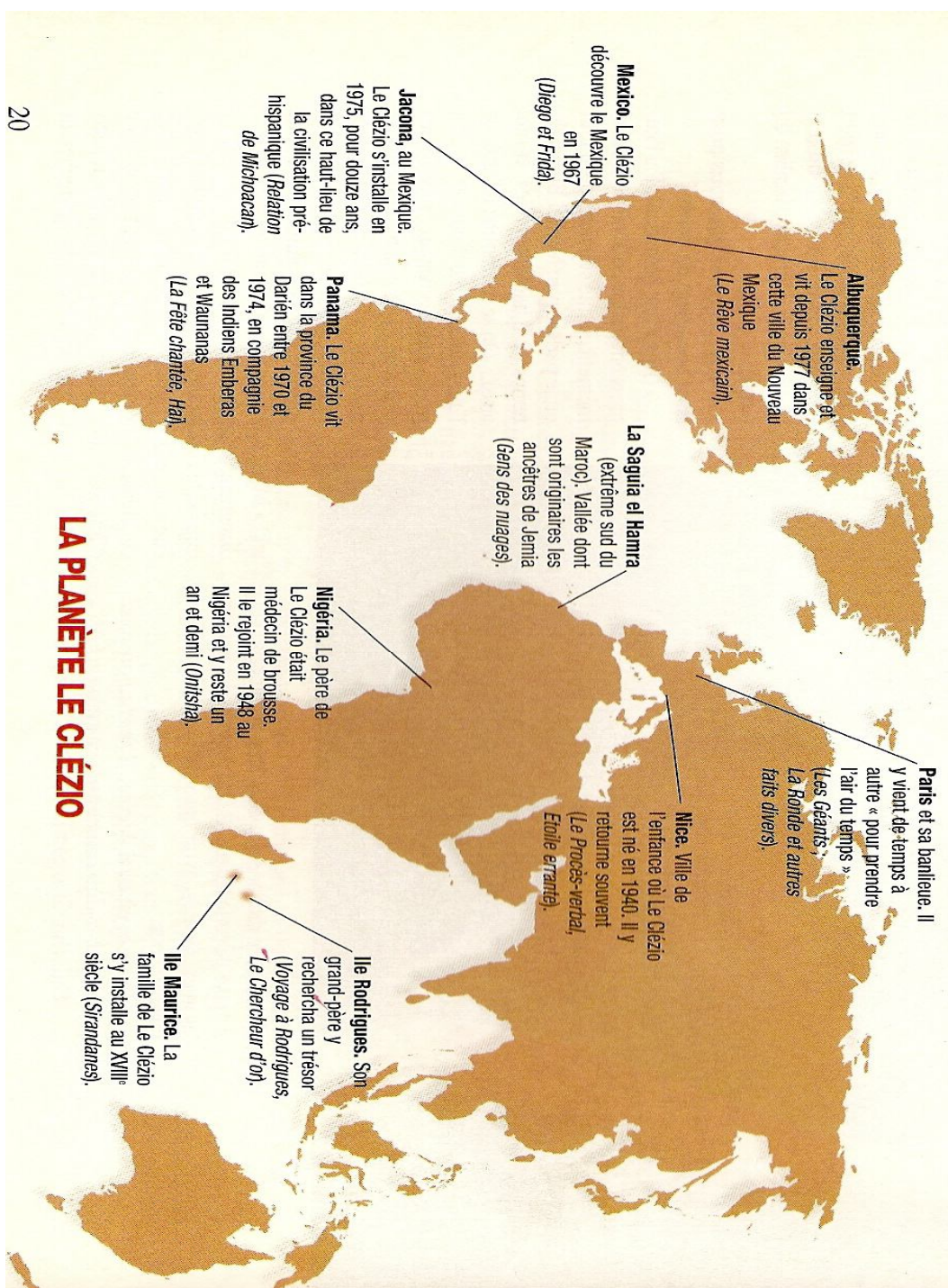
**A Quarentena.** Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

**O peixe dourado.** Trad. de Maria Helena Rodrigues de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

**O africano.** Trad. de Leonardo Fróes. São Paulo : Editora Cosac & Naify, 2007.

## Anexo 2 – Mapa de viagens de Le Clézio

CORTANZE, Gérard. Une littérature de l'invasion. **Magazine Littéraire**, n. 362, février 1998, p. 20.



Anexo 3

LE CLÉZIO, J.M.G. Le Procès-verbal. Paris: Gallimard, 1963, p. 252-253.

## BEN BELLA ACCUEILLI TRIOMPHALEMENT A ORAN : "Il nous faut un parti unique."

**ENTRE MANDELIEU  
ET LE TRAYAS, LE  
FEU COUPE LA VOIE  
FERREE EN PLU-  
SIEURS POINTS**

De nombreux trains sont stoppés. Plusieurs villas menacées. Un camping est évacué à la hâte.

à Tizi-Ouzou, 100.000 kabyles  
acclament le G.P.R.A.

**GRÈVE GÉNÉRALE DES MARINS  
MARSEILLAIS**

JUSQU'À DEMAIN APRÈS-MIDI  
Les départs des navires pour la Corse et pour l'Afrique sont suspendus jusqu'à nouvel ordre.

**UN ESTIVANT VAROIS  
SE NOIE**

**ACCIDENTELEMENT  
A  
PALAVAS-LES-FLOTS**

Montpellier. Un estivant, M. Robert Mages, 47 ans, domicilié à La Seyne-sur-Mer, (Var) s'est noyé accidentellement hier matin à Palavas-les-Flots (Hérault).

M. Mages, sans doute pris de congestion, a été ramené sur la grève par des baigneurs. Malgré les soins qui lui ont été prodigués, le malheureux a succombé peu après son admission dans un hôpital de Montpellier, où il avait été conduit.

## ÉNIGME EN CORSE

Les cadavres de 2 touristes allemands sont repêchés à 3 km de distance, près de la plage d'Anghione.

L'homme semble avoir succombé à une fracture du crâne. La femme ne portait aucune trace de lutte.

(Voir page 7)

● Un cultivateur disparu de Toulon depuis le 30 juin est trouvé mort dans un ravin. Accident, suicide ou crime ?

● Au quartier de l'Ariane un enfant de douze ans se noie dans le Paillon.

## UN MANIAQUE ARRÊTÉ A CARROS

Un jeune maniaque se réfugie dans une École de Carros.

Les gendarmes l'arrêtent. Une brève chasse à l'homme a mis fin à la fuite d'un malade mental à Carros.

Des agissements étranges. Dimanche après-midi, la foule des estivants qui dé-

ambulait sur la Promenade du Bord de mer fut mise en émoi par les agissements étranges d'un jeune homme, Adam P., visiblement privé de ses facultés mentales, le

jeune homme haranguait la foule, tenant des propos égarés par les agissements étranges d'un jeune homme, Adam P., visiblement privé de ses facultés mentales, le (voir page 7)

**Verdict dans l'affaire Lucussol :**

**STEFANI, 20 ANS DE RECLUSION CRIMINELLE**

**ARTAUD, 5 ANS DE RECLUSION**

(Achard est condamné à mort une 2<sup>e</sup> fois par contumace)

## UN MANIAQUE ARRÊTÉ A CARROS

(suite de la page 1)

raisons inconnues, perdu la tête au point de se livrer sous les yeux de tous, à des exhibitions qualifiables d'attention à la pudeur.

**Une fuite rocambolesque : Transfert à l'hôpital psychiatrique.**

La police ayant été immédiatement appelée sur les lieux, entreprit de poursuivre le déséquilibré qui avait réussi à s'échapper. La police s'employa à des recherches dans les hauts quartiers de la ville ; ce n'est qu'en fin de soirée, vers 22 h. 30, que la présence de l'individu fut signalée dans une École Maternelle du Quartier de Carros, où il avait réussi à s'introduire en escaladant le mur de protection. Le jeune homme se barricada alors dans une des salles de l'École désertée, et répondit aux sommations par des menaces de suicide. La police dut faire usage de grenades lacrymogènes pour le déloger.

Quelques instants plus tard, le maniaque se rendait aux forces de l'ordre. Il était porteur d'une arme blanche, un couteau de cuisine.

son avocat. D'autre part, la police communique à toutes personnes ayant, ou croyant avoir eu, dommages dus à l'inculpé sont priées de bien vouloir se présenter instantanément au commissariat, où il sera fait état de leurs plaintes.

En attendant d'être déféré au Parquet pour répondre de diverses accusations, le jeune homme, fils d'une famille honorablement connue dans la ville, devra subir un examen psychiatrique. Il semble déjà qu'il ait agit sous l'empire d'une crise de folie soudaine. Si le docteur Pavelet, psychiatre de l'Institut Pasteur, diagnostique des troubles mentaux, le jeune homme sera interné à la clinique psychiatrique sans délai. En attendant, il sera poursuivi par deux chefs d'accusation : violation de domicile avec effraction et tentative de suicide. L'inculpé sera incarcéré à midi au centre de détention de Carros. L'inculpé sera incarcéré à midi au centre de détention de Carros. L'inculpé sera incarcéré à midi au centre de détention de Carros.

## ÉNIGME EN CORSE

(suite de la page 1)

Deux cadavres, celui d'un homme et d'une femme, ont été découverts hier matin sur la plage d'Anghione, station balnéaire sur la côte orientale de Corse, non loin de Bastia.

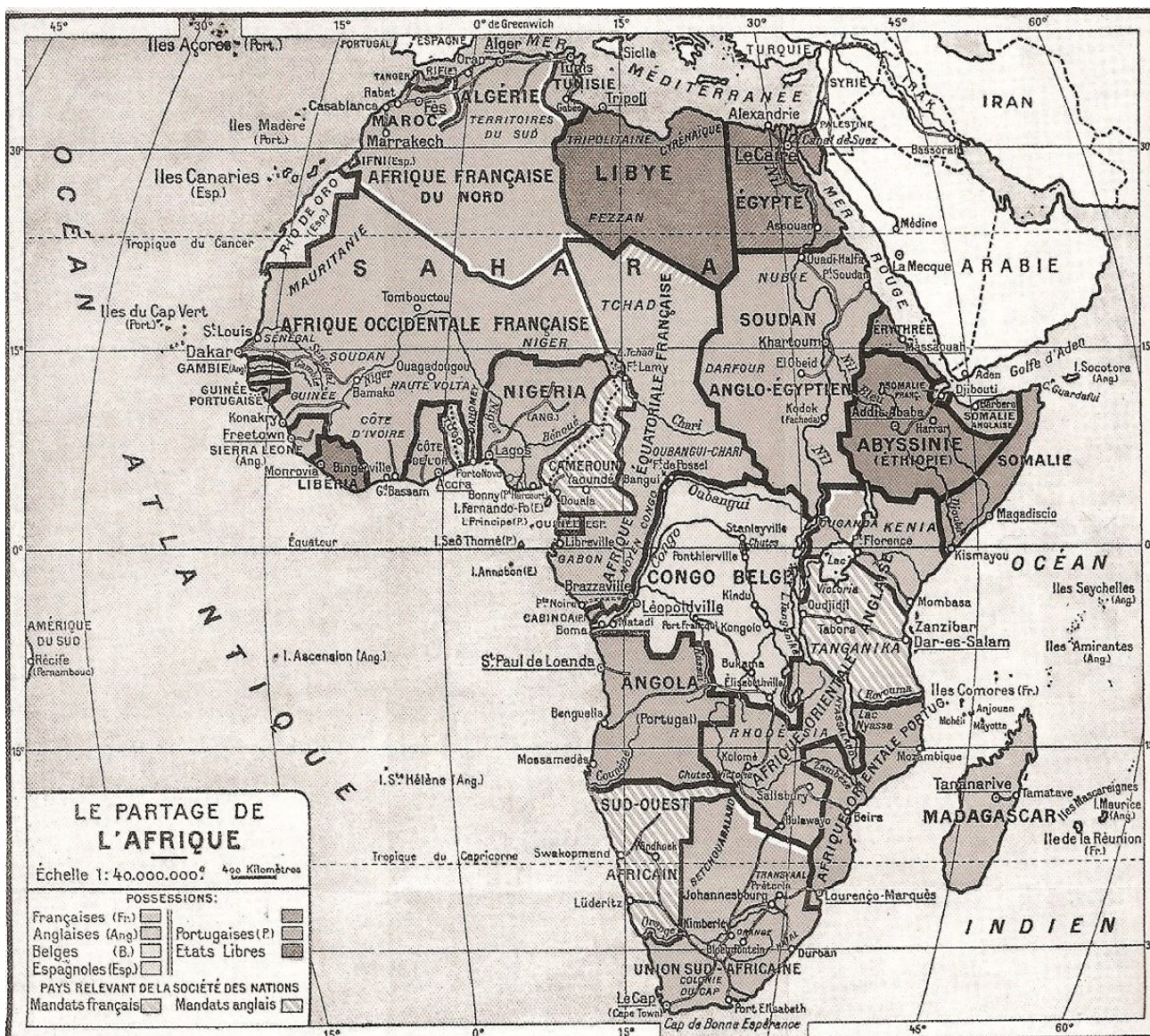
Mystérieuse affaire survenue le 23 juin dernier, et qui depuis a peiné d'être retiré de l'eau le lieutenant de la compagnie de gendarmes était averti par téléphone qu'un autre cadavre venait d'être découvert par un baigneur, à 3 km plus au Nord, sur la plage de Pinarello.

**PREMIÈRES CONSTATATIONS**

Les deux cadavres, cela se sait immédiatement, étaient ceux d'un couple allemand arrêté au domaine d'Anghione le 23 juin dernier, et qui depuis ont quitté la Corse hier. L'homme était âgé d'une cinquantaine d'années, la femme avait 42 ans, tous deux étaient employés de bureaux à Hambourg. Les deux corps portaient des vêtements et aucun des deux ne portait de traces de lutte. Seul, l'homme avait sur le front un

## Anexo 4 – Divisão política da África no período de colonização

CORTANZE, Gérard. J.M.G. Le Clézio. *Verités et légendes*. Paris: Éditions du Chêne, 1999, p. 20.



Anexo 5 –

### **Produção literária de J.M.G. Le Clézio**

A produção de Le Clézio transita livremente entre os gêneros literários, o que justifica o seu caráter inclassificável, como apontam os críticos; portanto, definir suas obras não é, obviamente, uma tarefa fácil. Parece mais adequado, então, estabelecer algumas categorias em que seus livros poderiam se enquadrar.

#### **- Romances**

**Le Procès-verbal.** Paris: Gallimard, 1963.

**Le Déluge.** Paris: Gallimard, 1966.

**Terra Amata.** Paris: Gallimard, 1967.

**Le Livre des fuites.** Paris: Gallimard, 1969.

**La Guerre.** Paris: Gallimard, 1970.

**Les Géants.** Paris: Gallimard, 1973.

**Voyages de l'autre côté.** Paris: Gallimard, 1975.

**Désert.** Paris: Gallimard, 1980.

**Le Chercheur d'or.** Paris: Gallimard, 1985.

**Onitsha.** Paris: Gallimard, 1991.

**La Quarantaine.** Paris: Gallimard, 1995.

**Poisson d'or.** Paris: Gallimard, 1997.

**Révolutions.** Paris: Gallimard, 2003.

**L'Africain.** Paris: Gallimard, 2004.

**Ourania.** Paris: Gallimard, 2006.

**Ritournelle de la faim.** Paris: Gallimard, 2008.

### - Ensaïos

**L'Extase matérielle.** Paris: Gallimard, 1967.

**Hai.** Genève: coll. Les sentiers de la création, Skira ed., 1971.

**Mydriase.** Montpellier: Fata Morgana, 1993.

**L'Inconnu sur la terre.** Paris: Gallimard, 1978.

**Vers les icebergs.** Montpellier: Fata Morgana, 1978.

**Trois villes saintes.** Paris: Gallimard, 1980.

**Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue.** Paris: Gallimard, 1988.

**La Fête chantée et autres essais de thème amérindien.** Paris: Le Promeneur, 1997.

### - Ensaio biográfico

**Diego e Frida.** Paris: Stock, 1993.

**- Traduções**

**Les Prophéties du Chilam Balam.** Paris: Gallimard, 1976.

**Relation de Michoacan.** Paris: Gallimard, 1984.

**- Novelas**

**La Fièvre.** Paris: Gallimard, 1965.

**Mondo et autres histories.** Paris: Gallimard, 1978.

**La ronde et autres faits divers.** Paris: Gallimard, 1982.

**Printemps et autres saisons.** Paris: Gallimard, 1989.

**Étoile errante.** Paris: Gallimard, 1992.

**Pawana.** Paris: Gallimard, 1992.

**Hasard suivi de Angoli Mala.** Paris: Gallimard, 1999.

**Coeur brûle et autres romances.** Paris: Gallimard, 2000.

**Fantômes dans la rue.** Poitiers: *Elle*, Aubin Imprimeur, 2000.

**- Narrativa de viagens**

**Voyage à Rodrigues.** (journal). Paris: Gallimard, 1986.

**Gens de nuages.** Paris: Stock, 1997.

**Raga, Approche du continent invisible.** Paris : Éditions du Seuil, 2006.



**- Literatura infanto-juvenil**

**Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur.** Paris: Mercure de France, 1964.

**Lullaby.** Paris: Gallimard, 1970.

**Voyage au pays des arbres.** (en collaboration avec Henri Galeron), Paris: Gallimard, Enfantimages, 1978.

**Celui qui n'avait jamais vu la mer (suivi de) La montagne du dieu vivant.** Paris: Gallimard, Folio Junior, 1982.

**Le Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur.** (Reédition) Paris: Mercure de France, 1985.

**Villa Aurore suivi de Orlamonde.** Paris: Gallimard, Folio Junior, 1986.

**La Grande vie suivi de Peuple du ciel.** ill Georges Lemoine. Paris: Gallimard, Folio Junior, 1990.

**Peuple du ciel.** ill. Georges Lemoine. Paris: Gallimard, Albums Jeunesse, 1991

**Pawana.** ill. de Georges Lemoine, Paris : Gallimard-Jeunesse (Lecture junior, 52), 1995

**Balaabilou.** Paris: Gallimard, Albums Jeunesse, 2000.

**- Algumas obras coletivas**

LE CLÉZIO, J.M.G. et al. **Jean-Paul Sartre**. Paris: Aix-en-Provence, L'Arc N°30, 4ème trimestre 1966.

LE CLÉZIO, J.M.G. et al. **Cahiers Colette 1**. Paris: Société des amis de Colette, Flammarion, 1977.

LE CLÉZIO, J.M.G.; CHAZAL, Robert. **La Magie du cinéma**. Les Années Cannes 40 ans de festival, Paris: Hatier, 1987.

LE CLÉZIO, J.M.G.; GRACQ, Julien. **Sur Lautréamont**. Bruxelles: Complexe, 1987.

LE CLÉZIO, J.M.G.; LE CLÉZIO, Jémia. **Sirandanes**. Paris: Seghers, 1990.

LE CLÉZIO, J.M.G. et al. **Petra. Le dit des pierres**. Arles: Actes Sud, 1993.

LE CLÉZIO, J.M.G.; LE CLÉZIO, Jémia. **Gens de nuages**. Paris: Stock, 1997.

LE CLÉZIO, J.M.G.; KUHN, Christophe. **Enfances**. Paris: Enfants Réfugiés Du Monde, 1997.

LE CLÉZIO, J.M.G.; WINNINGHAM, Geoff; RODRIGUEZ, Richard. **In the eye of the sun: Mexican fiestas**. New York: Norton, 1997.

- **Premiações**

- 1963 *Prix Théophraste Renaudot*, por **Le Procès-verbal**.
- 1980 *Prix Paul Morand*, por **Désert**.
- 1994 *Prix du plus grand écrivain francophone du magazine Lire*.
- 1997 *Prix Puterbaugh*, pelo conjunto de sua obra.
- 1997 *Prix de la Principauté de Monaco*, por **La Fête chantée**.
- 2008 *Prix Nobel de Littérature*, pelo conjunto de sua obra.