

**Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes - Estudos
Comparatistas**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

2010

**Memória e Ficção em *L'Africain* e em *Ritournelle de la faim*
de J.-M.G.Le Clézio**

Dissertação orientada por: Professora Doutora Maria de Fátima da Costa
Outeirinho

Maria Fernanda Costa Moreira de Oliveira Maia

Índice

Agradecimentos.....	3
Resumo.....	5
Introdução	8
I Capítulo: A escrita como forma de auto-conhecimento.....	16
II Capítulo: Ver o mundo exterior e o outro, revelando o seu eu.....	27
III Capítulo: A figura da Mãe e a sua presença em <i>L'Africain</i> e em <i>Ritournelle de la faim</i>	411
IV Capítulo: A figura do Pai e a sua presença em <i>L'Africain</i> e em <i>Ritournelle de la faim</i>	50
V Capítulo : Presença do colonialismo e da memória fotográfica em <i>L'Africain</i>	61
VI Capítulo : Som e construção de sentido em <i>Ritournelle de la faim</i>	74
VII Capítulo: Viagem e memória em <i>L'Africain</i> e em <i>Ritournelle de la faim</i>	83
Conclusão	91
Bibliografia	966

Agradecimentos

O trabalho de investigação não se faz sem a conjugação de muitos apoios e afectos. Quero, por isso, antes de mais, agradecer a orientação rigorosa da Prof. Doutora Maria de Fátima Outeirinho. Só com o seu apoio, saber, disponibilidade e paciência pude levar a bom termo esta dissertação, pelo que lhe estarei sempre muito grata.

Agradeço aos meus filhos, o suporte sem o qual esta tese nunca teria sido concluída, a paciência que tiveram comigo, apoiaram-me incondicionalmente e com todo o amor filial.

Queria também agradecer à minha família alargada que me incentivou constantemente neste percurso.

E não posso deixar de agradecer a todos os meus fiéis amigos que sempre me deram alento e coragem para sorrir perante as dificuldades. Foram imprescindíveis em todos os momentos.

Tenho ainda de manifestar o meu apreço por todas as palavras de incentivo com que os meus alunos me apoiaram ao longo destes anos.

Cumpre-me finalmente uma palavra especial de gratidão aos meus falecidos pais que me permitiram e fomentaram o gosto pela leitura e pela aprendizagem.

Voici peut-être le phénomène humain le moins individuel, le moins libre qui soit: l'art est l'expression de tout ce que la société a de pensée commune, de mythe, de réflexe de masse (Le Clézio 1967 : 205)

L'art n'est plus capable de porter le besoin d'absolu. Ce qui compte absolument, c'est l'accomplissement du monde, le sérieux de l'action et la tâche de la liberté réelle. (Blanchot 1986 : 225)

L'écriture est un fil plus solide que la vie. (Fottorino 2010 : 8)

Resumo

L'Africain e *Ritournelle de la faim* são as duas últimas obras publicadas por J.M.G. Le Clézio. Ambas convocam a memória de um passado, ambas trazem recordações de vivências ligadas ao par parental, ambas gritam contra o esquecimento de factos históricos que não podem ficar apagados no pó do tempo. Mas este grito não tem nada de panfletário ou sequer político.

A escrita permite um auto-conhecimento e um dar a conhecer-se que não esgota a vontade de contrariar a efemeridade da vida. O autor, ao revelar o percurso de Ethel em *Ritournelle de la faim*, ecoando e ficcionando a heroicidade da vida da mãe, serve-se da voz de um narrador que vai deixando transparecer a sua visão do mundo. O mesmo sucedendo com o narrador subjectivo que encontramos em *L'Africain*. Aqui, o filho/narrador/ biógrafo traça o retrato não só do médico que viveu em África, grande parte da sua vida, como expõe a sua quota-parte de *africaneidade* herdada.

A ficção em Le Clézio associou-se muitas vezes a uma ideia de regresso às origens. Nesta duas obras, mais do nunca, esse voltar-se para as suas raízes resulta evidente. Em *L'Africain* procura perceber o pai que teve e as suas atitudes, bem como as marcas que deixou nele filho/ narrador. A figura da mãe é mais apagada em *L'Africain* mas sobressai como figura feminina excepcional em *Ritournelle de la faim*.

Quanto à definição geneológica, *L'Africain* situa-se na fronteira entre a biografia, a autobiografia e mantém ainda alguns pontos de contacto com a autoficção. *Ritournelle de la faim* é indubitavelmente uma ficção, contudo o contexto histórico está recheado de elementos retirados da realidade e a protagonista reflecte traços biográficos da mãe do autor.

O colonialismo é uma vertente de abordagem de *L'Africain* que não pode ser esquecida, já que a personagem principal é um representante dos colonos ingleses em Ogoja, a terra onde o narrador também viverá.

A relação entre memória e imaginação atravessa a escrita deste autor e isso subjaz nos temas escolhidos, como nos testemunhos recolhidos de um tempo que marcou indelevelmente o século XX. A música como pano de fundo de uma época de

mudanças radicais na sociedade desempenha um papel relevante em *Ritournelle de la faim*. No entanto, não podemos só valorizar a musicalidade emergente, todo o universo de sons e da sua novidade intervirá na construção polissémica de sentidos. Concomitantemente encontramos nestas duas obras uma permanente articulação entre a viagem no tempo e no espaço. Seja a mudança de Paris para Nice, em *Ritournelle de la faim*, seja a mudança da Europa para África, em *L'Africain*, as deslocações no espaço implicam uma viagem temporal na busca do outro e de si próprio. As fronteiras entre o conhecido e o desconhecido, entre civilização e não civilização reconhecem-se pelo confronto e pela aprendizagem da leitura do diferente, o estranho não significa obrigatoriamente que seja bárbaro, relembra-nos Todorov.

Paul Ricoeur sustenta este desejo de construção da história/História através da indagação da memória, da recordação, da rememoração e Le Clézio serve-se dessa fundamentação, para realizar, através de vários percursos narrativos, essa busca do eu que foi evoluindo sem deixar de evidenciar o rasto do passado em que foram plantadas as suas raízes. Ao indagar o passado do par parental o nosso autor redescobre-se.

Palavras-chave:

Memória

Ficção

Pai

Mãe

Paris

África

Música

Summary

L'Africain and *Ritournelle de la faim* are the two latest works published by J.M.G. Le Clézio. Both convenes the memory of a past, both bring memories of experiences related to the parental couple, both scream against forgetting historical facts which cannot be erased in oblivion dust. But this cry has nothing of propaganda or even political.

Writing allows a self-knowledge and a report that does not deplete desire to counteract the frailty of life. The author, by revealing the pathway of Ethel in *Ritournelle de la faim*, giving echo and bringing to fiction the heroic's life of his mother, serves up a Narrator voice that will espousing his vision of the world. The Narrator subjective found in *L' Africain*. Here, the child/Narrator/biographer moth portrait not only of doctor who lived in Africa, much of his life, as exhibited his share of africanidade inherited.

Fiction in Le Clézio works often joins an idea of getting back to origins. This two works, more than ever; are going back to its roots, this is evident. In *L'Africain*, the author seeks to realize who his father was and the reasons of some of his behavior, as well as the brands that left him son/Narrator. The figure of the mother is faded in *L'Africain* but stands out as exceptional female figure in *Ritournelle de la faim*.

Regarding the definition lineage, *L'Africain* lies on the border between biography, autobiography and still a few points of contact with self-fiction. *Ritournelle de la faim* is undoubtedly a fiction, but the background is filled with elements taken from the reality and the protagonist reflects biographical strokes from her mother.

Colonialism is a strand of Africa and in this approach cannot be forgotten, since the main character is a representative of British settlers into Ogoja, where the Narrator also has lived. The relationship between memory and imagination throughout the writing of this author and that underlies on chosen themes, as in the testimonies of

a time that has marked indelibly the 20th century. Music as a backdrop of an era of radical changes in the society plays an important role in *Ritournelle de la faim*. However, we cannot only highlight the emerging musicality, the entire universe of sounds and its novelty will speak on building polysemic senses. Concurrently we found in these two works a permanent link between the journey through time and space. Be the change of Paris to Nice in *Ritournelle de la faim*, be the change from Europe to Africa, in *L'Africain*, movements in space imply a temporal trip in search of another and him. The boundaries between the known and the unknown, between civilization and not civilization are recognizable by the confrontation and by learning different reading, the weird doesn't mean necessarily that it is barbaric, reminds us Todorov.

Paul Ricoeur maintains this desire for construction of history/History through the quest of memory, recall, recollection and Le, for which he serves up this rationale, to carry out, through various pathways narrative, this search I that was evolving while highlighting the trail of the past they were planted its roots. To inquire about the past of the parental couple our author rediscovers himself.

Key words

Memory

Fiction

Father

Mother

Africa

Paris

Music

Introdução

« C'est ce langage-là, élémentaire, véridique, que je voudrais parler. »
(Le Clézio 1967 :42)

O *corpus* deste estudo é constituído pelas duas últimas obras publicadas por Le Clézio, premiado com o Nobel da Literatura, em 2008, *Ritournelle de faim* e *L'Africain*. Estas possuem muitas características em comum, mas são basicamente obras absolutamente distintas começando desde logo pelos géneros a que pertencem em termos de forma narrativa.

Em comum, poderemos elencar de forma não exaustiva: a temática da família e da infância e juventude, nomeadamente na relação com os progenitores e com os amigos (no caso de *Ritournelle de la faim*); a acção de ambas situa-se no passado; nestas obras existe um narrador que conduz o fio da narrativa e que não alterna a voz com nenhuma personagem; ambos os narradores são subjectivos.

Contrastivamente, em *Ritournelle de la faim* encontramos uma narrativa ficcional e em *L'Africain* deparamo-nos com uma biografia. A figura protagonista da ficção é feminina e abundam as figuras femininas. Em *L'Africain*, a figura fulcral é masculina tal como o narrador, e a mãe, ainda que bastante importante, fica relegada para um segundo plano.

Este rápido enumerar das diferenças e semelhanças entre as obras seleccionadas apenas serve, para justificar o desafio de as perspectivar na óptica de um autor que visa dar a conhecer um passado que não deve ser e não pode ser esquecido pelos leitores ocidentais, mesmo aqueles que não foram contemporâneos destes acontecimentos. Mais ainda, elucida a vontade latente em toda a obra de Le Clézio de conhecer o outro e dá-lo a conhecer, servindo-se de uma escrita narrativa.

Assim como «O juízo é a faculdade que possibilita que nos pronunciemos sobre coisas ou situações particulares.» (*apud* Arendt 1993: XII)¹, também a escrita é um caminho para cada ser humano se revelar e conhecer o outro e ao fazê-lo está a

¹ Mais exactamente a definição é da autoria de Eduardo Jardim de Moraes no seu prefácio à edição brasileira da obra *A vida do espírito* de Hannah Arendt.

submeter-se ao juízo de outrem, enquanto julga, simultaneamente, os seus próprios comportamentos e os dos outros.

A questão da proximidade e distância em relação ao outro, da consciência das linhas demarcantes da individualidade impõe que o respeito pelo diferente não o dilua numa falsa osmose que apague essa mesma identidade². Jean-Xavier Ridon explicita claramente esta necessidade de conhecer o outro que se pode servir da viagem, como Le Clézio também o fez frequentemente:

La pensée de l'Autre ne cessera d'être duelle qu'à ce moment où les différences auront été reconnues. La pensée de l'Autre « comprend » dès lors la multiplicité, mais d'une manière mécanique et qui ménage encore les subtiles hiérarchies de l'universel généralisant. Reconnaître les différences n'oblige pas à s'impliquer dans la dialectique de la totalité. (Ridon 2002 :161)

A linha temática que este estudo procura abordar é a questão das marcas do eu, na medida em que nas duas obras seleccionadas encontramos narradores subjectivos e mais evidentemente em *L'Africain* há mesmo que considerar uma escrita de carácter autobiográfico. Arendt na obra já citada lembra uma máxima latina que Cícero atribuía a Catão: «nunca um homem está mais ativo do que quando nada faz, nunca está menos só do que quando a sós consigo mesmo»³ (Arendt 1993: 8). *Mutatis mutandis* o mesmo sucede com o narrador de *L'Africain*, pois quanto mais fala do pai tanto mais se revela a si na qualidade de filho.

Na nossa reflexão sobre as duas últimas obras publicadas de J.-M.G. Le Clézio debruçamo-nos sobre a forma narrativa escolhida em ambos os casos, para de uma forma diversa, retratar as figuras parentais face ao seu próprio eu. Essa forma narrativa implica a análise da memória por oposição ao esquecimento e, por contraste, com a imaginação. Neste contexto, ao associarmos memória e narrativa, as propostas reflexivas de Paul Ricoeur afiguraram-se-nos como construções teóricas produtivas, já que este grande filósofo, se debruçou ao longo da sua obra sobre a articulação entre a memória, a imaginação e a narrativa: «À la mémoire est attachée, une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé (...)» (Ricoeur 2000 : 26). Esta questão da

² Relembremos, na mesma linha, as palavras do próprio Le Clézio citadas por Jean-Xavier Ridon: « Si les autres étaient moi, il n'y aurait pas de raisons de la connaissance. Même moi, je ne suis pas moi ! Où suis-je ? Quel est le miroir qui va me faire connaître enfin mon image, ma vraie image. » (*apud* Ribon 2002:...)

³ “Numquam se plus agere quam nihil cum ageret, nunquam minus solum esse quam cum solus esset.”

memória é tanto mais relevante quanto os factos narrados em ambas as obras, *L'Africain* e *Ritournelle de la faim*, se reportam ao passado e, num caso e noutro, se ligam a momentos históricos importantes não só para as personagens em causa, como para a Humanidade.

Assim, o problema chave a trabalhar será o próprio conhecimento de si, do ente que se relaciona com o outro e que é gerado e cultivado pelo outro. Essa revelação que acontece em diferentes formas literárias pensar-se-á com base na análise de dois textos distintos em termos genológicos que convocam um imaginário individual em constante cruzamento com um imaginário colectivo.

A Literatura Comparada permite-nos sustentar a nossa abordagem quer em termos de fundamentação quer em termos de procedimento analítico de cariz comparativo, agenciador de um processo de reflexão na forma de encarar o problema da relação e do conhecimento do outro, do desvendar as origens familiares que enraízam a constituição do ser humano.

Numa perspectiva tematólogica, tratar-se-á de abordar o facto literário não tanto ancorado numa contextualização histórico-factual, mas sobretudo com base nos temas e motivos que encerram já que:

“O estudo temático revela, afinal, claramente, as duas fases indissociáveis da investigação literária: estudo do funcionamento interno do texto (dum tema num texto, a leitura contribuindo para pôr em evidência, para reconstituir um conjunto de funções e o estudo da função social e cultural desse mesmo texto.” (Pageaux e Machado 2001:94)

Seguindo a lição de Pageaux e Machado entendemos tema como “(...) um elemento *mediador* e *fundador*: mediador entre o homem e a sua cultura, fundador do texto, do qual constitui as estruturas profundas (relacionando assim o texto ao imaginário colectivo e/ou individual).” (*idem*: 91)

Neste contexto, procuraremos descascar a cebola da construção narrativa, tomando de empréstimo o título da obra do alemão Günter Grass (2007). Esse descascar que nos permite tentar chegar ao conteúdo mais camuflado, mas que implica ter o cuidado de descodificar cada camada de *per si*, sem confundir a fina camada colorida da casca com o núcleo da narrativa, esta busca incessante daquilo que

realmente nos define como seres humanos em constante mudança e em permanente solidificação das fímbrias que nos construíram desde a infância.

Importará igualmente no presente estudo verificar a questão das fronteiras entre subgéneros: diário ou autobiografia ou biografia do pai e, em *Ritournelle de la faim*, romance, novela ou autoficção ou ainda biografia romanceada da mãe. Serão portanto estas questões que exploraremos na tentativa de verificar se será possível inserir esta obra numa destas classificações genológicas.

Já não traz novidade a problemática da ligação entre a biografia e a ficção. O século XIX, por exemplo, foi fértil em estudos que pretendiam descobrir aspectos da vida íntima, familiar ou epocal nos escritos de grandes e pequenos autores. Com o advento da Psicanálise e da Psicologia, abriu-se um caudal de inúmeros estudos que ligavam as obras literárias, as personagens aí descritas com pulsões, alter-egos e toda uma panóplia de obsessões que os escritores enquanto homens possuidores desse mundo oculto verteriam para o papel. No caso português, lembremos a peculiar figura de Eça em *Os Maias*, que foi lido como o *alter-ego* de Eça de Queirós, permanecendo ainda hoje essa identificação.

No século XX, o filão das biografias mais ou menos literárias foi um abundantíssimo campo para escritores que assinavam as suas próprias biografias, mais romanceadas nuns casos ou mais verídicas noutros, e tornou-se igualmente mesmo campo para uma nova categoria de escritores, os biógrafos, estes numa grande maioria originários do Jornalismo ou da História. Foi igualmente o século, onde uma nova onda surge: a auto-ficção. O escritor permite-se criar e recriar factos, personagens, situações que viveu ou que imagina poderia vir a concretizar, identificando o protagonista com o seu próprio nome, com traços reais da sua vida e assinando a obra com o mesmo nome da pessoa real que é. Serge Doubrovsky, crítico literário e romancista, inaugurou esta vertente usando este neologismo a partir de 1977. A ligação entre factos e ficção fica assim outorgada como via *autorizada* para uma mescla entre narrativa ficcional e autobiográfica verídica, quase documental, mas onde a deriva da inverosimilhança não é questionada, pois ela é concedida à partida como prerrogativa do autor; o pacto autobiográfico que o autor e o leitor subscrevem, ganha novas dimensões, sendo subvertido pelo próprio autor/narrador.

Até que ponto Le Clézio terá lido e absorvido estas novas tendências e as terá moldado nestas duas últimas obras, onde a proximidade com a sua biografia tem novos contornos, torna-se uma questão pertinente.

Com efeito, Le Clézio declarou já, em diversas ocasiões que tudo o que escreve se refere às memórias dos seus primeiros anos de vida, até porque esta etapa é a raiz de tudo aquilo que somos. Noutras ocasiões, Le Clézio reforçou a ideia da importância de dar testemunho da capacidade de o Homem ser generoso com o seu semelhante, tal traço é, talvez, uma das notas importantes da personalidade da personagem Ethel. Cristina Robalo Cordeiro num artigo que escreveu sobre Le Clézio, para o *Jornal de Letras*, aquando da atribuição do prémio Nobel, afirma: «Ao contrário dos grandes sonhadores (de Rimbaud a Michaux), Le Clézio quer-se também uma testemunha da maldade dos homens e da crueldade do destino. Daí uma concepção da literatura em tudo oposta ao modelo lúdico que prevalecia nos anos sessenta» e mais adiante cita o próprio autor, na primeira pessoa:

« Je crois qu'il ne peut y avoir de littérature s'il n'y a pas l'espoir de rendre le monde meilleur, de communiquer un espoir que les grandes injustices soient expurgées de la société. Pour moi la littérature n'est pas un divertissement.» (*apud* Cordeiro 2008: 18)

De facto as duas obras, aqui estudadas, não se enquadram de todo no conceito de literatura mais lúdica tão em voga hoje em dia. São dois testemunhos que se revelam importantes para a compreensão do século XX. Num caso, um testemunho mais imbuído de ficção, noutro de maior fidelidade à realidade. Duas obras, então, que convidam os leitores a acompanharem o narrador numa visita a um passado próximo, que, porém, muitos já não conheceram.

Recorrendo a uma expressão utilizada por Ana Paula Coutinho, nas personagens que analisaremos, debruçar-nos-emos especialmente sobre «a construção de cartografias afectivas em torno das terras de origem, tendo por base viagens, reais ou imaginária.» (Coutinho 2008: 33) Muitas das personagens que veremos só se reencontrarão após a descoberta/ redescoberta dos territórios de origem. O rasto que esses territórios deixam, torna-se constitutivo de uma dada identidade e cosmogonia. Esta raiz territorial da afectividade sempre foi reconhecida, já que na linguagem familiar e norma padrão as expressões *terra-mãe* ou *mãe pátria* sempre foram comuns e identitárias, não sendo nova a concepção de que todo o escritor é um

viajante, no papel, no seu íntimo, no território, com os outros e através dos outros. Enfim, esta relação sempre teve múltiplas leituras e aqui esboçaremos alguns trajectos apenas.

Referir-se-á também o relevo da cidade de Paris, com toda a sua constelação de significados relativos ao passado das personagens centrais da obra e o facto de a cidade assumir um papel relevante na ligação das figuras femininas, como espaço referencial e temporal, com evidentes sinais da passagem do tempo e do peso da II Grande Guerra no percurso das personagens e no decurso do seu *modus vivendi* e na construção das suas personalidades.

O espaço geográfico africano será também abordado, entendido como local-testemunha e formatador de sentimentos, vivências e interligações entre as personagens que marcarão indelevelmente as relações familiares, como as próprias personalidades, mesmo nos adultos envolvidos na narrativa.

Posteriormente, abordaremos, ainda relativamente a *L'Africain*, uma busca do rasto de seu pai e da sua passagem pelo continente africano. Como o afirmaram os seus biógrafos e o próprio Le Clézio reconhece, a ausência da presença física do pai na sua infância marcou indelevelmente a vida do nosso autor. Esse ausente que se torna desconhecido, estranho, desejado, objecto de descoberta, talvez não por acaso, encontrava-se nesse continente, onde os paleontólogos, biólogos e outros especialistas localizam, nos primórdios da humanidade, os vestígios geradores da vida, questão muito polémica e da qual não nos ocuparemos, evidentemente, mas que metaforicamente pode ter alguma relevância nesta busca de raízes.

Falaremos, em seguida de *Ritournelle de la faim* que volta a abordar a temática da guerra, mas numa outra perspectiva. Também aqui encontramos personagens que fazem longas caminhadas, mas nesta obra, além da II Grande Guerra, há sobretudo uma importância atribuída à forma como o sistema político se auto-sustém num *status quo* que prejudica os mais deserdados da vida.

Encontrar uma filiação da escrita de Le Clézio seria uma tentação, contudo este autor, leitor compulsivo, como o próprio afirmou inúmeras vezes, em entrevistas várias e no próprio discurso de aceitação do Prémio Nobel da Literatura, inverteu a

direcção da sua escrita várias vezes e por isso é mais avisado cingir-mos às asserções de Ana Paula Coutinho⁴:

“Ciente da base intertextual que apoia qualquer literatura, Le Clézio demarca-se contudo da generalidade dos escritores da sua geração por muito cedo se ter tornado sensível ou literalmente permeável à diversidade cultural, representada pelas culturas africanas, indiana e crioula. Há mais de trinta anos que as suas obras passaram a constituir um verdadeiro mosaico de géneros literários e de referências culturais, onde cabem e vão alternando a ficção, o ensaio, o diário, a (auto) biografia, a parábola e a mitologia, os textos sagrados hindus (...) .” (Mendes 2008:440)

Desta complexidade da escrita de Le Clézio a permitir seguir múltiplas vias de indagação, trabalharemos tão-somente, nestas duas obras seleccionadas, a busca de si próprio e das suas origens, a consciência do outro e o eco na sua escrita, a reflectir-se em diferentes propostas de construção narrativa.

⁴ Além do mais estas classificações por escolas ou por grupos de afinidades são tão mutantes que perdem rapidamente a actualidade, de toda a forma podemos hoje afirmar, com segurança, que a escrita de Le Clézio seguiu uma via própria e se afastou claramente da veia experimentalista dos anos 60.

I Capítulo

A Escrita como forma de auto-conhecimento

No princípio era o Verbo (...) nele é que estava a Vida de tudo o que veio a existir. E a Vida era a Luz dos homens.
Jo, 1

1. Problemática em torno da autobiografia e da autoficção

A nossa existência sempre esteve ligada à palavra, a nossa relação com os outros faz-se antes de mais pela palavra e a nossa relação com a razão e o pensamento lógico exige a capacidade de nos expressarmos pela língua, qualquer que ela seja, assim também o autor se dá a conhecer pela palavra e revela a sua intimidade, fazendo-o, evidentemente, de forma metafórica pelas suas obras. São estes processos que tentaremos analisar, neste momento inicial da nossa reflexão, no processo criativo de Le Clézio, nomeadamente nas suas duas últimas obras publicadas entre nós, *Ritournelle de la faim* em 2008 e *L'Africain* em 2009⁵.

Dando conta de processos de recepção, condicionadores de novas etapas de recepção, *L'Africain* aparece, com a indicação de *journal* numa classificação de responsabilidade editorial. Este facto não pode deixar de suscitar a problemática inerente à escrita diarística e autobiográfica. Desde logo, o texto começa com a seguinte declaração: “Tout être humain est le résultat d'un père et une mère” . (Le Clézio 2004:9) Tal evidência é reforçada pela enumeração das suas consequências ao nível do património genético, e outro, que cada um herda dos seus progenitores, quer queira quer não. Como observa Le Clézio, « (...) Tout cela est passé en nous. » (*ibidem*)

Contudo, não podemos ignorar o facto de Le Clézio afirmar ter inventado um passado, para não encarar a realidade que lhe era difícil de aceitar. Entramos, então, no domínio da autoficção. E, mais claramente, o segundo parágrafo desta página termina com a seguinte asserção: “En souvenir de cela, j'ai écrit ce petit livre”. (*ibidem*), numa justificação para a realização de um trabalho que o autor confessa também ter sido de pesquisa. Deste modo, o *cela*, acima citado, é mais abrangente do que o fruto dessa investigação, relevando, com igual peso, os sonhos, fantasias e memórias subjectivas.

⁵ A data da primeira publicação em França é de 2004 (que é a usada neste estudo) e sendo *O Africano* numa edição brasileira de 2009

L'Africain socorre-se da memória da infância distante no tempo, sem deixar de, igualmente, tocar nos finais da vida do seu pai já retornado em França. «La mémoire d'un enfant exagere les distances et les haines.» (Le Clézio 2004 : 27)

Em *Ritournelle de la faim*, a presença da mãe é camuflada pelo véu da ficção, porém, os pontos de contacto com a história verídica da vivência da mãe, contada na voz de Le Clézio, noutras ocasiões, não oferecem dúvidas, quanto à vontade de relatar ficcionalmente a vida de sua mãe.

A tendência para a valorização da escrita de carácter autobiográfico já vem das *calendas* da literatura, mas o século XIX foi talvez o que mais explorou este filão⁶. Os finais do século XX retomam, no entanto, esta veia e Isabelle Roussel-Gillet vai ao ponto de afirmar:

Dans les années 2000, l'autobiographie serait donc en accord avec la société qui la produit. Les romans de soi participent en effet d'un travail de deuil, d'un travail cathartique autour d'une mort peu ritualisée dans notre société et d'une tendance générale à l'auscultation du moi. (...) Plus l'individualisme s'impose, plus l'intimité solitaire de la lecture ne peut consister en une forme de rencontre, de lien à l'autre. (Roussel-Gillet 2005 :110-111)

Já em Philip Roth⁷, contemporâneo de Le Clézio, com *Património* (1991)⁸, cujo subtítulo é *Uma história verdadeira*, se verifica uma história não tanto rememorando a infância, mas centrada nos últimos tempos do pai do autor. Curioso é o adjetivo escolhido para o subtítulo que, de novo, nos mergulha na questão da biografia ou da autoficção, na medida em que todo o texto está na primeira pessoa e a hesitação entre quem é a personagem principal, se o filho ou o pai, coloca-se de forma premente: “Uma história verdadeira, sim, mas contada com toda a poderosa autoridade e perspicaz estrutura de um grande escritor”⁹.

⁶ Basta lembrar alguns autores franceses, como Victor Hugo, em *Post scriptum de ma vie*; as duas séries de *Choses vues*, de Stendhal, ou ainda do mesmo autor *Souvenirs d'égotisme*; Lamartine, com *Confidences*; o suíço Rousseau que escreveu uma peça fundamental na constituição da literatura romântica, *Rêveries du Promeneur Solitaire*. Esta última ainda no séc. XVIII, mas quiçá a mais famosa e mais determinante nos estudos de literatura autobiográfica.

⁷ Lembramos este exemplo, apenas para confrontar um autor de sucesso, de língua americana que, no entanto, aborda a mesma problemática.

⁸ Porém só publicado entre nós em 2008.

⁹ Nesta apreciação que aparece na contracapa da obra, só identificado com o nome do jornal onde foi publicado o comentário crítico, é curioso observar que mesmo não sendo um estudioso, o jornalista foi sensível à questão das marcas pessoais que podem contaminar a verdade da história contada.

Poderíamos aqui evocar muitos exemplos contemporâneos de autores que se socorrem da memória genealógica dos progenitores, para construírem textos com marcas autobiográficas. Também em Portugal, esta linha tem assumido proporções interessantes. Lembremos o recente livro de Walter Hugo Mãe, *A máquina de fazer espanhóis*, onde o autor fala assumidamente do pai falecido¹⁰. Ou ainda, José Luís Peixoto, em *Cemitério de Pianos*, obra publicada em 2006, que aborda uma história verídica de um atleta, mas que, ao ficcionar a relação pai/filho, evoca simultaneamente o seu próprio pai. Estes dois casos de novos autores portugueses servem unicamente, para insistir na ideia de que a literatura de cariz autobiográfico volta a marcar as tendências deste dealbar do século XXI.

Retomando as palavras de Isabelle Roussel-Gillet, no estudo acima referido, «(...) Le Clézio rend hommage en quelques lignes, sans insistance, à son père médecin ayant consacré sa vie aux malades». (Roussel-Gillet 2005:111) Aquilo que importará problematizar será se estamos perante um texto unicamente laudatório ou se, ao prestar homenagem ao pai falecido, o escritor procura descobrir o que de melhor o seu pai tinha para lhe legar ou aquilo que, efectivamente, o distingue das suas raízes, isso que o torna eu, independentemente da sua herança activa ou da sua herança não voluntária. A questão do legado coloca-se em relação aos aspectos que admira no pai e que, conscientemente, porventura procura imitar, contudo também se coloca naquelas vertentes que, inconscientemente, verifica que lhe foram transmitidas e ainda aquelas que, por ausência de contacto e proximidade, desconhecia por completo e tenta, *a posteriori*, descortinar e até explicar.

As razões da voga de textos literários de cariz autobiográfico ou escritas do eu, como também são designadas, revelam-se complexas. Balzac defendia que «Les romans les plus touchants sont des études autobiographiques, ou des récits d'évènements enfouis dans l'océan du monde.» (*apud* Jacques Lecarme & Éliane Lecarme-Tabone 2004: 11).

A valorização deste tipo de literatura mantém a sua actualidade. Vivemos num mundo cada vez mais individualista, narcísico mesmo, daí talvez o interesse, pelo eu e pelos seus fundamentos, recrudescer. E na obra acima citada observa-se ainda:

¹⁰ Numa entrevista radiofónica, em 23/1/2010, na Antena 2, no programa «A força das coisas», o autor assume que só passados dez anos da morte do pai conseguiu escrever sobre isso, tratando do enfoque mais alargado da temática da 3ª idade e a forma como hoje em Portugal é tratada essa fatia da sociedade.

«(...) Le modèle de l'autobiographie a tendance aujourd'hui à s'étendre et à s'imposer dans des dispositifs voisins (...) l'acte autobiographique devait se retrouver et se modifier dans les nouveaux médias. » (Jacques Lecarme & Éliane Lecarme-Tabone 2004: 241)

Efectivamente os *media* estão hoje mais do que nunca invadidos por este culto do eu e do desvendar da intimidade, nas suas mais variadas formas desde as entrevistas que desnudam os interpelados, aos programas que mostram e exploram os comportamentos e pensamentos supostamente mais privados. Toda esta panóplia de exposições mediáticas alcançou não só o estatuto de normalidade, como mesmo algum prestígio.

Contudo a literatura de cariz autobiográfico sempre lutou com um inconfessado desprestigiante olhar por parte da crítica literária, bem como dos intelectuais mais académicos, inclusive dos próprios escritores. Trata-se de defender que este desprestígio advém de ser hiper-valorizado o trabalho sobre a língua, em literatura, e menosprezada a questão da veracidade dos factos ou a demanda de si próprio, partindo dos acontecimentos do quotidiano. Aliás, os referidos autores recorrem a Paul Valéry que citam, para insistir nesta tese: «En Littérature, le vrai n'est pas concevable.» (idem:12) Na mesma linha de pensamento, podemos recordar Bernardo Soares no *Livro do Desassossego* que a dada altura afirma:

“A arte livra-nos illusoriamente da sordidez de sermos. Enquanto sentimos os males e as injúrias de Hamlet, príncipe da Dinamarca, não sentimos os nossos - vis porque são nossos e vis porque são vis.” (Pessoa 1982: 263)

O que é facto que a nossa passagem na terra, bem como herdar os genes dos nossos pais é demasiado complexa muitas vezes. A tentação dos escritores é colorir essa existência com a tessitura das palavras, a tonalidade em que o fazem é que varia de voz para voz. Bernardo Soares vai mesmo mais longe e chega a proclamar: «A arte é a expressão intellectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção.» (idem: 247)

Reforçando esta concepção da arte, Ferreira Gullar, o grande poeta brasileiro, numa entrevista recente declara: «Arte é uma coisa imprevisível, é descoberta, é uma

invenção da vida. (...) A poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo. A arte existe porque a vida não basta.» (Gullar 2010)¹¹

É nesta linha que Le Clézio vai levar a cabo este processo de arqueologia da memória da família, tentando descobrir quem foi efectivamente o seu pai que ele conheceu mal, e com quem não viveu muitos anos. E, simultaneamente, descobrindo-se a si próprio, na medida em que é herdeiro dos seus genes, mas também fruto da ausência do seu convívio mais próximo.

Ora, num diário, como aparece identificado *L'Africain*, não se trata meramente de listar memórias, sonhos, factos, mas de dar uma visão de conjunto sobre uma vida e, no caso, lê-la à luz de uma vivência marcante e enformadora que a personagem principal do livro teve. Ao mesmo tempo, quanto mais o pai é revelado na sua relação com o(s) filho(s), mais ficamos a saber sobre o olhar e o próprio narrador, a sua vontade de se auto-conhecer e de tentar compreender/perdoar o comportamento do pai que suscitou sentimentos ambivalentes a Le Clézio:

«L'Afrique était puissante. Pour l'enfant que j'étais, la violence était générale, indiscutable. Elle donnait de l'enthousiasme. Il est difficile d'en parler aujourd'hui, après tant de catastrophes et d'abandon.» (Le Clézio 2004 : 21)¹²

L'Africain permite, pois, equacionar processos de autoficção e desde logo importa lembrar de onde surge esta designação. Na verdade, a mescla das características do texto autobiográfico e do texto ficcional teve o seu percurso preparado por muitos escritores. Aliás, a estratégia que está na base da autoficção indicia um equilíbrio muito precário entre o ficcional e a auto-referência, tratando-se de uma via híbrida.

Com efeito, se autoficção é um termo que surge com Doubrovsky, já Sarraute, Robbe-Grillet e principalmente Barthes se aproximam do conceito. Digamos que a possibilidade de construir uma narrativa cujo protagonista tem o nome coincidente com o autor, levanta de imediato algumas interrogações. Mais, os feitos narrados não correspondem à realidade, antes a uma eventual possibilidade, assim, damos passos

¹¹ Entrevista publicada *online* em 7/8/2010 conduzida por Luciano Trigo.

¹²O sublinhado é nosso pretendendo vincar a subjectividade do olhar do narrador, a distância entre o momento do discurso e a adulez da observação e a vivência da criança que fora então o narrador.

claramente no caminho da ficção. Esta vereda não é inteiramente nova, não surge sem um relance ao passado.

Como todos sabemos, *nada se cria, tudo se transforma*, isto é, a criação *ex nihilo*, não acontece. Socorro-me a este propósito das palavras de George Steiner, na sua *Gramática da Criação*:

Diremos seja o que for de ontologicamente novo? Formularemos soluções que signifiquem um progresso relativamente a Platão ou a Kant? As questões anteriores ter-se-ão tornado obsoletas? Não será possível - «Nada há de novo debaixo do Sol» - que estejamos a pôr em circulação unidades semânticas formadas de palavras antigas e de gramáticas herdadas, articuladas em combinações mais ou menos inéditas? Não estaremos simplesmente a tentar reorganizar noutros motivos as pedras do mosaico – um mosaico de sentidos, de associações, de paradigmas, herdado e recomposto ao longo dos milénios? (Steiner 2002:167)

Apesar desta ressalva pertinente, há que considerar o trabalho inovador de Serge Doubrovsky, visto que levou a cabo uma construção literária decorrente daquilo que se propôs explorar e os resultados só o tempo poderá ajuizar se permanecerão na História da Literatura como marca ou se serão esquecidos pelo pó dos tempos.

Serge Doubrovsky inaugura, em 1977, o termo autoficção e procura responder à problemática levantada por Phillipe Lejeune sobre autobiografia. Em 1975, este último estudioso tinha construído um esquema analítico sobre os textos de tipo autobiográfico e posto em causa a possibilidade e a razão de existir de obras de tipo romanesco cuja personagem principal, narrador e autor, utilizasse o mesmo nome. Na sua óptica, a existirem, essas obras cairiam numa espécie de terra de ninguém.

Ora, Doubrovsky, no seu romance *Fils*, realiza esse projecto, concretizando as suas teorias. O seu conceito de auto-ficção define-o assim:

« (...) fiction, d'évènements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté». La fiction devient ici l'outil affiché d'une quête identitaire (notamment à travers l'utilisation de la psychanalyse). (Genom & Grell 2008)

Luciene Azevedo¹³ conclui um artigo publicado sobre esta questão declarando:

¹³ Professora universitária que estende as suas investigações também aos blogues, tão abundantes actualmente. E também neste tipo de textos uma marca de escrita de tipo autobiográfico por demais evidente. A título de exemplo veja-se o blogue que José Saramago criou.

Sem dúvida, a autoficção é um conceito controverso e ambíguo, mas para quem apostava no declínio das escritas de si a virtualidade dos blogs vem lançar o desafio de novos dilemas capazes de falarem de outros processos de construção narrativa encenando o texto e as próprias subjectividades: “Ainda não tenho coragem para falar de mim e quem tem?... Preciso de alguém que faça isso por mim.” (Campos *apud* Azevedo 2000:70)¹⁴

Em Le Clézio, a autoficção não obedece de todo àquelas linhas propostas e concretizadas por Doubrovsky. Não se coloca sequer a sua inclusão neste novo subgénero literário, contudo olhemos atentamente e atribuamos um entendimento mais abrangente das palavras de Doubrovsky que salienta a invasão da narrativa pelo inconsciente: «(...) Affranchie des “censures intérieures”, l’autofiction laisse place prépondérante à l’expression de l’inconscient dans le récit de soi.»¹⁵ Talvez nesta perspectiva possamos observar alguns pontos de contacto.

Acontece que em Le Clézio, como em Philip Roth, a racionalidade da auto-análise aflora mesmo assim. A irrupção do inconsciente é tutelada pela tentativa de explicação dos comportamentos, como se pode verificar no seguinte exemplo:

C’est ici, dans ce décor, que j’ai vécu les moments de ma vie sauvage, libre, presque dangereuse. Une liberté de mouvement, de pensée et d’émotion que je n’ai plus jamais connue ensuite. Les souvenirs trompent, sans doute. Cette vie de liberté totale, je l’aurai sans doute rêvée plutôt vécue. (Le Clézio 2004:24)

Neste extracto de *l’Africain*, sonho e realidade misturam-se, numa mescla de emoções, recordações, sonhos irrealis.

Vemos, porventura mais evidentemente, a censura do homem cerebral que procura racionalizar uma sensação pouco compreensível, neste segundo trecho de Philip Roth: «Ocorre-me agora, em retrospectiva, que no exuberante delírio daquelas primeiras noites pós-operatórias estive tão perto de ser o duplo da minha própria mãe nutridora como, durante as ansiosas e incertas horas na véspera do bypass, (...).» (Philip Roth 2008: 2)

Os dois autores apercebem-se que ao recordar o passado irrompem sensações, talvez mais sonhadas do que vividas, e a fidelidade das memórias perde-se nas brumas do tempo ou na subjectividade do próprio acto de rememoração.

¹⁴ Neste artigo «Blogs e autoficção» Luciene Azevedo cita Simone Campos, no *Shopping*. R.J. Letras, 2000.

¹⁵ Cf. <http://www.autofiction.org>.

Consideremos também, com toda a pertinência, uma questão que surge em toda esta polémica: o pacto estabelecido com o leitor. Eurídice Figueiredo, em *Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção*, esclarece que, no caso da autobiografia, este pacto exige:

(...) uma identificação entre o nome do autor tanto na capa/página de rosto quanto no interior do livro, ou seja, autor, narrador e personagem seriam um só, a pessoa que narra é ao mesmo tempo autobiógrafo e auto biografado. Neste caso, o leitor espera encontrar a narração de acontecimentos “verdadeiros” (...). (Figueiredo 2007: 56)

Este pacto, para o qual a Teoria da Recepção veio chamar a atenção, nas suas diversas formas, justifica o traçar de fronteiras mais claras ou mais esbatidas nos diferentes casos. Por exemplo, a obra *Património* de Roth, já aqui evocada, aparece classificada como romance, ora esta classificação, logicamente, põe de imediato em causa a veracidade dos factos. No caso de *L’Africain*, certamente por responsabilidade editorial, a obra é apresentada na edição *online* como um diário o que não acontece na edição por nós utilizada aqui, deixando margem para colocarmos a obra dentro do leque da escrita autobiográfica. Acresce o facto de que, em Le Clézio, existe um aspecto documental com a selecção de fotografias a sépia a ilustrar o texto e que são explicitamente referidas no corpo do texto. As fotografias que dão a cor local e retratam figuras claramente pertencentes a um passado aqui documentado, supostamente reforçam a veracidade do que é dito.

2. A ficção romanesca como procura de si próprio

A classificação destes subgéneros contíguos que aparece em esquema na roda de Virgílio, segundo Donato inserida por J. Lecarme e E. Lecarme, na obra já citada, o Diário Íntimo aparece colocado junto ao centro, ocupado pela Autobiografia, propriamente dita. Por sua vez, a Ficção aparece no círculo exterior, por isso distante da autobiografia. Ora, *Ritournelle de la faim* tem, na capa, a sua identificação como *roman* e obedece a todos os predicados comuns a esta forma narrativa, contendo por exemplo todas as categorias da narrativa, variando os modos de narração, enfim não oferecendo dúvidas, ao comum dos leitores, a identificação da obra como um romance. No prefácio, o autor fala na primeira pessoa e explica a escolha do tema da fome e a sua ligação íntima com o termo e toda a sua simbologia ligada à vivência da guerra e

ao desejo de liberdade. É tão íntima a explicação que é quase um convite a lermos a história como uma ilustração destas palavras de Le Clézio. Esta observação não contraria o que atrás se disse, todavia previne-nos para as *nuances* destas classificações generalistas e, simultaneamente, para a linha seguida por Le Clézio nesta última fase da sua escrita.

Afirma Phillipe Gasparini: «L'écriture autobiographique relève de l'imagination au même titre que le roman.» (2005:27) Que o autor, aqui estudado, possui uma imaginação pródiga, é uma verdade incontestável, quanto mais não fosse a quantidade de obras escritas no domínio da ficção, ao longo da sua carreira e a quantidade de prémios que foi recebendo são disso testemunho. O que Gasparini frisa é que a escrita autobiográfica implica o que ele apelida de *imaginaire de soi*, não menos imaginativo que a trama e as personagens inventadas pelo autor ficcional. Ora, o ponto de vista aqui defendido é que precisamente *Ritounelle de la faim* alia os dois tipos de imaginário numa homenagem ao testemunho vivencial da sua mãe e *L'Africain*, sendo mais próximo de verdades factuais, não deixa de se socorrer desse traço da prodigalidade imaginativa de Le Clézio.

Recorramos, neste ponto, às palavras de Phillipe Lejeune em *Le pacte autobiographique*:

Un auteur, ce n'est pas une personne. C'est une personne qui écrit et qui publie. A cheval sur le hors-texte et le texte, c'est la ligne de contact des deux. L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours. Pour le lecteur, qui ne connaît pas la personne réelle, tout en croyant à son existence, l'auteur se définit comme la personne capable de produire ce discours, et l'imagine donc à partir de ce qu'elle produit. (Lejeune 1975:22)

Serve esta longa citação, para nos alertar para o facto de numa leitura desprevenida podermos ver a heroína de *Ritounelle de la faim* como um louvor ao papel da mulher durante a segunda Grande Guerra. Acontece, porém, que há essa proximidade com a vivência da mãe e, lida a obra na sequência de *L'Africain*, ergue-se uma homenagem inequívoca ao par parental e, se associarmos a esta sequência, o facto de Le Clézio ter assimilado¹⁶ as ideias de Paul Ricoeur, a homenagem surge como que indissociável de uma procura da sua matriz existencial.

Já dizia Descartes, o que define o homem é o acto de pensar, *cogito ergo sum*, pois Ricoeur vem reforçar esta ideia associando-a à definição da própria filosofia e à

¹⁶ Le Clézio leu Paul Ricoeur e teceu-lhe elogios ao longo da sua vida activa.

reflexão *tout court*. Ora, o acto de escrita implica uma reflexão e um autoconhecimento inquestionáveis. Reflectir implica voltar-se sobre si próprio, qual concha, mas com o objectivo de apreender o princípio unificador da vida e de si mesmo. Implica ainda clareza moral e intelectual, para conseguir discernir esse princípio unificador. Na verdade, as palavras de Paul Ricoeur são esclarecedoras, referindo-se a estas questões:

(...) cette dialectique entre monde du texte et monde du lecteur contribue à la compréhension de soi. (...) J'y montre que la compréhension de soi est de part en part narrative. Se comprendre c'est ressaisir l'histoire de sa propre vie. Or, comprendre cette histoire, c'est en faire récit, sous la conduite des récits, tant historiques que fictifs, que nous avons compris et aimés. Ainsi devenons-nous les lecteurs de notre propre vie (...). (Ricoeur 1987 : 10)

Compreender as suas raízes, a sua composição estrutural como pessoa supõe conhecer o percurso dos progenitores que está na génese da nossa constituição como pessoa física e com personalidade autónoma.

Para Le Clézio que empreendeu várias viagens na busca das marcas dos seus antepassados, mesmo os mais longínquos, parece coerente esta pesquisa e recriação da história pessoal/ficcional dos seus próprios pais. A universalidade do seu trabalho e o interesse para o leitor é que o autor vai muito mais além de um relato mais ou menos factual da história de vida dos pais; ele aborda as histórias, formalmente de forma distinta, e recheia-as de detalhes, de informações contextuais, de reflexões pessoais e outras que nos levam a visualizar um passado composto de História, política, religião, magia, amor, ódio, fraternidade, amizade, divertimento, trabalho, sensualidade, natureza, aprendizagem, racismo, prepotência, violência, enfim um simulacro de um mundo que ele vivenciou ou do qual ouviu testemunhos. E do qual quase que nos sentimos parte integrante também, nós, leitores ocidentais que herdamos esta visão do mundo marcada pela guerra e pelo colonialismo ocidental.

Esta experiência de leitura conduz-nos à reflexão sobre a nossa herança genética, mas sobretudo cultural. De que somos nós feitos, se não desta argamassa de histórias vividas e narradas primeiramente na casa de nosso pai? Do seu percurso que vivenciamos e/ou ouvimos contar?

Lembremos as palavras de Paul Ricoeur: «(...)The self does not know itself immediately, but only indirectly by the detour of the cultural signs of all sorts which

are articulated on the symbolic meditations which always already articulates actions, and, among them, the narratives of everyday life.»¹⁷(Ricoeur 1991: 29)

Esta ideia dos registos das acções quotidianas levar-nos-ia longe, se quiséssemos polemizar, pois subjaz uma majoração altamente subjectiva. No entanto, é inequívoco que o mundo recriado tem por base um desejo de identificar o Homem com a sua acção, por mais anódina que seja.

Regressando ao pensamento de Paul Ricoeur na obra *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000 : 163) Não é apenas entre memória individual e colectiva que se reconta a história, mas antes recorrendo igualmente à memória de si próprio, à memória dos que nos são próximos e a dos outros.

Tentando explicitar esta ideia e continuando na linha das ideias deste pensador, a nossa própria existência não é separável do relato que podemos fazer de nós próprios, isto é e regressando ao nosso ponto de partida, nós existimos e dizemo-nos, servindo-nos da palavra.

O que aqui se procura comprovar é que o trabalho ficcional de Le Clézio bebe destas três fontes apontadas por Ricoeur, recriando um mundo não só plausível como ancorado num real histórico, todavia há uma mais-valia nas suas obras que procede dessa vontade de se auto-conhecer revisitando a história dos seus progenitores a quem parece reconhecer a sua ligação umbilical, que lhe terá permitido partir para o seu percurso individual.

¹⁷Robbins, Dean, « Madness & Liberation a journey to Caderidris, Duquesne University. Este autor cita Paul Ricoeur no texto “Narrative identity In Wood, D”. On Paul Ricoeur Narrative and Interpretation, London, Routledge

Palavras retiradas do sítio da Internet, onde não identificavam a obra na qual está incluído este extracto: *VirusHead.net*, consultado em 18/2/2010

II Capítulo

Ver o mundo exterior e o outro, revelando o seu eu

Revelar-se, dar-se a conhecer a si e ao outro é algo que Le Clézio faz de forma polifacetada nestas duas obras. Revelar o outro é-o tão ou mais difícil que desvendar-se.

Uma das estratégias é mostrar o outro num determinado espaço, onde se destaca por contraste ou pelo qual se deixa assimilar, por osmose: « (...) para conhecer os outros, é preciso pôr-se a caminho, mostrar a intenção do encontro (...)» , afirma Ryszard Kapuscinski em *O Outro* (2006:17). Em *Ritournelle de la faim*, Ethel, a heroína, conhece Xénia, na escola. Esta é o outro desconhecido e fascinante que atrai e que cultiva até essa áurea de mistério e de diferença, justificando a quebra de sedentariedade do homem. Curiosamente, o conhecimento destas duas raparigas vai-se fazendo, principalmente, ao longo das caminhadas que fazem através de Paris. No fim das aulas, percorrem as ruas da cidade, invariavelmente acabam por calcorrear o bairro e frequentemente desembocam no Jardim das Tulherias, onde a amenidade do espaço facilita as confidências. Apercebemo-nos de uma Paris pré-guerra, onde se respira tranquilidade ainda, mesmo se as conversas na sala de estar dos pais, onde acorrem os amigos mais diversos, mas fundamentalmente os imigrantes da ilha Maurícia, já preanunciam instabilidade económica e política condutoras, anos mais tarde, à segunda Guerra Mundial.

Em *L'Africain* o desvendar do homem complexo, que é o pai do narrador, faz-se essencialmente pela relação deste com África e mais tarde com Nice. A terra onde exerce medicina e o tipo de medicina que aí é necessário praticar, vai sublinhar certos traços do seu carácter. A existência colonial em Ogoja é determinante, para compreendermos em quem se vai transformar este homem que inicialmente não dava sinais de tanta rigidez e dureza no contacto humano. Ogoja é um espaço igualmente determinante, para descobrirmos a evolução das relações familiares e sociais do médico, testemunha participante da presença colonialista dos ingleses, na Nigéria.

Ao reflectirmos sobre o papel desempenhado por esse espaço africano que preenche a obra *L'Africain*, não podemos deixar de notar que o continente como que adoptou a personagem principal e a absorveu, ao ponto de ser identificado como pertencente ao continente africano. O pai de Le Clézio não se naturalizou nigeriano, porém aqui é identificado, já não como europeu, mas como africano. Logo esta pertença, por adopção, a um continente vai condicionar a nossa leitura da obra e simultaneamente evidenciar a vontade do narrador de que se faça essa identificação com um espaço não europeu que marcou indelevelmente a personalidade e o comportamento do seu pai.

Ressalve-se que a questão da naturalização não se colocava, pois o território ainda era domínio dos ingleses, no entanto a personagem aparece como tendo sofrido uma transformação e quando regressa à Europa deixa de ser vista como tendo origem inglesa, mas como alguém que viveu em África.

O conceito de que o Homem se define nas circunstâncias em que vive, decorre das ideias de Ortega y Gasset, explanadas nas suas obras completas de 1946-1962: «Le sujet n'est pas un milieu transparent, un moi pur, identique et invariable; et, inversement, la réception de la réalité ne produit pas dans celle-ci des déformations.» (Gasset 1994:198) Ou seja, a minha circunstância implica a minha subjectividade, o meu olhar, mas tem igualmente a ver com a minha situação interna, já que esta determinará a minha leitura e interacção com o real, nunca sendo aquela totalmente objectiva, o próprio contexto geográfico, cultural e histórico, interferem na minha perspectiva das circunstâncias que se me apresentam.

Poderíamos, porém, recuar no tempo e verificar que sempre existiu uma relação determinante entre o homem e o meio ambiente em que vive, particularmente com o espaço com o qual interage. O que encontramos nesta duas obras é que essas circunstâncias, no caso de Ethel (*Ritournelle de la faim*) funcionam mais como pano de fundo, ganhando progressivamente mais peso, com o advento da guerra que se impõe e não deixa ninguém ileso. No caso desta personagem, vai determinar não só a mudança de espaço geográfico, como o rumo que tomará na vida e a relação com os pais.

Por um lado, *L'Africain* a relação do pai com África começa por ser de ordem física. A pujança da vegetação e o próprio clima explicam essa adaptação do corpo

humano em primeiro lugar. Por outro lado, a aproximação com os autóctones exige uma descodificação para aceder a esse outro tão diverso e tão estranho. Numa fase posterior, é o semelhante, o ocidental colonialista, que se revela tão outro que se torna irreconhecível, bem como a mulher que, ao chegar àquela estranha terra, inicialmente tão próxima, se começa a revelar, também ela, cada vez mais um outro desconhecido. O próprio pai do narrador vai sofrer um processo de transmutação comportamental que o torna irreconhecível. Quando regressar a França, a Nice, já será absolutamente outra pessoa. E esta marca indelével imprime da mesma forma uma transformação no narrador, na sua relação com o espaço, como na sua relação com o Outro.

Ryszard Kapuscinski, na obra já citada, tem um artigo intitulado «O Outro na aldeia global» no qual aborda a obra de Józef Tischner e a dada altura transcreve a seguinte asserção: «Sei que existo porque sei que o outro existe.» (Kapuscinski, 2009:71). Ora, nas duas obras que aqui estudamos isso torna-se absolutamente evidente. Ethel, de *Ritournelle de la faim* afirma-se única e capaz de traçar o seu caminho, por oposição a Xénia, a amiga que é tão outra que a obriga a definir-se como diferente, ainda que inicialmente se tenha sentido fascinada e com alguma vontade de se lhe assemelhar. No caso de *L'Africain*, é a descoberta do narrador de possuir um pai tão diferente de si, tão outro que o faz ver que essas imagens do passado o permeabilizaram a tornar-se no que é e a transmitir-lhe o desejo de melhor conhecer o seu passado.

Edith Perry, num artigo «Les prisons de l'enfance» incluído em *Le Clézio aux lisières de l'enfance*, afirma a dado passo:

Il faut en quelque sorte faire le deuil de son enfance, se consoler de l'avoir perdue en se réconciliant avec tous ceux qui vous l'ont fait perdre et ouvrir la porte pour transformer la séparation en liaison. On peut alors redevenir l'enfant au sens généalogique du terme, c'est-à-dire le fils ou la fille de ses parents (Perry 2008:129)

Isto é declarado a propósito de outras personagens, contudo aplica-se igualmente nestas duas obras: a Ethel de *Ritournelle de la faim* e ao narrador de *L'Africain*.

Ethel tem de saldar as contas com Xénia, a da sua infância, e essa outra que reencontrou na sua juventude, tem ainda de se confrontar com as memórias de seus pais que ao longo da narrativa nomeia pelos nomes próprios e não pela sua relação de

progenitores, o que talvez já indicie que afinal a relação não é propriamente de amor filial. Esta Ethel casa com Laurent e com quem partirá para o Canadá, e é esta jovem adulta que, com o dinheiro de Laurent irá sepultar o pai, a quem continua a designar pelo nome próprio, mas a morte dele já não foi sequer chorada.

E o narrador de *L'Africain* tem de saldar as suas dívidas para com um pai que conheceu mal e com quem conviveu escassamente. Esse médico retorna a Nice, já numa fase da vida em que dificilmente poderá ser reatada uma relação parental normal. Os hiatos nessa construção de uma família são demasiado significativos, para poderem deixar de minar esse débito, é um desconhecido e não o pai desejado. Será pela memória que o narrador resgatará essa factura, numa tentativa de compreender como o espaço físico e temporal modificaram o homem que lhe coube em sorte como pai. África e o colonialismo ¹⁸são, pois, palavras-chave para a releitura desse pai distante.

Ethel e Xénia encontram-se pela primeira vez na escola e frequentam os últimos anos do liceu reina, então, uma certa ordem em França porém, depois apercebemo-nos das garras da guerra. « Maintenant, leur monde s'était écroulé, émietté, il avait été réduit à une eau de canal » (Le Clézio 2008 :157)

Ethel e a sua mãe Justine bem como o pai, Alexandre são obrigados a partir para o sul, ainda que não esteja muito explícito que a razão principal é a ascendência judia de Justine e de Ethel, os nomes não enganam. Ao longo da obra não existem referências a qualquer prática religiosa, no entanto os boches não verificavam esses detalhes, bastava-lhes o nome próprio ou os olhos castanhos e o cabelo castanho, para os deportarem, daí que o medo seja óbvio e os subentendidos suficientemente claros. O relevante é mais o ambiente que os factos históricos. Não se encontram marcas claras, datas, por exemplo, do início da guerra, da ocupação, já quando Paris é libertada, a envolvente de euforia contagia as personagens. Laurent e Ethel percorrem os hotéis de Paris, na sua lua-de-mel, numa alegria tão efusiva e saltitante que só se torna verosímil no ambiente festivo que se seguiu ao desfile da entrada dos Aliados que é descrito com algum detalhe. « La ville résonnait, comme une salle trop pleine, du bruit de la fête, de l'ivresse d'être libre » (Le Clézio 2008 :190)

¹⁸ Esta questão da presença colonialista será abordada num capítulo mais à frente, neste estudo.

Com a libertação da França e o fim da guerra, uma nova era começa e a juventude progressivamente ocupará um lugar central nessa viragem de eixo. Paris torna-se palco desse ajustamento de um novo fuso social. Os americanos ganham ainda maior protagonismo no mundo:

A princípio, as boas-vindas aos soldados foram absolutamente sinceras, em parte devido ao que eles representavam. «Os modos descontraídos dos jovens americanos», escrevia Simone de Beauvoir, «incarnavam a própria liberdade...mais uma vez nos era permitido cruzar os mares.» (Beevor 1994: 156)

Esta afirmação de uma protagonista desta viragem e da conquista da liberdade, principalmente por parte da mulher que ganha um novo relevo na sociedade, espelha essa novidade trazida pelos soldados vindos do outro continente. Em *Ritournelle de la faim* surgem além dos americanos, os soldados canadenses:

Paris au mois d'août, était écrasé de chaleur, ivre de la liberté nouvelle. Des drapeaux, des banderoles. Sur les chaussées encore désertes, les blindés des Britanniques, des Américains, des Canadiens, suivis par les autos déginglées des FFI. Les patriotes traversaient les places dans des autobus, agitaient des drapeaux. Dans la foule, Ethel a été happée par un groupe d'hommes, emportée comme dans un courant violent, sa main cherchait celle de Laurent. Ils la faisaient tourner, pivoter, valser au son d'un orchestre caché dans les fourrés. (...) Quand Laurent lui a dit que c'étaient des soldats canadiens, bizarrement elle a senti un certain plaisir, elle riait. (Le Clézio 2008 : 188)

Esta descrição é extremamente significativa do ambiente que se vivia, mas também da influência desse ambiente nas personagens e simultaneamente da forma como revelam algo de si próprias que aparentemente desconheciam. Ethel tinha tomado a decisão de partir com Laurent para o Canadá, sentindo-se já ligada a este novo país. É curiosa aliás esta evolução dos sentimentos da protagonista da obra. Logo que sabe do regresso de Laurent, questiona-se sobre os seus próprios sentimentos, se ainda estaria viva a paixão que os unira e o que a ligava à pátria, a Paris. Agora que tomara a decisão de rumar com ele, para outra pátria, deixando a sua cidade natal, apercebe-se que tem uma relação de amor-ódio com Paris. Este espaço da sua infância, da sua relação terna com o tio-avô, foi também o espaço onde sofreu a relação complexa e dolorosa com os pais, os revezes da fortuna, as decepções com as amizades e as limitações impostas pela guerra: «Avant son départ pour Toronto, Ethel

marchait dans cette ville qu'elle connaissait mieux que personne au monde, et qu'elle aimait et détestait plus que tout au monde.» (*idem* : 184)

Domingos Faria em *Ensaio de Filosofia*¹⁹ no texto «Uma existência interpretada com auxílio do simbólico» cita Paul Ricoeur no capítulo «Metáfora e Símbolo» da obra *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*, onde se lê. «A linguagem apenas apreende a espuma na superfície da vida.» Le Clézio transmite inequivocamente essa espuma, fazendo, todavia, uma tentativa para ir mais além. O sentido primário, literal permite-nos apesar de tudo, ver para lá dessa espuma. Face àquela profusão de manifestações de alegria, seguida da narrativa de como decorreu a lua-de-mel de Ethel e Laurent, conhecemos uma faceta de Ethel que ainda não tinha sido evidenciada tão claramente, o seu profundo desejo de amar e de se unir ao amado na busca de abafar um vazio que a sua infância e juventude cavaram, paulatinamente, demonstrando o quão estranhos os pais se mantinham entre si e com ela. A ausência do M. Soliman, seu tio-avô, já falecido, mas junto de quem ela se sentia segura e apoiada e que colmatava a dificuldade de diálogo com Alexandre, deixou no seu ser um espaço inabitado.

Retomando a questão da marca do espaço no eu e da sua revelação face a um espaço outro, Jean-Xavier Ridon no seu livro *Le Voyage en son miroir* inclui um capítulo subordinado ao título de «Edouard Glissant: pour une poétique de l'errance». Aí se desenvolve a questão do viajante ocidental que parte à procura do diferente, do nunca visto num prisma do olhar ocidental. A dada altura diz-se

« L'Occidental à la recherche d'un espace autre. (...)
Leurs déplacements mettent en place un système de
confrontations à des formes d'altérité (géographiques,
culturelles, humaines, etc.) où c'est leur identité même qui se
retrouve questionnée» (Ridon 2002 : 121)

Esta forma de as personagens se auto-questionarem vê-se em múltiplas perspectivas. A criança de 8 anos que chega a África e aí reencontra o pai, deixará de se poder reconhecer como um simples cidadão francês, a sua relação com a Europa muda e mais ainda com África que até então desconhecia. «Désormais, pour moi, il y aurait avant et après l'Afrique.» (Le Clézio, 2004 :17) A mãe, por exemplo, vai ser questionada quanto ao seu posicionamento, enquanto europeia, mas não inglesa, já que

¹⁹ Filosofiaensaios.domingosfaria.net2009/07.

os colonizadores daquela região eram ingleses. «Elle s'était faite africaine, à sa mesure, j'imagine (...)» (Le Clézio, 2004 :29) O pai, em contrapartida, deixa rapidamente de ser viajante para se tornar cidadão estrangeiro, mas habitante local. Referimo-nos ao aspecto do estatuto, como nos poderíamos referir à língua conhecida/desconhecida/adaptada. Ou até à questão do vestuário que nunca é totalmente aceite é sempre marca distintiva de uns e de outros.

Precisamente, em *L'Africain*, isto é muito nítido, não que se trate de simples viajantes. As personagens vão ter objectivos muito específicos, mas porque se trata de um verdadeiro conflito de ideias e especialmente de corpo. Senão vejamos:

L'Afrique, c'était le corps plutôt que le visage. C'était la violence des sensations, la violence des appétits, la violence des saisons. Le premier souvenir que j'ai de ce continent, c'est mon corps couvert d'une éruption de petites ampoules causées par l'extrême chaleur, une affection bénigne dont souffrent les Blancs à leur entrée dans la zone équatoriale, sous le nom comique de «bourbouille»- en anglais prickly heat.(Le Clézio 2004 :16)

O impacto de um novo continente no narrador que, à época, tinha cerca de oito anos, faz-se ao nível de todas as sensações. Trata-se de um mundo totalmente diverso de tudo o que conhecia e que o força a comportar-se de forma totalmente nova para si: a relação com a roupa, com o calçado, enfim tudo. Esta alteração de padrões é narrada com o auxílio de uma memória assumidamente subjectiva. Aliás, o narrador verbaliza essa subjectividade e mesmo o cruzamento de tempos que vai fazendo entra o presente e o passado:

Aujourd'hui encore, quand je vois des images de l'Afrique, les grands parcs du Serengeti ou du Kenya, je ressens un élan du cœur, il me semble reconnaître la plaine où nous courions chaque jour, dans la chaleur de l'après-midi, sans but, pareils à des animaux sauvages. (Idem : 31)

Como observa Paul Ricoeur, em *Temps et récit* não podemos ultrapassar a contingência de que para se narrar o que quer que seja tem de se ter como ponto de apoio um eixo temporal, um antes e um depois e o próprio acto de narrar também decorre num eixo temporal. Ora, a experiência humana da constituição de uma personalidade que se constrói numa relação interpessoal, bem como numa relação com

o espaço e com o tempo é tanto mais rica e complexa, quanto esses espaços são tão diversos, quanto a Europa e África. Isto é o que sucede com o narrador de *L'Africain*

Ressalve-se que a questão da naturalização não se colocava, pois o território ainda era domínio dos ingleses, no entanto a personagem aparece como tendo sofrido uma transformação e quando regressa à Europa deixa de ser vista como tendo origem inglesa, mas como alguém que viveu em África.

Se em *Ritournelle de la faim* a relação com a música é desde o título à construção, uma obra intimamente pautada pela música e pela sua linguagem, nomeadamente a divisão em capítulos, aqui em *L'Africain* a relação com o espaço físico torna-se uma presença avassaladora e a relação com o próprio corpo está bem patente, logo no primeiro capítulo, intitulado «Le corps». O narrador tenta explicar por que considera tão impressionante esta questão do corpo físico das pessoas.

De ce temps pour ainsi dire consécutivement, date l'apparition des corps. Mon corps, le corps de mère, le corps de mon frère, le corps des jeunes garçons du voisinage avec qui je jouais, le corps des femmes africaines dans les chemins, autour de la maison, ou bien au marché, près de la rivière. Leur stature, leurs seins lourds, la peau luisante de leur dos. (...) (Le Clézio 2004: 12)

Esta descoberta do próprio corpo e do dos outros permite ao narrador uma descoberta e uma auto-descoberta que despoletará comportamentos diferentes, por exemplo, as brincadeiras ao ar livre ou o convívio com animais vivos, ou então a relação com o vestuário, nomeadamente com o calçado.

O pai do narrador impunha o uso de calçado formal, contudo a imposição será ignorada deliberadamente muitas vezes. Talvez essa normatividade chocasse não só por se tratar de uma ordem vinda de um adulto, mas provavelmente por se tornar tão inadequada ao espaço, ao meio ambiente em que as crianças se movem.

Peut-être à l'instigation des enfants du village, la bande un peu hétéroclite qui comportait des tout-petits tout nus avec un gros ventre et des presque adolescents de douze, treize ans, vêtus comme nous d'un short Kaki et d'une chemise, et qui nous avaient appris à ôter chaussures de laine pour courir pieds nus dans les herbes(...) (idem: 29)

Esta oposição ao pai vai ser uma das muitas situações em que o narrador se começa a demarcar do progenitor, do poder e das suas ordens, o que desespera o pai e

começa a conduzir a uma de distanciação entre ambos. Começa igualmente a vislumbrar-se uma barreira que crescerá entre eles: o pai assume por múltiplas formas “tiques” dos senhores coloniais, enquanto o jovem narrador se aproxima dos indígenas em tudo, deixando-se assimilar pelo meio ambiente.

Quanto à mãe, de igual forma ela vai cedendo a este processo de transformação e adaptação, deixando-se influenciar pelo clima como pelas gentes. «Elle s’était faite africaine, à sa mesure, (...)» (idem: 29)

O narrador e o irmão vão-se tornando camaradas dos indígenas, inicialmente medindo as distâncias, mais até da parte dos miúdos da terra, posteriormente com menos reservas, o narrador arranja mesmo amigos de brincadeiras e é nessa aprendizagem da vida em sociedade com participantes de diferentes raças que vão explorando o espaço envolvente, bem como descobrindo os animais até então desconhecidos. Tudo se torna aprendizagem: o clima, o espaço, as gentes, enfim o novo continente.

Todavia é igualmente o importante a relação entre a realidade e a memória, mesmo em relação a esta coisa objectiva que é o corpo. A dada altura, o narrador faz uma asserção transmitindo um olhar de quem é hoje adulto, um olhar distante no tempo, mas nem por isso menos marcado pela vivência subjectiva e pela percepção afectiva de um espaço:

C’est ici, dans ce décor, que j’ai vécu les moments de ma vie sauvage, libre, presque dangereuse. Une liberté de mouvement, de pensée et d’émotion que je n’ai plus jamais connue ensuite. Les souvenirs trompent, sans doute. Cette vie de liberté totale, je l’aurai sans doute rêvée plutôt que vécue. Entre la tristesse du sud de la France (...) Alors les jours d’Ogoja étaient devenus mon trésor, le passé lumineux(...) (ibidem : 24)

Estamos aqui perante a biografia do pai ou do narrador? Afinal quem é o africano? O narrador ou o seu pai? Este extracto ilustra claramente a problemática que subjaz a esta obra que é tudo menos linear. A memória, como veremos mais adiante, permite um relato analítico, em analepse, de um passado, contudo, na medida em que o passado do pai convoca igualmente as vivências da infância do filho e toda a infância, é sempre uma recriação de um olhar adulto e quando é convocada por um

artista, por maioria de razão, ela torna-se uma via de irrupção da subjectividade inventiva.

Debrucemo-nos de forma mais objectiva sobre o espaço físico evocado neste passo da obra. Esta cidade, onde residia o pai do narrador, Ogoja, é uma vila do estado de Cross River, na Nigéria que faz fronteira com os Camarões. Este estado foi criado em 1967 e assumiu o nome actual em 1976. O rio Niger, um dos mais importantes deste país, aparece várias vezes referido na obra e como todos sabemos desde tempos imemoriais os rios atraem as populações e as povoações. Semelhantemente é referido o lago Vitória, local famoso pela sua beleza.

Este país torna-se independente em 1960, como o próprio autor o atesta. « En 1960, au moment de l'indépendance, Ahijo a interrogé mon père sur la question du rattachement des royaumes de l'Oust au Nigeria.» (ibidem: 93) Nem por isso os problemas se solucionam e os conflitos internos vão suceder-se

A Nigéria que nos aparece nesta obra ainda não é o país das imagens gritantes de sofrimento e fome que a televisão nos mostrou há umas décadas atrás, e também não é o actual país que já ultrapassou a pior fase pós guerra civil, mas que ainda não atingiu o limiar de país subdesenvolvido. Trata-se de uma colónia inglesa que nos aparece no ocaso dessa colonização que era marcadamente arrogante, na perspectiva do próprio narrador que por diversas vezes reafirma essa crítica ao país ocupante e ao qual o seu pai estava ligado. Os ingleses não respeitavam de forma aceitável o autóctone e a sua cultura, a sua forma de viver. Era uma colonização agressiva e eficaz, no sentido de que ia buscar as matérias-primas que pretendia e convinhavam ao país dominante, colocava lá os colonizadores numa posição de poder, mas igualmente numa posição de gueto. Os ingleses viviam lá, como na sua terra mãe, com a diferença de usufruírem de um clima mais quente ao qual não estavam habituados. Os indígenas representavam a mão-de-obra necessária para o conforto da classe dominante e para a extracção dos bens de interesse para a potência colonizadora. Ainda não se falava, é certo, de respeito pelas minorias ou pelos povos colonizados ou pelas culturas africanas, essa consciência ainda não se tinha constituído, nem havia indícios de vir a crescer. Não cabem aqui considerações de carácter político-histórico, não é esse o âmago do nosso estudo. Servem, porém, estes considerandos para realçar a novidade e a estranheza das atitudes e comportamentos, especialmente, da mãe do narrador e

também dos conflitos internos do pai do narrador. O par parental tinha níveis de consciência política muito diversos, sobressai ainda mais por isso também o grito de solidariedade com os mais fracos que a mãe do narrador parece dar, quando decide casar e partir para a companhia do marido, nos Camarões, e contesta as amigas, referindo-se aos habitantes nativos: «Ils ne sont pas plus sauvages que les gens à Paris!» (Le Clézio 2004: 70)

Esta é a África que compele a mãe do narrador a ter estes comportamentos raros e singulares à época. Uma África com uma natureza poderosa, com habitantes de comportamentos genuínos e pouco previsíveis. A leitura que ousamos aqui apresentar é que esses comportamentos, para além da personalidade e educação da mulher que é a mãe do narrador, explicam-se nomeadamente pelo papel do espaço envolvente. África, nesta obra e, arriscar-nos-íamos a dizer em variadas obras do autor, é mais do que um *décor* é um espaço conducente da acção em certos momentos. O calor, a paisagem, o silêncio, a beleza da obra divina²⁰ contrastante com a transformação do espaço pelo homem com fins interesseiros movem os sentimentos desta mulher e levam-na a agir de forma não programada e incompreensível para os olhos formatados dos colonos impecáveis que preferem não olhar a verem a realidade sobre a qual pretendem construir o seu bem-estar.

Aliás, este sentimento de não pertença ao território africano, que era exclusivamente dos nativos por direito próprio, está claramente expresso nesta asserção:

Comme les fourmis, les scorpions étaient les vrais habitants de ce lieu, nous ne pouvions être que des locataires indésirables et inévitables, destinés à nous en aller. Des colons, en somme. (idem: 41)

Mas esta biografia do pai do narrador fala de um tempo primordial, das primeiras impressões do pai que chega a um território aparentemente ainda virgem e de um deslumbramento inigualável, «Une terre originelle, en quelque sorte, où le temps aurait fait marche en arrière, aurait détricoté la trame d'erreurs et de trahisons.» (ibidem:72) Evoca os primeiros tempos de casados dos pais, num encantamento de uma paisagem e de gentes onde parece que a Natureza derramou a sua uma máxima

²⁰ «divina» este adjectivo advém dos comentários do próprio narrador

força: «L’Afrique à la fois sauvage et humaine est leur nuit de noces.» (Le Clézio 2004: 89)

A marca da guerra vai, porém, separar os esposos. A mãe regressa a França para dar à luz e o pai ficando em África, só tem ecos dessa guerra devastadora mas distante. Isto vai quebrar laços e simultaneamente experiências, vivências que contribuirão para percursos pessoais diversos. No caso do pai do narrador a sua visão do mundo muda radicalmente. « En temps de guerre tout étranger est un espion. (...) À partir de cet échec, l’Afrique n’a plus le même goût de liberté.» (Le Clézio 2004: 96,97) Desaparecida a felicidade, tudo fica com um sabor amargo e doloroso. Quando se dá o reencontro da família, esse gosto acre mantém-se. A própria profissão deixa de lhe dar o gosto de existir, passa a viver com o peso do cansaço. « (...) la solitude du bout du monde. La proximité de la souffrance le fatigue» (ibidem: 103)

Comprova-se insistentemente que quer o espaço físico quer o espaço histórico-social interferem no comportamento, mais ainda na personalidade das personagens em causa, na obra lecleziana.

Atentemos, neste momento, num outro espaço físico evocado nesta duas obras em questão. Trata-se de Nice, no sul de França. Este espaço da infância de Le Clézio aparece em várias obras e sempre mostrando a ambivalência deste local. As recordações que marcaram o imaginário deste escritor são de uma relação de amor/ódio. Aí testemunhou o racionamento, durante a II Grande Guerra, o bombardeamento, a morte dos resistentes, mas também a relação encantatória com o mar, com o vasto horizonte, com a música, com a beleza da natureza mediterrânica libertadora da imaginação, o amor da família alargada, a convivência com os avós maternos, a iniciação no mundo da adolescência os vários textos retomam, enfim, este espaço nas suas diversas vertentes. Como escrevem Isabelle Roussel-Gillet e Marina Salles no artigo «Ecrire une ville», incluso em *Les Cahiers J.-M.G.Le Clézio*, a importância do Mediterrâneo é notória, «(...) cette *mer intérieure*, à la fois matrice poétique et lieu d’une prise de conscience des rencontres qui ont marqué son histoire. Cette mer, seule, *préserve l’innocence*.» (Roussel-Gillet, Isabelle ; Salles, Marina 2008 : 9)

Nice é rememorada como numa dança e contradança, com variações sobre o tema da cidade, espaço de expansão como de recentramento, de *ritournelle*, dança com

repetições. Ora Nice tanto representa um refúgio, porto de abrigo, como uma cidade enclausurante e até agressiva.

No caso de *Ritournelle de la faim*, a família escapa para Nice, fugindo dos invasores alemães que ameaçavam a segurança deste grupo familiar tão pouco ortodoxo. É a filha que toma, por assim dizer, as rédeas da fuga e, apesar da sua juventude, impõe as suas regras aos pais. Chegando à cidade de Nice, após a azáfama da instalação, recupera os seus momentos de deambulação libertadoras. Caminhando recupera a serenidade necessária. Porém, o ambiente de guerra, só pontualmente permite esses momentos de evasão, o sentimento dominante não é nada agradável, contrasta com o passado, agora tão distante: «Du gris, du terne. Nice, autrefois, quand les tantes mauriciennes en parlaient, c'était un lieu de délices, la mer très bleue, les palmes, le soleil (...). «Ma rivière de diamants.» (...) (Le Clézio 2008 :152) Logo a seguir vem a constatação terrível. « Maintenant, leur monde s'était écroulé, émietté, il avait été réduit à une eau de canal.» (idem:157). Esta cidade que o autor revisita como núcleo narrativo, ou seja, espaço que promove a acção, bem como a reflexão. Nesta hora de guerra revela-se um magma de contradições, aliás a guerra exponencia-as de modo geral onde quer que seja, contudo este parece ser, por excelência, o *décor* ideal. Uma cidade que concentra o belo e o horrível, o falso e o verdadeiro, a solidariedade com a indiferença.

Nice, cette ville d'opérette, décor des Anglais du temps de lord Brougham & Vaux, des Russes du temps de l'Impératrice et de Marie Bashkirtseff, cette ville indifférente et cruelle, surexposée au soleil et dans le vent aigre des vallées cimentées, et ses habitants en ombres noires incrustées dans l'asphalte - un joli piège, se disait Ethel. (ibidem :158,159)

Aliás, é tão opereta que é nesta cidade que Ethel vai encontrar a suposta amante do pai, Maude, com quem está primeiramente às escondidas da mãe, posteriormente com o conhecimento desta, e por quem vem a saber episódios do passado que a tornam mais clarividente sobre quem são efectivamente os seus pais. Seres complexos e humanos com algumas zonas sombrias, ou seja, personagens redondas, tudo menos lineares. Maude que passava fome, todavia nunca alguém poderia suspeitá-la de tal. E será Ethel a socorrê-la, ironia do destino.

Em *L'Africain*, Nice é o local de onde mãe e filho partem para reencontrar o pai lá longe, nessa África desconhecida. Deixam um ninho de marca materna, a

família da mãe, nomeadamente a avó, afinavam o diapasão da meninice daquelas crianças que cresciam sem pai, em contrapartida como uma dose de liberdade inusual, ao tempo, e que contrastará tanto mais com a visão que o pai tinha da palavra educação. É contudo igualmente uma cidade marcada pela guerra, pelo racionamento, pelo medo, pela ausência de notícias daqueles que combatem... Aliás, essa dor da ausência de muitos homens que estavam em combate ou eram feitos prisioneiros ou pura e simplesmente eram baixas nos confrontos armados é encarnada pela mãe:

(...) ma mère a raconté, ou qu'elle a livré parfois dans un soupir : « Ces années de guerre loin l'un de l'autre, c'était dur... » Encore ne parlait-elle pas d'elle-même. Elle voulait dire l'angoisse d'être prise au piège de la guerre, pour une femme seule et sans ressources avec deux enfants en bas âge. J'imagine que pour beaucoup de femmes en France, cela a dû être difficile, avec un mari prisonnier en Allemagne, ou disparu sans laisser de traces. (Le Clézio 2004 :46)

Esta mágoa espelha-se na educação e no ambiente vivido pelos filhos do *Africano*. Essa angústia constante e as consequências ao nível do quotidiano que tudo isso implicou estão claramente expressas noutra passagem onde o narrador convoca as suas memórias e afirma, incluindo o seu irmão nessas recordações de infância:

Nous étions seulement deux enfants qui avaient traversé l'enfermement de cinq ans de guerre, élevés dans un environnement de femmes, dans un mélange de crainte et de ruse, où le seul éclat était la voix de ma grand-mère maudissant les «Boches» (...) (ibidem: 4)

Esta visualização de que Le Clézio usa e abusa na sua escrita, tem a capacidade de nos transportar, enquanto leitores, de forma realista, contudo de igual forma afectivamente, para um mundo ainda que distante no tempo, se torna compreensível ao nosso olhar de habitantes do século XXI.

A diversidade de sensações a que recorre, permite ao leitor transportar-se para esse tempo facilmente e tornar muito mais verosímil, tudo o que narra. Le Clézio nestas duas obras revela efectivamente muita informação sobre o espaço físico e social onde se movem as suas personagens e ao mostrá-las em acção e na sua forma de pensar, está simultaneamente a dar-se a conhecer indirecta, mas inequivocamente. Ao olharmos de seguida o par parental aperceber-nos-emos de forma tão ou mais claramente deste processo de reflexos espelhares.

III Capítulo

A figura da Mãe e a sua presença em *L'Africain* e em *Ritournelle de la faim*

Neste capítulo, falar-se-á da figura da mãe e da sua presença nesta duas últimas obras de J.-M. G. Le Clézio. Veremos de que modo a ficção está ao serviço da vontade do autor de mostrar ao mundo o seu *cordão umbilical*, não de uma forma científica ou marcada pela psicanálise, nem tão pouco pela homenagem laudatória, mas de uma forma íntima, simultaneamente redescobrimo-se como pessoa que, fruto da sua infância e da sua genética, se foi construindo autonomamente. Este processo de construção realiza-se sem contudo esquecer uma infância marcada por experiências de fome, de sofrimento, assim como de amor, brincadeira, alegria, confrontos culturais, raciais e linguísticos entre outros.

En littérature, une large place est accordée à l'être humain et ses pérégrinations sentimentales. Les liens entretenus avec ses semblables se nouent et se dénouent au fil des intrigues en une trame complexe de relations parfois confuses, mais toujours riches en rebondissements.
(Clément & van Wesemael 2008 :5)

Esta afirmação retirada de *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XIXe et XXe siècles - La figure de la mère*, aplica-se na perfeição a *Ritournelle de la faim*. Nesta obra, encontramos seres humanos cujas relações se vão construindo e desconstruindo, encerrando nesse processo o núcleo da construção das personagens e mesmo da acção.

O autor confirma, em várias entrevistas²¹, que rejuvenesceu a sua mãe dez anos, para que a economia textual fosse mais eficaz, sendo o seu objectivo transmitir os sentimentos de alguém que tivesse aproximadamente vinte anos no tempo da II Grande Guerra, para no-la retransmitir, pelos olhos de uma jovem, através da sua experiência pessoal. Como se pode ler na obra, «J'ai écrit cette histoire

²¹ Por exemplo, na entrevista conduzida por Jérôme Garcin, em Dezembro de 2008 e registada no sítio do Prémio Nobel da Literatura.

en mémoire d'une jeune fille qui fut malgré elle une héroïne à vingt ans» (Le Clézio 2008 : 207)

Esta história que nos fala de uma jovem mostra-a, no seu período de formação e espelha claramente a marca que as circunstâncias têm no percurso de cada um. Com efeito, no início da obra, *Ritournelle de la Faim*, Ethel tem dez anos. Durante toda a sua vida, a figura protectora masculina do seu tio-avô M. Soliman vai, de certo modo, marcá-la mais do que o próprio pai. Falamos de uma marca positiva; esta figura protectora, simultaneamente, afectiva e racional, funcionará tal um anjo da guarda no seu caminho:

Ethel est fière d'être avec Monsieur Soliman. Elle a l'impression d'être dans la compagnie d'un géant, d'un homme qui peut ouvrir un chemin dans n'importe quel désordre du monde (Le Clézio 2008 : 19)

Ora, será esta figura tutelar que guiará a acção desta rapariga, logo que se torna mais adulta; a preocupação que tem de preservar o património e concretizar o sonho do seu protector guiá-la-á na conquista do seu espaço como adulta.

Aliás, é de notar que Ethel vai progressivamente fazendo o luto por este familiar, sem, porém, a sua ausência deixar de se fazer sentir. Curiosamente, é o próprio pai de Ethel que minará todos os seus sonhos e que arruinará o património de forma irremediável.

No início, em Paris, temos o par Ethel/ M. Soliman, após a morte deste, surge a amizade com Xenia e passa a dominar a narrativa o par feminino: Ethel/ Xénia. Após o desaparecimento temporário desta, passamos a ter pares opostos: Ethel /Alexandre, o pai que usurpou e dissipou a herança da filha, tentando Ethel minimizar os danos patrimoniais, e Ethel /Justine, a mãe que discute e se afasta sentimentalmente do marido que a trai, mas que não tem força interior para ser pró-activa e reverter a situação. Em Nice, vamos encontrar uma situação triangular curiosa. Temos, por um lado, Ethel / Pais: é ela que gere o dia-a-dia, o pai deixa de sair à rua, inclusivamente, e por outro lado, Ethel /Maude, a amante do pai que vive uma vida de miséria e será Ethel a ajudá-la na sua sobrevivência, ou seja na verdade, poderíamos esquematizar: Ethel/ Pais/ Maude. Finalmente, de novo em Paris, vamos ter o par amoroso Ethel /Laurent, por contraste com a multidão eufórica do fim da guerra e por oposição a Xenia e a todo o seu mundo fútil.

Retenhamos que Ethel se constrói muito por oposição aos pais que aparecem quase sempre referidos pelos seus nomes próprios. É esta oposição que a faz tornar-se adulta muito rapidamente. No seu caso, o par parental é totalmente disfuncional. O pai não consegue ter êxito nem nos negócios nem na sua relação com a mulher, nem com a filha nem mesmo com os amigos que na maioria se vão revelar falsos. Torna-se de tal modo egoísta e influenciado pelos outros que abusivamente se apodera dos bens da filha e os esbanja em negócios miríficos.

A relação entre as personagens e o modo como estão construídas aproxima-as das tragédias clássicas e dos seus mitos, nomeadamente através da existência de uma morte simbólica. Na verdade, Ethel não mata concretamente o pai, contudo em termos afectivos, a partir do momento em que se dá conta que foi o pai quem delapidou a herança de M. Soliman, há um corte absoluto culmina na comparência no funeral deste, contudo sem a menor demonstração de dor pelo sentimento de perda. Esta morte figurada do pai, o tom adoptado e o final trágico justificam essa possibilidade de aproximação com a tragédia. Como se para a borboleta se desenvolver, o casulo que era a relação com os pais, tivesse de ser totalmente destruído. Aliás, não é certamente por acaso que Ethel recomeçará a sua vida com Laurent, noutra continente²².

Numa tentativa de análise desta personagem tão complexa, considere-se ainda que a tragédia, segundo Aristóteles, se baseava no reconhecimento de uma diferença nociva. Assim acontece no relacionamento trágico entre Ethel e Alexandre. A sua diferença cresce de tal maneira que acaba em ruptura afectiva. Com Justine também existe essa ruptura iniciada mais cedo. O relacionamento com a mãe nunca foi muito afável. Eram dois temperamentos muito diversos e Ethel nunca se sentiu compreendida pela mãe e julgou-a muitas vezes culpada pelo mau relacionamento que mantinha com Alexandre.

Ora, o verdadeiro reconhecimento acontecerá no momento em que Ethel se apercebe que foi o seu próprio pai que usurpou os seus direitos de herdeira de M.

²² A dinâmica relacional entre as personagens podem ainda ser vistas por um prisma psicanalítico, pois, como quase todas as raparigas, Ethel sofre do complexo de Édipo principalmente nos seus primeiros anos de vida. O seu prazer supremo era ficar aninhada no aconchego do pai. Progressivamente, porém, surgem os conflitos com a mãe que assumirá o papel de opositora e o afastamento afectivo em relação ao pai. Passa mesmo a nutrir por ele uma profunda mágoa, tão grande, após a desilusão da perda dos bens, que nunca mais a ultrapassará.

Soliman. Neste momento da acção, existe claramente a manifestação da debilidade dos juízos e da lucidez do seu pai, pior, o seu egoísmo exhibe o seu lado mais negro, a forma como desrespeita a própria filha e como hiper-valoriza a opinião de supostos amigos e suspeitos conhecedores do mercado. Este é o momento da ruína económica da família, já que os sonhos visionários de Alexandre vão conduzir ao esboroar de todo um castelo de cartas em que assentavam os próprios sonhos de Ethel.

Este pai que ela aprende a reconhecer com tantos defeitos, não vai por sua vez provocar uma forte união com a mãe, pelo contrário a impotência da mãe vai antes fazê-la sentir-se mais solitária nas suas decisões e atitudes. Após a ruptura afectiva com o pai poder-se-ia ter dado uma aproximação maior com a mãe, uma espécie de compensação ao nível dos afectos, contudo o que se passou é que um novo tempo se inicia, um tempo com raízes no passado, sem no entanto ser já um abrir de caminhos para o futuro. A experiência de uma perda, qualquer que ela seja, é sempre despoletadora de novas partidas, de buscas de outros caminhos: “(...) l’expérience de la perte est le noyau d’un inconscient qui n’ignore pas le temps mais est le lieu des temps mêlés.” (Van Wesemael 2008: 160)

Salientam-se as consequências de um certo desligamento afectivo que Ethel vive em relação aos pais, mesmo se eles ainda permanecem vivos, neste momento da acção. Este progressivo distanciamento vai corresponder à aprendizagem da independência, mas sobretudo à construção de uma personalidade.

Já mais na parte final da obra, vamos encontrar todo um outro mundo que se vai associar à imagem da mãe do autor da obra. Trata-se do mundo da música. Ethel, jovem no final da II Grande Guerra, descobrirá a euforia da vitória e todos os ritmos novos trazidos pelos soldados do outro continente, mas vai igualmente desvendar os novos mundos que a cultura musical europeia explorará com as correntes vanguardistas exploradas pelos novos compositores.

Como Isabelle Roussel-Gillet nota, a linguagem lecleziana não é de todo seca e identifica-a mesmo com «une musicalité liée à la mère». (*apud* Van Wesemael 2008: 166): Assim, encontramos ao longo da obra várias referências à música sempre ligada a Ethel. Ainda na primeira parte da narrativa, aquando da amizade de Ethel e Xénia é a música que surge :

Dans le jardin de la rue de L'Armorique, sous la tonnelle, elles avaient pensé se présenter ensemble, Ethel au piano, Xénia au chant. Comme pour une audition (...) Tout cela semblait très loin, après l'été, après les roulements de tambour des conversations du salon du Cotentin, les disputes familiales. (Le Clézio 2008 : 95)

Este aspecto prende-se com o comportamento das personagens e com as suas acções. Ethel ao longo de toda a obra vai revelar a sua preferência e sensibilidade no que se refere à música. E podíamos ainda fazer referência, ao nível estilístico, às aliterações que o autor emprega e às construções paralelísticas, obedecendo ao ritmo binário, como em «Une odeur de pauvre, une odeur d'âpreté (...)» (*ibidem*)

A música surgirá ainda de um esforço que Maude realiza ao aproximar-se desta família e particularmente de Ethel. Convém esclarecer que Maude, a amante de Alexandre, funciona como contraponto de Justine. Enquanto esta é apagada socialmente, não brilha numa sala, não encanta os homens, não se destaca por qualquer tipo de dote musical, a outra é o reverso desta medalha e um dos comportamentos que assumiu foi o de acompanhar Ethel nas suas preocupações em formar um gosto musical, levando-a por exemplo à primeira audição pública do Bolero de Ravel.

Em simultâneo há uma constante preocupação em ir relevando elementos da história social, aqui referentes à evolução dos gostos musicais:

Une survivante d'un temps révolu, et pourtant si vivante qu'on pouvait douter que ce temps fût vraiment terminé, imaginer que quelque part, loin de cette mesure et de cette ville grise, de l'autre côté de l'horizon, à Mostaganem par exemple, les hommes et les femmes continuaient une histoire ancienne, s'amusaient au son du cake-walk et de la polka, recommençaient sans cesse la même fête, levaient le rideau rouge sur la première du Boléro ! (*idem* : 162)

Constatamos o papel de subalternização que as mulheres tinham em relação aos homens em geral e em particular de Justine em relação a Alexandre. Esta mulher é o protótipo da mulher submissa, mas muita da sua submissão tem a ver com um certo passado outras vezes prende-se com o medo. Justine obedece ao marido muitas vezes contrariando-se a si própria. É um medo das reacções do marido mas também um medo herdado da sua relação com o pai e do que via a mãe fazer, não que isto seja expressamente dito na obra mas o narrador deixa subtilmente entender que esse medo não lhe pertence só a ela.

Analisando a obra *L'Africain* na óptica da figura materna, vamos, antes de mais, encontrar uma mãe no continente europeu e outra imagem de mãe no continente africano. Nesta obra relevar-se-á tanto a música quanto as cores, sendo o negro, uma cor que imediatamente associaremos ao continente africano e à imagem sonhada por Le Clézio, para uma mãe que, criada ficcionalmente, escaparia à memória de uma realidade que o magoou. Entenda-se, o que lhe dói na recordação da realidade não é tanto a mãe que efectivamente teve, antes porém, tudo o que se passou nessa célebre viagem a África retratada na obra em questão.

Logo no início, deparamos com uma falsa pista, quando o autor numa espécie de intróito afirma que «J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire.» (*idem*: 9) Falsa, pois a questão não é ter tido uma má relação com a sua mãe biológica e desejar ter sido concebido por outra mãe, antes porém querer apagar essa viagem a África que lhe revelou um pai desconhecido e uma mãe europeia que não quadrava com aquela realidade africana e ele próprio que não tendo afinal raízes africanas gostaria, talvez, de as ter tido. Se a sua mãe fosse africana, o conflito entre as suas origens europeias, a opção de vida do pai e ainda as afinidades que o autor/narrador reconheceu em si, não lhe colocariam tantos imbróglios na construção da sua identidade. A hipotética mãe africana explicaria a facilidade com que se integrou e se identificou com aquele continente. Ou simplesmente essa possibilidade abriria outras portas ficcionais. Uma mãe africana justificaria mais facilmente ter um pai a quem chama africano. Nesse caso, não só o pai teria mais razões para se identificar como africano, como ele próprio se poderia assumir como africano.

Em *L'Africain*, as referências à mãe são maioritariamente valorativas: «Ma mère était douce. (...) Elle s'était faite africaine, à sa mesure, (...)» (Le Clézio 2004 : 29). Em Le Clézio, a imagem da mãe está constantemente ligada à ternura e a semas positivos; as figuras maternas nunca aparecem em termos disfóricos: «Quant à ma mère, c'étaient la fantaisie et le charme. Nous l'aimions, et j' imagine que nos bêtises la faisaient rire. Je ne me rappelle pas l'avoir entendue élever la voix» (*idem* : 52). A figura da mãe é constantemente caracterizada como o protótipo da doçura, da temperança, da ternura.

No entanto, não é só como mãe que esta personagem se inscreve na obra. Com efeito, ela é também a mulher do pai. Quando o narrador/ filho recorda e/ou

imagina²³ como terá sido a viagem iniciática que o seu pai terá feito com a sua jovem desposada, factos recriados a partir de fotografias desse passado longínquo no tempo, surgem imagens de felicidade como se de uma viagem à época do ouro se tratasse, viagem que o casal fez no início da sua vivência como casados e visível nas fotografias documentais²⁴ desses anos idos: «Malgré la mauvaise qualité des tirages, le bonheur de mon père et de ma mère est perceptible.» (*idem*: 84). Reforçando esta imagem, mais adiante o narrador reafirma : « Ils sourient, ils sont heureux, libres dans cette aventure.» (*idem* : 87)

Não há como deixar de referir a presença mais fugaz da figura materna em *L'Africain*. Na verdade, o objectivo, nesta obra, é retratar o pai. Todavia, a mãe não deixa de estar presente e de ter consistência, ou por contraste ou para sublinhar certos traços do pai que se devem tanto às circunstâncias do seu percurso, como à família que construiu. Esta figura feminina aparecerá quer como a presença do amor conjugal quer como a presença do amor maternal.

Na óptica da constatação de um modelo que prevalece – uma mãe que mantém uma relação privilegiada com o filho, uma mãe cheia de qualidades que possui uma forte influência na educação e na instrução do filho e a quem este fica indelevelmente ligado – observa-se que o retrato da figura da mãe não aparece pela primeira vez nestas duas obras, bem pelo contrário. Em obras anteriores, o autor modela diferentes diegeses, onde a figura da mãe surge particularmente cuidada e trabalhada e, de todas as vezes, caracterizada positivamente. A doçura, por exemplo, é um traço comum a todas essas figuras femininas, a delicadeza, a inteligência, a serenidade são-no de igual forma.

Já na obra *Onitsha*, Le Clézio se refere a uma viagem de barco em direcção a uma África desconhecida para descobrir o pai ausente. Nessa obra menos autobiográfica ou, se quisermos, onde a mescla de elementos verídicos e a economia ficcional é mais intrincada, omite-se a existência do irmão do autor. Nem por isso a

²³ A dúvida entre a simples recordação ou a sua recriação está patente, ilustrando um processo de contiguidade como que de uma espécie de curto-circuito entre a memória e a imagem de que fala Paul Ricoeur em *La mémoire, l'histoire, l'oubli*: «La force de l'analyse de Bergson est de tenir à la fois distinctes et liées les deux extrémités du spectre parcouru. À un bout: “ Imaginer n'est pas se souvenir. Sans doute un souvenir, à mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image ; mais la réciproque n'est pas vraie, (...) » (Ricoeur 2000: 63)

²⁴Podemos ver, por exemplo, as imagens nas páginas 51 e 80 de *L'Africain*.

ligação à mãe e o seu retrato se tornam menos tocantes, bem pelo contrário. Talvez um freudiano até lesse aí razões edipianas complexas, mas aqui o que importa é verificar como essa relação umbilical à figura materna se torna produtiva ficcionalmente. Logo no retrato inicial da mãe de Fintan, podemos ler:

(...) et Fintan regardait sa mère comme si c'était pour la première fois. Peut-être qu'il n'avait jamais senti auparavant à quel point elle était jeune, proche de lui, comme la sœur qu'il n'avait jamais eue. Non pas vraiment belle, mais si vivante, si forte. C'était la fin de l'après-midi, la lumière du soleil éclairait les cheveux foncés aux reflets dorés, la ligne du profil, le front haut et bombé formant un angle abrupt avec le nez, le contour des lèvres, le menton. Il y avait un duvet transparent sur sa peau, comme sur un fruit. Il la regardait, il aimait son visage.

Quand il avait eu dix ans, Fintan avait décidé qu'il n'appellerait plus sa mère autrement que par son petit nom. Elle s'appelait Maria Luisa. Mais on disait : Maou (Le Clézio 1991 : 13)

A ternura, a admiração pela mãe que perpassa por este extracto é claríssima e revela a subjectividade de um narrador que não se inibe de referir a sua ligação à mãe na vida real, facto expresso igualmente em várias entrevistas²⁵. Aliás, esta relação familiar muito próxima atravessa na linha vertical do tempo, como no eixo transversal da literatura variadíssimos autores, de diferentes correntes literárias. O que singulariza Le Clézio é que o fez em diferentes registos, uns mais ficcionais outros mais próximos da realidade concreta, sempre dando uma imagem positiva da mãe e mais contrastante do pai, quase sempre por oposição a um filho que está em processo de auto-construção e cuja memória da infância o ajuda a auto-revelar-se.

Esta não é, portanto, a única obra onde a presença de uma figura maternal é hiper-valorizada e onde se evidencia uma saudade de um amor maternal perfeito. Em *Le Chercheur d'or*, há também uma figura maternal muito bela, inteligentíssima, doce, que enche a infância do irmão e da irmã, heróis deste livro de aventuras, narradas como uma epopeia de um herói muito marcado pelo seu passado familiar:

Mam est belle en ce temps-là, je ne saurais dire à quel point elle est belle. J'entends le son de sa voix, et je pense tout de suite à cette lumière du soir au Boucan, sous la varangue, entouré des reflets des bambous, et au ciel clair

²⁵ Cf., por exemplo, entrevista com Le Clézio conduzida por Jacques-Pierre Amette, consultada em 26/5/2010.

traversé par les bandes de martins. Je crois que toute la beauté de cet instant vient d'elle, de ses cheveux épais et bouclés, d'un brun un peu fauve qui capte la moindre étincelle de lumière, de ses yeux bleus, de son visage encore si plein, si jeune, de ses longues mains fortes de pianiste. Il y a tant de calme, de simplicité en elle, tant de lumière. Je regarde à la dérobée ma sœur Laure assise très droite sur sa chaise, les poignets appuyés sur le rebord de la table, devant le livre(...) (Le Clézio 1985: 26)

Este rapaz que vai crescer num espaço idílico e ensinado por esta mãe maravilhosa, conjuntamente com a irmã igualmente caracterizada de forma positiva, trará, sempre com ele, essa impressão digital deixada por essa mãe elevada quase ao grau de anjo. A casa, o jardim, a mãe e a irmã são recordações da sua infância que este narrador transportará para toda a vida no seu coração; mesmo quando se encontra longe, no tempo e no espaço, essa marca permanece vívida. Assim, a figura da mãe ergue-se como presença marcante na vida e obra de Le Clézio e, em *Ritournelle de la faim* bem como em *L'Africain* surge evidente esse traço genético e psicológico.

IV Capítulo

A figura do Pai em *L'Africain* e em *Ritournelle de la faim*

L'autobiographie prépondérante, s'avoue de plus en plus «autofiction». Elle adopte parfois des formes paradoxales comme l'autobiographie d'un autre, particulièrement de celui que n'est « pas tout à fait un autre » : le père. Elle s'inscrit alors dans la tendance non moins forte des « récits de filiation » qui sont souvent des récits de deuil. (Borgomano 2009:149)

Esta citação de Madeleine Borgomano sintetiza claramente a classificação possível, para *L'Africain*. Efectivamente, tal como já foi discutido noutro capítulo, levanta-se a questão de autobiografia ou biografia do pai. Mas este pai é, e não é, um outro dissemelhante do eu que escreve. E, na verdade, só foi elaborada após a morte do referido pai;²⁶, aliás, em várias entrevistas, Le Clézio insiste na ideia de que ela só foi possível, após a morte desse outro. Ele não a poderia ter escrito em vida deste.

Em várias obras anteriores já encontrávamos uma referência explícita à imagem do pai, ainda que sempre ficcionada, contudo os pontos de contacto com a realidade confundiam-se com narrativas onde o universo imaginativo ofuscava esses momentos de convergência. A mesma autora diz explicitamente que em Le Clézio «(...) [C'est] comme si la fiction était médiatrice du réel. (...) la fiction précède le récit plus ou moins assujetti à un pacte de vérité.». (idem : 149)

Ora, em *Le chercheur d'or*, em *Voyage à Rodrigues* e ainda em *Onistha*, as respectivas figuras paternas são fortemente marcadas por pais de cores positivas, aventureiros, perseverantes no sonho que perseguem, entusiastas de uma ideia de família, mas igualmente do bem comum. A ideia de viagem e de partida é comum a todos. Tudo isto se reencontra em *L'Africain*.

Senão vejamos alguns exemplos:

(...) Mon père est joyeux, il parle en guidant le cheval. Je le vois, tel que je ne peux plus l'oublier : très grand et mince,

²⁶ Tentando fazer luz sobre o processo criativo deste autor podemos afirmar que como para muitos autores o luto transforma o objecto/ a pessoa perdida, incorpora-o/a idealizando-o/a. Efectivamente, *L'Africain* faz parte do processo de luto do autor em relação ao seu pai e *Ritournelle de la faim* declara o próprio autor, na primeira pessoa, que visa homenagear uma mulher especial.

élégant, vêtu de son costume gris-noir, ses cheveux noirs rejetés en arrière. Je vois son profil, son nez fin et busqué, sa barbe soignée, ses mains élégantes qui tiennent toujours une cigarette entre le pouce et l'index, à la manière de son regard, ce matin-là, sur la route de poussière qui longe la rivière Noire. (...) Mon père est plus impatient encore, l'électricité c'est aussi la fin de ses soucis, le commencement d'une fortune nouvelle. L'oncle Ludovic verra, il comprendra, lui qui n'a pas voulu y croire. (Le Clézio 1985 : 44,45)

É, por demais evidente, o retrato positivo que aqui fica deste pai que persegue um sonho e acaba envolvendo toda a família nesse projecto, um pouco louco.

Já em *Onitsha* a questão é mais complexa, o retrato tem nitidamente duas faces. Fintan, a personagem principal, reencontra o pai num território desconhecido (África, Onitsha) e ele próprio tornara-se-lhe totalmente estranho, é todo um fazer e refazer da relação pai/filho. Também a relação com a mulher há que ser reiniciada, como se, por um lado, o tempo tivesse apagado um abecedário que é necessário reaprender. São estas relações que se vão refazendo e tecendo ao longo da obra:

Elle voulait retrouver les paroles de Geoffroy, tout ce qu'il disait en ce temps-là. C'était avant leur mariage, il y avait si longtemps. Il n'y avait pas eu la guerre, il n'y avait pas eu le ghetto de Saint-Martin, ni la fuite à travers les montagnes, jusqu'à Santa Anna. Tout était si jeune alors, si innocent. A San Remo, dans la petite chambre aux volets verts, l'après-midi, avec le bruissement des tourterelles dans le jardin, l'éclat de la mer. Ils faisaient l'amour, c'était long et doux, lumineux comme la brûlure du soleil. Il n'y avait pas besoin de paroles alors, ou bien quelquefois Geoffroy la réveillait dans la nuit pour lui dire des mots en anglais. (Le Clézio 1991 :129)

Por outro lado, com o filho a memória não colabora, pois a criança não recorda o passado feliz que possa ter vivido, já que é muito nova.

Un après-midi, Fintan était sur le pas de la porte. Il regardait timidement, et Geoffroy l'a appelé ; il avait l'air agité, ses cheveux gris étaient en désordre, on voyait le sommet de son crâne un peu dégarni. Fintan essayait de penser à lui comme à son père. Ça n'était pas très facile. (*idem*:133)

Esta aprendizagem difícilima perpassa também em *L'Africain*. Reaprender a filiação em diferentes etapas da vida e re-identificar um homem estranho como pai, como raiz do ser é o cerne da narrativa de *L'Africain*. E como ser pai exige a

condição de ser filho e vice-versa, a biografia do pai é simultaneamente a autobiografia do filho, logicamente.

Todavia não é unicamente esse argumento que nos leva a considerar que a obra tem quase tanto de biografia da figura paterna como de autobiografia do filho.

Na verdade, Julia Kristeva, em *Etrangers à nous-mêmes* explica, com toda a clareza, o fenómeno que é o querer conhecer o outro, com consequências na construção identitária:

Étrange aussi, cette expérience de l'abîme entre moi et l'autre qui me choque- je ne le perçois même pas, il m'annihile peut-être parce que je le nie. Face à l'étranger que je refuse et auquel je m'identifie à la fois, je perds mes limites, je n'ai plus de contenant, les souvenirs des expériences où l'on m'avait laissée tomber me submergent, je perds contenance. (...) Multiples sont les variantes de l'inquiétante étrangeté toutes réitèrent ma difficulté à me placer par rapport à l'autre, et refont le trajet de l'identification – projection qui gît au fondement de mon accession à l'autonomie. (Kristeva1988 : 276)

O que acontece em *L'Africain* é que o narrador vai ter dois encontros com o seu pai que o revelam como um autêntico desconhecido, aos oito anos aquando da sua deslocação a África para o reencontro familiar, e depois a partir do regresso do pai à metrópole, já a entrar na velhice. Estes dois momentos relatados na obra são mediados pelo crescimento do narrador e pelo envelhecimento do pai, com tudo o que o factor idade, mas igualmente a experiência de vida acarreta.

Aos oitos anos o narrador/filho não tem capacidade para diagnosticar e muito menos para resolver esse abismo entre si e o seu próprio pai, e mais tarde já adulto, vai requerer uma aprendizagem para compreender esse outro que regressou. Após a morte deste, quase se dá uma epifania na sua redescoberta de uma imagem do pai mais completa. A complexidade do outro provoca alguns abalos na personalidade do narrador que com este livro parece de certa forma, querer redimir-se perante o pai e redimi-lo igualmente.

Retomando o texto de Madeleine Borgomano, já atrás citado, lembramos que:

Le personnage du père, réduit à son étrange apparence par le regard impitoyable de l'enfant, ne ressemble à personne.

Mais les traits positifs qui le distinguent (non-conformisme, originalité, goût passionné de l'ailleurs et de l'aventure) sont invisibles pour l'enfant qui ne discerne que les traits inquiétants : raideur, sévérité, autorité. (Borgomano 2009: 153)

Esta rede de filtros ajudará a mostrar quão diversos são os olhares da criança que foi o narrador, e o olhar do narrador adulto. Esta barreira de opacidade relaciona-se com o tal abismo que temos de vencer para reconhecer o outro como nosso semelhante e próximo. Existe igualmente outra cortina opaca que se prende com a descoberta do outro, o território – África. Este continente vai transformar o homem e também a criança e ainda o narrador adulto desta biografia: «Désormais, pour moi, il y aurait avant et après l'Afrique.» (Le Clézio 2004 : 17)

Em relação ao pai reencontrado, observa ainda Borgomano, no referido artigo:

À la différence des personnages des romans, le père, dans ce petit livre, n'a pas de nom «propre», rien d'autre que ce titre d'Africain, qui efface son identité individuelle pour exhiber comme fondamentale l'appartenance symbolique à un espace, l'Afrique. L'Africain, c'est un titre que fils-narrateur accorde à son père par un baptême paradoxal. (Borgomano 2009: 157)

Neste sentido, esta personagem que nos surge, não aparece exclusivamente como indivíduo progenitor do narrador, mas é de imediato conotado com o continente onde vive. Tal facto visa logo à partida condicionar a leitura que faremos da personagem²⁷.

Em *Capitalisme et Schizophrénie. L'anti- Œdipe* de Deleuze e F. Guattari, pode ler-se:

Qui est le premier, de la poule ou de l'œuf, mais aussi du père et mère ou de l'enfant ? La psychanalyse fait comme si c'était l'enfant (le père n'est malade que de sa propre enfance, mais elle est en même temps forcée de postuler une préexistence parentale (l'enfant ne l'est que par rapport à un père et une mère). (Deleuze & Guattari 1975 : 325)

Esta citação releva para o facto da biografia que estamos a analisar, a dado momento se poder ler como autobiografia, e simultaneamente continuar a ser biografia do pai do narrador. Releva ainda para a questão da importância de ser em primeiro lugar pai ou africano.

²⁷ Esta questão já foi por nós trabalhada em momento anterior.

Deleuze e Guattari podem ainda ajudar-nos a pensar a problemática do inconsciente em *L'Africain*. O que é que dito ao narrador certas observações que faz, o seu inconsciente ou a sua memória, aquilo que viveu e observou ou aquilo que imagina ter vivido e constatado? Na contracapa da obra, já referida, destes autores afirma-se:

Qu'est-ce que l'inconscient? Ce n'est pas un théâtre, mais une usine, un lieu et un agent de production. Machines désirantes : l'inconscient n'est figuratif, ni structural mais machinique, - Qu'est que le délire ? C'est l'investissement inconscient d'un champ social historique. On délire les races, les continents, les cultures. (Deleuze; Guattari 1975)

Ora, no caso do narrador de *L'Africain*, encontramos memórias factuais ao longo da obra; surgem por exemplo, datas concretas, referências a cidades, a rios, como «un gros village dans une cuvette étouffante au bord de l'Aiya, enserré par la forêt, coupé du Cameroun par une chaîne de montagnes infranchissable» (Le Clézio 2004: 97); contudo surgem de igual forma sentimentos, reacções que convocam nitidamente factos guardados no inconsciente. Note-se que poderíamos aqui abordar um aspecto subjacente a toda esta narrativa que é a questão do complexo de Édipo. Por tudo o que já atrás se disse, em relação ao aparecimento da figura do pai em toda a vasta obra de Le Clézio, sempre mascarada pelo véu da ficção romanesca, ficamos convictos que se trata de uma temática que não tinha sido ainda completamente deslindada pelo autor, como se precisasse de testemunhar com um olhar mais adulto, próximo e distante simultaneamente da figura que no fundo vivera sempre longínquo, sem deixar de fazer sentir a sua importância.

Je me souviens de la violence. Non pas une violence secrète, hypocrite, terrorisante comme celle que connaissent tous les enfants qui naissent au milieu d'une guerre (...) Cette violence-là n'était pas vraiment physique. Elle était sourde et cachée comme une maladie. J'en avais le corps miné, des quintes de toux irrépressibles, des migraines si douloureuses (...) (Le Clézio 2004: 19)

Este mal-estar psicossomático que a criança tinha vivido em França é comparado a outra violência não menos subjectiva que conhece em África: «Ogoja me donnait une autre violence, ouverte, réelle, qui faisait vibrer mon corps. C'était visible dans chaque détail de la vie et de la nature environnante» (*idem*: 20)

É efectivamente esta subjectividade do relato, que denota o jorrar do inconsciente de memórias incontidas, contribuindo para tornar o texto mais rico literariamente. A adjectivação, bem como as metáforas são abundantes na sua escrita e reforçam claramente essas impressões psicológicas e físicas que deixaram rasto na sensibilidade de Le Clézio e no seu percurso literário. Resumindo, a ideia é que esta obra longe de ser uma biografia factual da vida do pai é antes de mais uma reconstrução da imagem parental e do processo de construção da personalidade do próprio narrador.

Em *Ritournelle de la faim*, obra claramente inscrita no domínio da ficção, o pai da personagem principal, Alexandre, tem alguns pontos de contacto com a realidade do pai do autor, a saber: as raízes ligadas às ilhas Maurícias; a numerosa família que tenta reproduzir o modelo de família alargada no local para onde se transferiu, no caso concreto, Paris; a doença prolongada que transforma Alexandre, deixando-o num estado de quase constante mutismo; a ausência de aptidão para os negócios; uma personalidade de características próximas de um ditador, sem, todavia, deixar de revelar sensibilidade em relação aos outros. Enfim, existe uma panóplia de aspectos coincidentes que nesta obra são hipervalorizados, resultando numa figura pela qual o narrador e o leitor sentem pouca empatia.

O narrador introduz a personagem Alexandre com a sua caracterização directa, no capítulo «Conversations de salon»:

Alexandre en arrivant de Maurice avait en effet accompli ses études de droit, mais il n'en avait rien fait. Il n'avait jamais plaidé et s'était contenté de faire des affaires, investissant l'argent de son héritage dans des projets fumeux, dans l'achat de parts et d'actions de sociétés en faillite. Mais il était artiste, bon chanteur, bon musicien, avait de la faconde, portait beau avec ses moustaches en croc et sa masse de cheveux noirs, ses yeux bleus, sa haute stature, et les réunions du dimanche étaient toujours un succès. Justine était très amoureuse de son mari et, pour ne pas lui faire de peine, monsieur Soliman ne formulait pas ses critiques en publique. (Le Clézio 2008 : 47)

Nesta longa citação, deparamo-nos com um homem que durante todo o romance terá, perante a vida esta postura de ocioso, de homem de sociedade. Neste retrato encontramos, desde logo, a falta de empatia do narrador face a esta

personagem, ao transferir as críticas para o ponto de vista de M. Soliman que não deixa de se mostrar renitente face ao valor de Alexandre. De resto, percebemos, neste momento, que o relacionamento familiar não é exemplar. Ele não está verdadeiramente apaixonado por Justine e esse desequilíbrio amoroso contribuirá para o fracasso da relação. Ethel, por sua vez, quando se torna suficientemente crescida, para perceber que o seu pai, afinal, não passa de um inútil, ver-se-á forçada a agir e a tentar gerir os prejuízos por ele causados. O falhanço financeiro do pai vai contribuir para a rápida maturidade que Ethel se vê forçada a adquirir. Digamos que existe aqui um processo de desconstrução versus construção inverso. Clarificando, enquanto Ethel se vai afirmando cada vez mais decidida e adulta, a mãe, Justine, conserva-se à margem desse mundo da gestão dos bens e dos números, apagando-se e diminuindo de dimensão.

Esta história que Le Clézio constrói a partir de um passado com dados históricos precisos, em torno de uma figura feminina que declaradamente deseja valorizar, aproxima-se do conceito de José Luis Borges. As marcas biográficas, as marcas de um quotidiano que tem raízes na realidade são como que catapultadas para um domínio próximo do onírico, onde tudo é possível, pois está abrangido pelo pacto entre leitor de uma obra ficcional e o seu autor. Como observa Ricardo Piglia²⁸, «La literatura reproduce las formas y los dilemas de ese mundo estereotipado, pero en otro registro, en otra dimensión, como en un sueño.» (apud D'Angelo 2007: 144)

Ora, no caso de *Ritournelle de la faim* a identificação de *roman* aparece logo na capa, para que nenhum leitor tenha dúvidas do estatuto da obra em causa. E desde o início do romance percebe-se claramente que Ethel é a heroína em torno da qual girarão as restantes personagens. Quanto à figura de Alexandre, é como se o autor ousasse jogar com o leitor um jogo de sombras. Onde Ethel vai aparecer brilhante, como por exemplo na sua coragem e determinação defendendo o legado do seu tio, o pai surge como protótipo de cobardia e hesitação.

²⁸ Isto que é dito tendo por referência a obra de Borges, também se aplica à última obra de Le Clézio.

Esta figura paterna apagada existe fundamentalmente para realçar ainda mais a personagem única de Ethel. Por outro lado, em *L'Africain* também existem momentos em que se afirma que o pai passava por fases de mutismo e que ao regressar ao continente francês se sentia desocupado e inútil. Poderão ser, por isso, ecos de uma realidade vivida e transmutada ficcionalmente.

Paul Ricoeur, em texto intitulado «Auto-compréhension et histoire», refere-se à construção de um mundo ficcional que mesmo sendo do reino da ficção não deixa de possuir toda a complexidade do mundo real: «(...) l'idée selon laquelle un texte littéraire en général, un texte narratif en particulier, projette en avant de lui un monde-du-texte, monde possible, certes mais monde néanmoins (...).» (Ricoeur 1987: 5) É exactamente o que se nos depara aqui. Aliás, a criação de um universo ficcional implica sempre um certo dinamismo, um movimento de interpenetrações e interdependências entre a realidade ou memória de uma certa realidade e a imaginação produtiva.

Relativamente às raízes maurícias de Alexandre, e justificando a complexidade que implica as personagens terem um passado anterior aos factos narrados e ao momento em que o leitor entra em contacto com elas, muito se poderia explorar. Trata-se de um universo ficcional que o autor nos deixa entrever e intuir das relações sociais desejadas, sonhadas e não as que, efectivamente, Alexandre mantém. Seleccionamos uma citação esclarecedora sobre as relações de clã, de pertença e de exclusão de acordo com as origens de cada membro dos convívios sociais em casa de Alexandre.

Les étrangers se sentaient exclus. Les étrangers, c'étaient ceux du clan des Soliman, oncles, tantes, cousins et cousines du côté de la mère d'Ethel, toujours en infériorité numérique, et complètement surclassés par le clan des Bruns, ces Mauriciens au parler fort, au rire communicatif, dotés d'humour et de méchanceté, capables de tenir tête à n'importe quel discoureur, fût-il parisien.

Alexandre, du reste, ne manquait pas s'afficher le peu d'estime dans lequel il tenait les capitalins : « Le Parisien, né malin, avait-il coutume d'énoncer pour clore tout débat, est le dernier des imbéciles. » (Le Clézio 2008 : 51)

Estas relações entre os diferentes elementos das famílias respectivas do casal evidenciam não só origens geográficas diferentes, mas igualmente estatutos sociais e preconceitos claramente arreigados à estrutura do ser e do parecer pelo

qual se rege esta personagem. Esta avaliação social que a personagem faz dos outros interfere nas relações conjugais igualmente e Ethel ganha, progressivamente, aversão a estas reuniões sociais. A figura paterna representa um tipo de personagem muito comum na sociedade do século XX: alguém que constrói a sua identidade pela imagem social que sustenta com relações de conhecimentos superficiais. Le Clézio tem esta capacidade de nos retratar muito vividamente esta personagem ainda que ela se mantenha sempre em segundo plano em relação a Ethel e a focalização nunca assuma o seu olhar. É através do narrador heterodiegético que tomamos conhecimento das suas acções ou através do olhar de Ethel.

Relativamente ao relacionamento familiar de Alexandre, ele assume progressivamente facetas cada vez mais negativas:

Quand elle était toute petite, les choses déjà n’allaient pas très bien entre Justine et Alexandre. Un jour, après une de leurs querelles, elle leur avait tenu tête les yeux pleins de larmes, elle leur avait crié : « Pourquoi vous ne m’avez pas donné un petit frère ou une petite sœur ? Avec qui je vais parler quand vous serez vieux ! » Elle se souvenait, oui, de l’expression honteuse sur leur visage. Puis ils n’y avaient plus pensé, et tout avait continué comme avant, et elle n’avait plus jamais recommencé.

Quelque chose a changé dans le ton. Ou est-ce Ethel qui est devenue soudain, à l’adolescence, plus attentive à ce qui disait dans le salon des Brun ? Un durcissement, aurait-on dit, une âpreté. (idem:53,54)

Esta relação acre, gélida, que se desenvolve entre marido e mulher é apreendida desde cedo pela filha que via o pai descer do pedestal em que as crianças colocam as figuras paternas, na primeira infância, para um lugar progressivamente mais detestável ainda que o elo umbilical demore a ser rasgado; quer com a mãe quer com o pai esse processo não é definitivo nem totalmente vertical, tem avanços e recuos. A estratégia narrativa do narrador, mais do que pelas descrições das querelas conjugais, passa pelo eco auditivo e sentimental em Ethel. O seu progressivo desligar de um casamento disfuncional, de pais que deixam de ser modelos equilibradores, para se comportarem como pouco adultos e de quem ela assumirá mais tarde a responsabilidade de guiar e minimizar os danos que cometem. Haverá como que uma inversão dos papéis habitualmente distribuídos na sociedade ocidental.

Já em *L'Africain*, quando o narrador se refere ao regresso do pai ao continente francês o papel de equilibrador, de sustentáculo parece ser cedido ao filho. Nesse reencontro existe mesmo uma estranheza e uma dificuldade de reconhecimento que o tempo explica, mas, mais do que a passagem da areia na ampulheta dos dias, se deve à interpenetração do sofrimento alheio e do país/continente que entretanto se tornara seu e que em vez de se desenvolver testemunhou fome, secas e guerras fratricidas. Este homem que regressa é um Outro:

Tel était l'homme que j'ai rencontré en 1948, à la fin de sa vie africaine. Je ne l'ai pas reconnu, pas compris. Il était trop différent de tous ceux que je connaissais, un étranger, et même plus que cela presque un ennemi. (*idem*:106)

Há uma reaprendizagem das relações pai/filho e, mais tarde, quando o pai definitivamente se classifica como velho depois desse processo atribulado de crescer junto de uma segunda versão do pai. O processo de escrita obriga o narrador/autor também a redefinir-se e a integrar as suas memórias com um olhar já de adulto:

Aujourd'hui, avec le recul du temps, je comprends que mon père nous transmettait la part la plus difficile de l'éducation – celle que ne donne jamais aucune école. (...) il a apporté avec lui cet héritage africain. L'autorité et la discipline, jusqu'à la brutalité. (*idem*:111)

Esta herança vai reflectir-se nos hábitos que traz, mas acima de tudo na sua própria personalidade. Agora, não podemos deixar de sublinhar que é um narrador que vivenciou os acontecimentos de forma afectiva e que o processo de memorização é mediado pelo enquadramento histórico da época. Portanto a narrativa resultante não é de forma alguma objectiva. Aliás, se repararmos no impacto da última frase citada, fruto da gradação e de ser uma frase nominativa, percebemos melhor a sua força.

Independentemente desta questão da ausência de objectividade, o que é facto é que a memória remete sempre para um tempo anterior marcante e que tal é indissociável das relações de euforia ou disforia com o momento experienciado. Com Paul Ricoeur podemos afirmar: « (...) l'autre, celle de la mémoire, vers la réalité antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la « chose souvenue », du « souvenu » en tant que tel. » (Ricoeur 2000 : 6)

Assim, a recordação que é o núcleo de *L'Africain* ganha mais sentido, quando é denunciada essa subjectividade. O olhar actual do narrador para um passado com fortes implicações afectivas implica ainda a presentificação que o narrador/autor realiza dessas lembranças. Esta rede imbricada de relações com o passado recordado resulta num texto mais poderoso e significativo. O leitor atento perceberá que não se trata de um desfiar de recordações soltas de um pai que teve uma vida extremamente rica de experiências únicas, mas de um processo de reconstrução de um passado que ajuda o homem que escreve a reencontrar-se com uma história, de uma vivência que foi estruturante da sua própria personalidade e da sua relação com o pai já falecido. O leitor, aperceber-se-á ainda que o mundo envolvente onde se movimentou o pai do escritor/narrador aponta para factos de significado histórico muito relevante, para o entendimento da evolução do mundo ocidental.

V Capítulo

Presença do colonialismo e a da memória fotográfica em *L'Africain*

O mergulho na memória individual cruza-se com um mergulho na memória colectiva. Paul Ricoeur, a este propósito, recorda a afirmação de Aristóteles «la mémoire est du temps» (Ricoeur, 2000: 8) e neste sentido recorre ainda a Sócrates para explicitar que a memória no seu encontro com as sensações e as reflexões que provoca, produz discursos tanto mais verdadeiros quanto são resultado de discursos verdadeiros. Deste modo ao apresentar recordações pessoais e familiares em *L'Africain*, Le Clézio não se limita a rememorar momentos íntimos, antes a expor igualmente comportamentos sociais reveladores de uma praxis social. Servindo-nos ainda mais uma vez das palavras do filósofo já citado, reparemos que:

Ce n'est pas avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans la mémoire : à soi, aux proches, aux autres. (Ricoeur 2000 : 163)

Martin Heidegger na sua obra *O Ser e o Tempo* que aqui se cita, na sua tradução em espanhol, sublinha a importância de colocar as questões correctas, pois a própria pergunta já aponta na direcção correcta. Ora, se o nosso narrador/ filho se interroga qual África terá deixado mais marcas no seu pai, já nos está implicitamente a dizer que existiram várias e provavelmente todas deixaram o seu rasto, umas mais extenso que outras:

Hay que hacer la pregunta que interroga por el sentido del ser. Si es una pregunta fundamental o incluso la pregunta fundamental, tal pregunta ha menester de que se llegue a “ver a través de ella adecuadamente. (...) Todo preguntar es buscar conocer “que es” y como es” un ente. El buscar este conocer puede volverse un “investigar” o poner en libertad y determinar aquello por lo que se pregunta. (Heidegger 1951:14)

Neste sentido quase poderíamos dizer que todo o livro se centra em duas questões essenciais: quem é o pai? E qual a África que mais o influenciou? Poderíamos ainda acrescentar outra: quem é o filho deste pai? Uma abordagem do colonialismo em *L'Africain* permitirá encontrar caminhos de resposta.

A personagem principal do livro é o pai do narrador que trabalhou toda a sua vida sob a responsabilidade dos colonizadores. Porém é uma personagem que nunca se comportou como alguém que respeitasse menos os colonizados por serem colonizados e demonstra, ao longo da obra, um olhar crítico em relação a certas atitudes e ordens da soberania inglesa.

A acção de *L'Africain* reporta-se à segunda metade dos anos 40 do século XX, com incursões aos anos anteriores à II Grande Guerra e extractos que apontam para os finais da década de 50, inícios da década de 60. Esta localização no tempo torna-se necessária, para melhor percebermos a ligação tão próxima ao colonialismo da Nigéria e às concepções inglesas do conceito de império e de povos colonizados

Muito embora *L'Africain* pudesse ser abordado pelo prisma teórico dos Estudos Pós-Coloniais pelas temáticas abordadas, pelo lançamento de luz sob um outro durante tanto tempo subalternizado e muito embora a obra se publique num período da literatura pós-colonial, importa-nos tão-somente pensar a questão da rememoração. Na verdade, o narrador assume-se como europeu e o seu objectivo mais do que dar voz à cultura indígena é mostrar o comportamento do seu pai que, à época, se podia considerar *avant la lettre*. Ainda não era comum considerar os povos colonizados como seres humanos com direito à saúde, ao respeito, enfim a serem considerados Homens, herança que perdurara desde o Iluminismo. Como afirma Achille Mbembe, no artigo «As Formas Africanas de Auto-Inscrição»:

(...) para o pensamento iluminista, a humanidade se define pela posse de uma identidade genérica que é universal em sua essência, e da qual derivam direitos e valores que podem ser partilhados por todos. Uma natureza comum une todos os seres humanos. Ela é idêntica em cada um deles, porque a razão leva não apenas à liberdade e à autonomia, mas também à habilidade de guiar a vida individual de acordo com princípios morais e com a ideia do bem. Fora deste círculo, não há lugar para uma política universal. Durante a fase pós-abolição, a questão era se os africanos estavam fora ou dentro do círculo, ou seja, se eles eram seres humanos como todos os outros. (Mbembe 2001: 177)

Ora, no século XX ainda vamos encontrar resquícios muito visíveis desta forma de encarar os negros e os indígenas em geral. E mesmo se eram admitidos como seres humanos, daí a serem colocados em plano de igualdade de direitos com os

brancos instruídos e vestidos de forma tão diversa, por exemplo, ía uma enorme diferença.

Em *L' Africain*, encontramos variadíssimos exemplos dessa desigualdade de tratamento, por parte dos ingleses que vivem na Nigéria:

(...) les ridicules de la société blanche en exil sur la côte, toutes les mesquineries auxquelles les enfants sont particulièrement attentifs, le dédain pour les indigènes²⁹, dont ils ne connaissent que la fraction des domestiques qui doivent s'incliner devant les caprices des enfants de leurs maîtres (...)
(Le Clézio 2004 : 23).

Neste caso em concreto, não se trata da experiência vivida pelo narrador, contudo fazia parte do conhecimento comum este tipo de comportamento à época e o narrador faz-lhe referência precisamente pela raridade da sua vivência, pelo aspecto fora do comum, a forma como os seus pais se relacionavam com os indígenas de cor e também pelo facto de ele e o seu irmão não terem frequentado a escola, juntamente com os indígenas.

Na obra em análise, encontramos, não uma crítica ácida ao colonialismo inglês que dominara a Nigéria, mas antes um olhar crítico de certa forma violento contra uma forma de encarar o outro, o diferente, o estrangeiro, o estranho, como algo inferior e que é culturalmente atrasado, por ter uma forma diferente de encarar a Natureza e não ter frequentado escolas inglesas e na maioria dos casos não dominar o inglês. Quer o pai do narrador, quer a mãe se sentem chocados com certas atitudes que testemunham, por parte dos colonizadores, supostamente superiormente educados. O narrador apresenta-nos uma África que significa uma assunção da corporalidade, que significa ainda uma liberdade sem limites de espaço, de movimentos, porém simboliza igualmente a violência do clima, dos animais, das relações.

África é inequivocamente outro continente onde tudo é diferente, o narrador assume mesmo que é «un autre monde» (idem: 28). Os contrastes com o mundo conhecido, que é a Europa, existem proliferamente a todos os níveis.

O colonialismo baseia-se numa noção de consciência racial, isto é, de que existem muitas raças, em tudo diferente da dos europeus. Contudo, este facto por si só não significa que existam menos direitos humanos a respeitar com essas pessoas.

²⁹ O sublinhado é nosso

O que faz Le Clézio nesta obra, é mostrar-nos aquilo em que o seu pai acreditava, acima de tudo aquilo que praticava e o que por *osmose* o narrador/escritor herdou das convicções e sentimentos fruto dessa experiência de vida africana. Isto fundamenta de forma mais eficaz os valores e o conhecimento adquirido/vivido que ressaltam desta biografia/autobiografia que hiper-valoriza a relação física com o continente e com os habitantes dessas terras. Num artigo da revista *Europe*, faz-se referência a esta defesa do *conhecimento de experiência feito*, defendido por Virginia Woolf e por Hume, no caso da estética dos escritores, e não do conhecimento científico, como era o caso na expressão camonianiana: «L'expérience au cœur de tout savoir, cela rappelle aussi l'art de lire et d'écrire de Virginia Woolf, l'ombre portée de la philosophie empirique de Hume... E citando o próprio Le Clézio, o autor do artigo reforçava esta ideia: «L'écrivain doit s'adresser aux sens, nous confiait-il, dans la mesure où il fonde lui-même sa propre expérience du monde sur une donnée des sens.» (Cavallero 2009)

Em *L'Africain* o que se nos apresenta é o relato de memórias de um passado longínquo, filtrado pelo olhar adulto, de uma criança que teve uma infância com experiências de vida muito marcantes e pelas vivências do seu pai que ele recorda e revê nas imagens deixadas no espólio do pai. Estas imagens são fotografias seleccionadas pelo autor e, propositadamente, sem qualquer presença do pai ou outro elemento da sua família. São autênticos achados antropológicos, todos a sépia, para que não se duvide da sua antiguidade e fazerem prova documental de uma rememoração de épocas tão distantes, paisagens que já não existem, provavelmente, e retratos humanos que de outra forma nunca nos chegariam, muitos talvez já desaparecidos. Fotografias a sépia já tinham sido um recurso ilustrativo utilizado em *La Quarentaine*. Não é, portanto, um tipo de ilustração que traga novidade, contudo num livro de tão pequena dimensão, a proliferação destes clichés³⁰, como são também designados pelo autor, sublinha a intenção de criar como que um documentário sobre a vida do seu pai e sobre o meio ambiente em que ele viveu e com o qual interagiu. A homenagem é dirigida ao pai, inequivocamente, aliás já atrás foi referido num tom um pouco laudatório, no entanto simultaneamente crítico. A homenagem é prestada,

³⁰ Cf: «Avec son Leica à soufflet, il collectionne des clichés en noir et blanc qui représentent mieux que des mots son éloignement, son enthousiasme devant la beauté du monde» (Le Clézio 2004 : 59) O uso do termo cliché aponta explicitamente não para uma mais-valia informativa, mas para a construção de um estereótipo informativo partilhado, ajudando à construção de um pacto com o leitor

contudo, com igual importância, a África, esse continente perdido e esquecido pelos europeus ao longo de muitos anos.

Este texto recheado por fotografias não legendadas é um documento que se fundamenta nas memórias felizes e infelizes de um sujeito que contamina o que escreve com a sua subjectividade e o seu estilo literário, porém essa contaminação é aquilo que torna o texto único e literário.

A associação da memória ao espaço, como aqui decorre, é sublinhada por Paul Ricoeur em *La mémoire, l'histoire, l'oubli*: «(...) ainsi les “choses” souvenirs sont-elles intrinsèquement associées à des lieux» (Ricoeur 2000: 49) Este facto explica, certamente, a identificação com as imagens e com as descrições da floresta, de Ogoja, da casa onde vivia o pai e onde esteve a família, do percurso realizado pelo pai e pela mãe após o casamento e a chegada à Nigéria:

(...) qui est dans la mémoire de l'Afrique. Non pas une mémoire diffuse, idéale : l'image des hauts plateaux, des villages, les visages des vieillards(...)

Cette mémoire est liée aux lieux, au dessin des montagnes, au ciel de l'altitude, à la légèreté de l'air au matin. A l'amour qu'ils avaient pour leur maison, cette hutte de boue (...) (Le Clézio 2004: 92)

Esta coligação entra a geografia e a memória alia-se, em simultâneo, à rememoração da infância presente em *L'Africain*, bem como numa parte significativa da obra de Le Clézio. No artigo «Remémorations d'enfance», inserido em *Cahiers Robinson* nº23 afirma-se a este propósito:

La remémoration de l'enfance n'est donc pas justifiée par la nostalgie d'un paradis perdu mais il semble qu'elle permette de retrouver une « part » de la vie : s'agirait-il alors d'un simple artifice romanesque ou autobiographique destiné à donner une identité narrative au personnage en recollant les différentes parties séparées de sa vie ? De fait, la remémoration d'enfance sert souvent à donner épaisseur temporelle au personnage romanesque, à justifier ses actions, à élucider les bizarreries de son comportement ou à le situer dans un espace-temps particulier (Thoiset, 2000 :185,186)

No caso concreto de *L'Africain* ao recordar o passado do pai, está implicitamente a associar esse tempo à própria infância do narrador/filho. E como

afirma Thoiset está a adensar e a tornar mais redondas, mais complexas, estas personagens.

O leitor desta forma pode compreender mais cabalmente as derivas justificativas dos comportamentos. Aliás, esse parece ser um dos objectivos de Le Clézio, mostra os diferentes lados do poliedro e não etiquetar o seu pai com fáceis adjectivos ou comportamentos meramente factuais que falseariam a complexidade do médico africano. Existe um desejo explícito de tentar desmontar os comportamento tardios como resultado de todo um passado difícil que levaram a personagem a transformar-se, a ganhar os seus tiques e manias, que não são só justificáveis pela idade, mas antes pelo percurso atribulado e pelas marcas deixadas por África. A palavra África neste texto é polissémica, encerra não só o conceito de espaço como de profissão, obstáculos, sofrimento, solidão, enfim toda uma panóplia de vivências que se pode assemelhar à caixa de Pandora. Este pai severo e que envelheceu duramente, chegou a França com um baú de memórias que lhe deixaram cicatrizes a ele, pai, mas igualmente ao filho. É esta relação de interacção que se vai descobrindo na obra. Voltamos a cair nas ideias de Ortega y Gasset que nos fala na influência do meio, mas no seu sentido lato, não unicamente espacial:

1º Lo social consiste en acciones o comportamientos humanos - es un hecho de la vida humana. Pero la vida humana es siempre la de cada cual, es la vida individual o personal y consiste en que el yo que cada cual es se encuentra teniendo que existir en una circunstancia – lo que solemos llamar mundo – sin seguridad de existir en el instante inmediato, teniendo siempre que estar haciendo algo - material o mentalmente – para asegurar esa existencia. El conjunto de esos haceres, acciones o comportamientos es nuestra vida. Sólo es pues, humano en sentido estricto y primario lo que hago yo por mi mismo y en vista de mis propios fines, o lo que es igual, que el hecho humano (Gasset 1962: 5)

No terceiro capítulo de *L'Africain* a dada altura o narrador questiona-se sobre qual África é que tornou o seu pai naquela personagem que regressou a França. Posteriormente fala da sociedade colonialista e da armadura rígida que foi sendo construída pelo médico. Este aspecto é explicado pela sua ascendência inglesa. O colonialismo inglês é, nesta obra, lido como algo de intransigente e pouco tolerante ou compreensivo com a cultura africana. África surge reiteradamente como um continente

de contrastes, como uma terra original, com largos horizontes, ou seja conotada positivamente.³¹

Na África de Le Clézio, a oposição entre europeus e africanos manifesta-se de diversos modos. Antes de mais as relações de poder são evidentes. Aos brancos é atribuído uma ascendência da qual não abdicam. Na sequência dessa hierarquia a divisão de tarefas é notória. Os africanos realizam as tarefas menores e sob as ordens dos colonizadores, nomeadamente as tarefas domésticas. Em *L'Africain*, p.33, surge a expressão “garden boy” que por si já é esclarecedora do tipo de tarefa e de quem a realiza.³² Por outro lado, a sociedade colonial é classificada como ociosa e claro que nos referimos aos *amos*, e registamos mesmo a expressão: «oisiveté des colons» (Le Clézio 2004: 91). O comportamento é mesmo similar ao de amos e servos, ainda que não o seja assumido.

Por todas estas razões, a postura do pai do narrador é tanto mais contrastante. Desde logo na forma como encara o país, onde vai viver e trabalhar: «Pendant plus de quinze ans, ce pays sera le sien. Il est probable que personne ne l'aura mieux ressenti que lui, à ce point parcouru, sondé, souffert. » (idem: 81) Estes superlativos, denunciadores da subjectividade do olhar do narrador, não deixam de revelar até que ponto o pai do narrador adoptou o país que o acolheu e se *transformou em filho* desta nova terra na qual como que ganha novas raízes. Além de admirar a terra, enquanto produto de uma natureza generosa e bela, os habitantes que vai aprendendo a compreender, a sua própria vida pessoal e profissional liga-se indelevelmente a este país africano:

Alors mon père découvre, après toutes ces années où il s'est senti proche des Africains, leur parent, leur ami, que le médecin n'est qu'un autre acteur de la puissance coloniale, pas différent du policier, du juge ou du soldat. Comment pouvait-il en être autrement ? L'exercice de la médecine est aussi un pouvoir sur les gens, et la surveillance médicale est également surveillance politique. L'armée britannique le savait bien : au début du siècle, après des années d'une résistance acharnée, elle avait pu vaincre par la force des armes et de la technique moderne la magie des derniers

³¹ Haveria ainda que acrescentar a importância de se saber qual o peso do factor Tempo nestas personagens fundamentais. Mas desde factor já fomos dando algumas indicações, nomeadamente do facto de a realidade circundante ser tão obsessivamente difícil de suportar, uma guerra, por exemplo, é-o sempre, uma guerra mundial, por maioria de razão.

³² Estávamos ainda longe do surgimento do conceito de exploração infantil.

guerriers ibos, dans le sanctuaire d'Aro Chuku, à moins d'une journée de marche d'Ogoja. Il n'est pas facile de changer des peuples entiers, lorsque ce changement est fait sous contrainte. (idem: 100)

Esta longa citação testemunha o conhecimento e a consciência que o pai do narrador tem da realidade nua e crua, tal qual ela se apresentava naquela conjuntura. Comprova-se assim, o uso da força na colonização britânica e ninguém o ignorava, à época. Mais acresce a auto-consciência de estar a participar do processo, uma vez que o próprio exercício da medicina era uma forma de veicular os valores do colonialismo, o poder de um povo que domina outro por todos os meios e a todos os níveis, seja pela força das armas seja pela ciência que se impõe ao poder dos curandeiros ou dos mágicos ou mesmo da bruxaria.³³

Mas o colonialismo é algo que se cola ao olhar de qualquer pessoa e as fotografias que se encontram nesta obra e que são apresentadas como documentos antropológicos e testemunhais de um passado evocado pelo narrador, implicitamente dão um olhar daquilo que era estranho, o diferente, o estrangeiro. Fosse uma figura humana fosse uma paisagem. Não há olhares neutros e as fotografias são disso um bom exemplo. O fotógrafo nunca fica totalmente ausente, o seu olhar não é totalmente inocente.

Na página 51 da obra (Le Clézio 2004) a imagem aí reproduzida é praticamente narrativa. Vemos como era feito o transporte das pessoas quando o barco não se aproximava muito da margem. As personagens estão quase todas de costas para o observador. As figuras humanas sem chapéu são todas negras, contudo as que usam chapéu nem todas parecem brancas. Os negros participam na tarefa de transportar os viajantes. O sistema usado parece muito antiquado e penoso, porém as pessoas estão aparentemente confortavelmente sentadas. Pela postura dir-se-ia que são mulheres que estão a ser transportadas.

A cor sépia, como nas restantes fotografias, resulta num distanciamento temporal ainda maior, para além do facto das personagens estarem de costas.

Já no capítulo Bansa (Le Clézio 2004: 80), encontramos uma personagem masculina de frente para o espectador. A escolha deste homem não é

³³ Cf : «En vérité, l'animisme et le fétichisme étaient courants à l'époque. La sorcellerie était aussi pratique au Cameroun (...)» (Le Clézio 2004 :101)

casual. A forma como está vestido indicia o seu estatuto de elemento pertencente à classe poderosa dentro da sua tribo. Curiosamente e mais uma vez o autor não se preocupa nem com a datação nem com a localização exacta nem sequer com a identificação da tribo a que pertence, ou seja tal figura aparece como representante de um tipo social, um exemplar que chamou a atenção do pai do narrador e que se predispôs a *posar* para a fotografia e que assumindo o seu papel de testemunha/ actor de um tempo, de uma cultura diversa da do pai do narrador. Logo adiante desta imagem, surgem algumas afirmações que nos permitem uma leitura um pouco mais profunda:

Les gens qui y vivent pour la plupart n'ont jamais vu d'Européens, les plus âgées se souviennent avec horreur de l'occupation de l'armée allemande(...) ce que représente la puissance coloniale de L'Angleterre ou de la France (...) Ce ne sont pas des régions isolées ni sauvages (...). (idem: 82)

A representação do Outro como “*sauvage*”- um outro geográfico e cultural- na reflexão que sobre tal questão desenvolveu Todorov implica desde logo um olhar que decide quem é selvagem e aos olhos de quem. Como lembra Todorov,

(...) les Barbares sont ceux qui ne parlent pas bien le grec,, « pas plus que nous ne saurions parler leur langue» Il ³⁴[Estrabão].sait donc que, aux yeux des «Barbares» dont nous ignorons la langue, nous apparaissions comme barbares. (Todorov 2009 : 38).

Fica aqui bem explícita a subjectividade do epíteto selvagem e da reversibilidade do mesmo. Mais Estrabão fundamenta a sua definição no conhecimento linguístico, pois considera-o imprescindível no conhecimento do outro, do estranho. No entanto, o conceito é bem mais complexo e ao longo dos séculos foi evoluindo. Além do mais o desconhecimento da língua é um problema resolúvel, ou seja, a ignorância é uma barreira passageira e não perene, atribuída ao sujeito estrangeiro, diferente, que pode em qualquer altura aprender a nossa língua, como nós podemos aprender a dele. Mas continuemos a ler Todorov para compreendermos melhor a extensão da questão:

Le concept de barbarie est légitime et l'on doit pouvoir s'en servir pour désigner, en toute époque et en tout lieu, les actes et les attitudes de ceux qui, à un degré plus ou moins élevé,

³⁴ Em referência à obra *Geographica*,

rejetent les autres en dehors de l'humanité, ou les jugent radicalement différents de soi, ou leur infligent un traitement choquant. Traiter les autres d'inhumains, de monstres, de sauvages est l'une des formes de cette barbarie. (idem: 39)

Ora apelidar os outros de selvagens é frequente por parte dos colonizadores supostamente possuidores de uma cultura mais vasta e superior. Aliás a questão da diferença de cultura está sempre imiscuída neste problema de classificação de civilizações e já aqui se citou a resposta da mãe do narrador a um grupo de parisienses, «Ils ne sont pas plus sauvages que les gens à Paris!» (Le Clézio 2004: 70) convinha, porém, talvez esclarecer melhor as implicações destes epítetos. Não é inocente o título e o subtítulo da obra de Todorov que temos estado a citar ***La Peur des Barbares – Au-delà du choc des civilisations***. Assim, cada europeu teme normamente quem está para além das suas fronteiras. O factor desconhecimento é, à partida, um motivo para a ausência de diálogo, cumulativamente se as línguas de comunicação forem diferentes, então aí a estranheza é ainda mais relevante. E ainda relativamente a este assunto dos limites e das implicações dos termos, lembremos de novo Todorov:

(...) si le terme «culture» désigne l'ensemble des formes de vie collective, son contenu est loin d'être homogène. (...)De même, contrairement à ce que pensaient les colonisateurs pénétrant en Afrique au XIXe siècle, manger avec les doigts plutôt qu'avec une fourchette est un trait caractéristique d'une culture mais ne permet pas d'en déduire la barbarie de ceux qui le font. Les habitudes alimentaires sont un élément important de la culture de chacun, (...). (Todorov 2009 : 60,61)

O pai do narrador está consciente dessa realidade e, desde cedo, aprendeu não só a respeitar como a admirar a cultura indígena. Fez um esforço de descentramento, dir-se-ia hoje. Ao contrário da maioria dos colonos que criou uma imagem especular, desenhando a imagem do seu próprio rosto, sem identificar as diferenças, este médico procurou conhecer verdadeiramente o outro e as fotografias são disso um testemunho. Contudo a admiração pelos indígenas não significava que para os seus filhos quisesse omitir os valores educativos da sua cultura originária vide o episódio do calçado, já aqui citado. Os filhos não poderiam andar descalços, pois eles seriam sempre europeus e não africanos, reger-se-iam, portanto, por regras europeias. O diálogo intercultural levará anos a concretizar os primeiros passos.

«La photographie est affaire de temps et toute photographie est une chronophotographie.» (Bury, 2009) Esta frase de Józef Bury retirada do seu artigo « Le récit du temps photographié» do nº 16 de Cahiers de Narratologie reflecte bem o uso das fotografias nesta obra de Le Clézio. O autor ao fazer a selecção e ao usá-las dispersas pela obra balizou os momentos narrativos, circunscreveu a narrativa a um passado cristalizado mas que serve de testemunho antropológico bem como forma de tornar a escrita mais económica, poupando ao leitor longas descrições paisagísticas ou retratos humanos sempre incompletos. Esta forma de configurar o passado torna-o mais completo, mais *real*.

Detenhamo-nos nas duas últimas fotografias presentes na obra que permitem configurar relações parentais e filiais. Na imagem da página 119 encontramos uma mãe carregando o seu filho às costas usando para isso a sua roupa como um cinto de segurança que prende a criança mas lhe liberta os braços. O tecido que envolve a mulher tem riscas horizontais. A mãe está de perfil e a criança de frente para o espectador, quase como se nos desafiasse a um olhar atento. A mãe parece sorrir e traz uma daquelas longas argolas na orelha visível, bastante comprida, como é típico de algumas tribos africanas. Tem o cabelo preso num *carrapito* e uma trança fininha apanhando o cabelo junto ao rosto. O fundo é mais ao menos indistinto, ao longe parece vislumbrar-se uma árvore. A razão desta imagem parece óbvia: o autor/narrador tinha *ab initium* afirmado que tinha um sonho recorrente de que a sua mãe era negra, ao contrário da realidade. Ora nesta imagem temos um protótipo de uma mãe tipicamente africana. E o texto que está imediatamente por baixo desta imagem diz:

C'est à l'Afrique que je veux revenir sans cesse, à
ma mémoire d'enfant. À la source de mes sentiments et de mes
déterminations.(...)(Le Clézio 2004:119)

Esta irrupção de laivos autobiográficos é claramente uma das justificações da existência deste livro; Le Clézio assume aqui a ambivalência entre autobiografia e biografia do pai, questão de que já falámos. Um aspecto que se torna imperioso notar é que sempre que o narrador se refere ao pai usa a 3ª pessoa do singular e, mesmo quando se refere ao passado em que ao narrador era criança e interagiu mais proximamente com o pai, nota-se uma distância entre os dois, como se existisse uma cortina de distância e desconhecimento mútuo. Talvez seja essa cortina que o autor queira agora romper?

Quanto à última fotografia inserida nesta obra (idem:123), como as restantes, a sépia, encontramos uma imagem fluvial com uma densa vegetação nas margens a bordejar a água. Podemos ver uma nesga de céu luminoso e sensivelmente a meio da imagem há uma figura humana que parece ir montada num cavalo ou num burro. Essa pessoa leva chapéu e veste cores claras, possivelmente o chapéu e a camisa branca e uma peça de vestuário pouco perceptível que aparenta ser um par de calças. A pessoa segue de costas para o observador e por isso reforça a ideia do anonimato. É de particular significado esta imagem não só por ser a última, mas porque parece que está a exemplificar a harmonia entre o homem e o meio, a interacção que o pai do narrador viveu naquele continente, a justificação para o título da obra:

C'est en l'écrivain que je le comprends, maintenant. Cette mémoire n'est pas seulement la mienne. Elle est aussi la mémoire du temps qui a précédé ma naissance, lorsque mon père et ma mère marchaient ensemble sur les routes du haut pays, dans les royaumes de l'ouest du Cameroun. La mémoire des espérances et des angoisses de mon père, sa solitude, sa détresse à Ogoja. (idem:122,123)

Encontramos assim uma espécie de explicitação, para o seu esforço de rememoração de um passado longínquo no tempo e no espaço. O título da obra implica uma certa simbiose entre o homem e o meio. É disso que se trata.

Citando a tese de Maria Paula Silva Costa Alves dos Santos sobre outras duas obras de Le Clézio:

Dir-se-ia que, para Le Clézio, o sujeito se define na sua relação com o mundo, enquanto corpo e linguagem, segundo as linhas abertas pela Fenomenologia, nas quais se encontra também Gaston Bachelard, bem como as posições teóricas que sustentam a abordagem da Temática contemporânea, nomeadamente de Jean-Pierre Richard e Michel Collot. Preconizando a mesma ideia base, está Merleau-Ponty: «L'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît.»(Santos 2009 :33)

Esta frase de Merleau-Ponty poder-se-á articular com as ideias de Ortega y Gasset já aqui evocadas. Ou ainda se quiséssemos com as palavras de Cristo, o homem conhece-se pelas suas obras. O pai, aqui biografado, foi notável pela forma como comungou a sua vida com a das populações africanas a quem prestou cuidados médicos, mas também por quem se interessou e quis conhecer e acima de tudo

respeitou culturalmente. Não é, pois, em vão o epíteto africano. Ele assumiu-se como tal, enquanto lá viveu. E quando regressou a França sentiu-se desajustado, ele já não era o mesmo e a sua cultura também não, tal facto não se devia só à sua idade ou à sua mudança de estatuto, devia-se também à falta de comunhão com um espaço que fora seu por tantos anos e que era sinónimo de uma interacção com a Natureza e com os homens.

Rita Ciotta Neves, em *Babilónia* nº 6/7, cita Edward Said: «Todas as culturas se cruzam uma com a outra; nenhuma é individual e pura, todas são híbridas.» (Neves 2009: 231) Acontece, no entanto, que o ser humano ao absorver diferentes culturas, umas com maior peso que outras, também as filtra de forma diversa, mas sobretudo deixa-se influenciar e as suas opções nem sempre são conscientes. Neste caso, o médico que foi confrontado com tanto sofrimento, com tanta fragilidade, com tanta carência, já não consegue racionalizar e interiorizar que a França a que regressa já pertence ao pós-guerra e a uma relativa abundância comparativamente com a escassez vivida em Ogoja. É provavelmente essa disparidade de situações que explica o seu comportamento difícil de entender para um filho que ainda não é adulto e que não possui ainda uma visão de conjunto, uma lente macro para entender os comportamentos de um pai que se tornara num estranho.

Esta obra vem, então, como que ajustar contas com falsos juízos que terá tecido sobre o seu próprio pai. Mais, vem completar um quadro que o narrador construíra na sua imaginação, mas ao qual faltavam cores que a sua investigação e as imagens que coligiu ajudaram a terminar, a retocar e a ganhar densidade. Daí a sua necessidade de se deslocar aos locais evocados, a sua necessidade imperiosa de completar a viagem no tempo e no espaço e guardar de seu pai, não só apenas imagens esparsas e soltas e tecer uma tapeçaria que permitisse ver uma linha de continuidade numa personalidade complexa e cujo embrenhar num continente, então, pouco explorado, se revelara tão rico, moldando o homem que fora o seu pai.

VI Capítulo

Som e construção de sentido em *Ritournelle de la faim*

Se a temática do colonialismo e a inserção de fotografias contribuem em *L'Africain* para desenhar as personagens do pai e do filho, em *Ritournelle de la Faim* parece-nos ser de destacar o som como tendo uma função idêntica. Assim, o ponto que focaremos neste capítulo com mais cuidado prende-se com esta presença dos diversos sons na obra e da sua influência no ser humano, leia-se, na personagem. A música que está presente nesta obra de Le Clézio, surge como testemunha de um tempo, bem como da forma como marcou as personagens. Além de testemunha, ela chega mesmo a ser actuante e motor de acção numa sociedade. Nesta narrativa, a música intervém em certos momentos como elemento participante da acção e suscita a questão da presença da História nesta narrativa ficcional.

Alaa El Asway, escritor egípcio, afirmou numa entrevista: «Selon moi, un roman est une vie sur le papier qui ressemble à notre vie quotidienne, mais qui est plus profonde, plus signifiante et plus belle.» (Asway 2008) e na mesma entrevista que focava a problemática da escrita de viagem, acrescentou : «La littérature ne change pas la réalité. Elle nous change à nous.» Esta capacidade que a literatura possui é extensível às outras artes e nomeadamente à música. A diferença é que num romance, dada a sua extensão e multiplicidade de personagens, situações e tempos, como que se torna mais palpável esse mundo ficcional no qual frequentemente encontramos linhas de contacto com a nossa própria realidade e vivência.

Em Le Clézio encontramos o entrelaçar a história das suas personagens com os acontecimentos da História que intervêm e determinam as personagens a terem certos percursos e certas actuações que noutro contexto provavelmente não teriam.

Enquanto testemunho de um tempo, *Ritournelle de la faim* socorre-se forçosamente da memória. Neste revisitar de um passado em que a memória documental intervém, seguramente a memória pessoal é o alicerce, a experiência do vivido ecoa no leitor. Retomando as ideias de Paul Ricoeur sobre as relações entre memória e testemunho e esquecimento versus memória, sublinhemos que:

(...) la place de la narrativité dans l'architecture du savoir historique. Elle comporte deux versants. D'un côté, il est admis que la narrativité ne constitue pas une solution alternative à l'explication/compréhension, en dépit de ce que s'accordent curieusement à dire les adversaires et les avocats d'une thèse que, pour faire vite, j'ai proposé d'appeler «narrativiste». De l'autre il est affirmé que la mise en intrigue constitue néanmoins une authentique composante de l'opération historiographique, mais à un autre plan que celui de l'explication/ compréhension, où elle n'entre pas en concurrence avec les usages du «parce que» au sens causal ou même final (Ricoeur 2000: 397)

No fundo, a hipótese levantada por Paul Ricoeur e implícita também no pensamento de Alaa El Asway, é atribuir à narratividade o poder de transmitir história e testemunho válido de um *modus vivendi*. Sendo a narrativa ficção, baseia-se, no entanto, numa realidade que existiu e que foi marcante na Europa. Deste modo, os acontecimentos históricos intrometem-se na construção das peripécias e mesmo na construção das personagens.

O início do século XX assistiu ao dealbar de muitas vanguardas artísticas e particularmente musicais. Paris, capital francesa, mas igualmente capital da Europa civilizada e cultural e, à época, do Mundo, congregou uma plêiade de artistas que revolucionaram o panorama artístico do romper do novo século. Foi um momento de rupturas bem como de manutenção de algumas tradições.

Alex Ross, melhor que ninguém clarifica e situa esta questão:

Porém a verdadeira ruptura chegou com a Grande Guerra. Mesmo antes de ela ter terminado, Satie e vários outros jovens parisienses renunciaram à solenidade fin-de-siècle e apropriaram-se de melodias do music-hall, do ragtime e do jazz; partilharam igualmente o espírito ruidoso do movimento Dada que havia animado Zurique durante a guerra. A sua ligação à terra era urbana; não rural – frivolidade com uma marca militante. Mais tarde, nos anos vinte, compositores localizados em Paris (...) (Ross 2009:90)

É em Paris que decorre grande parte da acção de *Ritournelle de la faim*, portanto é lá que encontramos a personagem feminina principal e acompanhamos a formação da jovem Ethel. Acontece que Ethel, em relação à evolução musical e às novidades artísticas, não apenas estava bem informada sobre o que se passava no mundo da música, como tocava piano e Xénia, a sua amiga, acompanhava-a cantando. É, pois, natural que prestassem atenção ao que ia acontecendo no domínio da criação pianística, principalmente, contribuindo então a música como elemento não

despiciendo na aproximação à obra e na caracterização destas duas personagens femininas.

Podendo a música ser definida como «a arte de se exprimir por meio de sons, seguindo regras variáveis conforme a época, a civilização, etc.»³⁵(Houaiss 2003: 2574), ela implica um acto voluntário e pensado, quando realizada pelo homem. Trata-se de uma actividade intimamente ligada à cultura de cada povo, de cada classe social e inclusivamente pode estar relacionada com actividades laborais. Actualmente é consensual afirmar que todas as civilizações conhecidas até à actualidade possuíram a sua forma de música. Embora nem sempre tendo esse objectivo, a música é entendida geralmente como uma forma artística superior capaz de revelar a sensibilidade e a capacidade de abstracção humana. Contrastivamente os sons não implicam um acto reflexivo ou volitivo, obedecendo a regras ou a qualquer intenção comunicacional, podem ser provocados por elementos da natureza ou objectos fabricados pelos homens, podem ser harmoniosos ou não mas numa grande parte dos casos não pretendem comunicar mensagens inteligíveis.

Contudo e como observa Alex Ross, autor de um abrangente estudo sobre a evolução da música ao longo do século XX, «O som é uma vibração do ar e afecta o corpo e a mente.» (Rox 2009: 70). É algo portanto distinto da música. Sucede porém que, em *Ritournelle de la faim*, tanto a música como os sons agem sobre as personagens, influenciam o seu comportamento conforme a música lhes agrada mais ou menos; no caso específico da música, ela é, além do mais, uma testemunha activa do passar dos tempos.

Assim, e no que à música diz respeito, a sua importância na obra é indiciada desde logo no título, ao conter um termo do vocabulário musical: *ritournelle*. Por um lado, todos os elementos sonoros estão presentes e tornam-se relevantes pelas sensações que despertam. Por outro lado, o termo *ritournelle* além de designar um tipo de composição musical particular, implica uma ideia de repetição, de regresso, aos

³⁵ Cf. Ainda a seguinte definição: “Music = art or science of producing or arranging aesthetically pleasing and emotionally expressive combinations of sounds usually according to principles of rhythm, melody, harmony, tonality, and dynamics.” (Collier’s Dictionary 1986:668)

mesmos passos e compassos. Talvez se justifique alargar o âmbito do vocábulo e pensar que toda a obra é um regresso ao passado e as referências musicais um voltar a encontrar sensações auditivas marcantes.

Curiosamente, o ballet, a pintura, a literatura, o cinema quase não ocupam espaço, em *Ritournelle de la faim*; na verdade, as referências às outras artes são escassíssimas. É efectivamente a música que ocupa lugar de destaque nesta obra de Le Clézio. Sabe-se que na vida real a mãe do autor foi pianista, talvez isso possa ser uma explicação para a personagem principal tocar piano, tal facto não é certamente um acaso insignificante. Podemos, contudo, pensar noutras hipóteses como, por exemplo, ser a arte mais divulgada à época e como as personagens principais não pertencem a classes sociais abastadas nem altamente escolarizadas, essa poderá ser outra razão. Atente-se ainda que, aquando da II Guerra Mundial, uma das perplexidades sobre tudo o que se passou foi precisamente por que razão o povo alemão cuja sensibilidade para a música e a existência de numerosíssimos génios musicais era motivo de tão grande orgulho, se deixou envolver num regime de barbárie, quando aparentemente a música deveria ser um exercício da mente e dos sentidos que tornaria as pessoas mais sagazes e sensíveis à beleza e menos à violência³⁶.

No que toca aos sons verifica-se que também são relevantes na construção das personagens e na economia da narrativa, pois traduzem sentidos importantes para a leitura das personagens complexas apresentadas por Le Clézio. Atentemos no caso concreto da voz humana. Uma das estratégias de Le Clézio é retransmitir a oralidade, as conversas, como se de facto as tivesse escutado partindo de pessoas reais. Seja qual for a verdadeira explicação, para este recurso narrativo, o que é facto é que resulta narrativamente eficaz esta opção. Como se o leitor estivesse a assistir à conversa ocorrida no salão e pudesse não só ouvir tudo, como ver e sentir o ambiente. Voltando à questão da reacção aos estímulos auditivos, na obra não é propriamente à música, mas à voz humana. Reparemos como se tornam significativas essas reacções: «Comme Ethel s'arrêtait pour écouter, sa mère a dit: «C'est Hitler.» Elle avait ajouté, ce qui avait fait un peu ricaner Alexandre : J'ai horreur de cette voix, ça me donne des

³⁶ Carlos Bica, notável contrabaixista português e também compositor, afirmava, em Agosto de 2010, numa entrevista, na TSF, no programa Pessoal e Intransmissível de Carlos Vaz Marques que a música tornava os homens melhores.

frissons...» (Le Clézio 2008 : 57) Portanto, encontramos aqui os arrepios que já preanunciam o medo e posteriormente um desenlace dramático. As sensações auditivas desencadeiam, portanto, reacções tanto ou mais relevantes que a própria música e num entrelaçamento da história com a História.

Na mesma página, coincidentemente, deparamos com outra referência à voz: «Alexandre Brun avait une belle voix de baryton et, quand il chantait, son accent mauricien s'estompait dans la musique et elle pouvait imaginer l'île des origines(...) » (*ibidem*) Esta capacidade imaginativa motivada pela música sempre foi explorada ao longo dos tempos e todos os compositores se lhe referem. Neste momento deparamo-nos com a junção da importância do sotaque, da voz humana e a memória de uma infância longínqua no tempo e no espaço, de forma a encararmos Alexandre como um homem que nunca deixou de valorizar as suas origens de ilhéu e cujo entourage social assim o confirmava, bem como as suas preferências artísticas.

Lembremos ainda outras sonoridades que desempenham um papel relevante na obra. Abordemos a questão da rádio que no seu despontar e particularmente na II Guerra Mundial assumiu funções que apontaram no sentido do 4º poder nascente atribuído aos Média, ao longo do século XX.

Houve três importantes progressos tecnológicos que alteraram o panorama musical dos anos vinte em diante. Em primeiro lugar, a gravação eléctrica permitiu uma qualidade de som de riqueza sem precedentes e de amplitude dinâmica. Em segundo lugar, as transmissões de rádio permitiram a transmissão ao vivo de música, de costa a costa. Em terceiro lugar, os filmes passaram a ser sonoros (Ross 2009: 268)

Destas novidades, a mais frequentemente referida nesta obra de Le Clézio é a Rádio como aliás se pode comprovar na citação há pouco evocada, relativamente à audição da voz de Hitler. Uma outra referência à voz de Hitler existe, talvez ainda mais significativa, já que associada a várias metáforas: « (...) la voix du Fuhrer, cette voix qui résonnait entre les murs vides, qui s'amplifiait, qui paraissait venir du ciel d'été, qui roulait à la manière de l'orage » (Le Clézio 2008:138) Aliás, para aqueles que não viveram a guerra, se não através dos ecos dos antepassados ou das artes, esta citação pode evocar esse filme impressionante e actual «A Queda», onde Hitler demonstra à exaustão o poder do seu discurso de ódio e o poderio da sua voz.

Também vemos, nesta passagem da obra, a importância da Rádio ao serviço da propaganda política, quando os colaboracionistas se servem dela para difundirem os seus comunicados: «(...) “ Ici Londres, les Français parlent aux Français”!» Quem acompanhou o papel dos colaboracionistas e dos resistentes tem, certamente, a noção do papel chave que a rádio desempenhou nessa altura. A Rádio revela-se não só como novidade técnica, mas igualmente como arma política e elemento de união das pessoas. Quem não recorda as imagens das famílias reunidas à volta do posto de rádio ansiosamente escutando as notícias, imagens comuns nos filmes da época. Da mesma forma, as pessoas também se reuniam, para ouvir música de todo o tipo e daí que a referência à Rádio não pudesse faltar numa obra que aborda este período temporal.

O título atribuído a este capítulo - «Le Silence» - torna-se, neste contexto, assaz relevante. Trata-se de um capítulo, onde se inclui a citação atrás transcrita, momento da história que coincide com o início da ocupação pelos alemães e as actividades dos colaboracionistas, (em termos históricos e reais) bem como as atitudes de discriminação em relação aos judeus. Tal título é tanto mais relevante, quanto a música é associada sempre à alegria e à vontade de viver, ao longo de *Ritournelle de la Faim*. Encontramos aqui o jogo entre os conceitos latos de barulho versus silêncio e igualmente entre dor e alegria.

O silêncio não é unicamente a ausência de música, de palavras ou de sons, neste momento é toda uma carga de sentidos que transporta, um ambiente de medo que se cola às personagens, um inominável receio da violência que está prestes a eclodir, a personagem monstro que é apenas esboçada e que o conhecimento passivo do narratário identifica imediatamente, possui esse traço vocal tão característico que perdurou no tempo como elemento identitário. Exactamente a voz que produz o medo e por isso o silêncio. Aliás, esta obra insere-se nessa vontade de testemunhar um tempo que transformou não só a vida das pessoas singulares e familiares, bem como todas as relações entre os europeus e os americanos e europeus e japoneses.

Desta forma um aspecto, sobre o qual não podemos deixar de reflectir é então a oposição entre música e silêncio e entre silêncio e barulho e todos se reportam por antagonismo ou por associação à guerra. São conceitos antagónicos guerra e paz como barulho e silêncio, mas o seu significado é abrangente e se paz é um objectivo a alcançar para a maioria dos povos, o silêncio das armas nem sempre é positivo, o

silêncio pode significar ausência de liberdade, medo, ausência de amor e em *Ritounelle de la faim*, por vezes, o silêncio tem esta última conotação.

Como atrás já se referiu, o narrador opta por transmitir as conversas que decorriam na sala, aos Domingos. Ethel regista frases soltas que testemunham um ambiente, um modo de pensar e caracterizar as personagens participantes. Esta valorização da oralidade advém daquilo que Paul Ricoeur apelida de: «Le témoignage est originairement oral; il est écouté, entendu. L'archive est l'écriture.» (Ricoeur 2000: 209) Ou seja, registamos mais facilmente na nossa memória conversas que testemunham de forma mais impressiva o que cada um pensa, vê ou ouve, em suma, vive. Por exemplo, a propósito das conversas na sala em casa dos pais de Ethel, comentavam-se os rumores sobre o deflagrar da guerra e os boatos que são inevitáveis nestes momentos e o texto conclui-se da seguinte forma: «Tout cela était du bruit, seulement du bruit, seulement du bruit. Pas de quoi fouetter un chat.» (Le Clézio 2008: 63) Temos, pois que o barulho se torna aqui sinónimo de boatos, de notícias negativas de apontadores do mal que se avizinhava, mas cuja certeza era nebulosa.

Num outro prisma, encontramos o silêncio que começa a invadir a casa de Justine e Alexandre: «Ils ne se disputaient plus, mais le vide avait grandi, avait creusé un fossé entre eux que rien ne pourrait combler» (*idem*:109) Esta síntese do que entretanto tinha acontecido entre o par parental Justine e Alexandre, o silêncio que tinha invadido a sua relação e que significava tanta dor, especialmente para Justine, evidencia bem quanto o silêncio pode ter uma conotação negativa, quanto a sinestesia se faz clara com a identificação do peso e do espaço vazio ocupado pela ausência de diálogo que traduz este silêncio. Quando falamos, portanto em sonoridades, a sua ausência é tão significativa quanto a sua presença.

Outra perspectiva também sublinhada por Le Clézio nesta obra é o tipo de relações que eventualmente se poderiam estabelecer entre política e músicos, nomeadamente músicos da chamada música erudita. Lembremos um dos momentos registados por Ethel das conversas de salão: «Ah non, ne mélangez pas! Mozart, Schubert et Hitler, ça ne va pas ensemble ! (rires)» (*idem*: 73) E mais adiante podemos ler: «Allons, Allons, la musique vaut mieux qu'une querelle, restons dans la politique. C'est plus ... léger »! (Rires) (*ibidem*)

Assim, além de testemunha, a música chega mesmo a actuar e a ser alavanca de acção numa sociedade. Nesta narrativa, já o afirmamos, a música intervém em certos momentos como elemento participante da acção. A questão subjacente a algumas discussões, de “salon”, considerando a música, uma arte séria, ou pelo contrário, uma arte menor ressurge aqui também. Ethel confere-lhe um estatuto de superioridade inquestionável; aliás, não só uma arte acima de pequenas discussões, mas acima da política, uma arte maior e os ocidentais bem o sabem, pois desde os gregos que se alcandorou a esse patamar.

Voltando à questão da literatura como espelho da realidade e das suas contradições, assim como do evoluir das artes e dos tempos por saltos qualitativos, nem sempre bem compreendidos e aceites pelas maiorias vemos, em *Ritournelle de la faim*, um eco dessas fracturas entre públicos e produtores de arte. Os novos compositores, ainda questionáveis para os adultos, para a heroína, Ethel já se colocam sem margem para dúvidas numa posição superior e de adesão total: «Ethel a bondi: Ce n'est pas vrai, vous n'y connaissez rien, Ravel est un génie, et Debussy...» Elle a des larmes dans les yeux et Laurent lui serre la main pour lui dire son soutien. » (*ibidem*)

Ravel será para Ethel um compositor a todos títulos memorável, já que teve o privilégio de assistir à estreia de *Boléro*, na ópera de Paris, ao vivo, com Maude, o que inclusivamente criará cumplicidades entre estas duas personagens:

Ethel avait huit ans à peu près, et qu'avec Maude elle était allée à la première du Boléro, la musique qui enflait, qui grandissait, et le public debout qui criait, qui huait, qui frappait dans ses mains. Tout cela paraissait lointain comme un rêve, et pourtant, étrangement, ressurgissait ici, dans le sous sol affreux de cette maison affreux de cette maison (...) (Le Clézio 2008: 163-164)

O Bolero, criado em 1928, ficou como uma das obras de Ravel mais emblemática das novas perspectivas musicais. Ravel, Debussy, Bartók, Janacék contribuíram decisivamente para as novas sonoridades que revolucionaram a música europeia do século XX. Abriram novas vias. O Bolero, numa linguagem luminosa, com o seu ritmo tão marcado³⁷ que parece não querer terminar e vai sempre em crescendo, o envolvendo o ouvinte, ficou eternamente identificado com a fome em

³⁷ O Bolero repete 169 vezes os mesmos dois compassos, em *ostinato*, e foi originalmente concebido para um bailado. Trata-se de uma peça com efeitos de orquestração dinâmica num tempo *moderato*.

todas as suas acepções: fome de liberdade, de sonhar, de formas novas, de novos ritmos e evidentemente fome de alimentos não racionados e de paz:

Maintenant, je comprends pourquoi. Je sais ce que signifiait pour sa génération cette phrase répétée, serinée, imposée par le rythme et le crescendo. Le Boléro n'est pas une pièce musicale comme les autres. Il est une prophétie. Il raconte l'histoire d'une colère, d'une faim. Quand il s'achève dans la violence, le silence qui s'ensuit est terrible pour les survivants étourdis.

J'ai écrit cette histoire en mémoire d'une jeune fille qui fut malgré elle une héroïne à vingt ans. (*Idem*: 206-207)

O curioso é que esta peça não perdeu actualidade e não só as orquestras continuam a tocá-la, com regularidade, como os bailarinos e coreógrafos de diferentes nacionalidades constantemente a dançam.

George Steiner dá-nos uma definição original de música: «A música é o silêncio interrompido. Cada uma das notas que nasce e se extingue permanece em diálogo com o silêncio.» (Steiner 2002:149) Também nesta obra existe este jogo de opostos de silêncios e de barulhos, de música e sons que se aproximam da cacofonia, momentos caóticos ou ainda da ausência de comunicação e silêncios significantes. Deste modo, Le Clézio explora em *Ritournelle de la faim* várias possibilidades de comunicar e outras tantas formas de incomunicabilidade entre os seres humanos e suas consequências no comportamento das personagens e mesmo no decorrer da acção.

VII Capítulo

Viagem e memória em *Ritournelle de la faim* e *L'Africain*

A metáfora da viagem está intimamente ligada à escrita. Qualquer escritor é um viajante também, pois quer trate de viagens reais ou imaginárias, quer fale de viagens situadas num tempo histórico não coincidente com o tempo de escrita, quer aborde viagens na memória, o escritor é um eterno viandante em demanda do seu Santo Graal: seja uma boa narrativa, seja comover o leitor, seja fazê-lo reflectir, ou ainda auto-conhecer-se, manifestando os seus sentimentos e perspectivas face ao mundo que o rodeia.

Recorrendo a uma frase de Tsevtan Todorov, «Le voyage dans l'espace symbolise le passage du temps.» (Gannier 2007:5), poderíamos associar essa asserção a estas duas obras. Em ambas, vemos várias deslocções no espaço, mas o mais importante é o recuo no tempo que a todas está associado. A passagem do tempo tudo torna inexorável e o mesmo sucede nestes dois textos. A juventude de Ethel passou, bem como a do narrador e do pai em *L'Africain*; contudo essa passagem deixou marcas e é disso que o autor quer falar.

Em *Ritournelle de la faim* há algumas deslocções espaciais, a saber, de Paris para Nice, de Paris para a Bretanha, de Paris para o Canadá, mas fundamentalmente há uma viagem no tempo, ou seja, há um recuo no tempo; a acção situa-se maioritariamente durante o antes e o durante a II Grande Guerra.

Em *L'Africain*, a viagem é entre continentes, da Europa para a América e daí para África. Aqui é mais claro o contraste de cosmovisões. A viagem ao passado do pai do narrador arrasta por inerência o mergulho na infância do narrador. O desejo do conhecimento do outro conflui com o próprio auto-conhecimento, ao ponto de surgir a hesitação se o Africano é o pai ou o próprio narrador.

Le Clézio não é certamente o primeiro nem o último autor a descer às profundezas da memória e a mergulhar nessas águas e se toda a sua obra está

identificada com a noção de viagem, nestas duas últimas essa temática parece alargada para um plano menos evidente e privilegiar a vertente da viagem no tempo.

Amin Maalouf, no seu recente *Origines* faz, também ele, uma escavação na arca da memória e com o auxílio dos documentos do passado familiar, reconta o percurso dos seus antepassados, centrando-se no seu bisavô e no seu irmão. Logo no início da obra, para justificar essa sua viagem ao passado declara:

D'autres que moi auraient parlé de "racines"... Ce n'est pas mon vocabulaire. Je n'aime pas le mot "racines" et l'image encore moins. Les racines s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres ; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un chantage : « Tu te libères, tu meurs ! »

Les arbres doivent se résigner. Ils ont besoin de leurs racines ; les hommes pas. Nous respirons la lumière, nous convoitons le ciel, et quand nous nous enfouïssons dans la terre, c'est pour pourrir. (Maalouf 2004:7)

Le Clézio é da mesma forma fascinado pela luz, pela natureza e por isso o seu mergulho no passado não é um desenterrar de memórias, mas trazê-las à luz e renovar o seu olhar sobre o seu pai, a sua mãe e ele próprio, bem como pelas pessoas que tocaram as suas vidas.

Nestas duas derradeiras obras, esta linha da viagem concretiza-se nesse percurso hesitante pelas recordações do par parental: num caso usando um discurso que pela forma se aproxima da biografia ou das memórias da vida do pai, no segundo caso usando o romance como veículo desse testemunho vivencial que herdou da mãe. Em ambos se apresenta um desejo vivo de dar a conhecer um passado ligado às origens familiares e ao contexto social e histórico em que ambos viveram. Diz ainda Malouf quanto ao passado:

Le passé est forcément fragmentaire, forcément reconstitué, forcément réinventé. On n'y récolte jamais que les vérités d'aujourd'hui. Si notre présent est le fils du passé, notre passé est le fils du présent. Et l'avenir sera le moissonneur de nos bâtardises. (idem : 352)

Este entendimento talvez explique o carácter fragmentário de *L'Africain*. As memórias - são sempre impressivas e marcadas por hiatos - como já vimos e grande parte ligada ao corpo e ao espaço. A narrativa inicia-se com a viagem que o narrador fez em criança com a mãe e o irmão para reencontrarem o pai, mas não se circunscreve a esse período que o narrador viveu em África com a família. Temos, em

analepse, a chegada dos pais a África e o périplo que fizeram antes de se instalarem definitivamente em Ogoja. Um período narrado com a inclusão de descrições da Natureza e efabulações, partindo de imagens quanto à felicidade e harmonia que uniria os pais nessa época. Encontramos, depois de várias elipses temporais, outro tipo de narrativa associada à tentativa de explicação dos comportamentos do pai e que se centra na velhice do pai aquando do seu regresso definitivo a França.

Ora esta espécie de vaivém temporal corresponde ao *modus operandi* da nossa memória. Normalmente recordamos por associação de ideias e imagens esparsas, momentos, imagens, cores, sons. Le Clézio serviu-se dessa experiência quotidiana para a transcrever para a sua obra, com o *apport* de que quanto mais revela do pai, tanto mais se auto-conhece.

José Saramago, também ele, um escritor ligado às viagens, declara sobre os objectivos da própria viagem:

O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já. (Saramago 2003:257)

No tocante a esta perspectiva, a linha comum das obras aqui em análise é, sem dúvida, a viagem ao passado, no entanto no caso de *L'Africain* a mudança de continente obriga a abrir os olhos para outros horizontes paisagísticos e humanos, tão díspares dos quadros referenciais das personagens, até àquele momento em que a viagem assim obriga a uma espécie de repensar da própria estrutura mental ao longo do tempo. Neste caso, após a viagem de reconhecimento territorial aquando da chegada dos pais do narrador, há uma estada prolongada que anula o conceito de viagem, para se tornar mais importante o conceito de emigrante e de colonizador.

Isto porque a viagem implica uma duração limitada no tempo, sob pena de se tornar sedentarização noutro local ou emigração. Viagem pressupõe mudança de espaço ou de tempo, mas também desacomodação, implica confronto com o desconhecido e na maioria dos casos vontade de o conhecer. Em *L'Africain* o pai do

narrador possui essa vontade forte de interagir com o outro e de conhecer a sua cultura, para melhor ser solidário com o seu sofrimento e reconhecer a sua harmonia com a natureza. E se porventura também se sente numa terra de exílio, principalmente no espaço de tempo em que vive longe da família e que acaba por ser o período mais longo da sua estada em África, não deixa, porém, de se aclimatar de tal forma a África que Ogoja se transforma na sua terra de abrigo e de missão. Não uma missão espiritual, obviamente, antes uma vontade de contribuir para uma melhoria de condições de vida daquelas populações, a saber: hábitos de higiene, cuidados alimentares ou escolaridade daquelas crianças.

O exotismo não é uma questão que preocupe o pai do narrador, todavia a fascinação pela beleza da natureza e pela novidade aos seus olhos ocidentais despertam nele um desejo de repórter fotográfico, de testemunha ocular que possui o desejo último de partilhar esse conhecimento registado fotograficamente. Provavelmente essa será uma das razões da inclusão das imagens na própria obra. O observador contemporâneo e exterior à realidade ali vivida, há uns anos atrás, aperceber-se-á com certeza de uma realidade à qual nunca teria acesso, pois ela entretanto alterou-se.

Outra possibilidade de leitura de *L'Africain* é tentar uma ponte, cara aos estudos de Literatura Comparada, entre literatura de memórias propriamente dita e os estudos sociológicos. Ver como os colonizados viviam e reagiam aos cuidados médicos que começavam a ter; as relações entre colonos e colonizados; o olhar sobre a realidade dos indígenas e dos colonos, veja-se a título de exemplo o episódio do ataque às térmitas. A consciência que os habitantes africanos já possuíam da essencialidade de preservar os ecossistemas, ao contrário das crianças ocidentais que até então se relacionavam com a natureza de uma maneira totalmente diferente. A estranheza de uns e de outros em relação aos respectivos hábitos aparece aqui bem evidente:

Les enfants du village n'étaient jamais avec nous quand nous partions détruire les termitières. Sans doute cette rage de démolir les aurait-elle étonnés, eux qui vivaient dans un monde où les termites étaient une évidence, où ils jouaient un rôle dans les légendes. Le dieu termite avait créé les fleuves au début du monde, et c'était lui qui gardait l'eau pour les habitants de la terre. Pourquoi détruire sa maison ? La gratuité de cette violence pour eux n'aurait eu aucun sens(...)

Alors nous, nous étions sauvages comme de jeunes colons,
sûrs de notre liberté, de notre impunité, sans responsabilités et
sans aînés. (Le Clézio 2004: 32-33)

Esta intrusão no mundo das brincadeiras de crianças é mais uma variante da viagem ao passado que o autor faz. E que ilustra bem quanto a viagem que fizera para outro continente implica a descoberta de cosmovisões diversas. Uma página antes o narrador tinha afirmado subjectivamente a diferença desses mundos: «En partant pour l’Afrique, nous avons changé de monde» (*idem*: 28)

Quando se parte normalmente constroem-se sonhos, imagina-se, colocam-se hipóteses sobre como será o local ou as gentes. Quando se regressa, por seu turno, vem-se cheio de memórias, expectativas defraudadas ou superadas, momentos que se apagam outros que voltam, imagens, odores, sons, sabores. Nesta obra, os sabores são quase esquecidos, já todos os outros sentidos e as recordações que lhe ficaram associadas, são exaltados. Aliás, como qualquer narrativa de viagem, a marca da subjectividade é decisiva para tornar o texto único, pessoal e cativante. A experiência individual é o motor do texto, contudo em *L’Africain* não se trata apenas do narrador, mas das marcas impressivas de uma outra figura real, o pai do narrador. Importa então o confronto de ambas as perspectivas e ainda o confronto do que foi sentido no passado visto à luz de hoje e dos acontecimentos e evoluções de cada um. Trata-se de uma espécie de releitura do passado, para melhor se auto-compreender e compreender o outro. Não esqueçamos que uma das tónicas inerentes à questão da viagem é a multiplicidade de universos a descobrir por oposição ao viajante que é uno e homogéneo, isto é, o viajante já parte com uma identidade construída e razoavelmente homogeneizada. Ora, nesta obra vemos que quem se vai desmultiplicar em inúmeras facetas é o outro, sem dúvida, o pai é visto de múltiplos ângulos (profissional, inglês, maurício, homem apaixonado, pai, colono, etc). No entanto, o eu-narrador e criança de então, também se vai multiplicar nas suas diversas facetas: filho, criança traquina e curiosa, avaliador dos comportamentos do pai, adulto, juiz dos seus comportamentos passados e dos do seu pai. Enfim, duas figuras complexas e uma delas, o narrador, detém vários papéis: organizador das memórias, seleccionador das mesmas, filho, comparsa, personagem autónoma, voz crítica e laudatória de um tempo que não existe mais. Estamos, então, perante um narrador com múltiplos papéis e um objecto narrado,

também ele, múltiplo e variegado. Estas constatações evidenciam a complexidade da obra e das possíveis leituras.

A verdade científica procura ser exacta, a verdade sobre um homem e sobre o seu passado, por maior que seja o esforço documental e testemunhal será sempre aproximativa, incompleta e subjectiva, por maioria de razão quando esse retrato é realizado pelo filho desse homem. Aliás, é curioso, pois o narrador tanto é homodiegético, como parece assumir alguma distância e, pontualmente, surge como heterodiegético, daí o cruzamento da subjectividade e objectividade se tornar um jogo algo imbricado.

Puis j'ai découvert, lorsque mon père, à l'âge de la retraite, est revenu vivre avec nous en France, que c'était lui l'Africain. Cela a été difficile à admettre, Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre (*idem*: 9)

O narrador não só se mostra aqui como subjectivo como explicita o seu processo de redefinição como pessoa distinta de seu pai e a imagem que o seu pai revela diferente da que ele construíra:

C'était comme s'il n'avait jamais quitté l'Afrique. À son retour en France, il avait gardé les habitudes de son métier, levé à six heures, habillé (toujours de son pantalon de toile kaki), ses chaussures cirées, son chapeau sur la tête, pour aller faire ses courses au marché – comme jadis il partait pour la tournée des lits à l'hôpital –, de retour chez lui à huit heures pour préparer le repas – avec la minutie d'une intervention chirurgicale. Il avait conservé toutes les manies des anciens militaires. L'homme qui avait reçu (...) (*idem*: 66)

Quando o narrador se refere ao homem que foi o seu pai, tenta mostrar objectividade, aquilo em que se tinha transformado e por que razão.

Ortega y Gasset declara na sua obra *O que é a filosofia* que «(...) o ambiente é um dos ingredientes da nossa personalidade, como a pressão atmosférica é um dos factores que compõem a nossa forma física.» e ainda reforça a ideia afirmando: «Cada um de nós é metade o que ele é e o que é o ambiente em que vive.» (Gasset 2007: 37). Em *L'Africain* podemos comprovar essa ideia, visto que a personalidade do pai do narrador foi altamente influenciada pelo meio ambiente em que viveu e a solidão a que foi obrigado. Nunca se aculturou completamente, mas de igual forma não podemos dizer que ele se manteve alheio ou sequer indiferente ao meio em que viveu, por opção própria e por circunstâncias alheias à sua vontade.

Em *Ritournelle de la faim* a deslocação de Paris para Nice não obedece às características da viagem no seu sentido positivo, não existe desejo em ver novos horizontes e de conhecer outras gentes antes pelo contrário trata-se de uma fuga, de uma partida em ordem à sobrevivência. Paris tornara-se numa armadilha para os judeus. Curiosamente ou não, pois os indícios já tinham aparecido. São as mulheres que organizam a fuga: Justine e Ethel. Alexandre mais uma vez se demite do seu papel de chefe da casa. Ethel assume a direcção da operação e Justine empenha-se em mostrar o seu lado prático e a sua desenvoltura em horas difíceis. Trata-se do medo generalizado que leva à partida de tantos habitantes de Paris:

C'était bien le moment d'en parler, sur ce quai bondés de gens apeurés, affairés, qui ne s'occupaient que de sauver leurs meubles et leurs hardes, comme si qui que ce soit au monde pouvait en vouloir, l'ennemi, peut-être le Russe sanguinaire qui allait rompre les digues et envahir l'Europe (...) (Le Clézio 2008 : 144)

A viagem faz-se em direcção ao sul do país, mas tem tudo menos o ar de viagem para destino de férias como décadas mais tarde parecerá quase obrigatório para os parisienses. Naqueles dias terríveis era a mera possibilidade de sobreviver : «Vers le sud, c'aurait pu être les vacances. Pâques au bord de la Méditerranée dans les bois de mimosas et de citronniers (...)» (*idem*: 146)

Fuga que mais se terá assemelhado a um pesadelo e dificilmente a uma amena viagem, pergunta-se então o próprio narrador em relação à sua personagem Ethel:

Est-ce qu'elle voyait les restes de la guerre, le long de la route, ces pans de mur à demi effondrés sur lesquels on pouvait lire le nom, un slogan, les trous noirs dans les champs, les épaves de voitures calcinés (...) ? (*idem*: 147)

E, no entanto, a partida também deu lugar à esperança, à possibilidade de recomeçar a viver sem o medo reinante: «Peut-être que la formule d'Alexandre, désormais célèbre, avait trouvé place dans son esprit : une vie nouvelle commence !» (*ibidem*)

Este é um dos sentidos da viagem nesta obra, quando, no final, Ethel vai para o Canadá com Laurent, o objectivo é exactamente esse, começar uma nova vida e, como todos os ocidentais, sabem dentro de um imaginário deixado em herança pelo conto de fadas, a felicidade após o casamento não se conta. Representa o final de

qualquer narrativa³⁸. No entanto, pressupõe-se que foi essa história não contada na obra a do espaço-tempo da infância do narrador e da sua gênese como pessoa gerada por uma heroína. A viagem aqui apresentada não tem então tanto a ver com deslocções espaciais, antes sim com viagens de rememoração de um tempo já passado, já vivenciado.

³⁸ Cf. o fechamento padronizado “Casaram e foram felizes para sempre”.

Conclusão

A língua é a matéria-prima de Le Clézio e a literatura o seu meio ambiente, lembrando as suas palavras: «Le langage n'est pas une «expression», ni même un choix ; c'est être soi.» (Le Clézio 1967 : 51) Nestas duas obras que de algum modo podemos entender como homenagens póstumas, encontramos um vivo exemplo dessa assunção da literatura como forma de se desnudar principalmente do seu passado, tal como Günter Grass, descascando as sucessivas camadas de casca que nos revestem.

Este cidadão do mundo transporta-nos para um passado recorrendo a várias estratégias narrativas, umas mais próximas da ficção, outras da biografia.

Nas obras em análise neste estudo, tentámos que ficasse claro que se trata de um autor que quis testemunhar um passado que não pode ser esquecido. Aliás Frédéric Bruly é peremptório ao afirmar «L'écriture est un remède contre l'oubli.» (Bruly 2008) Não é por acaso que recorremos a um artista africano³⁹, para sustentar esta ideia, já que Le Clézio se interessou por muitas culturas não ocidentais e na obra *L'Africain* é tecido um retrato valorativo dessa civilização do continente esquecido, como muitos lhe chamam ainda hoje. Salientamos, como já foi referido, que a memória individual se cruza inúmeras vezes com a memória colectiva.

Estas obras são uma clara prova do pensamento de Eric Fottorino «L'écriture est un fil plus solide que la vie.»⁴⁰ (Fottorino 2010: 8)

A literatura inventa a realidade. Inventa a realidade a partir do vivido, do real, e do possível, do necessário, não é uma coisa gratuita. Mas é inventado. (...) Essas duas relações de espaço e de tempo, as duas velocidades diferentes que tem numa cidade e como o tempo passa. Tudo isso cria um outro mundo que não é especificamente de

³⁹No « BLOG DE SERGE GRAH POUR QUE L'AFRIQUE NE DORME PLUS JAMAIS ! », Frédéric Bruly Bouabré é assim apresentado : « (...) à 85 ans [il] reste un artiste aux multiples facettes. Inventeur d'alphabet, dessinateur, conteur, poète et très probablement l'un des artistes les plus imprévus de l'histoire de l'art contemporain en Afrique. A Abidjan où il est basé, Frédéric Bruly Bouabré continue de se poser des questions sur la vie de l'homme et sur l'écriture comme déchiffrement du monde humain. » (<http://sergegrah.centerblog.net/18.html>)

⁴⁰ Entrevista conduzida por Julie Cadilhac publicada in **BSCNews** nº28 septembre 2010 aquando do lançamento do livro *L'homme qui m'aimait tout bas*

são Luís, nem especialmente brasileiro, é das pessoas. É um pouco isso. (Gullar 2010: 43)⁴¹

Le Clézio também se serviu de uma realidade que testemunhou directamente ou indirectamente, pelo par parental, o que está especialmente espelhado em *Ritounelle de la faim* e em *L'Africain*. Uma realidade que ele vivenciou parcialmente e sobre a qual investigou, mas que a sua liberdade de escritor transformou de forma a conferir-lhe um valor muito mais universal.

A escrita como forma de conhecimento do sujeito coloca-se em todo o tipo de literatura, mas nas biografias e autobiografias de forma mais acutilante. Hoje existe a questão da autoficção trazida à cena por Phillipe Lejeune e Doubrosky que aliás usou o termo pela primeira vez. Mas em Le Clézio não podemos dizer que se trata de fazer coincidir o autor com personagens ficcionais. Trata-se sim, de uma biografia do pai, no caso de *L'Africain*, onde o recurso a experiências vividas pelo narrador implica um olhar subjectivo de um adulto escritor, já não a criança que tinha sido ou sequer o investigador isento que se propõe ser na introdução. Este olhar que ganhou distância temporal, não deixou de estar afectivamente ligado ao pai, daí que se imiscua, nessa escrita, uma veia de autobiografia e igualmente de busca de conhecimento de si próprio. Referindo a evocação do passado, não podemos deixar de citar Antonio Tabucchi que define assim.

Evocação significa chamar à memória (...) A realidade que é perceptível pelos nossos sentidos muito antes de vir a ser decifrada e elaborada pelas nossas capacidades intelectuais e psicológicas, essa realidade pode regressar anos mais tarde graças aos sentidos (...) a literatura é capaz de nos mostrar como uma faculdade sensorial pode ser um elemento desencadeador da memória, chegando ao ponto de dar vida a uma obra literária. (Tabucchi 1992: 132)

Revelar quem foi o seu pai ou o passado de uma personagem como Ethel e o contexto em que terão vivido implica dar ao leitor uma visão do mundo com elementos documentais de uma época que marcou o século XX e a humanidade, indelevelmente. Simultaneamente, implica revelar a sua leitura pessoal do mundo. Desvendar, por exemplo, um continente como a África ou uma Paris pré-guerra não deixa imune um autor cuja infância foi vivida à sombra desses eventos históricos.

⁴¹ Extracto de uma entrevista a Ferreira Gullar conduzida por Isabel Coutinho e publicada a 19 de Setembro de 2010 na revista Pública

Essa visão do mundo tem alguns pressupostos que se atêm a uma visão do homem solidário com o seu semelhante ainda que pertença a culturas, raças ou línguas diferentes.

J.-M.G.Le Clézio declara em *L'extase matérielle*: «Dans cette vie, tout est important. Plutôt que de dire d'un homme qu'il est cultivé, je voudrais qu'on me dise : c'est un homme.» (Le Clézio 1967: 43)

Em relação à escrita deste autor também se poderá afirmar que ele pode bem ser classificado como escritor pós-moderno, atendendo à forma usada nas suas obras, sobretudo na década de 60, porém mais importante é estarmos perante um escritor que valoriza todos os valores humanos e cativa o leitor para um mundo ficcional de uma forma indelével.

Encontramos exemplos de personagens que são exemplo da impotência humana, para se superar e vencer o mal. Em *Ritournelle de la faim*, Alexandre acaba vítima de si próprio e dos seus erros na miséria. O pai do narrador de *L'Africain* termina os seus dias, amargurado e triste, com a sua impotência, perante o sofrimento daqueles nigerianos a quem o colonialismo não levou bem-estar e perante a sua própria família que sofreu com as suas ilusões.

A figura do pai em *L'Africain* e a sombra da mãe em *Ritournelle de la faim* constituem dois pontos essenciais na leitura destas duas obras. O par parental marca inequivocamente a tessitura destas narrativas. Homenagem, tentativa de compreensão, revelação e auto-revelação assumem-se como palavras-chave, para o entendimento cabal destes textos.

Temos ainda outra chave de leitura que é o colonialismo e o uso da fotografia como prova documental de uma civilização que foi mal entendida pelos europeus de quem o pai de Le Clézio era um exemplo *sui generis*, já que demonstrava uma atitude diversa dos demais colonos ingleses. Esta relação com o outro, diferente em tudo do homem ocidental, vai evidenciar um confronto de culturas que a criança que era ao tempo o narrador, exemplificará com alguns episódios.

A construção de sentido em *Ritournelle de la faim* implica a atenção que o leitor deve prestar à presença da música e dos sons no desenrolar da narrativa. Aliás, a música permite uma visão do evoluir da sociedade claramente marcada pela evolução

dos meios técnicos, mas igualmente pelas mentalidades e pelas ideologias que pintaram o dealbar do século XX. O Bolero de Ravel representará não apenas um trecho musical interessante, mas um marco simbólico na viragem dos gostos artísticos das primeiras décadas do século XX. A arte vai implodir todas as fronteiras e surgirá uma explosão de variadas vanguardas.

A guerra, as atrocidades que ocorreram, naqueles terríveis anos, abalaram todas as estruturas canónicas e todas as classificações. Todas as artes ecoaram esses vanguardismos.

Primo Levi é outro autor que pugna pelo não esquecimento da tragédia do século XX, com as suas obras literárias. Mas mais do que lembrar, importa mostrar que os erros devem dar lugar a um mundo melhor e, para isso, é vital ter esperança. Relembrando as ideias de George Steiner relativas a este ponto de análise:

«A esperança e o medo são ficções supremas que extraem a sua força da sintaxe. São tão inseparáveis uma da outra, como da gramática (...) a esperança é uma inferência de ordem transcendental.» (Steiner 2002: 17)

Ora, as personagens de Le Clézio são portadores de esperança e vencem esse medo paralisante. Seja o caso de Esther em *Étoile Errante*, seja Lalla em *Désert* ou Ethel em *Ritournelle de la faim*.

“Esperar” é um acto de linguagem, uma forma de comunicação interior ou exterior, que “presume” um ouvinte, ainda que seja o si próprio que fala. (...) A contra-garantia metafísica é a de uma organização racional do mundo (...) (Steiner 2002:17)

Contudo, o nosso mundo no século XX e como parece igualmente nesta primeira década do século XXI, carece dessa ordem racional que já Descartes evocava. Daí que seja tão importante que perdurem vozes portadoras de esperança. Então, se pensamos que a actividade artística tal como o pensamento filosófico deriva do espanto que o homem sente perante a beleza do mundo ou perante o sofrimento humano ou ainda perante o amor, podemos partilhar da concepção de Ferreira Gullar, o grande poeta brasileiro da actualidade.

(...) o meu poema nasce de um espanto, de alguma coisa que inesperadamente me surpreende e me revela um lado da vida que eu não tinha visto, não tinha percebido. (Gullar 2010 : 45)

A tarefa que Le Clézio se impôs, nestas duas derradeiras obras publicadas, foi essa busca de entendimento do outro e do passado. A função simbólica presente em qualquer obra literária implica aqui uma relação particular com o passado, há uma manifesta vontade de dar a conhecer uma realidade que o mundo não poderá nunca esquecer, sob pena de correr o risco de repetir a tragédia demasiado atroz que manchou o passado da Europa e do mundo.

A viagem foi sempre uma linha aglutinadora na obra de Le Clézio, no entanto aqui surge-nos aliada a uma viagem da memória e não unicamente espacial. Aliás o acto da rememoração e da lembrança associado à imaginação torna-se algo de muito especial. Paul Ricoeur cita Sarte para nos explicar este “fenómeno”:

L’acte d’imagination(...) est un acte magique. C’est une incantation destinée à faire apparaître l’objet auquel on pense, la chose qu’on désire, de façon qu’on puisse en prendre possession». Cette incantation équivaut à une annulation de l’absence et de la distance. (Ricoeur 200 : 65)

Haveria muitos outros caminhos a explorar na análise destas duas obras, desde logo o papel da figura feminina na escrita de Le Clézio. Outra pista a ser explorada seria a caracterização do espaço de forma mais aturada e a relação do homem com esse espaço, tópico que apenas foi aqui afluído. A passagem do tempo, concretamente o envelhecimento, bem como o crescimento seriam também vias a merecer maior atenção. Enfim, a escrita lecleziana é suficientemente rica para suscitar muitos outros estudos sob olhares diversos sobre a sua obra.

Bibliografia

1. Obras do Autor

Le Clézio, J.-M.G. (1978), *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
_____ (2009), *L'Africain*, Luçon, coll.Folio, [2004].

_____ (2008), *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, essais [1967].

_____ (2000), *Cœur brûle et autres romans*, Paris, Gallimard, coll. Folio.

_____ (2008), *Raga abordagem do continente invisível*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Sextante Editora [2006].

_____ (2008), *Deserto*, trad. Fernanda Botelho, Lisboa, Dom Quixote, [1980].

_____ (2008), *O processo de Adão Pollo*, trad. Manuel Villaverde Cabral, Lisboa, Publicações Europa-América [1963].

_____ (2008), *A Febre*, trad. Liberto Cruz, Lisboa, Ulisseia, colecção Clássicos da Literatura [1965].

_____ (2009), *A Música da Fome*, trad. Isabel St. Aubyn, Lisboa, Publicações Europa-América [2008].

_____ *Conférence Nobel-Dans la forêt des paradoxes*, in www.Nobelprize.org (consultado em 7/12/2008).

_____ (2008) *Ritournelle de la Faim*, Mayenne, Gallimard.

2. Bibliografia crítica e outra

[Autofiction] in <http://autofiction.org/> (consultado em 5/11/2009).

Azevedo, Lucienne, “Autoficção e literatura contemporânea”, in <http://www.abralic.org/revista/2008/12/23/download> (consultado em 3/11/2009).

Beevor, Antony; Cooper, Artemis (2006), *Paris após a libertação 1944-1949*, trad. José Espadeiro Martins, Lisboa, Bertrand Editora [1994].

Borgomamo, Madeleine (2009), «Figures de Pères», *Revue Europe*, janvier, février, nº 957-958.

Bury, Józef (2009), « Le récit du temps photographié », *Cahiers de Narratologie*, n° 16, in <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=1022> (consultado a 12-3-2010).

Cadernos de Literatura Comparada, n° 16, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2007 [n° sobre “Paisagens do eu: identidades em devir”].

Cadernos de Literatura Comparada n° 18, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2008 [n° temático sobre “Viagens”].

Collier's Dictionary, vol. L to Z, London and New York, Macmillan Educational Company, 1986.

Colonna, Vincent (2005), « L'Angle mort de l'autofiction », *Le Magazine Littéraire* n°440, mars, pp. 27,28.

Cordeiro, Cristina Robalo (2008), *Jornal de Letras*, 22 de Outubro - 4 de Novembro, pp.18,19

Cortanze, Gérard de (2008), « Grand Entretien avec J.M.G. Le Clézio - L'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix », *Le Magazine Littéraire*, novembre, n° 480, pp. 94-99.

_____ (2001), [interview avec Arturo Pérez- Reverte], *Le Magazine Littéraire*, juin, n° 399

D'Angelo, Biagio (2007), « Mnemósine, Borges e Shakespeare », *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 16, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 135-153.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, (2003), *Kafka - Para uma literatura menor*, Lisboa, Assírio & Alvim, trad. Rafael Godinho, col. Testemunhos [2002].

_____, (1975), *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Oedipe*, Paris, Les Éditions Minuit.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, (2003), 3ºvol, Lisboa, Temas e Debates.

Dobrovsky, Serge, *De 'L'Évasion' à 'La Dispersion' », in <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/22/Serge-Dobrovsky%3A-De-L'Evasion-a-La-Dispersion-ou-Du-roman-vrai-vers-l'autofiction> (consultado em 12/11/2009).*

_____ (2005), « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », *Le Magazine Littéraire*, n°440, mars, p.8

Durand, Gilbert (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

Figueiredo, Eurídice (2007), “René Robin : autoficção, bioficção, ciberficção”, in [www., revistaipotese.ufjf.br volumes/18/cap.02.pdf](http://www.revistaipotese.ufjf.br/volumes/18/cap.02.pdf) (consultado em 6/11/2008).

_____ (2007), «Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção,» [Interfaces, n°7] in <http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1173617264.pdf> (consultado em 12/11/2009).

Gasparini, Phillipe (2005), «La fin de la littérature ?», *Le Magazine Littéraire*, n°440, mars, p.27

Grell, Isabelle, «Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction», in <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/15/Pourquoi-Serge-Doubrovsky-na-pu-eviter-le-terme-dautofiction> (consultado em 12/11/2009).

_____ «La langue du roman actuel : de l'autofiction à la fiction, l'interpellation au cœur de l'écriture», in <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/04/01/La-langue-du-roman-actuel-%3A-de-lautofiction-a-la-fiction-linterpellation-au-coeur-de-lecriture> (consultado em 12/11/ 2009).

Genon, Arnaud ; Grell, Isabelle ; «De « l'Evasion » à «La Dispersion» ou Du roman vrai», in <http://www.autofiction.org/index.post/2008/10/22/Serge-Doubrovsky> (consultado em...12-2-2010).

Gnisci, Armando (ed.) (2002), *Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.

Grass, Günter (2007), *Descascando a cebola*, Lisboa, Casa das Letras.

Gullar, Ferreira (2010) [entrevista conduzida por Isabel Coutinho, revista *Pública*, Setembro, p.40-49.

Guy, Alain (1969), *Ortega y Gasset ou la raison vitale et historique*, Paris, ed Sechers, col. Philosophes de tous les temps.

Hahn, Lewis Edwin; (coord.) (1995), *A Filosofia de Paul Ricoeur*, trad. António Moreira Teixeira, Lisboa, Instituto Piaget.

Harang, Jean-Baptiste (2009), « Le Clézio et les silences de la mère », *Le Magazine Littéraire*. n° 479 ;1/10/2009

Heidegger, Martin (1951), *El Ser y el Tiempo*, trad. José Gaos, México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Kapuscinski, Ryszard (2009), *O Outro*, trad. Isabel Ponce de Leão, Porto, Campo de Letras [2006].

Kristeva, Julia (1988), *Etrangers à nous-mêmes*, Mesnil-sur-l'Estrée, Librairie Arthème Fayard.

Lecarme, Jacques; Lecarme-Tabone, Éliane (2004), *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin [1997].

Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, coll. Poétique, Éditions Seuil.

_____ (1998), *Pour L'Autobiographie*, Paris, coll. La couleur de la vie, Éditions Seuil.

_____ (2005), *Signes de vie- le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions Seuil.

Maalouf, Amin (2009), *Origines*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle [2004].

Marcon, Frank Nilton, «Estudos pós-coloniais em reflexão», [Núcleo de Estudos sobre Identidade e Relações interétnicas; Centro de Filosofia e ciência Humanas; Universidade Federal de Santa Catarina], in <http://www.nuer.ufsc.br/artigos/estudosfrank.htm> (consultado em 10/07/2010).

Marques, Ricardo (2010), «Jonh Updike Ponto último e outros poemas – tradução de Ana Luísa Amaral», *Colóquio Letras*, nº 174 Maio/Agosto, pp. 212-214

Mbembe, Achille (2001) *Formas Africanas da Escrita de Si*, trad. Marina Santos, in *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, nº 1.

Melo, Fernanda de Araújo, «Ortega y Gasset e a teoria do Valor», in <http://www.e-torredabel.com/OrtegayGasset/Estudios/Araujo-Ortega-TeoriadoValor.htm> (consultado em 21/03/2010).

Mendes, Ana Paula Coutinho (2008), «Quem tem medo na terceira margem? Vozes e vias migrantes, entre memórias e projecções», *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 18, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 25-40.

Ortega y Gasset (2007), *O que é a Filosofia?* trad. José Bento, Ed. Cotovia Lisboa, [1994].

Ortega y Gasset (1994) *Oeuvres Completes III*, Ed, Klincksieck, Paris,[1988].

Pageaux, Daniel-Henri e Álvaro M. Machado (2001), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.

Pessoa, Fernando (1982), *Livro do desassossego por Bernardo Soares*, org Jacinto Prado Coelho, Lisboa, Ática.

Real, Elena; Jiménez, Dolores (eds.) (1992), *J.M.G. Le Clézio Actes du Colloque International*, València, Universitat de València Departament de Filologia Francesa i Italiana.

Ricoeur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, l'Ordre Philosophique.

_____ (1970), *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*, trad. Denis Savage, New Haven, Yale University Press.

_____ (1983), «On Interpretation », *Philosophy in France today*, ed. Alan Montefiore, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p188 in Hahn, Lewis Edwin dir. *A Filosofia de Paul Ricoeur*,

_____ (1987), «Auto compréhension et histoire», *Symposium International Paul Ricoeur, Granada, Espagne 23-27 /11/1987*.

Ridon, Jean-Xavier (1995), *Henri Michaux/ J.M.G. Le Clézio – L'Exil des mots*, Paris, Editions Kimé.

Ridon, Jean-Xavier (2002), *Le voyage en son miroir. Essai sur quelques tentatives de réinvention du voyage au 20eme siècle*, Paris Ed.Rimé.

Roth, Philip (2008), *Património*, trad. Fernando Pinto Rodrigues, Lisboa, Dom Quixote, 2ª ed. [1991].

Ross, Alex (2009), *O resto é ruído*, trad. Mário César d'Abreu, Alfragide, Casa das Letras, 1ª ed. [2007].

Roussel-Gillet, Isabelle (2005), *Étude sur Le Chercheur d'or de Le Clézio*, Paris, Ellipses.

_____ (2008), *Le Clézio aux lisières de l'enfance*, Presses de l'Université d'Artois, Cahiers Robinson n° 23, mars pp5, 6.

_____ (2008), *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio n°1, À propos de Nice*, Paris, Éd. Complicités.

Sanchez, Serge (2008), « Les écrivains voyageurs sont-ils au bout du chemin ? », [interview à Alaa El Asway et Michel le Bris], *Le Magazine Littéraire*, n°475, mai.

Santos, Maria Paula Silva Costa Alves dos (2009), *Viagem e Utopia em J.-M.G. Le Clézio Le chercheur d'or e Voyage à Rodrigues*, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, dissertação de mestrado em Estudos Românicos.

Saramago, José (2003), *Viagem a Portugal*, 21ª ed., Lisboa, Editorial Caminho [1984].

Steiner, George (2002), *Gramática Da Criação*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, [2001].

Todorov, Tzvetan (2009), *La Peur des barbares*, Paris, Éd. Robert Laffont [2008].

Youngs, Tim (2007), «Para onde vamos? Abordagens interdisciplinares à escrita de viagens», *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 16, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 155-178.

Wesemael, Sabine Van ; Clément, Murielle Lucie (coord.) (2008), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles – La figure du père*, Paris, L'Harmattan.