

Maria Dolores Martins das Neves Sousa Garrido

ERRÂNCIA:

Uma busca de comunhão universal em
contos de J.M.G. Le Clézio

PORTO

1998

**FACULDADE DE LETRAS
DA UNIVERSIDADE DO PORTO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
LÍNGUAS E LITERATURAS ROMÂNICAS
MODERNAS E CONTEMPORÂNEAS**

TEMA:

**ERRÂNCIA – uma busca de comunhão universal em contos
de J.M.G. LE CLÉZIO**

ORIENTADOR – Prof. Doutor António Ferreira de Brito

MESTRANDA – Maria Dolores Martins das Neves Sousa Garrido

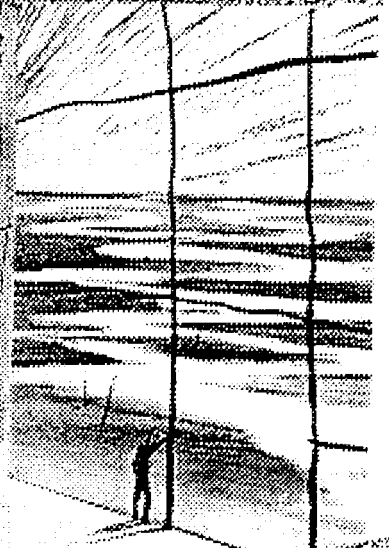
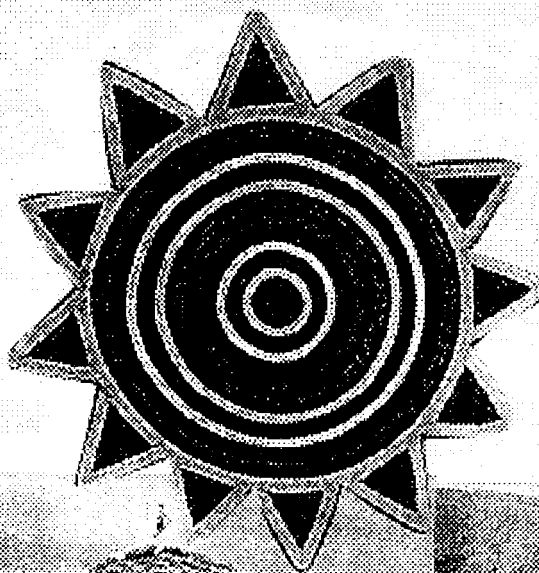
1998

19981118

FLUP-BIBLIOTECA ()



600015

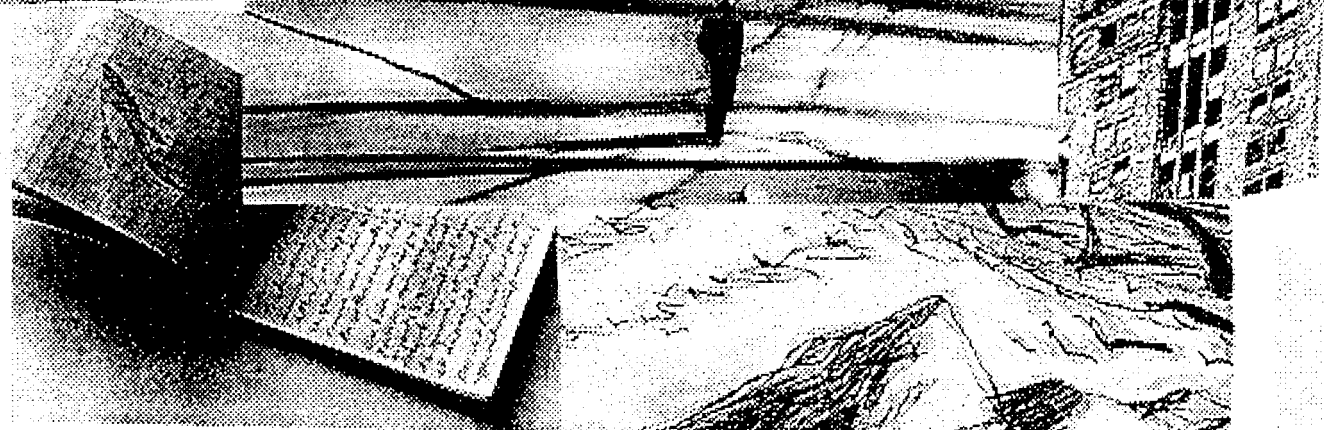


La Société de l'Homme
est une société de
l'Homme. Elle est
une société de l'Homme.
Elle est une société de l'Homme.
Elle est une société de l'Homme.

Parce que l'Homme
est une société de
l'Homme. Elle est
une société de l'Homme.
Elle est une société de l'Homme.

Parce que l'Homme
est une société de
l'Homme. Elle est
une société de l'Homme.
Elle est une société de l'Homme.

LA PLANÈTE LE CLÉZO



Nota prévia

Se este estudo foi facilitado pelo gosto de desenvolver saberes, ele não seria possível sem a ajuda da Ana e da Lúcia que, no dia a dia, me transmitem a sua força e carinho; do Francisco que sempre acreditou em mim; do Prof. Doutor Ferreira de Brito, que me orientou, inculcando e dando confiança; da família, de amigos e colegas, de quem ouvi palavras de estímulo ao longo da elaboração deste trabalho, tempo que tão preenchido e tão célere me pareceu.

ERRÂNCIA: Uma busca de comunhão universal em contos de J.M.G. Le Clézio

SUMÁRIO

1	<i>Introdução</i>	6
1.1	Princípios metodológicos	6
1.2	Referências à obra de um autor errante.....	9
1.3	Para uma nova compreensão do mundo	15
1.4	Uma leitura dos títulos em análise	21
2	<i>Errância(s) num plural aqui e agora</i>	27
2.1	Reflexões sobre o mito	27
2.2	Uma viagem/errância (não) libertadora	39
2.3	A procura da comunicação total	63
2.4	De olhos abertos para a completude e mudança.....	71
3	<i>Excurso ao outro lado das coisas no (i)limitado do real</i>	76
3.1	A Escola: aprendizagens em errância.....	78
3.2	A Luz: tonalidades de um mundo visível	91
3.3	O mar: início de (in)finitos rumos.....	98
3.4	O amor: cruzamento de entidades (in)comuns	104

4	<i>Personagens errantes: procura da identidade, na alteridade de um «ailleurs»</i>	109
4.1	Seres na passagem da idade da inocência à da consciência.....	110
4.1.1	A criança	110
4.1.2	A mulher	113
5	<i>O espaço e o tempo, no (des)contínuo da mutabilidade</i>	127
5.1	A cidade: labirinto e caos.....	133
5.2	«Terrain vague»: refúgio sem devir?	137
5.3	Terra: reconstrução de um paraíso (im)possível.....	139
6	<i>Escrita: infinita deambulação</i>	142
6.1	O conto e a comunicação: cumplicidades com o Universo	152
6.2	O real pela palavra.....	159
6.3	A (des)ordem do caos: estratos do mundo em processo.....	165
6.4	Recusas de aceitação de uma morte anunciada	169
6.5	Escrever é modificar?	174
7	<i>Conclusão</i>	180
7.1	Um modo de (não) interromper uma viagem.....	180
7.2	O elogio do silêncio	183
8	<i>Bibliografia</i>	185

«Dans le cadre de la Littérature, le voyageur par excellence, le chercheur d'or est l'écrivain. Sous le masque de ses personnages, il avance d'étape en étape vers une connaissance jamais achevée du monde et de lui-même»

Germaine Brée – Le monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio

«Les livres que j'aime, ce sont ceux qui me donnent l'impression qu'ils possèdent quelque chose d'un peu magique. Pas seulement les mots, pas seulement l'histoire du livre, mais aussi tout ce qui est entre les lignes»

J.M.G. Le Clézio- Ailleurs

1 Introdução

1.1 Princípios metodológicos

A justificação do título escolhido, **Errância: uma busca de comunhão universal em contos de J.M.G. Le Clézio**, foi sendo encontrada ao longo da leitura dos textos de/e sobre o autor, donde emergem inquietações do homem actual rumando a um *ailleurs*, onde poderá existir o objecto que busca.

Na obra do Le Clézio, a ocorrência da palavra *errância* é muito frequente, podendo ser entendida, simultaneamente, numa perspectiva de espaço e de tempo. Pode significar os percursos do Homem na Terra, que é habitada e que vai sendo (re)descoberta, assim como implica a sua inclusão num tempo sem limites, reactualizando cenários míticos. Para Silvina Rodrigues Lopes, o mito é «*factor de libertação do limitado da existência*».

Embora na obra de Le Clézio seja notória a presença criadora do real, a errância é encetada para, em busca constante, aceder ao (i)limitado do visível existente. Nesta perspectiva, errância implica abertura, libertação, vontade de ir mais além, à procura da «alegria da comunicação», parafraseando a supracitada autora. Comunicação que não é redutível a uma imediata troca de mensagens mas, utilizando as palavras da mesma ensaísta, aplicadas a romances de Agustina, tratar-se-á de «*um agenciamento enunciativo onde se tenta levar ao limite a aptidão do homem para comunicar, ou seja, para, diferindo a presença, participar do mundo.*»¹

Assim, a errância e a comunicação são modos de interagir com o cosmos. Daí a escolha do título, cujo desenvolvimento se espera realizar no diálogo próximo com os textos escolhidos, embora seja sempre *uma conversa inacabada*.

O objectivo deste estudo visará encetar uma possível viagem através da obra deste autor e das suas ligações ao mundo, a que ele incessantemente alude; delinear percursos de errância e de

¹ Lopes, Silvina Rodrigues – *A alegria da comunicação*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1984, p.11.

comunicação, a partir dos textos em análise, onde estão presentes múltiplos sentidos comuns ao fluir da natureza existencial e deambulatória do homem.

O corpus será constituído essencialmente por contos de Le Clézio. Remeter-se-á, no entanto, pontualmente, para outras obras, numa visão globalizante.

A perspectiva adoptada será de natureza indutiva/dedutiva e pretende-se que a formulação de hipóteses, a partir da análise dos textos, seja o mais possível inteligível, à luz da obra do autor.

Quanto à organização do trabalho, este desenvolve-se em sete capítulos. O primeiro contém alguns dos fios presentes neste texto da dissertação e no modo como estão tecidos, tendo em conta pressupostos que corporizaram a obra do autor, em que mito e errância convergem para a possibilidade da alegria cósmica da comunicação, num mundo onde forças contrárias prevalecem, levando o homem à busca de formas várias para a superação da luta que, implícita ou explicitamente, vai travando. Serão pré-anunciadas ideias e temáticas constantes das obras em análise. No segundo capítulo, serão delineadas formas de busca, encetada de olhos atentos e abertos, através da errância, que se alarga ao tempo mítico, que difunde ancestrais mas renovados sentidos para o homem actual, incluído num mundo em incessante mudança. No terceiro e quarto capítulos, tentaremos reunir alguns tópicos e personagens que vibram no universo literário de Le Clézio, revelando disponibilidades para a procura de novos caminhos, que conduzam à descoberta de alguns dos tesouros acessíveis no cosmos, que de todos é pertença. No quinto capítulo, abordar-se-á o espaço e o tempo da(s) estória(s), sem omitir, obviamente, a ligação destas coordenadas ao nível mítico ou actual, que sustentam fenómenos relevantes da nossa existência humana e que testemunham a busca incerta de felicidade. No sexto capítulo, será feita uma reflexão sobre a escrita, nomeadamente, de Le Clézio, possível entidade clarificadora do caos existencial, facilitadora da comunicação, embraiadora de uma viagem possível para a negação da morte, enquanto o tempo permite a abertura dos olhos à esplendorosa luz dos dias. Finalmente, no sétimo capítulo, apresentar-se-á uma conclusão - uma visão que se pretende globalizante sobre o tema desenvolvido, embora não definitiva, porque uma obra tão vasta, tão conhecida e estudada permitirá sempre novas leituras e interpretações.

Sustentar-se-á, assim, a esperança de encetar um diálogo, que é uma síntese pessoal sobre um tema, com laivos de feliz descoberta, para que uma pequena parte da luz imensa de uma obra se veja repercutida, assimilada, com a consciência que «*É preciso uma terrível coragem para nos arriscarmos a afirmar coisas que nada significam ou que são inúteis porque estão ditas e reeditas.*»²

Tentar-se-á, pois, ao longo deste trabalho, demonstrar que a errância é um dos caminhos para essa busca sempre incompleta, possibilidade de encontro de momentos portadores de paz e felicidade, de identificação com seres ou objectos disponíveis no Universo.

Para além dos textos de Le Clézio, serão referidos textos de vários ensaístas, que, através dos trabalhos publicados, contribuem para a compreensão da obra deste autor, no feliz espanto de ver fluir Vida e Obra - interligação de várias linguagens - veiculando a força dinâmica de elementos telúricos, que emergem com a energia dos afectos, com a recusa do definitivo, perante a dicotomia da partida e do (mito do eterno) retorno: «*(...) les livres qu'on écrit, comme tout ce qu'on fait, d'ailleurs, c'est un peu avec l'idée d'un retour possible*»³, num percurso de continuidade que permite o cíclico aperfeiçoamento individual e colectivo.

Após a leitura de muitas das páginas escritas por/e sobre Le Clézio, partir para a redacção de um trabalho sobre uma obra literária tão vasta e rica de humanismo instaura a incómoda mas aliciante consciência de que «*une page écrite, c'est plein de blancs*».⁴

Felizmente existe a vontade de cruzamento com novos e fecundos olhares.

² Abelaira, Augusto – **Sem Tecto entre Ruínas**, Sá da Costa Editora, Lisboa. 1982 (2ª edição), p.83.

³ Le Clézio – **Ailleurs**, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, Le Grand Livre du mois, Arléa. 1995, p.25.

⁴ **Idem**, p.51.

1.2 Referências à obra de um autor errante

O escritor nasceu em Nice em 1940, viveu nesta cidade do Sul de França até aos vinte anos e os seus livros permitem aceder a atentos olhares sobre o mundo. Contêm, numa tessitura textual aparentemente simples, complexos labirintos da existência e memória humana, impulsos necessários à mobilidade, valorizando o real e o imaginário, de cuja fusão resulta uma obra, onde estão presentes múltiplas componentes inerentes à produção humana, que Le Clézio realça, quando fala do seu trabalho de escritor:

*«... la recette - pour le travail d'écrivain - me semble bonne (80% d'imagination pure, 10% d'expérience personnelle, 2% de réminiscence de lecture, 0,5% de recours prémédité à des thèmes traditionnels, 6% de faits divers et éléments de l'actualité, et 1,5% de grands problèmes du temps). Aujourd'hui, j'ôterais quelque part pour ajouter aux réminiscences personnelles».*⁵

Le Clézio iniciou a sua vida literária quando era ainda criança com um romance de aventuras, a cujo processo não foi alheio o acesso a muitos livros durante a sua infância e as viagens que fazia com a família, de tradição errante instalando-se em vários continentes por razões profissionais e opções de vida. O que acentua a natural mutabilidade de um ser humano em processo. Actualmente tem publicada uma vasta obra retratando, em muitos textos, a epopeia do quotidiano de seres humanos que habitam o planeta terra; muitos dos quais confluindo nos subúrbios de grandes cidades como Paris, Marselha...

Marianne Payot, questionando-se sobre uma vastíssima produção literária, que remeteria para uma idade mais vetusta de quem a produz, traduz o seu espanto, perante os visíveis sinais de juventude revelados pelo escritor:

«Comment ne pas s'étonner? L'élégant gentleman aux cheveux blonds et à l'allure de jeune homme aura 60 ans en l'an 2000. Est-ce qu'il a fait sienne la devise

⁵ Ailleurs, p.29.

mexicaine de remettre au lendemain ce qu'on peut faire le jour même? ou bien est-ce l'écriture?»⁶

Dir-se-ia que uma resposta procurada pela ensaísta se encontra na última questão, porque este *écrivain errant*, que gosta de estar *loin de la foule*, escreveu já umas três dezenas de obras, repartidas por romances, contos, ensaios, histórias para crianças, textos para jornais, revistas...

A mesma autora refere o início da produção literária (durante uma primeira viagem de barco rumo à Nigéria, tinha o autor seis anos), forma de expressão adoptada e que foi prenúncio de uma obra que marcará uma presença na terra.

De facto, cedo parece instaurar-se um desejo de comunicação, e quando estudante, para além da escrita, fascinava-o o desenho. Utiliza esta forma de expressão, posteriormente, em obras como **L'inconnu sur la Terre, Terra amata** com desenhos, aparentemente infantis. Inclui também efeitos gráficos, nomeadamente em **Les Géants, Voyage à Rodrigues**, alargando os campos possíveis da comunicação e enriquecendo-a com a junção de várias componentes da arte, sem a qual a vida seria um árido deserto de tristeza, escuridão, aborrecimento e morte. É um modo de juntar pedaços do mundo, cuja união permite comunicar melhor o que se pretende, num processo festivo de completamento:

«... il y a le dessin, qui permet d'échapper aux mots chaque fois que vous en avez envie. C'est vraiment une fusion. Je crois que les arts qui réalisent une fusion entre deux ou trois éléments sont particulièrement accomplis».⁷

Actualmente, *«Il navigue entre Nice et le Mexique. Plein de méfiance à l'égard de la civilisation citadine, il s'attache aux déshérités».⁸*

Deste modo, os textos que produz revelam uma atenção crescente em relação aos problemas actuais; veiculam mensagens transformadoras de práticas sociais de indiferença, rejeição do

⁶ Payot, Marianne – «J.-M.G. Le Clézio loin de la foule» in **Lire**, juin 1997, p.24.

⁷ **Ailleurs**, p.19.

⁸ Payot, Marianne, **Idem**, p.24.

outro, xenofobia, intolerância, instituindo-se o seu discurso como «*l'antidote parfait à tous les discours extrémistes nationalistes*».⁹

Entre a sua primeira obra conhecida, **Le procès-verbal**, quando o autor tinha a idade de vinte e três anos, contemplada com o prémio Renaudot, e **Poisson d'or**, publicada aos cinquenta e sete anos, é possível detectar a modificação de uma natureza pessoal, que sabiamente evolui num processo resultante de um longo percurso de observação, de abertura, de atenção ao mundo, de penetração em espaços (sendo estes, frequentemente, *des espaces du dedans*¹⁰), onde o olhar pode filtrar uma história que interessa contar porque é humana, pertence ao domínio dos afectos, traduz partículas dos imponderáveis existenciais...

As vivências de viajante frequente, de conhecedor de práticas multiculturais – «*Je vivais avec mes livres, l'accent créole de mon père, la nourriture mauricienne de ma mère*»¹¹, muita sensibilidade, desenvolvem no escritor o gosto e a possibilidade de contacto com outros povos e raças influenciando, por certo, a sua escrita, numa relação indissociável vida/obra.

E, decorrente das suas vivências, de todos os seus percursos interiores e exteriores, não é alheio o facto de preferir escrever, frequentemente, para e sobre crianças e jovens, pois estes são seres, à partida, mais disponíveis para a modificação e serão eles os protagonistas do mundo, num futuro próximo. Daí a existência de personagens que revelam um grande despojamento e pureza infantil presentes em obras, tais como **Mondo et autres histoires**, **Voyage au pays des arbres**, **L'inconnu sur la Terre**, **Désert**, **Étoile Errante**, **Printemps et autres saisons** e outras.

É, assim, uma obra - cujos títulos até à data publicados são indicados no final deste trabalho - que foi crescendo em depuração e humanidade, havendo nela o pulsar de sentimentos, a que não são alheios mudanças nos sistemas políticos, sociais, culturais e literários. Nas primeiras obras estavam presentes preocupações de teor acentuadamente existencialista ou próprias dos *nouveaux romanciers*, como em **Procès verbal** (1963), **La fièvre** (1965), **Le Déluge** (1966), **Le livre des fuites** (1969). Nestas obras o ser humano fechava-se sobre si próprio, perante problemas de extrema solidão, violência e guerra interior, para os

⁹ **Idem**, p. 25.

¹⁰ Título de uma obra de Henri Michaux, publicada pela *Poésie* Gallimard, em Paris, em 1966. Este autor e Lautréamont são escritores referenciados por Le Clézio.

¹¹ Payot, Marianne, **Idem**, p 25.

quais a fuga significaria desaparecimento porque seria partir para não voltar, ao contrário da errância abordada posteriormente, definidora de sentidos donde se depreende a reconstrução pelo retorno. A partir das obras produzidas, em finais dos anos setenta, como **Mondo et autres histoires** (1978), **L'Inconnu sur la terre** (também de 1978), as preocupações globalizam-se, alargam-se a mais vastas dimensões do homem, decorrentes de fenómenos como a emigração, fanatismo, solidão, pobreza, exclusão social, marginalização... Problemas que alimentam a proliferação das grandes cidades e evidenciam fragilidades que implicam a necessária instauração de mais dignas e autênticas relações interpessoais e uma redentora comunhão com a natureza.

O dinamismo da viagem, muito presente nos textos escolhidos para análise, é um possível construtor de harmonia, de equilíbrio, paralelamente à estrutura caótica do mundo, que surge, inevitavelmente, ao longo de uma obra que reflecte a modificação das sociedades e a maturidade de um escritor na sua apreensão e busca do essencial:

*«Dans ses premiers romans, l'écrivain s'attachait à porter un regard, souvent accusateur, sur la violence du monde moderne.(...) Avec le temps et la découverte d'autres civilisations, Le Clézio s'est apaisé: il est devenu un écrivain de la quiétude, du bonheur et de la liberté».*¹²

Jean-Louis Ezine, em entrevista ao autor, corrobora a ideia de mudança de orientação na escolha das temáticas, não por desistência, no seu entender, mas pela serenidade que se vai maduramente conquistando, com a vontade de reconstrução do trabalho de desenvolvimento humano, ao longo da vida, e cujo processo permite vislumbrar traços de tranquilidade e optar pelo silêncio produtivo, mais eficaz ainda se se pretender compensar o excesso de ruído, que impede que emissor e receptor se entendam. Jean-Louis Ezine interroga o escritor:

«Au début, vous avez été un écrivain de la ville, du monde moderne, de la civilisation mécanique, de l'électricité, de l'automobile, du fer et du béton, de l'agression urbaine, d'une certaine forme de guerre.

¹² Doucey, Bruno - **Désert, Le Clézio** - Profil d'une oeuvre. Hatier, 1994, p.11.

*Puis insensiblement, vous êtes devenu l'écrivain du silence, du désert, de la transparence, de l'harmonie. Pas une de vos phrases, aujourd'hui, en tout cas dans les romans, qui ne soit pas une célébration d'une certaine fusion de l'écriture et de la nature».*¹³

Bruno Doucey chama a este período de vida *Pour une vie nouvelle*, que se foi inculcando nas suas páginas também devido ao conhecimento de outras civilizações como a Azteca, mostrando que as viagens feitas se repercutem, de facto, na vida e na obra, e que as aprendizagens se vão fazendo em múltiplos espaços e tempos, estando o homem em interacção e diálogo com tudo o que o rodeia, já que pessoas, árvores, estrelas, céu, mar, pedras, plantas, rios... são elementos que nascem, se transformam, se renovam, perecem, completam a magia do cosmos, para quem o sabe olhar:

*«Je crois que ces civilisations offraient toutes sortes de leçons qu'on devrait bien écouter: des leçons d'écologie, d'équilibre de l'homme avec la nature, d'équilibre de l'homme avec lui-même. Elles étaient fondées sur l'équilibre, sur la notion d'équilibre. L'équilibre entre le magique et le réel, l'équilibre entre la vie et la mort, entre l'individu et la société».*¹⁴

A vida na Terra, os tesouros de natureza física e humana merecem serem olhados, amados, reconhecidos e preservados para conservação da sua existência e memória, porque o sentimento de posse definitiva faz esquecer que a vida é passagem e uma sucessão de dádivas, empréstimos, permutas, transmissões... Citando uma frase de um chefe índio, que reitera a recusa da distração destruidora, do esquecimento e indiferença, Le Clézio sustenta:

*«Il y a des forêts, on leur laissera les forêts, une rivière, on leur laissera la rivière. On a reçu quelque chose, on nous l'a prêtée, ça nous a été prêté: il faut le rendre à ceux qui viennent comme ça nous a été prêté».*¹⁵

¹³ Ailleurs, p.13.

¹⁴ Idem, p.124.

¹⁵ Idem, p.59.

O autor parece partilhar, igualmente, desta perspectiva de solidariedade ecológica, revelando um entendimento profundo da pessoa errante, que povoa o seu universo literário e que é uma via para aceder à reinvenção despojada, útil à plena comunicação e celebração da vida, definindo, assim, de um modo geral, a sua personagem: «*C'est quelqu'un de passage; quelqu'un à qui justement on a prêté la vie et qui va pouvoir la rendre*».¹⁶

Na sua obra vibra, por vezes, um respirar *naïf*, aparentemente primário, no modo de abordar vastos problemas existenciais, revelados através de personagens crentes no indescoberto e cândidas nos seus comportamentos. Acentuam, porém, o louvor à vida, à beleza, assumindo-se como símbolos dos que querem, para si e para os outros, o mesmo que o autor explicita para si próprio: “ *vivre de mieux en mieux en être humain* ”.¹⁷

Pressupõe-se, contudo, que não se trata de *tipos* de personagem mas essencialmente de *casos* inerentes ao indivíduo.

Se é verdade que a escrita ultrapassa a descrição mimética da realidade, esta não deixa, contudo, de enformar a literatura.

Para a selecção, essencialmente, dos três livros em análise, não foi alheio o facto da sua forma de narrar – o conto - estar aliada à capacidade de apreensão de momentos fulcrais, que se pretendem narrar, e da possibilidade de transmissão de uma mensagem essencial e breve, facilitadora do olhar e da comunicação. São como curtas viagens que permitem o encontro, a emoção, a empatia, um momento transformador de diálogo entre leitor e escritor, eficaz se veicula a concentração de sentidos, podendo o emissor estender a sua mensagem a múltiplos receptores, de modo a partilhar a alegria da comunicação.

Possa este autor continuar a produzir e fazer proliferar a sua obra, porque a luz das suas palavras ajudarão a compreender melhor fenómenos de globalização actual, a amar a escrita e a leitura, a diluir a húmida e escorregadia parede da obscuridade de muitos espaços e tempos que alguns felizmente têm a capacidade de iluminar, aquecer, ajudando a ultrapassá-la, sabendo olhar e permitindo ver o que existe para além da limitada visibilidade do real.

¹⁶ *Idem.* p.60.

¹⁷ Cf. *Lire*, juin 1997, p. 25.

1.3 Para uma nova compreensão do mundo

«...la terre n'appartient pas à l'homme,
c'est l'homme qui appartient à la terre.
(...) toutes choses sont liées
comme le sang qui unit une même famille».
Le Clézio, **La fête chantée**

A escolha do corpus para este trabalho incidiu, assim, sobre os livros de contos e novelas - **Mondo et autres histoires** (1978), **La ronde et autres faits divers** (1982) e **Printemps et autres saisons** (1989), obras que foram escritas após a publicação de **Voyages de l'autre côté** (1975) e que parecem marcar, como já foi referido, o início de uma fase de maior apaziguamento, em relação à problemática apresentada nos primeiros livros, que mostrava o homem prisioneiro de muitas forças que provocavam um obsessivo desejo de fuga em busca de libertação. Para a mudança não terá sido alheio o facto de, no início dos anos 70, o autor se ter interessado por fenómenos míticos de outras civilizações, geradores de obras como **Haï** (1971), **Mydriase** (1973), **Les profécies de Chilam Balam** (1977), onde está presente a força de muitos deuses que emanam da Terra, espaço sempre prometido a quem tem o dom de nascer, de viver, fazendo deste percurso um acto sagrado: «*Le Clézio n'est pas loin de créer (...) une déesse Vie*». ¹⁸

Nas obras publicadas, nos dois anos que antecedem e sucedem a **Désert** (1980), constam alguns dos dramas contemporâneos, sob a forma de discurso poético, mostrando a ligação da Literatura, e as suas plurais redes de palavras, à complexidade da vida humana, numa busca de sentidos para a existência, em profunda comunhão cósmica, na confluência e partilha de múltiplos elementos que povoam o planeta Terra, à qual o ser humano está ligado, como a árvore, cujas raízes lhe permitem procurar, simultaneamente, a seiva terrena e a luz do infinito.

Le Clézio é um *poeta* da compreensão da individualidade e singularidade humana. A sua prosa, intensamente voltada para a

¹⁸ Onimus, Jean – **Pour lire Le Clézio**, puf écrivains, Paris, 1994, p.21.

infância e juventude – a busca da infância perdida, que atrai a sensibilidade de cada ser humano – revela a crença na possibilidade de construção de uma nova mentalidade do homem do futuro e configura lugares míticos como a Ilha Perdida ou a Terra Prometida, espaços de busca de uma nova vida, não só para preencher vazios do (desas)sossego actual, mas para revelar maravilhas (im)perdíveis.

Nas obras seleccionadas, esboçam-se retratos de pessoas que se inserem num actual “*monde d’esclaves*”. Provido de países de emigração, escolhem, nomeadamente, a França como destino, tornando-a encruzilhada de tempos e de espaços de errâncias, decepções, ilusões, fracassos, sonhos interrompidos, continuação da viagem à beira de desejos latentes de retorno, de apaziguamento e redenção:

«... chez Le Clézio ce retour vers un paradis perdu
est devenu un leitmotiv que nous appellerons poésie
(...) mais nous pourrions aussi l’appeler paix».¹⁹

São pessoas que buscam tesouros vários, para quem «*partir était une délivrance*»²⁰ que trazem as cores, os ritmos e odores de países distantes, muito vivos no sonho e na memória que o sol das travessias vai nutrindo. Trazem também um olhar muitas vezes claro de ingenuidade, inocência, como um filme, que se julga vazio, à procura de novas e sedutoras imagens, que o azul da distância poderá ajudar a descobrir.

Le Clézio é um escritor em busca do (in)finito, interessado pelos rumos, ritmos, percursos humanos, articulando-os com múltiplos mitos encantatórios das sociedades primitivas. Alguns críticos acentuam a influência de Rousseau, remetendo para o paradigma de homem novo. Neste âmbito, foi também considerado por Robbe-Grillet como um “boy-scout” com influência rousseauiana. O autor justifica algumas das suas escolhas nascidas do desejo de receber, criativamente, luzes das sociedades primitivas, que privilegiavam a inclusão natural de todos os seres:

«On s’aperçoit qu’on doit de plus en plus de
choses à ces sociétés disparues, ou en voie de

¹⁹ Onimus, Jean, op. cit., p.55.

²⁰ Le Clézio - *La saison des pluies in Printemps et autres histoires*. Gallimard, Paris. 1989, p.205.

*disparition, et, parmi ces choses, il y a la certitude que l'être humain ne doit pas être séparé de son milieu naturel(...). Son milieu naturel, c'est l'équilibre entre toutes les forces - y compris animales et végétale».*²¹

O conhecimento de vivências pessoais explicitadas pelo autor e, sobretudo a leitura das suas obras, reiteram a recusa de uma visão linear, unívoca e ingénua; estando patente a articulação de um paralelismo do tempo actual com o universo mítico, que vai sendo construído e legado pela Humanidade, e que geram o entrelaçar de sentimentos que não excluem nada nem ninguém, emergindo, contudo, a (des)ilusão, suscitada pela irreversibilidade do tempo, agente de mudança: «*Quelle folie de chercher quelqu'un après une vie*»²². Prevalece, porém, a existência de laços de perenidade patentes na força imperecível dos mitos.

A propósito dos mitos - e talvez em resposta a laivos de puerilidade que alguns críticos detectam nas suas obras - reafirmando tradições, práticas do povo índio, diz o autor, no seu livro sobre o México: «*Le Mexique est probablement le pays du Nouveau Monde où s'est trouvée corrigée l'idée puérile et idyllique du "bon sauvage" romantique*»²³, recusando, portanto, uma visão meramente generosa do mundo e revelando, outrossim, a compreensão por fenómenos paradoxais da natureza, tão bela como violenta, enraizados nos mitos e poderes de mágicas civilizações ancestrais, num espaço «*symbole d'une terre-mère à la fois nourricière et mortelle*»²⁴, em cujo «*Nouveau monde (...) les dangers semblent à la mesure des trésors qu'ils escomptent*».²⁵

E é este país - México - o espaço escolhido por Le Clézio para passar muitos dos dias do ano, reconstituindo a emoção de um universo que vai observando, escolheu viver próximo de um vulcão, fenómeno pronto a irromper na natureza e também na chama errante da escrita:

«Il vit ainsi une partie de l'année, dans un village situé au pied du volcan Paricutin. Il y trouve une

²¹ *Ailleurs*, p.78.

²² *La saison des pluies*, p.238.

²³ Le Clézio - *Le rêve mexicain*, Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1988, p.215.

²⁴ *Idem*, p.266.

²⁵ *Idem*, p.123.

*innocence, une quiétude, une simplicité qui lui permettent d'oublier la violence du monde moderne».*²⁶

Não se tratará, no nosso entender, tanto de esquecer a realidade actual, mas de criar uma maior predisposição para o acto de criação, num espaço de imprevisibilidades, de interrogações, de suspensão, que conduz ao aproveitamento intenso do momento presente porque, só nele se vive, quando o cenário é de fortes contrastes, indiciando, simultaneamente, o instante único ou último:

*«Qu'est-ce qui fait du Mexique un des lieux privilégiés du mystère, de la légende, un lieu où le moment même de la création paraît encore proche alors que déjà s'annonce, inexplicablement, l'autre moment suprême, celui de la destruction du monde».*²⁷

Este ambiente mágico, de silêncios interrompidos e sensualidade, de desejo do conforto da partilha, de ruptura eminente, está presente no universo literário de Le Clézio, povoado de adolescentes, cujas práticas diferem, frequentemente, das dos adultos, porque se, muitas vezes, aqueles preservam a vida, estes mais facilmente provocam a morte:

*«Ils ont le temps de vivre et de pénétrer le monde mystérieux de la nature, de pénétrer les choses, de les faire exister, alors que nous les tuons, par notre indifférence, notre déséquilibre, notre cruauté».*²⁸

Nas obras seleccionadas, escritas por este grande solitário mas grande comunicador através da escrita, verifica-se a procura da superação, pela emoção da palavra, de lacunas de um mundo dilacerado que se questiona, que busca possíveis respostas para múltiplas questões e encontram-se temas como as viagens, busca e encontro de espaços de sedução, a educação formal e informal, a marginalidade, a prisão que constituem as grandes cidades, o papel de cada um na terra - tudo convergindo para o desejo de

²⁶ Doucey, Bruno, *op. cit.*, p.10.

²⁷ *Le rêve mexicain*, p.214.

²⁸ Di Scanno, Teresa - *La Vision du monde de Le Clézio: cinq études sur l'oeuvre*. Liguori Édit. Napoli, Nizet-Paris, 1983, p. 54.

união cósmica, possível através da errância, que permite procurar novos e necessários espaços de felicidade e comunicação.

Detecta-se, assim, o fluir poético, telúrico e ético da escrita, o evoluir de temáticas inerentes ao homem, a ligação de diferentes tempos e espaços que convergem, holisticamente, na nossa época. Esta tem o ruído e a velocidade de um mundo (quase) esgotado de emoções e sobrecarga de objectos e de fadiga, criando paradoxos e vazios. O *trop plein* contrasta com alguns refúgios libertadores como o *terrain vague* - espaços que impedem, ainda que temporariamente, a proliferação de barreiras, os espaços preenchidos impenetráveis, e onde é possível encontrar ainda uma passagem, o alargamento do olhar, alguma liberdade de movimentos...

O *terrain vague*, como será visto em capítulo próprio sobre o espaço, representa um reduto de liberdade, a possibilidade de estar, de usufruir de espaço «*en marge de l'urbanisation, tout ce qui semblait oublié par la civilisation ou, au contraire, ce que l'urbanisation avait repoussé*». ²⁹

Assim, o autor traz para a sua obra motivos resultantes de muitas preocupações actuais, instaurando vivificados e mais abertos espaços: «*plage, littoral, désert, ville, terrain vague, montagne, mer...*», que se opõem a estreitas paredes, às quais se confinam muitos seres humanos:

«*Je me dis souvent que ce doit être épouvantable de naître aujourd'hui, d'arriver dans un monde où tout est déjà attribué, où vous n'avez pas la possibilité, je ne dis même pas de posséder quelque chose, mais simplement de passer*». ³⁰

O autor parece atraído pelas margens, onde existem fontes permanentes de criatividade, que não quer ver esquecidas porque nelas reside a força de poder encontrar o alívio e a harmonia, face à cansada indiferença do *trop plein* actual.

Sem a nostalgia redutora do tempo irreversível, revela «*Une tendresse pour les êtres faibles, vulnérables, paumés, incapables d'affronter une sauvage réalité; une nostalgie des temps heureux où les hommes connaissaient le respect et la fraternité*». ³¹

²⁹ Ailleurs, p. 56.

³⁰ Idem, p. 58.

³¹ Onimus, Jean, op. cit. p. 94.

A obra de Le Clézio faz crer no sol que renasce todos os dias, deixando transparecer a sua luz através das nuvens. Uma estrela que brilha, não para criar trevas nos olhos dos que a pretendem observar, mas que ilumina e aquece um mundo solitário e desolado, que contém espaços físicos e humanos, cuja beleza o homem ainda pode (re)descobrir, (re)construir...

A escrita de Le Clézio é um processo de (auto)reflexão que se vai depurando, tornando-se claro, simples, com a transparência do essencial.

É o percurso regenerador da arte, a partir, essencialmente, do visível, do olhar sobre o real, na sedução amorosa do quotidiano: «(...) *la recherche du bonheur, le bonheur quotidien, l'allégresse de tous les instants, la plus simple qu'il soit possible de connaître*». ³²

A produção literária de Le Clézio pode gerar interpretações infinitas, realçando-se ensaios ou romances como: **L'inconnu sur la Terre** (1978), **Désert** (1980), **Le chercheur d'or** (1985), **Onitsha** (1991), **Étoile errante** (1992), **Diego et Frieda** (1993), **La Quarantaine** (1995), **Poisson d'or** (1997), permitindo a leitura-descoberta, a leitura-conhecimento, a leitura-paixão, a leitura-sedução, a leitura-errância, processo sempre gerador de novos processos.

De facto, as obras de Le Clézio mostram seres que se deslocam em busca de novos elementos para preencher e suprir lacunas da sua existência. E um livro é uma oportunidade de encontrar e conservar tesouros no tempo de escrita e de leitura, que é sempre demasiado efémero e fugaz, mas que se abre, porém, a luminosos instantes imprevisíveis - importantes para quem escreve e também para quem lê: « *Ecrire un livre, alors, c'était essayer de saisir ce moment fugitif où il va se passer quelque chose* ». ³³

Será, assim, encetada uma viagem, neste sedutor labirinto humano, recorrendo constantemente à ajuda deste grande viajante e de estudiosos que vêem nele *un grand chercheur de trésors*, que, dispersos pelo planeta Terra, repousam, muitas vezes escondidos, à espera dos que se aventuram a descobri-los, com um olhar atento, amando a vida, a sua memória, sem esquecer o fulgor do instante actual. Como Jean Onimus defende, através da

³² Di Scanno, Teresa. *op. cit.*, p.53.

³³ *Ailleurs*, p.94.

sua escrita ensaística, colocando o autor nas encruzilhadas de um tempo indefinível:

*«...l'oeuvre de Le Clézio est "postmoderne". Elle se trouve en harmonie avec les tendances à l'improvisation, à l'authenticité, au refus de la technique, propres, en général, à l'art contemporain».*³⁴

Aqueles que gostam de viajar, por uma necessidade de descobrir, de se conhecerem a si próprios, (re)constroem visões do mundo que seriam (dele e dos outros) desconhecidas e abandonadas sem a sua passagem e sem as quais se negaria a possibilidade de reinvenção, de redenção, possíveis através da escrita. Le Clézio, ou melhor, *«le voyageur leclézien possède donc une double fonction. D'une part il est critique (...), d'autre part, il sert de révélateur».*³⁵

1.4 Uma leitura dos títulos das obras em análise

*« Les murs aussi parlent
parce qu'ils sont des murs, et les autos, les trains,
les avions, tout parle avec son corps».*
Le Clézio – **Voyages de l'autre côté**

Mondo et autres histoires, La Ronde et autres faits divers e Printemps et autres saisons são títulos onde pontua o determinante indefinido *autres*, que pode implicar uma desvalorização do não nomeado, assim como uma abertura à diversidade e à possibilidade de existência de histórias ou situações afins, que, apesar de não enunciadas no título, são susceptíveis de serem encontradas, se forem procuradas com a crença na possibilidade de novas descobertas.

As três obras têm em comum o facto do título do primeiro conto dar nome ao livro, valorizando, assim, o início, a primeira

³⁴ Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 8.

³⁵ Thibault, Bruno - "Le livre des fuites de J.M. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne" in **French Review**, 1992, p. 431.

luz, a manhã, a comunicação simples e primordial, a capacidade iniciática da Literatura.

Mondo et autres histoires reúne oito³⁶ contos e os seus títulos remetem para múltiplos tempos e largos espaços: **Mondo** (cujos sons se aproximam de *monde*) abarca, potencialmente, todos os temas dos restantes contos; **Lullaby** - a sílaba central pode constituir um elemento espacial interstício, centro, elemento entre vários mundos, espaço longínquo, de mistério, de todos os enigmas que pode veicular; **La montagne du dieu vivant** - *dieu* é nomeado com a mesma minúscula de *montagne*, indiciando a possibilidade da existência de vários deuses que coexistem no espaço e no tempo; **La roue d'eau** repercute-se como uma vagarosa mas irreversível passagem do tempo; **Celui qui n'a jamais vu la mer** - traduz o espanto e atracção de alguém, perante a vastidão do mar que, para ele, como para muitos, é lonjura e desconhecimento; **Hazaran** - a vogal a suceder sempre a uma consoante - abertura mas, simultaneamente, labirinto; **Peuple du ciel** relembra o eterno e o sagrado; et **Les Bergers** - símbolo para que remetiam os contos anteriores: a errância que permite aceder à montanha, chegar mais perto do céu, à planura parente do mar, à percepção natural da passagem do tempo, ao olhar ondeante da vastidão, da deslocação cíclica e regular dos astros, numa junção cósmica de horizontalidade e espiritualidade.

Assim, todos os contos remetem para o Mundo e algumas das suas histórias, para a busca de um equilíbrio entre o real e o imaginário, num processo dinâmico de distanciamento e aproximação.

Na colectânea **La ronde et autres faits divers**, o indefinido *autres* introduz a existência de situações, de aparente pouca importância, incluindo o conto nomeado no título.

Curioso será, porém, lembrar que é considerável o valor que Le Clézio atribui ao *fait divers* na génese e motivação da escrita, porque aqueles são também reveladores de imprevistos momentos de cuja soma se esboçam poderes, enigmas e fragilidades do complexo quotidiano humano: «Le Clézio, après les surréalistes, est de ceux qui perçoivent ainsi l'ineffable dans le banal, l'incroyable dans le quotidien».³⁷

Se *la ronde* aponta para a união, para a provável desejada solidariedade, estes conceitos poderão ser considerados não

³⁶ Chevalier, Jean e Gheerbrant - **Dicionário de Símbolos** Teorema, Lisboa, p. 483.

Segundo este dicionário, o número oito simboliza o equilíbrio cósmico.

³⁷ Onimus, Jean, *op. cit.* p.25.

importantes, mas entendidos como *faits divers*. Por quem? Possivelmente por aqueles que capitalizam o espaço das cidades, que as invadem no desejo febril de as possuir pragmaticamente, fazendo proliferar prédios anónimos, imensos, de solitária desmesura, onde luzes iguais se acendem, na similitude dos afazeres às mesmas horas, tecendo incomunicáveis refúgios, tornando indistintos o mar, a montanha, os lugares que permitem o descanso do olhar e passar além dos espaços de imediata sedução.

Ao contrário das outras duas obras, **La ronde et autres faits divers** tem escrito na capa *Nouvelles*, palavra polissémica, que tanto pode remeter para *novelas* como para *notícias*, possivelmente de um mundo paradoxal, de contrastes, de seduições e medos, de busca de espaço de contemplação, perante o ruído de sôfrega voracidade.

Neste livro, são contadas onze histórias.³⁸ Tal como a simbologia do número aponta, há o anunciar do conflito que está presente em cada conto, que nos situa no espaço da cidade ou nos seus subúrbios.

Em **La ronde**, há a cidade-devoradora, a cidade-morte, porque, entre a multidão, a indiferença prolifera, as pessoas cruzam-se sem se olharem, preferindo fixar as personagens do reluzente écran de televisão ou os vastos produtos apelativos das grandes superfícies de consumo. Assim, a cidade, espaço privilegiado do olhar sobre os outros, é cenário de seres autistas, num círculo vicioso de comunicação desejada mas cada vez mais impossível; em **Moloch** - palavra cuja sonoridade transporta uma carga de mistério, exotismo, segredo - também a cidade está presente e faz-se ouvir no ruído difuso que começa na autoestrada e que condiciona a vida num *terrain vague*: em **L'échappé**, reitera-se a afirmação de Jean Onimus: «*Nous sommes environnés de transcendances réelles*»³⁹. A junção do real e do transcendente verifica-se no espaço privilegiado da montanha: linearidade e duplicidade, uma evasão do espaço dos dois contos anteriores, num jogo de alternância.

Em **Ariane**, pressentimos, de novo, a incomunicação, a indiferença, o abandono, a fria solidão num *HLM* sobrepovoado; em **Villa Aurore** converge o conflito entre o presente e o passado, a juventude e a velhice, a tranquilidade e a cega cobiça

³⁸ “Juntando-se à plenitude do 10, que simboliza um ciclo completo, o 11 é o sinal do excesso, da desmedida, do transbordamento, seja em que ordem for, incontinência, violência(...), conflito virtual», in **Dicionário de Símbolos**. p. 489.

³⁹ Onimus, Jean, *op.cit.*, p. 23

imobiliária, o afecto e a indiferença, um cenário mítico e a morte da tradição; em *Le jeu d'Anne* constroem-se dicotomias, como o encontro e a separação, o vertical da montanha e o horizonte liso do mar, a vida e a morte, o poder da memória e a fragilidade do corpo; *La grande vie* é o divertimento, com base na semelhança sonora dos nomes Pouce e Poussy – duas jovens que tecem e desenvolvem jogos divertidos de duplicidade, de fuga e de ambiguidade; em *Le passeur*, o trágico de uma viagem colectiva, cujo guia parece avistar a terra prometida, matando, porém, as expectativas de um grupo de estrangeiros, conduzindo-os no caminho obscuro do desconhecido e da pesada incomunicação; no texto *Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?* levanta-se a interrogação sobre a vida e constantes (des)enganos de um emigrante, de origem portuguesa (ou do mito do ladrão arrependido?); *Orlamonde*, penúltimo conto da colectânea, relata a luta pela defesa de um espaço de memória e de paixão; finalmente, no conto *David*, tece-se a pequenez do homem perante o poder da cidade, a relação de forças entre o espiritual e o material, cuja junção configura uma presença total.

Afigura-se, pois, que as diferentes situações narradas em *La ronde et autres faits divers* ocorrem, na sua maioria, na cidade, espaço de múltiplos labirintos, de confusas luzes, de jogos ambíguos e intermitentes de vida e de morte. Não será por acaso que no conto central da colectânea - *Le jeu d'Anne* - há a morte de uma jovem que sucumbiu, perante um feixe de luz que lhe provoca um despiste, projectando-a no abismo, morrendo para além das barreiras da estrada.

Verifica-se, portanto, que os *fait divers* condicionam também a vida na cidade - que atrai como uma intensa luz, obscurecendo os precipícios das margens, que engolem muitos dos que velozmente as percorrem. Numa entrevista, diz, a propósito, Le Clézio:

*«J'ai une collection de faits divers dans une chemise, qui ne seront jamais rien, mais parfois je les lis avec le même plaisir que j'aurais à lire des nouvelles de Tourgueniev. Sous la banalité apparente, il y a autre chose».*⁴⁰

⁴⁰ Cf. Magazine Littéraire, nº362, février 1998, p.34.

As cidades presentes nos contos não são muitas vezes nomeadas, podendo ser, assim, quase todas as que figuram nos mapas que revelam a configuração do mundo.

No título **Printemps et autres saisons** veicula-se a ideia do início, do renascer, mas o indefinido *autres* introduz a existência de possíveis e reais opostos ou, pelo menos, a passagem para outros momentos de maior maturidade e com outros contornos, já não iniciáticos, mas com o olhar do já vivido, da passagem por outras estações em que, para além do céu azul e reverdecer da natureza, foi sentida a quente e forte luminosidade, as medonhas borrascas nascidas de um céu que, pesado e escuro, de repente se enfurece; a melancolia do purpúreo entardecer, em que na terra se estendem as folhas, que o vento empurra sem rumo até a terra as engolir; dos cortantes frios pálidos, em que *o outro* é o calor que se busca ou o frio que se recusa...

Esta colectânea compreende cinco⁴¹ contos, ocupando o primeiro – **Printemps** – 126 páginas; o segundo – **Fascination** – 16 páginas; o terceiro – **Le temps ne passe pas** – 15 páginas; o quarto – **Zinna** – 37 páginas e, finalmente, o quinto conto – **La saison des pluies** – 44 páginas.

O primeiro, que é o texto mais longo da colectânea, vem enunciado no título da obra, prenuncia a primavera, a estação da renovação, da esperança, da modificação. O último conto, porém, anuncia a estação oposta, o final de um ciclo, o desejo do retorno, o término da vida.

Colorido e significativo, o tempo de memória ajuda a definir os percursos que se vão tecendo, a preservar a identidade, a organizar as referências de todo um ciclo de vida, onde se esbatem ou evidenciam imagens.

As personagens principais desta colectânea, são, na sua maioria, mulheres cujo imaginário privilegia a diversidade de representações, sensações, experiências.

Fazendo uma leitura global dos títulos dos contos desta colectânea, estes assumem um sentido próprio, contam uma história de mulher(es) – quase sempre com nome breve, de duas ou três sílabas (Zinna, Libbie, Gaby...), fácil de pronunciar, de nomear, e a prenunciar uma presença próxima, familiar, pronta para a chegada, passagem, partida. Mulher com a cor e o fascínio de terras distantes, mostrando que a totalidade não resulta

⁴¹ Recorrendo ao **Dicionário de Símbolos**, p. 196, pode ver-se que o cinco “*representa (...) os cinco sentidos e as cinco formas sensíveis da matéria; a totalidade do mundo sensível. Número também do centro da harmonia e do equilíbrio*”.

do acumular, mas que aquela se aproxima das dimensões que se deseja configurar.

No primeiro conto – *Printemps* – há o percurso de uma jovem, que vem do norte de África, onde fora vendida como uma escrava. A sua errância é o caminho para a descoberta da mãe, de busca de uma identidade perdida; em *Fascination*, o encontro, através de múltiplos olhares, do narrador com uma cigana que conhecera, quase vinte anos antes, faz reviver longas, incertas e vãs errâncias, na ausência da comunicação que só encontra através da atracção e sedução do silêncio do olhar; *Le temps ne passe pas* remete para o estatismo e suspensão, inerentes à fotografia, apela para um tempo e espaço de memória, de saudade, de dependência do objecto do desejo; O conto *Zinna*, fala de uma mulher que conheceu a glória pela voz, dom sublime para o canto, e que viveu a decadência usurpadora do perfumado brilho e da visível beleza. História, porém, de amizade e compreensão; *La saison des pluies* é também espaço e tempo de passagem, entre a sonhada chegada e a necessária partida, com muitos traços de desejo num percurso de buscas que se foi depurando. Mas, no regresso as águas já não podem ser as mesmas.

Ao longo da colectânea, está presente o desejo, o deslumbramento, o domínio na delimitação do espaço de posse da mulher, quando esta sente o entusiasmo, ainda distante do declínio.

História (quase) única de mulher que um espaço rubro e quente deixou partir. Linha(s) de vida de quem não conhece o limite do novelo.

História de um tempo dilatado do mundo e da vida.⁴² Como no mito.

⁴² Apesar de se aludir brevemente a todas as estórias das três obras, neste trabalho, serão analisados os seguintes contos: *Lullaby e Hazaran* de *Mondo et autres histoires*; *Ariane, Le passeur, Villa Aurore* de *La ronde et autres faits divers*; *Printemps, Fascination, Le temps ne passe pas, Zinna* et *La saison des pluies* (todas as histórias desta colectânea) de *Printemps et autres saisons*, como corpus de abordagem mais específica. No entanto, poderão ser feitas referências a outros textos do autor, que não se pretendem perturbadoras do rumo desta viagem.

2 Errância(s) num plural aqui e agora

2.1 Reflexões sobre o mito

«O mito é uma narrativa que dá sentido ao universo».
Álvaro Manuel Machado

Como está implícito no título deste trabalho, optando pela errância como uma das vias de aceder à comunhão, máxima comunicação com o Universo, o mito está omnipresente na obra de Le Clézio.

Assim, tentar-se-á demonstrar que a actualização do(s) mito(s) pretende legitimar uma outra dimensão do tempo – a eternidade – e aceder à experiência total, ao acto de criação mais perfeito para suprir situações actuais de *manque*⁴³ e de incompletude.

É também uma forma de errância nas suas várias vertentes, de aproximação do conhecimento, da realidade total por um sujeito fragmentado pelos problemas humanos actuais.

O **Dictionnaire des Mythes Littéraires** transcreve a definição de mito de Mircea Eliade, que o seu autor, P. Brunel, considera a menos imperfeita porque mais abrangente:

*«Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans un temps primordial, le temps fabuleux des commencements».*⁴⁴

Cita também a definição de Gilbert Durand, completa e complexa:

*«Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit».*⁴⁵

⁴³ Termo utilizado por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henry Pageaux, no seu livro **Da Literatura comparada à teoria da Literatura**, Edições 70, 1988.

⁴⁴ **Dictionnaire des Mythes**, sous la direction de Pr P. Brunel, Éditions du Rocher, 1988, p.8.

⁴⁵ **Idem**, *ibidem*.

Acrescenta a proposta de André Jolles, que converge na definição de Mircea Eliade:

*«Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment. (...) C'est donc toujours le récit d'une "création": on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être».*⁴⁶

Assim, daí resulta uma nova definição de mito, *«la plus étroite sans doute, mais la plus ferme»*:

*«Le mythe est le lieu où l'objet se crée à partir d'une question et de sa réponse. (...) Le mythe est le lieu où, à partir de sa nature profonde, un objet devient création».*⁴⁷

Para além das funções presentes nestas definições – função de contar, de explicar, de recriar - , há também a função reveladora do mito: *«Le mythe révèle l'être, il révèle le dieu. C'est en cela qu'il peut être présenté comme une histoire sacrée».*⁴⁸

Está presente, portanto, uma concepção religiosa, sobrenatural, constante da definição de Claude Lévi-Strauss:

*«Les mythes n'ont pas d'auteur: dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et qu'elle ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle».*⁴⁹

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, considerando a não existência da dicotomia entre *pensamento*

⁴⁶ Idem, p. 9.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

⁴⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁹ Idem, p. 10.

selvagem e pensamento civilizado, definem o mito como narrativa, como saber, como história, como valor ético.

Antonin Artaud, a quem Le Clézio dedica várias páginas de grande admiração, no seu livro **Le rêve mexicain** (1988), tendo seguido alguns dos seus passos pelo Novo México, também em busca da comunicação através de eternos e onnipresentes traços do tempo *des commencements*, revela-se sensível «à la force vivante du mythe, à sa force magique (...) mais il est vrai qu'il est allé là chercher non dans des chefs d'oeuvre périmés, mais dans le théâtre balinais ou dans la pratique rituelle des Indiens Tarahumaras». ⁵⁰

P. Brunel, autor do supracitado **Dictionnaire des Mythes**, diz, a propósito do mito e literatura: «*Avouons que la littérature est le véritable conservatoire des mythes*»⁵¹, opondo-se à desvalorização dos mitos defendida por alguns autores. Por outro lado, reconhecida a riqueza mítica, esta apresenta-se na génese da *mythanalyse* ou *mythocritique*.

Raymond Trousson preferia o termo *thème* «*mais en même temps, il entendait distinguer le "mythe littéraire" du "thème"*. *Le mythe littéraire, pour lui, est constitué par le récit qu'implique le mythe, récit "que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté", et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées*». ⁵²

Em **Le rêve mexicain**, Le Clézio, referindo-se a um historiador – Diaz del Castillo – alude ao primordial tempo e espaço mítico, cujo deslumbramento é descrito nos seus textos:

«Écrire l'histoire, c'était retrouver le temps de l'émerveillement, alors que tous les témoins de l'épopée sont déjà morts». ⁵³

Atraído pelos mitos mexicanos, Le Clézio exalta a civilização que o atrai pelos traços ainda visíveis, sobreviventes, não destruídos pelos ávidos conquistadores:

«Les hommes continuent de vivre dans un univers où le fabuleux se mêle au réel, un univers dont les

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

⁵¹ Idem, p. 11.

⁵² Idem, p. 12.

⁵³ *Le rêve mexicain*, p. 61.

*possibilités et les limites semblent reculer sans cesse devant le regard».*⁵⁴

Este fabuloso tempo mítico, de encantamento, também presente em muitos contos de Le Clézio, torna-se mais claro à luz genesiaca e sábia do universo, na vastidão das suas plurais e novas dimensões (re)criadoras, como o autor refere a propósito do México, que considera lugar privilegiado para a existência de mitos, sabiamente valorizado antes de descoberto pelos europeus:

*«Cet univers mythique n'est pas seulement la fable: il est un univers de formes nouvelles: les mythes qui se répandent à travers tout le continent américain sont aussi des monuments des créations artistiques. Ils sont au coeur de la religion, à l'origine du savoir».*⁵⁵

Mircea Eliade resume, deste modo, a transformação redentora que é operada pelo desejo de acesso e vivência dos mitos:

*«Numa fórmula sumária poder-se-ia dizer que «vivendo» os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico e penetra-se num tempo simultaneamente primordial e indefinidamente recuperável».*⁵⁶

Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux referem-se ao ressurgimento do mito, atribuindo-lhe um papel restaurador de vazios e frustrações, que decorrem duma existência para a qual se buscam sentidos:

*«Para preencher este **manque**, este vazio, a sociedade constrói e desenvolve um mito: um cenário mítico que vai dar sentido ao mundo, que vai recriar a vida do grupo, que vai dar coerência ao grupo».*⁵⁷

Assim, reactualizando o mito, é possível a redescoberta de elementos que permitam a comunicação mais alargada, remetendo o leitor para um olhar mais abrangente e total, sem a visão

⁵⁴ *Idem*, p.124.

⁵⁵ *Idem*, p. 125.

⁵⁶ Eliade, Mircea - *Aspectos do mito, Perspectivas do Homem*, Edições 70, 1963, p. 23.

⁵⁷ Machado, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henri, *op. cit.*, p.128.

circunscrita ao limite do espaço e tempo cronológico que, efémeros, esmagam facilmente e vão matando:

*«O tempo mítico das origens é um tempo «forte» porque foi transfigurado pela presença activa e criadora dos seres sobrenaturais. Recitando os mitos, reintegra-se esse tempo fabuloso e, conseqüentemente, fica-se, de certo modo, «contemporâneo» dos acontecimentos evocados, partilha-se da presença dos Deuses ou dos Heróis».*⁵⁸

É, assim, um modo de aceder a um tempo de maior plenitude, ao pleno uso de capacidades da vida humana, redimensionando, revivendo, mostrando domínio criador sobre o tempo, abolindo a escravatura actual à passagem das horas e possibilitando, outrossim, um conhecimento da vida mais completo, sem os limites da temporalidade. Poder percorrer um tempo mais abrangente, efectuar avanços e recuos reinventa o fascínio de toda a criação e completude.

No século XIX, Théophile Gautier escreve o conto *Arria Marcella*, cujo herói se situa num tempo mítico, ao qual acedeu também pela força do desejo, procurando a figura paradigmática da feminilidade e do amor:

*«...rien ne devait être impossible à un amour qui avait eu la force de faire reculer le temps et passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité».*⁵⁹

É um abrir de portas à passagem, à compreensão, à comunicação, ao acesso a um conhecimento do outro lado das coisas, que uma visão superficial não pode abarcar, mas cuja profundidade atenta se define necessária, neste final de milénio.

Le Clézio, conhecedor do despojamento dos véus que o real vai tecendo, refere:

⁵⁸ Eliade, Mircea, *op. cit.*, p.23.

⁵⁹ Gautier, Théophile – *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p.256. Gautier, como Nerval, seu contemporâneo, consideravam as viagens facilitadoras da abertura ao elemento revelador, ao fenómeno que poderá irromper do real, em qualquer tempo ou espaço, aproximando-se das virtualidades da errância.

*«derrière chaque chose présente, derrière un vol d'oiseau, derrière chaque apparition, peut surgir, à chaque instant, un autre monde».*⁶⁰

O mito é assim um modo de unir o que é, aparentemente, fragmentado, de restabelecer uma coesão primordial, uma ordem no mundo, a redenção, a partir do caos:

*«Temos de o apreender como uma totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à sequência de acontecimentos, mas antes, se assim se pode dizer, a grupos de acontecimentos, ainda que tais acontecimentos ocorram em momentos diferentes da História».*⁶¹

A referência implícita e explícita ao mito situa o homem face à sua duplicidade, ao seu valor perante o dilema da sua extrema fragilidade e o desejo de eternidade:

*«...face à l'énigme du temps (...) cet homme insaisissable, l'étranger que nous sommes à nous-mêmes(...) entre le temps mortel et la soif d'éternité».*⁶²

Para Marguerite Duras, a busca do absoluto está presente também no recurso ao mito, sendo insuficiente um olhar apenas sobre o imediato, porque o homem rejeita a efemeridade:

*«Le mythe était (...) une approche de l'absolu. Pour tâcher de découvrir sous l'être humain ce qu'il y a de durable et d'éternel».*⁶³

Nesta perspectiva de busca de arquétipos e paradigmas, unificadora de tempos e espaços, ocorre referir a similitude de algumas das conclusões já citadas com situações descritas nos contos de Le Clézio, nomeadamente o preenchimento de inúmeras *situações de manque*, e em cujos textos existem referências que permitem induzir cenários míticos, nomeadamente, através da

⁶⁰ Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 133.

⁶¹ Levi-Strauss, Claude – *Mito e significado, Perspectivas do Homem*, Edições 70, 1997, p. 68.

⁶² *Dictionnaire des mythes*, p.890.

⁶³ Yourcenar, Marguerite – *De la Littérature à la passion*, in *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Livre de poche, Centurion, 1980, p.87.

errância, actualizando, por exemplo, traços do *mito literário* do Judeu errante, considerado *parabíblico* e que, como outros (por exemplo *Lilith*), são «*moins constitués à partir du récit sacré qu'à partir de la réussite exceptionnelle d'une oeuvre où le scénario était agencé avec maîtrise*». ⁶⁴

Mito que nos remete para um tempo de distante e longa errância, que povoa o imaginário comum, que tem interessado muitos escritores de várias épocas e lugares. Segundo Álvaro Manuel Machado, o mito significa duplamente *criação colectiva* e *criação individual*, instalando uma zona de conflitualidade, da qual emana uma mensagem simbólica, como o Judeu errante, fonte inspiradora de muitos autores.

«Depuis Ulysse, le Juif errant, Don Quichotte, en passant par le Wanderer cher aux romantiques allemands, jusqu'au tramp, au bobo de Jack London, la littérature a toujours eu à voir avec l'errance. On peut même imaginer que, pour elle, la prison est encore une forme d'errance». ⁶⁵

Assim, Le Clézio, apesar de veicular modos que tendem para uma via de observação e compreensão dos problemas humanos do mundo dos dias de hoje, segue a tradição literária da errância, desenvolvida no tempo mítico e/ou actual, adoptando e recriando - ou esboçando alguns dos seus traços - figuras míticas, como a do Judeu errante, e adaptando-as às circunstâncias actuais em que o movimento, a busca, a deslocação abraçam os espaços planetários na sucessão inglória de tentativas de superação de inúmeras *situações de manque* ou de desafios perante as forças do universo.

No **Dictionnaire des Mythes** pode ler-se, a propósito do mito do Judeu errante que, primitivamente, era a «*image diffuse d'un témoin de la passion du Christ, qui survivant au drame du Calvaire, erre de par le monde*». ⁶⁶

⁶⁴ **Dictionnaire des Mythes**, p.13.

⁶⁵ Cf. **Magazine Littéraire**, nº 353, avril 1997. É curioso que neste número, dedicado ao tema da errância - *L'errance de Cervantès aux écrivains voyageurs* - Le Clézio não é referido.

⁶⁶ **Dictionnaire des mythes**, p.890. Segundo este dicionário, «*C'artaphile (...) présent à la passion, aurait repoussé le Christ sur le chemin du Calvaire en lui criant: va... va et se trouverait condamné en retour à attendre la venue du Christ, jusqu'à la consommation des temps*».

Esta figura mítica remete para uma eterna condenação que não é alheia à condição humana: «*éternel voyageur est condamné à errer sans repos jusqu'au jugement dernier*». ⁶⁷

A errância, para além de uma hipotética condenação ancestral, será uma forma de percorrer e conhecer um espaço individual e colectivo, descobrir e juntar diferentes elementos, alcançar sucessivas etapas. Num percurso de interrogações e buscas, encontrar saídas possíveis para um caos labiríntico e, sobretudo, minorar formas de encarar a condenação inerente ao homem de todos os tempos, confirmando a impossibilidade de estatismo na adaptação aos dias de hoje.

No conto *Printemps*, a mãe de Libbie sanciona: «*Maintenant nous n'avons plus de terre, nous devons errer sur les routes, Dieu l'a voulu*» ⁶⁸, aproximando-se da fala de Cristo que a Ahasverus (ou Catarpilo, ou Butadeus) pronunciou, perante a recusa daquele em lhe ceder descanso:

«*Tu é que seguirás caminhando até ao fim do mundo*». ⁶⁹

Verificam-se, no entanto, todas as modificações inerentes às diferentes situações humanas, às mudanças provocadas pela passagem voraz do tempo não o reduzindo, porém, à sua dimensão linear e cronológica:

«*O mito, enquanto narrativa tradicional, mantém, ao longo dos tempos, um valor paradigmático, actualizado em cada realização singular*». ⁷⁰

Tempo no qual os errantes são indistintos porque a errância é um dos traços dinâmicos da condição humana que, com o evoluir da vida e do mundo, se interroga e problematiza, pois a visão de um homem de final de milénio não é a mesma de séculos passados, apesar da existência de traços comuns:

«*L'errance du héros prend valeur allégorique, dans la mesure où elle révèle de désir d'expliquer la condition humaine. Mais, à partir du XVIIIe siècle l'art exploite les apports antérieurs et va changer la*

⁶⁷ *Idem*, p.889.

⁶⁸ *Printemps*, p.116.

⁶⁹ *Enciclopédia Verbo* - Volume 110, Edit. Verbo – Lisboa, p. 804.

⁷⁰ Jabouille, Victor e outros – *Mito e Literatura*, Editorial Inquérito Universidade, Mem Martins, 1993, p.21.

*légende d'un symbolisme diversifié qui transforme une errance allégorique en errance problématique».*⁷¹

A transmissão do mito do judeu errante assenta no seu reconto repetido pelos peregrinos. Estes podem assemelhar-se aos errantes da civilização moderna e que passam incessantemente, ao longo dos textos de Le Clézio: os Judeus, os Ciganos, os Emigrantes...

No conto *Le passeur*⁷² há a história de um grupo de homens, oriundos de vários países da Europa e África, dependentes de um passador para a sua chegada a França – terra sonhada e prometida. A dureza da viagem provoca a dor, ferimentos, sofrimento nos estrangeiros.

Miloz, um dos emigrantes, que é capaz de comunicar em várias línguas estrangeiras⁷³, abandona o grupo por desentendimento com o déspota *leader* e prossegue sozinho a viagem, enfrentando a solidão, o peso do desconhecido, a fome, a extrema fadiga...:

«Le silence est grand, le froid brûle la peau du visage et des mains, fait pleurer les yeux. Alors, à un moment entre les rocs escarpés, contre le ciel pur, Miloz voit la Roche Longue, pareille au bord d'une fenêtre d'où on peut apercevoir l'éternité. C'est là qu'il va, escaladant la pente qui s'écroule, presque sans respirer, écorchant ses mains et ses genoux, traînant sa valise qui s'abîme sur les pierres aigues. La fatigue pèse sur lui, l'air manque et chaque fois qu'il sent qu'il va tomber, il dit à haute voix, comme le passeur:

«Marche! Marche!»

*(...) Malgré le vent glacé qui vient des cimes enneigées, il se couche sur le bord de la falaise et les yeux agrandis par la fatigue, il regarde au loin, comme si son regard pouvait éveiller quelque part, malgré le silence, les yeux de Lena».*⁷⁴

⁷¹ Dictionnaire des mythes. p. 890.

⁷² Cf. Le Clézio – *La ronde e autres faits divers*, Gallimard. Paris. 1982, p.169 e seguintes.

⁷³ Segundo a tradição, devido às suas constantes deslocações e imortalidade, o Judeu errante conhecia muitos espaços e dominava vários idiomas.

⁷⁴ *Le passeur*, pp.193/194.

Nesta passagem, o emigrante parece transportar todo o peso da cruz da condenação, aqui simbolicamente representada pela mala de viagem, que arrasta pela montanha, dorido, grave, como Ahasverus errando no seu tempo.

A condenação está assim mais presente. O imperativo «Marche!» é repetido ao longo do conto, duas das quais proferidas por Miloz em dramático monólogo, como que a aceitar a condenação e a impor-se a si próprio o prosseguimento da viagem, com o desejo de poder ainda encontrar a felicidade das flores do Éden. A errância parece assim tender para a busca da dádiva da recompensa, após o caminho da procura:

*«...symboliser la condition de tout homme
affronté à l'espace et au temps, et qui, livré à ses
démons intérieurs, peut transformer sa malédiction en
rachat».*⁷⁵

De facto, o tempo introduz mudanças, a nível de referências, de práticas, de procedimentos, mas há raízes profundas, inquebrantáveis, para além da actualização do mito. Diz Victor Jabouille:

*«Como linguagem universal, o mito pode ser
actualizado em cada momento sem perder a sua
originalidade e ganhando em capacidade referencial.
Assim, ao usá-lo como estrutura de apoio da sua
criatividade estética (...) e da sua capacidade de
intervenção, o Artista recria um longo e primordial
processo de representação da psyche do homo sapiens,
integrando, nesta síntese cultural, o individual e o
colectivo, o particular no universal, o temporal no
intemporal, o limitado no infinito».*⁷⁶

Universalidade e intemporalidade presentificam o mito, enquanto a roda do tempo desenha a sua remota e eterna circularidade, num desejo de completude na mudança, de conquista do efémero e do eterno.

*«Ce dernier (Cartaphile) présent à la Passion,
aurait repoussé le Christ sur le chemin du Calvaire en*

⁷⁵ Dictionnaire des Mythes. p. 893.

⁷⁶ Jabouille, Victor e outros. *op. cit.*, p.44.

*lui disant: «Va...va...» et se trouverait condamné en retour à attendre la venue du Christ jusqu'à la consommation des temps».*⁷⁷

No mesmo conto da coletânea **La ronde et autres faits divers**, outro emigrante sente a tristeza de não poder prosseguir a viagem devido aos ferimentos que o impedem de caminhar. O não domínio de outras línguas estrangeiras mais o enreda na confusão de Babel porque a comunicação ajuda a prosseguir a viagem de muitos viajantes que não são únicos:

*«Le Grec comprend que le voyage est fini pour lui et les larmes coulent de ses yeux. Mais il ne dit rien, peut-être parce qu'il ne sait rien dire d'autre que du grec».*⁷⁸

No conto **O voleur, voleur, quelle vie est la tienne?**, inserido na mesma coletânea, desenvolve-se um diálogo entre o narrador e um ladrão, que pouco recorda da sua origem portuguesa, e cuja prática quotidiana remete para a degradação social provocada pela falta de emprego, por se sentir estrangeiro em todo e qualquer espaço.

No romance **Poisson d'Or** (1997), Le Clézio caracteriza bem esta situação de ambiguidade, desenraizamento de referente espacial sempre outro e distante:

*«Alors je (Laila) pensais qu'il n'y avait pas un seul endroit pour moi au monde, que partout où j'irais, on me dirait que je n'étais pas chez moi, qu'il faudrait songer à aller voir ailleurs».*⁷⁹

O emigrante do conto supracitado, que traduz uma velha canção popular portuguesa, aqui adaptada, justifica os roubos pela necessidade de sobrevivência familiar, interroga-se sobre o rumo da sua vida, problematiza a sua existência, recorrendo a um refrão, que lhe está na memória, como a infância, e que veicula a voz avaliativa de um tempo fabuloso e primordial do ladrão arrependido: *«O ladrão! Ladrão! Que vida é a tua? ... »*

⁷⁷ Dictionnaire des Mythes. p. 890.

⁷⁸ *Le passeur*, p.180.

⁷⁹ Le Clézio – **Poisson d'Or**, Gallimard, Paris, 1997, p.212.

Perante sucessivas interrogações, vai prosseguindo a viagem problematizadora e sem respostas definitivas, tal como se passava com Ahasverus, porque «*ce voyageur, c'est l'homme qui ne peut jamais trouver d'explication à sa route*». ⁸⁰

Assim, (re)construindo a sua história – que não é linear mas dialéctica - o homem vai percorrendo tempos e espaços, questionando-se, procurando sentidos, incrustando na terra, por onde passa, as suas marcas, que o tempo recebe e transforma, e que, na sucessão de muitas noites e muitos dias, vai contando e sintetizando em fábulas partilhadas, geradoras de modificação, como em terras donde muitos mitos emergem e se repercutem nos rostos do quotidiano e natural diálogo com o fabuloso:

«Au Mexique, le conte populaire est le résultat de cette fusion de cultures, exprimant la forme la plus libre du mythe, c'est-à-dire ce mélange entre la croyance dans le surnaturel et la leçon de sagesse commune». ⁸¹

E se este capítulo foi iniciado com definições de grandes ensaístas sobre o mito, termina com uma justificação de Le Clézio, que adopta e vivifica inúmeros cenários míticos convergentes para a comunhão pluridimensional pretendida. Como a civilização mexicana, que preconiza um entendimento global, cósmico, de busca e encontro de formas perenes que alimentem a luz e o calor do olhar, apesar da morte anunciada, o mito pode traduzir a plenitude pretendida, a recusa do efémero, ainda que face à nítida probabilidade do absurdo e do nada:

«Il est à la fois religion, rituel, croyance, fantasmagorie, et l'affirmation première d'une cohérence humaine, la force coagulante du langage contre l'angoisse de la mort et la certitude du néant». ⁸²

O mito, sendo estímulo, largo estuário onde confluem tantas águas, impele ao movimento, ao dinâmico desassossego na permanência num único lugar. Representa o percurso individual e colectivo; de hoje e de todos os tempos, em que cada homem procura situar-se, encontrar-se, conhecer e dar-se a conhecer,

⁸⁰ Dictionnaire des Mythes. p.895.

⁸¹ Le rêve mexicain, p.142.

⁸² Idem, p 144.

deixar rasto guiado através de uma carta de marear, que se renova, que deve ser preservada pela totalidade que pressupõe.

Como diz José Pedro Serra,

*«Embora cada um navegue em sua barca, aventura intransmissível, há viagens que o tempo esculpiu através de gerações, deixando cair no esquecimento o que ao esquecimento pertence e rasgando um sulco de memória que faz de qualquer homem, em qualquer tempo, um marinheiro de um mito».*⁸³

Finalizando, diremos que a referência a cenários míticos, na obra do autor, representa mais um sinal de universalidade de uma sabedoria e memória que merecem ser preservadas, para além da consciencialização das sucessivas rupturas que presidem à vida e à morte das civilizações, implicando sucessivas reinvenções.

2.2 Uma viagem/errância (não) libertadora

*«Vivre c'est passer d'un
espace à un autre en essayant le plus possible
de ne pas se cogner»
Georges Perec*

Num mundo em constante movimento, com os seres em natural mobilidade, a Literatura terá, por certo, de reflectir alguns destes ritmos.

O autor estudado, pelos olhares atentos que revela, estabelece o diálogo com um sujeito em crise, símbolo do homem que percorre um longo caminho à procura da sua identidade, que vive conflitos de ruptura com a sociedade, que não é indiferente ao hedonismo apelativo, que se defronta com o temor de problemas irresolúveis, incluindo a morte.

Através do exercício de escrita sobre este tema, dá o seu testemunho de recusa do dogmatismo, do estatismo, do fechamento estéril. Errando no espaço, o homem problematiza e

⁸³ Serra, José Pedro - *Da fidelidade de Penélope ou do amor à viagem in Mito e Literatura* de Victor Jabouille e outros. Editorial Inquérito, 1993. p. 45.

reflete sobre o mundo. A Literatura não é apenas um exercício de linguagem, mas um acto dinâmico de participação no mundo.

Assim, o romance e o conto de hoje não têm, obviamente, a mesma organização que tinham no século XIX, como quando, em **Aurélia**, Gérard de Nerval evocava as suas errâncias através da Alemanha.

A vida e o mundo são diferentes, apesar do movimento da errância ser objecto primordial de escrita. Actualmente, não há a generalizada fixidez do tempo e do espaço como outrora, ausência que gera novas presenças:

*«On peut cependant étudier la naissance du roman moderne au regard du personnage errant, personnage désormais doué d'une conscience propre, conscience qui va le jeter dans le monde en état d'errance».*⁸⁴

Como diz José Pedro Serra: *«Por condição ou por natureza, o homem não habita apenas a terra onde está»*.⁸⁵ E acrescenta:

*«A Pátria, todavia, não é apenas o lugar onde está mas também esses outros encobertos lugares que, imaginados, ou, por ausência, conhecidos e sentidos, fazem do habitante também um viajante».*⁸⁶

De facto, nos dias de hoje, é inconcebível pensar a vida sem o movimento da errância. Embora esta já não seja imaginável como a marcha dos Hebreus, no deserto de Sinai.

O homem, perante o caos do mundo, busca a unidade, na totalidade: *«De tels déplacements ne sont plus seulement fuite, vacances, ce sont des pèlerinages vers l'essentiel.»*⁸⁷

O percurso faz-se no interior de si mesmo e no espaço geográfico, que fica encurtado por todos os acessos que lhe são facultados, mas que lhe trazem também dispersão, dúvida, (des)crenças, num tempo que não aceita o dogma da certeza e da perfeita coesão, levando à recriação das formas literárias:

⁸⁴ Laumonier, Alexandre - *L'errance ou la pensée du milieu*, in *Magazine Littéraire*, nº 353, p. 22.

⁸⁵ Serra, José Pedro. *op. cit.*, p.45.

⁸⁶ *Idem*, p. 45.

⁸⁷ Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 126.

*«Le roman naît lorsque cette totalité se voit rompue par la disparition des dieux, l'intrigue reposant désormais sur les actions d'un personnage – héros devant faire face aux aspects contradictoires de l'existence et tenter de les assumer – c'est à dire un héros en quête d'une totalité. L'errance est certainement l'histoire d'une totalité recherchée, qu'elle soit réelle ou qu'elle soit reflet de l'âge d'or. L'errant est en quête d'une sorte d'Un».*⁸⁸

O conceito de herói é também questionável porque aquele não é de modo algum detentor de poderes omniscientes, que lhe eram atribuídos outrora, e a vida não se resume a uma fórmula única e clara: aquela tem os múltiplos contornos do caos.

Remetendo para o século XIX, Bernard Delvaille⁸⁹ refere:

«Les héros romantiques allemands erraient volontiers dans la montagne, comme si, s'élevant au-dessus des hommes du Nord et parvenaient à la ligne de partage des eaux, ils cherchaient à entrevoir les collines ensoleillées, les cyprès et les vignes de Toscane».

Nos textos de Le Clézio, aparece o homem (pós)moderno, com fragilidades, sujeito dilacerado, na sua multiplicidade interior e exterior, que se afasta de um ponto que, quando único, não o satisfaz para se encontrar, visto que: *«quand on est plus loin(...), on est plus proche»*.⁹⁰ confirmando:

*«Toute l'errance moderne de Baudelaire à Handke, repose sur cette distinction entre l'intériorité et l'extériorité: le sujet est devenu l'espace intermédiaire lui-même, la propre frontière où il erre, tentant de reconcilier l'intimité avec les lieux du monde et, singulièrement, le lieu d'être».*⁹¹

⁸⁸ Laumonier, Alexandre, *op. cit.* p. 22.

⁸⁹ Devaille, Bernard - «Une quête métaphysique» in **Magazine Littéraire**, nº353, avril 1997, p.20.

⁹⁰ Le Clézio - **L'inconnu sur la terre**, Gallimard, 1978, Paris, p.11.

⁹¹ Cf. Laumonier, Alexandre, **Magazine Littéraire**, nº353, p. 22.

Assim, *«L'écrivain moderne naît de cette diaspora: sa langue lui est une patrie perdue. A la croisée du temporel et du spirituel»*.⁹²

E o mesmo autor, Yvan Leclerc, acrescenta, crente no poder do imaginário e da escrita, núcleo gerador de muitas errâncias:

«L'errance de l'écriture a remplacé le récit des errances par terre et par mer. La métaphore maritime demeure, mais devenue littérature».⁹³

Tudo isto porque *«Exil et errance sont désormais liés au statut de l'écrivain dans une société en déshérence»*.⁹⁴ O sentimento de pertença não é definitivo; a unidade é conseguida através da pluralidade.

Marguerite Yourcenar, a propósito do sentimento de pertença, refere com a independência de um ser humano reflectido e eclético: *«J'ai plusieurs religions comme j'ai plusieurs patries, si bien qu'en un sens je n'appartiens peut-être à aucun»*.⁹⁵

A Literatura, na expressão de Michel Butor, é uma viagem. Esta implica a instauração de novos e diferentes percursos, como na vida.

Num mundo em transformação, criam-se e desenvolvem-se diferentes modos de continuar o percurso, de forma a estabelecer a comunicação – com a consciência que a incomunicabilidade é inerente ao homem moderno.

A Literatura, sendo auto-reflexiva, ajuda a compreender e a decifrar enigmas emergentes da crise de fim de século e de milénio, num mundo em labirinto, onde se procura sempre algo de novo (re)construído sobre a pedra que o tempo vai formando.

Nesta perspectiva revitalizadora, o tema da errância tem interessado, de facto, muitos escritores e integra também a cultura popular, através de lendas e canções.⁹⁶

James Joyce, recorrendo a arquétipos, escreve páginas densas de errância do homem da modernidade à procura da sua identidade e auto-conhecimento.

⁹² Leclerc, Yvan – “Le XIX^e siècle deçà, delà” in *Magazine Littéraire*, nº353 p. 33.

⁹³ *Idem, ibidem*.

⁹⁴ *Idem*, p. 34.

⁹⁵ Yourcenar, Marguerite - *Les yeux ouverts*. Entretiens avec Matthieu Galey. Le Centurion, Paris, 1980, p.313.

⁹⁶ Foi transmitida pela tradição oral uma canção que conta a história de “um judeu errante que não tinha pátria nem lar”.

Em **Ulisses**, romance mitológico, James Joyce mostra a ruptura do homem actual, vivendo em sociedade, mas sendo por ela desconhecido. Revela o fluir da complexa e errante consciência humana.

L'emploi du temps de Michel Butor, que recorre também a referentes mitológicos, revela igualmente a errância do homem no seu tempo. A acção destes dois romances desenvolve-se em cidades – **Ulisses** em Dublin, na Irlanda, e **L'emploi du temps** e, Bleston, cidade fictícia de Inglaterra. Também nas obras de Le Clézio surge o recurso à mitologia, ao simbólico, cruzando tempos e espaços num dialogismo só possível pela escrita.

As personagens dos contos abordados neste trabalho também são seres em viagem, que provêm de países e continentes vários, que conhecem múltiplas formas de errância. Lullaby é «*une fille venue de Téhéran – Iran*». Martin, do conto **Hazaran**, vem de um lugar misterioso, mágico e encantado: «*...là d'où vous venez, là où tout le monde est comme des princesses et des princes*»⁹⁷; em **Moloch** e em **Ariane** não são feitas referências ao espaço de origem das personagens principais mas é perceptível o peso do desenraizamento. Em **Le passeur**, as personagens são estranhas entre si, provindo de países economicamente pobres, de continentes vizinhos:

*«Ils sont nombreux, huit, dix, peut-être. De toutes les nationalités, Grec, Turc, Egyptien, Yougoslave, Tunisien. Il y en a de grands maigres, et des petits, des gros, des bruns, des roux avec des yeux verts, ou jaunes»*⁹⁸;

Em **Printemps**, diz a personagem na primeira pessoa, revelando diferenças de um tempo de êxtase perante situações de sentidos vazios:

«...j'étais contente à l'arrivée du printemps, mais je ne voyais pas les choses bouger. C'était comme cela, autrefois, à Nightingale. Ensuite, quand nous sommes venus en France, je n'avais pas besoin de m'arrêter pour voir danser le pollen et les moucheron pour compter les étincelles de la mer».⁹⁹

⁹⁷ Hazaran, p.213.

⁹⁸ **Le passeur**, p. 171.

⁹⁹ **Printemps**, p. 9.

No conto *Fascination*, as personagens femininas são ciganas, errantes por natureza. Em *La saison des pluies*, Gaby vem de Curepipe, percorrendo várias cidades francesas após a sua chegada, no navio Britannia; em *Le temps ne passe pas*, afirma o narrador a propósito de Zobeide, pessoa sem espaço de referência nomeado, vinda de um não lugar como se de eterna errante se tratasse, possuidora do tudo e do nada:

*«Mais j'ai pensé que c'était peut-être comme ça dans son pays, en Syrie, au Liban, ou peut-être en Egypte, ce pays dont elle ne parlait jamais, comme si elle n'était née nulle part».*¹⁰⁰

Ora, o que buscam as personagens, qual o motivo para as suas longas deslocações? Em todos os textos, a errância está presente de um modo implícito ou explícito.

A viagem é desencadeada por motivos vários e coexistindo com uma prévia noção de *manque*, de carência e de limite a transpor verifica-se também a tentativa de atingir uma nova vida.

E a libertação parece, para muitos que a procuram, residir na Europa, nomeadamente na França que, como uma luz, atrai os povos. França, país aberto ao multiculturalismo, ao diferente, ao novo; França, terra prometida, sonhada para além de muitas montanhas, para além do mar, para além da planura – características físicas que separam, mas que também unem continentes, países, culturas, pessoas.

Lullaby, personagem da colectânea **Mondo et autres histoires**, vem para a Europa pela mão da mãe, mas os laços continuam atados ao seu país – Irão – através do pai, a quem escreve cartas, às vezes em forma de poema, onde manifesta a complexa dualidade da presença e ausência, da partilha e solidão:

*«Bonjour cher Ppa.
Il fait beau aujourd'hui, le ciel est
comme j'aime très bleu. je voudrais
bien que tu sois là pour voir le ciel.
(...)
J'espère que tu pourras*

¹⁰⁰ *Le temps ne passe pas*, p. 155.

*Venir bientôt parce que je ne sais pas
si le ciel et la mer vont pouvoir t'attendre
longtemps. Ce matin quand je me suis
réveillée (ça fait maintenant plus d'une heure)
j'ai cru que j'étais à nouveau à Istamboul».*¹⁰¹

Porém, os espaços de chegada não conduzem às sonhadas satisfação e plenitude. Pelo contrário. Lullaby, por exemplo, frequenta uma Escola que se revela limitadora, desconhecadora da importância das culturas que veiculam os alunos. Descrente no que a rodeia, a menina é impelida à fuga, ao isolamento, a outras buscas, para as quais as suas capacidades e gostos a impellem: *«Heureusement, elle savait bien marcher dans les rochers, c'était même ce qu'elle savait le mieux».*¹⁰²

E nas suas deambulações, Lullaby avistava outras figuras errantes, que, como ela, caminhavam em busca de qualquer coisa, que poderia ser o acaso a oferecer, através do enigma do real:

*«A l'autre bout de la ruine, sur le chemin, au milieu des ronces, quelqu'un arrivait en effet. C'était un homme vêtu d'un pantalon de toile bleue et d'un blouson, au visage noirci par le soleil, aux cheveux hirsutes. Il marchait sans faire de bruit, en s'arrêtant de temps en temps comme s'il cherchait quelque chose».*¹⁰³

E, se de facto, Lullaby acaba por encontrar algo do que busca, as suas fugas e marchas, através das montanhas, são motivo de incompreensão pela Directora da Escola. Contribuem, contudo, para a comunicação com M. Filippi, professor, com quem pode(rá) partilhar o gosto pelos tesouros acessíveis, como o mar - que, por sinal, simboliza libertação - por essa via encontrados:

*«Vous n'allez plus partir en voyage, maintenant?»
«Non», dit Lullaby.
«Bon, il faut y aller», dit M. Filippi. Il répéta encore: «Je suis bien content». Il se tourna vers la jeune fille avant d'entrer dans le bâtiment préfabriqué.*

¹⁰¹ Le Clézio - Lullaby in **Mondo et autres histoires**. Gallimard. Paris. 1978. pp. 81/82.

¹⁰² *Lullaby*, p. 88.

¹⁰³ *Idem*, p.107.

*«Et vous me demanderez ce que vous voudrez, tout à l'heure, après le cours. J'aime beaucoup la mer, moi aussi».*¹⁰⁴

Em *Hazaran*, da mesma obra, Martin, provindo de um país misterioso e distante, quer defender um *terrain vague*, que partilha com outras pessoas, para onde se projecta a construção de uma cidade do futuro, com traços incharacterísticos e iguais, pronta para matar o desejo, a memória e a possibilidade de ouvir e contar histórias onde as crianças, que lá habitavam, eram personagens de um tempo e espaço magicamente felizes, com direito à posse de uma tranquilizadora identidade tecida pelo real e imaginário, e onde a curiosidade se elevava a um degrau universalizante:

«Il savait raconter des histoires et poser des devinettes(...)».

*Martin l'(Alia) avait toujours appelée de ce nom: lune, petite lune. Et il avait un nom pour chacun des enfants qui venaient le voir, un nom de plante, de fruit ou d'animal qui les faisait bien rire. Martin ne parlait pas de lui-même et personne n'aurait osé lui demander quoi que ce soit».*¹⁰⁵

Esta aura de mistério é reforçada pelo olhar de Martin, transmissor da luz que múltiplos percursos ajudaram a enriquecer e a confluir, brilhantemente, nos seus olhos:

*«Alia cherchait dans la lumière de ses yeux tout ce qu'elle pouvait voir de cette beauté que l'homme avait contemplée autrefois, le pays immense, aux reflets profonds et dorés qui était resté vivant dans la couleur de ses iris».*¹⁰⁶

Martin acabou, porém, por desistir perante o poder político que, avassalador, fazia instalar nas cidades a previsível medida do futuro. Onde a luz existia ficou o escuro vazio da ausência e morte, abandonando o *terrain vague* num cortejo (fúnebre?) de

¹⁰⁴ *Idem*, p.120.

¹⁰⁵ *Hazaran*, p. 194.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 197.

todos os habitantes que a ele se juntaram, sendo Alia a primeira aliada:

*«Devant elle, de l'autre côté du fleuve noir aux bancs de cailloux phosphorescents, tandis qu'elle marchait sur le fond glissant, sa robe collée à son ventre et à ses cuisses. Alia regardait la bande sombre de l'autre rive, où pas une lumière ne brillait».*¹⁰⁷

Assim, a errância é possibilidade de ponte, passagem, abertura para uma nova vida, tanto na idade mítica de inocência como no tempo de maior consciência, que vai filtrando o excesso de ruído.

Em *Moloch*, a errância significa a busca ou manutenção do silêncio; o isolamento; a ausência da dispersão que destrói a identidade; a margem que é refúgio para quem não quer ser facilmente encontrado:

*«Il y a tant de lumière sur l'estuaire désert du fleuve, et, dans le terrain vague, isolée, pareille à la coque d'un avion naufragé, la carlingue d'aluminium du mobile home, en équilibre sur les étais de brique. Malgré tout cela, malgré la violence et le meurtre, ici on n'entend pas de bruit».*¹⁰⁸

No entanto, a errância da personagem feminina implica o tentar colmatar grande insuficiência, infelicidade porque o espaço é lacunar, sente-se a ausência de um interlocutor, necessário ao diálogo de quem acaba de dar ao mundo uma nova vida, no silêncio receoso da previsível perda:

*«Elle voudrait parler de son enfant qui est restée seule dans la carlingue, là-bas, de son enfant qu'on va venir prendre, qu'on va emporter, qu'on va dévorer».*¹⁰⁹

Assim, nestas circunstâncias, a errância é quase halucinação em que a proximidade humana é proporcional à cegueira e à intencional vontade do seu afastamento.

¹⁰⁷ Idem, p. 217.

¹⁰⁸ Le Clézio – *Moloch* in *La ronde et autres faits divers*, Gallimard, Paris, 1982, p. 45.

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*

*«Elle (Liana) erre sans but entre les rayons, elle se heurte aux gens et aux choses, sans les reconnaître. Elle marche d'un bout à l'autre de la salle géante, sans toucher à rien, sans rien regarder... ».*¹¹⁰

E as marchas sucessivas são de eficácia efêmera, porque também é breve a permanência naquele lugar. A uma ruptura segue-se nova ruptura, isto é, o impulso da errância invade os diferentes seres colocados no mundo, que reagem à fixa rigidez de um único lugar.

*«Il (le chien Nick) reviendra à l'aube, épuisé et rassasié, et il se couchera près de Liana et du bébé, et ses yeux jaunes brilleront dans l'ombre comme deux étoiles comme si leur lumière dure suffisait à arrêter l'avancée des hommes qui les cherchent, pendant quelques heures encore».*¹¹¹

Se em **Moloch**, as deslocações no espaço se desenvolvem num processo de fuga e solidão, em **Ariane** pressente-se a difusa multidão citadina que, freneticamente, se expande:

*«Cathie est toujours comme ça: elle parle trop, trop vite en faisant trop de gestes, et ça saoule un peu Christine, surtout qu'elle n'a pas mangé depuis ce matin, et qu'elle a marché toute la journée dehors, dans les rues vides, le long des places, au bord de la mer».*¹¹²

A errância pela cidade é uma tentativa de a percorrer, de a penetrar, de a sentir, de a possuir numa comunhão simultaneamente superficial e profunda:

«Elle veut écouter les bruits confus de la vie dans les appartements, les écouter tous à la fois, et sentir le froid de la nuit. Elle reste longtemps comme cela immobile contre le mur, jusqu'à ce que le froid ankylose ses jambes, ses bras, ses épaules. Les gouttes

¹¹⁰ **Idem**, p. 44

¹¹¹ **Idem**, pp. 46/47.

¹¹² **Ariane**, p. 86.

*d'humidité luisent sur sa veste de plastique, blanc, sur ses bottes».*¹¹³

A marcha faz-se num evoluir sem destino, como um acto de amor ou desespero não programado: *«Elle ne sait pas où elle va».*¹¹⁴

A errância que poderia ser conhecimento, libertação, acesso ao espaço circundante e a tudo o que o constitui, acaba, porém, por ser humilhante perseguição, confronto entre forças desiguais, luta entre vida e morte:

«Ils sont là qui l'attendent, tous, avec leurs blousons de vinyle noir et leurs casques aux visières rabattues qui luisent dans la lumière de l'escalier.

*(...) Chaque fois qu'un garçon entre en elle, en forçant, la douleur grandit dans son corps et s'entraîne au fond du puits. Les mains écrasent ses poignets contre le sol, écartent ses jambes. Les bouches s'appliquent sur sa bouche, mordent ses seins, étouffent sa respiration».*¹¹⁵

A errância, nalguns casos, é assumida como ousadia e perigo dos seus agentes. Como vingança, a cidade revela todo o seu poder de engolir, devorar quem se atreve a enfrentar as suas forças labirínticas e concentrados poderes.

Esta força avassaladora da cidade, qual Minotauro, está também presente em *Villa Aurore*, da mesma colectânea.

A busca errante encetada neste conto, exerce-se, essencialmente, no sentido de questionar e encontrar a luminosidade do passado: *«Où était Aurore, maintenant? Avec hâte, je marchais le long des rues vides, vers le sommet de la colline».*¹¹⁶

A marcha faz-se ao encontro da familiaridade amorosa e doce da infância, para clarificação das impressões estranhas, perante a mudança brusca e indesejada:

«... ce beau nom (Marie Doucet) qui s'accordait si bien avec mes souvenirs, j'ai été assez heureux et le

¹¹³ Idem, p. 87.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p.87.

¹¹⁵ *Ariane*, p.92.

¹¹⁶ *Villa Aurore*, p. 105.

*sentiment d'échec et d'étrangeté que j'avais ressenti en marchant dans mon ancien quartier avait presque disparu».*¹¹⁷

E confirma a impressão de fracasso e impotência perante a visão da mudança de um cenário que, repentinamente, perdeu o desejado colorido da infância, suscitando a sensação de vazio, estranheza, final de um ciclo que enquanto dura se julga eterno:

*«Il n'y avait plus d'oiseaux dans le ciel et les vieux chats errants n'avaient plus de place. Moi aussi, j'étais devenu un étranger».*¹¹⁸

A viagem até ao irreversível passado conduz ao desfasamento entre o que se quer ver e aquilo que se encontra, havendo um grande fosso entre as impossíveis semelhanças, que se traduzem em múltiplas questões:

*«Où était la belle lumière d'autrefois, celle que j'apercevais sur le fronton du faux temple, entre les feuilles? Même l'ombre n'était plus pareille, à présent».*¹¹⁹

A errância assume aqui a confirmação da irreversibilidade do tempo e as actuais mudanças frequentes de configuração do espaço, apagando muitos dos traços, que pareciam definir o esboço de um destino.

O processo de deslocação ascendente tem o poder de permitir aceder a sinais e apelos do objecto de busca, sem os quais eles ficariam indescobertos.

Le passeur é um conto cujo título remete para a viagem, deslocação, passagem.

E a busca, neste caso, converge na procura do paraíso, da felicidade, no encontro da terra prometida. É um processo lento, longo, árduo que instaura a dúvida sobre a eficácia quanto à possibilidade de alcançar o objecto pretendido, no emaranhado do espaço onde se cruzam e entrecem fios obscuros e ambíguos, de fusão entre o real e o imaginário:

¹¹⁷ *Idem*, p.110.

¹¹⁸ *Idem*, p. 111.

¹¹⁹ *Villa Aurora*, p.113.



*«Mais c'est si loin déjà qu'il ne sait plus si cela existe encore. Il y a si longtemps qu'il erre sur les routes, dormant sur les bancs dans les abris des bus».*¹²⁰

Tal como Cristo o fez, o emigrante transporta a sua cruz numa condenação visível e não única: *«La vie est longue, et lourde, elle pèse chaque jour, chaque nuit, sur l'ombre de la cave où dorment les hommes».*¹²¹

Contrariamente a **Godot** de Beckett, as personagens de *Le Clézio* não se quedam à espera, mas deslocam-se, percorrem caminhos em busca incessante, embora o processo não conduza necessariamente à obtenção do objecto ou produto transformado em bens materiais ou em tesouro pretendido.

Jean Onimus comenta a propósito da deslocação errante das personagens:

*«Les personnages de Le Clézio marchent dans les rues avec l'espoir de s'égarer, de sortir des réseaux mémorisés, de rencontrer l'insignifiant, parce que l'insignifiant n'intéresse aucune culture, aucune science et échappe aux mots».*¹²²

A condenação coexiste com o desejo de movimento, libertação através de percursos, onde é problematizado o enigma da condição humana, cujo percurso se afasta da linearidade.

Esta condenação¹²³, motivada pela recusa da satisfação de um pedido, ficar-se-ia a dever ao facto do homem não saber encontrar respostas que satisfaçam as necessidades legítimas sugeridas num espaço e num tempo de emigração e onde decorrem recusas múltiplas. Passa-se com Gaby do conto *La saison des pluies*, que recusa o pedido de amizade de Ti Coco, indo procurar o bem estar noutras paragens, em errância permanente, até um retorno final. Regressa cega de França, onde, após um período de apogeu, se sentiu estrangeira e desenraizada,

¹²⁰ *Le passeur*, p. 173.

¹²¹ *Idem* p.184.

¹²² Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 64.

¹²³ Segundo uma versão, ao princípio vaga nos seus elementos, quando Cristo subia para o monte Calvário, com a cruz às costas, teria pedido um momento de repouso à porta do sapateiro Ahasverus (ou segundo outra edição, a Catarpilo, porteiro de Pilatos) que lho teria recusado, e Cristo respondera: Tu é que seguirás caminhando até ao fim do mundo – *Enciclopédia Verbo* – Volume 11º Edit. Verbo – Lisboa, pp. 804/805.

amparada pelo filho, desejando reviver muitos momentos que lhe ocupam a memória, como qualquer ser humano que se cruza, numa rua qualquer de errância comum:

*«L'errant n'est plus le gueux qui de ville en ville amuse la foule, ni celui qui s'exalte sur le paysage orageux; moins encore le voyageur en quête d'exotisme, vaine quête, anéantie par le retour – l'errant est le voisin, notre compagnon».*¹²⁴

O homem, vivendo na mobilidade actual, é um ser destinado à errância, um ser sem espaço definitivo, nem fixo. Daí todos os percursos inerentes ao ser humano, donde decorre a ideia de incompletude de um lugar que se vai trocando e/ou percorrendo, em busca de outros elementos ainda não encontrados.

Por outro lado, a pessoa humana, nessa procura, revela toda a sua fragilidade e incapacidade de viver perante os obstáculos que se lhe deparam, ao longo do espaço e do tempo. A lenda do Judeu errante, em que “*se corporiza o destino do povo israelita condenado à diáspora ao longo dos anos*”¹²⁵ tem, de facto, neste autor a sua permanente reescrita. As suas personagens poderão ser uma representação de Ahasvero do mundo actual.

No conto *Printemps* da colectânea *Printemps et autres saisons* emerge a alegria da descoberta da fundamental e necessária identidade, embora persista a tristeza do desenraizamento, presente na confirmação da errância, que está implícita numa designação sobrenatural:

*«Je connaissais enfin le secret de ma naissance. Ma mère n'a pas répondu. Elle a dit seulement: Maintenant nous n'avons plus de terre, nous devons errer sur les routes, Dieu l'a voulu».*¹²⁶

Neste caso, o facto do mito não ter sido configurado em figuras masculinas, como tradicionalmente, poderá significar que a condenação atinge toda a humanidade, assim como quererá dizer

¹²⁴ Laumonier, Alexander – *Ecrivain-voyageur?* In *Magazine Littéraire*, nº 353, avril 1997, p. 25.

¹²⁵ Cf *Enciclopédia Verbo*, Vol. 11º, Editorial Verbo – Lisboa, p. 804. Antero de Quental disse de si mesmo: «Sou positivamente o Ahasvero da Filosofia», in *Cartas*, 1821, Coimbra, p. 180.

¹²⁶ *Printemps*, p. 116.

que todos os seres humanos estão sujeitos aos dramas existenciais durante o longo caminho a percorrer.

Na referência ancestral ao mito, Yvan Leclerc ¹²⁷ explica a génese do enigma da errância que tem implícita, a nosso ver, a ideia de que o Éden único há muito terminou, daí a necessidade de ser cada um a procurar a sua reconstrução:

«C'est une très vieille histoire, qui remonte à l'expulsion d'Eden et à la malédiction de Caïn, le cultivateur sédentaire condamné au nomadisme: Tu seras un errant parcourant la terre. Mais l'errance collective commence un peu plus tard avec Babel».

E estes dramas corporizam-se no mundo actual, que revela problemas cujas representações se actualizam nalguns textos em análise, como as guerras, a exploração humana, que a escrita pode denunciar, transformar, alargando o seu papel regenerador. Assim, sobre a personagem Green, no conto *Printemps*, o narrador refere:

«Il voulait être un grand reporter, aller dans le pays où il y a des choses terribles à révéler au monde, la guerre en Algérie, l'Indochine, l'esclavage des Indiens en Amérique du Sud». ¹²⁸

Mundo actual, onde a junção de povos, a interpenetração de cores e de raças, num mesmo espaço de relação, fazem alargar e compreender o conceito de multiculturalidade resultante de fenómenos como a emigração, com deslocações maciças, nomeadamente dos países pobres para os países ricos, gerando fenómenos de desenraizamento e de exclusão.

Sem tempo para reflectir sobre a importância do outro, na prisão da insatisfação e do individualismo, na desatenção e cegueira de ideias, o *diferente* é considerado usurpador, olhado com medo ou de soslaio, embora, como refere uma personagem de *Poisson d'or*: *«...même l'homme le plus insignifiant est un trésor aux yeux de Dieu».* ¹²⁹

¹²⁷ Leclerc, Yvan – *Le XXe siècle deçà, delà* in *Magazine Littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 32.

¹²⁸ *Printemps*, p 90.

¹²⁹ *Poisson d'or*, p. 137.

Nesses espaços, muitos seres humanos vivem em solitárias comunidades, em ghettos, sem direito à privacidade e ao desenvolvimento da sua liberdade, não podendo usufruir de direitos previstos na vetusta Declaração dos Direitos do Homem, elaborada no Séc. XVIII. A França, pioneira nesta Declaração e na sua instauração, no decurso da Revolução Francesa, vê-se actualmente como espaço de cruzamento de múltiplas raças, tradições e proveniências, fazendo emergir reacções díspares sobre a sua integração. Pessoas que abandonam as suas comunidades em busca da fertilidade de um sonhado paraíso, onde pretendem encontrar o sabor de frutos macios, únicos e intocados; deparando, porém, com o apodrecido dos restos, com a indiferença, com a ausência de identidade, como consta desta fala mordaz de uma personagem do romance de Le Clézio, publicado em 1997: «*Pour la photo, tu sais bien que pour les Français tous les Noirs se ressemblent*». ¹³⁰

O fenómeno das migrações recrudesce – de seres errantes de tez negra ou morena, que procuram, nomeadamente o norte e o centro da Europa, que ocupam sem o conforto do sentimento de pertença. Uma ambígua tolerância de quem detém mais poder económico e influência cultural revela a dificuldade e o desconhecimento de modos de concretizar o intercâmbio, a permuta ecléctica entre cidadãos de diferente formação e postura existencial diversa, não rejeitando uma cultura só porque é diferente, mas adoptando o que de bom ela veicula, fazendo-a actuar numa perspectiva multicultural, aceitando, dinamicamente, a riqueza da inclusão, da diversidade.

Dá ser entendível que a abordagem dos problemas sociais e existenciais de errantes focados na obra deste autor não se enquadra numa visão demagógica nem miserabilista do *politicamente correcto*, mas ajuda a partilhar o desejo de viver em toda a plenitude, direito que é comum a todos os cidadãos de todos os lugares do Universo e que se vai intensificando em final de milénio: «*Heidegger a perçu très tôt la planétarisation de l'errance comme évènement majeur des temps modernes*». ¹³¹

A errância é, assim, fenómeno de todas as épocas e de todos os espaços, onde surgem os problemas do homem que, de em buscas sucessivas vai tentando resolver:

¹³⁰ **Idem**, p.184.

¹³¹ Amélie, Jacques-Pierre - «*Pendant 35 ans, Holderlin n'a pas erré*» in **Magazine Littéraire**, nº 353, avril 1997, p. 40.

*«Il s'agit d'une remise en question de la condition humaine à travers l'emploi d'anciens mythes et de mythes modernes. L'intertextualité renvoie à la Bible, à l'antiquité, aux oeuvres classiques et aux développements les plus récents. Les symboles, les archétypes abondent pour qui possède de vastes connaissances et surtout le thème prédominant de la quête, de l'errance».*¹³²

No artigo *«Retour aux origines»*, Le Clézio diz a propósito da errância, tema constante, ao longo de muitas obras e revelando que o fenómeno não abrange apenas os emigrantes: *«J'ai été saisi par cette idée-là (le nomadisme, l'errance) en lisant les surréalistes qui étaient des gens qui marchaient beaucoup dans Paris».*¹³³

Atracção que pode permitir identificar o Surrealismo com a errância e ambos com libertação do domínio da razão para a abertura à afectividade, à emoção, à sensibilidade.

A errância permite aceder a uma visão do mundo mais completa e aos múltiplos sentidos da existência humana; a percursos que, não sendo perfeitos, se vão construindo ao longo dos dias, vividos de modo a tornar mais próximo o infinito e uma comunicação de dimensão universal:

*«L'homme(...) a une sorte d'aspiration vers l'infini et à partir de l'instant où il envisage cet infini, il est bien évident qu'il ne pourra plus s'arrêter(...) il n'y a plus moyen de freiner cette démarche vers l'infini».*¹³⁴

Partir é, assim, recusar o definitivo, com a sedução pelo que se (re)constrói, (re)visita incessantemente, num processo de recriação dinâmica do quotidiano.

Ruth Holzberg¹³⁵ define a errância, remetendo também para a junção transformadora de elementos:

¹³² Holzberg, Ruth – *L'oeil du serpent*. «Dialectique du silence dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio», Ed. Naaman, 1981, p.163.

¹³³ Maury, Pierre – «Le Clézio, Retour aux origines» in *Magazine Littéraire*, n° 230, mai 86, p. 96.

¹³⁴ Lhoste, Pierre – *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Mercure de France, Paris, 1971, p 18.

¹³⁵ Holzberg, Ruth, *op. cit.*, p. 163.

«Il s'agit d'une remise en question de la condition humaine à travers l'emploi d'anciens mythes et de mythes modernes. L'intertextualité renvoie à la Bible, à l'antiquité, aux oeuvres classiques et aux développements les plus récents».

A mesma ensaísta faz convergir a pessoa humana na multidão donde emana, não num processo estéril de massificação, mas de mais profundo entendimento dos dramas existenciais comuns: *«On assiste ainsi à l'odyssée de l'homme ambulant, personnage qui représente toute l'humanité».*¹³⁶

A errância assume, assim, a renúncia da fixação estável e conformada num espaço onde se prenuncia a verdadeira luz, se não existir o espírito de colonizador:

*«Les nomades(...) avec toute l'humilité que suppose l'errance, savent que la vraie vie est loi du renoncement. Ils ne cherchent pas à dominer le monde, à le soumettre, à le souiller».*¹³⁷

Para além da errância implicar a recusa do domínio do homem sobre o outro, permite também a confraternização humana com a natureza e a uma e justa dimensão da pessoa na terra:

*«Ils ne se sentent pas supérieurs au brin de l'herbe, à la coccinelle, à l'oiseau ou à la source. Ils font partie du même monde qu'eux(...). Ils ne font qu'un avec le sable, la lumière et le vent. De la naissance à la mort. De l'errance à l'immobilité».*¹³⁸

E a errância, para além dos seus plurais sentidos, assume várias formas. Alexandre Laumonier¹³⁹ diz:

«...promenade, dérive et flânerie apparaissent souvent comme une errance occasionnelle, où la marche libère l'errant du rythme commun, où commence alors l'expérience du monde – c'est bien à

¹³⁶ **Idem**, p. 16.

¹³⁷ Doucey, Bruno - **Désert, Le Clézio, Profil d'une oeuvre**, Hatier, 1994, p. 77.

¹³⁸ **Idem**, p. 77.

¹³⁹ Laumonier, Alexandre – *«L'errance, ou la pensée du milieu»* in **Magazine Littéraire**, nº 353, avril 1997, p. 22.

partir de la fin du XIXe siècle, avec la flânerie que l'errance moderne est née».

A errância é busca de outros signos, é crença no que pode existir para além do espaço em que nos encontramos e que assume, cada vez mais, os limites que legitimam a afirmação: *«Nous autres, nous ne pouvons être que les voyageurs des rues, des jardins, des champs, les voyageurs du voisinage»*.¹⁴⁰

A justificar a validade da errância, diz uma personagem de *Villa Aurore*: *«J'ai erré longtemps au sommet de la colline, à la recherche de quelque trace, d'un indice»*.¹⁴¹

E em *Orlamonde* reitera-se essa busca:

«Ensuite, comme c'était un dimanche et que sa mère n'allait pas travailler, il y avait tellement d'angoisse dans le petit appartement que David n'avait pas pu supporter, et il était sorti tout le jour, marchant à travers les rues, allant de maison en maison, pour chercher un signe, entendre une voix, jusque dans les jardins publics, jusque sur la plage».¹⁴²

Com o passar da vida, e num processo de auto-reflexão, emerge a consciência de que se a errância implica a existência de uma entidade dinâmica, o assumir de formas de libertação, que arrasta também logro, mentira, inutilidade, porque a caminhada estava ainda longe do essencial, quando o narrador de *Fascination* reconhece enganos sustentados pela fuga:

«Tout ce que j'avais vécu pendant ces dix-huit ans où je n'avais pas été là, où j'avais oublié, ces dix-huit ans sans signification ni vérité, où j'avais existé comme en rêve, faiblement, sans rien retenir ni chercher au jour le jour, dix-huit années d'errances vaines, d'amours volages, de restaurants, de bals vides, de voyages anonymes où les plans sont des labyrinthes et les projets d'avenir des mascarades et des leurres».¹⁴³

¹⁴⁰ *L'inconnu sur la terre*, p. 49.

¹⁴¹ *Villa Aurore*, p. 107.

¹⁴² *David*, p.225.

¹⁴³ *Fascination*, p.133

Errância que foi busca frustrada, vida sem sentido, perante a ausência da mulher nômada, que uma personagem masculina do conto *Fascination* (re)vê dezoito anos após a separação. A única realidade é a que veicula a cigana, esbatendo tudo o resto com a luz dos seus olhos:

*«...ma vie réelle, dans ces villes (...)simples reflets dans les yeux de la bohémienne, indifférents et brûlants, plus forts qu'aucune lumière de bal».*¹⁴⁴

E a cigana, mulher errante, inquieta, traz consigo a capacidade de abolir as fronteiras do espaço e do tempo, reconstituindo os dados necessários ao equilíbrio do ser humano, devolvendo-o ao estágio puro da infância¹⁴⁵. Prossegue o narrador do conto:

*«...la bohémienne m'unissait à l'autre versant de moi-même, et abolissait l'irrégulière frontière du temps. J'étais moi-même, enfin, de nouveau moi-même, Rien n'avait changé en moi, j'étais cet enfant de treize ans qui rentrait chez lui après la classe... ».*¹⁴⁶

Nesta analepse, a personagem - o homem que reencontra a cigana de outrora - associa as imagens da sua infância a elementos que têm a ver com a errância em busca do infinito, de espaço de vivência da sua interioridade:

*«Je montais vers le haut de la colline, vers le col(...), je voyais ce bâtiment de sept étages au bord de la route, un peu semblable à un grand paquebot vide. Je ne l'aimais pas, et pourtant c'était lui qui attirait mon regard».*¹⁴⁷

Vemos, assim, que as personagens errantes veiculam características que o tempo transforma mas não apaga, presentes

¹⁴⁴ *Idem*, p. 134.

¹⁴⁵ Di Scanno, Teresa refere in *op. cit.* p. 62: *les peuples naïfs (bergers ou nomades) sont plus doués pour saisir avec leur innocence et leur intuition - la réalité telle qu'elle est*. Acrescentaria a capacidade de tornar o outro mais verdadeiro. É o que podemos ver no conto *Fascination*: *son regard m'envahit et me libère*”, p.136

¹⁴⁶ *Fascination*, p. 134.

¹⁴⁷ *Idem*, *ibidem*

na descrição que Le Clézio faz dos bárbaros do Novo México, antes da conquista pelos povos do Ocidente:

*«Le barbare est avant tout un rêve de l'homme libre. Nomade, il ne semble astreint à aucune organisation sociale, à aucune règle. Surtout, il ne semble attaché à aucun travail».*¹⁴⁸

No entanto, deles emerge uma pureza inicial:

*«Le barbare n'est pas immoral, il est en deça de toute morale, dans cette sorte de pureté originelle qui est aux sources légendaires de la vie».*¹⁴⁹

E refere ainda o seu maior desejo que eles concretizem nos elos que estabelecem com o espaço, onde se movem, numa alusão a uma necessária comunhão afectiva, sem contudo estabelecer o domínio da posse exclusiva: *«Les barbares sont libres; ils vivent dans l'espace».*¹⁵⁰

Poderemos, assim, dizer que muitas das personagens de Le Clézio remetem para os emigrantes actuais, que, como os bárbaros da fase pré-histórica, invadem outros continentes. A diferença é que aqueles continuam com o estatuto de colonizados e a errância dos emigrantes pobres é, frequentemente, um labirinto que faz perdurar a dependência humana de quem ousa partir sem recursos para continuar os alicerces da vida em terra estranha. Em vez de vencedores são vencidos pelas civilizações dos países que os atraíram; em lugar de imporem a sua cultura são colonizados e remetidos para *ghettos*, com a fria desconfiança do desconforto, desolação, afastamento e todos os ruídos que anulam a sua paz e silêncio. Procurando o Éden, encontram a selva no árido movimento serpenteante do betão murmurante das cidades:

«Quelquefois j'avais l'impression que c'était la jungle, ou le désert, et que ces rues étaient des fleuves, de grands fleuves d'eau tourbillonnante semée de

¹⁴⁸ **Le rêve mexicain**, p. 153

¹⁴⁹ **Idem, ibidem**.

¹⁵⁰ **Idem**, p.155

*rochers, et que je m'élançais d'un rocher à l'autre, en dansant».*¹⁵¹

Ao desejo de vitória de outras eras sucede-se agora o fascínio por novos mundos, perante o desafio da desordem e a atracção pelo caos de fim de século:

*«C'est la fascination devant l'inconnu, mais aussi, sans doute, devant une liberté rêvée, et la manifestation d'un désir secret qui abolit l'ordre et la légalité».*¹⁵²

De facto, o que moverá tantos homens e mulheres a deslocarem-se do seu país de origem, quando, em muitos casos, e em tempos remotos, foram, precisamente, essas terras objecto de desejo e de conquista?

A angústia de fim de século poderá explicar, em parte, a inversão que também aqui é notória e o papel do homem na construção/destruição de mitos que foram modificando as sociedades primitivas, como a ameríndia:

*«Si par leurs armes, leur mobilité, ils sont d'abord invincibles, leurs incessantes rivalités, leur incapacité à s'allier, leur sauvagerie les rendront par la suite facilement accessibles à la corruption et à l'isolement du monde moderne».*¹⁵³

Se esta osmose é apontada para os povos primitivos, que sofriam toda a influência dos invasores, poder-se-á dizer que hoje são os *invasores* que mais sofrem a influência da civilização que escolheram ou para onde foram levados, não tendo, porém, facilidade de nela se inserir, restando-lhe a vassalagem na realização de trabalhos que essa sociedade rejeita para os seus membros.

Daí que, tal como disse Antonin Artaud, em 1936, também Le Clézio possa dizer: *«Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l'Homme»* porque o escritor francês afirma que: *«L'homme d'Occident doit reinventer tout ce qui faisait la beauté*

¹⁵¹ Poisson d'or, p. 178.

¹⁵² Le rêve mexicain, p. 152

¹⁵³ Idem, p. 156.

*et l'harmonie des civilisations qu'il a détruites»*¹⁵⁴, numa crítica explícita ao pragmatismo e individualismo de muitas sociedades actuais que se estendem também a quem emigra e que troca o *seu* imperceptível Éden por um *ghetto* escuro de betão, na tentativa de concretização de um sonho que rouba a luz do discernimento.

Deixando rastros imprecisos de tão incógnitos, fugitivos, *les gitans* trazem consigo o movimento e o mistério de quem recusa o definitivo. Como a fuga que nem a noite conclui.

O desaparecimento de duas ciganas, personagens do conto *Fascination* pessoas de *ailleurs*, que haviam entrado num hotel para venderem rosas, traz conotações impressivas:¹⁵⁵ *«J'ai vu leurs silhouettes devant la porte, puis elles se sont engouffrées dans la nuit»*.¹⁵⁶

No conto *Le temps ne passe pas*, a personagem masculina, David, surge errante na cidade, minimizado pelo desconhecimento e artificialidade do ambiente, fascinado pelo exotismo, segurança e aparente indiferença de Zobeide:

«Je me souviens de cette marche interminable, les places qu'elle traversait, les carrefours entre deux voitures. On était allés plus loin que la gare, dans les quartiers que je ne connaissais pas. Il y avait des néons qui brillaient, des cafés, des hôtels(...). Toujours, devant moi, la silhouette de Zobeide, qui marchait vite, bien droite, sa jupe bleue, son blouson, et la longue natte noire qui se balançait dans son dos».¹⁵⁷

E a viagem pode, assim, transportar as personagens para uma realidade adversa, vinculadora de diferenças, de incomunicação, de fechamento em *guettos*, revelando o drama dos deslocados. A não partilha dos traços de identidade leva ao maior isolamento e ao vazio da incomunicação: *«Zobeide habitait avec sa mère(...) Sa mère ne sortait jamais parce qu'elle ne parlait pas autre chose que l'arabe»*.¹⁵⁸

¹⁵⁴ *Le rêve mexicain*, p. 274.

¹⁵⁵ Era grande a atracção de Le Clézio pelo cinema. Esta cena revela esse gosto, pois oferece uma imagem impressiva, que a objectiva ajuda a focalizar.

¹⁵⁶ *Fascination*, p. 143.

¹⁵⁷ Le Clézio – *Le temps ne passe pas* in *Printemps et autres saisons*. Gallimard, Paris, p. 151.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 152.

A marcha permite a aproximação, a passagem para outros tempos e espaços, a junção de múltiplas sensações, a comunicação sem recurso à profusão de palavras:

*«Nous avons marché, en nous tenant par la main. Je crois que c'est ce que j'ai aimé(...)en sentant son odeur, j'étais avec elle dans cette école, avec les autres. Comme si je l'avais toujours connue».*¹⁵⁹

Se de facto a viagem foi encetada no sentido de a tornar libertadora, de fazer do olhar e da palavra um acto de comunicação, o movimento é, frequentemente, circular, sempre em busca de um tesouro que possa ser encontrado. E o maior tesouro é poder prosseguir o caminho até o encontro da identidade, da mãe, da raiz, da terra, da água iniciática que se abre à luz do dia. Diz Laïla, no final de **Poisson d'or**: *«... en posant ma main sur la poussière du désert, je touche la terre où je suis née, je touche la main de ma mère».*¹⁶⁰

E nestes casos valeu a pena a errância. No entanto, logo outra partida pode suceder. Partida que poderá ter uma antecipada ou adiada chegada. Jean Onimus valoriza, sobretudo, a ruptura que leva ao início de um novo ciclo:

*«Peut-être, d'ailleurs, vaut-il mieux ne pas arriver en gardant, à travers l'échec, l'espoir d'un nouveau départ; la vie ne consiste pas à réussir: partir est exaltant, arriver décevant».*¹⁶¹

O mesmo ensaísta exalta a abertura clara que se liberta dos textos de Le Clézio, o que legitima, de facto, a viagem:

*«Mais l'auteur – et ses personnages – sont capables de métamorphoses; (...) Leur destin, qui est en général une errance, reste largement ouvert».*¹⁶²

¹⁵⁹ **Idem**, p. 153.

¹⁶⁰ **Poisson d'or**, p.252.

¹⁶¹ Onimus, Jean. **op. cit.** p. 123.

¹⁶² **Idem**, p. 184.

Abertura que é também recusa de um tempo e espaço únicos, de uma verdade e paradigmas únicos, normalizados e fechados. Os elementos que enformam a poética de Le Clézio, sem remeter para estruturais transgressões, instauram mudanças, diferenças, nomeadamente quanto ao entendimento da singularidade da pessoa humana, que interage com todos os elementos do cosmos, sendo este processo facilitado pela errância.

2.3 A procura da comunicação total

*«Si par miracle la communication
pouvait passer, alors ce serait la paix sur la terre».*
Jean Onimus

Nos contos de Le Clézio, o uso da palavra **comunicação**, embora menos insistente que **errância**, é frequente. Ora, se a errância é lexema que ocorre em muitas páginas escritas pelo autor e aquela é busca de algo que existe, embora oculto pelo mistério inerente ao indescoberto, a comunicação surge como um motivo possível da busca do *caminhante* – pessoa ou objecto que apela.

É também identificação, encontro, implicação e participação activa do mundo, com o desejo de transformação e de desenvolvimento de uma força não unívoca:

*«Comment puis-je être moi, comment puis-je ne
pas communiquer? Je suis de tout mon corps, de toute
mon âme, impliqué dans cette société».*¹⁶³

A errância pressupõe buscas diversas convergindo para a comunicação, que se pretende total, não apenas confinada ao diálogo e linguagem humana, mas estendendo-se a todos os seres do Universo.

A viagem, se tem como finalidade também a comunicação, o entrosamento com outras culturas, outras pessoas, outras incógnitas, pode provocar o espanto e a surpresa perante os densos laços estabelecidos. É o que Le Clézio refere a propósito

¹⁶³ Le Clézio - *L'extase matérielle*, Folio, Essais, Gallimard, Paris, 1967, p. 65.

do encontro dos Conquistadores do Novo México com a cultura dos conquistados:

*«C'est peut-être cette exaltation, cette aventure hors de soi-même qui effraya le plus les Européens quand ils entrèrent pour la première fois sur le continent américain. Fêtes dansées, sacrifices sanglants, hallucinations, rêves, tout pour les Indiens tendait à la communication immédiate et irraisonnable avec l'au-delà».*¹⁶⁴

Esta comunhão dos homens com a terra é explicável pela natureza próxima dos deuses:

*«Les dieux indiens ne sont pas inaccessibles. Ils ne sont pas indifférents. Ils sont très proches, ils sont liés à la terre et aux êtres vivants par un poète de sang (...). Tout ce qui est vivant leur plaît, tout leur est dû».*¹⁶⁵

A imensa capacidade de ligação à terra e a crença nos mitos genesíacos ajudam a moldar cenários de totalidade na comunicação.

Com a *ghettização*, fractura da sociedade actual, isolamento das pessoas, individualismo, a errância surge também como uma reacção a problemas de incomunicação:

*«Elle m'a regardé tandis que je reculais, l'ombre creusait ses orbites comme celles de la mort. Alors d'un seul coup je suis parti, en marchant d'abord, puis de plus en plus vite, en courant, éperdu, essoufflé, la tête résonnant des coups de mes pieds sur le trottoir du boulevard. Je ne sais pas où je suis allé, je ne me souviens plus où j'ai erré, cet après-midi-là, dans les rues vides entre les jardins des villas».*¹⁶⁶

No conto *Le temps ne passe pas*, a personagem masculina, David, surge errante na cidade, minimizado pelo desconhecimento

¹⁶⁴ *Le rêve mexicain*, p. 244.

¹⁶⁵ *Idem*, p.97.

¹⁶⁶ *Fascination*, p. 142. É de realçar a capacidade de visualização da cena. Está aqui patente, mais uma vez, a atracção de Le Clézio pelo cinema.

e artificialidade do ambiente, fascinado pelo exotismo, segurança e aparente indiferença de Zobeide:

*«Je me souviens de cette marche interminable, les places qu'elle traversait, les carrefours entre deux voitures. On était allés plus loin que la gare, dans les quartiers que je ne connaissais pas. Il y avait des néons qui brillaient, des cafés, des hôtels(...). Toujours, devant moi, la silhouette de Zobeide, qui marchait vite, bien droite, sa jupe bleue, son blouson, et la longue natte noire qui se balançait dans son dos».*¹⁶⁷

Mas a viagem pode transportar as personagens para uma realidade adversa, vinculadora de diferenças, de incomunicação, de fechamento em *guettos*, revelando o drama da emigração. A não partilha dos traços de identidade leva ao maior isolamento.

Ora, as personagens de Le Clézio são de preferência errantes, símbolos de pessoas que vão suprimindo as lacunas das suas existências através da *«Flânerie, promenade, errance, même visage d'une quête»*¹⁶⁸

E a comunicação pode estabelecer-se através do calor da proximidade do corpo, do contacto físico pretendido. Diz a protagonista do conto *Printemps*: *«J'étais fatiguée, je me suis serrée contre lui, j'ai appuyé ma tête contre son blouson, il a mis son bras autour de mes épaules»*.¹⁶⁹

Diz a mesma personagem:

*«La jeune fille est restée un long moment contre moi, pour me tenir chaud, je sentais sa respiration calme, son bras autour de mes épaules. Jamais personne ne m'avait serrée comme cela».*¹⁷⁰

E prosseguindo a sua busca de comunicação, esta personagem feminina do conto encontra Morgane, referindo:

«Avec Morgane, on glissait doucement, on allait de tous les côtés. On fumait, on écoutait de la musique.

¹⁶⁷ *Le temps ne passe pas*, p. 151.

¹⁶⁸ Delvaille, Bernard *«Une quête métaphysique»* in *Magazine Littéraire*, n° 353, avril 1997, p.18.

¹⁶⁹ *Printemps*, p. 27.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 54.

*Elle a mis un disque de Mozart, puis un de Debussy, un de Bethoven, et Carmina Burana. Je buvais du whisky, c'était amer, ça faisait tourner la tête».*¹⁷¹

A comunicação tende a desenvolver-se, assim, em cenários de desejo:

*«Morgane s'est perchée sur moi, je sentais son souffle sur mon visage. La main défaisait les boutons de ma chemise, je sentais ses doigts sur ma peau».*¹⁷²

No entanto, a comunicação não pretende implicar posse, apropriação, mas, outrossim, libertação, continuação de uma viagem. Perante a aproximação excessiva de Morgane, diz a personagem à procura de um objecto de sentido libertador: *«Non, il faut que je parte tout de suite”. Je cherchais autour de moi mes affaires, mon sac Liberty».*¹⁷³

A comunicação pretendida não se limita ao domínio humano, mas alarga-se a outros seres que povoam a terra, manifestando esta a sua força telúrica que dispõe de elementos que confortam com a memória situações de carência do presente:

«Je crois tout cela encore, maintenant, dans la chambre de l'appartement de la Loge, comme si c'était hier, comme si j'avais toujours dix ans (...).

*J'étais libre, je me cachais dans le creux des dunes, avec la chienne couchée contre moi, je sentais l'odeur de la terre. Le monde était bien silencieux».*¹⁷⁴

Nesta perspectiva, Onimus partilha do desejo mais vasto de comunhão do ser humano com a natureza, espaço mítico e vital para o homem, dependente dos seus múltiplos elementos:

¹⁷¹ **Idem**, p.104.

¹⁷² **Idem**, p.105.

¹⁷³ **Idem**, p. 106. No saco que é levado para a viagem, há um livro: *«Dans mon sac Liberty, il y a une brosse à dents (...). Un livre en portugais qui m'a prêté Morgane, A Sibila d'Agustina Bessa Luis»*, op.cit. p. 84. A escolha é justificada: *«...elle disait qu'elle n'avait jamais lu un livre aussi beau»*, **Idem**, p. 100. Eduardo Lourenço, no seu livro, **O esplendor do caos** (1998) afirma que *um romance de Agustina ou filme de Manoel de Oliveira afiguram-se como objectos de desejo enquanto realidades simbólicas*, **op. cit.** p. 15.

¹⁷⁴ **Printemps**, p. 73.

*«On trouve ainsi réalisé le vieux rêve édénique de communication totale, non seulement avec les animaux mais avec tous les éléments, l'air, le feu, la lumière...».*¹⁷⁵

O narrador do conto *Le temps ne passe pas* diz, remetendo para o desejo de uma comunicação autêntica, essencial, na verificação da existência do necessário esquecimento, após a passagem de muitos momentos da vida, em que se comunicou através da palavra. De todo o ruído sobrevivem os silêncios: *«On dit tant de choses dans une vie, et puis ce qu'on a dit s'efface, ça n'est plus rien du tout».*¹⁷⁶

No romance *Poisson d'or*, publicado em 1997, confirma-se a comunicação que se pretende estabelecer através da música, nomeadamente tocada e cantada por jovens, que residem nos subúrbios de Paris e que se encontram em estações de metro para, através do som e do movimento, extravasarem e libertarem os diferentes ritmos que conservaram dos seus longínquos países de origem. Está aqui presente a ligação de várias formas de arte que enriquecem a vida e o mundo. Em inúmeros textos, Le Clézio refere o seu gosto pela música como forma de expressão que liga empaticamente as pessoas.¹⁷⁷

No conto *Zinna*, a voz humana é a transmissora de mensagens para um determinado interlocutor que busca a consolação de ser destinatário único num acto de comunicação, como é o aperfeiçoamento da voz humana:

*«Zinna chantait, comme si c'était pour moi, comme si elle était enfin arrivée jusqu'à moi, et que j'étais venu là où je devais, en suivant le fil de sa voix, à travers la solitude et l'amertume de ma vie».*¹⁷⁸

Também no conto *La saison des pluies*, a voz humana é veículo de atracção, de comunicação, de união dos seres.

De Gaby, na posse da aparente eternidade de beleza e juventude, diz o narrador:

¹⁷⁵ Onimus, Jean, *op. cit.* p.105.

¹⁷⁶ *Le temps ne passe pas*, p. 159.

¹⁷⁷ Por exemplo, em *Poisson d'or*, o autor atribui o nome Simone a uma personagem cantora de Jazz. Ao longo do romance, refere nomes de cantoras que se celebrizaram pelo canto, como: Nina Simone, Mahalia Jackson, Billie Holiday.

¹⁷⁸ *Zinna*, p.171.

*«C'était cela que l'on cherchait en elle, qu'on voulait lire: la jeunesse comme si elle était éternelle, la gaieté, la liberté créoles, qui transparaissaient dans sa voix, dans son accent chantant. Elle le savait et elle s'amusait de ce charme. Elle chantait volontiers des chansons créoles en s'accompagnant elle-même au piano».*¹⁷⁹

A magia da voz provoca, assim, o acto sublime da comunicação e da recompensa, perante o ancestral tempo de espera. Aquela traz a luz capaz de recolher no presente muitas impressões do passado:

*«C'était bien elle que j'avais attendue depuis toujours, pour qui j'avais vécu la musique. Sa voix était facile et légère, elle entraînait en moi, elle réveillait les plus anciens souvenirs».*¹⁸⁰

O encontro feliz da palavra, do homem e da música, realizam uma aliança sublime que enforma cenários onde o homem se eleva em estados de felicidade, como refere Le Clézio:

*«Alors, la musique qui est au fond de tous les mots jaillit, elle rejoint l'autre musique du monde, et le bonheur extraordinaire est dans cette rencontre».*¹⁸¹

A comunicação estabelece-se também pela via da amizade, do afecto, da facilitadora solidariedade.

Zinna encontra-se doente. Tomi, o seu fiel e constante amigo, traz-lhe alimentos. Em estado de extrema fraqueza, Zinna aceita apenas os frutos que lhe lembram a seiva tranquilizadora e revitalizadora do seu país:

*«Tomi lui apportait de la nourriture, du pain, des fruits. Elle ne touchait à rien. La seule chose qu'elle acceptait c'étaient les oranges. Tomi les coupait en deux, après avoir enlevé l'écorce».*¹⁸²

¹⁷⁹ *La saison des pluies*, pp. 210/211.

¹⁸⁰ *Zinna*, p.172.

¹⁸¹ *L'inconnu sur la Terre*, p. 310.

¹⁸² *Zinna*, pp.197/198.

Também conhecendo o tempo de declínio, Gaby, do conto *La saison des pluies*, voltando à sua ilha com o filho, que não utilizava palavras para comunicar mas alargava a sua área de atenção e relação, a reconquista do espaço perdido, agora reconquistado em muitas dimensões:

*«Il gardait le goût du silence et du secret. Il continuait à parler avec les mains, avec les yeux. Les enfants noirs avaient appris son langage. Il imitait les cris des oiseaux de mer, le croassement des gasses, le sifflement des martins».*¹⁸³

E nem as palavras, precioso tesouro humano, são imprescindíveis para a comunicação entre mãe e filho, entre Gaby e Ini. A substituir os sons habituais estava o entendimento mútuo, a identificação plena, a complementaridade no uso dos sentidos, num diálogo tácito sem recurso às necessária justificações:

*«Ini est resté nuit et jour dans la chambre, auprès de Gaby (...). Il tenait sa main serrée contre la sienne, comme il faisait, quand il voulait qu'elle voie par ses yeux. Une seule fois elle a parlé».*¹⁸⁴

Ao longo da sua obra, Le Clézio esboça o retrato simbólico de crianças, pleno de pureza e autenticidade. Quanto a esta escolha e no âmbito da comunicação, diz Onimus:

*«Il célèbre l'enfant (infans, celui qui ne parle pas), parce qu'il est "ce qu'il y a de plus vrai et de plus animal dans l'homme"».*¹⁸⁵

E a conversa, o diálogo, a comunicação cuja prática quotidiana, em terras míticas do México é detectada e louvada por Le Clézio, perpassa neste diálogo entre Gaby e Ti Coco, após o regresso daquela ao espaço acolhedor das origens, à terra insular, donde o amigo nunca saíra, assistindo a muitas transformações, na espessura ou leveza do tempo pleno de celeridade:

¹⁸³ *La saison des pluies*, p. 243.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 248.

¹⁸⁵ Onimus, Jean – *op. cit.* p. 62.

*«Pourtant, depuis son retour, Gaby avait changé (...), elle était plus proche de Ti Coco. Elle restait avec lui après le déjeuner, sur la varangue, ils parlaient d'autrefois, des promenades dans les Quinze Cantons, de la Mare aux Vacoas. Elle sentait une sorte d'impatience, comme si le temps perdu devenait brûlant».*¹⁸⁶

E a busca errante surge como continuação da própria vida, do desejo de prosseguir o caminho que conduz à maravilha de crer que há sempre novos percursos de comunicação. No conto **Ziana**, Tomi deseja a sua companheira de rua que não quer perder. O narrador, numa visão onisciente e profética diz, aludindo ao mito de Orfeu e, simultaneamente ao destino dos errantes:

*«... ils marcheraient ensemble hors de l'hôpital, comme s'ils allaient au bout de la rue(...). Au bout de la rue, il y aurait encore une rue, encore une autre. Il y aurait des routes à travers la campagne, des champs, des herbes et des coquelicots. Ils continueraient à marcher, sans se retourner».*¹⁸⁷

Assim, na escrita cabe a pluralidade de elementos que constituem a vida na vastidão dos seus sentidos e percursos. São signos luminosos que orientam a existência, durante a qual também se unem as palavras num processo de escrita. Como se tecem os elementos para se atingir a comunicação:

*«L'écriture est rêve, rêve libéré qui prend consistance. Ce qu'on imprime en dehors de cela n'est "rien", ce n'est pas de l'écriture, c'est de la communication».*¹⁸⁸

¹⁸⁶ *La saison des pluies*, p. 244.

¹⁸⁷ *Zinna*, p. 201.

¹⁸⁸ Onimus, Jean – op. cit., p. 209.

2.4 De olhos abertos para a completude e mudança

«Os olhos são para ver nessa função inestimável do homem.

Ver e captar uma circunstância fugidia».

Mestre Júlio Resende

Se é um facto que para comunicar não é imprescindível o olhar, porque os sentidos não se esgotam nele, ver, no entanto, permite aceder mais facilmente aos lugares onde convergem as múltiplas luzes do mundo.

No **Dicionário dos Símbolos**,¹⁸⁹ pode ler-se que *«o olho, órgão da percepção visual, é naturalmente, o símbolo da percepção intelectual»*.

Se a errância implica movimento, o olhar anda-lhe associado, porque remete para a revelação através da deslocação, aprendizagem de vida na mudança e na mobilidade, busca de entendimento, em relação ao real e aos seus mistérios.

Onimus diz a este propósito: *«Il faut apprendre à voir, apprendre à ouvrir les yeux»*.¹⁹⁰

Igualmente, se a errância permite o exercício do olhar, se tem a virtualidade de ser reveladora de mundos, aparentes ou visíveis, também os olhos têm essa função: iluminam o que vai sendo olhado, assim como conduz, orienta o sujeito que observa.

Há, assim, uma completude que é desejada e actualizada no tácito diálogo sujeito/objecto, que emerge da atenção dos sentidos, da identificação empática pelos traços do olhar nomeadamente que veicula a pureza de criança:

«Il fait appel aux sens, à une certaine sensualité (comprise dans sa signification la plus large) qui seuls peuvent être une clé magique. Et surtout au regard, au regard innocent de l'enfant».¹⁹¹

Os sentidos permitem, assim, a percepção do mundo numa perspectiva abrangente, o conhecimento do espaço além da máscara, a apreensão mais nítida da alma humana: *«On peut,*

¹⁸⁹ **Dicionário dos Símbolos**, p. 484.

¹⁹⁰ Onimus, Jean - op. cit. p. 35.

¹⁹¹ Di Scanno, Teresa - op.cit. p. 61.

*grâce au regard disponible pénétrer les visages des gens, aussi bien que le monde».*¹⁹²

Na sua deambulação da existência humana, o homem, através dos olhos, observa, selecciona e capta muito do que a vida lhe pode oferecer se o olhar for interessado e atento.

Le Clézio revela-nos, nas suas obras, um olhar mítico, *émerveillé*, nos termos explicitados por Jean Onimus, de unidade e totalidade, sendo o olhar a força que anuncia a existência dos fragmentos do mundo.

A leitura dos textos em análise permite o contacto com uma voz sábia, primordial, depurada sobre problemas e necessidades do quotidiano universal, de questões humanas profundas, comuns aos homens dos diferentes tempos e, nomeadamente, da nossa época, o que implica um aperfeiçoamento, uma aprendizagem dos sentidos que começa no olhar para ser dinamicamente completado e desconstruído até caber no abraço do essencial.

Ao escritor parecem interessar questões que traduzam a busca da essencialidade humana e a aquisição da sabedoria de as saber olhar, de saber viajar até ao âmago do que traz beleza e movimento criativo à vida, na sedução do que é efémero e também perene. O olhar é a via reguladora para a identificação da plenitude da vida humana:

*«Il faut donc essayer de voir “vraiment” les choses, les plus humbles, une fleur, un coquillage, une mouche, comme les plus magnifiques, les plus mystérieuses».*¹⁹³

Tal como foi referido para Marguerite Yourcenar¹⁹⁴, Le Clézio é um escritor *«qui ressent, qui regarde, qui agit»*, mostrando que o olhar implica avanço, aperfeiçoamento, dinamismo, modificação.

E se a errância permite abolir a incompletude de tempos e lugares, a viagem não deixa de se efectuar através de um olhar atento, que enceta a deslocação a mundos visíveis e interiores:

«J'ai compris l'avantage de l'immobilité sur un point du monde: en regardant tourner les saisons sur

¹⁹² **Idem**, *ibidem*.

¹⁹³ **Idem**, p.62.

¹⁹⁴ Cf. Prefácio de **Les Yeux ouverts** de Marguerite Yourcenar, Entretiens avec Matthieu Galey Edt. du Centurion, Paris, 1980.

*un même lieu, on voyage toujours; on voyage avec la terre».*¹⁹⁵

Nesta perspectiva, a capacidade de saber olhar permite a deslocação para outros espaços e a memória que se acende pelo desejo de revisitação, sendo redundante a demarcação exacta do tempo.

Diz Libbie, no conto *Printemps*:

*«C'était bien d'être les yeux ouverts et d'écouter les bruits, ça m'emmènerait loin jusqu'à Mehdi. Les souvenirs s'accrochaient à la nuit, c'était autrefois, c'était hier, c'était la même chose».*¹⁹⁶

O olhar atento, para além da abolição de todas as fronteiras, permite encetar a comunicação com imagens de lugares cujos sons instigam à visita, à permanência, ao sabor e à doçura de um tempo que suaviza a memória, contrapondo-a ao vazio e penumbra do presente:

*«C'était bien, au Mellah, on n'était jamais seul. Il y avait du monde partout, tout le monde se connaissait, se saluait, regardait. Quand je descendais vers le fleuve, par les escaliers, les autres enfants venaient avec moi, on se retrouvait à chaque coin de rue, on criait, on s'appelait».*¹⁹⁷

De olhos abertos é mais apetecível a entrada no paraíso da sinceridade, da transparência, da pureza, cuja visibilidade ocorre sobretudo nos momentos ternos e imemoriais da infância:

*«Je voulais avoir toujours un visage comme les enfants avec un front comme un caillou lisse, des yeux qui n'ont pas de vide, qui n'ont pas l'air de regarder à travers les trous d'un masque».*¹⁹⁸

¹⁹⁵ Marguerite Yourcenar - Les yeux ouverts, p. 305.

¹⁹⁶ *Printemps*, pp. 70/71.

¹⁹⁷ *Zinna*, p. 182.

¹⁹⁸ *Printemps*, p. 77.

Os olhos funcionam como luz, como abertura de todos os outros sentidos: *«La nuit, j'écoute les coups de mon coeur. J'attends, les yeux ouverts, je ne sais pas ce que j'attends»*.¹⁹⁹

O olhar assume uma forma de comunicar e interagir em silêncio. Uma linguagem subtil e acutilante, serena mas plena de cumplicidade:

«La jeune femme a tourné la tête vers moi comme si elle avait senti mon regard durci, obscurci, qu'elle avait deviné mon cri muet. Elle s'est tournée tout entière vers moi».²⁰⁰

E num desejo de comunhão total, não só os olhos devem estar abertos mas atentos todos os sentidos, disponíveis para a captação da verdadeira vida, já que olhar implica a busca da essência das coisas:

«Chercher avec tous les sens grand ouverts, et avec les autres moyens inconnus, la voie de la communication avec la matière. Sans bouger, sans penser, mais aussi en bougeant, en pensant, avec les mots, sans les mots, dans la lumière ou dans la nuit, les yeux ouverts ou bien fermés, en palpant, en tâtant, en écoutant, en glissant, en vivant simplement».²⁰¹

O olhar, como a errância, implica, assim, mudança, insistência para que a verdadeira e transformadora luz se vá propagando no olhar do homem:

«Certes – en se limitant toujours au domaine du terrestre – cette insistance sur le thème de la lumière (et par conséquent du regard) – leitmotiv répété presque comme une obsession – devient une espèce de mystique fondée sur la magie de la contemplation sur la communion avec les éléments, mystique qui voudrait changer le regard de l'homme».²⁰²

¹⁹⁹ *Idem*, p. 67.

²⁰⁰ *Fascination*, p. 132.

²⁰¹ *L'extase matérielle*, pp. 187/188

²⁰² Di Scanno, Teresa, *op. cit.* p. 64.

Poder-se-á, então, dizer que se Le Clézio revela a ligação atemporal do *eu* ao Universo, num desejo de comunhão com todos os elementos, através não só dos múltiplos percursos errantes, mas também do olhar, elemento que abrange pequenos e numerosos pontos do mundo, onde comunicam seres que iluminam e preenchem o Cosmos.

O homem tem, assim, a capacidade de participar do mundo que abarca pelo olhar, no qual vai detectando arquétipos, imagens que vai conhecendo, transformando o mundo com o qual comunica.

O olhar é, deste modo, uma linguagem, uma via para a comunicação, que é uma das funções da vida humana, que pressupõe participação e empenhamento na defesa da continuidade dessa mesma vida. O autor evidencia uma fusão entre as formas de olhar a vida e a obra produzida, cuja finalidade é a comunicação: «*Le langage a comme but la communication; c'est ce qu'il communique qui importe*».²⁰³

Assim, o olhar é dinâmico, regenerador, transformador porque actua sobre o objecto que é observado (re)vivificando-o, mantendo intacta a sua essência, mas multiplicando os seus sentidos.

É um acto solitário, mas solidário, porque permite a revelação/clarificação de espaços, até aí indescobertos ou apenas (pres)entidos. E não é apenas a luz do olhar que é necessária, mas a dádiva da palavra que a repercute e prolonga. A escrita é, assim, um modo de mostrar os objectos descobertos pelos olhares, cujos espelhos são as palavras - os amados seres que, ditos e escritos, criam elos de descoberta e de comunicação, multiplicando o desejo de rejeitar a cegueira que a indiferença pode instalar.

²⁰³ Bréc, Germaine – **Le monde fabuleux de Le Clézio**, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, Amsterdam – Atlanta, GA, 1990, p. 21.

3 Excurso ao outro lado das coisas no (i)limitado do real

«Je ne parle pas du trésor du Corsaire inconnu (...) mais de cette enquête».

Le Clézio – **Voyage à Rodrigues**

No universo literário de Le Clézio, o lexema *trésor* ocorre frequentemente. A sua actualização em muitos textos é justificada pela natureza das personagens que são, na sua maioria, errantes, em constante busca: *«C'est quelqu'un de passage; quelqu'un à qui, justement, on a prêté la vie et qui va pouvoir la rendre»*²⁰⁴ Sendo a personagem humana que surge nas suas obras, frequentemente a criança e o adolescente, a busca de um tesouro terá maior visibilidade. No entanto, o tesouro assume formas e sentidos plurais. E se há livros de Le Clézio em que essa busca pode ser mais explicitamente consumada, como **Le chercheur d'or**²⁰⁵ ou **Voyage à Rodrigues** – livro construído em torno da busca de um tesouro existente na ilha com o mesmo nome -, em muitas outras situações, o tesouro é procurado a nível ontológico, sobretudo em contacto directo com a essência do real que, por si só, constitui um imenso tesouro. E o autor afirma, perante o choque da distração que se dilata na indiferença: *«Personne ne s'émerveille de rien. Les gens vivent au milieu de miracles et ils n'y prennent pas garde»*.²⁰⁶

Assim, os tesouros não estão nos objectos procurados tradicionalmente, geradores de riqueza imediata e talvez efémera, mas tendem para o encontro de elementos que enformam a perenidade, a harmonia do homem e do mundo. Definem-se também pelo *«bonheur de l'émerveillement (qui) nous saisit et nous comprenons que ce monde – même sans recours à aucune philosophie, ni à aucune transcendance – est une source de joies sans nombre»*.²⁰⁷

²⁰⁴ **Ailleurs**, p. 60.

²⁰⁵ A propósito deste livro, diz o autor: *«Aurais-je écrit ceci, aurais-je rêvé si longtemps d'écrire le roman du chercheur d'or – le seul récit autobiographique que j'aie jamais eu envie d'écrire – s'il n'y avait eu cette cassette noire dans laquelle mon père gardait les documents relatifs au trésor»* Cf **Magazine Littéraire**, nº362, février 1998, p.31.

²⁰⁶ **Entretiens pour la radio**, Mercure de France, 1971, pp. 65/66.

²⁰⁷ Di Scanno, Teresa – **op. cit.** pp. 73/74.

Clarificam a busca de quem se desloca no tempo e no espaço, no sentido de não cultivar o desperdício do que é essencial. Perante a visualização possível de um objecto desejado, prevalece a ideia, a emoção, um olhar novo a legitimar o desassossego da partida ou retorno:

*«J'ai compris que ce n'était pas l'or que je cherchais, mais une ombre, quelques choses comme un souvenir, comme un désir».*²⁰⁸

Assim, eles existem próximos ou distantes de quem se encontra disponível, para, com o olhar liberto, os desvendar. Existem à espera da luz, que conduz à descoberta, à revelação, em interacção com o mundo. O tesouro, que pode ser procurado, e eventualmente encontrado, não se limita à descoberta de um objecto material, confundível com qualquer outro, mas pressupõe a atenção que preside ao processo de busca, mais importante que o produto final conseguido, o que a leitura da obra do autor ajuda a descobrir:

*«A l'écoute des voix silencieuses, sa littérature n'est pas une littérature d'évasion mais de recherche; celle d'un trésor caché que le lecteur attentif finit toujours par trouver(...)».*²⁰⁹

Se, de facto, o mundo apresenta tantos tesouros, presentes na (in)visibilidade do real, o autor, ao longo dos seus textos, implícita ou explicitamente, justifica o desejo de comunicação e a errância na terra que dá sentido à vida e, logo, à Literatura. Enaltecendo o homem em uníssono com a entidade mundo, porque: *«Il n'y a de trésors qu'au fond de soi, dans l'amour et l'amour de la vie, dans la beauté du monde».*²¹⁰

²⁰⁸ Le Clézio – *Voyage à Rodrigues*, Le Chemin, Gallimard, Paris, 1986, p.126.

²⁰⁹ Cf Introdução ao dossier «J.M.G Le Clézio errances et mythologies» in *Magazine Littéraire*, n° 362, février, 1998, p.17.

²¹⁰ Le Clézio – *Le chercheur d'or*, folio, Gallimard, Paris, 1985, contracapa.

3.1 A Escola: aprendizagens em errância

«Il y a tant de choses à apprendre».
Le Clézio – **Le Livre des fuites**

No contexto da errância, em busca do tesouro da identificação plena com o mundo, a Escola pode ser espaço e tempo privilegiados de aprendizagens, porque nela convergem aqueles que, por sua vez, provêm de diferentes lugares e trazem consigo vivências e histórias de vida também muito diversas. É, assim, espaço de unidade e dispersão, interação e recolhimento, de chegada e de partida, do olhar atento e de indiferença, de integração e rejeição...

A Escola, no entanto, nem sempre é vista como espaço multicultural, de interesse para o desenvolvimento comum, mas lugar privilegiado de reprodução da cultura hegemónica. Nela circulam, porém, pessoas, nomeadamente professores, que utilizam o olhar e todos os seus sentidos tentando compreender, naturalmente, as diferenças, para que várias luzes iluminem a vida escolar, de facto, dando mais nitidez aos seus tesouros, como os saberes ao serviço da formação e desenvolvimento humano.

A pluralidade de sentidos está patente nos textos de Le Clézio, onde a Escola é referida e este é lugar frequente de acolhimento ou afastamento, nomeadamente de jovens que buscam laços mais profundos de comunicação. A instituição escolar é para o ser humano errante, em vez de uma entrada benfazeja e prometedora, uma outra passagem para a continuada fuga, em busca de outros tesouros possíveis, não acessíveis nesse lugar.

A Escola, quando assume o seu papel de mera transmissora dos saberes, que a sociedade reproduz acriticamente, ficará aquém das expectativas dos que a frequentam, impelidos pelo desejo de aprendizagem da clarificação do mundo, em que estão inseridos, de aquisição de saberes que ajudem a (re)definir o percurso de socialização integradora e de enriquecimento humano.

A consciência existirá implícita ou explicitamente naqueles que se interessam pela evolução humana. Para estes, o que se passa na Escola equipara-se à construção de uma obra de arte, se se pretende formar «*Um ser humano cumprido, inteiro, esculpido*

*pelo tempo com a precisão e harmonia dos sentimentos e da inteligência que é uma obra de arte».*²¹¹

Esta concepção quase sagrada de ensinar e de aprender, como caminho para a perfeição, implica que o diálogo encetado entre os vários intervenientes possa produzir o encontro de luzes conducentes ao desejo de implicação mútua, de atribuição de valores como a beleza e utilidade ao desenvolvimento das capacidades, nas suas vastas dimensões.

E se há professores que modificam o seu rumo de ensinar e de viver pelo contacto com os alunos, o mais frequente é, porém, a influência que um professor pode exercer na vida dos jovens alunos.

Diz a autora supracitada:

*«Todos nós, no canto e recolhimento dos primeiros anos, temos a memória – se tivermos tido sorte – de um professor ou professora (quase sempre professora)²¹² que nos pegou na mão e nos escutou, que foi atento e solícito, inteligente e tolerante, disciplinador e mentor(...). Alguém que nos ajudou a pensar com o coração e com a cabeça».*²¹³

Assim, o trabalho educativo, espaço de relação, de crescimento humano por excelência, que se aproxima da criação artística sempre em processo, implica o labor de aprender a descobrir capacidades humanas e saber alargá-las, dando-lhes a pujança autónoma e criativa do direito descomplexado à diferença.

Na obra de Le Clézio, como no nosso quotidiano, afiguram-se momentos em que se adivinha a proximidade desse tesouro; noutros fica indistinto no labirinto das distantes relações (des)humanas.

Nos textos estudados, movimentam-se personagens que se afastam da Escola, mas não se recusam a aprender, embora pré-exista o desfasamento entre os saberes veiculados na instituição e a realidade experiencial do seu dia a dia

Diz Jean Onimus, a propósito da personagem comum de Le Clézio e da sua previsível rejeição pela Escola:

²¹¹ Alves, Clara Ferreira – «A Escola» in **Expresso** – Revista, 17 Janeiro de 1998, p.96.

²¹² Se é certo que a maioria dos professores são do sexo feminino, Le Clézio parece atribuir ao homem o papel de educador bom conhecedor da alma humana.

²¹³ Alves, Clara Ferreira, **op. cit.** p. 96.

*«Ces personnages atypiques sont souvent des adolescents en rupture avec l'ordre, qui font l'école buissonnière et tuent le temps, faute de mieux, dans les bars, les jardins publics ou les terrains vagues; immatures non "formés", non intégrés, demeurés sauvages sur le seuil de la civilisation».*²¹⁴

Eles possuem, contudo, a capacidade de conhecer e olhar o mundo com os olhos transparentes de quem lúcida e ludicamente se deixa surpreender e que parece merecer a concordância do próprio autor, para quem a vida é deslumbramento: *«Le Clézio aime, comme il écrit dans L'inconnu sur la Terre la gaieté simple de l'enfance. Il est proche de ceux que la vie étonne, que la vie surprend, et qui s'amuse du monde».*²¹⁵

A instituição escolar não agrada, de uma maneira geral, às personagens que a frequentam, nem a Escola gosta de aceitar comportamentos e atitudes que escapem aos seus cânones e para os quais não tem soluções imediatas. Assim, a Escola torna-se um espaço de carência, de *manque*. Da multidão indiferenciada ressalta a incomunicação, a indiferença, o desconhecimento profundo do indivíduo, a consequente ausência de afecto e de empatia: *«(...) elle (Zobéïde) n'avait pas d'amis (...) elle ne parlait à personne, (...) elle croyait qu'elle était invisible».*²¹⁶

Perante esta situação de decepcionante e incómoda percepção clara de invisibilidade, as crianças, que não aprenderam a linguagem da aceitação da indiferente distância, revelam-se inadaptadas, porque esteve ausente uma mão afectuosa que as poderia ter esculpido de outra forma. Abandonam, em definitivo ou periodicamente, a Escola, em busca de espaços de maior cumplicidade e sentida autenticidade. A nosso ver, através dos textos em análise, é revelada uma preocupação com as crianças que crescem sós, na inconstância de afectos avulsos.

No conto **Zinna**, Tomi, criança que vive num centro de recuperação, devido a comportamentos marginais, não tem ninguém que oriente a sua vida de adolescente, no entanto, o leitor pode surpreender-se com a adjectivação/caracterização, que remete para uma pureza e rudeza paradoxais:

²¹⁴ Onimus, Jean, *op. cit.*, pp.18/19.

²¹⁵ Doucey, Bruno, *op. cit.* p. 46.

²¹⁶ *Le temps ne passe pas*, p. 150.

«il était voleur, sniffeur de colle, menteur et fugueur mais il était vierge».²¹⁷

Assim, o que estas crianças esperam da Escola não pode ser a reprodução de modelos estáticos, estranhos e ultrapassados, porque os seus olhos abrem-se em busca do tesouro de um entendimento, de encontro de respostas para as muitas inquietações que vão proliferando.

São crianças que vivem um pouco à margem das regras sociais, que rejeitam «*les lois du travail(...), les contraintes de l'école*».²¹⁸ Crianças que anseiam pela liberdade, pela ausência do peso da diferença, que buscam sinais que a natureza oferece, que é esquecida na Escola, mas que é procurada, porque é inerente ao homem, premente e necessária: «*...la mer était bleu sombre(...)* Lullaby regarde tout cela, et elle se sentit soulagée d'avoir décidé de ne plus aller à l'école».²¹⁹

A fuga à Escola é momento de substituição de muitas ausências, a concretização do querer mais, aproximando-se de um tempo, também ele mais largo e intenso, como é desejo comum em todas as estações da vida e muito vivo na adolescência.

No conto *Fascination*, a Escola é apresentada como lugar sombrio e fechado, donde apetece fugir, porque não está associada ao prazer e à felicidade. Dá, assim, lugar à procura de outros espaços mais vastos e sedutores, que se traduzem nesta imagem de grande valor estético, que remete para o absoluto, o original, o mítico:

«Un après-midi avant l'été, un jour de grand vent et de ciel bleu, un dimanche certainement puisque je n'étais pas enfermé dans la prison du lycée, je suis allé jusqu'à la grande maison blanche».²²⁰

Assim, do outro lado da Escola desenvolve-se o encontro com o novo/mítico de outros cenários. A uma situação de falta sucede-se a tentativa da sua superação.

Também para Zobéïde, no conto *Le temps ne passe pas*, a Escola é lugar de desconhecimento, de monólogos vazios, que conduzem à fria indiferença, que não motiva à manutenção do diálogo:

²¹⁷ Zinna, p.167.

²¹⁸ Doucey, Bruno, op. cit. p. 57.

²¹⁹ Lullaby, p. 85

²²⁰ Fascination, p. 140.

*«Elle m'a parlé pour la première et unique fois du Lycée français, des professeurs, du trajet qu'elle devait faire à pied, à l'aube, pour venir du bidonville et le soir pour rentrer».*²²¹

No entanto, a Escola, como qualquer outro espaço do mundo, onde existam pessoas ou o mais ínfimo ser, pode representar a passagem para o encontro de outros tesouros (im)pensados ou procurados, num tempo real ou mítico. Apesar de todas as carências, revela também a capacidade de deslumbrar, de revelar os indícios de liberdade e de complacência da realidade humana.

No conto *La saison des pluies*, Ini, filho de Gaby, uma crioula de Curepipe, aparentemente não possui o dom da fala, apenas comunica em silêncio, apesar dos seus dez anos. Os médicos haviam diagnosticado um atraso: *«C'était donc pour cela qu'Ini ne parlait pas. Il avait le coeur d'un enfant de trois ans».*²²²

É a Escola e um professor que nela trabalha que vão desencadear a mudança nesta criança em estado quase selvagem. No espaço escolar, abre-se, assim, a magia do encontro, através de uma prática heterodoxa de atenção às manifestações humanas,

:

*«Il alla à l'école. En moins d'un an, il avait rattrapé le retard. Il savait lire et écrire, calculer. Il se passionnait pour les sciences naturelles, pour la physique. Sa seconde chance fut un professeur de sciences naturelles, converti au bouddhisme, Charles Behr, qui se prit de passion pour cet enfant presque sauvage».*²²³

Os dois comunicam pela partilha de gostos e interesses comuns, porque o espaço percorrido e partilhado era fonte de comunhão cósmica, gerador de um sentimento de abertura criativa ao fenómeno da vida, que atinge os seres humanos em qualquer idade, se para tal houver disponibilidade. Necessária

²²¹ *Le temps ne passe pas*, p.150.

²²² *La saison des pluies*, p. 227.

²²³ *Idem*, p. 233.

será a abertura à maravilha dos dias, cujos momentos podem acarretar a sedução da revelação e da imprevisibilidade:

*«Chaque jeudi, chaque dimanche, ils partaient sac au dos pour de longues promenades à travers les collines, à la recherche de nids d'oiseaux, de fossiles, de plantes, de têtards».*²²⁴

Poder-se-á concluir que na Escola, como em qualquer lugar, se encontram dons, tesouros humanos, à espera de se abrirem, como a paixão pela partilha de saberes, de práticas e todo o possível diálogo que deles decorre. Tal como na vida, não é lícito estabelecer apressadas generalizações. No entanto, nas obras de Le Clézio pode inferir-se uma recusa de aceitação do ensino formal, transmitido por professores que reproduzem *clichés* numa Escola massificada, redutora, em que os saberes e atitudes são caução de um passado que estagnou, perante a mutabilidade alucinante da sociedade e a atracção de toda a Escola paralela, bem mais atractiva, geralmente, do que a quietude pretensamente disciplinadora da Escola formal, para além do fascínio pela cultura de países dominadores do mundo, crescente, sedutora e apelativa, tornando a Escola encruzilhada cada vez mais complexa, porque nela se destaca o reconhecimento da crescente incompletude, que, por si só, não satisfaz no mundo actual:

Diz Libbie, confirmando preferências comuns de muitos jovens:

*«J'aime bien écouter Radio Tanger, The Voice of America, ou aller voir les films américains. Les autres cours, la chimie, les maths, le français, l'histoire-géo surtout, je ne pouvais plus les supporter».*²²⁵

No conto *Lullaby*, o desencontro de olhares, entre jovens e adultos, faz recrudesacer a revolta daqueles, quando o objecto da discussão só é aceite em sentido unívoco. Lullaby, menina filha de árabe, não encontra, na sua Escola francesa, os indícios, os traços que procura. No desejo de poder agir mais livremente, evade-se. Esquece o que não considera essencial. Recusa assumir o estatuto de anónimo receptor, engrossar o número de ouvintes prosaicos de professores sem a arte da comunicação,

²²⁴ Idem, *ibidem*.

²²⁵ *Printemps*, p. 59.

desatentos aos diferentes interesses e culturas, que convergem nas salas de aula: *«Au lycée les enfants sont assis sur leurs chaises, ils écoutent parler les professeurs»*.²²⁶

De facto, na Escola, esta criança não encontra a desejada comunicação, apesar de lá confluírem muitas histórias de vida, muitas vivências, prevalecendo o desejo de ficar *«loin des salles de classe (...), loin du bourdonnement monotone des maîtresses, des cris aigus des enfants»*.²²⁷

A criança deixa-se, então, tomar pelas forças da natureza – imensa, infinita, apelativa, buscando o outro lado dos muros encarceradores da liberdade.:

«Lullaby ne pensait même plus à l'école. La mer est comme cela: elle efface ces choses de la terre parce qu'elle est ce qu'il y a de plus important au monde. Le bleu, la lumière étaient immenses... ».²²⁸

E a Escola faz despoletar também as enormes diferenças de concepção do mundo de crianças e de adultos.

Aparentemente verifica-se uma dicotomia entre a definição/aceitação das normas do mundo dos adultos vs sua rejeição, por parte das crianças. No entanto, a identificação do leitor com a personagem criança prevalece. É frequente na obra do autor, fomenta o desejo de errância paralela, numa cumplicidade com as personagens num mundo de insatisfação, onde felizmente se situam redutos despoletadores de vivências que apenas esperam a hora de poderem irromper. Teresa di Scanno sustenta, a propósito das crianças:

«Chaque minutieux détail où nous pouvons nous reconnaître, leur donne le poids de l'authenticité. Mais étrange est que ces enfants éveillent en nous ce qui dort, font renaître en nous des désirs morts».²²⁹

Da mesma identificação próxima com as crianças parecer partilhar Didier Pobel, que refere:

²²⁶ Idem. p. 93.

²²⁷ *Printemps*, p. 29.

²²⁸ *Lullaby*, p.86.

²²⁹ Di Scanno, Teresa - *op. cit.*, p.54.

*«Complètement intégrés à notre vie, ils sont tangibles, réels et leur réalisme est caution de leur vérité car chaque minutieux détail où nous pouvons nous reconnaître, leur donne le poids de l'authenticité».*²³⁰

Assim, a criança e o adolescente, em Le Clézio fazem despoletar sentimentos íntimos comuns, profundos e surgem como símbolos, sobretudo daqueles que se propõem atingir uma vida nova, colocando-se o autor, no nosso entender, na esteira do necessário investimento humano na formação dos jovens, tendo em conta os seus saberes e desenvolvimento que se afigura como principal transformador do mundo.

O contacto com a natureza, cujas cores fazem facilmente esbater tonalidades mais obscuras doutros espaços, nomeadamente da Escola, permite revestir a existência de elementos mais motivadores, recorrendo a renovados elementos de superação, fazendo perdurar outras imagens na memória, porque o enriquecimento desta assume-se também como um bem a preservar.

Os adultos, por sua vez, aparecem prisioneiros de preconceitos, de lugares comuns, de auto-satisfação perante o outro em situação mais frágil, neste caso a criança, cujos sentimentos frequentemente desconhecem. Esta situação está bem presente no mesmo conto. Lullaby afasta-se da Escola durante alguns dias. Devido à prolongada ausência, a directora interroga-a, desconfiada, no dia do seu regresso:

«Où étiez-vous pendant tout ce temps?».²³¹

A criança justifica o abandono temporário da Escola, descrevendo, fascinada, o que vira durante esses dias: *«la mer bleue avec les reflets comme des diamants, le bruit profond des vagues, l'horizon comme un fil noir, le vent salé où planent les sternes...»*²³²

Como reacção de estupefacção, desconfiança e descrença, a directora adverte, dominadora e normalizadora: *«vous pouvez me*

²³⁰ Pobel, Didier, "Un long voyage dans l'immobilité du regard", in *Nouvelle revue française*, France, 1991, p. 54.

²³¹ *Lullaby*, p.116.

²³² *Idem, ibidem.*

parler sans crainte, tout restera entre nous»²³³ e interroga: «*Vous avez un petit ami, n'est-ce pas?*»²³⁴

O diálogo, assim encetado e desenvolvido, donde emergem rígidos preconceitos, velhas ideias enraizadas, a tentação do exercício da uniformidade provoca a incomunicação, remete para a não coincidência de clarividência do discurso, ressaltando a discrepância de visões perante o mundo circundante. A este desfasamento de objecto da linguagem e de desconhecimento do outro, é acrescida a divergência relativamente aos objectos que se amam, à percepção do mundo escolar. O que parece diferir, então, não é o enquadramento do mundo dos adultos por oposição ao mundo das crianças, mas sobretudo a visão fechada que alguns adultos revelam, em relação ao horizonte mais alargado, aberto, assumido por crianças que, assim, fogem aos estereótipos, às frases vazias de conteúdo, revelando a sua criatividade, o seu desejo de percorrer outros mundos e não só os que lhe são repetidamente impostos. Assim, as crianças motivam a escrita, que corporiza também a fuga ao estático e repetido, promovendo o encontro com os recônditos e profundos limites do eu:

*«Le regard de l'enfant semble donc pour Le Clézio déclencheur d'écriture: écriture descriptive, bien sûr, dans la mesure où ce qui est vu par l'enfant introduit de nombreuses descriptions: mer, paysages, lumières..., mais davantage encore, ce regard est déclencheur d'une écriture indicible - de l'ailleurs, de la limite extrême, celle de la ligne d'horizon ou du plus petit, du plus caché, du plus secret».*²³⁵

Lullaby revela-o bem pelo seu grande fascínio pelo mar, que motivou a fuga e que a directora não aceita como justificação da ausência, porque não é capaz de agir em liberdade, na sequência de uma tal atracção.

Referindo-se a esta personagem adulta, Onimus faz a seguinte caracterização, remetendo para as consequências da ausência de autenticidade, perante as palavras de um sujeito que, naturalmente, divergem de qualquer outro:

²³³ Lullaby, p.117.

²³⁴ Idem, ibidem..

²³⁵ Albert, Christiane, «*L'enfance chez J.M.G. Le Clézio: Regard ou quête?*» in J.M.G. Le Clézio - Actes du Colloque International, Universitat de València, 1992, p. 203.

*«La Directrice ressemble à un mannequin de magasin: un corps en plastique, figé, mécanique. (...) La vraie vie s'est retirée d'elle elle n'est qu'une fonction. Deux mondes complètement séparés, sans contact. Mais c'est du côté de Lullaby qu'est l'existence authentique; l'autre est une déviation».*²³⁶

A incompreensão das motivações do aluno suscitam ameaças: *«Vous le verrez plus tard, vous le verrez», dit la directrice. Mais il faut que vous me disiez enfin la vérité, où vous étiez».*²³⁷

A reacção da directora revela não aceitação de uma outra verdade, que não a *sua*, que não a prevista e habitual, a incapacidade de compreender os labirintos da adolescência: recusa explícita do diferente e da coragem de o aceitar construtivamente. Daí a repulsa da criança em aceitar e amar a Escola. No entanto, como em tudo, existem excepções. Se a directora age deste modo, outro professor, M. Filippi, actua de maneira diferente. Poder-se-ia dizer, como o protagonista de **Voyage à Rodrigues** a propósito da busca do homem completo que é o verdadeiro tesouro: *«J'ai voulu retrouver un homme, un homme tout entier, avec son secret, sa crainte, son désir, son savoir».*²³⁸

Ele tem o dom de fazer com que Lullaby sinta vontade de permanecer na Escola e de nela encontrar sentidos. É capaz de estabelecer a comunicação, porque o seu olhar extravasa os muros do edifício, sabe descobrir, nos olhos das crianças, as mesmas cores e movimentos dos espaços que também o atraem: *«Et vous me demanderez ce que vous voudrez, tout à l'heure, après le cours. J'aime beaucoup la mer, moi aussi.»*²³⁹

Em poucas palavras, verifica-se a possibilidade de entendimento, empatia e não apenas diálogo em forma de interrogatório avaliativo, ameaçador, dando, pelo contrário, através da Escola, calor e apaziguamento àqueles que só não a procuram, porque se habituaram sobretudo a privilegiar a experiência, em contacto directo com as coisas visíveis e a escola faz apelo a saberes normalizados, por vezes demasiado distantes, no espaço e no tempo.

²³⁶ Onimus, Jean – op. cit., p. 100.

²³⁷ *Lullaby*, p. 118.

²³⁸ *Voyage à Rodrigues*, p.126.

²³⁹ *Lullaby*, p. 120.

O autor veicula, deste modo, uma visão humanista da escola, como lugar não só de acumulação de saberes mas de múltiplas aprendizagens que serão facilitadas pelo gosto de a frequentar e pelos encontros que ela pode proporcionar aos jovens, cuja experiência pretendem ver compreendida e valorizada para que a sedução se estabeleça. E de facto, é notório, nos nossos dias, que os saberes extravasam os contidos nos livros:

*«Le don le plus subtil de tous ces adolescents est de savoir déchiffrer les choses, la matière, le monde, non en les imaginant, mais en les vivant, en les assimilant par une expérience directe».*²⁴⁰

A ausência da experiência directa, do saber vivenciado e não apenas memorizado é de facto um motivo que leva ao afastamento da Escola.

No conto **Hazaran**, Martin, adulto que comunica sabiamente com as crianças, está consciente do seu papel de educador sem o explicitar. Fá-lo num contexto informal, com naturalidade, no entendimento que os saberes integram a maravilha do quotidiano, sendo eficazes as suas mensagens, sem recurso ao apelo da necessidade de aprender e de estar na Escola, num tempo regulado pelo relógio e pelo calendário:

*«...Martin avait déjà commencé son enseignement, mais personne ne le savait. Ce n'était pas vraiment un enseignement, je veux dire, comme celui d'un prêtre ou d'un instituteur, parce que cela se faisait sans solennité, et qu'on apprenait sans bien savoir ce qu'on avait appris».*²⁴¹

A Escola actual, sobretudo nas grandes cidades europeias, onde circulam multidões de errantes, de todos os continentes, constitui um enorme problema para todos os seus intervenientes. Motivar os alunos para a manutenção da Escola tradicional deverá ser uma tarefa árdua e infrutífera. E a literatura, ao instaurar a sua capacidade reveladora e reflexiva, pode facilitar o encontro de algumas soluções para a resolução deste problema humano que contribuirá para uma melhor comunicação interpessoal, logo para

²⁴⁰ Di Scanno, Teresa, *op. cit.*, p. 57.

²⁴¹ **Hazaran**, pp. 202/203.

procurar criativamente formas de, com mais felicidade, gostar de aprender.

Mas, apesar da dificuldade em conseguir cativar os adolescentes, sobretudo os que se encontram à margem da sociedade organizada ortodoxamente, no sentido de desenvolver os seus saberes, existem seres privilegiados com o dom da comunicação, como M. Filippi, professor da Escola de Lullaby, ou Martin *educador* das crianças habitantes de um *terrain vague*:

*«Les enfants avaient pris l'habitude de venir jusqu'au bout de la digue, devant le château de Martin, et ils s'asseyaient par terre pour parler et pour jouer, ou pour entendre des histoires».*²⁴²

A não atracção pela escola também se deve ao facto de muitos jovens se sentirem envolvidos numa situação de frustração, de desfasamento entre as expectativas de vida e a realidade actual revestida de um crescente hedonismo.

Le Clézio, em **L'extase matérielle**, sustenta que *«La défaite de l'homme actuel est peut-être de ne pouvoir employer ce qu'il a d'absolu, de divin»*.²⁴³ De facto, a sociedade actual vai oferecendo, paradoxalmente, motivos de evasão de natureza hedonista e, por outro lado, cria momentos de necessária espiritualidade. Muitas vezes, os primeiros superam os segundos. A obra de Le Clézio tem o dom de, sem esquecer o prazer, mostrar alguns caminhos para que o todo o homem possa viver em plenitude.

Se as instituições escolares se perpetuam, sem se renovarem, sem se adaptarem ao mundo de hoje, aquelas são e serão sempre espaços de infelicidade pela incomunicação, que mais não provocam que a continuação da vontade de fuga para suprir o fechamento dos escondidos, mas possíveis, tesouros; para substituir o convencional pelo autêntico.

No conto **Lullaby**, ausentar-se da Escola significa poder conhecer outras coisas e o outro lado das coisas, aceitar dinamicamente o dom de descobrir múltiplos tesouros, não a fuga ao conhecimento, mas o desejo de aceder ao mundo da verdade, ainda que esta seja própria de cada um. Na sua errância pela montanha, encontra *«l'étrange maison(...)». La ruine blanche*

²⁴² Hazaran, p.203.

²⁴³ L'extase matérielle, p. 139.

brillait dans la lumière du soleil»²⁴⁴, lugar de encontro entre o real e o imaginário, símbolo de eternidade, encontro de um tempo que se julgava morto e que está acessível a quem atinge alguma das suas portas e que ultrapassa os limites que a Escola impõe.

A Escola não é, então, único ou mais importante espaço de aquisição de conhecimentos e os saberes instituídos são lacunares se não privilegiam outras dimensões humanas, sobretudo se descutam os tesouros que podem ser procurados e/ou encontrados por cada um e em cada um, num processo contínuo de auto-conhecimento, recusa dos limites impostos, fascínio e busca do indescoberto.

Também os mitos ancestrais deixaram vestígios, que a errância permite encontrar mais facilmente, sob o silêncio restaurador da atemporalidade, que permite a comunhão mais profunda com o mundo interior e com tudo o que a natureza visível ou invisivelmente oferece:

*«Et c'est peut-être dans cette faculté de s'anéantir dans l'instant d'un regard que réside la magie de l'enfant pour Le Clézio qui, au-de-delà d'une quête mythique des origines, fait de l'enfant la figure même de l'atemporalité, de la fusion au monde».*²⁴⁵

Assim, se a vida da Escola se reduzir apenas à transmissão de saberes e ideias, que convergem numa mediania e massificação, afasta-se do que a errância proporciona, porque esta permite a completude, o acesso a tesouros imprevistos, a possibilidade de aprender a olhar, a capacidade de aprender pela descoberta.

Lullaby aprende a escolher o lugar, donde é apetecível a contemplação e compreensão de leis supremas, que cada um sintetiza, quando não se confinou à estática e acrítica acomodação: *«C'étaient des lois étranges qui ne ressemblaient pas du tout à celles qui sont écrites dans les livres et qu'on apprenait par coeur à l'école».*²⁴⁶

²⁴⁴ Lullaby, p. 105. Esta imagem remete, analogicamente, para o início do livro **A menina do mar** de Sophia de Mello Breyner Andresen: *«Era uma vez uma casa branca nas dunas, voltada para o mar»*, op.cit. Figueirinhas, Porto, 1984, p.5.

²⁴⁵ Albert, Christiane - *«L'enfance chez J.M.G. Le Clézio: Regard ou quête?»* in J.M.G. Le Clézio **Actes du Colloque international**, Universitat de València, p. 199.

²⁴⁶ Lullaby, p. 100.

A natureza permitia-lhe o contacto com leis superiores à compreensão dos homens, mas que existem no cosmos acessíveis a todos, numa síntese sábia de regras que transcendem o homem e, simultaneamente, o aproximam de outros seres que percorrem outros espaços:

*«Il y avait la loi de l'horizon (...).il y avait la loi de la mer, sans commencement ni fin, où se brisaient les rayons de la lumière. Il y avait la loi du ciel, la loi du vent, la loi du soleil, mais on ne pouvait pas les comprendre, parce que leurs signes n'appartenaient pas aux hommes».*²⁴⁷

Assim, a Escola, de uma maneira geral, por si só, não constitui um espaço de sã descoberta, de diálogo criativo entre os vários intervenientes, torna-se uma ilha sem luz onde nasce o desejo de fuga facilitada pelo olhar. Alguns recusam-se, felizmente, a fechar os olhos como, por vezes, na prática, a Escola determina.

Poder-se-á dizer que as personagens revelam traços positivos, porque, se se verifica a fuga ou o desejo de continuação da errância, em vez do recolhimento nas margens da apatia, elas procuram a transcendência das coisas, estabelecendo renovados e peculiares traços de união merecedores do dom inefável da vida.

3.2 A Luz: tonalidades de um mundo visível

*«C'est cela que je voudrais:
peindre la lumière,
la lumière pure, seule, sans objet».*
Le Clézio – **Inconnu sur la terre**

Exercendo o fascínio da tentativa de aproximação e união do homem ao Universo, a luz é a força capaz de consumir essa fusão. Como se tentará demonstrar ao longo deste capítulo, a luz

²⁴⁷ Idem, *ibidem*.

assume significados vários, através da escrita, que é também fonte fecunda de claridade, força poeticamente criadora, para quem lê ou escreve, pela emergência de elementos, cuja junção produz novos corpos que, por sua vez, vão repercutindo a luz recebida.

*«...le renouvellement du langage et l'invention de formes nouvelles aboutit à une écriture de lumière où Le Clézio se révèle comme un authentique poète».*²⁴⁸

A sua extrema diversidade não permite uma recepção sem conflito. Daí as suas múltiplas conotações, porque implica a ligação suprema do homem ao Universo, espaço de percurso para sedimentar a união.

De facto, na obra de Le Clézio, a palavra «Luz» ocorre também frequentemente. Nalguns títulos do autor, está presente uma imensa e visível claridade, por exemplo em espaços com conotações do Sul: **Désert, Onitsha**; de ilhas também de claridade austral: **Voyage à Rodrigues**; de cor dourada: **Chercheur d'or, Printemps et autres saisons; Poisson d'or**; de aproximação clara da luz do Sol: **Etoile errante, Peuple des nuages...**

Se a palavra ocorre em todas as obras, ela é muito frequente, nomeadamente, em **L'inconnu sur la terre** – ensaio de um olhar em grau zero de pureza sobre o cosmos - onde surge, para além do seu sentido poético, como símbolo e como metáfora. Como em todos os outros textos, ela assume conotações várias.

Como já foi referido, Le Clézio contempla, na sua obra, o tema do olhar e articula-o com a luz, dando-lhe uma dimensão dinâmica e renovadora, na perspectiva de mais fecunda penetração do mundo. Teresa di Scanno refere a propósito da união dos elementos que a luz facilita:

*«Cette insistance sur le thème de la lumière (et par conséquent du regard) – leitmotiv répété presque comme une obsession - devient une espèce de mystique fondée sur la magie de la contemplation, sur la communion avec les éléments, mystique qui voudrait changer le regard de l'homme».*²⁴⁹

²⁴⁸ Favre, Yves-Alain - «Le Clézio Poète de la lumière» in J.M.G. Le Clézio Actes du Colloque International, op. cit. p.304.

²⁴⁹ Di Scanno, Teresa, op. cit., p. 64.

A palavra Luz assume carácter iniciático no conto *La saison des pluies*, numa emissão de voz que é descoberta e, ao mesmo tempo, criação. «*Ini marcha jusqu'à la fenêtre, il toucha le vitrail. "lu-mière". Ce furent ses toutes premières paroles*». ²⁵⁰

Assume a luz da memória em *Villa Aurore*, estabelecendo uma ligação viva a um passado, a uma história, a um lugar, como que nomeando e restaurando o que o tempo obscureceu..

Olhar o mundo, sob a sua intensa luz, permite penetrar em cenários de força e intensidade, aceder ao sentimento de plenitude que ultrapassa o estágio da compreensão, porque dá acesso à aparente perenidade da sensação de êxtase.:

«*Et puis, d'un seul coup, alors que je la regardais, la réalité s'est couverte de cristal. Rien n'a éclaté, rien n'a scintillé; la lumière transparente s'est installée sur le monde, si belle que je ne pouvais plus comprendre*». ²⁵¹

Mas a luz, sendo transformadora, transmite também a capacidade de abarcar o mundo pelo entendimento, permitindo a sua compreensão, assim como o melhor conhecimento do homem.

E aprender a olhar o mundo implica a permuta dialogante e próxima entre o homem e o cosmos, entendendo o seu espaço de acção, isto é, repercutindo-se como se de uma imagem de um espelho se tratasse: «*le regard humain reçoit la lumière et la réfléchit; il est lumière vivante*». ²⁵²

A luz é sinal de matizes quentes de outros espaços que vivificam lugares de maior frieza, contribuindo para o completamento do mundo, cujos espaços humanos e geográficos não são, cada um por si só, suficientes para serem separados dos restantes, antes se enriquecem com os matizes da sua junção:

«*... quand elle a descendu la coupée du Britannia, dans le froid de l'hiver français, apportant avec elle la lumière et la douceur de son île, le bleu magique de la mer des Andes...*». ²⁵³

²⁵⁰ *La saison des pluies*, p. 223.

²⁵¹ *L'extase matérielle*, p. 179.

²⁵² Favre, Yves-Alain, *op.cit.* p. 301.

²⁵³ *La saison des pluies*, p. 210.

A luz remete também para outros tempos e idades, apresentados simbolicamente nesta imagem platónica, que encurta o tempo, fazendo prevalecer imagens da infância, não como perda lacunar mas como imperdível riqueza do património pessoal:

*«Malgré la lumière du jour derrière elle
(Semmana, Samira) je pouvais voir briller ses yeux.
Elle avait des yeux très grands et noirs, des yeux doux
d'enfant».*²⁵⁴

E a luz faz, de facto, anular a distância entre o presente e o passado, reavivando criativamente a memória, como um *flash* despoletador de novas e intensas claridades do mundo da recordação:

*«Je me souvenais tout d'un coup de choses très
anciennes, si lointaines que ça n'était plus qu'une
vapeur qui flottait en moi, portant la lumière des
années».*²⁵⁵

Foi já referida a evolução da obra do autor e, adoptando-a desde as suas primeiras obras, Le Clézio atribui à palavra **Luz** plurais dimensões, que vão sendo também modificadas com o evoluir do tempo e da obra, como nota uma estudiosa da sua obra:

*«Le premier caractère de la lumière dans
l'oeuvre de Le Clézio est celui de l'ascension. La
lumière venue du fond du ciel à travers le temps et
l'ivresse pure de l'envol».*²⁵⁶

Neste excerto, é feita a referência ao mito de Ícaro, que remete para a aventura, para o desejo de ascender mais alto, de

²⁵⁴ *Printemps*, p. 22.

²⁵⁵ *Printemps*, p. 33.

²⁵⁶ Yeul, Li Sou – J.M.G. Le Clézio – «Le voyage dans l'oeuvre de Le Clézio» in *Actes du Colloque International*, p. 246. O excerto supracitado remete igualmente para o desejo, que Le Clézio revela frequentemente, de voar, seja pela evocação do mito de Ícaro, seja, simplesmente, pelo fascínio pelos aviões: «Dans tous mes romans il y a un avion qui passe; parce que c'est une des formes visuelles de la liberté» in *Ailleurs*, p. 111. Na mesma obra (p.32), lamenta que «les gros porteurs, comme on les conçoit actuellement, où les gens sont entassés, ne voient rien... C'est dur d'être dans le ciel et de ne rien voir».

É atraído pela capacidade de voar: «Le seul savoir: voler. Etre dans le sein de l'air, porté, lié, balancé dans le vent, confondu avec les mouvements du ciel, comme les nuages, comme les gouttes de pluie», in *L'inconnu sur la terre*, p. 205.

visionar um pedaço maior da Terra, usufruindo da desmesura de toda a sua luz e alargando as possibilidades do olhar:

*«C'est le désir d'échapper à toute astreinte terrestre, c'est-à-dire d'avoir une vision plus large, plus grande, de voir plus loin, de ne pas s'attacher aux détails».*²⁵⁷

Mas também a luz se aproxima do real personificado, que as mãos podem tocar, como quem afaga um ser amado que está próximo. Esse é o desejo de quem consegue perceber a sua lisa espessura.

*«La lumière est quelquefois si dense qu'on pourrait la toucher. On la prendrait dans ses mains, elle vibrerait et palpiterait entre les paumes comme un très jeune animal».*²⁵⁸

Significa um apelo vital fulgurante, a errância que a fuga ao abismo propulsiona.: *«Sur son visage, sur son corps, Gaby sentait une lumière nouvelle, violente, pareille à son désir de vivre».*²⁵⁹

Salvaguardando a liberdade humana dos que vivem sob a luz, esta pode orientar e a todos pertence, suscitando a aprendizagem para criar e sustentar disponibilidades, receber e aceitar a sua função transformadora, porque o seu brilho não é uniforme, remetendo para as tonalidades que envolvem os instantes:

*«Il ne cesse de la peindre sous tous ses aspects; selon les saisons et les heures, la lumière se modifie et ne présente pas les mêmes nuances: lumière pâle et bleue du matin, lumière blanche du midi, lumière cendrée du crépuscule: Le Clézio a de nombreuses refuses, célèbre la perpétuelle métamorphose de la lumière».*²⁶⁰

²⁵⁷ Ailleurs, p. 110.

²⁵⁸ L'Inconnu sur la terre, p. 26.

²⁵⁹ La saison des pluies, p. 205.

²⁶⁰ Favre, Yves-Alain - «Le Clézio Poète de la lumière» in Actes du Colloque International, p. 299.

Para além destas mágicas transfigurações, emergindo do evoluir metafórico do dia, implica a sua força reveladora: «*Cailloux, arbres, oiseaux et montagnes attendent ainsi que la lumière révèle leur présence*»,²⁶¹ enquanto o mundo apresenta toda a sua duplicidade, todas as suas incontáveis dimensões:

*«La lumière surtout la lumière blanche, sèche qui fait mal. Les éclats de lumière sur les carrosseries des voitures, les reflets des serres au loin, sur les collines. Le lit aride de la rivière, couches ondulantes de galets poussiéreux où coule un maigre filet d'eau terne».*²⁶²

Assim, a luz incide sobre a complexa organização do mundo, que importa conhecer para ser possível o início de alguma modificação. Não é escondendo aspectos da realidade que esta se torna mais amena.

Contrastando entre o ser e o parecer, a luz faz realçar, mostrando, explicitamente, a presença humana, como uma cigana que o vermelho parece apaixonadamente incendiar, nomeando ou pretendendo afastar a morte: «*Le vent agitait ses habits, ses cheveux. La lumière rouge faisait une auréole bizarre autour de son corps*».²⁶³

A luz do Sol transporta toda a carga de opostos na bela violência de astro poderoso, que tanto dá a vida como a destrói, a todos atinge e, às vezes, assume o papel de agressor, para o qual não há fuga. Como de morte pelo fogo se tratasse e a fragilidade anunciasse cenários de cegueira:

*«Le soleil brûlait(...). Je sentais la chaleur dans mon dos, à travers la robe de toile(...). Le soleil faisait battre mon coeur, il faisait un bruit de guerre. C'était le soleil des incendiaires».*²⁶⁴

Surgem, assim, sinais de avassaladora decadência que, lentamente, fazem perder o vigor mágico das primeiras claridades. Olhando-se como num espelho, Libbie reflecte, ao longo do seu

²⁶¹ Favre, Yves-Alain – *Idem*, p. 300.

²⁶² *L'extase matérielle*, p. 62.

²⁶³ *Le temps ne passe pas*, p. 160. Auréola vermelha cuja cor, «*Universalmente considerada como o símbolo fundamental do princípio de vida, com a sua força, o seu poder e o seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos*» - *Dicionário dos Símbolos*, op. cit. p. 686.

²⁶⁴ *Printemps*, p. 31. Passagem que remete para *L'étranger* de Albert Camus.

passeio, junto ao mar. Anónima, sente-se apenas espectadora de uma realidade, que lhe aparece desfocada e que a faz preferir a sombra, com a qual se identifica e que lhe permite confirmar a veracidade da sua imagem:

*«Il y a beaucoup de monde dans les rues déjà. La lumière de l'été m'éblouit, je suis allée dans les rues qui longent la mer, j'ai regardé les vitrines des magasins... ».*²⁶⁵

A luz, neste caso, pode ser indicadora de uma identidade que se busca, sem o brilho de uma situação de profunda implicação e tranquilo enraizamento.

A luz, reduto do belo e do frágil que a todos acolhe, na esteira da conjugação de elementos plurais. Só assim a luz se repercute. Essencialmente libertadora, purifica o homem nos seus percursos existenciais, revestindo-o da luminosidade do despojamento, conseguido pela rejeição dos falsos adornos: *«Elle libère et efface la mémoire terrestre et rend purs l'homme et le monde».*²⁶⁶

Afigura-se como um renascimento, após um período de recolhimento da natureza, aparentemente recolhida e adormecida. A renovação, o ressurgimento são visíveis e revelados em **Printemps**:

*«Il me semble que je suis enfin libre, après l'hiver. Comme si j'avais dormi. La lumière allume les choses. Jamais je n'avais vu comme ça».*²⁶⁷

Ela remete para uma nova vida, para o sentimento da esperança. Diz a protagonista do conto **Libbie**, confirmando esta sensação de renovo e recomeço: *«Alors quand j'étais sortie de ma maladie, j'avais vu cette belle lumière au-dehors...».*²⁶⁸

Assim, a luz conduz à união dos elementos que iluminam o caminho de acesso ao espaço translúcido que conduz à desejada perfeição, como sublinha poeticamente Yeul Li Sou:

²⁶⁵ **Printemps**, p. 83.

²⁶⁶ Yeul, Li Sou – «*Le voyage dans l'oeuvre de Le Clézio*» in **J.M.G.Le Clézio – Actes du Colloque International**, p. 246.

²⁶⁷ **Printemps**, p. 82.

²⁶⁸ **Idem**, p.19.

*«A travers cette recherche de la lumière, le Clézio essaie de vivre l'essentiel de la vie, parce que la lumière libère le pouvoir de la vie dans chaque chose, parce qu'elle est la perfection, la force, la beauté».*²⁶⁹

Ela exerce uma atracção substantiva, porque implica a plena comunhão com os elementos da existência humana, confirmando a inevitabilidade da sua presença para manutenção da vida: *«C'est dans la lumière que les êtres vivent et respirent»*.²⁷⁰

Proporciona o encontro feliz de superação da espera e permite, não a paragem e o imobilismo, mas a continuação mais iluminada de um percurso: *«C'est cela qu'on attend, qu'on cherche depuis si longtemps: la lumière»*.²⁷¹

Assim, com as suas diferentes tonalidades, poder-se-á concluir que a luz é motor e acessório essencial da vida humana. Contém em si a própria vida. Sendo factor principal da existência, é reveladora de outros elementos cuja junção permite aceder a cenários de plenitude qua a luz contorna e realça.

3.3 O mar: início de (in)finitos rumos

*«No mar não há Primavera nem Outono.
No mar o tempo não morre».*
Sophia de Mello Andresen

O mar, como espaço de libertação, como indício de viagem, é procurado como um dos principais tesouros disponíveis na terra. É espaço de separação e união simultaneamente. De vida e morte. De partida e de retorno. De movimento e tranquilidade.

Ele é sonho para quem quer partir ou chegar, espaço de apaziguamento, para quem o procura, após o cansaço do caos horizontal e vertical de cidades desumanizadas..

²⁶⁹ Cf. Yeul, Li Sou in *op. cit.*, p. 248.

²⁷⁰ *L'inconnu sur la Terre*, p.55.

²⁷¹ *Idem*, p.11.

*«Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e a ele regressa, lugar de nascimentos, transformações e renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório (...) uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, da indecisão.»*²⁷²

É um elemento de deleite, de conjugação e união profícua das cores da multiculturalidade. Lugar mágico, misterioso, dele pode irromper a aparição de tesouros (in)esperados. *«Quand on est devant la mer tout peut apparaître, disparaître, comme sur une pierre qui n'a pas été sculptée»*.²⁷³

O mar é um dos lugares *lecléziens* privilegiado, para além doutros que, igualmente, remetem para o olhar amoroso e revelador da natureza, como a montanha, a praia, a árvore...

Se a luz é um elemento que permite a interacção criadora, o mar é um elemento que faz reflectir e evidenciar outros tesouros já referidos, como a luz.

O ensaio **L'inconnu sur la terre** inicia-se com uma frase, onde o mar está presente, sendo caução de uma condição, de um desejo, que remete para a sua valorização como espaço sublime de emissão e recepção de mensagens:

«Je voudrais vous parler loin, longtemps, avec des mots qui ne seraient pas seulement des mots, mais qui conduiraient jusqu'au ciel, jusqu'à l'espace, jusqu'à la mer».²⁷⁴

Se considerarmos implícita uma gradação, uma hierarquização da importância dos elementos apresentados, o mar supera espaços, como o céu. Daí a interrogação: *«Comment peut-on vivre longtemps loin d'elle?»*²⁷⁵, agora reforçada pelo facto de a água remeter para *«fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência(...)»*. As águas, massa indiferenciada, *representam a infinidade dos possíveis*.²⁷⁶, justificando a viagem, legitimando a mudança.

²⁷² Dicionário dos Símbolos, p. 439.

²⁷³ **L'inconnu sur la terre**, p.129.

²⁷⁴ *Idem*, p. 7.

²⁷⁵ *Idem*, p. 71.

²⁷⁶ Dicionário de Símbolos, p. 41.

O mar é imagem presente na memória de quem vive em contacto com o monocórdico cinzento das cidades, no contacto próximo com a sua organização fechada e opressiva. O pensamento está, porém, vinculado a essa vastidão de espaço sem portas, sem muros. Diz o narrador de *L'inconnu sur la terre*, sobre a sua visceral ligação ao mar:

*«Je peux voir seulement l'asphalte, les pierres, le ciment, mais je ne peux pas oublier qu'il y a la mer. C'est à elle que je pense souvent, comme à une personne que je cherche».*²⁷⁷

Assim, o mar também assume múltiplos papéis. É emissor e receptor, numa troca de mensagens, tácita mas apaziguadora, marcando uma presença mais eficaz que uma comunicação humana mas fugidia.

*«Quand elle est tout à fait calme, sous le ciel, brillante dans la lumière. Alors elle vous envoie beaucoup d'ondes, des mots très longs et tranquilles».*²⁷⁸

O mar, para além de constituir cenário de muitas páginas escritas pelo autor,²⁷⁹ está presente explicitamente no seu sentimento de errante, de marinheiro, que em terra se sente desenraizado, como explicita neste excerto:

*«Supposez un marin qui aurait passé toute sa vie sur son bateau; placez-le dans une ville: ce serait la même chose, il ne pourrait pas s'accomoder. C'est un peu l'impression que j'ai: j'accomode mal».*²⁸⁰

²⁷⁷ *L'inconnu sur la terre*, p.71. O mar sempre exerceu grande fascínio sobre o autor. Pela origem familiar – Bretanha -, pelo local onde viveu – Nice -, pelas viagens que encetou – África, América, Ilhas do Oceano Índico... A praia foi espaço físico propício à escrita de várias obras. Daí a humanização do mar: «C'est une personne vivante, que j'aime, qui me parle et à qui je parle». *Idem, Ibidem*.

²⁷⁸ *Idem*, p. 73

²⁷⁹ Diz o autor em *Ailleurs*: «... le seul moyen d'échapper à l'univers urbain, c'est d'aller à la plage. Donc d'écrire sur la plage, de parler de la plage (...). J'aurais habité à Paris, je crois que je serais allé sur les quais», *op. cit.*, p.14

²⁸⁰ *Idem*, p. 92.

Nos desenhos presentes nalgumas obras, nomeadamente em **L'inconnu sur la terre**, surgem elementos que lembram o mar: gaivotas, dunas, rochedos, praia, ondas...

A capa de **Mondo et autres histoires** mostra uma figura masculina, sentada num barco, pronta para começar a remar, partindo de um cais. O homem olha o mar e parece seguir a rota delineada pela luz, indício que se abre nas águas tranquilas, apontando o rumo facilitador da travessia das águas, ou podendo também significar que para **Celui qui n'avait jamais vu la mer**, o mar se abre miticamente à infinitude dos possíveis, no apelo à verdadeira vida.

O mar, constando do título deste conto - e que também serviu de capa à obra - significa a valorização que é dada a este elemento da natureza. Daniel desejava o mar como o encontro com uma pessoa amada, que se revelaria inteira e verdadeira, num cenário de liberdade e pureza inteiramente partilhada, porque comum.

Neste conto, protagonizado por Daniel, o narrador refere sobre esta personagem, para quem ver o mar era poder aceder ao núcleo de um mistério:

*«Il avait tellement pensé à cet instant-là, il avait tellement imaginé le jour où il la verrait enfin, réellement, pas comme sur les photos ou comme au cinéma, mais vraiment, la mer tout entière, exposée autour de lui, gonflée, avec les gros dos des vagues qui se précipitent et déferlent, les nuages d'écume... ».*²⁸¹

Na colectânea **Printemps et autres histoires** muitas personagens estão ligadas ao mar, porque o atravessaram para entrarem no Continente europeu, com a vontade febril de encontrarem o Éden, cujas árvores e flores o betão cristalizou. Até à chegada, até ao confronto com a realidade, a primavera parecia perene e indestrutível:

*«...quand nous sommes venus en France, je n'avais pas besoin de m'arrêter pour voir danser le pollen et les moucheron, pour compter les étincelles de la mer. Je ne m'occupais des saisons».*²⁸²

²⁸¹ *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, pp. 173/174.

²⁸² *Printemps*, p. 9.

No conto **Zinna**, o primeiro encontro desta personagem com Tomi ocorre nas proximidades do mar, dando-lhe um cariz iniciático:

*«Du côté de la mer, il y avait toujours plus ou moins de mouettes qui planaient dans le vent en geignant. C'est dans cette ruelle qu'il avait vu Zinna pour la première fois».*²⁸³

E Zinna parecia provir da água, como uma menina do mar, como um fruto de uma força criadora, resultante da comunhão entre vários elementos:

*«Zinna était si étrange. C'était comme si elle sortait de la mer. Elle avait toujours ce manteau gris, le même qu'elle portait à son arrivée, en débarquant du bateau».*²⁸⁴

A mesma sensação parecia ter Lullaby: o seu corpo era espaço de travessia do mar. Conhecia-o bem e dominava as suas armadilhas, porque penetrava-o com a força de dois elementos que se completam sem medo:

*«Lullaby ouvrait les yeux et regarda tout, en s'accrochant aux rochers avec ses ongles. La mer était si belle qu'il lui semblait qu'elle traversait sa tête et son corps, à toute vitesse... ».*²⁸⁵

O mar afigura-se como espaço de recordação, de sossego de alma, de errância interior, de imaginação, lugar onde pousa o olhar, o pensamento e através do qual se abre o horizonte da comunicação:

*«“Tu sais, Gazelle, quand j'étais toute petite, il n'y avait pas de plus beau quartier que le Mellah”(…). Zinna commençait toujours ainsi. Elle s'asseyait sur la plage et Tomi se mettait à côté d'elle. C'était généralement le matin».*²⁸⁶

²⁸³ **Zinna**, p.166.

²⁸⁴ **Idem**, p.167.

²⁸⁵ **Lullaby**, p. 106.

²⁸⁶ **Zinna**, p. 179.

Numa estação mais adiantada da vida, Gaby , do conto *La saison des pluies*, regressa à sua ilha. O filho descobre o espaço revitalizador do mar na sua força e pureza infinitas, como se redescoberta da vida se tratasse::

*«A Grisgris Ini a découvert la mer, non pas la mer sans fin de l'océan sur lequel cognait l'étrave du paquebot, mais la mer sauvage, qui se brise sur la falaise, qui court en longs rouleaux jusqu'au rivage, entre les récifs».*²⁸⁷

Assim, sendo o mar espaço de transição para uma possível vida nova ou para uma reflexão mais profunda em errância interior, permite também a actualização de linguagens inatas, espontâneas, em comunhão com elementos da natureza, das quais sobleva a linguagem vivificadora da água que escorre transparente em **L'inconnu sur la terre**:

*«Vous chantez vous-même, avec le ciel, la terre, les cailloux, les gouttières. Vous chantez, vous parlez. Vous savez, sans avoir eu à l'apprendre, le langage de l'eau».*²⁸⁸

O oceano significa tempo de esperança, proximidade da terra prometida, abertura, conquista de um sonho. Sendo espaço de fronteira física, Miloz, no conto *Le passeur*, pressente-o pelos elementos conhecidos, aos quais acrescenta os afectos, que pretende trocar mais tarde com a mulher amada. Nesse momento, descreve-o assim o narrador:

*«...il voit la brume blanche qu'il connaît bien, et qui signifie qu'il y a la mer(...). Il sait qu'il n'oubliera pas cela, pour pouvoir le dire plus tard à Lena».*²⁸⁹

O mar afigura-se, assim, como um dos motivos tutelares da temática de Le Clézio, um espaço de iniciação, de busca produtiva, de passagem, de continuidade, de apelo a novas e sucessivas errâncias, num desejo de aceder ao outro lado. Sobre a

²⁸⁷ *Idem*, p.292.

²⁸⁸ *L'inconnu sur la terre*, p. 195.

²⁸⁹ *Le passeur*, p. 182.

vastidão mansa ou em movimento, sobressai o azul que confirma a atracção mítica pelo absoluto ao qual o mar também é passível de dar acesso.

3.4 O amor: cruzamento de entidades (in)comuns

*«Ne demande pas ce que l'amour peut faire ou créer!
Regarde seulement les couleurs du monde.»*
Rumi, Mathmawi, **Livre premier**

Se é lícito estabelecer uma ligação entre a vida e a obra do autor, poder-se-á dizer que um dos seus últimos livros publicados até esta data – **Gens des nuages**²⁹⁰ – é um sublime acto de amor, no seu itinerário, sendo escrito pelo casal Jemia e Le Clézio, entendendo-se aquele como ligação suprema ao objecto eleito. Na sua escrita, pressente-se a profusão das palavras geradas pelo entendimento, corporizado num amor sustentado também por raízes ancestrais, pela atracção do deserto - síntese silenciosa do mar e da montanha - pelos seus habitantes, pelos seus ritos e mitos, pelos ritmos do Universo e pelo pulsar dos seus inúmeros elementos intocados.

É um livro resultante de uma viagem, como muitos mais que escreveu ao longo da vida. Viagem partilhada autor/leitor, estabelecendo redes afectivas de cumplicidades assentes na crença nos percursos dos outros, alicerçada numa sabedoria reflectida e pela recusa do imobilismo, na abertura de novos caminhos.

Porém, todas as outras obras relevam também a importância do amor, na confluência de plurais dimensões pela dinâmica assente nas componentes amor/natureza, entendidas estas como forças vitais para a continuação do equilíbrio humano. Pode, assim, dizer-se que toda a escrita é um acto de amor, juntando elementos similares ou opostos, resistindo à indiferença, reinventando o real, embelezando o mundo, contribuindo para a

²⁹⁰ Jemia et J.M.G. Le Clézio – **Gens des nuages**, Editions Stock, 1997. Esta belíssima edição contém fotografias sublimes de Bruno Barbey, capazes de transmitir a emoção tranquila e agreste do deserto, gerador de luz e de beleza, nas suas cores genuínas.

perenidade do que é essencial... É uma declaração de amor ao cosmos e a todos os seus tesouros, que a escrita ajuda a procurar, a descobrir, a reunir, a eternizar.

Num âmbito menos abrangente, e detendo-nos na relação amorosa entre personagens, esta é habitualmente efémera se nos confinarmos ao campo sexual, verificamos que prevalecem outros sentimentos mais ou menos duradouros como a amizade, a ligação aos lugares de infância... Jean Onimus refere, a propósito do amor na obra de Le Clézio: «*L'amour est d'abord une forte émotion esthétique, suivie d'une vague d'irrésistible désir*».²⁹¹

O amor revelado em muitos contos assume uma dimensão cósmica e não se limita à relação íntima entre seres que se amam, embora várias passagens dos contos ou romances traduzam a exaltação da fusão de corpos que se atraem.

Assim, as demonstrações de amor reveladas são multifacetadas.

Em *Lullaby*, para além do amor demonstrado pela entidade natureza, enquanto apaziguadora de conflitos do eu da protagonista, manifesta-se o amor que um docente – M. Filippi, cuja sonoridade em *ii* do nome reforça o sentido carinhoso da função que desempenha – pela sua actividade de educador e pelas interacções que estabelece sabiamente com os diferentes alunos.

A ele, Lullaby tem questões a pôr, apesar da reiterada recusa de colocar ou responder a perguntas relativamente a outros interlocutores.

Revela-se também o amor do pai da mesma personagem, que sabe incutir saberes práticos e úteis na filha, numa visão integradora do mundo e da vida, demonstrando que a virtude está também na adaptação e capacidade de resolução dos problemas do quotidiano. Lullaby conhece, assim, formas naturais de superação dos limites humanos:

*«Elle renversa sa tête en arrière pour mieux sentir la chaleur de la lumière sur son front et sur ses paupières. C'était son père qui lui avait appris à faire cela, pour retrouver ses forces, il appelait cela "boire le soleil"».*²⁹²

²⁹¹ Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 30

²⁹² *Lullaby*, p. 109.

Em *Hazaran* manifesta-se o amor de Martin pelas crianças. Apesar da pobreza da sua habitação: «*Sa maison était vraiment la dernière maison de la ville*»²⁹³ e as crianças procuravam-no após o regresso da Escola: «*Il leur parlait avec douceur, et c'étaient les seuls à qui il souriait vraiment*».²⁹⁴

E havia uma razão forte para ser procurado pelas crianças:

«*Il savait raconter des histoires et poser des devinettes*».²⁹⁵

Martin alimentava o imaginário das crianças, estabelecendo relações entre a realidade e a fantasia, criando ambientes de cariz maravilhoso que as crianças ouviam, como um necessário remédio para amenizar a hostilidade do tempo e do lugar:

Graças a esta sabedoria adquirida e desenvolvida no amor pela vida e pela aprendizagem partilhada do mundo, na transmissão de gostos vitais como o uso da imaginação, esta personagem adulta masculina era capaz de fazer descobrir interesses e acender os olhares até aí obscuros:

«*C'est à partir de ce jour qu'Alia avait commencé à regarder le ciel, à le regarder vraiment comme si elle ne l'avait jamais vu*».²⁹⁶

O amor por alguém assume, assim, dimensões várias, prevalecendo entre jovens e adultos fortes ligações de amizade, traçando-se percursos ténues ou profundos de errância com a rejeição do definitivo. No entanto, embora não frequente, o amor físico está presente, como no último conto de **Printemps et autres histoires**, vivido com marcas de vibração da terra donde emanam várias vozes que com ela se fundiam:

«*“Attends...il n'y a personne”?* Elle riait en silence. Elle l'entraînait dans le sable, dans les feuilles piquantes. Sa peau était couleur de lune, ses yeux couleur de mer, sa chevelure aussi belle que la nuit. Il écoutait son souffle devenir rauque. “Je t'aime, je t'aime”».²⁹⁷

²⁹³ *Hazaran*, p. 193.

²⁹⁴ *Idem*, p. 194.

²⁹⁵ *Idem*, *ibidem*.

²⁹⁶ *Idem*, p. 198.

²⁹⁷ *La saison des pluies*, p.214.

E mais tarde, mantém-se a atracção física – na vertigem da aprendizagem e experiência da fertilidade:

*«Elle était toute chaude, gonflée. Avec effarement il regardait son corps nu, si blanc, les seins aux pointes violettes, le ventre tendu comme une citrouille mûre, luisant comme un astre. Elle le voilait, elle l'attirait vers elle, il sentait le rayonnement de sa peau, de sa vie, cela le bouleversait, le faisait presque trembler».*²⁹⁸

No entanto, como o amor, a amizade é reduzido que vai permitindo não interromper o percurso existencial de ritmos perenes ou mais fugazes.

Uma ligação a uma amiga de infância é motivo para a protagonista de *La saison des pluies* insistir no retorno à ilha. Era a busca da própria infância, o tempo branco das origens: *«Gaby avait décidé de retourner chez elle, coûte que coûte pour retrouver Ananta».*²⁹⁹

E, no final do conto, com o retorno de Gaby, verifica-se a circularidade comum a muitas existências. A errância de Ti Coco foi interior. Acompanhara em silêncio todos os movimentos de Gaby, sem esperar vitória ou recompensa, mas *«Maintenant, ils sont enfin couchés l'un contre l'autre, pour l'éternité».*³⁰⁰ Este cenário remete para a união sublime do mito de Tristão e Isolda.

No conto *Le Passeur*, cuja passagem de emigrantes para França é motivo central, diz Moloz, homem condenado à solidão e à fuga, confiante no olhar errante da mulher amada, que ele pressente chegar até ele, apesar da imensidão da distância que os separa:

*«Malgré le vent glacé qui vient des cimes enneigés, il se couche sur le bord de la falaise, et les yeux agrandis par la fatigue, il regarde au loin, comme si son regard pouvait éveiller quelque part, malgré le temps, malgré le silence, les yeux de Lena».*³⁰¹

²⁹⁸ *Idem*, p.222.

²⁹⁹ *Idem*, p.236.

³⁰⁰ *Idem*, p. 249.

³⁰¹ *Le passeur*, p.194.

Assim, poder-se-á falar não só de amor, mas de erotismo. Este é definido por Georges Bataille como «*une approbation de la vie jusque dans la mort*»³⁰² ou, como diz Maria Alzira Seixo: «*sinal do mais íntimo entendimento dos seres e os seus efeitos como irradiações mágicas...*».³⁰³

E considerando Le Clézio um poeta que escreve em prosa, e a imanente comunhão entre o homem e a natureza, desenhada nos seus textos, ajustam-se-lhe ainda estas palavras de Bataille:

*«La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité: la poésie est l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil».*³⁰⁴

Assim, o autor faz convergir, na sua escrita, imensos tesouros do real, tornando a escrita um dos seus principais dinâmicos redutos, porque os capta, divulga, eterniza e actualiza.

Le Clézio questiona, através deles, problemas complexos da actualidade e permite a reflexão sobre os mesmos.

Neste âmbito, também se afigura dramática a verificação de muitos estados de carência, impondo-se, assim, a necessidade de procurar *o outro lado* do que já existe e é conhecido, porque se tem a sensação de que tudo já foi visto e experimentado sendo possíveis, portanto, apenas reformulações.

A obra de arte pode dar ou ajudar a conhecer a fimbria indescoberta do real, os seus espaços não muito explícitos ou comumente considerados menores porque mais ínfimos. O real revela-se a quem ousar desvendá-lo, com a crença na sua infinitude, capacidade de renovação, fazendo convergir as luzes que vão clarificando o percurso humano no universo, que decorre, para além do conhecimento da existência do caos, da existência redentora da «*tendresse pour la nature, l'amour de l'instant, la conscience d'une harmonie cosmique*»³⁰⁵.

Só a crença na existência de tesouros, encontrados na íntima polissemia das vivências e desejos que decorrem no espaço pluridimensional, dará o necessário alento para que a

³⁰² Bataille, Georges – *L'érotisme*, Les Editions de Minuit, Paris, 1975, p.15.

³⁰³ Seixo, Maria Alzira *O essencial sobre José Saramago*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p.54.

³⁰⁴ Bataille, Georges – *op. cit.*, p. 30.

³⁰⁵ Onimus, Jean – *op. cit.*, p 201.

peessoa humana não vacile, não retroceda, mas, pelo contrário tenha motivação para «*poursuivre le parcours, aller plus loin*». ³⁰⁶

4 Personagens errantes: Procura da identidade na alteridade de um *ailleurs*

«*Et puis, souvent, j'éprouve
le besoin de dessiner mes personnages...
Autrement, je n'arrive pas à les voir vivre*».
Le Clézio – *Ailleurs*

As personagens, que irrompem dos textos em análise enunciam, essencialmente, temáticas ligadas às crianças, jovens ou mulheres: pessoas errantes à procura de uma nova vida, emergindo de uma nova concepção do homem no excurso de um tempo. Segundo Jean-Xavier Ridon, «*Les personnages de Le Clézio (...) sont voués à l'errance. Nomades, vagabonds, étrangers, tous bâtissent leur existence sur un principe de mouvement qui est le signe de leur liberté*». ³⁰⁷

Pela sua errância, traduzem sucessivas rupturas, construindo fábulas da condição humana. Vivem, frequentemente, num espaço marginal(izado), na passagem apressada das multidões indiferentes.

As personagens raramente são caracterizadas ao pormenor. Apresentam-se como esboços, símbolos, retratos impressionistas, resultantes de um olhar reflectido sobre o mundo, na volúpia do mistério e pluralidade do real. São porta-vozes, mensageiros, de quem se revela sensível para procurar a felicidade, através de vozes semelhantes, que (não) se fazem ouvir.

Está patente a capacidade do autor aludir, sugerir, numa profícua intermitência da palavra e do silêncio. O autor não pretende explicar uma realidade, mas é dela um testemunho discreto, estabelecendo com ela um traço de união, no sentido de exercer também uma acção transformadora, a partir da escrita, sendo esta também itinerante, uma reflexão humana, na apreensão

³⁰⁶ *Idem*, p.123.

³⁰⁷ Ridon, Jean-Xavier – *Ecrire les marginalités* in *Magazine Littéraire*, 362, février 1998, p. 39.

de dados do universal cotidiano, atribuindo autonomia à realidade reconstruída.

Na sua aparente simplicidade, estas personagens revelam a complexidade e ambivalência dos sentimentos, assim como a ausência de tipos psicológicos, porque estes são desfasados do homem da modernidade, que se ergue na poética de Le Clézio, reiterando o sentido humanista sem verdades únicas ou dogmatismos castradores, fundamental da sua obra.

4.1 A criança e a mulher: seres na passagem da idade da inocência para a consciência

4.1.1 A criança

«Les enfants éclairent, ils sont la lumière».
Le Clézio - **L'Inconnu sur la terre**

Se a colectânea **Printemps et autres saisons** privilegia a personagem feminina, na idade de criança e mulher, em **Mondo et autres histoires** são essencialmente crianças que protagonizam as efabulações. Na contracapa desta obra, pode ler-se:

*“Ils nous guident. Ils nous forcent à traverser les tristes opacités d'un univers où l'espoir se meurt. Ils nous fascinent par leur volonté tranquille, souveraine, accordée au silence des éléments retrouvés. Ils nous restituent la cadence limpide du souffle, clé de notre âme”.*³⁰⁸

Nestes contos, respiram personagens itinerantes, já referidas neste trabalho, como Lullaby, Alia, Mondo, Daniel... Seres de papel que traçam esboços de errâncias iniciáticas.

Estas crianças, consideradas por alguns críticos como símbolos do nosso quotidiano, são consideradas por Teresa di Scanno *«complètement intégrés à notre vie, ils sont tangibles,*

³⁰⁸ **Mondo**, ed. cit. na contracapa.

*réels, et leur réalisme est caution de leur vérité, car chaque minutieux détail où nous pouvons nous reconnaître leur donne le poids de l'authenticité».*³⁰⁹

Poder-se-á dizer que o autor, ao longo dos seus textos, busca todos os resquícios que contribuam para a abertura à totalidade, êxtase, autenticidade, justificando a valorização de todas as idades, mas sobretudo a branca curiosidade do tempo da infância. Elas traduzem as tendências profundas e o espírito do seu tempo, as angústias e sonhos de muitas pessoas que percorrem o complexo e dorido mundo actual.

*«Le Clézio aime, comme il écrit dans **L'Inconnu sur la Terre** "la gaieté simple de l'enfance". Il est proche de ceux que la vie étonne, que la vie surprend, et qui s'amuse du monde».*³¹⁰

A grande preferência do autor por personagens mais jovens implica, assim, a adesão explícita a seres, cujo estado de maior inocência permite mais facilmente a mudança. E, no entanto, as personagens são anónimas, comuns, reveladoras da ausência de uma genealogia, o que inibe o sentimento de segurança, de pertença, de integração.

No início do conto **Mondo**, pode ler-se:

*«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. C'était un garçon d'une dizaine d'années, avec un visage tout rond et tranquille, et de beaux yeux noirs un peu obliques».*³¹¹

Parece então confirmar-se a conclusão de Teresa di Scanno:

*«Le mystère s'ouvre alors à ces personnages enfants: l'impondérable les enveloppe, une présence les accompagne, de mystérieux regards les suivent, une force les soulève».*³¹²

³⁰⁹ Teresa di Scanno, *op. cit.*, p. 54.

³¹⁰ Doucey, Bruno – *op. cit.*, p. 46.

³¹¹ **Mondo**, p.11.

³¹² Di Scanno, Teresa - *op. cit.*, p. 58.

Esta aura de mistério coexiste na presença da mulher, como se verá mais adiante.

Esta aura de magia, reforça o desejo de aproximação e a fusão da criança com a natureza, evidenciando a inclusão natural do elemento humano, no evoluir do cosmos, gerador de motivações para a igualdade de elementos e equilíbrio essenciais:

*«Lullaby était pareille à un nuage, à un gaz, elle se mélangeait à ce qui l'entourait. Elle était pareille à l'odeur des pins chauffés par le soleil, sur les collines, pareille à l'odeur de l'herbe qui sent le miel».*³¹³

No conto *Ariane* são evocadas as crianças dos HLM, num outro cenário atormentado pela dureza das barreiras de cimento. Em vez de elementos da natureza, sobrepõem-se ícones da sociedade urbana moderna. Assim, os prédios engolem quem os penetra, remetendo a presa para o silêncio cúmplice e para o mudo ostracismo. Em vez da repousante voz familiar, única e próxima, surgem os sons estridentes dos mass-media, que piscam o olho através da venda de linguagens polifónicas.

*«Il y a des enfants aussi, parfois. Arrêtés devant la porte des immeubles, ils ont jeté leurs cartables par terre et ils jouent, ils crient, ils se battent. Mais cela ne dure pas longtemps. Ils entrent dans les alvéoles, entre les murs, et on entend les voix des téléviseurs qui grognent, qui ricanent, qui chantonnent».*³¹⁴

Alia é a heroína do conto *Hazaran*, a eleita de Martin. No contacto com a voz sábia do velho contador de histórias, vai tomando consciência da avassaladora construção dos inúmeros imóveis, que se tornarão os muros do desencontro, desencanto e separação de olhares. Martin proporciona-lhe o desenvolvimento do imaginário sem esbater o confronto com o real, que se afigura como monstro poderoso e invencível.

A idade da inocência vai adquirindo contornos de maior consciência.

Libbie, do conto *Printemps* revela a passagem de menina abandonada pela mãe ao estágio desinibido de mulher, emancipada, autêntica, consciente da busca necessária da sua identidade, autónoma na íntima relação a dois:

³¹³ *Lullaby*, p. 99.

³¹⁴ *Ariane*, p. 80.

*«Il a commencé à me caresser(...). J'ai cessé d'avoir peur. Je voyais ce que j'étais en train de faire, et ça m'était égal. J'avais envie d'aller jusqu'au bout, devenir une femme. Je ne voulais plus faire semblant».*³¹⁵

São crianças que se vão transformando em mulheres adultas, pela percepção da crescente complexidade da vida, concomitante com o desejo do seu domínio progressivo e crescente afirmação:

*«Le thème du “passage” de l'enfance à l'âge adulte est un aspect de ce mouvement vers l'appréhension de la réalité complexe qui entraîne un tel “passage».*³¹⁶

Assim, a presença, quase obsessiva da criança em transformação, poderá remeter-nos para a ideia de crença na possibilidade de reconstrução do mundo, aliada à função iniciática e/ou renovadora da Literatura. Toda a obra literária é, de facto, um reflexo de muitas leituras realizadas, mas sobretudo do cruzamento de muitos olhares, dos alicerces sustentados pela esperança de que a junção do ínfimo ao incomensurável possa acrescentar alegria aos múltiplos e quotidianos percursos dos seres que, errando, vão adquirindo saberes consciencializadores da passagem, que se aplica tanto à idade como à vida.

4.1.2 A mulher

*«J'avais des larmes dans les yeux,
et en même temps je voulais
tout voir, tout prendre,
comme si je devais passer le restant de ma vie à m'en souvenir».*
Le Clézio – **Printemps et autres saisons**

Se a obra de Le Clézio revela o fluir do tempo e um reajuste continuado relativamente ao mundo de hoje, não no sentido de sacralizar a adopção de passividade ou comodismo, mas para instaurar a mudança, a diversidade, a subversão de papéis

³¹⁵ *Printemps*, p. 42.

³¹⁶ Bréc, Germaine, *op. cit.* p.132.

tradicionalmente distribuídos. Assim, a mulher revela as suas marcas de errância, de independência, na aprendizagem da vida, na tentativa da redescoberta da identidade do seu eu, cujo desconhecimento permite o confronto com estonteantes laivos de duplicidade, que limitam a fruição do tempo e trazem a densa insatisfação.

Mulher que olha a luz reflectida no seu corpo, assumindo-o com prazer: *«je me suis allongé sur le canapé, dans l'alcôve, sans m'habiller, et j'ai regardé la lumière briller sur mon corps»*,³¹⁷ mas que, simultaneamente, não dispõe de meios para evitar a sua decadência.

Mulher que, em *Moloch*, é capaz de dar à luz em silêncio, dorido e solitário, revelando toda a força imanente no seu papel de medianeira na aparição de novos seres humanos no mundo, para a qual alma e corpo estão prodigiosamente preparados, ainda que exista o peso das ausências.

«Alors ses lèvres se serrent encore davantage sur la douleur, et ses genoux écartés laissent les bras s'enrouler autour du gros ventre durci, le serrer comme une ceinture.

Lentement sans s'en rendre compte, les bras commencent leur pétrissage, leur acte d'expulsion».³¹⁸

Mulher que, no extremo desespero do desamparo, não quer perder a luz do seu rosto. No conto *Ariane*, após violação sórdida e incontrolada, consumada na obscuridade de uma cave, na ausente profundidade de uma cidade inóspita e violenta, a personagem feminina tem a coragem de fingir equilíbrio, ou, opostamente, de iludir a violência indominada. Ou ainda de, levianamente, matar os indícios de construção de qualquer memória, porque, de imediato ela *«cherche dans le parking, une voiture arrêtée avec un grand rétroviseur extérieur, et lentement, avec une application de petite fille, elle essuie le rimmel de ses yeux, et elle étale le fond de teint de ses joues bleuies»*.³¹⁹

Todavia, outra mulher, irrompendo do conto *Villa Aurore*, traça vestígios que a sua imagem redentora deixara incrustados na luminosidade do tempo e do espaço da sua casa antiga. A sua memória faz renascer o conforto da sua presença, porque a sua

³¹⁷ *Printemps*, p. 44.

³¹⁸ *Moloch*, p. 36.

³¹⁹ *Ariane*, p. 93.

vida teve a utilidade de deixar marcas no imaginário dos habitantes mais próximos, em contraste com a proliferação de pardos edifícios que confundem os traços identitários que estabelecem as ligações do homem ao seu espaço original:

*«Quelque chose d'elle vivait alors dans ce quartier, en haut de la colline, quelque chose que nous ne pouvions pas voir vraiment, mais qu'existaient dans les arbres, dans les palmiers, dans la silhouette de la maison blanche, dans les deux filliers de pierre de l'entrée et dans la grande grille rouillée fermée par une chaîne».*³²⁰

Printemps et autres saisons é uma coletânea de contos, cujas personagens são, essencialmente, mulheres. Nela coexistem *cinq saisons, cinq nouvelles, cinq femmes*, como é referido na contracapa da edição citada. O título remete para a claridade, para a renovação, para o renascimento da natureza, até então friamente adormecida, instaurando-se um novo ciclo.

Na capa da citada edição, em fundo azul, cor que indicia o absoluto, a pureza, surge uma palmeira, símbolo da ascensão, regenerescência e imortalidade - a cor e a árvore preferidas do autor³²¹ - e uma mulher, com traços de africanidade, a subir uns degraus, de cor branca.³²²

Dir-se-ia mulher e árvore³²³ em ascensão, a olhar a vastidão do infinito, numa Primavera vivida em plenitude, ainda que, necessariamente, interligada a outras estações, que relativizam o tempo da vida e as emoções por eles veiculadas.

³²⁰ *Villa Aurore*, p. 99.

³²¹ Diz o autor em *L'inconnu sur la terre*: «... l'arbre qui me remplit de contentement, qui me plaît et me fait sourire parfois comme une personne, celui à qui j'aime parler et qui sait me répondre: le palmier, haut, mince, aux larges feuilles qui se balancent à son sommet», *op.cit.*, p. 152. Não será por acaso que é uma árvore do deserto e que nesse espaço é mostrada em profusão, numa bela fotografia de Bruno Barbey, no livro *De Jemina* e J.M.G. Le Clézio - *Gens des nuages*, Stock, 1997, p.26 e 27.

³²² Segundo o *Dicionário de Símbolos* pp 128 e 129, «O branco significa ora a ausência, ora a soma das cores. Não é a cor da aurora, mas sim a da madrugada, esse momento de vazio total, entre a noite e o dia, em que o mundo onírico cobre ainda toda a realidade: o ser está nele inibido, suspenso numa brancura côncava e passiva: é por esta razão que é o momento das buscas».

³²³ Segundo o autor: «Un arbre est là qu'il se contente d'être là sans nuire à personne sans rien prendre aux autres se contentent d'être debout avec les branches vers le ciel qu'il devient une sorte de reproche constant et aussi une sorte d'idéal», *Entretiens*, p. 46.

Le Clézio refere, a propósito da génese das histórias deste volume de contos:

*“Ces histoires m'ont été racontées mais elles ne sont pas fidèles à la réalité. Les souvenirs des autres se mêlent aux lectures que l'on fait”.*³²⁴

Até à realização desta colectânea, publicada em 1989, Le Clézio parece ter preferido a personagem masculina, a quem atribuía o estatuto de narrador protagonista, despoletando, deste modo, algumas críticas pela sua aparente misoginia.

A figura feminina emerge, então, nomeadamente nesta colectânea, impondo a sua singularidade e fascínio, numa fusão feliz com o movimento ondulante de elementos, que lembram o mar, que, por sua vez, traduz um processo de libertação. Utilizando a distinção, adoptada por Michel Raimond³²⁵, a mulher assume, simultaneamente, o estatuto de *patient* e *agent*. Pretendendo ser agente modificador da sua própria existência, ela é afectada pelo decurso dos acontecimentos, que a conduzem à degradação, à frustração, embora a esperança esteja frequentemente latente.

Tal como noutras áreas, o autor revela compreensão pelas diferentes experiências humanas, que vão surgindo com o fluir do tempo. Assim, a mulher surge transportando o veemente desejo de que a sucessiva ruptura inerente à errância implique novas aparições, que permitam conhecerem-se melhor e ao mundo, por onde se desenha a passagem itinerante.

Verifica-se, assim, através da mulher, uma mais nítida *«attirance envers la nature, les espaces ouverts, la lumière, la mer, qui permettront à l'individu d'être libre, de se reconnaître»*³²⁶ e a mulher surge como principal agente de modificação do rumo da sua existência, assim como de quem com ela convive, revelando-se como elemento de dinamismo, de vitalidade, de recriação.

A mulher surge nos contos desta colectânea, nomeadamente para o homem com quem ela se cruza e interage, como obsessão,

³²⁴Cf L'Express, 12 mai 1989, p. 65. A este texto, que é citado em *post scriptum* por Germaine Brée (*Le monde fabuleux de J.M.G.Le Clézio*, p.127) é referida a afirmação do autor: *Ces nouvelles sont mes premiers textes littéraires*. A autora refere também que *“toute l'oeuvre de L.C. est profondément littéraire, marquée par de vastes lectures”* (Cf. p. 127).

³²⁵Raymond, Michel, *Le roman*, Armand Colin, Paris, 1989, p. 175.

³²⁶Cf. *Actes du Colloque International*, p. 177.

como ideia que se impõe, fundindo ou obscurecendo o cenário, onde faz a sua aparição radiosa, veiculando novas claridades preservadoras da memória. Diz uma personagem masculina, vivendo o fascínio de uma visão redentora:

*«Je me souviens maintenant, du fond de cette salle, immense, vide, effrayante, sous le regard de cette jeune femme inconnue qui efface le monde, je me souviens de chacun de ces instants que je croyais oubliés».*³²⁷

Fazendo brotar a sua dimensão redentora, a mulher veicula o profundo e necessário desejo da descoberta da sua identidade, fazendo emergir também a do seu interlocutor, como se despoletasse uma viagem ao mundo interior.

Assim, o poder da mulher é reconhecido pela personagem masculina, verbalizado em múltiplas representações, como no conto *Fascination*, que bem revela o impulso avassalador da mulher em detrimento de maior fragilidade do homem, espectador do seu imenso brilho e fascínio.

*«Ce que j'aimais, c'était le rêve justement, cette image noire et fiévreuse, ce regard attaché au mien avec une intensité qui me troublait et m'amusait à la fois, ce regard d'animal sauvage que je découvrais, et qui ne ressemblait à rien de ce que le monde réel pouvait me montrer, ce regard qui était amour et mort, désir, crainte et savoir déjà, fierté et dédain déjà peut-être(...)».*³²⁸

Tanto em *Fascination*³²⁹ como em *Le temps ne passe pas* são apresentadas, na opinião da ensaísta Linares Lara,

«Recurrences qui nous mènent à l'impression d'être devant la même histoire où l'effet final est celui de la suspension d'un temps, et où il semble que l'on

³²⁷ *Fascination*, p.140.

³²⁸ *Idem, ibidem.*

³²⁹ «La nouvelle *Fascination*, la plus brève du recueil, mais pourtant, centre rayonnant, elle présente une expérience du souvenir en tant que mécanisme qui bouleverse brutalement le sujet», in *Actes du Colloque international*, p. 174.

*veille, pour reprendre le titre de la troisième nouvelle du recueil, que le temps ne passe pas».*³³⁰

Estas são reveladoras do poder da mulher que anula o próprio tempo, evidenciando-se, assim, a sua força imperativa.

Força que é também transmitida pela macia sensualidade revelada pelas personagens femininas. André Courribet realça «*la très grande importance que joue la sensualité dans l'épanouissement du héros et la conquête de sa liberté*».³³¹

Zobeide traz consigo odores genuínos e sensuais³³² de um país de sol quente e próximo, que atraem e completam a memória, onde se abraçam todos os sentidos. Diz o narrador do conto *Le temps ne passe pas*:

*«Je me souviens de l'odeur de Zobeide, jamais je n'avais senti une telle odeur, piquante, violente, qui me gênait au début, puis que j'aimais, que je ne pouvais plus oublier. Une odeur qui voulait dire quelque chose de sauvage, un désir».*³³³

Contudo, e apesar do domínio explícito da mulher, esta existe quase sempre em interacção, nalguns casos em relação de dependência, com a figura masculina, embora a sua presença seja notória num primeiro e grande plano. Adoptando a terminologia greimasiana, diremos que o homem é o adjuvante numa vida que, por si só, assume o estatuto de adjuvante epositor, para quem pretenda atingir a realização do seu objecto.

No conto *Zinna*, esta personagem feminina, tem quase sempre a seu lado uma figura masculina que a ajuda a definir o seu percurso. Tomi, o amigo fiel, ampara-a; Orsoni condu-la ao caminho do sucesso, embora também a abandone na queda no vazio.

Em *Fascination*, a mulher cigana tem a existência fulgurante de uma visão, de uma passagem marcante mas fugaz, de uma recordação, de uma luz que estava aparentemente extinta na memória de um homem, e que se reacende subitamente, num processo rápido e encantatório.

³³⁰ *Idem.* p. 177.

³³¹ Courribet, André – *Figures féminines dans Le Chercheur d'Or.* *Idem.* p. 131.

³³² Diz o autor em *Entretiens*: «*Les odeurs c'est encore une des rares choses qui ne soient pas corrompues*», *op. cit.*, p. 67.

³³³ *Le temps ne passe pas*, p. 154.

No conto *Le temps ne passe pas*, um homem detém uma fotografia de uma mulher, que possui o dom de o transportar para o tempo da sua infância e juventude. Chama-se Zobeide e tem a consistência de uma imagem, que o tempo fixou e que ganha vida com o poder do olhar do homem.

Se em *Printemps*, primeiro conto da colectânea, é revelado o fulgurante desejo de independência na busca de clarificação da sua identidade, no conto *La saison des pluies*, último *récit*, Gaby surge também em função de figuras masculinas. Quando jovem, sentindo a imensa claridade de um violento desejo de viver, aparece nas ruas da sua ilha perto de *Ti Coco*, o amigo fiel:

*«Il n'avait qu'un an de moins qu'elle, mais elle lui parlait comme s'il était le plus petit de ses frères. Elle l'emmenait partout. Elle lui commandait, et il faisait tout ce qu'elle disait, tout de suite, sans hésiter».*³³⁴

Chegando a França, liga-se a Jean, rapaz rico, cujo negócio está ligado à água, que é fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Ao seu lado, conhece a riqueza, o prazer da vida, a loucura de velozmente tudo abranger, a comunhão do amor:

*«Il l'appelait "Amazone". Il aimait se laisser emporter par l'auto entre les mains de Gaby, dans ce tourbillon de vitesse qui semblait ne jamais devoir s'arrêter».*³³⁵

Porém, o advento da Segunda Guerra Mundial afigura-se como um dos oponentes à continuação de um estado de felicidade que, como a vida, nunca é eterna: *«Jean était parti à la guerre, il avait été dévoré, il avait disparu, il ne restait plus rien de lui».*³³⁶

A ausência de Jean, a lutar na Segunda Guerra Mundial, remete Gaby para as consequências dos cenários de destruição, de pobreza, de mendicidade, de perda progressiva da luz e da força de que era inicialmente portadora:

³³⁴ *La saison des pluies*, p.206.

³³⁵ *Idem*, p. 218.

³³⁶ *Idem*, p.224.

*«Gaby se nourrissait de pelures, de fruits qu'elle mendiait au marché, de trognons. Elle, jadis, si rieuse et insouciante, était devenue sombre, anxieuse».*³³⁷

Com o desaparecimento do marido, conhecendo a decadência física e psicológica, tem, de novo, outro homem a guiá-la – o filho: *«C'est Ini qui prend soin de Gaby, qui la guide»*.³³⁸

Viúva, cega e pobre tem uma fonte de riqueza - pensão que provinha de *Ti Coco* que, de Curepipe enviava a Gaby, com a discrição de silencioso amante, prevendo-se um olhar indistinto a perfurar a excessiva distância.

Assim, a mulher na obra em análise, apesar dos múltiplos impulsos para a luz da autonomia, ainda revela dependência dos bens, das capacidades, da força da figura masculina, que assume múltiplos papéis, sendo o principal de apoio às suas iniciativas. A mulher desempenha, no entanto, a função de dominadora e conhecedora de múltiplos segredos que o homem não chega facilmente a descobrir, pelo explícito desfasamento entre um estágio mais prolongado de inocência, em relação à mulher, imbuída de maior sabedoria, provinda de uma idade de maior consciência.

O narrador masculino no conto *Le temps ne passe pas* confessa:

*«J'avais seize ans, ce mois-là, en juin, et bien qu'elle n'eût que deux ans de plus que moi, j'avais l'impression de ne rien savoir, d'être un enfant».*³³⁹

E há momentos de confirmação da superioridade afectiva da mulher; da sua mais profícua agilidade em circunstâncias iniciáticas que, para o homem, se afiguram como obstáculo:

«Un après-midi, nous étions allongés sur les aiguilles de pin, dans la colline, nous nous sommes embrassés pour la première fois. Moi, je faisais cela vite et maladroitement, comme au cinéma, mais elle, tout de suite m'a embrassé avec violence, sa langue

³³⁷ Idem, Ibidem.

³³⁸ Idem, p. 236.

³³⁹ *Le temps ne passe pas*, p. 154.

*bougeant dans ma bouche comme un animal. J'étais effrayé, subjugué».*³⁴⁰

A determinação feminina é também revelada por Zinna, através do seu andar rápido, decidido, como quem sabe exactamente o ponto que procura, justificando a deslocação:

*«Elle marchait vite, avec son visage incliné, elle était pâle, avec les pommettes très lisses. Elle ne regardait personne (...). Elle était passée, elle avait souri à peine, elle avait disparu, vraiment comme une inconnue, comme une femme qu'on aperçoit sur un quai de gare et qui glisse et se défait dans un reflet».*³⁴¹

Perante o comportamento feminino, o homem revela, de facto, maior fragilidade, nos momentos de volúpia, sensualidade, manifestando cuidado extremo para não quebrar o desejado equilíbrio da mulher: *«Le désir lui faisait mal, comme une brûlure. Mais il n'osait pas bouger, de peur de rompre le charme».*³⁴²

O desejo de manter o encanto feminino articula-se com o misterioso, voluntarioso e imprevisível carácter da personagem feminina, o que é confirmado por várias expressões: *«Je suis le diable»*³⁴³, *«Je ne la comprenais pas»*³⁴⁴, *«Elle ne voulait rien qui la retienne».*³⁴⁵

Nestes contos, tal como noutras histórias, confirma-se que *«les voix narratives qui transmettent ces histoires se relayent créant autour des deux femmes une aura de mystère».*³⁴⁶

A mulher transmite, assim, a intensidade, o desejo, o enigma, a autonomia na plenitude de vivências provocadoras de fascínio, essencialmente sobre a figura masculina, que existe como uma necessidade para, opondo-se-lhe, ou sendo dela complementar, mais brilho incutir na mulher, possuidora do dom da sedução:

«Le souvenir de ce temps où chaque jour était la même journée, une seule journée de l'existence,

³⁴⁰ Idem, p. 155.

³⁴¹ Zinna, p. 166.

³⁴² Idem, p. 185.

³⁴³ *Le temps ne passe pas*, p. 155.

³⁴⁴ Idem, p. 156.

³⁴⁵ Idem, ibidem.

³⁴⁶ Brée, Germaine – op. cit., p. 130.

*longue, brûlante, où j'avais appris tout ce qu'on peut espérer de la vie, l'amour, la liberté, l'odeur de la peau, le goût des lèvres, le regard sombre, le désir qui fait trembler comme la peau».*³⁴⁷

Contudo, com a aura de mistério, a mulher introduz um conceito de duplicidade, desdobramento, emergente do desenraizamento muito visível na personagem feminina. É como se na errância, que se exerce em sentido plural e mítico, a mulher ressentisse a ambiguidade do lugar em que se encontra, que tenta mesclar com os espaços distantes de infância, na perturbação de um ser que se divide:

*«Je suis deux. Il y en a une ici, dans l'appartement de la Loge, allongée sur le lit pliant, en train de nager au milieu des éclairs et des étincelles; et une autre qui est restée là-bas à Nightgale, près de la mer avec le ciel si clair, cachée dans les touffes d'herbe des dunes, écoutant le chant des criquets, la musique des vagues».*³⁴⁸

Com a distância, emerge a inquietação da incerteza, a dúvida sobre a validade da memória, o questionamento sobre o Éden inatingível:

*«Je pensais aux champs de sorgho, et à Nighttingale, la maison devant la forêt de chênes-lièges. Je pensais à cela comme si ça n'existait pas vraiment».*³⁴⁹

Esta distância provoca o estranhamento de si própria, como perdendo o sentido necessário de unidade: *«A présent, tout cela me paraît si loin, si différent. Peut-être que je suis vraiment devenue quelqu'un d'autre».*³⁵⁰

O afastamento no espaço e simultaneamente no tempo, instaura a dúvida sobre a existência e a veracidade de todas as referências, perante o sentimento de fragmentação: *«Est-ce que*

³⁴⁷ *Le temps ne passe pas*, p. 161.

³⁴⁸ *Printemps*, pp. 47/48.

³⁴⁹ *Idem*, p. 115.

³⁵⁰ *Idem*, p. 124.

*les choses cessent d'être vraies quand elles s'éloignent dans le temps?».*³⁵¹

Tal como também acontece com as personagens masculinas, nestas obras, as mulheres revelam-se exiladas, nômadas, deslocadas do seu habitat natural, vivendo sob o peso do *"souvenir ensoleillé de l'endroit édénique"*³⁵² e distância das suas - quase sempre - ilhas ou países dos quais estão separados pelo mar (Liban, Egypte, Ile Maurice, Afrique du Nord...), espaços longínquos, cuja memória *«ajoute une dimension aux drames vécus, racontés, réimaginés et transmis aux lecteurs à travers les "saisons" de diverses sensibilités»*.³⁵³

Desenvolve-se, assim, uma visão trágica da vida, indissociável da crença simultânea da integração da pessoa humana, num mundo que se afigura também iluminado. Esta visão é acentuada pela insistência na errância do homem percorrendo, só, o Universo. Como noutros momentos, Le Clézio deixa transparecer a sua apreensão, por um lado, pela complexa crueza do mundo e, por outro lado, pela exaltação de dons compensatórios da vida, acessíveis a todos os seres humanos.

As mulheres, ao deixarem a sua ilha, revelam o efêmero, no início aparentemente definitivo, desprendimento do útero materno, do refúgio da infância, encetando uma viagem pelo mar e pela vida, numa travessia que é duplamente descoberta da vida e confronto com a morte.

A este desejo de abandono do espaço confinado da ilha, quando realizado, logo se sobrepõe, após o desembarque e permanência no outro espaço de chegada, o complexo da Ilha Perdida, do Paraíso, do Éden abandonado, cujos elementos míticos se eternizam no (in)consciente de uma sofrida sensação de perda e de ausência.

Esta situação pode implicar uma possível redefinição do errante, desprovido de laços capazes de o prenderem a espaços que percorre como seus e à falta dos quais é como barco sem rumo:

«Qu'est-ce que l'errant? Simplement une personne qui, à un moment donné, est sans attache particulière, solitaire, se déplaçant d'un lieu à un autre, "étrangers en tout pays", pourvu d'une drôle

³⁵¹ *Idem*, p. 119.

³⁵² Brée, Germaine, *op. cit.*, 131.

³⁵³ *Idem*, p.128.

*d'allure – l'allure bien avant de désigner l'apparence, désigne bien la manière de marcher – déambulant, en apparence, sans véritable but».*³⁵⁴

Assim, mulheres e homens vivem, solitários, os dramas da emigração, que os remetem para uma situação de orfandade no país, onde acederam, sem a certeza de terem sido recebidos ou apenas assimilados na sua invisibilidade.

Germaine Brée reitera estes dramas actuais:

*«L'époque contemporaine est marquée par les migrations massives de groupes d'individus déplacés par les guerres, les famines, la recherche de moyens de subsister».*³⁵⁵

Este desejo de regresso pode significar, mesmo em situações limite, a fuga ao abismo, seguindo os valores míticos da vida. São mulheres que se confrontam com a (re)construção de um espaço identitário, que as sucessivas rupturas dificultaram mas não anularam.

No primeiro conto, Libbie - a personagem principal - procura um *eu* que o abandono da mãe, enquanto criança, fez recrudescer numa solidão confusa. É nítida essa busca errante de encontrar uma explicação para o abandono gerador de plurais rejeições: *«Elle, la personne que j'avais le plus haïe au monde (...) me donnant à boire un thé brûlant et sucré que je racrachais aussitôt».*³⁵⁶

Numa sucessão de buscas, o apaziguamento só decorre da reconciliação com o espaço de origem, com a reaproximação da mãe, no abraço que ocorre em espaço de passagem comum, como num recíproco e mais feliz recomeço:

*«Elle n'arrivait pas à parler. Elle a fait un pas vers moi, elle m'a serrée contre elle et nous sommes entrées ensemble par la porte étroite comme si nous dansions».*³⁵⁷

³⁵⁴ Cf. Laumonier, Alexandre, in *Magazine Littéraire*, n° 353, p. 22.

³⁵⁵ Brée, Germaine, *op. cit.*, p. 128.

³⁵⁶ *Printemps*, p. 12.

³⁵⁷ *Idem*, p. 126.

Assim, a bebida, inicialmente rejeitada, é um elemento identificador e facilitador do calor do reencontro concelebrado:

*«Je me suis assise sur la chaise, devant la table en formica, et j'ai commencé à pleurer, pendant qu'elle m'apportait un verre de thé brûlant, je crois que j'ai mêlé mes larmes au breuvage amer».*³⁵⁸

Afigura-se, assim, como um conto de personagens solitárias à procura das origens, de uma voz ou lugar-refúgio para partilhar e poder melhor comunicar.

Se o vazio da solidão parecia ocupar as primeiras obras de Le Clézio, este tema continua vivo e presente, embora mostrando mais explicitamente a relação do contista com o mundo. Dele é exemplo o conto **Moloch**, cuja personagem feminina bem conhece a distância da incomunicação:

*«Liana reste immobile devant le mobile home, et la lumière l'enveloppe, entre en elle. Elle est toute seule sur la terre poussiéreuse, loin des arbres, loin des maisons sans rien pour s'appuyer, pour se cacher. Le soleil brûle au centre du ciel, il envoie ses ondes douloureuses».*³⁵⁹

Prevendo-se uma mudança que é esboçada na prolepse: *“Peut-être qu'il avait peur de ce qui allait arriver”*³⁶⁰, Zinna conhece o triunfo: *«Un ballet incessant de photographes qui accompagnaient Zinna dans sa marche triomphale».*³⁶¹

Assim, nos contos da colectânea, nomeadamente em **Printemps**, **Zinna** e **Saison des pluies**, a vida das personagens femininas segue um percurso de circularidade, com momentos de ingente ruptura face à perda do ânimo inicial, que havia instado à partida e que se caracterizam, afinal, por *«vies en apparence désastreuses qui suivent une même courbe: départ triomphal, rupture, échec et retour».*³⁶²

³⁵⁸ Idem, *Ibidem*.

³⁵⁹ **Moloch**, p. 29.

³⁶⁰ **Zinna**, p. 186.

³⁶¹ Idem, p. 187.

³⁶² **Fascination**, p. 130.

Distante ia o tempo em que revelava “*ce regard transparent et lointain des enfants perdus*”³⁶³ porque, com o sucesso e as múltiplas vivências que a levaram à decadência, “*son regard était du métal dur*”³⁶⁴, numa alusão ao mito da decadência. Assim, a vida da mulher está associada à caducidade inerente a ciclos cósmicos e às idades da humanidade. A este facto estão associadas crises históricas, como, por exemplo, a Segunda Guerra Mundial, que é, explicitamente, mencionada no último conto de **Printemps et autres saisons**, a decadência da sociedade ocidental com a proliferação da sociedade de consumo. Segundo P. Brunel, este mito insere-se na mitologia plural da modernidade:

*«Il se situe à l'intérieur de nombreux réseaux mythiques fort complexes liés à la notion de temps humain, de recherche des origines, de devenir, de métamorphose. Ainsi, ce mythe se rattache au mythe de l'âge d'or, de la chute du paradis perdu, de l'homme primordial, de l'éternel retour, etc. Il est lié aussi au mythe très moderne du progrès, coloré par la nostalgie du primitif et habité souvent par la chimère du bon sauvage et de l'exotisme».*³⁶⁵

Embora mais nítido relativamente à mulher, a busca da identidade é partilhada por todos os seres humanos que erram sobretudo entre os limites encarcerados das cidades, afigurando-se como dramas gerais de numerosos migrantes actuais, conscientes do labirinto da sua deslocação, sendo em vão a busca dos fios de Ariane, porque não lhes é reconhecida uma identidade:

*«Mais ceux qui vont et viennent entre les grandes murailles grises, hommes, femmes, enfants, chiens parfois, ne sont-ils pas comme des fantômes sans ombre, insaisissables, introuvables, aux yeux vides, perdus dans l'espace sans chaleur et ils ne peuvent jamais se rencontrer, jamais se trouver, comme s'ils n'avaient pas de vrai nom».*³⁶⁶

³⁶³ Zinna, p. 188.

³⁶⁴ Idem. Ibidem.

³⁶⁵ Dictionnaire des mythes, p.408.

³⁶⁶ Ariane, p. 79.

As personagens deslocam-se, assim, continuada mas circularmente – processo desencadeado sobretudo pelo desejo de fuga do espaço original que passa, posteriormente, a exercer a atracção para um desejado retorno e que transforma o espaço intermediário num *ailleurs*, enquanto o tempo vai ferindo e ditando renovadas errâncias e sucessivas buscas, remando nas águas, procurando avistar o conforto do horizonte das origens.

Aparentemente mais forte que o homem, a mulher revela fragilidades, mas é a detentora da chave do ciclo de errância que ela própria decidiu encetar e que nem sempre é capaz de consumir. Possui o dom de ajudar a construir mais eficazmente a memória daqueles com quem convive porque, impelida pelo sonho e utopia, é capaz de dar o primeiro passo para ir juntando os elementos da viagem circular.

O desejo do eterno retorno leva-nos a um tempo mítico anulador da oposição morte/vida, com a abertura da eternidade. Relativamente ao espaço, sendo este, frequentemente, a ilha, poder-se-á sustentar que o desejo de a ela regressar significa a crença na existência de um espaço-refúgio, um centro espiritual primordial, que contém a confirmação da mais profunda comunicação e identidade.

5 O espaço e o tempo, no (des)contínuo da mutabilidade

*«O Universo também está nas quatro paredes
das minhas inquietações».*

Mestre Júlio Resende

Na sintagmática diegética e discursiva de Le Clézio, o espaço e o tempo afiguram-se como coordenadas privilegiadas. A temporalidade diegética curta interage com um fluir mais longo do tempo da narrativa. A não linearidade cronológica reitera todo um processo de busca, encetado e desenvolvido pelas personagens num tempo presente incompleto e, como tal, eivado de memória. A dimensão espaço-temporal das narrativas não se restringe a um *aqui e agora*, mas converge numa desejada abertura à vastidão cósmica que legitima a liberdade. Mas também se desenham cenários de fechamento, onde se

desenvolvem conflitos, lutas, guerras – pelo não cruzamento voluntário de olhares e de rumos existenciais.

O espaço, assumindo plurais dimensões, revela a ruptura frequente e problematização do eu, na errância contínua actualizada em lugares do quotidiano como o café, o bidonville, o apartamento, um qualquer meio de transporte, a escola, a cidade, a rua, a montanha, a praia, o barco, um espaço de apelo ao consumo, um baldio..., onde jorra a corrente da consciência entrelaçada com imagens de um presente e laivos do lugar imaginado ou do espaço de origem. Opondo-se-lhes, estendem-se os espaços recônditos da memória, que lembram que a comunicação tinha mais raízes e seiva para florescer quando tinham a luminosidade da proximidade espacial e do tempo presente.

Assim, nas narrativas em análise, aliado ao espaço físico e geográfico, por vezes nomeado e constante dos atlas, as personagens agem num tempo presente, sendo invadidas por espaços e tempos de recordação, perante lacunas que só sustentáveis pelo encontro de outros pólos de equilíbrio. Em **Mondo**, Lullaby, do conto com o mesmo nome, recorda, sobretudo nas cartas que escreve ao pai, o espaço original de infância. A insatisfação do momento presente condu-la até um espaço que, pela sua situação geográfica lhe permite o alargamento do horizonte observável: «*C'était l'arrivée vers le haut de la mer, tout à fait au sommet du grand mur bleu, à l'endroit où l'on va enfin voir ce qu'il y a de l'autre côté*».³⁶⁷

No conto **Hazaran**, Martin presentifica o exotismo enigmático do seu país lendário, superando também pelo imaginário o vazio partilhado de um limitado *terrain vague* e inculcando a ideia que o homem se vai construindo pela junção de tempos e espaços que percorre e guarda, magicamente, na memória. Mas é sobretudo na obra **Printemps et autres histoires** que o espaço de memória mais se ilumina, porque, se partir se afigurava como uma forma de libertação, a chegada e permanência num *ailleurs* implica a ausência dos laivos afectivos compensadores da longa separação, que só é notória pela viagem vivenciada.

Nesta colectânea, o espaço está directamente ligado à evolução temporal da narrativa. No primeiro conto, **Printemps**, no confronto com lugares e momentos indesejados, Libbie viaja

³⁶⁷ Lullaby, p. 99.

incessantemente até aos espaços iluminados da infância, num país do Norte de África, lugar *do outro lado do mar*, onde parece ter perdido a sua identidade, (des)motivadora da sua errância. Na última narrativa da colectânea, *La saison des pluies*, Gaby, uma outra personagem feminina, recorda a sua ilha de origem e, nos momentos de maior solidão, traz-lhe consolo sentar-se numa cadeira *d'acajou*, originária do seu país, comungando, no presente, do desejo de regressar ao seu espaço identitário, quente e familiar, para nele reconstituir um círculo que é aperfeiçoador dos sentidos. Também Zinna transportava consigo, partilhando-o com Tomi, o espaço da sua infância, recordando os afectos, cores, todas as portas que se lhe abriam num esperado e inevitável regresso, desejo que se corporizava e se transmitia:

*«Tomi se serrait contre Zinna, il écoutait sa voix dans sa poitrine. Il pensait qu'il avait été là-bas, lui aussi, dans cette ville blanche, avec des portes bleues, avec ces escaliers, ces passages et la rivière, l'embarcadère, et le cimetière au-dessus de la mer, les murs ocre, les portes qui avaient des noms si beaux, la Porte du Retour, la Porte du Vent».*³⁶⁸

O *Mellah*, onde convergia o espaço e tempo de memória, era lugar hospitaleiro de reconhecimento da identidade, de acolhimento, de aceitação da dúvida entre a partida e o retorno, de aconchego e repouso. O desassossego da distância desenvolvia-se no desconforto de um ser cujo nome de todos era desconhecido. Esta ausência gerava um processo sórdido de incomunicação, que matava o diálogo apaziguador na primeira e segunda pessoa, como no tempo em que *«il y avait des enfants qui jouaient, qui parlaient, ils te parlaient, ils t'appelaient par ton nom quand tu passais»*.³⁶⁹

O espaço de memória evidencia-se pela tranquilidade que imprime, pela capacidade de redimensionamento de imagens do presente causadoras de sofrimento. A infância, obsessivamente recorrente, parece assumir, por vezes, a dimensão do mundo, na abundância dos afectos, num espaço e tempo em que estes eram menos perceptíveis. Diz Zinna, nome que coincide com o título do conto, em confiança ao amigo: *«Tu sais, Gazelle, il y avait des enfants partout, dans la rue, dans les boutiques, aux carrefours à*

³⁶⁸ Zinna, p.184.

³⁶⁹ Idem, *ibidem*.

côté des fontaines sur les rives du fleuve, ils restaient assis à regarder les barques»³⁷⁰, «*c'était le monde pour moi*». ³⁷¹

Deste modo, no plano da temporalidade, as analepses vão preenchendo vazios do processo existencial. Nesta mesma colectânea, o tempo da diegese configura-se no ritmo das estações do ano. Este tempo cíclico liga-se, metaforicamente, ao avançar da idade da mulher, aos seus diferentes estádios, desde o tempo iniciático e primaveril de exercício da liberdade esplendorosa, até ao frio declínio do inverno, em que mais facilmente os seres, tal como os ramos das árvores, gemem entristecidos pela fria improdutividade e pelo peso de tantas ausências.

Em oposição aos espaços avassaladores, nomeadamente das cidades, opõem-se os lugares de memória, num movimento difuso de desejo de sofrida permanência ou retorno consolador para, tendo vivenciado momentos de atracção ou afastamento, poder tocar, ver e sentir as pessoas e os objectos familiares, sem a distância da eterna não pertença, sendo esta confirmada explicitamente pelos guardadores do *ailleurs*.

Na outra colectânea em análise - **La ronde et autres faits divers** - renasce, no conto *Villa Aurore*, a memória de uma casa e jardim com sabores de verdura fresca da infância, em confronto com a modificação da cidade. A visualização do espaço actual confirma a existência de mudanças transformadoras de traços de uma identidade e ordem, que se julgavam imperecíveis : «*Les grands immeubles étaient maintenant partout, ils avaient poussé en désordre sur la colline*»³⁷². A imagem do presente faz despoletar marcas de um passado que o espaço urbano tende a neutralizar. O confronto dos quadros de memória com os elementos visíveis geram um irreversível sentimento de revolta, nomeadamente perante o poder do caos : «*Dépossédé, exilé, trahi, ou peut-être seulement exclu, alors il y avait pour moi ce goût de mort, ce goût du néant*». ³⁷³

Da infância, da qual a casa revisitada é metáfora, não quer a personagem de *Villa Aurore* perder o rasto e a aparição daquele lugar, ainda que em ruínas, alarga a sua dimensão espaço-temporal: «*Et tandis que j'entrais dans la grande salle vétuste, il me semblait que les murs s'écartaient à l'infini*». ³⁷⁴

³⁷⁰ *Idem*, p. 179.

³⁷¹ *Idem*, p. 184.

³⁷² *Villa Aurore*, p. 104.

³⁷³ *Idem*, *Ibidem*.

³⁷⁴ *Idem*, p. 114.

Em *Le Passeur*, conto da mesma colectânea, o espaço original, onde o protagonista se despediu da mulher amada, preenche tempos de memória daquele, não se esbatendo nos lugares que pretende atingir para cumprir a missão a que se tinha proposto e que, todavia, culmina numa sofrida, e sem esperança, errância sob um imaginado olhar feminino.

Embora muitos e variados espaços sejam referidos nos textos de Le Clézio, a nosso ver, aqueles não podem ser hierarquizados, porque quer sejam de larga amplitude e abertura, ou de interiores mais íntimos, fechados à luz recriadora, todos podem ser transformadores de cenários se neles se desenvolve a comunicação e se o que lá se realiza é portador de sentidos. Como quando Zinna ensaiava os seus espectáculos de ópera, num espaço limitado de um apartamento, fazendo germinar um prazer que iria ser, mais tarde, magicamente oferecido a muitos amantes da música, num processo voluntário de inacabada perfeição, mas de partilha do prazer espiritual e feliz concedido pela arte do canto.

*«Oui, c'était le bonheur, le désir qui s'épanouissait dans cette pièce, qui anéantissait le reste. J'attendais l'instant des répétitions avec une impatience grandissante».*³⁷⁵

Como em muitas dimensões da vida, os espaços veiculam naturais oposições, lembrando a dicotomia prisão e liberdade; mediocridade e elevação: *«À travers les barreaux on voyait un palmier et le ciel bleu»*.³⁷⁶

Nas narrativas ocorrem também espaços de dúvida, de ambiguidade, de descrença em valores da existência humana, porque os lugares, muitas vezes, estão directamente associados aos estados de alma das personagens, como de Zinna, cuja decadência leva a uma aparente não distinção entre o real e o imaginário:

*«Une fois, elle a parlé des cinq ans pendant lesquels elle avait vécu sur le bateau d'Orsoni. Elle a parlé de l'Italie, de la Grèce. Elle racontait tout ça comme si elle l'avait imaginé».*³⁷⁷

³⁷⁵ Zinna, p. 176.

³⁷⁶ Idem p. 200.

³⁷⁷ Idem p. 196.

Acompanhando um crescente declínio humano, surge o desejo de regresso ao espaço de tranquilidade original, sem os constrangimentos da cidade gigantesca, impessoal, como templo da quantidade e acumulação da materialidade. Suplica a personagem feminina de *Printemps* com o desespero pelo vazio devorador: «*Emmène-moi Gazelle, je voudrais tellement retourner chez moi, être enfin chez moi (...)*». ³⁷⁸

As anacronias emergentes do universo diegético de Le Clézio conferem à narrativa maior verosimilhança, conjugando-se com as rupturas, descontinuidades, tensões veiculadoras de uma lúcida consciência da representação errante da comédia humana, que se pressente na reescrita de todas as (entre)linhas.

Na obra deste escritor, o espaço e o tempo assumem uma dimensão afectiva, estando presentes vários continentes, significando que todo o espaço e tempo se entrecruza, porque neles se desenvolve a história da humanidade. E cada homem, seja qual for a sua proveniência, é dotado de sonhos, sentimentos à espera de beber a água que, por direito próprio, poderá apagar a sua sede. Por outro lado, a leitura destes textos permite colocar a questão da validade efectiva da deslocação de muitos *caçadores de sonhos*, já que, na maioria dos casos, ocorre a decadência sem se ter contemplado a beleza íntima da sua realização. Todavia, não se trata, a nosso ver, de uma obra literária moralista, nem esta é regida pela defesa de uma tese, mas reflectindo percursos de vida que se geram na imprevisibilidade mágica de quem deseja desvendar algumas das inúmeras cores do mundo, ainda que nelas se incluam os tons escuros da decepção, que, por sua vez, podem também ser criadores, se impelem ao renovado e continuado movimento.

O espaço, que é mostrado na obra de Le Clézio, implica uma errância, referenciada também pelas vivências do autor, que o conduzem mais facilmente a registos, aos quais vai acedendo, ou actualizando, pela escrita, que é também espaço de itinerância plural, como um caminhar em cenas de um filme em que o papel escolhido é de actor e duplamente observador. Este está na penumbra, mas vai fixando e seleccionando imagens, como um caminhante em busca do caminho essencial:

³⁷⁸ *Idem*, p. 201.

*«Alors je fuis, le long du chemin, escarpé, je cours accroché à la muraille à pic et je vais de cachette en cachette regarder tout ce qui est pur, tout ce qui est vrai, sans déguisements... ».*³⁷⁹

A nosso ver, o discurso narrativo em análise, na sua dimensão espaço-temporal (as indicações temporais fornecidas não são abundantes, permitindo, assim, ao leitor a liberdade de situar no tempo a história contada), traduz o vai-vém existencial de seres humanos que se deslocam no universo, revelando e descobrindo a sua natureza na sucessão de eventos, cujas imagens vão sendo fixadas e projectadas pela memória. Aparentemente caóticas, ajudam a festejar o sortilégio do não esquecimento e a reconstruir um todo que, de um modo inefável, redime e dá sentidos à viagem na singularidade da vida humana.

5.1 A cidade: labirinto e caos

*«Ce qui est terrible dans la ville(...),
c'est le sentiment de propriété,
cette impression que tout est bouché, tout est pris».*
Le Clézio - **Ailleurs**

Se a elementos da natureza também é atribuído um papel redentor e se é pressentido o desejo de aceder a um espaço de crescente e lúcida serenidade, de pureza, como a primordial, em que a terra era pertença de todos e lugar de próspera comunicação, a cidade impõe-se como outro pólo da narrativa, afigurando-se como espaço tentacular, redutor e incompleto porque não permite o equilíbrio entre forças animais e vegetais. Surge como uma encruzilhada de meandros, que, como numa cilada, são apelo e traição simultaneamente. A cidade, representando um enigma no avanço da humanidade, assume formas de beleza e horror, de encantamento e desilusão, de abraço e abismo.

A cidade é um lugar frequentemente nomeado, nas três obras em análise – espaço de agressão, mas, paradoxalmente, de

³⁷⁹ L'inconnu sur la terre, p.78.

fascínio. A personagem feminina de *Printemps* descreve, assim, a cidade com os seus olhos de criança de onze anos:

*«Tout ce que je voyais dans cette ville basse, les ruelles étroites, sales, le linge suspendu entre les immeubles, les façades lépreuses, les portes qui ouvraient sur des escaliers noirs qui souffraient une odeur froide de cave. Et les gens, surtout, tous ces gens qui marchaient, si nombreux, cette foule serrée, ces visages, ces regards, ces bruits de voix et ces cris, ces mains, qui vous touchaient, qui vous frappaient».*³⁸⁰

Esta visão da cidade como detentora de espaços húmidos, sombrios e viscosos é reiterada em diferentes contos. Sinal de concentração de múltiplos traços da evolução humana, revela também a sua decadência. Como concha que dá alimento mas que se fecha simultaneamente, recolhendo-se no seu vazio. A cidade é um espaço aparentemente aberto, mas que limita o acesso ao infinito, que torna mais estreitos e sombrios os caminhos a percorrer.

Entre altíssimos prédios e multidões em rápido e solitário movimento é mais frequente a diluição de um eu, que pretende afirmar-se na surdez dos gestos repetidos por todos os que se movimentam à sua volta. Nestes casos, como diz Jean Marie Domenach³⁸¹, *«l'espace conquis cesse d'être identitaire, on ne s'y repère plus, il est devenu un "non-lieu"»*.

Está assim implícita a ideia que a construção deficitária de uma identidade implica uma maior dificuldade na aceitação da alteridade, ressaltando o estrangeiro, que existe em cada um de nós. A este propósito, Julia Kristeva afirmou: *«Ce qui est étranger est universel»*, ideias que, a nosso ver, são reiteradas por Le Clézio, ao longo dos seus textos.

Na obra *La ronde et autres faits divers* está bem presente a influência das grandes cidades nos que nela ousam penetrar e permanecer, nomeadamente os que transportam consigo muitas dúvidas, para além de uma extrema pobreza, acrescidas pelo facto de, por vezes, só pretenderem estar onde não estão.

No conto *Ariane*, a cidade afigura-se como uma engrenagem, cujas peças se articulam e fecham como uma prisão.

³⁸⁰ *Printemps*, p.10.

³⁸¹ Domenach, Jean-Marie – *Le crépuscule de la culture française?*. Plon, Paris, 1995, p.173.

Os prédios altos e iguais são como gigantes autistas desinteressados do que os olhos, metaforizados pelas janelas, lhes podem oferecer. A cidade desenha-se como espaço de interrogação intranquila, de incrédula cegueira de quem sustem o medo que aprisiona e limita: «*Peut-être que ces fenêtres et ces portes sont murées, aveuglées, et que plus personne ne peut sortir de ces murs, de ces appartements, de ces caves?*»³⁸². Christine, perseguida por um grupo de *motards*, não vê ninguém que a possa ajudar, apesar da multidão que os edifícios escondem, sentada àquela hora diante do televisor ou de um prato de comida, situação reveladora de uma sociedade macanizada pelos hábitos, que criam desatenção à própria vida, desinteresse por sentimentos de solidariedade.

A habitação, metáfora da cidade, surge estreita, limitadora da liberdade e do prodígio da comunicação: «*Chez elle, c'est l'appartement aux murs étroits tachés*».³⁸³ Também a descrição da cidade feita pela personagem principal de *Printemps* converge na imagem que os sentidos repelem:

«*J'avais très peur, enfin, ce n'était peut-être pas exactement de la peur, plutôt une sorte d'horreur, un sentiment de répulsion pour tout ce que je voyais dans cette ville basse, les ruelles étroites sales, le linge suspendu entre les immeubles, les façades lépreuses, les portes qui soufflaient une odeur froide de cave. Et les gens, surtout, tous ces gens qui marchaient si nombreux, cette foule serrée...*»³⁸⁴

O título do conto, *Ariane*, nunca é explicitado ao longo do texto. Remete, no entanto, para a figura mitológica, que cede os fios a Teseu, para este se libertar do labirinto e afrontar as forças do Minotauro.

No conto, a cidade é vista, igualmente, como um monstro, cujas forças agem em sucessivas ciladas, para as quais ninguém possui a solução, nem para encontrar os fios libertadores.

A cidade conduz, assim, também a um tempo de superficialidade e insensibilidade, veiculadora de passividade. Impõe-se, por outro lado, pela necessidade de encontrar meios para a afirmação da identidade, como, neste caso, no repetido

³⁸² *Ariane*, p. 79.

³⁸³ *Idem*, p. 84.

³⁸⁴ *Printemps*, p. 10.

olhar-se no espelho: «*Elle ne sait pas pourquoi elle a tellement besoin de se voir*». ³⁸⁵

Em *Ariane*, é bem visível a cidade como lugar de agressividade, violência e medo. Em *Moloch*, esse lugar é sobretudo convergência e divergência de ruídos. O espaço urbano é, assim, paralisador de muitos movimentos de quem a percorre, gerando o desejo de evasão, levando a encetar novas errâncias.

Em quase todos os contos citados, a cidade lembra a concentração de vazio e indiferença. Daí a necessidade de encontrar outros modos de olhar a cidade, tais como procurar o *terrain vague*, o rio, o mar, a colina, porque o centro, onde deambulam cegas multidões, é nivelador, castrador da diferença: «*Il y a déjà cinq mois qu'ils habitent là, mais elle doit toujours regarder aussi longtemps avant de reconnaître les trois fenêtres, à côté de celles où il y a des pots de géraniums*». ³⁸⁶

O espaço - cidade, crescendo incessantemente, ergue-se como um palco de luta entre seres desiguais que a habitam: uns são dominadores, outros vencidos. As forças destruidoras da cidade erguem-se visíveis, nomeadamente, em *Villa Aurore* e em *Hazaran*.

Assim, estes espaços, onde se reúnem e se concentram anónimas multidões, transformam-se em lugares, em que triunfa a violência, a solidão, a crueldade e a morte. Os prédios altos proliferando instauram prisões e privam os homens da luz criadora dos dias. Tornam-se espaços refúgio da sombra intranquila exterior. No interior dos imóveis, o tempo é de tácito ou sussurrado sobressalto.

O fluxo do tempo vivido pelas personagens não é condicionado pela percepção das diferentes tonalidades da luz do dia, mas o ditar das horas vem do exterior, como um aparelho eléctrico que regula os movimentos de uma maioria massificada que a ele se submete: «*Quelle heure est-il? Une heure ou peut-être plus? Si la télévision marchait encore, elle pourrait voir si les informations sont déjà passées*». ³⁸⁷ Também no conto *Printemps*, os hábitos instaurados na cidade surgem como reguladores de comportamentos, levando à perda de liberdade em coisas simples do quotidiano: «*Dans cette ville, entre midi et deux heures, les gens mangent. C'est bizarre comme ils mangent. Si on leur disait que midi est à deux heures, ils mangeraient entre*

³⁸⁵ *Ariane*, p. 83.

³⁸⁶ *Idem. Ibidem.*

³⁸⁷ *Moloch*, p. 25.

deux et trois.»³⁸⁸ Assim, a cidade tem o poder de condicionar o tempo cronológico, dando-lhe uma dimensão de estatismo, de espera, de paragem de muitos dos seus actantes, despoletando o fluxo do tempo psicológico.

A busca constante de espaços e tempos, para além dos que se afiguram acessíveis mas lacunares, ajuda a compreender o desassossego que motivou a partida do país de origem, nomeadamente para as grandes cidades. Aquela não deu lugar ao apaziguamento desejado, persistindo a busca na errância, após o instante encantatório entre uma partida e uma chegada. A vida muitas vezes fica suspensa até ao desejado retorno, que um tempo cíclico vai naturalmente preparando. A menos que a morte ocorra antes da estação seguinte.

5.2 *Terrain vague*: refúgio sem devir

«...*un terrain vague, c'est la possibilité de passer; si vous y construisez une maison, on ne peut plus passer.*»

Le Clézio - *Ailleurs*

Opondo-se ao *trop plein* da cidade, surge o baldio, o espaço aberto, livre, que não pertence, aparentemente, a ninguém e que permite a passagem, o silêncio, o recolhimento, a permanência mais solitária e tranquila. O autor explica esta atracção: «*c'est peut-être le simple contraste avec le trop-plein de la ville, un sentiment d'abandon*»³⁸⁹. Valoriza-se, assim, o que está à margem da urbanização, os interstícios de liberdade na fimbria do excesso por acumulação, que podem ainda ser percorridos e preservados. São lugares susceptíveis de desenvolver a reflexão, a paragem criativa ou o incentivo para o recomeço da errância.

É um espaço obsessivamente recorrente e nele deambulam muitas personagens que, tal como todo o ser humano, revela, nas suas acções, ausência de linearidade. *O outro lado* de si próprio é mais facilmente descoberto no contacto com o *outro lado* da cidade.

Num baldio reside a protagonista do conto *Moloch*, apercebendo-se dos distantes sons indiferenciados da cidade e da

³⁸⁸ *Printemps*, p. 92.

³⁸⁹ *Ailleurs*, p.57.

auto-estrada que, impondo velocidade, a ela conduz. Em espaço idêntico reside Martin de **Hazaran**. Entre cenários de destruição a «*Digue des Français*» era o espaço do seu refúgio, embora lugar de incerta estabilidade, para «*Italiens, Yagouslaves, Turcs, Portugais, Algériens, Africains, des maçons, des terrassiers, des paysans qui n'étaient pas sûrs de trouver du travail et qui ne savaient jamais s'ils allaient rester un ou deux jours*». ³⁹⁰

Este espaço, aparentemente marginal e espúrio, tinha na sua proximidade o mar que, na horizontalidade, tornava possível a diferença e também o era no plano vertical: essa personagem principal vivia no centro, como referência, como farol que chama e ilumina:

«Quand on voyait la maison de Martin, de loin, dans la brume du matin, tout à fait seule au milieu des terrains vagues, à la limite du marécage et de la plage, elle semblait plus grande et plus haute comme une tour de château». ³⁹¹

No entanto, este espaço, como quase todos os outros que ainda não preenchidos, seria invadido para a construção de uma cidade do futuro, onde o desconhecimento mútuo dos habitantes não permitiria, por certo, encontrar tempo e espaço disponíveis para ouvir e contar histórias, resultantes do cruzamento de experiências e de culturas, como fazia Martin.

E a história que mais fascinava os receptores – habitualmente as crianças da *Digue* – continha a magia das interrogações, que vão ficando em suspenso, até ao desenlace final.

Martin, o contador de histórias, repetia-as sem diminuir o interesse das crianças e questionava-as, ludicamente, sobre o enigma contido no conto:

«...mon père me donne trois nourritures très bonnes. Ce que ma main peut prendre, ma bouche ne peut le manger. Ce que ma main peut prendre, ma main ne peut le garder. Ce que ma bouche peut prendre, ma bouche ne peut le garder». ³⁹²

³⁹⁰ **Hazaran**, p. 191.

³⁹¹ **Idem**, p. 193.

³⁹² **Hazaran**, p. 206.

E o segredo seria desvendado incidindo no cheiro, na luz, na força e alento da terra, numa alusão à preservação dos elementos vitais, que a par do imaginário preservam a continuidade da vida no planeta e de todos os seus seres, o que, por si só, constituirá uma das razões de felicidade.

Miloz, no conto *Le passeur*, durante a sua fuga também se refugia num terreno, aparentemente abandonado. Zinna e Tomi compartilham dos terrenos livres, entre os edifícios, porque estes lhes permitem ouvir melhor o som e sentido das palavras.

As personagens, confrontadas com a desumanidade das cidades – mito moderno – encontram nos *terrains vagues* um pouco do equilíbrio que a desmesura do labirinto leva a procurar, perante a voracidade caótica do tempo e espaço, que torna estes fugidios e efémeros.

São como oásis num deserto que, apesar de pouco numerosos, impelem dinamicamente para a sua busca e para o encontro do eu, em vez do desânimo e perda pela asfixia do *trop plein*.

5.3 Terra: reconstrução de um paraíso (im)possível

*«Je ne cherche pas un dieu, mais un homme;
Je ne cherche pas un paradis, mais une terre».*

Le Clézio – *L’Inconnu sur la Terre*

Nas três colectâneas, como noutras obras do autor, a Terra surge sob a forma de um tesouro que tem sido devassado pela mão do homem sobretudo pela guerra, pela proliferação e aumento das cidades, havendo, contudo, áreas que ainda é possível percorrer para que tal tesouro não deixe de ser, como é devido, transmitido às próximas gerações.

A nosso ver, ocorre perguntar se Le Clézio não estará a veicular uma visão retrógrada, em relação ao crescimento dos espaços urbanos. De facto, através de dados autobiográficos, assim como através dos seus textos, poder-se-á ver que a rejeição supera a atracção pelas grandes cidades. Não será, no entanto, um afastamento de eremita, mas uma reflexão sobre o que a terra pode ainda oferecer ao homem, que, ao longo dos séculos, foi

perdendo o paraíso que lhe fora oferecido, como sintetiza Jean Onimus:

*«C'est l'histoire du paradis perdu(...). Ce mythe concentre toute la vision du monde de Le Clézio, sa nostalgie, des origines, de la vie innocente et de la paix, son horreur de la "guerre" introduite dans le monde pour le malheur et par la faute des hommes, avec la perversion qui en est résultée».*³⁹³

Assim, o que nos parece motivo de reflexão é a desumanização das cidades, o abandono de espaços-refúgio em busca de maior emoção e consolo. Esse afastamento pode trazer consigo uma degradação lenta e, na distância, emerge uma crescente marginalização, que leva à perda do brilho da esperança, acompanhante do sonho de contactar com novos e apelativos mundos.

De busca em busca, muitos migrantes querem atingir a Terra prometida, o centro das suas ilusões, o abraço empático da comunicação. Verificam, posteriormente, que o Éden é apenas imaginário e a terra abandonada era a que ainda revelava mais semelhanças com o espaço idílico procurado que, como já vimos, é, frequentemente, revelador de inúmeras lacunas, fazendo ressaltar a valorização do espaço deixado para trás:

*«C'est cela que je voudrais retrouver, maintenant cette impression de dureté et de bonheur, l'odeur de la terre sèche et des plantes, le goût de cuivre des raisins, le bruit coupant des feuilles de maïs qui s'entrechoquaient dans le vent.»*³⁹⁴

A Literatura é, assim, espaço de questionamento e de descoberta de fragmentos da vida humana, cuja junção valida a busca contínua e processual. O encontro revelador pode ocorrer tanto perto como longe do espaço de origem do sujeito problematizador. A nosso ver, Le Clézio sustentará a ideia de que só com o confronto de diferentes realidades, a vivência de cada um sairá reforçada.

Embora a visão transmitida por Le Clézio seja de alguma possível ingenuidade, assente sobretudo na criação de

³⁹³ Onimus, Jean – op. cit., p. 56.

³⁹⁴ *Printemps*, p.30.

personagens portadoras de traços de pureza e harmonia intrínseca, justifica-se, no entanto, a preocupação na conjugação e harmonia de elementos da natureza, a inculcar no meio ambiente, onde o homem se move, e cuja destruição tornaria o mundo *num não lugar*.

Paralelamente com a hostilidade das barreiras geradoras de violência, existe a necessidade de lugares mais apaziguadores. Como já observámos, ao centro da cidade opõe-se o cais, o mar, a colina..., cujos sinais anunciam os horizontes de um mundo que ainda oferece resquícios edénicos a (re)descobrir e a respeitar como um reduto sagrado.

É, assim, que em **Mondo et autres histoires**, Lullaby sente o fascínio de um espaço, que é um fenómeno de que o próprio corpo se ressent e necessita:

*«Lullaby sentait son corps s'ouvrir très doucement, comme une porte, et elle attendait de rejoindre la mer. Elle savait qu'elle allait voir cela bientôt, alors elle ne pensait à rien, elle ne voulait rien d'autre».*³⁹⁵

O autor evoca, nas suas narrativas, espaços e tempos que foram sendo destruídos, irreversivelmente. No entanto, a errância arrasta a esperança de encontrar um sítio, donde é possível avistar novos horizontes. O espaço reveste-se de novas configurações porque, a par da desilusão pela não existência de grandes espaços a descobrir, coexiste a crença de que é possível encontrar espaços, que merecem ser contemplados pelo olhar sem a nostalgia de um impossível futuro.

Assim, afastada a época das grandes descobertas, urge revisitar, redimensionar o espaço, revivificar tudo o que nele pulula na enigmática linha do tempo e dos lugares que ainda podem ser de sedução. Talvez assim esteja mais próximo um tempo e espaço de felicidade. Ainda que conscientes que o paraíso é um (belo) mito, dele se podendo retirar a festa da harmonia que o ser humano pode celebrar com o universo. Com a lucidez (in)tranquila das consequências da mutabilidade do tempo e do espaço.

Dinamicamente, a arte, neste caso a escrita, sacraliza a terra, não impelindo à sua adoração como um ícone distante e intocável

³⁹⁵ Lullaby, p. 99.

mas à sua partilha como um tesouro comum onde cada um tem inscrito o seu nome, facilitadora, nos termos de Jean Onimus, de uma *déesse vie*.

6 Escrita: infinita deambulação

*«J'essaie de concevoir la littérature
comme une sorte de foule à travers
laquelle je déambule».*
Le Clézio - **Entretiens**

Le Clézio, tendo escrito numerosas obras, ocorre perguntar: por que escreve e por que escreve tanto?

A este propósito, Jean Onimus sustenta:

*«Il écrit pour le plaisir d'écrire: chez lui
l'écrivain précède et commande, elle est directe,
spontanée autant qu'irrépressible».*³⁹⁶

Ao longo deste capítulo, tentar-se-á ver como, aliado ao prazer da escrita, é possível a confirmação da ideia expressa em **L'inconnu sur la terre** (1978): *«J'écris pour une vie nouvelle»*, frase ambígua, que implica o questionamento sobre a vida de quem se quer fazer incidir a mudança - do leitor, do escritor, do mundo? - destas várias entidades simultaneamente? - e pressupõe a enunciação de uma nova cosmovisão, funcionando a escrita, essencialmente, como um modo de penetrar, conhecer e compreender o mundo, com a ousadia de tentar caminhar até à sua profundidade.

Assumindo a escrita como um percurso para atingir a (im)possível perfeição da obra literária e questionando-se sobre a eventual abundância em demasia de páginas por si escritas, o autor interroga-se sobre o seu interesse, porque, sendo a escrita uma realização humana, o que é produzido é sempre passível de ser reformulado, quando subsiste o desassossego da constante depuração. Este descontentamento afigura-se produtivo quanto ao

³⁹⁶ Onimus, Jean. *op. cit.*, p. 209

devir, porque instaura a dúvida que implica a reformulação de percursos:

«*Je devrais brûler tout ce que j'ai écrit. Ce ne sont là que choses inutiles. Un bon autodafé, rien de tel!*» Mais, réflexion faite, cela me donnait immédiatement un argument irréfutable: puisque tout ce que j'ai fait est inutile, il faut que je continue; peut-être trouverais-je enfin quelque chose d'utile... J'en concluais qu'un écrivain est sans doute quelqu'un d'imparfait, qui n'est pas terminé, et qui écrit, justement en vue de cette terminaison; qui recherche inlassablement cette perfection». ³⁹⁷

Configurando-se a escrita e o escritor num processo contínuo de reajustamento, entre o texto produzido e o que se deseja realizar, gerador de uma instabilidade criadora, o movimento está-lhe associado.

Nos primeiros anos de escrita, nomeadamente no **Livre des fuites**, a definição de literatura, para o autor, aliava-se, sobremaneira, à necessidade de rompimento e destruição de percursos sucessivos, possíveis através do movimento de fuga: «*La littérature, en fin de compte, ça doit être... la dernière chance de fuite*». ³⁹⁸

Entre uma escrita-denúncia e uma escrita-prazer, é notória a tessitura de ambiguidades, também presentes na vida humana, que Françoise Mallet-Joris reitera: «*c'est ce jeu continuel d'apparences et de transparences qui crée toute l'ambiguïté de la vie mais aussi son intérêt*». ³⁹⁹

Através da sua obra, Le Clézio refere, explicitamente, a dimensão comunicativa da arte, a partir de vivências reais, neste caso em forma de escrita:

«*La seule raison vraie de l'art. Quelle pourrait être une autre raison? Sinon de faire asseoir les gens et de leur faire voir un morceau de vie afin de les habituer à regarder le reste de la vie*». ⁴⁰⁰

³⁹⁷ Cortanze, Gérard – *Une littérature de l'envahissement* in **Magazine Littéraire**, 362, février 98, pp19-20.

³⁹⁸ Le Clézio – **Livre des fuites**, L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1969, p. 41.

³⁹⁹ Cf. Mallet-Joris entre le chien et loup, **Magazine Littéraire**, n° 353, avril 97, p. 62.

⁴⁰⁰ **Entretiens**, p. 32.

Maurice Nadeau explica a gênese da escrita do autor pelo encantamento imanente da vida humana: «*avant toute spéculation formelle, dira Le Clézio, c'est l'aventure d'être vivant qu'on veut exprimer*». ⁴⁰¹

Onimus refere, explicitamente, a natural e espontânea comunhão escritor/mundo, proporcionada pelo acto da escrita:

«*L'écriture est une fonction aussi naturelle que le vol pour les oiseaux. C'est une façon d'habiter le monde, de se fondre en lui*». ⁴⁰²

Para além deste desejo de se fundir com o mundo, o autor utiliza as palavras, como tintas que desenham os momentos coloridos de uma busca essencial, traduzida por formas plurais de expressão artística, que não apenas a escrita, porque, desse modo, é profícua a sua confluência.

O estilo é simples, justificado pelo próprio autor nos **Entretiens pour la radio** (Conversations avec J.M.G. Le Clézio): «*le véritable langage c'est celui du langage parlé celui de la quotidienneté*». ⁴⁰³

Adopta o estilo oral e «*Grâce à son oreille fine, notre auteur a le sens aigu du dialogue. Il tutoie parfois son lecteur*». ⁴⁰⁴ Assim sendo, o dom da escrita exerce-se para ser partilhado. A confirmá-lo está a utilização das cartas, como, por exemplo, no conto **Lullaby**, que são marcas de aproximação à oralidade, assim como a simplicidade de vocabulário, repetições, frases curtas, introdução de expressões autóctones: «*Elle n'arrivait pas à parler. Elle a fait un pas vers moi, elle m'a serrée contre elle, et nous sommes entrées ensemble par la porte étroite, comme si nous dansions. Elle disait mon nom, elle disait aussi "ya kbidti", c'est drôle, ça veut dire "mon petit foie"*». ⁴⁰⁵

Mas vejamos como Le Clézio se enquadrrou no mundo da escrita e na sua época, que traduz uma visão ecléctica de muitas práticas, movimentos e experiências, que se foram sucedendo.

⁴⁰¹ Nadeau, Maurice – **Le roman français depuis la guerre**. Idées. Gallimard. Paris. 1970, p.305.

⁴⁰² Onimus, Jean. **op. cit.**, p.166.

⁴⁰³ Lhoste, Pierre – **Conversations avec J.M.G. Le Clézio**. Mercure de France 1971, p. 71.

⁴⁰⁴ Onimus, Jean, **op. cit.**, p. 175.

⁴⁰⁵ **Printemps**, p. 126.

Embora não se filiando, explicitamente, em nenhuma escola ou movimento literário, é possível detectar influências, porque a literatura, acompanhando a errância do homem, traz sempre consigo as suas plurais características.

Tendo em conta uma visão diacrónica, situemo-nos no Romantismo – período de abertura a novas formas de libertação estética, sem esquecer, obviamente, outras transformações anteriores.

O Romantismo, de facto, abriu, na primeira metade do século XIX, as portas às rupturas possíveis, inerentes ao Homem da Modernidade. Assim, o sujeito dá-se conta da sua importância como ponto fulcral do Universo, observa e observa-se, ultrapassa o mundo da imitação, pondo em questão o conceito de mimese e os paradigmas clássicos de representação do real.

Ao analisar e analisar-se, o sujeito assume também o papel de objecto, tem consciência da descontinuidade, da ruptura, da incerteza, buscando o ideal, o absoluto. Recusa a lógica da unidade, nos termos aristotélicos. Dá-se a ruptura, face ao logocentrismo, porque os tempos de Modernidade implicam uma nova cosmovisão, uma visão dialéctica do homem, do mundo e da literatura.

Com os Realistas e Naturalistas, no Séc. XIX, a narrativa visa essencialmente retratar, com verosimilhança, rigor e exactidão, o meio social de personagens comuns e banais, como contraponto à idealização romântica.

Na sua obra, Proust evoca a *mémoire involontaire*, que é desencadeada a partir de objectos captados pelo escritor e que despoletam incursões no tempo e no espaço. Valoriza o olhar do artista e a preocupação pela forma.

E curioso é que é nos anos 60/70, que é reconhecida a Modernidade da obra de Proust, devendo-se esse mérito aos escritores do *Nouveau Roman*, movimento no qual alguns críticos situaram as primeiras obras produzidas por Le Clézio.

De facto, a escrita de Le Clézio, nas suas diferentes fases - de constante problematização do ser humano ou revelando mais nítido apaziguamento – também mostra a ruptura do homem actual, só, exilado, em errante e permanente busca.

Esta ruptura implica também novo trabalho de linguagem - «Ecrire, ça serait tout à fait bien si on pouvait voir ce qu'on écrit, si les mots pouvaient bouger et changer de place comme

les oiseaux, voyager»⁴⁰⁶, técnica narrativa, centrada na revelação da complexa consciência humana, cruzando tempos, espaços, mitos, símbolos, num dialogismo possível pela escrita.

Para Le Clézio, as inovações, a nível da forma, devem repercutir-se na vida, apelando para a libertação do sujeito através de igual libertação da palavra.

Le Clézio publica o seu primeiro romance **Procès-Verbal**, em 1963, data em que o *Nouveau Roman* começava a tomar forma.

Sobre este romance afirma: *«c'est le premier chapitre à la fois la découverte de la littérature et une sorte de présentation la façon dont j'envisage la vie»*.⁴⁰⁷

Sobre os livros que se seguiram, refere:

«(La Fièvre) c'est pour moi une tentative de découvrir ce qui peut se passer dans une journée c'est à dire des événements anodins qui prennent une ampleur une gravité exceptionnelle».⁴⁰⁸

Sobre **Le Déluge** acrescenta: *«c'est peut-être un projet plus ambitieux un projet de récréation de l'histoire du monde»*.⁴⁰⁹

Onimus afirma, referindo-se aos laivos de mudança emergentes da obra do autor:

«Si Le Clézio a peu à peu abandonné ces recherches pour s'orienter vers des romans plus "classiques", c'est peut-être parce que l'expérience l'a assagi, mais c'est aussi parce que ce "langage total" butait sur une impasse».⁴¹⁰

Esta linguagem excessiva emerge, por exemplo, de **L'inconnu sur la Terre**, como, por exemplo, neste excerto:

«... la musique avec mes mots, pour embellir mon langage et lui permettre de rejoindre les autres

⁴⁰⁶ **L'inconnu sur la Terre**, p.76.

⁴⁰⁷ Lhoste, Pierre. **Conversations**, p. 62.

⁴⁰⁸ **Idem, Ibidem**.

⁴⁰⁹ **Idem, Ibidem**.

⁴¹⁰ Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 180.

*lagages du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule».*⁴¹¹

De realçar que em **Ailleurs**, escrito em 1995, Le Clézio reitera a necessidade do excesso para fomentar a revelação, a aprendizagem de algo.

A propósito da arte, afirma Vergílio Ferreira:

*«...o sentimento estético é um modo específico de nos relacionarmos com a vida e que é nela que se recorta o que entendemos por arte».*⁴¹²

Assim, esta questionação sobre a vida e a linguagem, vem, nomeadamente, da primeira metade do Séc. XX, que foi fértil em movimentos de renovação, experimentação. Em causa estavam os paradigmas clássicos, idealização do Romantismo, mimese e verosimilhança pretendida com o Realismo. Mais tarde, o Estruturalismo rejeita, aparentemente, questões metafísicas, dando preferência à análise das estruturas da língua. O Formalismo, nas primeiras décadas do nosso século, rejeita o ponto de vista psicológico, ideológico, político, teológico e instaura o texto como construção.

Nesta busca permanente de mudança, Apollinaire, na primeira metade do Séc. XX, aponta a necessidade de uma escrita surrealista, desenvolvida por Breton e seus correligionários, donde emana a libertação do predomínio da razão, instaurando a valorização do onírico, das obsessões, do inconsciente. Era a recusa da aceitação dos valores da sociedade industrial e proclamação da importância do ócio, da vida plena, permitindo o acesso ao conhecimento, através da irracionalidade e utilização de técnicas de escrita automática, com grande carga imagística.

Onimus, referindo-se ao estilo de Le Clézio, classifica-o de *excessif*, aproximando-o, neste âmbito, dos Surrealistas, assim como na adopção do ínfimo insignificante:

*«Il faudrait s'interroger sur l'irruption de l'infini et de l'insignifiant dans la création culturelle contemporaine. Cela a surgi avec les surréalistes».*⁴¹³

⁴¹¹ **L'inconnu sur la terre**, p. 309.

⁴¹² Ferreira, Vergílio, **op. cit.**, p. 28.

⁴¹³ Onimus, Jean, **op. cit.**, p.199.

Embora com as marcas inerentes à passagem do tempo e múltiplas mutações, Le Clézio define a escrita com traços delineados pelos surrealistas: «*ce sont les pensées, les obsessions, les images qui vous viennent au cerveau au moment où vous écrivez*». ⁴¹⁴

Continuando o percurso de contextualização, ou de sistematização de alguns elementos que se diluem através dos tempos e que vibram no Universo literário, independentemente dos tempos em que ocorrem com maior plenitude; nos finais dos anos trinta, Sartre levanta grandes questões sobre a existência humana e sobre a função do Homem, como sujeito político em sociedade. Abria, assim, as portas ao movimento existencialista, que abordava o trágico vivencial, quotidiano, implicando um atento olhar e um compromisso social.

No ano de 1956, após um ciclo de forte ideologia, emerge, em França, uma nova experiência, a nível do texto romanesco, abrindo-se novas perspectivas de escrita.

Michel Butor, no artigo “Réponses à Tel Quel” define estas novas práticas, dizendo:

«Il s'agit d'un certain nombre de romanciers qui sont devenus brusquement plus connus vers 1956. Ces romanciers, fort divers, avaient évidemment des points communs, et ce n'est pas par hasard qu'ils ont été publiés alors en grande partie par la même maison d'édition». ⁴¹⁵

No entanto, o mesmo autor recusa a atribuição de paradigmas, de cânones comuns a este movimento. Têm contudo traços e perspectivas idênticas, quanto ao mundo da escrita, nomeadamente na sua primeira fase.

De um modo geral, o escritor do *Nouveau Roman* volta-se para o caos dos objectos, que proliferam à nossa volta, assumindo estes papéis activos de personagens, cujo estatuto se compara ao do homem, presente num mundo de interacções, interdependências, memórias, representações...

O leitor tem a função de decifrador e reorganizador de novos textos, atribuindo e reconhecendo à escrita os seus múltiplos poderes. As palavras são também objectos, permitindo o

⁴¹⁴ Lhoste, Pierre, *Conversations*, p. 27.

⁴¹⁵ Butor, Michel – *Essais sur le roman*, Tel, Gallimard, Paris, 1960, p. 183.

acesso e a clarificação do real. Assim, o trabalho de linguagem é valorizado, em detrimento da narração de estados de alma, de uma trama, enredo ou intriga.

O *Nouveau Roman* assume-se, assim, como um olhar errante sobre a realidade objectal, quotidiana. Sobreposição de objectos que traduzem a instabilidade da sociedade.

Alain Robbe-Grillet, um dos seus teorizadores, refere a abolição da motivação psicológica ou sociológica, privilegiando os objectos, que são despojados de cumplicidade afectiva com o homem.

Tadié, no seu ensaio sobre o romance no Séc. XX, afirma que o romance só sobrevive graças à renovação das suas formas e da sua linguagem, da consciência que estabelece com a realidade. Daí a importância do *Nouveau Roman* - movimento de vanguarda que instaurava a arte autotélica e que era uma recusa explícita das técnicas tradicionais do romance. Este, sem renovação, não poderia satisfazer cabalmente o leitor do Séc. XX, século do pessimismo, da desconfiança, da dúvida, da insatisfação...

Assim, a Literatura, sendo autoreflexiva, ajuda a compreender e a decifrar enigmas emergentes da crise de fim de século e de milénio e que Le Clézio demonstra bem conhecer pelas suas frequentes deslocações, olhar atento e errante sobre o ser humano, fazendo confluir na sua obra fragmentos de muitos modos de expressão literária.

Recebendo estímulos e influências dos diferentes tempos e espaços, e não explicitamente de correntes literárias, circunscritas a limites e a modas, Gerda Zeltner, no Colóquio de Srasbourg (Abril, 1970) definiu os romances de Le Clézio como sendo «*scandaleusement inclassables*». Sobretudo nas suas obras mais recentes, e parece não estar muito longe da síntese elaborada por Yourcenar a propósito da efemeridade das correntes literárias:

*«Les mouvements, les groupes littéraires ne peuvent jamais rien apporter d'autre que du vent et encore du vent chargé de scories et de poussière».*⁴¹⁶

No entanto, os cânones de um movimento literário, ainda que, aparentemente limitem a plenitude desejável para uma obra de arte, a existência dessas novas correntes ou escolas permite também a mudança e a reinvenção de novas formas de arte, assim

⁴¹⁶Yourcenar, Marguerite, *Les yeux ouverts*, p. 90.

como a transgressão, a ruptura, que revitalizam a criação artística.

Le Clézio, como já foi referido, sobretudo na introdução deste trabalho, revela essas modificações, sendo possível destacar características que se foram transformando ao longo do tempo:

*«...jusqu'en 1975, on assistera à une radicalisation de l'écriture tentant de repousser de plus loin possible les limites du sens par l'adoption de collages, ratures, dessins, photos, listes interminables de noms, d'objets, voire d'insultes. Le Clézio deviendra alors un auteur réputé «difficile», précisément parce qu'il veut répondre à la violence du monde, à l'absurdité de la civilisation par une éruption langagière sans précédent».*⁴¹⁷

Referindo-se às obras publicadas até meados da década de sessenta, como **Procès-Verbal**, **La Guerre...**, onde havia a abordagem de problemas em moda e utilização de recursos tendentes a reconstruir processos de visibilidade e objectividade, Germaine Brée afirma igualmente:

*«Le Clézio nous offre, au cours du volume, toute une galerie de techniques narratives qui, dès le début, posent la question du récit objectif et de la présentation subjective des faits et cela sous forme de parodie: romans-confessions; compte-rendus "objectifs"; fragments de journal; textes "retrouvés"; déchirés, barrés; lettres; rédaction de journaliste; discours public; roman existencialiste; reproduction de fragments de dialogue "réels"; de jeux de mots; sans parler de fragments de poésie lyrique; de rédaction de textes publicitaires, de méditations».*⁴¹⁸

Embora não lhe seja reconhecida a inclusão em qualquer Escola ou movimento literário, o autor, nessa época, traduz igualmente o estado de "*L'Homme révolté*". Assim, a escrita, por onde escorre a existência, passa a ser a vida, neste caso, de finais dos anos 60, com a necessidade de mudança, gritada no calor dos ideais de Maio de 68, sentindo a proliferação da emigração, com

⁴¹⁷ Cf. Siganos, André, *Colóquio Letras*, nº94, Nov. 86, pp 27/28.

⁴¹⁸ Brée, Germaine – *op. cit.* . pp.22/23.

múltiplas fracturas de um Eu confrontado com as fragilidades da condição humana; problemas de solidão, de errância sem rumo, de busca de uma harmonia e equilíbrio, de uma nova ordem social, de uma revolução dos afectos, de uma renovação das mentalidades, anunciando a tendência que o autor evidenciaria mais tarde: «*Il est bien évident que nous vivons des vies d'esclaves dans un monde d'esclaves*». ⁴¹⁹

A escrita é, assim, um possível *procès-verbal* que vai sendo reformulada com dados resultantes da evolução da alma humana, concomitante com a modificação do mundo.

A Literatura assume, assim, para além de fruição, uma função ética – encorajamento de atitudes que permitam ao homem, durante a sua existência na terra, usufruir de todo o seu encantamento possível, recusando modos de estar no mundo que possam pôr em perigo a dignidade da vida humana, a continuação da vida vegetal e animal no planeta, revelando uma preocupação global propiciadora de crescente harmonia e equilíbrio cósmico.

Os escritores «*expriment ce que d'autres ressentent*». ⁴²⁰

No entanto, e referindo-se às diferentes formas de discurso, «*son écriture ne se prétend pas didactique même si les procédés qu'il utilise: les paraboles, l'allegorie, impliquent une moralité*» ⁴²¹ e quaisquer divisões são redutoras, porque «*Il n'y a plus de roman, plus d'essai, il n'y a plus que l'écriture, une écriture discontinue, fragmentaire, plurielle, qui accepte en son sein la multiplicité de langages*». ⁴²²

Multiplicidade que resulta também de múltiplos olhares reflectidos através da sua própria escrita, colhidos nas suas vivências e nos textos doutros autores, buscando no eclectismo uma maior abertura que permita melhor aceder, traduzir e compreender o mundo na sua mobilidade mítica e actual.

⁴¹⁹ Lhoste, Pierre, *Conversations*, , p.93.

⁴²⁰ Yourcenar, Marguerite, *op. cit.*, p. 285.

⁴²¹ Ramos, Ángeles Sirvent – *La théorie littéraire de J.M.G. Le Clézio. L'écriture à la recherche du monde in Actes du Colloque International*, p. 264.

⁴²² *Idem*, p. 263.

6.1 O conto e a comunicação: cumplicidades com o Universo

*«Le conte vous emporte hors du temps,
rend présent l'in vraisemblable
et possible l'impossible».*

Jean Onimus

O conto ou novela enforma a expressão adoptada nos textos em análise. De acordo com os núcleos semânticos definidos, o género conto adapta-se, sobremaneira, à transmissão de mensagens breves, intensas, como pequenos quadros que, juntos, configuram uma cosmovisão actual, juntam bocados do mundo, permitindo mais facilmente a comunicação.

A este propósito, opina Michel Raimond:

«La nouvelle, comme le conte, cherche à obtenir des effets de relief et d'intensité, mais dans des épisodes vraisemblables ou historiques (...).

*Comme le conte, elle est brève, elle est un épisode, alors que le roman est une succession d'épisodes. Elle est un solo, quand le roman est une symphonie».*⁴²³

A propósito desta dicotomia, refere também Jean Onimus:

*«On se trouve ainsi très souvent à la frontière du conte et de la nouvelle. L'écriture reste celle – légère, vive, imprévisible – du conte».*⁴²⁴

Alguns contos, nomeadamente da colectânea **Printemps et autres saisons** são escritos na primeira pessoa, em diálogo com o leitor, o que permite «... ressasser ses obsessions, ses angoisses, ses souvenirs».⁴²⁵

O primeiro conto, **Printemps**, inicia-se deste modo: «Ça me fait quelque chose quand les jours s'allongent...»⁴²⁶; no começo de **Le temps ne passe pas**, pode ler-se: «D'abord je voudrais vous dire qui était Zobeide, comme elle était belle, unique».⁴²⁷ ...

⁴²³ Raimond, Michel, **Le roman**, p. 21.

⁴²⁴ Onimus, Jean, **op. cit.**, p. 186.

⁴²⁵ Raimond, Michel, **op. cit.**, p. 17.

⁴²⁶ **Printemps**, p. 9.

⁴²⁷ **Le temps ne passe pas**, p. 147.

Martin, no conto *Hazaran*, inserido na obra *Mondo et autres histoires*, conta uma história de encantar. Como justifica o mesmo ensaísta, «*c'est que tout a débuté par le fabuleux et le mythe*». ⁴²⁸ De todas as histórias que Martin contava, «*c'était celle d'Hazaran que les enfants préféraient. Ils ne la comprenaient pas bien, mais tous, ils retenaient leur souffle quand elle commençait*». ⁴²⁹

A estória começava assim: «*Il y avait cette petite fille qui s'appelait Trèfle...*». ⁴³⁰

A história contada relata a vida de uma menina pobre, só e desprotegida. Graças à sua capacidade de resposta, perante difíceis questões e necessidade de decifração de enigmas, Trèfle, a heroína, pode aceder ao mágico e exótico país de Hazaran:

«*C'est un pays très loin, très loin, si loin que les oiseaux ont volé pendant des jours et des nuits, mais quand Trèfle est arrivée, elle était émerveillée, parce qu'elle n'avait rien imaginé d'aussi beau, même sans ses rêves*». ⁴³¹

A propósito deste conto, Jean Onimus refere-se à construção da história que é «*exactement bâtie sur le modèle des contes arabes, avec énigmes à résoudre, palais enchantés et merveilleux voyages*». ⁴³²

António Quadros sintetiza deste modo o maravilhoso presente no conto em geral:

«*O valor de todo o conto maravilhoso, "camuflagem" de um mito (...) ou velada alusão a uma transcendente energia espiritual (...) é o de uma educação da psique, quer como caminho de maturidade e de saúde mental, quer como estímulo à imaginação que abre o acesso para verdades transcendentais à positividade do mundo sensível*». ⁴³³

⁴²⁸ Raimond, Michel, *op. cit.*, p. 11.

⁴²⁹ *Hazaran*, p.204.

⁴³⁰ *Idem, Ibidem.*

⁴³¹ *Idem*, p. 208.

⁴³² Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 185.

⁴³³ Quadros, António - *Memórias das Origens Saudades do Futuro*, Valores, mitos, arquétipos, ideias, Publicações Europa-América, Lisboa, 1992, p.104.

Sublinhando o conto maravilhoso, António Quadros atribui-lhe três níveis de comunicação, que, a nosso ver, se verificam nos textos de Le Clézio, nomeadamente em *Hazaran*:

literal, «a criança recreia-se com as aventuras, as peripécias, os acontecimentos inesperados, as personagens insólitas, heróicas ou pitorescas»⁴³⁴; **mitema**, «significando que a criança não aprende imediatamente, mas que por isso mesmo vão impressioná-la e influenciá-la numa zona mais profunda do seu ser»⁴³⁵; **anagógico**, «efeito de transformar, medicar, sublimar, elevar os seus conteúdos, assim educando a criança leitora ou ouvinte dos contos, sem que ela própria o consciencialize».⁴³⁶

Assim, transpondo para o conto *Hazaran*, o primeiro nível está expresso no interesse pela história reiterado pelas questões sobre o espaço, aparentemente enigmático: «*Comment c'était? Comment était le pays d'Hazaran?*».⁴³⁷

O segundo nível é sublinhado pela mudança de vida de Trêfle:

«C'était là que vivaient les oiseaux, tous les oiseaux du monde. Ils volaient de branche en branche, ils chantaient tout le temps et quand Trêfle est arrivée, ils l'ont entourée pour lui souhaiter la bienvenue».⁴³⁸

Finalmente, o terceiro nível traduz o papel educador do inconsciente. Assim, com a introdução deste conto maravilhoso num texto que reflecte os problemas de proliferação da construção urbana, sublinha o papel que todos podem desempenhar na formação das novas gerações, na organização e embelezamento do mundo, no poder do olhar acolhedor, lúcido e transformador:

«Un conteur doit faire voir, sentir, entendre ce qu'il raconte: Le Clézio n'oublie jamais de solliciter

⁴³⁴ *Idem*, pp.103/104.

⁴³⁵ *Idem*, p.103.

⁴³⁶ *Idem*, p.104.

⁴³⁷ *Hazaran*, p.208.

⁴³⁸ *Idem*, *ibidem*.

*tous les sens, de trouver des images concrètes; de suggérer les rythmes par l'écriture, de mettre son lecteur en présence des scènes racontées».*⁴³⁹

No conto **Moloch**, a narrativa desenvolve-se com uma grande concentração de enredo, apesar da sua simplicidade, e a nível espaço-temporal. Verifica-se, assim, como nos outros contos, unidade dramática eivada pelo conflito de uma jovem mulher «*qui s'appelle Liana (...) seule, assise sur la banquette recouverte de moleskine vert sombre*».⁴⁴⁰

Só, Liana vai dar à luz um filho, cuja aparição se faz sentir, como um fruto que renasce livre na recusa de trevas duradoiras.

Tendo apenas como companhia o cão Nick, Liana desdobra a sua presença na terra sem qualquer ajuda, na húmida solidão do desamparo:

*«... le gémissement montait en elle, le long de son corps, avec les ondes de la douleur, vagues violentes que les lèvres serrées empêchaient de jaillir... ».*⁴⁴¹

O olhar do cão, porém, revelava uma presença tranquilizadora: um amparo que protegia, porque não era questionador nem avaliativo: «*elle s'est sentie un peu rassurée de voir Nick, comme s'il pouvait vraiment l'aider*»⁴⁴². Liana dá à luz, assumindo o seu corpo a força e o ondular de um barco, que não soçobra nas águas reprodutoras:

*«Lentement, sans s'en rendre compte, les bras commencent leur pétrissage, leur acte d'expulsion. Ils glissent le long du ventre, unis par les poignets, puis ils remontent jusqu'aux seins, ils redescendent encore, encore. C'est comme cela qu'ils luttent contre les vagues de la douleur, pour les écarter, briser leurs rangs. Liana roule sur le dos, elle retombe tantôt à gauche, tantôt à droite, et le mouvement de roulis régulier lui fait du bien. Elle est comme un bateau qui roule sur les vagues... ».*⁴⁴³

⁴³⁹ Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁴⁰ **Moloch**, p. 23.

⁴⁴¹ **Moloch**, p. 35.

⁴⁴² **Idem**, *ibidem*.

⁴⁴³ **Moloch**, pp 36/37.

O espaço da efabulação é restrito, reduz-se a um «*mobile home*», situado num «*terrain vague*», onde se concentra o calor pesado da imensa solidão da não partilha do êxtase de ver o corpo a desdobrar-se, fazendo perdurar a sua imagem no mundo.

É neste espaço isolado, de concentração de solidão e sofrimento que renasce uma nova vida, num fenómeno lento, sensual, arrebatador e único.

E são as mãos da mulher que efectuam a passagem do ser gerado no seu ventre, até à luz quente e amarelada daquele espaço. Referindo-se às mãos, escreve Le Clézio em **L'inconnu sur la terre**:

*«L'homme doit peu à son cerveau, moins encore à son langage. Mais ses mains sont libres, ses mains ont besoin du contact avec les choses de la terre. Ses mains sont tendues, pour la nourriture, la chaleur, l'amour(...) Elles seules savent la caresse de la perfection».*⁴⁴⁴

Sem as mãos, o nascimento do filho não seria possível. As mãos, como conchas, retiravam do interior do corpo como de um barco, uma nova vida para o início da viagem. Ser mãe afigurava-se como um acto apaziguador que superava todas as imagens desoladoras da memória. À desconstrução sucedia-se a construção de uma nova vida.

*«Liana s'est sentie délivrée de son angoisse pour la première fois depuis des mois, sans bien comprendre pourquoi. Simplement peut-être que cette nouvelle vie emplissait tout dans la coque du mobile home, et il n'y avait plus de place pour rien d'autre».*⁴⁴⁵

As personagens - sempre em reduzido número - Liana, Nick, a Assistente social e o bebé - interagem num tecido textual, donde emerge uma grande tensão provocada pela ausência de Liana, que havia deixado a criança na presença do cão. Assim, verifica-se a suspensão, sendo o desfecho uma incógnita.

⁴⁴⁴ **L'inconnu sur la terre**. p. 284.

⁴⁴⁵ *Moloch*, p.38.

*«La respiration du bébé est douce, un peu oppressée à cause de la chaleur. Son bruit régulier emplît la carlingue du mobile home. Sa respiration semble construire quelque chose, peut-être que c'est d'elle que viennent la chaleur et la lumière; c'est d'elle que vient l'odeur fade et caressante qui empêche le chien de dormir».*⁴⁴⁶

O leitor assiste, assim, ao desenvolvimento de uma imagem, em que o cão manifesta toda a sua voracidade animal genuína, que provoca a tensão de uma morte pressentida, quando, também por instinto, a vida renasceu através da criança:

*«Quand le bébé se réveille et commence à pleurer, Nick ne bouge pas. Mais son regard devient plus dur, tout son corps se tend à l'extrême. Ses ongles s'incrudent plus fort dans le tapis, et sur son dos, sur son encolure, les poils se hérissent un peu».*⁴⁴⁷

Durante este tempo, Liana *«marche longtemps dans les allées du supermarché sous la lumière froide des néons»*.⁴⁴⁸

A sua presença não é notada, porque os que se cruzam com ela *«sont trop occupés à regarder les gâteaux, les fruits, les savons, les vêtements...»*.⁴⁴⁹

Muito presente na narrativa de Le Clézio é esta invisibilidade dos seres que, pela sua aparência não conforme com os cânones da sociedade normalizadora, são remetidos para o silêncio da margem, donde apetece lançar um grito de socorro, inútil, porém, pela improbabilidade de ser escutado.

E as mãos dessas pessoas com fulgurante visibilidade, ao contrário das suas que ofereceram um ser à vida *«sont avides de prendre, d'emporter»*.⁴⁵⁰

Neste vai-vém no supermercado em que erra, sem destino definido,

«Elle s'arrête devant une jeune femme brune au teint très pâle, qui est debout immobile devant les

⁴⁴⁶ *Moloch*, p. 41.

⁴⁴⁷ *Idem*, *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Idem*, p. 44.

⁴⁴⁹ *Idem*, *Ibidem*.

⁴⁵⁰ *Idem*, *Ibidem*.

*journaux. Elle voudrait lui demander de l'aider, vite, car ses yeux ne voient plus sortie. Elle voudrait parler de son enfant qui est restée seule dans la carlingue, là-bas, de son enfant qu'on va venir prendre, qu'on va emporter, qu'on va dévorer. Mais les mots ne parviennent pas à sortir de sa gorge».*⁴⁵¹

A ausência de comunicação é superada pela presença de Nick, o cão, que lhe oferece o calor da espera, sem nada pedir em troca:

*«En boitant elle se hâte vers le mobile home , elle monte le marchepied, elle ouvre la portière. D'un seul coup le grand chien loup est debout à côté d'elle, le poil hérissé , les yeux étincelants, car il a compris».*⁴⁵²

O conto apresenta, assim, um final em que a vida não se rompe, onde a fidelidade de um animal vinca o compromisso com a vida, que perdura na errância, alimentada pelo suco vital do próprio corpo feminino::

*«Ensemble, la jeune femme et le chien marchent sur le terrain vague. Liana tient l'enfant serré contre elle (...). Le bébé tête pendant qu'elle marche, et, malgré sa fatigue, Liana sent que le lait qui sort l'apaise».*⁴⁵³

O enigma do conto é o enigma da própria vida, que se repercute, mas cuja existência de forças destruidoras a tornam suspensa nos fios do não definitivo. A preparação para uma sempre possível ruptura se, por um lado, conduz à inquietação, por outro implica o necessário apaziguamento concedido pela vivência de cada instante, cuja junção permite erigir a obra que é o percurso de uma vida.

⁴⁵¹ **Idem**, p. 45.

⁴⁵² **Idem**, p. 46.

⁴⁵³ **Idem**, *ibidem*.

6.2 O real pela palavra

*«Não pensamos nem sentimos no vazio,
como na liberdade, é em face do que se nos opõe
que se é livre».*

Vergílio Ferreira, **Arte Tempo**

Le Clézio é um escritor que busca no real o que está para além dele, estabelecendo uma rede de interações, na busca incessante da completude, pelos elementos que estão acessíveis ao homem e cuja função na vida é também descobri-los.

No dizer de Vergílio Ferreira, *«Só no visível se concebe o invisível dele, porque só conhecendo-o a ele se pode conhecer o que está para lá – porque toda a arte é um excesso do real»*.⁴⁵⁴

Simone Domange afirma sobre Le Clézio, reiterando todas as potencialidades do real que, longe de ser redutor, permite aceder ao mistério, cujo desvendar pertence a cada um:

«Cette fusion entre le visible et l'invisible (l'indicible) qui caractérise l'oeuvre de Le Clézio, fait appel à (...)l'emploi systématique de "comme si", véritable formule magique qui introduit le lecteur au coeur du mystère, lui donne à voir, sans rien affirmer, l'immense champ des possibles».⁴⁵⁵

Sobre a pluralidade de todos os campos do possível, testemunha Le Clézio em **L'Extase matérielle**, tendo em vista a criação artística inerente à vida humana: *«L'art, présent dans la vie, simple relation des événements réels, ignoble ou beau à la mesure de ce qui est faste ou néfaste»*.⁴⁵⁶

Confirmar-se-á, assim, no decurso deste capítulo, a necessária comunhão com o real, procurando o outro lado, resultando este de um processo que revitaliza o olhar sábio e produtivo, gerador da obra de arte, como o autor, citado em epígrafe, sintetiza neste excerto:

*«Só um contacto profundo, uma comunhão
intrínseca pode tornar-nos apreensíveis os motivos de*

⁴⁵⁴ Ferreira, Vergílio, **ArteTempo**, edições Rolim pp. 32/33.

⁴⁵⁵ Domange, Simone – *La quête du désert* in **Magazine Littéraire**, 362, février 98, p.46.

⁴⁵⁶ **L'extase matérielle**, pp. 199/200.

*nos comovermos, pode tornar-nos entendível o que passa de nós para a obra de arte. Só integrados na nossa relação com o **real** ou uma **ideia**, podemos detectar em nós um sentir que lhe responde, um impulso que apele à sua formalização».*⁴⁵⁷

Jean Onimus confirma a atenção de Le Clézio votada ao real e à sua apreensão, em detrimento da análise abstracta para atingir o absoluto:

*«Ce qui détermine tout incontestablement, c'est une attention passionnée à toute réalité, en relation avec un dédain manifeste pour les analyses de sentiments et les discours d'idées».*⁴⁵⁸

Aquela é reiterada pela ideia expressa de que a escrita permite ver, sentir, tocar, isto é, exercita os sentidos.

Para além desta verificação, é demonstrada a recusa do restrito antropocentrismo, justificada pelo desejo de integração do homem no vasto mundo dos seres que, juntos, e sem hierarquias redutoras, contribuem para a evolução do todo organizado que é o mundo, constituído pela variedade de seres que se complementam. Reportando-se a seres vivos ou não animados, esta ideia poderia alargar-se ao ser humano, cuja junção de raças e cores contribuem para o enriquecimento dinâmico do mundo, sem monolitismos castradores, mas onde cada elemento é olhado na sua importância absoluta e, simultaneamente, relativa.

Esta visão integradora ajuda à aceitação compreensiva e solidária com todos os elementos do real, cuja interdependência pode ser acentuada pela poética do autor:

*«L'écriture de Le Clézio relève donc d'un refus de l'anthropocentrisme car l'une des fonctions de la littérature d'après Le Clézio est précisément de montrer que l'homme n'est qu'une parcelle d'un énorme organisme vivant».*⁴⁵⁹

Os elementos do real operam a transformação em arte. Citando, mais uma vez, Vergílio Ferreira,

⁴⁵⁷ Ferreira, Vergílio, *op. cit.*, p.32

⁴⁵⁸ Onimus, Jean, *op. cit.*, pp. 162/163.

⁴⁵⁹ Cf *Actes du Colloque International*, p. 267.

*«A arte é a transcendência emocionada de tudo, ou seja a sua metafísica. É essa transcendência que se pode operar na simples contemplação do real, porque esse real é já então a configuração da arte».*⁴⁶⁰

Paulo Vizioli afirma a existência de uma dimensão catártica na apreensão do real, num processo de vai-vém, através do qual a pessoa humana reaprende a libertação:

*“A tarefa do artista é de copiar com fidelidade a sua realidade e ao mesmo tempo dissociar-se dela para que numa espécie de subtil transfiguração, ela assuma um significado próprio e provoque a desejada catarse”.*⁴⁶¹

Le Clézio remete para a escrita como capacidade de fazer reluzir o real, torná-lo mais acessível e partilhável, processo inevitável de apagamento ou de substituição de dimensões de um Eu restrito, em diálogo com um Eu mais geral e generoso com o Universo:

*«La pluie de mots dont il s'environne ne le pénètre pas: c'est le monde "extérieur" qu'elle fait reluire, la surface. L'intime reste invisible. L'écriture est presque une façon de se fuir, de masquer ses secrets».*⁴⁶²

Sobre a busca da compreensão do homem pelo conhecimento do real, captado e desenvolvido pela escrita, afirma Onimus, afastando possíveis limites redutores, se o olhar se estendesse apenas ao que os olhos abarcam ou se a construção não ultrapassasse o visível e que impelem à busca de novas formas de expressão.

«La création n'a pas à "re-présenter" le réel parce que toute représentation – nous l'avons dit – est forcément réductrice et mensongère. Sa tâche est de faire "apparaître" un monde où le lecteur pourra

⁴⁶⁰ Ferreira, Vergílio, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶¹ Vizioli, Paulo - James Joyce, p.27.

⁴⁶² Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 182.

*s'ébrouer librement, où le réel baigne dans une autre réalité».*⁴⁶³

Jean Onimus alarga o conceito de realidade, denominando-a de *une réalité magique*, justificando-a:

*«Cette magie-là n'est pas une mainmise sur les forces de la nature; au contraire, c'est une prise de conscience approfondie qui mène à l'étonnement, à l'émerveillement. Il suffit d'aller aussi loin que possible dans la perception des choses».*⁴⁶⁴

Le Clézio demonstra que a apreensão do real implica reunir elementos diversos necessários à revitalização da obra literária. De facto, a nosso ver, o escritor é um ser privilegiado para se aproximar e afastar do real. Como alguém que utiliza uma câmara de filmar, ou sobrevoa o espaço, dando ênfase ao visionado, legando-lhe o papel de sujeito e objecto mediado pelo olhar do autor do filme:

*« Ce serait bien d'écrire comme on vole: décoller, perdre le contact avec cette réalité qui souvent vous crée des tas d'ennuis, inventer une autre vie, une autre dimension, et puis revenir sur Terre avec, comme Saint-Exupéry disait, une vision différente».*⁴⁶⁵

O fascínio pelo real leva a reunir diversos elementos sobre os lugares da efabulação. Estes pertencem a vários continentes e situam-se em espaços próximos do mar.

*«...pour bien lire Le Clézio, il faut disposer d'un atlas, d'une flore mondiale, de bons livres sur les Mascareignes, sur l'Afrique, en particulier le Maroc, et sur le Mexique».*⁴⁶⁶

Assim, a escrita de Le Clézio funciona como um modo de clarificar, de dar a conhecer o real, abrindo espaços para o abraço mais longo de enriquecimento da capacidade reveladora do real e

⁴⁶³ **Idem**, pp.209/210.

⁴⁶⁴ Onimus, Jean, p.112.

⁴⁶⁵ **Ailleurs**, pp.114/115.

⁴⁶⁶ Onimus, Jean, **op. cit.**, p.172.

da memória construtora do conhecimento e dos afectos a partir dele:

*«Ecrire pour dresser la carte, pour instituer. Ecrire pour faire le relevé topographique de ce morceau du monde, de cette ville, de ce quartier, de cette rue, de l'angle nord de cette chambre, du bord de cette fenêtre».*⁴⁶⁷

E também neste domínio não se evidenciam hierarquias redutoras. Não se eregem ou sobrevalorizam espaços, antes são eleitos pela importância do que proporcionam ao homem, que neles deambula: *«Le lieu n'a pas d'importance: une plage, un désert, une rue d'une ville quelconque»*.⁴⁶⁸

Le Clézio partilha da ideia de que olhar o real é utilizar uma dádiva que não pode ser adiada, mas sendo o olhar, eventualmente, efémero, afigura-se, assim, portador de um maior encantamento e de desejo de apreensão mais cabal. A este propósito, refere Jean Grosjean, seu amigo de longa data: *«Il est comme étonné d'être au monde et il regarde tout. Il ne sait pas le temps que cela durera»*.⁴⁶⁹

A capacidade de penetrar o real, transcendendo o seu lado visível, não incidindo apenas na dimensão a que mais facilmente se tem acesso, é motivo de ligação de Le Clézio, como já vimos, a outras civilizações, relevando, assim, a pertinência de uma antropologia cultural, facilitadora também de uma *descolagem* do real aparente, com vista à inserção num mundo mítico mais completo, reconhecendo o autor:

«Je crois que ce que lie le Mexique ancien – enfin ce Mexique magique – au Mexique moderne, c'est cette possibilité de s'abstraire de la vie réelle; c'est de ne pas considérer que la vie réelle est ce qu'il y a de plus important; c'est d'admettre, par exemple, que les arbres ont une âme».⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ L'extase matérielle, p. 202.

⁴⁶⁸ Ramos, Angeles Sirvent – *La théorie littéraire de J.M.G. Le Clézio. L'écriture à la recherche du monde* in *Actes du Colloque international*, p.262.

⁴⁶⁹ Cf. Cortanze, de Gérard – *Le Clézio est hanté par la vie et les gens* in *Magazine Littéraire*, 362, février 98, p. 53.

⁴⁷⁰ *Ailleurs*, p. 49.

Reitera mais uma vez o sistema necessário de relações, a efectiva aproximação do homem, numa junção que transmite uma visão ecológica e universal, que tem em vista um aproveitamento e transformação dos múltiplos elementos acessíveis na natureza, dos quais não é possível abstrair:

*«Ce n'est pas vraiment conscient, mais il m'est absolument impossible d'écrire un roman sans penser à l'air, au vent, au feu, à la terre, à l'eau. Ils ont pour moi l'importance de la société humaine».*⁴⁷¹

Inserida a pessoa humana num mundo de forças naturais diversas, o autor, referindo-se à sua produção literária do princípio dos anos setenta, revela a preocupação em respeitar os ritmos das personagens. Em *Haï*, quer retratar o facto de que, como um acto sagrado, não é separável a arte da vida, o visível do invisível, o real do imaginário:

*«J'avais envie d'écrire sur des gens pour lesquels l'art n'était pas différent de la vie. Je trouvais cependant qu'il y avait quelque chose de très impudique à écrire sur des gens si secrets, que je ne voulais pas déranger».*⁴⁷²

É, assim, notória a sensibilidade deste autor, para quem todos os bocados do mundo se afiguram como fonte de inspiração pela junção da diversidade, resultando, assim, o cosmos como lugar de redenção, de busca de harmonia, de união à superfície de fragmentos mais perceptíveis, através da escrita. Assim, a errância através de todos os lugares do real é facilitadora da comunhão fraterna com a dádiva do cosmos, numa profusão mágica na utilização de todos os sentidos e legitimação da singularidade humana, manifesta também nas palavras produzidas merecedoras de atenção.

«Depuis l'époque où il est allé chez les Emberas, il est à la recherche d'une cohérence, entre intellect et physique, d'un équilibre philosophique. A l'écoute des voix silencieuses, sa littérature n'est pas une littérature

⁴⁷¹ Cf. *Magazine Littéraire*, mai, 1985 (excerto citado in *Magazine Littéraire*, février, 1998, p.29).

⁴⁷² *Le Clézio par lui-même* in *Magazine Littéraire*, 362, février 98, p. 27.

*d'évasion mais de recherche; celle d'un trésor caché que le lecteur attentif finit toujours par trouver: des maisons sans mur, un temps circulaire, du bonheur conquis».*⁴⁷³

Le Clézio, nas narrativas seleccionadas, desenvolve estórias que podem ocorrer na proximidade de qualquer ser humano. Ele parte do real, mas acrescenta-lhe elementos que existem na sua (in)visibilidade. É como ascender a uma montanha para abranger algo mais que a rua onde se habita. São também as vivências de cada um que fazem acordar reminiscências, que reavivam espaços, tempos, emoções que o real ajuda a despoletar sem fixar prévias fronteiras

Concluindo, poder-se-á afirmar que, na esteira da valorização da diversidade, a ligação do visível e do invisível fomentará a adesão suprema ao infinito, ao cosmos, ajudando à descoberta de variados sons e tonalidades que, em conjunto, convergem para a emoção e dinamismo do real.

6.3 A (des)ordem do caos: estratos do mundo em processo

«Do que não há dúvidas é de que o (o caos) habitamos como se fosse o próprio esplendor»
Eduardo Lourenço, **O Esplendor do Caos**

Nas primeiras obras publicadas, Le Clézio revela a desordem labiríntica do mundo, mas apesar da evolução pacificadora da sua obra, não deixa de denunciar, trazer à superfície a invasão surda das cidades em *Hazaran*; a atracção pela natureza desconhecida, que surge em *Celui qui n'avait jamais vu la mer*; a violência urbana, muito presente no conto *Ariane*; a destruição de referências de infância, patente em *Villa Aurore* e *Orlamonde*; a perda de identidade, na narrativa *Le passeur*; o consumismo em *David*; a solidão da maternidade, em *Moloch*; o desenraizamento

⁴⁷³ Cf. introdução ao Dossier J.M.G. Le Clézio *Errances et mythologies* in *Magazine Littéraire*, 362, février 98, p. 17.

em *Printemps*; a alienação humana em *Zinna*, a decadência em *La saison des pluies*...

Transbordando a verdade jornalística, os textos literários são o reflexo do mundo e da vida, logo, a sua visão não pode ser de uma pacificada verdade ou definitiva harmonia. Edouard Glissant caracteriza, assim, esta problemática:

*«Le sens commun nous dit que le monde dans lequel nous passons est si intensément dérégulé (la plupart disent : fou) et que ce dérèglement retentit si directement sur chacun de nous, que nous sommes obligés de vivre, pour certains dans le malheur absolu, pour d'autres dans une sorte de suspens généralisé».*⁴⁷⁴

Le Clézio, transportando para as suas obras preocupações do mundo actual, reitera a relação entre o mundo e a escrita, como forma de conhecer e reorganizar o mundo. A experiência deambulante da escrita permite, como já vimos, aceder ao longo e persistente caminho da tentativa da perfeição humana. Assim, mundo e escrita afiguram-se como um processo em interacção e ambos se estendem no labirinto de opostos: do tudo e do nada; do vazio e da sobrelotação; da solidão e da comunhão; da miséria e da abundância; do ruído e da necessidade de silêncio...

Ver-se-ão, ao longo deste capítulo, elementos geradores do caos, que implicam o desejo, ou não, de uma nova ordem.

De facto, a turbulência, o caos do mundo implica a inexistência de linearidade e o homem actual vê-se confrontado com múltiplos labirintos, recorrendo ao uso de toda a sua força para não soçobrar:

*«Tout est fait pour nous égarer. Tout est organisé non seulement par les objets mais par les hommes pour que l'on se perde dans des labyrinthes mercantiles ou spirituels. Tout est fait pour vous attirer vers l'absolu et vous en fermer la porte à chaque instant».*⁴⁷⁵

Se, ao longo da obra do contista/romancista, é notória a busca errante de sentidos para a vida e, consequentemente, para a obra literária, é urgente uma nova ordem libertadora, um novo

⁴⁷⁴ Glissant, Edouard – *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990, pp.169-170.

⁴⁷⁵ Lhost, Pierre, *Conversations*, p. 67.

olhar sobre todos os seres que povoam o mundo actual e que passam para a escrita como símbolos da reivindicação de liberdade, reestruturadora de uma nova organização.

No mundo actual proliferam imagens e movimentos que transpõem para o exercício da escrita temas e obsessões como a intolerância, racismo, fanatismo, xenofobia, depreciação da diversidade, não reconhecimento do outro na sua especificidade, violência...

Segundo Edouard Glissant, *«la violence contemporaine est une des logiques – organiques – de la turbulence du chaos-monde. Elle est ce qui oppose d'instinct à toute pensée qui prétendrait monolithiser ce chaos, le “comprendre” pour le diriger»*.⁴⁷⁶

Ora, a nosso ver, a escrita pode ser um modo de (re)organização do mundo porque dá a conhecer vertentes novas de uma realidade, evidenciando a recusa de dogmatismos, atribuindo-lhe a luz da visibilidade. Nas obras estudadas, nomeadamente em **Printemps et autres saisons**, Le Clézio dá a conhecer situações humanas, por exemplo, as das mulheres que partem das suas ilhas, para, desse modo, acederem a um melhor entendimento da realidade, e, conseqüentemente, a uma nova reorganização e visão do mundo. Em **Mondo et autres histoires** esboçam-se imagens de crianças que, sós, vão vivendo, perante um universo, onde prevalece a indiferença também geradora, por si só, de confusão.

As personagens, que povoam o universo de Le Clézio, apresentam-se susceptíveis de justificar a necessidade de uma nova ordem, uma nova compreensão, face a um caos social e urbanístico que aumenta a cegueira de muitas cidades, temática muito presente na obra **La Ronde et autres faits divers**.

No entanto, e segundo Eduardo Lourenço, o caos actual pode significar apenas a impossibilidade que se afigura ao homem de possuir armas capazes para lutar com as adversidades, sobretudo inerentes aos inóspitos espaços urbanos. Esta incapacidade verifica-se nos contos, cujos cenários se desenham na cidade. É o caso das histórias de **La ronde et autres faits divers** e **Printemps et autres saisons**.

Refere Eduardo Lourenço sobre esta problemática:

⁴⁷⁶ Glissant, Edouard – op. cit., p. 171.

*«Enquanto dura, o que nós chamamos o caos evoca a ideia não apenas de confusão e desordem dos elementos, mas uma espécie de incapacidade do espírito para compreender e, ainda menos, dominar um estado de coisas, do mundo, da sociedade, da história, onde se não vislumbra a sombra de uma ordem».*⁴⁷⁷

O autor, sobretudo nos primeiros anos de escrita, vê-se rodeado por uma agressividade urbana incontável, que sufoca e anula o ser humano, obstruindo as saídas libertadoras:

*«On vit dans une société en guerre permanente euh guerre de la masse contre l'individu, guerre des objets contre l'être humain guerre des êtres humains entre eux c'est ce sentiment d'agression permanent qu'il y a qu'il y a autour de moi».*⁴⁷⁸

Dai a necessidade de encontrar modos de clarificação do caos, sendo um deles a escrita. A escrita, contudo, por si só, não obsta ao caos tentacular. A escrita é, sobretudo, clarificadora, mas veicula alguma impotência perante a ameaça: *«L'écriture protège de quelque chose, mais il arrive toujours un moment où l'on comprend que la littérature n'est pas faite pour vous protéger mais plutôt pour vous aider à déterminer ce dont vous cherchez à vous protéger».*⁴⁷⁹

Assim, perante a tensão do caos - que inibe a plenitude existencial - em torno do qual é possível organizar uma mundividência de dimensão ética e estética, construída na explicitação de problemas contemporâneos universais, escrever é agir, é um modo solidário de dar a conhecer múltiplas rupturas de um mundo em processo para o qual a literatura, como todas as formas de arte, pode contribuir, porque a compreensão dos problemas pode afigurar-se como um modo de os ir resolvendo, ao longo de um processo, como é a vida de cada um.. Como Michel Butor, um *nouveau romancier*, afirma *“Mes livres sont des fils d'Ariane pour tenter de clarifier le labyrinthe”*.⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ Lourenço, Eduardo – *O Esplendor do Caos*, Gradiva, Lisboa, 1998, p. 5.

⁴⁷⁸ *Entretiens*, p. 30.

⁴⁷⁹ *Mallet-Joris entre chien et loup* in *Magazine Littéraire*, n.º 353, avril 1997, p. 62.

⁴⁸⁰ Cf. *Magazine Littéraire*, n.º 306, janvier 1993.

Ora, conhecendo as malhas do labirinto, mais fácil será a libertação.

6.4 Recusas na aceitação de uma morte anunciada

*«Un peu comme à vélo, j'écris avec l'idée
qu'il faut avancer pour ne pas tomber»
Le Clézio – Ailleurs*

Confluindo a vida para o desfecho comum a todos os seres vivos – a morte – urge a busca de momentos de exaltação que tornem merecedora a passagem, enquanto Tanathos não se aproxima.

A escrita, para além de um processo estético, é também um modo de auto e heteroconhecimento, que dá a seiva e o alento para a prossecução da vida também na sua dimensão ética. Consciente da inevitabilidade da morte, o escritor encontra na escrita motivações para o preenchimento mais completo da existência e o estímulo para não quebrar um percurso, que se pretende contínuo.

A escrita significa também a possibilidade de longevidade de elementos fundamentais para o equilíbrio da vida humana, como a preservação da memória, a infância, os afectos, o autoconhecimento que conduz, por sua vez, a um olhar mais alargado, profundo e tolerante sobre os seres humanos. Em 1995, Le Clézio afirma:

*«Je crois d'ailleurs que, lorsqu'on écrit - j'en reviens à cet enfant dans sa cabine, au milieu d'un voyage qu'il ne voit pas -, on dispose, pour une bonne part, des réminiscences de ses rêves».*⁴⁸¹

E acrescenta o autor:

*«L'écriture pour moi c'est plutôt une aventure,
une façon de sortir de moi-même et de trouver autre*

⁴⁸¹ Ailleurs, p.50.

*chose, de me découvrir surtout, d'essayer de mieux me comprendre».*⁴⁸²

No livro **Ailleurs**, Le Clézio reitera a necessidade de escrita para a manutenção de um equilíbrio vital:

E define o escritor, aquele ser sedento de liberdade:

*«Un écrivain c'est quelqu'un qui a le luxe, la chance - ou, parfois, le désespoir – de pouvoir noter ses gestes inutiles, ses pensées inutiles – en plus des autres! et d'arriver parfois à en faire quelque chose qui tienne debout».*⁴⁸³

Michel Butor corrobora a necessidade da escrita, face às hostilidades e agressões do mundo de hoje:

*«L'écriture est un prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde quasi furieux qui nous assaille de toutes parts».*⁴⁸⁴

Extrapolando para a leitura - colocando sempre esta ao lado da escrita – no conto **Printemps** é um livro (**A Sibila** de Agustina Bessa Luís) que a personagem feminina selecciona para transportar no seu saco de viagem, que remete para o desejo libertador de fuga. Se os objectos escolhidos são, forçosamente, veiculadores de sentidos, tendem a reduzir o caos de quem os elege.

A escrita surge como uma possível terapia, um remédio para uma inevitável condenação, da qual é impossível desconhecer os contornos, pelo absurda atracção da existência: *“La vie sur la terre tout en sachant que c'est une vie condamnée”*.⁴⁸⁵

A morte de elementos vitais da natureza acarreta a própria morte do homem, votado a uma cada vez maior condenação. A escrita é, assim, um contributo para a junção de forças capazes de prolongar a vida do homem e do planeta.

⁴⁸²Cf. **Magazine Littéraire**, mai 85.

⁴⁸³ **Ailleurs**, p. 53.

⁴⁸⁴ Butor - **Essais**, op. cit. p 17

⁴⁸⁵ **Idem**, p.111.

Para todos os seres humanos sensíveis, a infância constitui uma referência. Para alguns terá sido amena como o Éden, para outros o prolongar de emoções sempre adiadas para não enfrentar um paraíso perdido.

La ronde et autres faits divers foi escrito em 1982 e o autor revela, tal como desde as primeiras obras, preocupação pelos problemas do homem e da sua peregrinação na Terra. Ora, a escrita é um modo de prolongar a vida e fazer retardar a morte de muitas coisas que nos rodeiam, de muitas pessoas que conosco (con)vivem:

*«Il y a tellement de souffrance sur la terre! La terre cendrée, les arbres, les palmiers immobiles, la nuit grise, les réverbères à la lueur mauvaise(...) ces femmes, ces hommes inconnus, ceux qui dorment enlacés dans leur lit défait, ceux qui sont seuls, les malades dans les longues salles des hôpitaux, les vieillards qui étouffent, tous ceux-là, dans les chambres souffrantes. La solitude est si grande».*⁴⁸⁶

Escrever permite dar a conhecer um testemunho, que deve ser legado às gerações seguintes para que cada um ceda voluntariamente o sinal, numa cadeia de entendimento contra a esterilidade da passagem:

*«Écrire, si ça sert à quelque chose, ce doit être à ça: à témoigner. A laisser ses souvenirs inscrits, à déposer doucement, sans en avoir l'air, sa grappe d'oeufs qui fermenteront».*⁴⁸⁷

Todavia, a escrita não pode assumir-se como uma ilusão insustentada, como não pode ser esquecida a existência da morte. Querer ignorar a morte porque subsiste o medo, a sociedade *«risque bien de disparaître sans laisser la moindre trace»*.⁴⁸⁸

Ao longo da sua obra, o autor aponta muitos recursos ao nosso alcance para suprir a condenação da morte, sem a iludir ou esquecer com diferentes formas de alienação e infelicidade com as quais travam quotidianas batalhas:

⁴⁸⁶ *Moloch*, p.36.

⁴⁸⁷ *L'extase matérielle*, p. 105.

⁴⁸⁸ *Ailleurs*, p. 40.

*«L'idée de bonheur est le type même de malentendu. La seule vérité est d'être vivant, le seul bonheur est de savoir qu'on est vivant».*⁴⁸⁹

Assim, a primordial vitória é o sortilégio de estar vivo, usufruir da luz que os olhos abarcam, se houver consciência do preenchimento dos dias e vontade de aproveitar os elementos que se revelam na sua profusão cósmica, em função da plenitude da existência.

Num mundo em transformação, criam-se e desenvolvem-se diferentes modos de estabelecer a comunicação com o mundo - com a consciência da incomunicação inerente ao homem moderno.

Le Clézio reafirma devido às ligações afectivas estabelecidas com o México:

*«Moi, je l'imaginais comme une société idéale, puisqu'elle avait pu concilier des pulsions, des sentiments opposés, et que tout ça lui permettait de régner dans un vrai équilibre».*⁴⁹⁰

E o que o autor pretende é que a escrita seja pura, funcional como um gesto primitivo e transformador.

Embora Bruno Doucey se refira especificamente às personagens de **Désert**, o mesmo se pode aplicar a outras personagens que prescrutam múltiplos sons e sinais:

*«...tout autour de nous parle, tout est langage et signification. Je veux dire les herbes, les pierres, le monde ne sont que sens donc réussir à être complètement seul c'est rendre muet le monde et ça me semble à la fois horrible».*⁴⁹¹

Assim, o ser humano dispõe de vários modos de comunicar apontando para um despojamento de linguagem que permite atingir o alvo pretendido: ser capaz de recriar a realidade.

A escrita é, em Le Clézio, o suporte para a comunicação pretendida, uma consciencialização para um olhar mais atento a

⁴⁸⁹ Lhost, Pierre, **Conversations**, p. 23.

⁴⁹⁰ **Ailleurs**, p. 38.

⁴⁹¹ Lhost, Pierre, **Conversations**, p. 64.

todos os sinais e ritmos que nos rodeiam. É um espaço de encontro e de comunhão:

*«C'est quelque chose qui m'impressionne énormément, ce moment où deux êtres, deux sociétés ou deux cultures se rencontrent. Parce que je me sens moi-même dans cette situation. Je me sens entre les deux, dans un endroit de rencontre».*⁴⁹²

É uma construção recíproca e não unívoca. A cumplicidade escritor/leitor é indispensável para o crescimento comum, para a inquietação que leva à produção do texto, sendo comum o objecto produzido: *«J'écris, j'écris avec les pensées des autres».*⁴⁹³

Esta junção de elementos, que se configura na intertextualidade, é um modo também de valorização do mundo transformando elementos que permitem a comunicação e, logo, a vida mais plena, revelando o autor preocupação com a escrita: *«L'écriture de L.C. lente, répétitive, insistante dans son rythme, mais simple dans son lexique et sa syntaxe».*⁴⁹⁴

Os signos são, assim, elementos facilitadores da união do homem ao cosmos.

Le Clézio revela a preocupação de não exercer a Literatura pela Literatura, mas para comunicar, de facto, vivências, que poderão facilitar a comunhão profunda com o universo, trazendo, assim, à escrita algo de novo, confirmando uma das finalidades que expressou em **L'inconnu sur la terre**: *«Je veux écrire pour une vie nouvelle».*

⁴⁹² Ailleurs, p. 93.

⁴⁹³ L'extase matérielle, p. 90.

⁴⁹⁴ Borgomano, Madeleine – **Parcours de lecture, Désert**. Bertrand, Lacoste. Paris, 1992. p. 27.

6.5 Escrever é modificar?

«*Qui croit changer le monde avec sa plume?*».

Jean-Marie Domenach, **Le crépuscule de la Lit. Française**

Se os novos tempos implicam o afastamento de um *engagement* marcado nas agendas antes do crescente individualismo hedonista dos anos oitenta, a nosso ver, o tempo actual transborda de motivos de escrita pela problematização do *eu*, a relação com o *outro*, a necessidade de sentir prazer, a globalização, os grandes problemas ecológicos, a ameaça de destruição a nível planetário...

A escrita, revelando consciência e crítica, para além de se constituir como acto de recriação, implica uma cosmovisão que, necessariamente, conduza a uma progressiva modificação dos seus agentes, isto é de quem a produz e de quem a utiliza. Escrever pode, de facto, tornar mais substantiva uma realidade. Esta, ao ser nomeada, é susceptível de sofrer alguma alteração, graças à iniciativa de quem a elegeu como objecto, como da parte do leitor, que aceitou corresponder ao acto de comunicação. Desta fusão podem surgir novos comportamentos, úteis à permanência no mundo na vivência da realidade partilhada.

Se aludir à escrita como processo eficaz de resolução dos problemas ingentes se afiguraria ingénuo, aquela, como resultado de criativa actividade humana, ajuda a objectivar uma visão solidária e transformadora do mundo.

Deste modo, o autor põe em prática a ideia que o escritor é alguém que ama os outros seres.que, ao falar deles, fomenta a vontade de os conhecer. Aumenta, assim, a atenção e o diálogo unificador com o mundo, a capacidade de tolerância e espírito crítico e de minorar problemas que preocupam a Humanidade.

Não é de estranhar que o dar vida a personagens, vivamente ligadas a territórios africanos, árabes, europeus..., alimente o desejo de conhecer autores de outros continentes como Tahar Ben Jelloun.

O escritor, integrado num mundo dilacerado e em constante mutação, é um observador e actor privilegiado, pois que, como disse Butor, o escritor «*est celui qui aperçoit que les choses*

*autour de nous commencent à murmurer, qui va mener ce murmure jusqu'à la parole».*⁴⁹⁵

E os indícios da escrita podem também residir, por exemplo, na escrita de biografias, como de **Diego et Frida**, casal de pintores mexicanos cujas preocupações incidiam também sobre mudanças sociais.

Dir-se-ia que esta escolha tem a ver com a preservação da arte e dos ideais, que o escritor veicula através dos seus livros. Aquele é alguém que tem a sensibilidade de ouvir e interpretar sons que sabe captar. Através das palavras, pode ocorrer a denúncia de um tempo de situações humanas aviltantes, sobre as quais é preciso agir, motivando à criação de uma nova consciência. Sendo parte integrante da vida, a escrita transforma-se num complexo sistema de espelhos, em que o homem actual se revê.

O produtor da obra de arte, neste caso da escrita, é alguém que reúne e reorganiza, pacientemente, os múltiplos dados do mundo, fazendo, assim, com as suas próprias mãos, emergir uma renovada vida. Não uma destruição para fazer irromper uma nova e diferente imagem, mas a preservação do que existe e a reparação paciente do que pode e deve ser modificado. Surgirá, assim, não um mundo totalmente diferente mas mais habitável. Ainda que a imperfeição seja inerente e necessária à condição humana, procurar um dos seus caminhos facilitará a reconstrução, a partir dos elementos que, dispersos, esperam e aceitam uma articulação:

*«l'art est une forme d'artisanat. Mais c'est encore plus vrai pour l'écriture(...). Et je crois que l'écrivain est une sorte de bricoleur. Un bricoleur de mots».*⁴⁹⁶

Poder-se-ia acrescentar: *un bricoleur du monde* porque recompõe, reúne, reconstrói uma entidade/identidade até aí fragmentada.

A escrita tem também a utilidade de reparar e juntar, paulatinamente pedaços da vida que prolongam a sua plural dimensão.

Marguerite Yourcenar, parece partilhar esta perspectiva artesanal da escrita, comum a Le Clézio, e explica:

⁴⁹⁵ Butor, Michel, *Essais*, p. 47.

⁴⁹⁶ *Ailleurs*, p.31.

«C'est un travail, mais c'est aussi presque un jeu
et une joie, parce que l'essentiel ce n'est pas l'écriture,
c'est la vision». ⁴⁹⁷

A nosso ver, esta visão conduz a uma via renovadora da escrita e, simultaneamente, do mundo. Não é apenas com grandes e datadas revoluções que o mundo se altera, mas por um processo de evolução e de modificação, inerente à actividade de muitos agentes da sociedade. A escrita de Le Clézio não se pauta por transgressões nítidas a nível de forma ou de conteúdo, mas apela à não obediência aos cânones do conformismo redutor que conduzem à visão estática e uniforme do mundo.

Os textos de Le Clézio abordam temáticas ligadas à marginalidade, elegendo como protagonistas personagens anónimas, que percorrem o lado sombrio dos lugares e provocam nos passantes uma avassaladora indiferença ou desconfiança. Ao sentirmos os problemas das crianças que vagueiam, sem referências, no desamparo do vazio e da solidão, em busca do refúgio de um qualquer *terrain vague*; ao olhar a figura feminina que vê ser destruído o viço febril das suas ilusões, ao sentir o acumulado e sufocado cheiro de homens emigrados, cuja suada progressão no caminho representa a proximidade espantada mas inevitável da morte, o leitor toma maior consciência das razões das múltiplas fugas de milhões de seres humanos e a literatura, para além do precioso acto lúdico, assume também o papel de consciencializador, no alento do prazer pela palavra assumida como acção.

A estratégia assenta na crença de que todos os seres humanos são importantes, possuidores de sentimentos, dotados do direito ao prazer. Assim, o autor elege anti-heróis, mas a existência quotidiana retratada na efabulação implica uma tenaz heroicidade.

A escrita assume-se, assim, como um processo de ensino/aprendizagem constante, que junta a acção do homem à sua criatividade, aproveitando recursos existentes, dando-lhes uma nova forma, reconfigurando a realidade.

Martin - do conto Hazaran - tinha a consciência crítica das necessidades do seu vasto espaço circundante, da influência dos lugares nos seres que o povoam. Como actividade que lhe permitisse viver, efectuava pequenos trabalhos de reparação.

⁴⁹⁷ Yourcenar, Marguerite. *Les yeux ouverts*, p. 218.

Aparentemente insignificantes, sem eles a degradação à sua volta seria maior. Esta opção parece veicular um elogio à actividade, aparentemente insignificante, mas cuja ausência tornaria o mundo mais desorganizado e infeliz. À sua maneira, Martin contribuía para a regular marcha do tempo e tentativa do seu domínio através de pequenas e simples acções:

*«...Martin ne travaillait pas réellement, mais il savait réparer de petites choses, dans les rouages des montres, dans les postes de radio, dans les pistons des réchauds à kérosène».*⁴⁹⁸

Sem a reparação de pequenas peças, o mundo não avançará tão facilmente. Nele confluem problemas que, iluminados pela escrita, podem, paulatinamente, fazer nascer a vontade de descobrir o desejo de outras claridades.

A escrita é, assim, um modo de ajudar a conhecer o lado indescoberto, ou mais obscuro da realidade, donde emerge actualmente a mundialização, fenómenos migratórios, multiculturalismos, vida em comunidades com culturas, religiões e costumes diferentes.

Manifestando o conhecimento dos problemas, a sua abordagem reitera a consciência da função do escritor como um ser transformador, alguém que assume a arte como útil à Humanidade, que dela carece da arte como de respeito na reciprocidade.

Abordando fenómenos de exclusão, Le Clézio não estigmatiza os marginalizados, através da utilização de exagerada deferência, mas revela a humana integridade de todos os seres que, apesar da diferença, são possuidores de sonhos e desencantos, sendo estes, por vezes, agudizados pelo turbilhão de afectos não passíveis de serem partilhados, nos ruídos dos lugares, que superam as vozes do querer e do sentir.

Pode falar-se, assim, de uma visão pragmática e estética da escrita, pela sua utilidade na evolução do mundo e da sua necessária transformação (na primeira e na terceira pessoa).

Esta crença no poder da palavra, no seu papel de transformação do mundo se, para uns, é encarado como uma visão ingénua (boy scout), para outros, Le Clézio cumpre uma das funções da arte: ajudar a tornar o mundo mais consciente, mais

⁴⁹⁸ Hazaran, p. 194.

perfeito, mais belo, mais feliz, confirmando que *«Ecrire c'est agir»*.

A obra do autor fala do homem que busca o direito à sua diáspora.

*«L'écriture de Le Clézio se conçoit ainsi en tant que poétique de la civilisation contemporaine, et dans la constitution de cette poétique c'est le détail, c'est le moment concret, c'est une sensation, ce sont les choses les plus microscopiques (...) celles qui ont une plus grande valeur, celles qui marquent beaucoup plus dans notre conscience».*⁴⁹⁹

As personagens de Le Clézio, sobretudo nas obras em análise, revelam uma aparente simplicidade, sendo, essencialmente, arquétipos da alma humana. A esta vontade, que revela uma forte atenção ao mundo, não é alheio o facto do autor ter nascido num cenário de guerra, reiterando a ideia de que as vivências interferem, necessariamente, na produção da obra de arte:

*« Il n'oubliera jamais qu'à quelques kilomètres du lieu où il vécut une enfance heureuse, des hommes connurent la souffrance, la haine et l'humiliation».*⁵⁰⁰

A nosso ver, um escritor errante, que vivencie múltiplos cenários da acção humana imprevisível e complexa, revela maior capacidade de os transmitir e entrecruzar.

Assim, a escrita selecciona fenómenos e experiências percebidos, deles resultando uma reacção a estádios vivenciados, cujo conhecimento pelo contacto directo mais facilmente impele à mudança.

A escrita assume, desenvolve, assim, um papel solidário escritor/leitor, numa acção (in)voluntária de modificar o mundo com a convicção de que não se vive só mas em interacção, que é necessária a coexistência, a crença no progresso humano, que mais facilmente decorre do conhecimento homem/mundo:

«L'écriture devient un projet ontologique, présent depuis la première oeuvre de L. C. En réalité l'une des fonctions fondamentales de son écriture est la

⁴⁹⁹ Cf. *Actes du colloque international*, p. 264.

⁵⁰⁰ Doucey, Bruno – *op. cit.*, p. 8.

*connaissance de l'homme à travers le monde et du monde à travers l'homme».*⁵⁰¹

A escrita é a busca de uma verdadeira⁵⁰² vida e se esta, nas suas múltiplas dimensões, é dada a conhecer ao leitor através da obra literária, o escritor é alguém que vai procurando, num processo construtivo de errância, o conhecimento dessa vida para a poder transmitir, prolongando-se uma cadeia infinita de interacções e modificações. É também participante activo de um processo de evolução do mundo e de construção de um património cultural que reúne passado e presente.

Le Clézio, que bem conhece a viagem e a errância, mostrando claramente que há interferência da vida na arte, declara ter encontrado essa *verdadeira vida* através do contacto com povos da América do Sul, nomeadamente Panamá e México.

Assim, as palavras e nomeadamente a escrita de Le Clézio, ao instaurar temáticas da pós-modernidade, como a divisão da personalidade humana, a dispersão, a fragmentação da identidade, manifesta um olhar construtivo relativamente ao mundo de hoje. Neste processo, o ser humano não detém uma única verdade, pelo contrário, está sujeito ao erro, à dúvida, à incerteza. Daí a necessidade de novas formas de tolerância, arrogando-se, porém, o sujeito ao direito de reacção perante o considerado intolerável.

Le Clézio é um escritor que não propõe soluções únicas e magicamente redentoras, como um sobrenatural iluminado por um facho exclusivo, mas que acredita na luz transformadora que todo o elemento cósmico transporta e que se revela pela abertura ao mundo facilitada pela argúcia dos sentidos.

O escritor participa deste processo exaltante e cíclico de descobertas contínuas, validando o papel revelador e regenerador da escrita:

*«En lisant Le Clézio on a l'impression d'avoir les sens plus aigus: on voit, on entend, on sent, on s'ouvre; l'imperceptible fourmille et brille».*⁵⁰³

⁵⁰¹ Cf. *Actes du colloque international*, p. 265.

⁵⁰² Verdadeira no sentido do despojamento essencial e não de uma verdade assumida como única, o que desmereceria o(s) sentido(s) da obra do autor.

⁵⁰³ Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 162.

7 Conclusão

*«Une oeuvre en progrès ne supporte
évidemment pas de conclusion».*
Jean Onimus, **Pour lire Le Clézio**

7.1 Um modo de (não) interromper uma viagem

Se é um facto que a realização de uma dissertação não implica, necessariamente, gostar do(s) autor(es) ou tema(s) tratado(s), também será verdade, e tal corresponderá ao sentir comum, que a tarefa é mais aliciante se existir o prazer pela obra estudada, reconhecendo, contudo, que esta deve ser abordada como um sujeito/objecto, ao qual se lança um olhar, entre outros, num cenário com a subjectividade (im)possível. Por isso, ousamos, agora, louvar a utilidade - não vivêssemos nós num mundo pragmático - da obra deste autor, após ter encetado uma viagem através dos seus livros, que instauram uma grande atenção ao mundo e às pessoas, através das redobradas valências da objectividade e, simultaneamente, solidariedade cósmica através da escrita, partilhando a plenitude da obra de arte, que revitaliza, multiplica, prolonga e desvenda elementos da realidade:

*«Mais ce qui est beau quand on écrit les choses,
quand on ne les vit pas seulement mais qu'on les
dessine et les écrit, c'est qu'elles sont deux ou trois
fois».*⁵⁰⁴

As obras seleccionadas revelam a amorosa interacção da escrita com a vida, não para a configurar mimeticamente mas para a reimaginar, recriar, sentir, questionar, aprendendo a olhar a maravilha do real, numa perspectiva transformadora. Segundo Jean Onimus, « *Le monde est toujours neuf, le réel dans sa nouveauté est toujours désirable; la transcendance n'est que ce perpétuel passage d'une merveille à une autre merveille* »⁵⁰⁵ Através de vivências e da sua expressão pela palavra (e de outras formas de expressão artística como o desenho ou a música),

⁵⁰⁴ L'inconnu sur la terre, p. 78.

⁵⁰⁵ Onimus, Jean, op. cit., p. 24.

afirma-se a vontade de contribuir para a comunicação profunda com o mundo, daí o termo do título: comunhão universal.

O autor, para além do gosto da utilização das palavras⁵⁰⁶, dá-lhes um sentido, partilha o seu sabor, anima-as, personifica-as, ama-as, liga-as à global sensualidade da vivência humana - ainda que inerente a ela esteja a inevitabilidade da morte - dá-lhe movimento, no espaço (i)limitado do universo. Nele podem voar as palavras, objectivando a liberdade, a curiosidade, a revelação na magia da utilização de todos os sentidos. Nele pode nascer o rio da comunhão, no abraço encantatório e revelador com o cosmos, no desejo de participação total.

Através das palavras, pressente-se a apaziguada mas dinâmica aceitação da diversidade inerente à pessoa humana, a questionação da necessidade de uma nova relação emergente de uma linguagem redentora, usando, porém, os sons comuns do quotidiano, assumidos como plenos. Esses elementos, que entretecem o texto em análise, veiculam múltiplos sentidos que lhes são atribuídos e vividos porque ao escritor parece interessar, fundamentalmente, a interacção com um mundo revelador de uma ordem que implica liberdade, criação, encantamento. Verifica-se o acolhimento de uma imperfeição necessária, onde as palavras se entrecruzam construtivamente com o peso e dimensão da sua substância:

*«Les mots pour chanter, pour les lancer dans la chambre, les écouter rebondir, se briser en mille morceaux, ou au contraire tomber à plat sur le sol dans le genre d'un fruit blet».*⁵⁰⁷

Jean Onimus, frequentemente citado nesta dissertação porque, a nosso ver, é um bom contributo para a compreensão da obra do autor em análise, alude à introdução de novos e revitalizados elementos, no universo literário, que sustentam uma visão globalizadora, imprevisível e surpreendente do mundo e da vida, referindo sobre Le Clézio: *«Dans une civilisation de l'exact, où tout est prévu, il apporte un courant d'air sauvage qui est le bienvenu».*⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Em *Lullaby*, por exemplo, escorre a sensualidade das palavras escolhidas: *«Elle ferma les derniers espaces blancs avec des mots: «Algues», «Miroir», «Loin», «Lucioles», «Rallye», «Balancier», «Coriandre», «Etoile». Ensuite elle plia le papier et elle le glissa dans l'enveloppe, avec une feuille d'herbe qui sent le miel», op. cit., p. 92.*

⁵⁰⁷ *Poisson d'or*, Gallimard, Paris, 1997, p.176.

⁵⁰⁸ Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 20.

E devido ao humanizado, compreensivo, tolerante olhar sobre o *outro* - de cuja aprendizagem surge um melhor auto-conhecimento - o autor não será recebido por alguns dos seus pares, mais ortodoxos, com um olhar muito acolhedor, o que reitera a função de continuado empenhamento e revelação da Literatura, aplicando o frágil mas existente poder clarificador do caos. A propósito das serenas mas firmes remadas do autor, na fuga ao lago da acomodação passiva e estática, Jean Onimus explica:

*«Le Clézio fait souffrir et regimber les intellectuels. Il a contre lui le front têtue des chercheurs, des ingénieurs, des découvreurs, des prédateurs, toute l'aile marchante du monde actuel qui écarte de sa route les rêveurs».*⁵⁰⁹

A reflexão a partir de textos de Le Clézio acendem o desejo de conhecer lugares, autores viajantes, sem os quais as luzes do mundo seriam menos brilhantes e duradoiras, porque o homem é bem mais efêmero que a sua obra. Segundo José Saramago:⁵¹⁰ *«a viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa».*

Atento observador do mundo, embora a sua escrita não pretenda construir tratados de psicologia ou teses de costumes, felizmente Le Clézio continua a sua errância, através da longa viagem, que se desenvolve sobretudo na e pela escrita, conseguindo, assim, partilhar a alegria da comunicação, ajudando a ler a realidade, a evoluir humanamente, a conhecer e compreender mais e melhor a vida, a modificar livre e construtivamente a sua visão unificadora mas plural do mundo.

Felizmente sobre este escritor da errância, da luminosidade, da dinâmica união cósmica, pode afirmar-se, na esperança da continuação do seu legado à Humanidade: *«Son oeuvre se poursuit, assagie, mûrie, puissante.»*⁵¹¹

⁵⁰⁹ Onimus, Jean, *op.cit.*, p. 62

⁵¹⁰ Saramago, José - *Viagem a Portugal*, Caminho, 1992, p. 257.

⁵¹¹ Onimus, Jean, *op. cit.*, p. 210

7.2 O elogio do silêncio

*«Le silence, loin de séparer les êtres,
fait les rapprocher en profondeur».*
Le Clézio, **Mondo et autres histoires**

A leitura da obra deste autor permite, de facto, escutar múltiplos sons e ruídos que ressaltam da interacção com o mundo, revelador também de silêncios, que permitem aceder a renovadas vozes. A busca não assume a desolação do vazio ou do esquecimento, mas sim o diálogo com a essência do humano e do (in)finito. Onimus aponta a pluridimensionalidade do silêncio e as virtualidades na transcendência do eu:

*«Si le langage est parfois magique, créateur, le silence a des pouvoirs infinis, le vrai silence qui nous emplit comme un rêve et vous étend loin, bien au-delà de vous-même».*⁵¹²

Assim, a obra de Le Clézio desenha-se num mundo sempre em construção, afirmando-se aquela como um dentre os vastos elementos reorganizadores do caos dos tempos e espaços, onde se concentram os seres humanos, tecendo aprendizagens na adesão à beleza de um mundo em processo, cuja força é sensível pela arte do silêncio.

De facto, a obra analisada suscita e motiva a captação desejada dessas múltiplas vozes emanantes da essencialidade do silêncio. Ajuda a contemplar o mistério do mar, a sentir o calor vital do Sol, a olharmo-nos na transparência das águas, a desenhar, com os olhos, a quietude do horizonte; a aproximarmos do céu onde ficaram claros traços de pássaros errantes; a reter o brilho da luz fulgurante; a abrimo-nos à sedução do cosmos; a saber olhar as pessoas que erram em busca de outras possíveis luzes extremas de vida...

Ler Le Clézio afigura-se como um processo constante de prosseguir um caminho *vers la lumière*, que conduz à união serena e profunda com a infinitude do cosmos, buscando um

⁵¹² Onimus, Jean, *op.cit.*, p. 182

activo reduto de descoberta de sentidos para a vida, incluindo o prazer modificador da palavra que vibra em toda a obra do autor, *Le voyageur sans fin*⁵¹³: «*Les mots font tourner quelque chose à l'intérieur de nous-mêmes, et c'est pour cela que nous sommes en route*».⁵¹⁴

Num mundo em que a incerteza e o vazio são traços que se esboçam ou apagam no nosso quotidiano, uma voz de redenção é benvinda.

Não se espere, porém, como se tentou demonstrar, enfrentar a transgressão explícita nem, por outro lado, a aceitação acomodada e acrítica, mas, antes, inscrever o desejo de comunhão no traçado errante da viagem da vida, tornando-a exaltante na vivência comum, mutante e (in)completa.

E um silêncio activo pode ser encontrado na escuta dos sons dos elementos essenciais, no prodígio da descoberta de raízes, que, também elas, procuram a seiva e a luz, tornando a beleza visível.

⁵¹³ Título do primeiro capítulo de *La Quarantaine* (1995)

⁵¹⁴ *Vers les icebergs*, p. 20

8 Bibliografia

8. 1 Obras de J.M.G. Le Clézio

- **Le procès-verbal**, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1963.
- **La fièvre**, Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 1965.
- **Le déluge**, Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 1966.
- **L'extase matérielle**, Gallimard, Collection Folio essais, Paris, 1967.
- **Terra amata**, roman, Gallimard, Paris, 1967.
- **Le livre des fuites**, Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 1969.
- **La guerre**, Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 1970.
- **Haï**, Edition d'Art d'Albert Skira, 1971.
- **Les Géants**, Gallimard, Collection Le Chemin, Paris, 1973.
- **Mydriase**, Editions Fata Morgana, Paris, 1973.
- **Voyages de l'autre côté**, Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 1975.
- **Les prophéties du Chilam Balam**, Gallimard, Paris, 1977.
- **Mondo et autres histoires**, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1978.
- **L'inconnu sur la terre**, essai, Gallimard, Collection Le Chemin, Paris, 1978.

- **Vers les icebergs**, Fata Morgana, Montpellier, 1978.
- **Désert**, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1980.
- **Trois villes saintes**, Gallimard, Paris, 1980.
- **La ronde et autres faits divers**, nouvelles, Gallimard, Collection Le Chemin, Paris, 1982.
- **Relation de Michoacan**, Gallimard, Paris, 1983.
- **Celui qui n'a jamais vu la mer**, Gallimard, Collection folio junior, Paris 1984.
- **Le chercheur d'or**, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1985.
- **Voyage à Rodrigues**, journal, Gallimard, Collection Le Chemin, Paris, 1986.
- **Lullaby**, Gallimard, Collection folio junior, Paris, 1987.
- **Le rêve mexicain ou la pensée interrompue**, Folio essais, Gallimard, Paris, 1988.
- **Printemps et autres saisons**, nouvelles, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1989.
- **Onitsha**, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1991.
- **Étoile errante**, roman, Gallimard, 1992.
- **Diego et Frieda**, Gallimard, Editions Stock, Collection Folio, Paris, 1993.
- **La Quarantaine**, roman, Gallimard, Paris, 1995.
- **Poisson d'or**, roman, Gallimard, Paris, 1997.
- **La fête chantée**, Gallimard, Collection «Le promeneur», Paris, 1997.

- Jémia et Le Clézio - **Gens des nuages**, Photographies de Bruno Barbey, Stock, 1997

8. 2 Artigos e ensaios de Le Clézio:

- «*Poème inédit*», in **Express**, 649, 21 novembre 1963.
- «*Sa passion: la vérité*», in **Figaro Littéraire**, 918, 21-27 novembre 1963.
- «*Jarry ou le livre absolu*», in **Figaro Littéraire**, 973, 10-16 décembre 1964.
- «*Sur Henri Michaux – fragments*», extraits de son Mémoire de Diplôme d'Études Supérieures, présenté à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence: *Solitude dans l'oeuvre d'Henri Michaux*, in **Cahiers du Sud**, 58, n° 380 , 1964.
- «*Une entreprise risquée, sur Inventaire des sens de Jacques Brosse*», in **Nouvelles Littéraires**, 2006 ,10 février 1966.
- «*L'Iliade des enfants d'aujourd'hui*», in **Arts et Loisirs**, 30 mars – 5 avril 1966.
- «*Comment j'écris*», in **Les Cahiers du Chemin**, 15 octobre 1967.
- «*La Tactique de la guerre apache appliquée à la littérature – Le Clézio devant Réjean Ducharme*», in **Le Monde**, 7458, 4 janvier 1969.
- «*Lettre à une amie thaïe*», in **Figaro Littéraire**, 1183, 6-12 janvier 1969.

- *«Itinéraires de Tokyo à Mouscou via Yokohama, Nakhodka, Khabarovsk. Itboutsck, Tcheliabinsk»*, in **Les cahiers du Chemin**, 15 janvier 1969.
- *«Les visages sans âme»*, in **Les cahiers du Chemin**, 15 octobre 1969.
- *«Sur Ecrits de Jacques Rigaut»*, in **Quinzaine Littéraire**, 1er avril 1970.
- *«Naissance de la pensée»*, in **Les Cahiers du Chemin**, 15 avril 1970.
- *«Je vais vous dire...»*, in **Nouvelle Revue Française**, 210, juin 1970.
- *«La mer noire», e «La Tour de Babel, sur Le chizo et les langues de Louis Wolfson»*, in **Les Cahiers du Chemin**, 15 octobre 1970.
- *«Les écrivains meurent aussi»*, in **Figaro Littéraire**, 1274, 19-25 octobre 1970.
- *«Le Sismographe»*, in **Nouvelle Revue Française** 214, octobre 1970.
- *«La Révolution carnavalesque, sur L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance en russe de Mikail Bakhtine»*, in **Quinzaine Littéraire**, 111, 1er février 1971.
- *«Les cris des crapauds»*, in **Les Cahiers du Chemin**, 15 avril 1971.
- *«Histoire du château qui explosait et renaissait sans cesse»*, in **Nouvelle Revue Française**, 221, mai 1971.
- *«Un livre de libération, sur Joyeuse Cosmologie d'AlanWatts»*, in **Quinzaine Littéraire**, 121, 1er-15 juillet 1971.

- «*Le langage des maîtres*», in **Les Cahiers du Chemin**, 15 octobre 1971.
- «*L'Extra-Terrestre*», in **L'Arc**, 45 ,1971.
- «*Hé, Stig Dagerman!*», Introduction à Ecrivains de Finlande et de Suède, présentés par Mirja Bolgar et C.G. Bjurstrom, in **Lettres Nouvelles**, 2 mars 1972.
- «*La Peur électrique*», in **Les Cahiers du Chemin**, 15 avril 1972.
- «*Le Génie Datura*», in **Les Cahiers du Chemin**, 15 janvier 1973.
- «*Le jardin aux serpents*», in **Les Cahiers du Chemin**, 15 avril 1973.
- «*La Littérature et les insectes*», in **Quinzaine Littéraire**, 168, ,16-31 juillet 1973.
- «*Un poème (Iniji) qui n'est pas comme les autres*», in **Quinzaine Littéraire**, 168 ,16-31 juillet 1973.
- «*L'envouté: lecture/étude d'Hétéroclites d'Antonin Artaud*», in **Les Cahiers du Chemin**, 19 ,15 octobre 1973.
- Préface à Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont: in **Oeuvres complètes: Les champs de Maldoror, Lettres, Poésies I et II** Éditions Gallimard, Paris, 1973.
- «*Trois villes saintes*», in **Nouvelle Revue Française**, n° 264 et 273, décembre 1974 et septembre 1975.
- «*Maldoror et les metamorphoses*», in **Nouvelle Revue Française**, Montrouge, Nov. 1985.
- «*Plus qu'un choix esthétique*», in **La Quinzaine Littéraire**, Paris, Mar.1985.

- «*Maldoror et les métamorphoses*» in **Nouvelle-Revue-Française**, Montrouge, Jan.1986.
- «*Maldoror et le mythe des re incarnations*» in **Nouvelle Revue Française**, Montrouge, May 1987.
- «*Maldoror et les fées*», in **Revue Littéraire Mensuelle**, Paris, 1987 Aug.- Sept. 1987.
- «*Les Noces palestiniennes: Mahmoud Darwich*», in **Nouvelle-Revue-Française**, Montrouge, Sept.1994.
- «*La Prom'*», in **L'évènement du jeudi**, 7-13 sept. 1995.
- «*Tout un monde*» in Dossier Littérature, **Le Monde de L'Éducation**, mars 1998.

8. 3 Obras sobre Le Clézio

- Lhoste, Pierre – **Conversations avec J.M.G. Le Clézio**, Mercure de France, Paris, 1971.
- Holzberg, Ruth – **L'oeil du serpent**, Dialectique du silence dans l'oeuvre de Le Clézio, Editions Naaman de Sherbrooke, Québec, 1981.
- Di Scanno, Teresa – **La Vision du monde de Le Clézio: cinq études sur l'oeuvre**, Liguori Edit.-Napoli, Nizet- Paris,1983.
- Brée, Germaine – **Le Monde Fabuleux de J.M.G. Le Clézio**, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, Amsterdam – Atlanta, GA 1990.
- Domange, Simone – **Le Clézio ou la quête du désert**, Imago, Paris, 1993.

- Onimus, Jean – **Pour lire Le Clézio**, Presse Universitaire de France, Col. Écrivains, Paris, 1994.
- Ezine, Jean-Louis – **Ailleurs**, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, Le Grand Livre du mois, Arléa, 1995.
- Ridon, Jean-Xavier – **Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio, L'exil des mots**, Éditions Kimé, Impasse des Peintres, Paris 11ème, 1995.

8. 4 Artigos/ensaios sobre Le Clézio

- Bollème, Geneviève, «*Le Procès-Verbal ou la folie-fiction*», in **Mercure de France**, 349, déc. 1963.
- Chalon, Jean, «*J.M.G. Le Clézio, philosophe de 23 ans, avoue: "Je suis paresseux"*», in **Figaro Littéraire**, 918 ,21-27 novembre 1963.
- Chapsal, Madeleine, «*Être jeune, c'est un peu répugnant*», in **Express**, 649, 21 novembre 1963.
- Delpech, Jeanine, «*La Paresse récompensée*», in **Nouvelles Littéraires**, 1890 , 21 novembre 1963.
- Grall, Xavier, «*Le Procès-Verbal*», in **Signes du Temps**, 3 décembre 1963.
- Kanters, Robert, «*Parmi les livres*», in **Revue de Paris**, 12 décembre 1963.
- Barjon, Louis, «*Le Procès Verbal*», in **Études**, 320 ,mars 1964.
- Daix, Pierre, «*Entretien avec Le Clézio*», in **Lettres Françaises**, 1040, 30 juillet-5 août 1964.

- D'Angeli, Dina, «*Le "Nouveau Roman" et la tradition romanesque*», in **Culture Française-Bari**, XI, N° 1, janvier-février 1964.
- Delattre, Geneviève, «*Le Procès-Verbal*» in **French Review**, 1964-65.
- Foucault, Michel, «*Le Langage de l'espace*», in **Critique**, avril 1964.
- Jean, Raymond, «*L'univers biologique de J.M.G. Le Clézio*», in **Cahiers du Sud**, 1964.
- Lecomte, Marcel, «*Le Procès Verbal*», in **Synthèses**, janvier 1964.
- Peyre, Henri, «*Adam and Evil in the Garden*,» in **Saturday Review**, 31 Oct. 1964.
- Bory, Jean-Louis, «*Neuf bateaux ivres*», in **Nouvel observateur**, 19 -25 mars 1965.
- Chapsal, Madeleine, «*Le Clézio rentre d'Amérique*», in **Express**, 737, 2-8 Août 1965.
- Jouffroy, Alain, «*Une dent ravageuse*», in **Express**, 22 août 1964; «*Le Clézio: L'absurde est mort*», in **Express**, 15-21 mars 1965.
- Kanters, Robert, «*De Sollers à Le Clézio*», in **Figaro Littéraire**, 25-31 mars 1965.
- Las Vergas, Raymond, «*Voyageurs de l'espace et du rêve*», in **Les Annales**, 175, mai 1965.
- Simon, Pierre-Henri, «*La Fièvre*», in **Le Monde**, 7 avril 1965.
- Bosquet, Alain, «*La Manière de Le Clézio*», in **Combat**, 17 mars 1966.

- Bott, François, «*Un regard absolument neuf*», in **Express**, mars 1966.
- Bourdet, Denise, «*Entretien avec J.M.G. Le Clézio*», in **Revue de Paris**, mai 1966.
- Bott, François, et Jouffroy, Alain, «*Godart-Le Clézio face à face*», in **Express**, mai 1966.
- Brooks, Peter, «*The Pleasure Principle*,» in **Partisan Review**, N° 1, Winter, 1966.
- Furbank, P.N. «*Orgies and Metamorphoses*,» in **The Observer**, April 24, 1966.
- Galey, Matthieu, «*Le Clézio: Un écrivain qui trompe son monde*», in **Arts et Loisirs**, 16-22 mars 1966.
- Kyria, Pierre, «*Avant le déluge*», in **Nouvel Observateur**, 9-15 mars 1966.
- Kyria, Pierre, «*J.M.G. Le Clézio, trois ans après*», in **Combat**, 13 mars 1966.
- Nadeau, Maurice, «*La fin du monde?*» in **Quinzaine Littéraire**, 15 mars 1966.
- Nourrissier, François, «*Le Déluge*», in **Nouvelles Littéraires**, 17 mars 1966.
- Kanters, Robert, «*Le Clézio à la recherche de l'arche*», in **Figaro Littéraire**, 17 mars 1966.
- Jeancard, Pierre, «*Le Clézio: "Je suis un grand timide et j'ai peur d'être un raté"*», in **Arts et Loisirs**, 22-28 juin 1966.
- Lucioni, Gennie, «*Le Déluge*», in **Esprit**, juillet-août 1966.
- Piatier, Jacqueline, «*Une épopée métaphysique du monde moderne*», in **Le Monde**, 26 mars 1966.

- Bott, François, «*Entretien: Le Clézio et François Bott*», in **Le Monde**, 24 mai 1969.
- D'Angeli, Dina, «*L'entreprise romanesque de J.M.G. Le Clézio*», in **Culture Française-Bari**, N° 5, septembre-octobre 1972.
- Le Clezio, Marguerite, «*Langage ou réalité: La Phenomenologie platonicienne de J. M. G. Le Clezio*», in **The French Review: Journal of the American Association of Teachers of French**, Champaign, Mar. 1981.
- Waelti-Walters, Jennifer – **Icare ou l'évasion impossible**, Editions Naaman de Sherbrooke, Québec 1981.
- Siganos, Andre, «*L'Insecte initiatique chez J. M. G. Le Clezio*», in **Arquipelago**, Jan. 1982.
- Onimus, Jean, «*Angoisses et extase chez J. M. G. Le Clezio*», in **Etudes**, Paris, 1983.
- Coenen-Mennemeier, Brigitta, «*Kind und Kosmos: J. M. G. Le Clezio als Geschichtenerzähler*», in **Die Neueren Sprachen**, Frankfurt am Main, 1984.
- Meunier, Anne Marie (tr.), «*Antonin Artaud: Le Rêve mexicain*», in **Revue Littéraire Mensuelle**, Paris, nov.-dec. 1984.
- Siganos, Andre, «*Animalité et passion du non-sens chez Jorge Luis Borges, Clarice Lispector et J. M. G. Le Clezio*», in **Recherches et Etudes Comparatistes Ibero-Francophes de la Sorbonne Nouvelle**, Paris, 1984.
- Salgas, Jean Pierre, «*J. M. G. Le Clezio: Lire c'est s'aventurer dans l'autre*», in **La Quinzaine Littéraire**, Paris, mar.1985.

- Michel, Jacqueline – **Une mise en récit du silence**: Le Clézio, Bosco, Gracq, José Corti, Paris, 1986.
- Baron- Supervielle, Odile, «*El escritor y la vision deficiente del mundo*», in **Suplemento Lit. La Nacion** (Buenos Aires) 19 Jan. 1986.
- Siganos, Andre, «*Le Clezio: Parcours d'une oeuvre*», in **Colóquio Letras**, Nov. Lisboa, 1986.
- Pierre, Maury - «*Le Clézio, Retour aux origines*» (entretiens) in **Magazine Littéraire**, 230, mai, 1986.
- Astier, Colette, «*Hai, entre fin et renouveau d'un langage*»; in **Actes du Congrès Nat. de la Soc. Fr. de Litt. Gen. & Comparée**, Toulouse, sept. 1987.
- Ravoux-Rallo, Elisabeth, «*Le Clézio et la modernité*» in **Actes du Congrès Nat. de la Soc. Fr. de Litt. Gen. & Comparée**, Toulouse, sept. 1987.
- Wyss, Antoine, «*A la poursuite du sacré en compagnie de J. M. G. Le Clézio*», Roczniki - Humanistyczne: - **Annales-de-Lettres-et-Sciences-Humaines-Annals-of-Arts**, Lublin, 1987.
- Bertrand, Denis, «*La Transparence d'un texte: Exercice de lecture semiotique*», in **Le Français-dans-le-Monde**, Paris, Feb.-Mar. 1988.
- Osorio, Manuel, «*Charla con J. M. G. Le Clézio*», in **Revista-Cultural-de-Excelsior**, Mexico, Nov. 1988.
- Vierende, Simone, «*Le trésor des pirates et la quête du Graal: Visages du voyage initiatique dans la littérature du XIX et XXe siècle*»; in **Actes du cong. Internat. de Verone**, avril 1988.
- Zemp, Josef, «*L' Envol d' Icare: Zu J. M. F. Le Clézio Novellensammlung: La Ronde et autres faits divers*», in **Die Neueren-Sprachen**, Frankfurt am Main, Oct. 1989.

- Peden, Geneviève, «*La Condition humaine et la vision du monde dans les essais de J. M. G. Le Clézio*», **Dissertation-Abstracts-International**, Ann Arbor, Aug.1990.
- Tritsmans, Bruno, «*Rêves de cartes: Récit et géométrie chez Gracq et Le Clézio*», in **Revue-de-Théorie-et-d'Analyse-Littéraires**, Paris, 1990
- Pobel, Didier, «*Un Long Voyage dans l'immobilité du regard: Variations autour d' Onitsha et de quelques autres livres de J. M. G. Le Clézio*», in **Nouvelle-Revue-Française**, Montrouge, Sept. 1991
- Borgomano, Madeleine – **Désert de JMG Le Clézio**, Édition Bertrand Lacoste, COL Parcours de lecture, 1992.
- Real, Elena e Jiménez, Dolores, eds – **J.M.G. Le Clézio / Actes du Colloque International**, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa I Italiana, 1992.
- Thibault, Bruno, «*Le Livre des fuites de J. M. G. Le Clézio et le problème du roman exotique moderne*», in **The French-Review: Journal-of-the-American-Association-of-Teachers-of-French**, Champaign, Feb. 1992.
- Giraudo, Lucien et Doucey, Bruno, “*Spécial Le Clézio*”, in **Nouvelle Revue Pédagogique**, Nathan, n° 7, mars 1993.
- Cavallero, Claude, «*Land of the Sea: Le Pays de la mer de J. M. G. Clézio*», in **L'Information-Littéraire**, Paris, 1993.
- Ridon, Jean Xavier Didlier, «*L'Exil des mots et la représentation de l'autre dans les oeuvres de Henri Michaux et de J. M. G. Le Clézio*», **Dissertation-Abstracts-International**, Nov. 1993.
- Doucey, Bruno – **Désert - Le Clézio**, Hatier, Collection Profil Littérature, 1994.

- Evrard, Franck et Tenet, Eric – **Mondo – J.M.G. Le Clézio**, Bertrand-Lacoste, Paris, 1994.
- Thibault, Bruno, «*Du stereotype au mythe: L'Ecriture du fait divers dans les nouvelles de J. M. G. Le Clezio*», in **The French Review: Journal of the American Association of Teachers of French**, Champaign, May, 1995.
- Cansigno, Yvone, «*Personajes femininos en la narrativa de J.M.G. Le Clezio*», in Vejar - Silvia - Elguea (ed. -and - introd.), **La otredad: Los discursos de la cultura hoy**, 1995
- Dejean de la Batie, Bernadette, «*Desert de J. M. G. Le Clezio: Roman de l'hybridité*», in **French Cultural Studies**, Chalfont St. Giles, June. 1996.
- Leger, Thierry, «*L'oeuvre de Le Clezio face à l'existentialisme, au nouveau roman et au postmoderne*», **Dissertation Abstracts International**, Section-A, Ann Arbor, May, 1996.
- Cansigno, Yvone, «*Busqueda, pureza e identidade: Ecos de um escritor contemporaneo*», in Hernandez-Monroy-Rosaura Medina - Manuel - F. (coordinator - and - introd.), **La seduccion de la escritura: Los discursos de la cultura hoy**, 1996
- Payot, Marianne «*J.M.G. Le Clézio loin de la foule*» in **Lire**, juin, 1997.
- Dossier **J. M.G. Le Clézio – Errances et Mythologies** in **Magazine Littéraire**, n° 362, février 1988.

8. 5 Bibliografia geral utilizada :

- Di Scanno, Teresa – **La vision du monde de Le Clézio**, Cinq études sur l'oeuvre, Liguori – Napoli – Nizet Paris, 1983.
- Brée, Germaine – **Le monde fabuleux de J. M. G. Le Clézio**, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, Amsterdam – Atlanta, Ga 1990.
- Real, Elena e Jiménez, Dolores, eds. - **J.M.G. Le Clézio / Actes du Colloque international**, Universitat de València Departament de Filologia Francesa I Italiana, 1992.
- Onimus, Jean – **Pour lire Le Clézio**, puf écrivains, Paris, 1994.
- Le Clézio, J.M.G. – **Ailleurs**, Entretiens avec Jean-Louis Ezine, Le Grand Livre du Mois, Arléa, 1995.
- Dossier *J.M.G. Le Clézio - Errances et mythologies*, in **Magazine Littéraire**, n° 362, février 1998.
- Picon, Gaétan – **Panorama de la nouvelle littérature française**, Tel, Gallimard, 1976.
- Vercier, B. e Lecarme, J. - **La Littérature en France depuis 1968**, Bordas, 1982.
- Machado, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henri – **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**, Edições 70, Lisboa, 1988.
- Raimond, Michel – **Le roman**, Armand Colin, Paris, 1989.
- Nadeau, Maurice – **Le roman Français depuis la Guerre**, Éditions Le Passeur, 1992 (Editions Gallimard, 1970).

- Tadié, Jean-Yves – **O Romance no Século XX**, Publicações Dom Quixote, Nova Enciclopédia, Lisboa, 1992.
- Aguiar e Silva, Vitor Manuel – **Teoria da Literatura**, Livraria Almedina, Coimbra, 1994.
- Domenach, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la Littérature Française ?**, Plon, Paris, 1995.
- Barthes, Roland – **Mythologies**, Editions du Seuil, Paris, 1957.
- Machado, Alvaro Manuel – **O mito do Oriente na literatura portuguesa**, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1983.
- **Dictionnaire des Mythes Littéraires** sous la direction du Pr P. Brunel, Editions du Rocher, Paris, 1988.
- Eliade, Mircea – **Aspectos do mito**, Perspectivas do Homem, edições 70, Rio de Janeiro, 1989.
- Jabouille, Victor e outros – **Mito e Literatura**, Inquérito Universidade, Lisboa, 1993.
- Quadros, António – **Memórias das Origens Saudades do Futuro, Valores, mitos, arquétipos, ideias**, Publicações Europa-América, Lisboa, 1992.
- Levi-Strauss, Claude – **Mito e Significado**, Perspectivas do Homem, Edições 70, Lisboa, 1997.
- Ypourcenar, Marguerite – **Les yeux ouverts**, entretiens avec Matthieu Galey, Editions du Centurion, 1980.

- Ferreira, Vergílio – **Arte Tempo**, Rolim, Lisboa, 1987.
- Bachelard, Gaston – **La poétique de l'espace**, Quadriga, Presses Universitaire de France, Paris, 1994.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain – **Dicionário dos Símbolos**, Teorema, Lisboa, 1994.
- Lourenço, Eduardo – **O Esplendor do Caos**, Gradiva, Lisboa, 1998

