


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO

O UNIVERSO AUTOFICCIONAL DE J. M. G. LE
CLÉZIO: *Voyage à Rodrigues, Onitsha, L’Africain e*
Ritournelle de la faim



ARARAQUARA – S.P.
2019

ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO

**O UNIVERSO AUTOFICCIONAL DE J. M. G. LE
CLÉZIO:** *Voyage à Rodrigues, Onitsha, L'Africain e
Ritournelle de la faim*

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

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof^a Dr^a Ana Luiza Silva Camarani

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2019

Assunção, Islene França de
O universo autoficcional de J. M. G. Le Clézio:
Voyage à Rodrigues, Onitsha, L'Africain e Ritournelle
de la faim / Islene França de Assunção – 2019
215 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Profª Drª Ana Luiza Silva Camarani

1. Literatura francesa. 2. Literatura contemporânea.
3. Autoficção. 4. Le Clézio. 5. Identidade. I. Título.

ISLENE FRANÇA DE ASSUNÇÃO

**O UNIVERSO AUTOFICCIONAL DE J. M. G. LE
CLÉZIO:** *Voyage à Rodrigues, Onitsha, L'Africain e
Ritournelle de la faim*

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

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof^a Dr^a Ana Luiza Silva Camarani
Bolsa: CNPq

Data da defesa: 29/05/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a Ana Luiza Silva Camarani
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara.

Membro Titular: Prof^a Dr^a Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara.

Membro Titular: Prof^a Dr^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha
Universidade Federal de Uberlândia.

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Luciana Moura Colucci de Camargo
Universidade Federal do Triângulo Mineiro.

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

A Eliene e Israel.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, por me permitir alçar voos mais altos do que, nem em meus melhores sonhos, poderia sonhar, pelo presente que é a vida e por sempre ser minha fortaleza e proteção. Sou infinitamente grata por me conceder o privilégio de descobrir que o Universo só diz “sim” quando não deixamos de acreditar!

Aos meus amados pais, Israel Alves de Assunção e Eliene França de Assunção, pela vida, pelo amor incondicional e por me ensinarem a lutar por meus objetivos, ter fé e dar valor ao que tenho, sem nunca esquecer minhas origens. Também, aos meus queridos irmãos e aos familiares, por acreditarem em mim e me incentivarem a sempre ir em frente. Eu amo muito vocês!

À professora Midea Alves, pela disponibilidade e carinho incessantes, por ser a professora que, embora nunca tenha me ensinado em sala de aula, foi exemplo de lições que levarei para o resto da vida.

À minha terapeuta, pelo suporte profissional, cheio de empatia e afeto, nos momentos em que me foi difícil acreditar ser possível seguir. Gratidão por me ajudar a juntar os fragmentos da minha vida e, com eles, reconstruir uma nova, Mirela!

Aos meus preciosos amigos (eles sabem), pelo carinho, incentivo e apoio constantes no decorrer de minha trajetória pessoal e acadêmica. Sem vocês ao meu lado, o fardo certamente teria sido por demais pesado.

À minha orientadora, professora Ana Luiza Silva Camarani, por aceitar partilhar comigo seu conhecimento, pelo apoio, dedicação e, sobretudo, paciência, no decorrer da pesquisa e desenvolvimento desta tese.

Ao professor Adalberto Luis Vicente e à professora Maria Célia de Moraes Leonel, pela leitura atenta e valiosas contribuições fornecidas no Exame Geral de Qualificação.

Às professoras Andressa Cristina de Oliveira, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e Luciana Moura Colucci de Camargo e ao professor Adalberto Luis Vicente, por prontamente aceitarem ao convite para composição da Banca de Defesa, pela leitura atenta e pelas ricas observações feitas a respeito deste trabalho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo amparo financeiro concedido para a realização da pesquisa, por meio do qual foi possível apresentar resultados do trabalho em um congresso internacional na França e fazer pesquisas na Bibliothèque Nationale de France (BnF).

À Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, por me acolher e me proporcionar tantos aprendizados no decorrer desses doze anos de estudos.

Aos funcionários da Biblioteca e da Seção de Pós-Graduação, pela constante dedicação e disponibilidade no esclarecimento das dúvidas surgidas ao longo do curso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela oportunidade de realizar o curso de Doutorado, e aos professores, por me proporcionarem uma excelente formação, pelo respeito e por alimentarem o amor que nutro pela Literatura.

Finalmente, a J. M. G. Le Clézio, pela beleza de seus escritos, pela poesia de suas palavras, pela delicadeza e sensibilidade de seu olhar sobre o mundo e, especialmente, por me ensinar a enxergá-lo de outra maneira e, assim, “*être vivant*”.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para meu crescimento, tanto acadêmico quanto como ser humano ao longo desses anos de estudo, meus mais sinceros agradecimentos!

“Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado.” (ROSA, 1994, p. 253-254)

RESUMO

Voyage à Rodrigues, Onitsha, L'Africain e Ritournelle de la faim são textos que acompanham as mutações da literatura francesa contemporânea, seguindo as tendências da escrita de si, mas, ao mesmo tempo, distanciando-se da linha tradicional da biografia e da autobiografia e assemelhando-se à nova forma recentemente surgida no universo autobiográfico, identificada como autoficção. Tendo em vista que a necessidade de compreensão de si mesmo exige uma interrogação concernente ao passado e à origem, nessas obras, os protagonistas empreendem uma viagem no tempo e no espaço rumo ao passado, a fim de narrar fatos da infância, da vida dos pais e antepassados ou de alguma pessoa que tenha importância em suas histórias de vida. Traduzindo um desejo geral da própria época corrente, a obra de Le Clézio confirma a obstinação dos escritores contemporâneos em encontrar a herança perdida e evitar a irremediável passagem do tempo. Esse retorno ao passado constitui uma partida cujo fim é a busca de si mesmo, uma vez que, no esforço de descobrir as origens, os heróis manifestam o desejo de recuperar a identidade perdida, de suprir uma falta e/ou de restituir a dignidade roubada a um dos membros de suas famílias. A viagem (real ou figurada) e a escrita tomam, por conseguinte, uma dimensão iniciática, já que se desvelam como produtos de uma busca identitária, assumindo o papel de mediadoras do autoconhecimento e de preservação da memória, devido à capacidade de resistir à passagem do tempo, fazendo sempre vivas as pessoas e os fatos narrados e impedindo-os de “caírem no esquecimento”. A fuga do presente exprime, ainda, a insatisfação das personagens leclézianas em relação ao materialismo da sociedade contemporânea, instituindo uma espécie de retorno à natureza e se apresentando como um meio de resistência à mentalidade dominante, revelando, assim, uma visão de mundo aparentemente contrária à globalização, ao consumismo e ao racionalismo exacerbado do homem atual. Desse modo, o objetivo deste trabalho é demonstrar, nas obras supracitadas, as particularidades da escrita autoficcional presentes nas narrativas e, também, constatar como Le Clézio ultrapassa o domínio da autobiografia tradicional. Ademais, visamos verificar que, se a autoficção é definido por um contrato de leitura ambíguo, os textos leclézianos examinados nesta tese devem ser considerados autoficcionais, visto que promovem essa ambiguidade por meio de estratégias genéricas complexas. Para desenvolver essas ideias, teremos como suporte as teorias e críticas da literatura contemporânea, da autobiografia e da autoficção – em específico as contribuições de Philippe Gasparini (2004, 2008, 2011, 2016) e Philippe Vilain (2005, 2009) –, bem como aquelas que tangem ao estudo do sujeito, da identidade e da memória, a partir das quais, faremos a leitura, interpretação e análise das obras estudadas.

Palavras-chave: Literatura francesa. Literatura contemporânea. Autoficção. Le Clézio. Identidade.

RÉSUMÉ

Voyage à Rodrigues, Onitsha, L'Africain et *Ritournelle de la faim* sont des récits qui accompagnent les mutations de la littérature française contemporaine en suivant les tendances de l'écriture de soi, mais en même temps s'éloignent de la voie traditionnelle de la biographie et de l'autobiographie et se rassemblent à la nouvelle forme née récemment dans l'univers autobiographique, identifiées comme «autofiction». Étant donné que le besoin de la compréhension de soi-même exige une interrogation concernant le passé et l'origine, dans ces oeuvres les protagonistes entreprennent un voyage vers le passé dans le temps et dans l'espace, afin de raconter des faits de leur enfance, de la vie de leurs parents, de leurs ancêtres ou de n'importe quelle personne qui a de l'importance dans leurs histoires de vie. En traduisant une envie générale à la propre époque actuelle, l'oeuvre leclézienne va attester l'obstination des écrivains contemporains de retrouver l'héritage perdu et d'éviter l'irréversible passage du temps. Ce retour au passé va constituer un départ dont le but est la quête de soi-même, car dans l'effort de découvrir les origines, les héros expriment le désir de retrouver l'identité perdue, de pallier un manque ou de restituer la dignité enlevée à un des membres de leurs familles. Le voyage (réelle ou figurée) et l'écriture prennent, par conséquent, une dimension initiatique, puisqu'ils se montrent comme des produits d'une quête identitaire en jouant le rôle de médiateurs de la connaissance de soi et de la préservation de la mémoire, en raison de leur capacité de résister au passage du temps, en faisant toujours vivants les personnes et les faits narrés et en les empêchant de tomber dans l'oubli. La fuite du présent exprime encore l'insatisfaction des personnages lecléziens par rapport au matérialisme de la société contemporaine, en instituant une espèce de retour à la nature et un moyen de résistance à la pensée dominante, en révélant ainsi une vision du monde apparemment contraire à la globalisation, au consumérisme et au rationalisme exacerbé de l'homme actuel. De cette façon, l'objectif de ce travail est celui de démontrer, dans ces oeuvres, les particularités de l'écriture autofictionnelle présentes dans les récits et aussi de constater comment Le Clézio dépasse le domaine de l'autobiographie traditionnelle. En outre, nous cherchons à vérifier que si l'auto-fiction est défini par un contrat de lecture ambiguë, les textes lecléziens examinés dans cette thèse doivent être considérés autofictionnels, car ils promeuvent cette ambiguïté à travers des stratégies génériques complexes. Pour développer ces idées, on va avoir comme support les théories et critiques de la littérature contemporaine, de l'autobiographie et de l'autofiction – plus précisément les contributions de Philippe Gasparini (2004, 2008, 2011, 2016) et Philippe Vilain (2005, 2009) –, ainsi que celles concernant le sujet, l'identité et la mémoire, à partir desquelles on fera la lecture, l'interprétation et l'analyse des oeuvres étudiées.

Mots-clés: Littérature française. Littérature contemporaine. Autofiction. Le Clézio. Identité.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pactos a partir do critério de identidade onomástica	23
Figura 2 – Princípios e contratos de leitura dos gêneros	36
Figura 3 – Signo <i>Itse</i>	84
Figura 4 – Mapa “ <i>la géographie de l’horreur</i> ”	141
Figura 5 – Esquema 1	160
Figura 6 – Representação de constelação	161
Figura 7 – Esquema 2	161
Figura 8 – Representação utilizando alfabeto cuneiforme	161
Figura 9 – Representação do símbolo da Estrela de Davi	162
Figura 10 – Criptograma do sistema das <i>Clavicules de Salomon</i>	162
Figura 11 – Esquema utilizando o sistema das <i>Clavicules de Salomon</i>	163
Figura 12 – Desenho encontrado no dossiê intitulado “ <i>Société de prospection du trésor de Klondike</i> ”	176

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 AUTOFICÇÃO: PANORAMA TEÓRICO	20
2.1 Autoficção <i>versus</i> autobiografia	48
3 AUTOFICÇÃO: VARIANTE PÓS-MODERNA DA AUTOBIOGRAFIA?	54
3.1 Autoficção como escrita performática	64
4 A OBRA LECLÉZIANA: REESCRITA, FILIAÇÃO E RESTITUIÇÃO	68
4.1 <i>Voyage à Rodrigues</i> : (re)leitura e (re)escrita de si	68
4.2 <i>Onitsha</i> e <i>L'Africain</i> : narrativa de filiação	79
4.2.1 <i>Onitsha</i>	82
4.2.2 <i>L'Africain</i>	95
4.3 <i>Ritournelle de la faim</i> : narrativa de restituição	104
5 A AVENTURA DA LINGUAGEM DE LE CLÉZIO: NOS BASTIDORES DA ESCRITA	122
5.1 Identificação	124
5.2 Paratexto	128
5.2.1 Peritexto	129
5.2.2 Epitexto	130
5.3 Intertexto e Metadiscurso	135
5.3.1 O intertexto	135
5.3.1.1 A atestação documental	135
5.3.1.2 Intertextualidade literária	141
5.3.1.3 A <i>mise en abyme</i>	147
5.3.2 O metadiscurso	149
5.4 A enunciação	150
5.5 O tempo	158
5.6 Lugares de sinceridade	180
5.6.1 Combates: denúncia e feminismo	181
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	198
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	206
ANEXOS	210
ANEXO A – FRONTISPÍCIO – CARTE DE LA RÉGION MÉDICALE DE BANSO, CAMEROUN DE L'OUEST	210
ANEXO B – FOTOGRAFIA P. 17 – HOGGAR, INSCRIPTIONS TOMACHEQ (ALGÉRIE)	210
ANEXO C – FOTOGRAFIA P. 51 – DÉBARQUEMENT À ACCRA (GHANA)	211
ANEXO D – FOTOGRAFIA P. 74-75 – VICTORIA (AUJOURD'HUI LEMBÉ)	211
ANEXO E – FOTOGRAFIA P. 84 – TROUPEAU VERS NTUMBO, PAYS NSUNGLI	211
ANEXO F – FOTOGRAFIA P. 88 – PONT SUR LA RIVIERE. AHOADA	212

ANEXO G – FOTOGRAFIA P. 123 – RIVIÈRE NSOB, PAYS NSUNGLI.	212
ANEXO H – FOTOGRAFIA P. 110 – DANSE À BABUNGO, PAYS NKOM.....	213

1 INTRODUÇÃO

As definições de literatura contemporânea são várias e, muitas vezes, problemáticas, seja por serem reducionistas, seja, pelo contrário, por abarcarem aquilo que não compete a essa literatura, devido exatamente à amplitude de possibilidades que o termo pode envolver. A dificuldade em defini-la consiste, primeiramente, no adjetivo “contemporâneo”, que, compreendendo o conceito daquilo que é do mesmo tempo, da mesma época, do tempo atual, não fixa categoricamente uma data ou um período.

Gupta (2012, p. 30-31), ao tentar delinear uma periodização para essa literatura, apresenta o que ele chama de “periodização mecânica”, classificando como contemporâneos os textos produzidos nas últimas cinco décadas, e uma periodização “social”, em que o contemporâneo estaria baseado em fatos históricos. Assim, segundo o autor, o contemporâneo, em muitos países europeus, viria com o fim da Segunda Guerra Mundial, ou, em muitos contextos, poderia começar com os ataques terroristas de 11 de setembro nos Estados Unidos. A única evidência é a de que a data não é consensual, conforme afirma Gupta (2012, p. 27) citando Padley: *“The term contemporary denotes an open-ended period, up to and including the present day, but there is a marked lack of consensus when the period can definitively be said to have begun.”*

Não raro, a crítica recorre a termos como heterogeneidade e multiplicidade (RESENDE, 2007) ao tentar dar uma definição para a literatura contemporânea, preferindo falar-se em “tendências”, uma vez que ela não apresenta características fixas e imutáveis, mas “[...] uma grande dispersão de temas e estilos em convivência múltipla, sem a imposição de nenhuma tendência clara” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 17). Nesse sentido, Fadel (2012) coloca a constante transformação como uma das particularidades que definem essa literatura. De acordo com a autora,

Uma das características mais marcantes da literatura contemporânea é sua fluidez, é justamente a dificuldade que se tem em defini-la e categorizá-la. Por um lado, não se tem o distanciamento temporal, por outro, vivemos um período em que os efeitos da globalização potencializam o surgimento de correntes diversas na literatura. (FADEL, 2012, p. 1)¹.

Entre as tendências da narrativa contemporânea, os traços mais recorrentes são: a “demanda de realismo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11), expressa não apenas no retorno às

¹ Tradução feita pela própria autora para utilização em aula da disciplina “Tendências da literatura contemporânea” ofertada por ela ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr no ano de 2015.

formas já conhecidas de realismo, como também na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva; a “presentificação” do passado (RESENDE, 2007), ou seja, “[...] uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 12-13); uma polarização constante (Lopes, 2007) entre a brutalidade de um realismo marginal e a graça dos universos íntimos e sensíveis – divisão que, para SCHOLLHAMMER (2009, p. 15) parece redutora, uma vez que “A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico.”, trabalhando a ideia de Barthes (2003) de que o “neutro” “[...] é precisamente o lugar da escrita literária, nem o reflexo representativo do mundo exterior nem a expressão íntima do interior subjetivo, mas ‘uma relação justa com o presente, atento e não arrogante’ [...]” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 16); o surgimento incisivo de uma literatura urbana, que se coloca em sintonia com o acelerado crescimento demográfico das cidades; e, finalmente, a vertente autobiográfica e memorialista.

Dominique Viart e Bruno Vercier, na obra intitulada *La littérature française au présent* (2008), ao discernir os contornos que caracterizam a literatura francesa contemporânea, mostram os traços distintivos, tendências e fenômenos característicos de um período que abrange, aproximadamente, 25 anos (de 1980 a 2005). Os autores mencionam livros e escritores que podem ser incluídos nas novas formas literárias identificadas por eles, tais como as narrativas de filiação, as ficções biográficas, a poesia prosaica, entre outras.

De acordo com os críticos, o leitor sente que alguma coisa mudou a respeito dessa literatura:

Aux enjeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-70 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies, ou aux “récits de vie” qui connaissent alors un véritable succès. (VIART; VERCIER, 2008, p. 7-8).

Assim, os escritores voltam a mergulhar em um real (“relatos de vida”) do qual a literatura havia se distanciado, bem como o passado volta a ser revisitado, esboçando-se um novo período estético de que vários escritores farão parte e em que novas noções, como a da autoficção e a do neolirismo, passam a fazer parte dos debates. Trata-se de uma literatura “*déconcertante*”, para utilizar o adjetivo empregado por Viart (2002, p. 136), que incomoda e

que, segundo Viart e Vercier, explicitamente ou não, pensa a si mesma como atividade crítica e gera no leitor interrogações que nela estão presentes.

Elle est critique dans la mesure où elle manifeste à la fois une certaine conscience de son temps, des inquiétudes et des désirs qui le traversent, et une lucidité sur les moyens littéraires qu'elle met en oeuvre. Si ces oeuvres littéraires déconcertent, c'est qu'elles arrivent là où on ne les attend pas. Elles échappent aux significations préconçues, au prêt-à-penser culturel. Or il est possible de faire apparaître des nouvelles significations en conservant les formes anciennes.(VIART; VERCIER, 2008, p. 13, grifo dos autores)

Nesse sentido, a época é singular antes pelos temas de escrita, que colocam em discussão as experiências individuais e as questões coletivas e afirmam o desejo de escrever em torno do sujeito, do real, da memória histórica ou pessoal, objetos dos quais a literatura havia se privado. Diante das pressões do mundo, “[...] *la littérature doit alors sortir de sa propre tour d’ivoire, ouvrir les fenêtres sur l’extérieur.*” (VIART; VERCIER, 2008, p. 17).

Conforme os autores, a literatura francesa, em suas referências ao passado e em sua preocupação em interrogar suas práticas e empregos, exprime a desordem do presente, que procura se compreender por meio de um diálogo restabelecido com o passado. Porém, não há retorno à tradição, não há retorno formal, e quando se fala em “retorno ao sujeito” ou “retorno à narrativa” para caracterizar essa época, não se trata das formas literárias tradicionais, pois, na verdade, as noções de sujeito e narrativa retornam à cena, mas sob a forma de questões insistentes, de problemas sem solução, de necessidades imperiosas.

Viart e Vercier (2008) destacam que os escritores dessa época revelam a consciência de uma herança e a necessidade de interrogar o passado, não para imitá-lo, como na estética clássica, nem para jogar com ele, como na postura pós-moderna, mas para se conhecer através dele, em uma espécie de diálogo que revitaliza curiosidades que a modernidade havia desfeito.

A consciência de que o sujeito não é um ser autônomo, isento da determinação do outro, dá margem às pesquisas de filiação e instaura a presença da alteridade na escrita do eu, fazendo-a tomar, não raro, a forma da escrita do outro, o que resulta em uma dupla função, reflexiva e estética, da literatura, em que cada elemento colabora para a afirmação do outro e a escolha estética já é, em si, a adoção de uma posição crítica (VIART, 2002).

Diante desse quadro, é possível compreender o porquê de as questões se renovarem e surgirem novas formas, que passam a ganhar importância no domínio da literatura, como a escrita de si (autobiografia, autoficção, narrativas de filiação, ficções biográficas e novos usos

do diário e da agenda), a escrita da História (dando ênfase à memória da Segunda Guerra Mundial, à literatura dos campos de concentração) e a escrita do mundo (em que o real, os *fait divers*, o engajamento ganham um lugar de destaque).

Nessa literatura, é possível notar narradores marcados pela perplexidade, pela dúvida, a respeito de sua identidade, sua história e a consciência que podem ter de si mesmos, mostrando-se mais interrogadores do que seguros de um eu constituído e dando voz a uma espécie de “inquietude existencial” (VIART, 2002). A literatura contemporânea mostra-se inquieta no que concerne à identidade do sujeito e o sucesso da autoficção é apenas a prova dessa crise, como se pretende demonstrar neste trabalho. Tendo aparecido pela primeira vez na contracapa de *Fils*, obra de Doubrovsky de 1977, o neologismo suscitou – e continua suscitando – muita polêmica por reunir conceitos opostos em sua definição original: “*Fiction d'événements et de faits strictement réels*”. Após amplos debates em torno do termo, atualmente, considera-se esses elementos para fixar que a autoficção se caracteriza por ser uma narrativa híbrida e instituir um contrato de leitura ambíguo – referencial e ficcional.

Jean-Marie Gustave Le Clézio é um dos escritores que se inscreve e se destaca na literatura francesa atual por apresentar algumas das tendências listadas por Viart e Vercier (2008), como se voltar para as escritas de si (autoficção e ficção autobiográfica) – *Voyage à Rodrigues* (1986), *Onitsha* (1991), *Le chercheur d'or* (1995), *Ritournelle de la faim* (2008), *Diego et Frida* (1993) entre outros –, ou fazer uso do *fait divers* como forma de representação do real – *La Ronde et autres faits divers* (1982), por exemplo –, ou, ainda, associar literatura e imagem – a fotografia em *L'Africain* (1991).

Obra plural, sempre colocada sob o signo do deslocamento e da diversidade, abarca mais de 50 livros publicados, entre poemas, contos, novelas e romances, dando destaque às minorias, aos indivíduos postos à margem pela sociedade e fazendo falar aqueles que foram silenciados pela História, em suma, às culturas não hegemônicas. Esse aspecto foi enfatizado pela academia sueca ao conceder ao escritor o Prêmio Nobel de Literatura de 2008, colocando-o como « *l'écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante* » (PRIX, 2008), características que nos permite afirmar que Le Clézio dá continuidade à ruptura ocasionada pelo *nouveau roman*, fugindo às formas e procedimentos tradicionais de escrita.

Com temas que retornam de forma obsessiva, se interpenetram e reverberam de um livro a outro, a produção lecléziana apresenta uma unidade incontestável, focalizando os marginais da sociedade e, especialmente, a figura da criança, numa busca orientada para um espaço e um tempo diferenciados, para um modo de vida ainda não contaminado pela

mentalidade lógico-racionalista, consumista e mecanizada do mundo contemporâneo ocidental. Em seu esforço pelo descondicionamento do olhar, o escritor se volta para a percepção que as crianças têm do mundo e a interação que com ele elas estabelecem, visando o retorno à sensibilidade infantil primitiva. Ao lado da criança, os indivíduos e sociedades à margem desempenham papel fundamental, por não corresponderem ao padrão e à voz dominantes, assim como por resgatarem a natureza original do ser humano.

Assim, toda a obra traça um percurso no decorrer do qual o escritor procura compreender sua história por meio daqueles que vieram antes dele, bem como daqueles com cujas vidas a sua história pessoal cruzou. Por isso, é possível dizer que, embora os temas de sua vasta produção pareçam desconexos e independentes, eles não o são, uma vez que, para Le Clézio, falar do outro corresponde a falar de si mesmo, pois compreender o outro é, também, se compreender. Isso equivale a dizer que todos os livros estão ligados por um fio temático invisível, sendo necessário ler nas entrelinhas para o identificar, e constatar que a obra lecléziana constitui-se, por fim, como uma *recherche* aos moldes de Proust: uma obra em vários volumes, cada qual retratando um episódio da longa trajetória do escritor e de seus encontros com o outro.

Os escritos de Le Clézio traduzem, portanto, a “*nostalgie d’origine*” (ROUSSEL-GILLET, 2010, p. 39) e circunscreve um movimento apontando para o passado, em busca das origens, numa nítida tentativa de resgatar a identidade perdida e reconstruir o paraíso perdido dos primeiros anos, da infância. O herói lecléziano revisita o passado para com ele dialogar e encontrar alguma compreensão de si mesmo com base na herança familiar, de modo que toda a obra do autor procura responder à constante e imprescindível questão “Quem eu sou?”. Para tanto, Le Clézio persegue os passos dos ancestrais e os fios da história familiar, servindo-se de dados autobiográficos, mas sempre recorrendo ao imaginário, fazendo com que autobiografia e ficção se misturem na composição de suas obras. Nesse sentido, Salles (2010, p. 27) salienta que a narrativa lecléziana estabelece

[...] *une très forte distance avec les codes classiques de l’autobiographie et même de ce qu’on appelle l’autofiction. Le Clézio passe toujours par le prisme du personnage fictionnel. Tout est transposé, transmué ou très subtilement encodé et l’auteur opère les décalages, les brouillages de dates et de statuts qui placent ces textes dans la catégorie romanesque.*

Ao misturar os registros referencial e ficcional, o texto lecléziano instaura o pacto ambíguo próprio da autoficção. À vista disso, diferentemente da abordagem grande parte da crítica faz de sua produção, considerando-a autobiográfica, a hipótese que se pretende

sustentar, neste trabalho, é a de que a escrita lecléziana participe de um gênero mais controverso – a autoficção –, ultrapassando os limites da autobiografia tradicional e mesmo da própria autoficção no sentido que seu criador, Doubrovsky, deu ao termo. Nosso objetivo é demonstrar que, se o gênero é definido por um contrato de leitura ambíguo, os textos leclézianos estudados neste trabalho devem ser considerados autoficcionais, visto que promovem essa ambiguidade por meio de estratégias genéricas complexas.

Nossa tese fundamenta-se, especialmente, nas considerações de Philippe Gasparini (2004, 2008, 2011, 2016), segundo as quais o texto autoficcional demonstra a porosidade existente nas fronteiras entre os gêneros autobiografia e romance. Em sua obra *Est-il je?* (2004), Gasparini aponta que a autoficção prevê uma dupla leitura simultânea, nas chaves ficcional e referencial. Assim, o autor descreve o dispositivo pragmático que constitui o gênero autoficcional, agenciando sistematicamente os índices de referencialidade e de ficcionalidade, chamando a atenção para a hibridez do texto, que elabora uma estratégia de ambiguidade particular ao gênero.

Por conseguinte, a escolha do objeto de estudo foi feita, sobretudo, devido à necessidade de refletir sobre o que denominamos “universo autoficcional”, ainda pouco estudado, da obra lecléziana, que, não obstante possua uma extensa fortuna crítica, não apresenta trabalhos específicos que tratem de sua relação com a autoficção. Ademais, a seleção do tema foi realizada levando-se em conta, também, certa carência de estudos acerca da autoficção em língua portuguesa, já que as reflexões teóricas e críticas em torno do gênero começaram apenas recentemente no Brasil, com os trabalhos de Eurídice Figueiredo (2010), Jovita Maria Gerheim Noronha (2014), Luciana Hidalgo (2013), Diana Klinger (2012) e Anna Faedrich Martins (2014).

Considerando-se que, conforme discutido acima, o fundo autoficcional entremeia toda a obra lecléziana, que engendra uma espécie de coesão temática, possibilitando, por conseguinte, o extenso alcance da análise como autoficcional – em termos de *corpus* – dessa produção, a escolha de nosso *corpus* foi feita com base nas personagens de cada livro, selecionado-se aqueles cujos protagonistas são inspirados em membros indetectáveis da família do escritor, ou seja, aqueles que se concentraram em dar espaço às figuras familiares determinantes na composição de sua história, tais quais o pai, a mãe e o avô. Como é de se imaginar, devido a essa unidade no tocante ao tema, há outros livros que tratam das mesmas figuras, de modo que a seleção foi efetuada levando-se em conta outros dois critérios: a predileção da pesquisadora pelas obras em questão e o fato de cada uma delas se apresentar de uma forma diferente, isto é, *Voyage à Rodrigues* mais aos moldes da escrita diarística,

L'Africain mais ao estilo da autobiografia, ao passo que *Onitsha* e *Ritournelle de la faim* são mais propensos ao estilo romanesco.

Tendo em vista os objetivos do presente trabalho, no segundo capítulo², “Autoficção: panorama teórico”, discorremos sobre a importância alcançada pelas chamadas escritas de si na paisagem literária atual, as características elementares da autobiografia, o que entendemos por autobiografia clássica/tradicional, chegando ao advento do conceito de autoficção. Dando maior enfoque ao termo, que tomou caminhos muito distintos da definição estabelecida pelo seu genitor, pontuamos as acepções preponderantes e suas implicações na instituição da autoficção como gênero³, assim como as críticas que lhe foram endereçadas, procurando descrever sua evolução desde a gênese até as reflexões mais atuais, como as de Philippe Gasparini (2004, 2008, 2011, 2016) e Philippe Vilain (2005, 2009), as quais formarão o arcabouço teórico de nosso estudo.

O terceiro capítulo, “Autoficção: variante pós-moderna da autobiografia (?)”, aborda a possibilidade de a autoficção ser considerada como uma forma particular de autobiografia, em sua versão contemporânea e pós-moderna. Para tanto, discutimos o conceito de pós-modernidade, bem como algumas questões relacionadas à identidade e ao sujeito pós-moderno. Vista como fenômeno literário e cultural, a autoficção mostra-se, de fato, um produto de seu tempo cujo caráter fragmentário revela-se o único meio de expressão de uma identidade esfacelada como o é a do sujeito pós-moderno.

O quarto capítulo, “A obra lecléziana: reescrita, filiação e restituição”, versa sobre os traços distintivos e as principais características da produção de Le Clézio, em específico dos livros *Voyage à Rodrigues*, *Onitsha*, *L'Africain* e *Ritournelle de la faim*, que compõem o *corpus* deste trabalho. Buscamos demonstrar como o retorno obsessivo aos mesmos temas, numa incessante “releitura e reescrita” de si mesmo pelo autor, faz com que os textos contribuam para a criação de um “mito do escritor” e para a construção de uma identidade narrativa. Além disso, propomo-nos a mostrar que, nas narrativas de filiação e de restituição de Le Clézio, a existência é a inspiração para a prática literária, mas, ao mesmo tempo, a comunicação das experiências pessoais está atrelada a uma estetização do vivido, de modo a ultrapassar a autobiografia clássica e se situar num outro campo genérico. Para respaldar nossas análises neste e no próximo capítulo, convocamos as considerações tecidas pelos

² O primeiro item textual é a Introdução.

³ É importante frisar, já de início, que nossa compreensão de gênero está atrelada à concepção que deste têm a teoria e a crítica francesas, não costumando fazer a discriminação entre gênero e subgênero como comumente se faz no Brasil, tratando, portanto, a autoficção como um gênero. Em outras palavras, entendemos como gênero o que parte da crítica brasileira convencionou chamar de modalidade.

principais nomes da fortuna crítica do escritor, entre os quais, Balint-Babos (2010), Borgomano (1993), Cavallero (2009), Camarani (2016), Léger (2008), Roussel-Gillet (2006, 2010), Salles (2007, 2010) e Thibault (2008).

No quinto capítulo, “A aventura da linguagem de Le Clézio: nos bastidores da escrita”, procuramos defender a ideia de que, para além de uma leitura puramente autobiográfica, é possível observar que a escrita lecléziana encontra-se no *entre-deux* genérico que caracteriza grande parte da produção contemporânea, pois, ao combinar acontecimentos da própria existência a procedimentos da ficção, misturando índices referenciais e ficcionais, Le Clézio transforma o vivido em romance, assim concedendo a seus escritos a dupla filiação do modelo de escrita autoficcional, por estarem subscritos tanto ao pacto romanesco quanto ao autobiográfico. Para comprovar a natureza ambígua do pacto firmado nos textos leclézianos, fundamentamo-nos na descrição feita por Gasparini (2004) dos dispositivos pragmáticos que indicam a construção tanto referencial quanto ficcional constitutiva do gênero para fazer nossa análise do *corpus*.

2 AUTOFICÇÃO: PANORAMA TEÓRICO

"L'autofiction n'est peut-être devenue ce formidable catalyseur théorique qu'en raison du flou dont elle s'entoure : écrivains, critiques et universitaires y trouvent un terrain d'entente, ou plutôt de mésentente, mais d'une mésentente productive." (JEANNELLE, 2007, p. 36).

A importância alcançada pela escrita de si na literatura contemporânea está intimamente associada à necessidade de retorno ao passado expressa pelos escritores contemporâneos. A autobiografia, por exemplo, é uma das consequências desse novo interesse posto sobre o sujeito. Isso porque, de acordo com Leonor Arfuch (2009), a autobiografia é um gênero ligado ao surgimento do sujeito moderno e ao desejo de identidade. Segundo a autora (ARFUCH, 2009, p. 115), “[...] o espaço biográfico pode ser visto como um horizonte de inteligibilidade para interpretar, sintomaticamente, certas tendências que operam na (re)configuração da subjetividade contemporânea.”

Reportando-se às contribuições de Bakhtin em seus estudos sobre as formas biográficas, Arfuch (2009, p. 117) toma emprestado o conceito de “valor biográfico” para explicar o funcionamento da escrita autobiográfica, na qual ele se realiza em plenitude: “Um valor biográfico não apenas pode organizar a narração sobre a vida do outro, mas também ordenar a vivência da vida mesma e a narração da própria vida de um sujeito, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida”.

Sobre esse aspecto, a autora fala de uma “ordenação” da vida e de sentido – ou uma busca de outros sentidos – por meio da narração e, dada essa ideia, sustenta a opinião de que a impossibilidade de completude da vida e dos relatos que dela se faz – visto que nenhum deles pode representá-la em sua totalidade – é uma das possíveis razões da constante ampliação do espaço biográfico. É visível o apelo cada vez maior a diários, memórias, cartas (romance epistolar), relatos de viagem, crônicas, ensaios, autobiografia e suas variantes, autoficção, enfim, a tudo aquilo que Hubier (2003)⁴ batiza de “*littératures intimes*”, ou seja, as escritas íntimas em primeira pessoa, chegando ao uso do *blog* na atualidade, de modo que se torna inegável o novo *status* alçado pelas escritas de si e a profusão desse tipo de escrita no cenário literário das últimas décadas, confirmando o desejo de autocompreensão do sujeito moderno.

⁴ Nessa obra, intitulada *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Sébastien Hubier faz um estudo do uso da primeira pessoa do singular – o “je” francês – nas chamadas literaturas íntimas, que ele divide entre aquelas que fazem uso do discurso referencial, do discurso ficcional e aquelas que ficam no *entre-deux*, entre a verdade e a ficção.

A autobiografia, a título de exemplificação, passou por uma fase cuja questão maior era saber se o gênero era legítimo ou não. Por se tratar de um texto referencial, o estatuto de literário era-lhe comumente negado, em razão da tendência a se considerar literatura apenas aquilo que pertencesse ao domínio da ficção. No entanto, a este se seguiu um período mais propício, que deu à autobiografia uma extensão nunca vista, colocando-a no centro do mundo literário. Atualmente, ela está em todo lugar, seja na ficção, seja no teatro ou na poesia; tem lugar, ainda, no cinema, na fotografia e nas artes plásticas, além de grande parte das produções romanescas nela se inspirarem.

Segundo Viart e Vercier (2008), tal extensão pode ser explicada por dois fenômenos que se conjugam para tanto: por um lado, as reservas que haviam desviado a literatura da questão do “sujeito” – noção tornada suspeita pelas ciências humanas, que pensavam em termos de “estruturas” – por um tempo e que caíram em desuso; por outro lado, o voltar-se sobre si mesmo, em um período marcado pela desilusão das grandes ambições coletivas, favorece uma forma de individualismo que os sociólogos não cansam de destacar: “*On prend soin de soi, on s’intéresse à soi plus qu’au monde extérieur, on se raconte.*” (VIART; VERCIER, 2008, p. 28). Um terceiro fator, afirmam os autores, contribui para reforçar o fenômeno: o gosto que surgiu nos anos 1970 pelas “narrativas de outrora”.

A maioria dos teóricos atribui às *Confessions* de Rousseau a origem da autobiografia, sendo comum situar o nascimento do gênero nos primórdios do mundo moderno, especificamente no contexto histórico e socioeconômico do surgimento da civilização industrial e da ascensão da burguesia. As *Confissões* instauram a “*désacralisation de l’espace du dedans*”, conforme as palavras de Gusdorf citado por Hervot (2013, p. 100), marcando a entrada da autobiografia no campo literário, e buscando, da mesma maneira que o romance, desvendar o ser humano: “[...] é a partir de então que o eu assume uma posição de destaque, pois expressa a verdade do sujeito, acionando os recônditos da memória para recuperar aquilo que adormece no passado.”

Leonel e Segatto, em seu artigo “Considerações sobre autobiografia” (2013), fazem uma abordagem histórica do gênero, como este aparece desde a Antiguidade, mostrando que traços e elementos biográficos e autobiográficos sempre estiveram presentes na literatura, manifestando-se com muita frequência no romance, no qual orientam formas e conteúdos narrativos. Fazendo referência a Heller, os referidos críticos (2013, p. 191) assinalam que a autobiografia tem por base o que foi plenamente vivido: “[...] para Heller, a diferença entre a autobiografia convencional e a de ficção está especialmente, entre o autor viver e experimentar o que relata.”

Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico* (2010, p. 60) declara que diferentes gêneros, suportes e registros compõem o espaço biográfico, cuja formação exige

Um levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos -, correspondências, cadernos e notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances [...]

A noção de “espaço autobiográfico” surge com Philippe Lejeune (1975) para definir um horizonte de expectativa bastante homogêneo no qual se inscreve a autobiografia. O “espaço autobiográfico” constitui, então, um arqui-gênero, englobando tipos textuais diversos no campo do referencial, opondo-se a um “espaço romanesco” (GASPARINI, 2008, p. 299) que, por sua vez, é composto por textos ficcionais.

Lejeune pode ser considerado o principal teórico da autobiografia, apontando os princípios do gênero em suas obras *L'autobiographie en France*, de 1971, e *Le pacte autobiographique*, de 1975, referência obrigatória no âmbito dos estudos da escrita autobiográfica. Em seu livro de 1975, o autor (p. 14) define a autobiografia como “[...] *récit retrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*”

Conforme o teórico francês, para que haja autobiografia é necessário que a obra preencha, ao mesmo tempo, todas as seguintes condições: i) que o texto seja principalmente uma narrativa em prosa; ii) que a perspectiva seja, principalmente, retrospectiva; iii) que o assunto seja a vida individual, a história de uma personalidade; e – e esse é o princípio essencial – iv) que haja a relação de identidade entre o autor (cujo nome remete a uma pessoa real), o narrador e a personagem – o “princípio de identidade”. Ou seja, a autobiografia é fundamentada na ideia de verdade, no compromisso com o real, configurando o que o autor denomina “pacto autobiográfico”, que se resume da seguinte maneira:

Ce qui définit l'autobiographie pour celui que la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre. Et cela est vrai aussi pour celui qui écrit le texte. Si j'écris l'histoire de ma vie sans y dire mon nom, comment mon lecteur saura-t-il que c'était moi? Il est impossible que la vocation autobiographique et la passion de l'anonymat coexistent dans le même être. (LEJEUNE, 1975, p. 33, grifo do autor).

O pacto autobiográfico, portanto, pressupõe um pacto de referencialidade, colocando a autobiografia num universo caracterizado pela autenticidade, e um pacto de identidade,

firmado por meio do nome próprio. Esse pacto, também chamado de onomástico – porque relativo ao nome –, estabelece um contrato de leitura entre o autor e o leitor, de modo que este último identifique o personagem, o narrador e o autor como sendo a mesma pessoa e leia o texto autobiográfico como fundado no real e portador de uma verdade sobre a existência do indivíduo que enuncia, logo, externa ao texto. Com isso, a autobiografia distingue-se do romance, haja vista que, no gênero romanesco, não há compromisso com a verdade factual e o princípio que o rege é o da não identidade.

Para sistematizar o pacto autobiográfico com base no critério do nome, Lejeune (1975, p. 28) apresenta o quadro reproduzido na figura a seguir:

Figura 1 – Pactos a partir do critério de identidade onomástica

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Fonte: LEJEUNE, 1975, p. 28.

Segundo Hubier (2003), é tarefa da autobiografia dar conta da intimidade com sinceridade, numa reconstrução cronológica dos acontecimentos passados da vida do sujeito. Trata-se de um gênero que mede o progresso do autor sobre uma estrada traçada e conhecida e “[...] *parce qu'elle est diachronique, retrace invariablement un itinéraire et privilégie donc les métamorphoses successives du sujet [...]*” (HUBIER, 2003, p. 27). Como um meio de reconstruir e colocar em ordem o passado, o texto autobiográfico atua como uma narrativa de aprendizagem, que, retrazando cronologicamente o percurso feito pelo autor, suas experiências e os acontecimentos decisivos de sua vida, tenta explicar como o indivíduo se tornou o que ele é. No entanto, a autobiografia está sujeita aos caprichos da lembrança e muitos textos autobiográficos acabam não correspondendo exatamente à definição dada por

Lejeune, nem mesmo com relação à ordem dos fatos narrados, que, ao contrário do que preconiza o autor, não é cronológica muitas vezes.

Ao ler Lejeune, Hubier, (2003, p. 82) retoma : “[...] *le paradoxe de l’autobiographie, c’est que l’autobiographie doit exécuter ce projet d’une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction.*” Desse modo, nota-se certa dificuldade em considerar a autobiografia como documento absolutamente confiável, uma vez que implica a reconstrução, a racionalização e a estetização do vivido: o autor pensa o real e utiliza a imaginação para refazer os contornos apagados.

Diante desse problema, não é difícil chegar à constatação de Doubrovsky (2005) de que todo contar de si é ficcionalizante. Em outras palavras, desde que há escrita da vida, há a ficcionalização da mesma, o que dificulta a aplicação estrita dos preceitos lejeunianos e abre precedentes para que Doubrovsky dê preferência ao termo autoficção por se referir a um gênero híbrido que permite a coexistência da realidade e da ficção.

Nesse mesmo sentido, conforme mostram Viart e Vercier (2008, p. 30-31), os escritores contemporâneos vão além da teoria de Lejeune. Barthes, Perec e Doubrovsky, por exemplo, questionam a separação da ficção e da autobiografia: Barthes, ao falar de seu livro autobiográfico, declara: “*Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*”; Perec alterna ficção e autobiografia, afirmando que “*Si l’autobiographie recèle quelque vérité, c’est dans la manière de dire, pas dans ce qu’elle dit. La vérité de chaque individu doit s’inventer, et elle invente, à chaque fois, une écriture.*” Finalmente, Doubrovsky (1977, contracapa) pretende escrever uma “*Fiction d’événements et de faits strictement réels*”.

Desse modo, vemos que o desejo de tomar a si mesmo como objeto de escrita é forte, porém, uma vez que ainda restam algumas reservas em torno do gênero – por ainda sofrer certo desprestígio no espaço da arte literária –, é preciso buscar outras vias, indiretas e híbridas, a criação de novas formas que possibilitarão sua prática, tais como as variações da autobiografia, as narrativas de filiação e as ficções biográficas.

Devido a essa suspeita levantada pelo termo autobiografia, os escritores preferem utilizar outros diversos: Godard, por exemplo, emprega “*roman autobiographique*”; Ernaux utiliza “*récit auto-socio-biographique*” ou “*récit transpersonnel*”; Michel Butor usa “*curriculum vitae*”; Allan Robbe-Grillet, “*nouvelle autobiographie*”; Boulé, “*roman faux*”; Federman, “*surfiction*”; Forest, “*roman du Je*”; Aragon, “*mentir-vrai*” entre outros. Gasparini (2008, p. 18) explica essa variação:

Quand un mot est tabou, les usagers de la langue ont différents solutions pour nommer ce qu'il désigne : utiliser un autre mot dont ils détournent le sens, importer un équivalent étranger, forger un nouveau mot, élaborer une périphrase. « Autofiction » relève des trois premiers procédés. En effet, d'une part, il se substitue à « autobiographie », par antiphrase ; d'autre part, il insinue une origine, ou une parenté, anglo-américaine [...]

De acordo com Viart e Vercier (2008), entre todas as variações mencionadas, a autoficção foi a que obteve primazia. Lançada por Doubrovsky em 1977, na famosa contracapa de *Fils*⁵, alcançou tanto sucesso que a imprensa não hesitou em utilizá-la para qualificar a maior parte das narrativas pessoais mais ou menos fictícias que apareciam, apesar das reservas por parte de alguns escritores. Todavia, esse sucesso, segundo o inventor do termo, fez com que o mesmo fosse usado de maneira indiscriminada, sendo, assim, banalizado.

O neologismo autoficção – composto a partir dos vocábulos autobiografia e ficção – foi concebido por Serge Doubrovsky com a intenção de definir sua própria escritura, a saber, o livro *Fils*, em cuja contracapa se lê:

Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. (DOUBROVSKY, 1977, contracapa, grifos do autor).

Doubrovsky propõe uma teoria do novo gênero, traçando seus contornos a partir do texto supracitado que, conforme Gasparini (2008), é considerado o “manifesto da autoficção”, exercendo a função de “oráculo”, ao qual todos, incluindo o próprio Doubrovsky, se referem e se voltam quando de suas reflexões e pesquisas tocantes ao termo.

É interessante observar que essa definição é elaborada justamente em associação aos modelos de referência, a autobiografia e o romance, numa relação menos de aproximação, do que de distanciamento. A primeira, e talvez mais importante, ideia de Doubrovsky sobre o texto autoficcional, como nos lembra Gasparini (2008, p. 62), diz respeito ao fato de ele não

⁵ O termo surgiu já no emaranhado do *Monstre*, romance que Doubrovsky começou a escrever no início dos anos 70 e que, conforme o autor, lançaria as bases teóricas do que ele definiu como autoficção posteriormente. A obra monumental contava com aproximadamente 3000 páginas e, diante da recusa de publicação, devida justamente ao tamanho desproporcional do volume, foi reduzida a menos de 500 páginas e lançada sob o título de *Fils* em 1977.

ser uma autobiografia, pois esta estaria reservada a personalidades já conhecidas no mundo literário:

J'écris mon roman. Pas une autobiographie, vraiment, c'est là une chasse gardée, un club exclusif pour gens célèbres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de théâtre, de cinéma, un homme politique, Jean-Jacques Rousseau. Moi, je ne suis, dans mon petit deux-pièces d'emprunt, personne. J'existe à peine. Je suis un être fictif. J'écris mon autofiction. [...] Depuis que je transforme ma vie en phrases, je me trouve intéressant. À mesure que je deviens le personnage de mon roman, je me passionne pour moi.

Esse ponto de vista advém, segundo Gasparini (2008), da confusão que Doubrovsky faz entre autobiografia e memórias, gênero que pressupõe certa notoriedade do escritor em meio ao público para gerar algum interesse e curiosidade em torno de sua vida e, assim, ser lido, já que as lembranças de um anônimo não teriam relevância alguma para a maioria dos leitores. De acordo com essa visão, as *Confissões* de Rousseau, por exemplo, deveriam seu reconhecimento ao renome já alcançado pelo escritor em razão de seus livros anteriores.

Com base nessa ideia, Faedrich (2015, p. 47, grifos da autora) afirma que “o movimento da autobiografia é da **vida** para o **texto**”, **ao passo que o** da autoficção seria “do **texto** para a **vida**”, pois o autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, o que nos leva à próxima máxima presente na conceituação feita por Doubrovsky.

A segunda acepção, “*Fiction d'événements et de faits strictement réels*”, embora instaure uma aparente contradição, levando-se em conta que ficção e fatos reais são antônimos, opostos e, portanto, se excluem mutuamente, indica a dupla leitura – referencial e ficcional – do texto, gerando a ambiguidade que constrói as bases do pacto oximórico, fundamental para compreensão do gênero e ao qual retornaremos de maneira mais pormenorizada adiante.

De fato, *Fils* possibilita uma leitura referencial, pois apresenta acontecimentos da vida privada e íntima do autor, que colocam sua experiência pessoal como centro do texto, recuperando momentos passados de sua existência, tais como a infância, os estudos, as viagens, as experiências familiares, amorosas e profissionais, assim como seus sonhos, angústias e medos. Já a leitura ficcional se justifica devido à estetização do vivido operada pelo preenchimento que o autor faz das lacunas resultantes do trabalho da memória, que raramente recupera os fatos em sua totalidade, exigindo uma atividade da imaginação na construção da história. Assim, “*Ce n'est plus l'histoire, les péripéties qui peuvent sembler*

romanesques, mais c'est la forme même du récit qui transforme les faits réels en fiction" (GASPARINI, 2008, p. 17).

Desse modo, a definição original, baseada na estratégia narrativa de *Fils*, já imputa ao termo a dupla filiação, ao romance e à autobiografia: "*Ni l'une ni l'autre, l'autofiction relève aussi de l'une et de l'autre puisqu'elle mobilise simultanément 'l'écriture autobiographique', référentielle, et 'le pouvoir poétique du langage' qui 'problématise' la référence.*" (GASPARINI, 2008, p. 45).

Finalmente, a "aventura da linguagem" prometida na quarta capa de *Fils* pode ser vivida por meio do monólogo interior, do fluxo de consciência, da prosa poética que compõem o texto; pelo trabalho de recorte de sequências e parágrafos, da tipografia e do espaço do texto; pela quebra da estrutura da frase com a elisão de termos; pela ausência ou proliferação da pontuação; pelo uso de todo tipo de figuras de linguagem (de som, de construção e de palavras), entre outros. Desse modo, com o desencadeamento sintático, propicia-se a livre associação das palavras, gerando novos e distintos sentidos, além daqueles usualmente esperados, e os procedimentos de sucessão verbal se agregam para enriquecer a lógica narrativa (GASPARINI, 2008).

Sendo assim, a função dessa linguagem não é copiar as lembranças que preexistem e que estão estocadas na mente do indivíduo que escreve o texto, mas, pelo contrário as lembranças são criadas pelo trabalho da escrita: "*Ce sont les mots qui engendrent les souvenirs et non l'inverse*", afirma Gasparini (2008, p. 28), ideia que vai ao encontro da proposta de Faedrich (2015) – mencionada anteriormente – de que a autoficção movimenta-se do texto para a vida e não da vida para o texto como ocorre com a autobiografia. Em outras palavras, a escrita é que constrói a vida do sujeito – que pode não ser exatamente aquela que ele viveu, mas a que gostaria de ter vivido, portanto, *reconstrói* – e não o inverso. De modo distinto ao que ocorre na autobiografia, em que as lembranças e fatos são retomados de forma cronológica, na autoficção, há uma reconfiguração do tempo linear e a história é recortada e reconstituída de acordo com a escolha do escritor, que atribui intensidade narrativa aos momentos que lhe parecem mais importantes.

Além desses aspectos, a concepção original de autoficção foi formulada em associação com a psicanálise. Segundo Doubrovsky, a autoficção seria uma autobiografia revisitada pela psicanálise, configurando-se como uma técnica de escrita que permite ao inconsciente trabalhar o texto, ou seja, uma escrita por meio da qual é possível elucidar questões obscuras explorando as profundezas inconscientes da intimidade, constituindo a experiência da cura.

Desse modo, o trabalho autoficcional reveste-se de caráter terapêutico – comum às escritas de si –, podendo ser visto como um recurso para mitigar a dor e ajudar na superação de um trauma⁶. Face à perda do sentido da vida, torna-se necessário reinventá-lo por meio da escrita (COLONNA, 2004), tarefa que consiste em “Desnudar-se para se enxergar e se entender melhor. Escrever para aliviar. Fabular um sofrimento para elaborá-lo. Colocar na realidade das palavras uma experiência traumática para compartilhar o sofrimento e reestruturar o caos interno” (FAEDRICH, 2015, p. 55).

Em 1988, Doubrovsky (p. 77) declara: “*L’autofiction, c’est la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.*”. Nessa nova definição, o escritor apresenta o conceito não mais em termos hipotéticos, como uma proposta, mas de maneira consolidada. A autoficção deixa de ser a variante matizada de psicanálise da autobiografia e se propõe a renovar, e mesmo a substituir, a autobiografia, trazendo não mais a verdade de “fatos estritamente reais”, mas a verdade do eu acessada pela experiência da psicanálise. Posteriormente, essa posição foi abandonada pelo autor, que não mais associou autoficção e psicanálise em seus discursos.

Assim, é possível observar que, com *Fils*, Doubrovsky de fato “[...] *subvertit la tradition autobiographique dans tous les domaines: style, énonciation, temporalité, thématique.*” (GASPARINI, 2008, p. 59). Já tivemos a ocasião de explicar que o escritor define autoficção em sua relação com a autobiografia, destacando, em sua concepção inaugural, o que as distinguia. Porém, depois de algum tempo afastado das discussões, Doubrovsky volta aos debates, por meio de entrevistas, conferências, artigos, para defender o conceito que lhe deve a paternidade, mas agora, sublinhando também os pontos em comum com a autobiografia, da qual a autoficção constituiria “uma variante” (DOUBROVSKY, 2005, p. 211).

⁶ É importante ressaltar que é muito comum a associação entre a autoficção e a experiência/escrita da *Shoah*. Escritores como Marc Weitzmann, por exemplo, pretendem fazer da autoficção uma especificidade ou uma invenção judia, com a finalidade de inscrever a problemática do Holocausto na História. Além do desejo de testemunhar a experiência traumática que a Segunda Guerra Mundial representou para os judeus, os sobreviventes necessitavam organizar, pela escrita, as lembranças de uma memória torturada, mas deixando uma parte do vivido na sombra. Esse imperativo de se revelar e, ao mesmo tempo, se esconder encontrou abrigo perfeito na autoficção, que se tornou, conforme Weitzmann (*apud* GASPARINI, 2008, p. 184), “o veículo privilegiado dos exilados sociais”, sobretudo por sua capacidade de resistência à despersonalização totalitária. Justamente por representar a possibilidade de (re)construção de outras e novas existências de si, a autoficção traduz o desejo de escrever a angústia existencial que está na origem do chamado “complexo do sobrevivente” dos refugiados judeus, evidenciando-se como a escrita do trauma por excelência.

Diante das novas (e velhas) ideias de Doubrovsky, Gasparini (2008, p. 209) resume o que seria a “definição definitiva” do inventor do termo, enumerando pormenorizadamente dez critérios:

- 1° – *l’identité onomastique de l’auteur et du héros-narrateur ;*
- 2° – *le sous-titre: “roman”;*
- 3° – *le primat du récit;*
- 4° – *la recherche d’une forme originale;*
- 5° – *une écriture visant la “verbalisation immédiate” ;*
- 6° – *la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, fragmentation, brouillages...);*
- 7° – *un large emploi du présent de narration ;*
- 8° – *un engagement à ne relater que des “faits et événements strictement réels” ;*
- 9° – *la pulsion de “se révéler dans sa vérité” ;*
- 10° – *une stratégie d’emprise du lecteur.*

A julgar pelas mudanças na própria concepção de Doubrovsky em relação à autoficção, é possível notar que o termo não é de fácil definição, sofrendo diversas atualizações por parte de seu criador e de outros autores. Como afirma Gasparini (2008, p. 108), “*En forgeant son néologisme, Doubrovsky crée un signe doté [...] d’un signifiant, ‘autofiction’, d’un signifié – les définitions successives qu’il en a données – et un référent – son oeuvre littéraire*”. Sendo assim, o debate em torno da autoficção tornou-se amplo e polêmico, e a ausência de consenso conceitual entre os pesquisadores gerou um aglomerado teórico no campo da teoria literária francesa, com a multiplicação dos estudos do gênero no início dos anos 2000.

O problema da definição se impõe e, ainda hoje, o neologismo carece de conceptualização homogênea. Cada autor o utiliza a sua maneira, alguns tentam impor sua definição, de modo que o termo acaba por abarcar realidades distintas e mesmo os dicionários, como o Larousse e o Robert⁷, fornecem acepções contraditórias. O debate em torno da autoficção forma, dessa maneira, um vasto e diverso canteiro, com sucessivas hipóteses – não raro, opostas –, estimulando e reatualizando as discussões no campo literário⁸.

A categorização de Doubrovsky sofreu também muitos ataques, principalmente da parte de Gérard Genette e de seu aluno Vincent Colonna – do qual ele orientou a tese de doutorado –, que adotaram o termo, mas dando-lhe significados que eram inaceitáveis a seu

⁷ Assim citados, reespectivamente, por Colonna (2004, p. 227, grifos nossos): “*Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction.*” e “*Récit où se mêlent la fiction et le récit autobiographique (sans aller jusqu’à l’autobiographie même romancée).*”

⁸ No Brasil, o termo foi incluído no *Dicionário Houaiss* em 2013.

criador. O neologismo ganhou uma significação paralela, cuja origem está na ambiguidade semântica do vocábulo ficção: enquanto a maioria dos críticos o empregava como equivalente de narrativa não referencial, de invenção e imaginário, Doubrovsky atribuía-lhe o sentido de “narrativa, escrita literária”, o próprio “fazer” literário.

É por esse motivo que, de acordo com Jacques Lecarme, há duas tendências em torno do conceito de autoficção, uma que faz desta um vasto fenômeno de natureza ficcional – definindo-a como “ficção de si”, “invenção de si”, “travestimento imaginário de si” – e outra que a limita a uma forma de autobiografia romanceada. Os representantes do primeiro grupo consideram que toda narrativa fazendo uma invenção de si e dos fatos é autoficcional, ao passo que os do segundo, como Doubrovsky (2005, p. 214), entendem que “*ce qui fait la fiction, c’est l’écriture*”, ou seja, que fazer autoficção equivale à colocação do eu e da vida em narrativa literária, enfatizando a forma de escrever.

Em 1984, Lecarme propõe reunir sob o termo autoficção determinado número de obras, ligadas mais por certo “parentesco” do que pela unidade formal de um gênero. Na acepção de Lecarme, a autoficção é tomada como um gênero indeterminado por ser definida por um pacto também indeterminado, haja vista que a identidade entre o nome do autor e do narrador-protagonista é igual a zero, isto é, o anonimato. Assim, o autor diferencia a autoficção da autobiografia, em que a identidade do nome do narrador-protagonista e do autor estabelece o pacto autobiográfico, e do romance, cujo pacto é romanesco, ou seja, o nome do herói é diferente do nome do autor.

Em *L’Autobiographie* (1997), Lecarme e sua irmã, Eliane Lecarme-Tabone, versam sobre as “autoficções” na parte destinada aos “*renouvellements*” da autobiografia, fazendo com que, pela primeira vez, a autoficção seja considerada como variante legítima do gênero autobiográfico. O emprego do termo no plural – autoficções – permite a compreensão de que, para os autores, não se trata de um gênero, mas de um conjunto heterogêneo de textos em primeira pessoa cujo único ponto em comum é a propensão de misturar as fronteiras entre romance e autobiografia, inventando estratégias narrativas complicadas. Nessa obra, Lecarme e Lecarme-Tabone retomam a concepção doubrovskiana ao estabelecer como critérios de pertencimento ao conjunto chamado autoficção, a alegação de ficção, marcada pelo uso do subtítulo romance, e a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem.

Lecarme e Doubrovsky viam a autoficção como um fenômeno completamente novo. Lejeune, por seu turno, a considerava a variação contemporânea de um gênero mais antigo, o romance autobiográfico, cujas semelhanças com a autobiografia levaram-no a defini-la pelo contrato referencial e pela identidade autor-narrador-personagem, como vimos anteriormente.

Doubrovsky se refere regularmente à autoridade de Lejeune para justificar sua última definição, que consiste em tomar a autoficção como uma versão pós-moderna da autobiografia, assim como, em 1977, escreveu-lhe para explicar o quanto seu conceito, enquanto “romance declarado” e cujo narrador-protagonista recebia o mesmo nome do autor, herdava de suas reflexões a respeito da autobiografia.

Em 1975, ao comentar o quadro que teorizava sobre o princípio de identidade da autobiografia, Lejeune (p. 31) indaga se “*Le héros d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur?*”, referindo-se ao espaço vazio originado da intersecção da coluna “= nome do autor” com a linha “pacto romanesco”, e acrescentando que “[...] *rien n’empêcherait la chose d’exister, et c’est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants.*” Posteriormente, em *Moi aussi*, Lejeune recupera o quadro e afirma que o conceito de autoficção de Doubrovsky responde justamente a essa questão, pois, inspirado pelo citado quadro, o escritor “[...] *s’est employé à remplir l’une des deux cases vides, en combinant le pacte romanesque et l’emploi de son propre nom. Son roman, Fils (1977), se présente comme une ‘autofiction’, qui, à son tour, m’a inspiré*”, como informa Gasparini (2008, p. 75).

Nessa mesma obra, Lejeune questiona os dois traços que Doubrovsky utiliza para definir a autoficção: a qualidade de romance, destacando que textos autobiográficos clássicos também podem receber o subtítulo romance, termo que indicaria não o gênero, mas a qualidade literária do texto; e a identidade autor-narrador-personagem. Ele contesta, assim, também a validade do termo autoficção, concluindo que *Fils* era, na realidade, uma autobiografia que empregava os procedimentos do *nouveau roman*, de maneira que Doubrovsky havia criado um conceito genérico que não era adequado a sua própria práxis literária. Mais tarde, após a leitura de outro texto do escritor, “*L’initiative aux mots*”, Lejeune constata que Doubrovsky estava, ao contrário, bem longe dos fatos reais e que não havia uma realidade do eu externa ao texto, pertencendo, portanto, à “raça dos romancistas” e não dos autobiógrafos.

Em 1987, na ocasião da sexta edição do evento *Rencontres psychanalytiques* de Aix-en-Provence, Lejeune declara que *Fils* constituía uma tentativa de renovação das escritas do eu, porém, fracassada, uma vez que seu autor apenas “tentou” sem obter êxito e a narrativa terminaria por ser lida como autobiografia. Para Lejeune, a inovação em autobiografia deveria ser proveniente da necessidade de avançar em termos de comunicação da experiência pessoal, permitindo melhor cumprir o contrato de verdade, caso contrário, poderia cair no vazio de uma novidade arbitrária. O problema de Doubrovsky não seria empregar uma estratégia

ambígua – seja por recusar o caráter referencial do gênero, ao empregar romance e autoficção para definir sua obra, seja por mimetizar uma situação de enunciação fictícia ao fazer uso do monólogo interior –, mas ser lido como uma autobiografia clássica sem, no entanto, respeitar sua ética, pervertendo-lhe o pacto:

Lejeune juge irréaliste la lecture en partie double, simultanément fictionnelle et référentielle. Et, du coup, il rapproche à l'autofiction d'induire une réception autobiographique sans respecter le pacte correspondant, donc de nous tromper, quelque part et sciemment, sur la marchandise. (GASPARINI, 2008, p. 288).

Para Lejeune (2007, p. 143-144), não se trata de um conceito teórico, e sim, da designação empírica e histórica de uma série de textos, de significação variável conforme seus locutores, sendo usado de maneira bastante banal para sugerir o espaço intermediário entre a autobiografia e a ficção e designando uma operação de “mestiçagem”: “*L'autofiction, prise au sens large, est une sorte de laboratoire naturel pour une génétique générique, un champ d'interférences passionnant à observer.*”

Isto posto, não é difícil notar que o mestre das escritas de si não vê com muito bons olhos a mistura de ficção e autobiografia que Doubrovsky chamou de autoficção, mesmo após consecutivas leituras de *Fils*. Lejeune chega a confessar que tanto a palavra quanto a coisa lhe inspiram, sobretudo, irritação. O autor reitera que quase todos os textos autoficcionais são lidos como autobiografia, mas admite que o neologismo tenha colocado em evidência um fenômeno digno de interesse. Assim, o mais importante de toda a problemática é que ela torna ainda mais fecundas as recentes produções e reflexões no campo da autoficção. O teórico foi, a propósito, um dos primeiros pesquisadores, junto com Lecarme, a desencadear o processo de lexicalização do termo doubrovskiano (GASPARINI, 2008).

Com Genette, o termo aparece pela primeira vez em *Palimpsestes* (1982), para especificar a natureza do “contrato de leitura” estabelecido por Proust na *Recherche*, após anos de reflexões sobre o gênero dessa obra:

« C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (« pas toujours ») les miennes ». Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction. (GENETTE, 1982, p. 293, grifo do autor).

Ao afirmar que a obra pertenceria ao gênero por firmar um pacto autoficcional, Genette vai no sentido diametralmente oposto ao de Doubrovsky, para quem a autoficção é baseada justamente num pacto autobiográfico.

Posteriormente, em *Fiction et diction* (1991), Genette considera autoficção como todas as narrativas que se encontram num *entre-deux*, entre a ficção e a autobiografia clássica. Baseando-se no princípio da identidade onomástica entre autor, narrador e personagem e dando à ficção a definição de “narrativa não referencial”, propõe uma interpretação a partir de duas categorias: as “verdadeiras autoficções” e as “falsas autoficções”. “*Je parle ici des vraies autofictions – dont le contenu narratif est [...] authentiquement fictionnel [...] et non des fausses autofictions, qui ne sont ‘-fictions’ que pour la douane: autrement dit, autobiographies honteuses.*” (GENETTE, 1991, p. 86, grifo do autor). *A divina comédia*, de Dante seria, para o autor, paradigma do primeiro tipo, ao passo que à escrita de Doubrovsky é direcionado o segundo. Em outras palavras, a “verdadeira autoficção”, para Genette, é a narrativa que relata situações imaginárias de um herói identificável ao autor. Os escritores que empregam o termo se referindo a textos de cunho autobiográfico seriam “mentirosos”, logo, “falsos” autoficcionalistas.

Em *Figures IV* (1999), o autor define o gênero como produtor de textos que se colocam como autobiográficos, mas que, ao mesmo tempo, apresentam discordâncias notáveis – e, não raro, notórias e manifestas – em relação à biografia do autor. Finalmente, em 2006, conforme demonstra Gasparini (2008, p. 122), Genette confessa ter “emprestado abusivamente” o termo para designar um gênero que não era o pensado pelo criador, deixando em aberta a questão de qual seria o gênero do “[...] *récit de statut déclaré autobiographique (...) mais de contenu manifestement fictionnel*”.

No mesmo viés, Vincent Colonna também elabora uma concepção especificamente ficcional do neologismo doubrovskiano. Em *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), o autor flexibiliza o conceito de autoficção, dando-lhe o sentido mais amplo de “*fabulation de soi*”, ou seja, “[...] *une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle.*” (COLONNA, 2004, p. 34), ou seja, o herói recebe o mesmo nome do autor, mas leva uma vida imaginária, diferente da sua. Para o autor, Luciano de Samosata (século II d.C.) seria o marco histórico para a matriz da fabulação de si. Tratando a autoficção como uma mitomania literária que funciona como um instrumento de leitura prodigioso, ele afirma: “*Il n’y a pas une forme d’autofiction, mais plusieurs, comme il existe différents mécanismes de conversion d’une personne*

historique en personnage fictif.” (COLONNA, 2004, p. 72). A partir dessa ideia, o autor distingue quatro “posturas” autoficcionais.

A primeira delas é a “autoficção fantástica”, cujo exemplo maior seria a *História verdadeira*, de Luciano de Samosata, que retrata as peregrinações imaginárias de Luciano num mundo utópico. Essa postura, exemplificada com *A divina comédia* de Dante, representa, para Colonna, a verdadeira autoficção, sendo descrita da seguinte maneira: “*L’écrivain est au centre du texte comme dans l’autobiographie (c’est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance.*” (COLONNA, 2004, p. 75). Diferentemente da biográfica, essa postura – a preferida do crítico – apresenta um protagonista que é uma típica personagem de ficção e jamais poderia ser associada à imagem do autor. Aqui, inventa-se uma existência, há total ficcionalização de si e a confusão entre vida e escrita torna-se impossível.

No segundo tipo, a “autoficção biográfica” – ao qual Colonna integra Doubrovsky –, o protagonista da história é ainda o próprio autor, mas este toma dados da realidade para contar sua vida e mantém o texto o mais próximo possível da verossimilhança, dotando-o de uma verdade subjetiva. Não importa se o escritor reivindica uma verdade literal, verificando nomes, datas e fatos, ou se abandona a realidade fenomenal, desde que se mantenha plausível e evite o fantástico: “[...] *le lecteur [comprend] qu’il s’agit d’un ‘mentir-vrai’, d’une distorsion au service de la veracité.*” (COLONNA, 2004, p. 93).

A segunda parte de *Dom Quixote*, de Cervantes, e *O amante*, de Marguerite Duras, servem de modelo para uma terceira categoria, denominada “autoficção especular”, que se caracteriza pela atitude reflexiva do escritor, por meio da qual ele intervém na ficção para sugerir um modo de leitura. A verossimilhança fica como necessidade secundária e o autor não está mais no centro do texto, mas se coloca em sua obra de modo que esta reflita sua presença, como um espelho. Fazendo um paralelo com a pintura, Colonna compara esse procedimento ao utilizado no quadro *As meninas* (1656), em que o pintor, Vélasquez, se representa com um pincel na mão, em um canto da tela, como se ele estivesse pintando, instaurando o metadiscorso do “quadro dentro do quadro”.

Finalmente, a esses três, Colonna adiciona um quarto tipo, a “autoficção intrusiva ou autorial”, em que o autor encontra-se fora da intriga e tece comentários a respeito dela, seja ligando fatos, seja questionando-os – como faz Stendhal e Balzac, por exemplo – o que pressupõe um romance em terceira pessoa.

Gasparini (2008) contesta o *status* de dispositivo genérico dessas duas últimas posturas, considerando-as antes figuras de narração locais, pontuais, quais sejam, a metalepse,

a *mise en abyme* e a intrusão do narrador ou das personagens na narrativa, que permitem ao autor desvelar o processo de representação e seriam, portanto, mais uma estratégia irônica de metaficção do que de autoficção. Pensamos, como Faedrich (2015), que, diante dessa tendência, visível, sobretudo, nas ideias de Colonna a considerar tudo ficção, é de fundamental importância levar em conta o pacto deliberadamente estabelecido pelo autor, pois “[...] dizer que toda escrita do eu é uma prática autoficcional, justificando ser impossível não inventar e preencher as lacunas da memória com ficção, é a mesma coisa que negar à autoficção sua especificidade e ao autor sua intenção.” (FAEDRICH, 2015, p. 48).

Marie Darrieussecq distancia-se da concepção de Colonna ao tomar a autoficção como uma narrativa em primeira pessoa que se coloca como fictícia, utilizando a menção “romance” na capa, que faz ver a figura do autor pelo uso do nome próprio e em que a verossimilhança é mantida por múltiplos “efeitos de vida”. A autora, sendo retomada por Colonna (2004, p. 241), declara que a autoficção

[...] *met en cause la pratique « naïve » de l'autobiographie. [...] L'autofiction, en se situant entre deux pratiques d'écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, met en cause toute une pratique de la lecture, repose la question de la présence de l'auteur dans le livre, réinvente les protocoles nominal et modal, et se situe en ce sens au carrefour des écritures et des approches littéraires.*

A autora propõe uma diferenciação entre autobiografia e autoficção baseada, sobretudo, no caráter ficcional desta última. Para ela, duas razões poderiam impulsionar o escritor no sentido da ficção: uma pragmática, ou seja, a necessidade de dissimular o caráter autobiográfico do texto, tornando-o mais atrativo, com a intenção de garantir um lugar no mercado editorial, e outra ética, pelo desejo de assumir a parte de ficção e de apagamento inerentes a todo trabalho que implica a memória.

Sébastien Hubier (2003), em sua obra dedicada às “literaturas íntimas”, reserva um lugar importante à autoficção, considerando-a um sintoma da “crise da invenção romanesca” e uma forma com grande potencial de renovação das escritas do eu. De acordo com o autor, diante da desconstrução operada pela “estética autoficcional”, o leitor se questiona constantemente sobre a autenticidade do relato e é, por conseguinte, convidado a olhar a literatura pessoal de uma nova maneira.

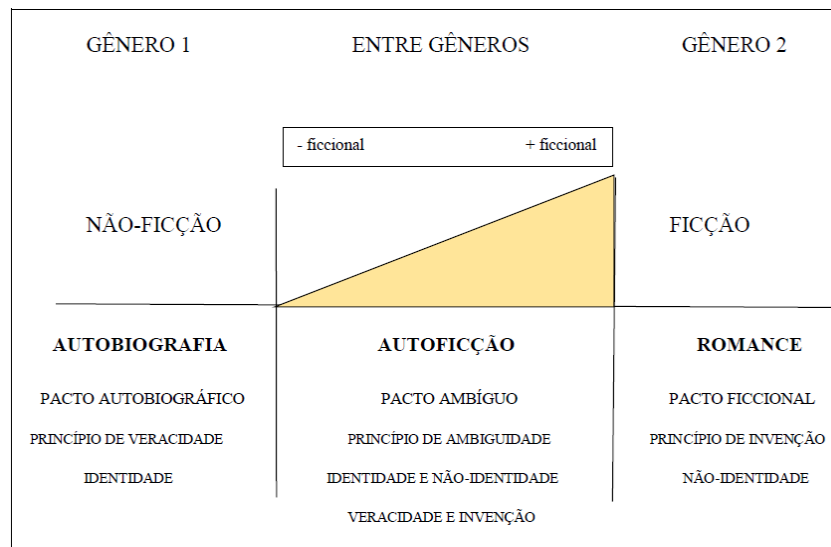
Em seu trabalho de conceituação, Hubier (2003) retoma o pensamento de Aristóteles de que a literariedade de um texto depende do seu grau de ficcionalização e que, portanto, a autoficção corresponderia a uma estratégia de legitimação, por se distinguir da simples

narrativa de vida. As ideias do autor são importantes para compreender a noção de “pacto oximórico”, tomada de empréstimo a Jacomard (1993). Hubier pondera que, desde Doubrovsky, há a tentativa de precisar o pacto autoficcional, e a definição do escritor – baseada num pacto de verdade, na identidade onomástica autor-narrador-personagem e no subtítulo romance – já destaca as ambiguidades e contradições inerentes ao gênero. Segundo Hubier, a autoficção é uma “variante dissimulada” da autobiografia, visto que seus códigos são assumidos, mas, ao mesmo tempo, perturbados e relativizados, e será sempre um gênero indeciso, híbrido, simultaneamente ficcional e autorreferencial:

Ce type textuel se caractériserait par les corrélations unissant fiction et référentialité, par la difficulté à distinguer le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation, par une manière d'irruption de la figure de l'auteur dans son texte. Usant des mêmes procédés qui font que les songes sont conjointement, pour le dormeur, vrais et faux, l'autofiction sera une réorganisation, par l'écrivain, de ses expériences. (HUBIER, 2003, p. 121).

Assim, na autoficção, por haver uma escrita da ficção casada a um contrato de verdade, se estabelece um “pacto oximórico”, contraditório e ambíguo, assim denominado porque “[...] rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional)” (FAEDRICH, 2015, p. 46). Os princípios da autobiografia, do romance e do gênero resultante da intersecção entre eles (autoficção), bem como seus respectivos contratos de leitura, são sistematizados no quadro a seguir:

Figura 2 – Princípios e contratos de leitura dos gêneros



Fonte: MARTINS, 2014, p. 32.

Sem definição clara dos limites que estabelece em relação à autobiografia e à ficção, a ambiguidade do pacto de leitura da autoficção é gerada pela impossibilidade de decisão por uma leitura apenas referencial ou apenas ficcional, não sendo possível verificar o que é fato e o que é invenção, ou mesmo se o eu é real ou fictício. Ao cunhar o termo autoficção, Doubrovsky determina que “Agora, o autor era e não era o narrador, contava e não contava sua vida, falava e não falava a verdade, mentira, autobiografia e ficção.” (PRELORENTZOU, 2017, p. 219).

Em vista dessa clara e deliberada intenção de confundir o leitor, Hubier (2003, p. 125), define a autoficção como um gênero “anfíbológico”, deixando ao leitor a tarefa de decidir por conta própria o grau de veracidade do texto lido: “*L’auteur d’autofiction brouille méthodiquement les pistes et laisse au lecteur la liberté de suivre les chemins obscurs de l’authenticité et des chimères, de découvrir, çà et là, des points d’émergence et de clarté de la personnalité.*” (HUBIER, 2003, p. 134).

Para o autor, a estética autoficcional corresponde a um dupla perturbação, devido à tendência a confundir ficção e realidade, bem como identidade pessoal do escritor e sua identidade narrativa, que sublinha como ele é, em seu texto, ele mesmo e um outro, pois, embora sua existência real faça contínuas irrupções no texto, não pode ser imediata e indubitavelmente reconhecida como tal. “*Elle est une écriture du fantasme et, à ce titre, elle met en scène le désir, plus ou moins déguisé, de son auteur, qui cherche à dire, en même temps, tous les moi qui le constituent.*” (HUBIER, 2003, p. 128, grifo do autor).

Desse modo, conforme Hubier (2003), o pacto oximórico enseja à autoficção o privilégio de contar os segredos de um eu provisório, “polimorfo”, e de experimentar, a partir da ficcionalização da própria vida, a sensação de ser ele e, também, outro. Graças aos equívocos que lhe são inerentes, à mistura que promove dos pactos habituais, a autoficção instaura uma nova relação do escritor com a verdade, isto é, permite a revelação de uma verdade que permaneceria escondida nas profundezas do inconsciente. Ao desmontar e remontar a própria identidade, o escritor consegue resgatar representações de si mesmo e ficar mais próximo da verdade.

L’autofiction [...] fait de la fictionnalisation du moi un moyen d’atteindre la vérité existentielle du sujet. Pénétrée de défaillances de la mémoire et des extraordinaires pouvoirs de l’imagination, elle se révèle être une méthode fascinante d’exploration des différentes couches du moi. Et, ipso facto, une technique inédite d’expression vraie de soi-même. (HUBIER, 2003, p. 125, grifos do autor).

Em *Défense de Narcisse* (2005), o escritor e crítico Philippe Vilain, como sugere o título do livro, sai em defesa da escrita autobiográfica, acusada de narcisismo, alegando que, por um lado, diferentemente do que ocorre à figura mitológica, o escritor não morre seduzido pelo próprio reflexo, mas distancia-se dele por meio da escrita; por outro, ao projetar a si mesmo num personagem de romance, o romancista demonstraria tanto narcisismo quanto o que é recriminado no autobiógrafo. Vilain condena a hipocrisia de uma sociedade que, baseada numa visão moralista e elitista da arte, exclui a autobiografia em nome do pudor e a desvaloriza enquanto literatura por ser um discurso fundado na referencialidade do real, mas, ao mesmo tempo, recompensa o individualismo, incentivando o narcisismo, e cultua celebridades.

O autor advoga pelo reconhecimento do caráter literário do que ele chama de “formas autobiográficas”, distinguindo-as de acordo com: i) se respondem a uma exigência de construção, como a autobiografia, a narrativa de vida, as memórias e confissões; ii) se não respondem a um *a priori*, tal qual o diário íntimo e; iii) se fazem pacto inequívoco com o gênero romanesco, como o romance autobiográfico e a autoficção (VILAIN, 2005, p. 35).

Visando legitimar a própria prática, Vilain tenta demonstrar que essas formas são, também, de natureza ficcional, tendo em vista que, de certo modo, acabam apagando as fronteiras entre ficção e realidade ao mobilizar a imaginação para preencher as lacunas deixadas pela memória. Essa postura é considerada perigosa por Gasparini (2008), que interroga se, nesse caso, seria realmente possível falar de ficção no sentido de “invenção deliberada”, concluindo que, no caso específico de Vilain, sim, já que ele, de fato, se serve do recurso à imaginação para promover deslocamentos temporais, transformar, reinventar e/ou adicionar acontecimentos em seus escritos.

A concepção de Vilain veiculada em *L'autofiction en théorie* (2009) parte do princípio de que os dados da vida do autor, que servem como base para a narrativa, são contados de acordo com uma visão subjetiva, de modo que a fidelidade ao real seria apagada no fictício, dando lugar ao modo como ela foi interpretada por quem a viveu. Nesse sentido, o autor concebe a escrita como possibilidade de o escritor refletir e, conseqüentemente, reinterpretar, re-significar as memórias que ele tem dos acontecimentos. O que importa, desse modo, não é a ordem cronológica em que os fatos ocorreram, mas o modo como o escritor os organiza no discurso.

Nessa obra, Vilain (2009) elabora sua definição na esteira da conceituação feita por Doubrovsky, porém modificando-a e restringindo a dois critérios fundamentais: o genérico e

o homonímico. Vilain pertence à linhagem dos autores que tendem a considerar a autoficção como “[...] *un indécidable, un monstre hybride, qui ne saurait ou voudrait choisir entre le factuel et la fiction* [...]” (VILAIN, 2009, p. 13), propondo uma definição baseada justamente nessa característica paradoxal como constitutiva do gênero. Para ele, o reconhecimento da autoficção se efetua em virtude da declaração de intenção pela qual o autor anuncia, por meio da indicação genérica romance, que vai romancear sua história pessoal, reivindicando ao leitor a atribuição ou não do rótulo autoficção ao texto lido.

Dessa forma, para que o texto de autoficção seja tomado como tal, é necessário que a ficção nele existente seja apresentada como uma decisão literária, que resulte de um ato voluntário do escritor, de modo que o leitor esteja esclarecido de que encontrará elementos romanescos, logo, que a história relatada é apenas parcialmente verdadeira e que sua sinceridade se situa em outros lugares, a saber, na verossimilhança, na particularidade de seu estilo e em seus princípios de ficcionalização. A esse critério genérico, Vilain agrega um segundo, o critério homonímico, que exige a identidade nominal entre autor, narrador e personagem como meio de confirmar a veracidade da matéria autobiográfica.

Na mesma obra, Vilain retoma o imperativo de exatidão referencial proposto na definição inaugural de Doubrovsky e reflete sobre os meios de transposição dos “fatos e acontecimentos estritamente reais” em ficção e sobre quais procedimentos estéticos são usados com a finalidade de dar ao texto uma orientação autoficcional. O autor pondera a respeito do *status* do referente na autoficção, dado que, muitas vezes, ele é tirado de seu contexto histórico de origem e colocado em um contexto remodelado pela escrita, transformado ao ponto de se tornar quase irreconhecível, questionando, ainda, se o ideal não seria ampliar o sentido de “verdade referencial” a uma distinção entre “referencial real”, “objetivo”, e “referencial fictício”, “subjetivo”, o que conferiria ao exercício autoficcional um poder de “reversibilidade referencial”, em que o fictício torna-se referencial e o referencial se ficcionaliza.

Segundo Vilain, sua predileção pela autoficção se deve à ambiguidade, à “indecidibilidade genérica” singular do gênero, que leva o leitor a passar “[...] *d’un pays à un autre sans bien s’en rendre compte, à tel point qu’il est difficile, voire quasiment impossible, de dire quand il est ou n’est plus dans la fiction.*” (VILAIN, 2009, p. 38, grifos do autor). Semelhantemente a Hubier, o escritor considera que a literatura autoficcional não participa de uma falsificação, mas, pelo contrário, do desvelamento e apreensão de um eu pluridimensional e em sua relação fictícia com uma verdade factual. Essa verdade, que é a própria “vida real”, mantém com a escrita um vínculo consubstancial, numa atitude de

reversibilidade que dificulta identificar em que proporção a vida decorre do texto ou se o texto é que sucede a vida.

Uma importante contribuição de Vilain diz respeito à prática do que ele batiza de “*autofiction anominale ou nominalement indéterminée*”, que o leva a definir o pacto autoficcional como “*Fiction homonymique ou anominale qu’un individu fait de sa vie ou d’une partie de celle-ci.*” (VILAIN, 2009, p. 57). A necessidade de repensar o critério nominal de sua definição, abarcando no pacto um tipo de ficção não homonímica, advém, segundo o autor, de sua própria práxis literária e daquela encontrada em *O amante*, de Marguerite Duras, em que há uma primeira pessoa sem referente, mas que, implicitamente, remete ao autor sem o nomear, instaurando o que Doubrovsky chama de “quase-autoficção”.

Vilain recusa essa denominação, alegando que o pertencimento ou não de um texto a determinado gênero não pode se fundar em meios termos: um texto é autoficcional ou não é, não sendo possível ser “mais autoficção” ou “menos autoficção”. Além disso, acrescenta o autor, a ausência do critério onomástico não poderia desqualificar um texto como autoficcional na medida em que essa ausência não é nominalmente substituída. Dizer eu sem o nomear, havendo indícios tácitos de que essa primeira pessoa se reporta ao autor, já é, de certo modo, se nomear, não havendo necessidade de enunciar o nome com todas as letras para deixar claro a quem concerne o relato.

Assim, Vilain (2009, p. 70) conclui categoricamente que “[...] *dans un texte à caractère autobiographique, l’instance d’énonciation sans référence se révèle être une caractéristique de l’autofiction.*”, propondo situar esta última no cruzamento das famosas fórmulas de Flaubert e de Rimbaud, respectivamente, “*Madame Bovary, c’est moi*” e “*Je est un autre*”, a partir das quais ela formaria “*l’équation amusante : ‘Je, c’est moi’*” (VILAIN, 2009, p. 75).

Arnaud Schmitt, por sua vez, em seu artigo “*La perspective de l’autonarration*” (2007), recusa a possibilidade de dupla leitura, simultaneamente referencial e ficcional, de um texto, afirmando que o cérebro humano é uma “máquina seletiva” e apresenta dificuldades em aceitar uma recepção ambígua de tal maneira. Rejeitando o neologismo doubrovskiano, cuja polissemia revelaria um problema para a compreensão e para a reflexão teórica a respeito do conceito, Schmitt forja um próprio, que substituiria o termo autoficção, e define o que denominou “autonarração” como um texto autobiográfico que utiliza as técnicas narrativas do romance, conforme cita Gasparini (2008, p. 312):

Se narrer, s'autonarrer consiste à faire basculer son autobiographie dans la littérature. Se dire, certes, mais avec toute complexité inhérente au roman et aux variations modales, polyscopiques, stylistiques propres au genre. En d'autres termes, s'autonarrer consiste à se dire comme dans un roman, à se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle.

No texto autonarrativo, há um eu à procura da verdade existencial, mas há também um lugar importante reservado à participação do leitor, que compreende que o trabalho da escrita sofre intervenções da memória e da imaginação e aceita a quebra da linearidade da narrativa por digressões e comentários (GASPARINI, 2008). A autonarração está, desse modo, sob o domínio do literário, sem excluir o referencial.

Na concepção de Schmitt, a autonarração não se constitui como um gênero, mas pode ser tomada como um arquigênero que seria a versão contemporânea do “espaço autobiográfico” lejeuniano, implicando um contrato de leitura claro, “abertamente referencial” (SCHMITT, 2010, p. 433). Esse arquigênero, por sua vez, engloba os gêneros “autonarração” e “ficção do real”. Nesse sentido, Schmitt propõe que cabe ao leitor a tomada de decisão diante de duas perspectivas oferecidas pelo escritor, movimentando um cursor sobre um eixo que vai do real (alfa) à ficção (beta):

[...] si le curseur est plus proche de la modalité alpha, du réel, l'autofiction devient l'autonarration, s'il se rapproche de la modalité bêta, du fictif, elle s'apparente à la fiction du réel, catégorie qui regroupe les romans qui empiètent sur le réel et les autobiographies qui empiètent sur la fiction. (SCHMITT, 2010, p. 438, grifo do autor).

Segundo o autor, o gênero que ele denomina “ficção do real” apresenta duas tendências, uma autobiográfica e outra romanesca, que teriam em comum uma “invasão subjetiva do real” (SCHMITT, 2010, p. 438). A primeira tendência recobre as experiências autoficcionais mais controversas, textos construídos com “[...] *beaucoup de fiction à partir de quelques éléments réels*” (SCHMITT, 2010, p. 439), à semelhança do conceito de “ficcionalização de si” criado por Colonna, mas sobressaindo a ficção. Já os textos nos quais o autor invade subjetivamente a vida privada de pessoas empíricas, históricas, e as inclui na narrativa como personagens de romance, fazem parte da segunda tendência.

Consoante a Gasparini (2008, 2011, 2016), desde sua aparição, o conceito de autoficção se constrói contra o da autobiografia, apenas podendo se definir por meio de uma crítica desta: “*Elle se constitue comme genre littéraire en s'opposant au genre dont elle dérive et avec lequel on risque de la confondre.*” (GASPARINI, 2011, p. 26) e acrescenta que a autoficção problematiza a autobiografia, desenvolvendo suas potencialidades, distinguindo-

se dela pelo modo da narração, pelo estilo da escrita. Na autoficção, há uma multiplicidade de instâncias narrativas e a mudança de pessoa assinala uma mudança no registro narrativo, em que o eu arrasta o texto na direção da autobiografia ao passo que o ele leva-o na direção da ficção (GASPARINI, 2004).

Em seu livro de 2008, *Autofiction*, subintitulado *Une aventure du langage*, Philippe Gasparini faz um histórico da evolução do conceito de autoficção, discutindo as ideias surgidas em torno do termo em seus mais de 30 anos de existência, desde seu nascimento, em 1977, até a proposta de substituição pelo vocábulo “*autonarration*” feita por Schmitt em 2007, definindo o novo gênero da seguinte maneira: “*Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience.*” (GASPARINI, 2008, p. 311), traços que seriam, ele acrescenta, mais índices do que critérios, não sendo necessário o comparecimento de todos para circunscrever o texto no campo da autonarração.

Ao final dessa obra, à guisa de síntese, Gasparini defende o neologismo de Schmitt, alegando que ele esclareceria o problema imposto pela polissemia do componente ficção do termo dubrovskiano, e assegurando que a autonarração é o paradigma das experimentações advindas do violento desejo de linguagem que tem a redescoberta das escritas de si como um dos efeitos; ela traduz a aspiração a uma fala singular e livre, que expressa uma busca individual, abrindo “[...] *espaces intérieurs de rétrospection, de réflexion, de communication; et même de silence.*” (GASPARINI, 2008, p. 327).

O presente trabalho tem como principal suporte teórico as considerações tecidas por Gasparini em *Est-il je?* (2004), estudo em que o autor procura definir a autoficção por sua estratégia de comunicação⁹, sistematizando os procedimentos que o autor agencia para comprovar que ele é e, ao mesmo tempo, não é, o narrador e protagonista de sua narrativa.

Segundo Gasparini, a técnica, baseada em distribuir indícios contraditórios ao longo do texto para sugerir e/ou negar a identificação do autor com o personagem principal, é empregada na construção de todos os níveis da narrativa, a começar por sinais mais explícitos no texto, no paratexto e em outros textos – como índices onomásticos, sociais e profissionais que apontam para a identidade autor-narrador-personagem, informações externas sobre a biografia do autor, comentários metadiscursivos e intertextuais que confirmariam essa identidade –, depois, pelo uso de operadores implícitos e difusos na estrutura narrativa, como

⁹ Essa estratégia será discutida de maneira pormenorizada nos capítulos subsequentes.

os procedimentos de enunciação e o tratamento do tempo, e, finalmente, pela temática empregada a fim de convencer o leitor da sinceridade do discurso.

Assim, para analisar o texto com base na estratégia genérica empregada pelo autor, é necessário que o processo de leitura siga as etapas do método descrito por Gasparini (2004), fundado em seis critérios, a saber: 1) *Identificação*, ou seja, os procedimentos que permitem a constatação da identidade entre autor, narrador e protagonista; 2) *Paratexto*, constituído por elementos como título, prefácio, dedicatória, sinopse, outras obras do mesmo autor, entrevistas, fortuna crítica e afins; 3) *Intertexto e metadiscurso*, isto é, mensagens veiculadas pelas diversas formas de referência do escritor a outros textos de sua autoria, e pelo recurso da mise-en-abyme; 4) *Enunciação*, que dá informações sobre as vozes (quem, de quem e para quem) que falam no texto; 5) *Tempo*, que concerne ao trabalho com as estruturas temporais, a fragmentação, os tempos verbais, a questão da memória e; 6) *Lugares de sinceridade*, que se refere aos argumentos que o autor, mobilizando a sensibilidade do leitor, utiliza para suscitar sua confiança, ou seja, recursos de ordem retórica como confissões, apelos, denúncias, cura, segredos de família, entre outros.

Essa estratégia, que exige do leitor a sagacidade e disposição para procurar indícios que lhe possibilitem determinar quem fala no texto, dá origem a uma narrativa híbrida, instaurando um duplo contrato de leitura, na medida em que pode ser lida na chave referencial e/ou na ficcional, distinguindo-se, por conseguinte, da autobiografia – cujo pacto de leitura deve ser referencial – bem como do romance – que estabelece com o leitor o contrato de que o texto deve ser lido como ficção. Porém, do mesmo modo que se distancia, a narrativa se aproxima desses dois gêneros, podendo receber tanto uma interpretação referencial quanto ficcional. Ao direcionar a leitura para uma dupla interpretação genérica, conciliando sinais contraditórios, o texto cria a ambiguidade que define a autoficção como um gênero à parte, nem romance nem autobiografia tradicional e, ao mesmo tempo, com características de ambos.

Diante dessa profusão de teorias, ideias e questionamentos, verifica-se a fecundidade do fenômeno denominado autoficção. O gênero envolve diversas facetas, apresentando uma prodigiosa extensão semântica que, mal compreendida, lhe rendeu diversas e enfáticas críticas, às quais voltaremos ulteriormente. O conceito de autoficção ainda carece de delimitação completa e definitiva, pois, embora alguns critérios se conservem desde a definição dada pelo genitor do termo, outros se atualizam, ganhando novas roupagens para dar conta da multiplicidade de textos que surgem sob sua égide.

A dupla natureza do pacto de leitura, por exemplo, já é uma premissa consolidada, sendo retomada constantemente pela crítica mais recente, incluindo a brasileira (Figueiredo, Hidalgo, Klinger, Moriconi, Faedrich), para a demarcação do gênero. Klinger (2012, p. 11), ao ler Moriconi destaca como, para o autor, a diluição dos limites entre autobiografia e ficção característica do pacto autoficcional como sendo “o traço marcante na ficção mais recente”. Diana Klinger (2012), uma das mais proeminentes estudiosas do assunto no Brasil, define como autoficção o conjunto de textos que portam um discurso situado na interface entre real e ficcional, estabelecendo um contrato de leitura ambíguo por transgredirem o pacto ficcional e serem lidos, também, na chave referencial. A autora salienta que

É precisamente essa transgressão do “pacto ficcional”, em textos que, no entanto, continuam sendo ficções, o que os torna tão instigantes: sendo ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, estes romances problematizam a ideia de referência e assim incitam a abandonar os rígidos binarismos entre “fato” e “ficção”. (KLINGER, 2012, p. 11).

Assim, a nosso ver, o que define a escrita autoficcional é exatamente a possibilidade de abolir as fronteiras entre a vida real e a ficção, fazendo invenções e/ou distorções da realidade numa reconstrução romaneada dos dados autobiográficos do escritor, por meio de estratégias narrativas que recriem suas experiências individuais segundo a percepção que teve delas. Dessa maneira, seguindo a fórmula de Doubrovsky (1989, p. 253) “*mon roman, c’est ma vie*”, a escrita da autoficção transforma uma vida comum em obra de arte. Essa ideia remete diretamente ao quesito estilístico, outra constante na definição do gênero. Exigência da escrita autoficcional, o trabalho de estilização do vivido é efetivado por meio do emprego de uma linguagem esteticamente construída, de procedimentos estéticos diversos que conferirão a feição de romance ao texto.

No que concerne ao critério nominal, as modificações são mais notáveis. Na concepção de Figueiredo (2013, p. 66), “[...] a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente.” Em sua acepção original, a autoficção implicava a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, ou seja, era imprescindível que o nome do narrador-personagem fosse idêntico ao do autor e estivesse em evidência, como garantia da referencialidade do texto.

Posteriormente, essa imposição se torna mais flexível e vemos, com Vilain (2009), sua reconfiguração. Tomando liberdades com a autoficção doubrovskiana, Vilain propõe, em vez

de total homonímia entre autor, narrador e personagem, a possibilidade de uma identidade anominal, isto é, o narrador fala em primeira pessoa, sem expor declaradamente seu nome, mas os indícios presentes no texto concorrem para sua identificação com o autor.

Porém, as possibilidades não se limitam às duas elencadas por Figueiredo e, a elas, anexamos, fundamentados em Gasparini (2004), uma terceira, que consiste em utilizar a terceira pessoa do discurso para se referir a um eu cuja identidade remeterá à do autor não por meio do nome ou sobrenome, mas por uma série de operadores de identificação do personagem com seu criador, como, por exemplo, a idade, o meio social, a profissão e as aspirações.

À vista disso, é possível notar que a identidade onomástica das instâncias narrativas deixa de ser um critério irrevogável para delimitação do gênero autoficcional, como o era na concepção de Doubrovsky, e passa a ser facultativa, sendo mobilizadas outras estratégias para a identificação nominal. Desse modo, o nome do narrador-personagem nem sempre está explícito na narrativa, “[...] mas a identidade onomástica está ali, por meio do não-dito, o pacto é igualmente estabelecido, através do jogo e do uso de máscaras ficcionais.” (MARTINS, 2014, p. 43).

A oscilação entre realidade e ficção do pacto autoficcional revela que o comprometimento com a verdade de “fatos e acontecimentos estritamente reais” preconizada por Doubrovsky não é mais uma imposição. Como na autoficção o compromisso com a verdade é impreciso, o texto emprega biografemas de modo aleatório, levando o leitor a questionar o conhecimento que ele tem da vida do autor. Essa dúvida convida a uma tarefa adicional, a pesquisa da biografia do autor, fazendo com que o leitor recorra a fontes extratextuais para verificação das informações.

Portanto, a autoficção impõe uma reflexão a respeito das “[...] noções de verdade e verossimilhança para além da coerência interna, que se abraça a solução difícil do extratextual.” (PRELORENTZOU, 2017, p. 220) e, dessa maneira, cria certo distanciamento em relação à concepção formalista de imanência do texto e de autonomia da arte, segundo a qual “a realidade externa é irrelevante, pois a arte cria sua própria realidade” (HUTCHEON, 1991, p. 146), uma vez que, na autoficção, essa oposição já não é mais acentuada, mas diluída, ao requerer o estudo do referencial com recurso à existência extratextual do autor.

Além da leitura extratextual, o romance autoficcional exige, também, uma leitura paratextual, sugerindo que o leitor recorra aos títulos, subtítulos, notas, prefácios, dedicatórias, epígrafes, textos das orelhas e contracapa do livro, à coleção em que foi publicado, às entrevistas concedidas pelo autor, entre outros elementos do paratexto. Segundo

Gasparini (2004), essa é uma das estratégias que permitem identificar se quem conta a história é um eu autoral ou uma personagem de ficção e, portanto, definir se o texto possibilita uma leitura referencial ou ficcional.

A possibilidade de leitura como romance faz da autoficção a escolha de muitos autores por duas razões principalmente. Uma delas é o desejo de se afastar da etiqueta autobiográfica e, com isso, assegurar o estatuto literário à obra e ganhar espaço no mercado, tendo em vista que as produções calcadas na referencialidade do eu e do mundo real tendem a ser inferiorizadas e proscritas do domínio da literatura. A outra diz respeito a uma questão ética: a responsabilidade jurídica que implica, para falar de si, escrever sobre o outro, invadindo sua privacidade e expondo sua vida íntima e, assim, correr o risco de desrespeitar o direito à vida privada, à intimidade e ao anonimato. Se a reputação de um indivíduo é posta em xeque ou ameaçada, este tem o direito de processar o autor, exigir indenização e que o livro seja tirado de circulação. Por esse motivo, muitas vezes, os escritores são obrigados a dar nomes fictícios às personagens, para que não sejam associadas às “pessoas físicas” envolvidas no relato – como ocorreu a Doubrovsky em não raras ocasiões. Logo, a etiqueta romance atribuída à autoficção permite ao autor falar de si e do outro sem se preocupar com a censura, operando como um “princípio de precaução” (VILAIN, 2009, p. 45) para quem escreve.

Alvo de duras críticas, a autoficção foi, por muito tempo, avaliada como um gênero menor e rejeitada pelo cânone literário, em razão da dificuldade da crítica em reconhecer sua dignidade estética. A problemática parte, *a priori*, das premissas de Aristóteles, segundo as quais a distinção entre o poeta e o historiador é feita não pelo fato de um escrever em verso e o outro em prosa, mas, sim, devido ao primeiro falar do que poderia ter acontecido, ao passo que o segundo, do que aconteceu de fato, de modo que a poesia, por ser mais universal, seria superior à história, que estuda o que é particular.

Ao encontro dessa ideia, o formalismo e o estruturalismo exigiam a imanência dos textos, isto é, que fossem lidos e estudados por eles mesmos, de maneira independente de seu autor e de seu contexto histórico, social e político. Extremamente influenciada por esse pensamento e em sua busca de paradigmas, a narratologia credita maior importância aos relatos de ficção, em detrimento dos relatos autobiográficos, rejeitados como não literários.

Assim, perpetuando o dogma de que apenas às narrativas ficcionais pode ser outorgado valor literário, muitos teóricos e escritores possuíam reservas quanto à qualidade estética de obras cujos autores se inspiram na própria vida e mobilizam uma justificativa paratextual, resultando que escrever sobre si consistia razão suficiente para exclusão do âmbito da literatura, o que leva Vilain a se perguntar de onde viria esse “medo do Eu” que

impregna nossa cultura e a chegar, em seguida, à conclusão de que, provavelmente, de Pascal, para quem “*le moi est haïssable*”, conforme aponta Vilain (2009, p. 112)..

Condenada especialmente por sua falta de precisão teórica, a autoficção foi considerada ilegítima, bastarda, tanto em relação à autobiografia – por tencionar ser lida como tal, mas subverter seu pacto – quanto no que tange ao romance – devido a seu caráter referencial. Em razão de seu estatuto ambíguo, muitos se recusaram a empregar o termo, receando tomar parte das polêmicas inerentes a ele e relegando-o a um campo marginal da literatura. Ainda não eram capazes de perceber que a autoficção é, como ressalta Grell (2014, p. 108), “[...] *un procédé illégal et inégalé ne se soumettant à aucune doctrine invasive, totalitaire et refusant un chapeutage bien-pensant. L’ambiguïté qui lui est souvent reprochée est justement son essence.*”, definindo-se exatamente pela característica que lhe reprovavam.

Somado a isso, os rótulos de narcisista, umbiguista, exibicionista, terapêutica, imoral, entre outros, atribuídos à autoficção, intensificam a demonização de que a autoficção é objeto. Todavia, essas acusações não restam incontestes, haja vista que, contra elas, outros autores tomam a palavra, refutando seus argumentos. É o caso, por exemplo, de Chloé Delaume, para quem escrever o “Eu” é um “ato de resistência” e, portanto, a autoficção seria um “gesto político”, reiterando que “*Écrire le Je ne relève en rien du narcissisme, mais de l’instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et nous contrôle.*” (DELAUME, 2010a, p. 111-112).

Outro escritor que se propõe à defesa da autoficção é Philippe Vilain (2005), dedicando a esse projeto a escrita do livro *Défense de Narcisse*, como já demonstrado anteriormente. Posteriormente, em *L’autofiction en théorie*, Vilain assume que existe, de fato, uma tendência narcísica na construção da escrita de si, mas reforça a necessidade de diferenciar a atitude de simples “*contemplation passive-idéaliste stérile de Narcisse*” da postura de “*construction intellectuelle, artistique, active de l’écrivain*”, que nem sempre escreve porque se admira, mas porque “gostaria de se admirar” (VILAIN, 2009, p. 110).

À incriminação de imoralidade e falta de pudor, o autor retruca que estas não impediriam em nada o valor literário e, na verdade, a resistência moral é justamente uma resistência estética, acrescentando, ainda, que o excesso de impudor de alguns textos responde, de certa forma, ao voyeurismo¹⁰ do leitor, cuja má fé é manifesta, tendo em vista que os livros geralmente deixam nítido seu conteúdo e seu horizonte de expectativa. Finalmente, no que concerne à ideia de a autoficção ser terapêutica, Vilain relembra que o elo

¹⁰ Atividade do *voyeur* (do francês), isto é, indivíduo que apresenta curiosidade incomum no que toca à vida privada e íntima do outro.

entre literatura e psicanálise pré-existe e não é uma particularidade da escrita autoficcional, tendo sido explorado, por exemplo, pelos surrealistas.

Isto posto, é possível observar que as críticas não constituem motivos cabíveis e suficientes para a proscricção do gênero da esfera literária, ao que concluímos, em consonância com Vilain (2009, p. 112), que “[...] *les accusations manquent de sérieux. Surtout, elles ont la faiblesse de se fonder sur des critères éthiques, non sur des critères esthétiques. Un texte narcissique et impudique peut posséder plus de qualités littéraires qu’un texte qui ne le serait pas.*”

Apesar do desprezo intelectual endereçado à autoficção, o gênero alçou um patamar importante na paisagem literária atual, sendo centro de muitos debates e, hoje, tendo sido certificada sua originalidade artística, sua capacidade de invenção verbal e seu trabalho linguístico, pode gozar do reconhecimento literário que sempre lhe foi recusado. Legitimada como gênero, é tomada como uma espécie de *nouvelle vague* das escritas do eu, surgindo como possibilidade de renovação desse tipo de escrita, posto que se constrói como espaço privilegiado para representação do comportamento particular do sujeito pós-moderno e a desintegração de um eu que ele tenta reconstituir, objeto do capítulo 3.

2.1 Autoficção versus autobiografia

Antes de passarmos ao próximo capítulo, é preciso esclarecer o que, finalmente, entendemos por autobiografia clássica/tradicional e por autoficção. Pensamos, como Gasparini (2008, 2011, 2016), que o conceito desta se constrói por meio de uma crítica daquela, ou seja, a autoficção se define por particularidades que possui e pelas quais se distingue em relação à autobiografia e vice-versa.

Como vimos, Lejeune (2014, p. 12) destaca que sua definição de autobiografia envolve elementos pertencentes a três categorias, a saber: 1) a forma da linguagem: a) narrativa e; b em prosa; 2) o sujeito tratado: vida individual, história de uma personalidade e; 3) a situação do autor: a) identidade autor-narrador-personagem e; b) perspectiva retrospectiva da narrativa. Segundo o autor, para que se possa ter autobiografia, é necessário que o texto cumpra todas as categorias simultaneamente, de modo que, se preencher apenas parte delas, deve ser considerado como outro gênero. Assim, as memórias, por exemplo, ao colocar no discurso a história dos grupos sociais e históricos aos quais o indivíduo pertence, ultrapassando sua história pessoal, descumpra a categoria 2 e, logo, deixa de pertencer ao

domínio da autobiografia, bem como o diário, que, por sua vez, não preenche o critério b da categoria 3, e assim por diante.

Na sequência, Lejeune afirma que a autobiografia deve seguir um fio cronológico e ordenar as lembranças de tal forma que seja possível com elas fazer a história da personalidade do autor, retendo e organizando todos os elementos que tenham relação com aquilo que ele pensa ser a diretriz de sua vida. Sendo assim, a autobiografia não pode versar sobre apenas um episódio da vida do autor, ou um período limitado de sua infância ou de sua vida adulta, já que escrever um texto autobiográfico “[...] *c’est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi.*” (LEJEUNE, 2014, p. 16), isto é, a narrativa deve dar primazia à gênese da personalidade do autor, explicando como ele se tornou o que é, sua identidade. Partindo desse pensamento, Lejeune aponta a impossibilidade de um mesmo autor escrever duas autobiografias diferentes, dois textos distintos.

Por fim e, a nosso ver, digna de destaque para os fins de nosso estudo, é a reiteração de Lejeune sobre a imprescindibilidade do pacto autobiográfico: o autor deve declarar explicitamente que seu texto é autobiográfico, que existe identidade autor-narrador-protagonista. Cabe ressaltar que, para o teórico, não é a exatidão histórica que de fato importa, mas o que podemos denominar *alegação de sinceridade* por parte do autor, uma “intenção” (SCHMITT, 2010, p. 172), ou seja, a existência de um “[...] projet, sincère, de ressaisir et de comprendre sa propre vie [...] et non une sincérité à la limite impossible.” (LEJEUNE, 2014, p. 21, grifo do autor).

Dessa forma, fundamentados nas considerações de Lejeune (1975, 2014) e de Gasparini (2004, 2008, 2016) (baluarte principal deste trabalho), podemos chegar a um denominador comum sobre o que pensamos ser a concepção mais adequada para autoficção, distinguindo-a do que entendemos por autobiografia clássica.

A autoficção é uma narrativa, geralmente, em prosa, mas nem sempre, pois a produção literária contemporânea nesse âmbito evidencia como os autores se utilizam de fragmentos de escrita, versos e outros procedimentos da poesia na composição de seus textos, além de mobilizarem elementos não verbais, como fotografias, desenhos, mapas, gráficos e afins para construir a narrativa. No que concerne ao sujeito tratado, é a vida pessoal do indivíduo, no entanto, sem pretensão de traçar a “história da sua personalidade”, haja vista que, conforme Gasparini (2016, p. 180), a autoficção se quer como um “*roman qui démultiplie les récits possibles de soi*”.

Referente à situação do autor, a perspectiva da narrativa nem sempre é retrospectiva, podendo, em não raros casos (*Fils*, de Doubrovsky, por exemplo), estar no presente, e mesmo quando a perspectiva é no passado, há o tratamento das estruturas temporais, deslocamentos, fragmentações, de modo que as lembranças e acontecimentos não seguem um fio cronológico, ou seja, a autoficção “[...] *autorise l’auteur à sélectionner, scénariser, intensifier, dialoguer et accommoder les faits et événements strictement réels*’.” (GASPARINI, 2016, p. 209).

Já no que tange à identidade entre autor, narrador e protagonista – de modo distinto da autobiografia, que prevê um pacto onomástico –, tanto pode ser onomástica, como pode ocorrer por meio do anonimato de um narrador que diz “eu”, mas que é facilmente reconhecível a partir de índices textuais, extra e paratextuais, caracterizando-se, portanto, como o que Vilain (2009, p. 57) denomina “*autofiction anominale ou nominalement indéterminée*”. Ademais, a identificação pode, ainda, ser estabelecida de acordo com um terceiro critério: um narrador em terceira pessoa dá ao protagonista nome diferente daquele do autor, e a identidade se dá por meio de outros indícios colhidos no texto, no paratexto e no extratexto.

Essa terceira possibilidade permite-nos responder à questão proposta por Gasparini no título de sua obra *Est-il je?*, confirmando que, sim, é possível dizer “ele” para se referir a um “eu” travestido, oculto e difuso nas entrelinhas do texto e fora dele, ideia a partir da qual podemos chegar à fórmula de Vilain (2009, p. 75) e verificar que, de fato, “*Je, c’est moi*”.

Além disso, diferentemente da autobiografia, a autoficção não pretende reconstituir a história da personalidade do indivíduo, ordenando seus acontecimentos para fazer uma “síntese do eu” como coloca Lejeune (2014, p. 16). Pelo contrário, como já discutimos anteriormente, é a escrita que se encarrega de *inventar* uma ou novas vidas para o sujeito: não é a realidade (as lembranças, a vida) que cria a narrativa, mas a narrativa que constrói a(s) realidade(s), ou seja, em vez de apresentar a história da personalidade, a autoficção revela a construção da identidade, a personalidade *em processo*. Para usar as palavras de Nizon (*apud* GASPARINI, 2008, p. 127), “*Le ‘je’ n’est donc pas le point de départ, comme dans l’autobiographie, mais le point d’arrivée.*” Dessa maneira, o texto autoficcional não se preocupa em recobrir todo o período da vida do indivíduo, podendo se concentrar em apenas um episódio ou período limitado dessa existência e permitindo ao autor escrever quantas versões da mesma história – ou quantas autoficções – assim o desejar¹¹.

¹¹ É o que ocorre, como notaremos no desenrolar desta tese, com Le Clézio, que se volta de maneira obsessiva sobre os mesmos acontecimentos e lembranças em várias de suas obras.

Nesse sentido, concordamos com Martins (2014, p. 76) quando afirma que a definição de Lejeune está muito atrelada à ideia cartesiana de sujeito¹², a respeito do qual era “[...] possível responder à pergunta sobre sua identidade”, visto que, por sua estabilidade, pode-se construir “uma imagem ordenada e totalizante de si”. Haja vista que, como bem assinalou Schmitt (2010, p. 181) retomando Burke, a autobiografia não pode mais ser praticada da mesma forma, a autoficção coloca, pois, em pauta a problemática dos limites da linguagem e sua impossibilidade de criar um sujeito total e de reproduzir fielmente o vivido. Daí Doubrovsky ter chamado a atenção, na contracapa de *Fils*, para a autoficção como a aventura da linguagem.

Finalmente, e sobretudo, a autoficção prescinde do pacto autobiográfico. O autor não é constrangido a dizer, de modo explícito, que existe uma identidade entre ele, o narrador e o protagonista, pois a alegação de sinceridade não é necessária, uma vez que o contrato de leitura instituído é ambíguo (nem ficcional nem referencial) e o texto, híbrido: “*En montrant que le récit est gouverné par la subjectivité de l’auteur, ils mettent le lecteur sur la voie d’une réception à la fois romanesque et autobiographique.*” (GASPARINI, 2016, p. 36).

Vale ressaltar que há ainda muita controvérsia em torno dessa dupla filiação atribuída à autoficção. Desde *L’autobiographie en France* (1971) de Lejeune, já se discute a questão de haver ou não um grau zero de ficcionalidade, se o autobiógrafo está realmente comprometido com a verdade referencial, se não preencheria com elementos fictícios as lacunas deixadas pela memória, logo, sobre até que ponto o aspecto ficcional diferenciaria a autoficção da autobiografia, o que levou Schmitt (2010, p. 178) a cunhar o neologismo autonarração, na tentativa de tirar a autobiografia desse impasse “[...] *en ajoutant un sème d’inventivité esthétique jusque-là associé uniquement au romancier puis à l’autoficcionista* [...]”.

A nosso ver, o que as distingue é justamente a natureza do pacto de leitura que cada uma instaura: a autobiografia apresenta uma presunção de sinceridade, ao passo que a autoficção, de modo distinto, tenciona precisamente embaralhar, apagar as fronteiras existentes entre os pactos autobiográfico e romanesco. Ademais, se a autobiografia encerra alguma ficção, não o faz como a autoficção, cuja parcela de ficcionalidade que compreende é premeditada e deliberada. Assim, pensamos, na esteira de Gasparini (2016, p. 197), que “*Une autobiographie est donc une autofiction qui s’ignore, tandis qu’une autofiction déclarée est un texte autobiographique qui assume et développe son caractère mimétique, artificiel et*

¹² Voltaremos a essa discussão no próximo capítulo.

artistique." Em outras palavras, como queria Doubrovsky (2005), a matéria é autobiográfica e a maneira é romanesca.

Devido a isso, muita é a polêmica em torno da validade do neologismo autoficção. Como se pode observar, muitos consideram-no desnecessário, por julgá-lo sinônimo de autobiografia, não enxergando a especificidade que lhe é inerente (discutida neste capítulo); outros propõem empregar "romance autobiográfico"; outros tantos criam nomes diferentes, debate que pensamos, como Martins (2014, p. 149) referindo-se a uma fala de Lejeune, tratar-se antes de uma disputa político-literária, e até mesmo egocêntrica, uma espécie de competição para decidir quem forja o melhor termo para intitular a prática literária em questão.

A problemática se coloca porque, como admite o próprio Doubrovsky (2005), "a coisa" para a qual ele inventou o nome já era praticada por grandes escritores antes dele. No entanto, não se pode negar que foi a partir de *Fils* que se deu conta da inventividade das escritas de si e que tal exercício literário passou a ganhar importância, abrindo um novo campo de pesquisa que começou a viabilizar a discussão e traçar o caminho que permitiu à autoficção se elevar ao estatuto de gênero. Nesse sentido, Gasparini (2016, p. 214-215) afirma que se Doubrovsky não criou um gênero, ao menos permitiu-lhe aparecer, cristalizando-o aos olhos da crítica, dos autores e dos leitores. "*Il existait déjà, depuis au moins deux siècles, des textes fondés sur la même stratégie d'ambiguïté [...], sans reconnaître à leur mixité générique une véritable légitimité artistique.*"

De nossa parte, optamos por adotar o neologismo doubrovskiano, porém com as atualizações supracitadas como características do gênero. A nosso ver, autoficção é a nomenclatura mais apropriada para designar esse *monstro*, essa forma intermediária que é peculiar ao gênero. Para Gasparini (2016), é inegável que a denominação romance autobiográfico se tornou obsoleta, ideal para designar textos antigos, o que, inclusive, leva-o a afirmar que o termo autoficção deva ser reservado apenas às narrativas contemporâneas.

Para concluir, não podemos deixar de tecer algumas breves considerações a respeito de gênero. Dion; Fortier; Haghebaert (2001) apontam a ideia, a partir de Maurice Blanchot, de que a literatura contemporânea preconiza o apagamento das distinções e limites de gêneros, de modo que "*Une oeuvre peut, par exemple, manifester plus d'une catégorie, plus d'un genre.*" (TODOROV *apud* DION; FORTIER; HAGHEBAERT, 2001, p. 13-14). Contudo, os autores também chamam a atenção para a acepção de Boris Tomachevsky, que concebe os gêneros como agrupamentos constantes de certo procedimentos. De acordo com esse

pensamento, o conceito de “dominante”, essencial para os formalistas, permite estabelecer critérios de definição conforme a importância atribuída a determinado procedimento.

Sendo assim, ainda que a autoficção manifeste procedimentos pertencentes a outros gêneros, entendemos que, devido precisamente à natureza de seu pacto de leitura, de dominante híbrida, assim como por subverter os critérios exigidos para ser considerada autobiografia e possuir um conjunto de procedimentos particular, a autoficção deva ser considerada como um gênero independente, à parte, com seus próprios mecanismos, singularidades e implicações.

3 AUTOFICÇÃO: VARIANTE PÓS-MODERNA DA AUTOBIOGRAFIA?

“La quête d’identité, la crise de l’identité, la perte de l’identité sont au coeur des recherches et des préoccupations de notre temps.” (LÉVI-STRAUSS, 1977)

“O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.” (ROSA, 1994, p. 24-25)

O termo pós-moderno foi cunhado pelo historiador inglês Joseph Arnold Toynbee, na década de 50 do século passado, para indicar o período que teve início nas duas últimas décadas do século XIX, tendo como marca a ideia de decadência da Idade Moderna, causada pelo colapso da visão racionalista de mundo e pela substituição da classe média burguesa pela sociedade de massa. Porém, os diversos e numerosos estudos, reflexões e debates a respeito do conceito de pós-modernidade mostram como há, ainda, muitas controvérsias em torno do referido termo, que é expressivamente marcado pela heterogeneidade de questões.

Em seu livro *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond* (2011), Maria Lúcia Outeiro Fernandes define pós-moderno não como um período ou um estilo que tenha aparecido como substituto ao modernismo, mas como “[...] um movimento intelectual de intenso questionamento da modernidade, dos seus principais fundamentos estéticos e ideológicos, bem como da própria natureza dos conceitos e das formas de representação em geral.” (FERNANDES, 2011, p. 15).

A autora pontua certos procedimentos formais e posicionamentos ideológicos que permeiam a produção literária das últimas décadas do século XX, entre eles, o hibridismo de gêneros e o ecletismo de estilos, o historicismo, a intertextualidade, a metaficção historiográfica, o hiper-realismo, o deslocamento de fronteiras entre real e ficção, e o caráter artificial, mutável e provisório das identidades. Além de procedimentos narrativos específicos, essas perspectivas pós-modernas referem-se também a “formas de percepção do mundo e do ser” (FERNANDES, 2011, p. 15) e modos de comportamento que vão atuar na elaboração da maioria das narrativas do período em questão.

Assim, segundo Fernandes (2011), nesse período, abundam escritores que colocam, em seus textos, narradores que vagam entre essas percepções, já fazendo alusão ao sujeito pós-moderno, isto é, “[...] um sujeito esvaziado de sua essência, em meio à projeção de fragmentos de si mesmo que se misturam e se confundem com os simulacros que proliferam à

sua volta, como se vagasse num labirinto de espelhos, cujas superfícies refletissem um emaranhado de imagens desconexas [...]” (FERNANDES, 2011, p. 16).

É nesse contexto que surge uma questão típica da pós-modernidade: a chamada “crise de identidade”, amplamente discutida na atualidade e definida por Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006, p. 7), da seguinte maneira: “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.”

Assumindo ser um conceito de grande complexidade, muito pouco desenvolvido e compreendido na ciência social contemporânea, Hall (2006) começa por distinguir três concepções de identidade. De modo resumido, a primeira concepção é a da identidade do sujeito do Iluminismo, o sujeito cartesiano, definido como um indivíduo que possuía uma essência e permanecia essencialmente o mesmo durante toda sua existência, “[...] um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2006, p. 10). A segunda dessas concepções é a identidade do sujeito sociológico, segundo a qual a essência do sujeito não é autônoma nem autossuficiente, mas formada na interação do eu com a sociedade, ou seja, a identidade seria formada e modificada no diálogo com o mundo exterior ao indivíduo.

De acordo com o sociólogo, foi exatamente esse aspecto que sofreu um processo de mudança, propiciado por certos acontecimentos recentes na sociedade moderna. A crise de identidade é, então, o colapso das identidades como resultado de mudanças estruturais e institucionais, gerando o que Hall (2006, p. 12) distingue, em sua terceira concepção, como a identidade do sujeito pós-moderno, caracterizado como “não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente”. A identidade deixa de ser definida biologicamente para o ser historicamente. A ideia de que o indivíduo é um sujeito integrado é abalada e o sujeito, que encerra identidades contraditórias, passa a assumir diferentes identidades de acordo com os diferentes momentos, de tal modo que as identificações estão descentradas, isto é, deslocadas ou fragmentadas.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que [*sic*] os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13).

Diante disso, pergunta-se: quais seriam, precisamente, essas mudanças responsáveis por provocar o deslocamento do sujeito do Iluminismo – definido como indivíduo que tem uma identidade fixa e estável –, fazendo-o ser descentrado, resultando nas identidades abertas, inacabadas, fragmentadas e contraditórias do sujeito pós-moderno?¹³

Conforme afirma Hall, para alguns teóricos, esse deslocamento ocorreu por meio de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno, de “[...] grandes avanços [...] ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia (a segunda metade do século XX), ou que sobre ele tiveram seu principal impacto, e cujo maior efeito, argumenta-se, foi o descentramento final do sujeito cartesiano.” (HALL, 2006, p. 34).

São eles: o pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud (psicanálise), a linguística estrutural de Ferdinand de Saussure, o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault e, finalmente, o impacto do feminismo, tanto como crítica teórica quanto como movimento social. Todos constituem mudanças conceituais cujos efeitos foram profundamente desestabilizadores em relação ao pensamento ocidental do século XX, promovendo seu descentramento e, em particular, o da concepção de identidade e de sujeito moderno.

Hall (2006) destaca outro aspecto da questão da identidade: o caráter específico da mudança na modernidade tardia, qual seja, o fato de as sociedades modernas serem, por definição, sociedades de transformação constante, rápida e permanente. O sociólogo (HALL, 2006, p. 14) cita, para tanto, Marx e Engels:

é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos... Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar...

No mesmo sentido, aparecem as ideias de Zygmunt Bauman a respeito da identidade. Ao refletir sobre as questões do que ele denomina modernidade líquida, tece considerações sobre a identidade, destacando sua fragilidade e condição eternamente provisória, sendo vista, na pós-modernidade, como algo em progresso constante e não imutável, em oposição aos estados pré-modernos, em que a identidade era determinada pelo nascimento e poucas eram as

¹³ Cabe a ressalva de que a fragmentação do sujeito – e a conseqüente busca da origem de sua sensação de mal-estar no mundo (que o define, portanto, como moderno), bem como a tentativa de compreensão desse sentimento – já era uma noção presente na arte do Romantismo, nos séculos XVIII e XIX, sendo, portanto, uma característica da modernidade; porém, essa nova configuração da subjetividade foi mais explorada e levada às últimas conseqüências pelos artistas pós-modernos, por isso, a ela nos referimos como pós-moderna.

oportunidades para a questão “quem sou?”, uma vez que as identidades eram tomadas como papeis, tarefas a serem desempenhadas.

Nesse cenário de liquidez da modernidade, portanto, “[...] a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais [...]” (BAUMAN, 2005, p. 21-22).

Segundo o sociólogo polonês, a modernidade líquida é definida como um mundo em que tudo é ilusório, um mundo fluido, onde, por conseguinte, os sólidos duráveis não são fáceis de construir. A essência do modo líquido moderno de ser é, por definição, marcada pela mudança obsessiva e compulsiva. Estar em movimento torna-se tarefa urgente para os indivíduos, levando-os a julgarem necessário estar em constante modernização, progresso, aperfeiçoamento e atualização, em virtude da ideia, imperante na época líquido-moderna, de que “estar fixo” é algo malvisto, bem como da maior valorização do ser fluante.

Essa concepção vai ser aplicada aos vários aspectos da vida moderna, incluindo as relações humanas, de modo que as sensações e as relações são, também, percebidas como frágeis e efêmeras, sendo, por exemplo, “A estratégia do *carpe diem* [...] uma reação a um mundo esvaziado de valores que finge ser duradouro.” (BAUMAN, 2005, p. 59).

Bauman cita autores que colocam a personagem do Don Juan como representativa da modernidade, devido ao fato de seu prazer consistir na mudança incessante e à sua habilidade em terminar tudo rapidamente e partir para novos começos, de modo a viver em um permanente estado de autocriação. Daí Don Juan chegar a ser considerado o primeiro herói da modernidade, pois, para ele, só tinha importância o aqui/agora, a fugacidade do momento. “Na visão de Ortega y Gasset, Don Juan/Don Giovanni era a verdadeira encarnação da vitalidade do viver espontâneo, e isso o tornava a maior manifestação da inquietação fundamental, das preocupações e ansiedades dos seres humanos modernos.” (BAUMAN, 2005, p. 59).

Nesse contexto, conforme o sociólogo, a ambivalência ao tentar responder a questão da identidade torna-se genuína e a tarefa de *autoidentificação* passa a ter pouca chance de ser concluída com sucesso e de modo plenamente satisfatório, de sorte que o indivíduo em busca de identidade se vê obrigado a ajustar pedaços infinitamente, pois “A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável.” (BAUMAN, 2005, p. 91). Em outras palavras, *ter* uma identidade na liquidez da modernidade mostra-se uma empreitada comparável a “alcançar o impossível”, visto ser, ela também, líquida, fluida.

A identidade – sejamos claros sobre isso – é um “conceito altamente contestado”. Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. [...] A identidade é uma luta contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluto a ser devorado... (BAUMAN, 2005, p. 83-84).

De acordo com Bauman (2005, p. 25), “[...] perguntar ‘quem você é’ só faz sentido se você acredita que possa ser outra coisa além de você mesmo”. Assim, diante da constatação dessa crise de identidade e de pertencimento por que passa o sujeito pós-moderno é que se pode compreender a importância dada à problemática da identidade atualmente, uma vez que, segundo o autor, a tendência do ser humano é perceber e focar uma coisa apenas quando esta fracassa ou passa a se comportar de maneira inesperada: “Só se avalia o valor de alguma coisa quando esta some de vista – desaparece ou é dilapidada.” (BAUMAN, 2005, p. 52).

Tendo em vista essas reflexões em torno da questão da identidade, bem como o sentimento de incompletude que envolve o sujeito pós-moderno, explica-se o retorno ao sujeito na literatura, assim como a proliferação das chamadas escritas de si e a importância por elas alcançada. O período de desprestígio literário pelo qual passou a escrita de si deve-se, em grande parte, à tese da morte do autor levantada por Barthes na década de 60, que coloca em xeque a tese intencionalista, segundo a qual o critério utilizado para estabelecer o(s) sentido(s) de um texto literário seria a *intenção* do autor. Para os adeptos da morte do autor, se o sentido do texto é aquilo que o autor quis dizer, se é objetivo, não há necessidade de interpretação, o que tornaria a crítica literária inútil.

Desse modo, Barthes, em sua teoria, prega o apagamento das características individuais do sujeito-autor, afirmando que este deve ceder o lugar principal à escrita, visto que ele é apenas um sujeito no sentido gramatical ou linguístico, ou seja, o sujeito da enunciação, que não preexiste a ela, mas se produz *com* ela. Essa tese sustenta a ideia da imanência do texto, em que o texto é autônomo e diz por si, sem necessidade de apelo ao que lhe é exterior. Além do texto, o leitor também ganha papel de destaque, pois, conforme essa tese, nele estaria centrada a unidade do texto, de modo que os sentidos seriam produzidos no seu destino (o leitor) e não em sua origem (o autor). Conforme lembra Martins (2014, p. 162), nas palavras de Barthes,

[...] o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui* e *agora*. É porque (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma

operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura’ (como diziam os Clássicos), mas sim àquilo que os linguistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamam de performativo [...]

Todavia, o declínio da teoria da imanência do texto e dos métodos estruturalistas no geral permitiu um retorno glorioso da subjetividade, reconfigurada, tendo como prova o novo interesse voltado à escrita de si, que pode ser caracterizada, segundo diversos autores, como *sintoma* da época atual. Diana Klinger (2008, p. 13), por exemplo, afirma que “[...] o fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria existência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito.”

A influência, na escrita, da problemática da identidade é notada pela necessidade dos escritores de colocarem um eu referencial em suas narrativas e a urgência de retorno ao passado como tentativa de se conhecer e encontrar uma identidade que se fragmentou e se deslocou na pós-modernidade, fazendo do sujeito um ser sem essência definida e fixa. De fato, é essa descentralização e a questão “Quem eu sou?” dela resultante que suscitam o gesto autoficcional.

No entanto, a sociologia – que inscreve o indivíduo em seu meio social e cultural – e a psicanálise – que mudou as antigas concepções da psique humana, da memória, do comportamento humano em geral, atribuindo à infância um peso determinante – colocam em questão a concepção de sujeito sobre a qual repousava a autobiografia nos séculos XVIII e XIX e transformam a escrita em primeira pessoa: os escritores percebem que não é mais possível escrever como se escrevia anteriormente, ao modo de Rousseau. Assim, ainda que o projeto de recompor e contar a vida continue o mesmo, é preciso fazê-lo de outra maneira.

Conforme destaca Gasparini (2008, p. 217-218), para Doubrovsky, a escrita contemporânea aparece como a manifestação do espírito do tempo, reflexo de uma sensibilidade comum à época pós-moderna: “*on ne se sent plus sa vie comme jadis*”. Como reflexo dessa nova percepção de si mesmo, a autoficção será, por fim, um produto da época na qual ela prolifera. Régine Robin também atribui a esse novo estado de espírito, qualificado de pós-moderno, o surgimento de obras autoficcionais, por meio das quais é possível traduzir a crise do sujeito contemporâneo, como lembra Gasparini (2009), para quem a autoficção reflete uma mutação cultural, pois, atualmente, a escrita de si não é apenas tolerada como antes, mas valorizada e, até mesmo, recompensada.

Klinger (2012) articula a autoficção à noção contemporânea de subjetividade, segundo a qual o sujeito não possui essência, é incompleto e, portanto, “susceptível de autocriação”. A era pós-moderna, marcada por instabilidade, fragmentação e incertezas, além de produzir esse

sujeito, cria também uma nova forma de representá-lo, que implica uma constante problematização do eu autoral e da verdade. Texto favorável à livre expressão das reivindicações identitárias e do espaço do íntimo, a autoficção traduz a vertigem de um sistema, para expor o eu em suas perturbações, crises e combates mais violentos (BEGGAR, 2014).

A autoficção seria, para Klinger (2012, p. 30), “uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito”, mas seu discurso implica uma nova concepção de subjetividade, pois esse sujeito que retorna não é o cartesiano, mas está, ao contrário, em constante indagação sobre sua identidade. O sujeito que volta nessa nova prática de escrita de si não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida é abolida em benefício de uma “rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2012, p. 45).

Desse modo, a autoficção é capaz de dar conta desse retorno na medida em que deixa aparecer “os paradoxos da subjetividade nos discursos contemporâneos” (KLINGER, 2012, p. 14) ao interrogar o sujeito, a vida e a própria escrita: produz uma reflexão sobre o sujeito da escrita, aponta para o processo de construção da narrativa, problematiza a relação entre real e ficcional e reconfigura as categorias de autor e narrador, não mais vistos apenas em termos ficcionais devido à ilusão de identidade sugerida pelo texto.

Segundo Delaume (2010a, p. 19), a autoficção é uma ficcionalização “lúcida”, consciente de si e, por isso, está relacionada a uma “reapropriação do eu”, já que é propícia para revelar o esfacelamento do sujeito que, desintegrado e esvaziado de sua essência, empreende uma busca interminável por si mesmo: “*La seule retranscription fidèle du Je consiste en une écriture fragmentaire, consciente de son impossibilité qui se fie davantage au langage qu'à la mémoire et à soi même.*”

À nova configuração da subjetividade humana corresponde, portanto, uma nova configuração estética, uma nova forma de expressão, que reflete a percepção/condição pós-moderna do sujeito, seu questionamento identitário, e permite-lhe a construção de si, fornecendo-lhe meios mais adequados de se narrar. No intuito de traduzir essa fragmentação, a escrita autoficcional se fragmenta no nível formal, utilizando-se de diversos artifícios, como o rompimento da linearidade narrativa, a quebra da sintaxe clássica, se apropriando de características apontadas para o romance pós-moderno: “[...] a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p. 66). Conforme Gasparini (2008), a fragmentação da narração se dá, sobretudo, pelo viés da intertextualidade, que “multiplica” os estratos da enunciação. Discurso

partido, fragmentado, “*L’autofiction sera l’art d’accomoder les restes*”, conforme afirma Vilain (2009, p. 69) retomando Doubrovsky.

Segundo Hubier, a fragmentação da narrativa em primeira pessoa apenas pode ser compreendida se estreitamente relacionada às hesitações identitárias do sujeito que a enuncia: traduzindo o desejo do autor de dizer, em um só tempo, todos os eus que o constituem, a autoficção pode ser compreendida como “*la marque d’une volonté de déconstruction*” (HUBIER, 2003, p. 128). Instável como o próprio sujeito pós-moderno, a personagem da autoficção só existe de maneira fragmentária e é testemunha de fissuras na identidade que o autor reconhece como irreconciliáveis: “É um sujeito que narra a si mesmo para, em seguida, negar-se. É alguém que ficcionaliza a vida porque sabe que a realidade se perde no instante em que acontece [...]” (SILVA; DOMINGOS, 2015, p. 14).

[...] é inegável que a autoficção porta uma característica fundamental da pós-modernidade, a dúvida sistemática. Não se crê em verdades universais e absolutas, mas se reconhece a existência de percepções relativas, descontínuas e fragmentadas; tudo é uma questão de linguagem, de argumentação. Nestes textos, há recortes, análises, constantes reinterpretações [...] (SILVA, 2012, p. 7).

Nesse sentido, Vilain (2009, p. 54) sustenta que a procura da identidade, na autoficção, não é mais, como na autobiografia, restrita a um voto de sinceridade e exatidão para encontrar o que perdura, o que essa identidade “foi” ou “é” sem dúvida, mas uma hipótese do que “seria” o eu. O que muda não é o objeto da pesquisa, mas sua natureza, agora mais romanesca, atestando a identidade pela promessa de um romance: “[...] *dans l’autofiction, seul le roman de la vie existe et la véritable identité de soi est romanesque*”.

A autobiografia deixa de ser possível porque não existe mais uma verdade única, imutável e inquestionável, inviabilizando-se, assim, a escrita da “história da personalidade” do indivíduo, visto que uma identidade assim delimitada e definida tornou-se algo impensável e utópico, logo, impossível de ser apreendida pela escrita; opostamente, é o texto que constrói identidades possíveis:

Le sujet que désigne la première personne est remis en question jusqu’à ses fondements. Il est en effet constitué à son issu par l’Histoire et son inconscient, ce qui ne va pas sans modifier son rapport au savoir et à la vérité. Voilà peut-être, d’ailleurs, un des traits communs à toutes les autofictions : le je ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l’idée de vérité unique

dont on a vu qu'elle fondait le projet autobiographique. (HUBIER, 2003, p. 121-122, grifo do autor).

Para Doubrovsky, a aparição da autoficção resulta da evolução das técnicas narrativas da autobiografia, que permanecia ultrapassada e não servia mais para representar toda a complexidade do sujeito pós-moderno. Ao subverter as tradicionais categorias de gênero, misturando decoração do romance e narrativa pessoal, a autoficção clareia as diversas facetas da personalidade do sujeito, possibilitando-lhe pensar suas inquietações existenciais. No cruzamento das escritas, permite-se ao autor aproximar a complexidade de seu eu, de alcançar uma identidade em sua intimidade mais profunda. Como bem salienta Martins (2014, p. 103), percebe-se nesse tipo de literatura, “[...] uma busca do sujeito, através da narrativa de si, por autocompreensão, meditação e reflexão. Uma forma de abafar os pavores míticos que nos acompanham, tais como a morte, a solidão, a insegurança, o sofrimento, entre outros.”

Sendo assim, a escrita da autoficção, como abertura do espaço interior de retrospectiva e de reflexão, possibilita a expressão de uma busca de si, pretendendo descobrir as origens e a verdade existencial do sujeito. Conforme Vilain (2009, p. 107), seguindo a fórmula de Doubrovsky “*Si j’essaie de me remémorer, je m’invente*”, o eu será resultado de uma recomposição, de uma reformulação imaginária e de uma tentativa constante de definir sua verdade. Nessa busca, o eu se escreve e se constrói por meio da escrita, de modo que escrever torna-se um ato de libertação: “*Vous pensez, vous écrivez et la réalité change. Quand vous sortez, le monde n’est plus le même que celui qu’il était auparavant.*” (SOLLERS, 2009, p. 103).

A autoficção postula, desse modo, a impossibilidade de representação do eu sem o caminho da ficção, que oferecerá apenas fragmentos narrativos, revelando-se a escrita por excelência do sujeito pós-moderno, que duvida de sua aptidão de se conhecer e encontra no texto o único refúgio, ponto de partida para a construção da identidade, como destaca Gasparini (2008, p. 127) reportando-se a Nizon: “*Il s’agit, en écrivant, de descendre vers ce moi inconnu afin de le constituer d’une manière ou d’une autre, comme personnage. Le ‘je’ n’est donc pas le point de départ, comme dans l’autobiographie, mais le point d’arrivée.*”

A nosso ver, ao colocar o eu como personagem de romance, escrevendo de si como se escrevesse de outro, a autoficção possibilita ao sujeito um olhar distanciado de si mesmo. A singularidade do gênero exprime, também, a singularidade do eu moderno, que busca compreender a origem do seu mal-estar e encontra no texto autoficcional ocasião favorável

para se expressar em liberdade, visto que se trata de uma nova maneira de fazer romanesco, livre dos ditames da tradição.

Essa singularidade é ilustrada, sobretudo, na emancipação linguística e nas estruturas narrativa e temporal pouco convencionais que caracterizam esse gênero híbrido e controverso. Com Gasparini (2016, p. 205), pensamos que *“C’est par la mise en roman , la fragmentation, l’hétérogénéité, l’inachèvement, le métadiscours, la diversité des registres et des voix que les auteurs se doivent de problématiser sans cesse [la] traduction langagière du réel.”*

A escrita da autoficção mostra-se, portanto, como escrita crítica, na medida em que se interroga e problematiza os limites da linguagem, logo, exprime a desconfiança nas possibilidades de apreensão do eu em sua totalidade, de reprodução fiel dos fatos e de tradução do real em linguagem e, mais ainda, questiona a própria ideia de um suposto *eu total*, demarcação certamente inviável e mesmo impraticável no contexto da literatura contemporânea. Da impossibilidade de um sujeito cartesiano decorre, por conseguinte, a impossibilidade da autobiografia clássica, o que nos permite afirmar que a validade e o sucesso da autoficção devem-se, sem sombra de dúvida, à virada pós-moderna.

Desse modo, podemos concluir que, fragmentária por natureza, a autoficção se consagra espaço propício para a projeção do sujeito desconstruído da pós-modernidade. Capaz de perceber e representar todas as facetas de uma identidade em crise, esfacelada e necessitando recompor seus fragmentos, o novo gênero surge como sintoma e produto de seu tempo, numa espécie de renascer da autobiografia, mas agora com essências pós-modernas.

Emergindo de uma nova concepção de sujeito, de identidade fluida, indefinida e transitória, o gênero autoficcional – ele também marcado pela fluidez do espaço genérico intermediário em que se encontra – se destaca não só como fenômeno literário, mas também cultural, inscrevendo-se na corrente pós-moderna, o que nos permite responder à interrogação colocada no título deste capítulo, verificando que a autoficção se trata, seguramente, da forma contemporânea e pós-moderna da autobiografia, como bem explica seu genitor em entrevista a Philippe Vilain (2005, p. 212, grifo nosso): *“[...] c’est une variante ‘post-moderne’ de l’autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de la mémoire.”*

3.1 Autoficção como escrita performática

Na esteira do pensamento de Doubrovsky, que vê a autoficção como a criação de um romance da própria vida, Klinger (2012, p. 45) afirma que o mais importante na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, mas, sim, pensar o romance como um texto que contribui para a construção de um mito, o “mito do escritor”. A autoficção opera, desse modo, como uma “máquina produtora” de mitos, criados tanto nas passagens em que são contadas as vivências do narrador, quanto naquelas em que o autor faz referência à própria escrita, por meio de um trabalho metatextual, refletindo sobre o fazer literário, sobre o trabalho de escritor, sobre como é o processo da escrita.

Com base nesse e noutros aspectos, Klinger (2008, 2012) discute a proximidade entre a autoficção e a noção de escrita performática. Fazendo referência a Butler, a autora (2008, p. 19) afirma que a aproximação entre os conceitos se dá pelo caráter de artificialidade e encenação do texto autoficcional, bem como por se tratar de uma “construção performática”, ou seja, “uma construção cultural imitativa e contingente”.

[...] o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Philippe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de performance. (KLINGER, 2012, p. 49).

Ainda citando Butler, Klinger (2008) assinala que a analogia pode ser estabelecida, também, pela desconstrução do mito do original, uma vez que a performance, assim como a autoficção, não possui um original, isto é, como vimos, esta não pressupõe a existência de um sujeito ou uma realidade prévios com os quais o texto deveria se comprometer, nem um modelo a ser copiado ou traído por ele: “Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor.” (KLINGER, 2008, p. 20).

Isso ocorre porque, segundo Fernandes (2011, p. 29), a pós-modernidade abre espaço para uma “[...] nova consciência do texto, do significado e do sujeito [que] põe fim ao conceito de modelos privilegiados e destrói alguns dos fundamentos estéticos do modernismo, tais como a busca permanente do novo, a crença na originalidade da obra [...]”, de forma que

o próprio autor encontra meios de avisar ao leitor que este deve desconfiar daquilo que se conta, de sua versão da verdade, adotando “[...] *une stratégie d’ambiguïté qui incite le lecteur à un travail d’investigation pour participer au tissage de la trame de sa vie*” (BEGGAR, 2014, p. 128).

Como vimos, Klinger (2012) parte da ideia de que o sujeito da autoficção não é mais aquele da autobiografia, cuja trajetória de vida é bem definida e reproduzida de forma linear, mas um sujeito que está aberto a ficções possíveis de si mesmo. Assim, tanto a autoficção quanto a performance apresentam-se como textos inacabados e improvisados, “*work in progress*”, dando a impressão de que o leitor assiste “ao vivo” ao que ocorre no processo da escrita.

A arte da *performance* supõe uma exposição radical se si mesmo, do sujeito enunciador, assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado. (KLINGER, 2008, p. 25)

Beigui chama a atenção para o fato de que a autoficção como narrativa performática deixa ver uma invasão de aspectos da teatralidade e da oralidade no campo da escrita e o sujeito se apresenta como “[...] portador de vários sentidos, que, dramaturgicamente, estão reorganizados na obra.” (BEIGUI, 2011, p. 31). O autor efetua, assim, *aparições* em seu texto, do mesmo modo que um ator de teatro nos momentos em que entra em cena. Ao representar um papel em sua própria obra, numa postura claramente performática, o autor faz com que seu texto se manifeste como performance.

Além disso, para Klinger (2008), outro aspecto em que se pode comparar a obra de autoficção à arte da performance é a convivência, em ambas as práticas, de autor, narrador e personagem, resultando que escrever de modo performático implica a presença da subjetividade do autor no texto que constrói. No mesmo sentido, Beigui (2011, p. 32) afirma que “Se a performance é *mise-en-scène*, a literatura é *mise-en-écrit*, sua configuração na contemporaneidade contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto ficcional-texto-biográfico.”

Gomes (2012, p. 30) enumera as características que, de acordo com Denise Pedron, constituem um texto performático, a saber: a saída da figura do escritor de trás da figura do autor para assumir seu lugar na enunciação; existência, no texto, de uma marcante intervenção social e política, crítica da realidade, entre outras. Na sequência, a autora (2012, p. 32) destaca

algumas das particularidades da escrita como performance conforme a concepção de Ravetti: a atuação como arquivo, a interação com outras linguagens artísticas e com elementos políticos e culturais, a crítica aos discursos racionalista, explicativo e interpretativo totalizadores, certa inscrição de oralidade, entre outras.

Ainda, segundo Gomes (2012, p. 75), esse tipo de escrita propõe um questionamento e reformulação das características que compõem a sociedade, suas ideias e conceitos, fazendo com que a performance tenha uma função social, qual seja, auxiliar o leitor a refletir a partir da leitura do texto, questionando o que é o mundo e o que significa estar nele. “A escrita performática não se caracteriza pela representação fidedigna de fatos ou por enunciar opiniões politicamente corretas, mas sim por expor preconceitos e condutas antiéticas, como se deles partilhasse, buscando de seu leitor a desconfiança de tal postura.” (GOMES, 2012, p. 32).

Há, portanto, uma atuação do leitor na formulação da narrativa. Contudo, inexistente, da parte do autor, uma intenção moralizante, no sentido de aconselhar ou disciplinar o leitor, mas, ao contrário, fazê-lo refletir. Conforme pontua Fernandes (2011, p. 206), o texto pós-moderno não é portador de significados prontos, já que não existe uma realidade prévia, anterior a qualquer discurso e, portanto, “[...] resulta em mera superfície de junção de todos os elementos envolvidos no processo da ficção. Criador, personagens e leitor participam da construção.”

A narrativa com configuração performática permite, dessa forma, uma representação mais em conformidade com as inquietações do sujeito pós-moderno, pois, de acordo com Gomes (2012, p. 86), configura-se como “[...] uma exposição que o escritor faz de si, mas sem abrir mão da dimensão criadora que essa exposição implica”, ou seja, ao se fazer personagem de ficção, o autor inventa a si mesmo e, por meio da autoanálise, viabiliza seu autoconhecimento. A performance na escrita consiste, assim, numa dimensão de autoanálise que leva o sujeito à melhor percepção de si e do mundo.

Em suma, o conceito de performance possibilita vislumbrar o caráter teatralizado da construção do mito do autor que ocorre na autoficção. “Desta perspectiva, não haveria um sujeito, pleno, originário, que o texto reflète ou mascara. [...] O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’.” (KLINGER, 2012, p. 50). Desse modo, a importância deixa de recair sobre uma adequação daquilo que é contado a uma verdade factual, passando a interessar apenas “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz”, conforme afirmação de Klinger (2008, p. 24) usando as palavras de Arfuch.

Sendo assim, pensar a narrativa como autoficção e performance equivale a dizer que pouco interessa a veracidade dos fatos que ela conta, mas a reflexão sobre o sujeito da escrita e sobre a representação que ela faz de um sujeito que se posiciona de forma crítica perante os modos de representação da subjetividade. Logo, considerar a autoficção como escrita performática é reconhecer seu caráter metadiscursivo, sua condição de escrita crítica, na medida em que pensa a si mesma enquanto fazer literário e questiona suas próprias limitações.

4 A OBRA LECLÉZIANA: REESCRITA, FILIAÇÃO E RESTITUIÇÃO

“[...] un romancier doit être porté à écrire sur les premières années de sa vie, où le principal lui a été donné.” (LÉ CLÉZIO, 2003, contracapa)

“Tout être humain est le résultat d’un père et une mère.” (LÉ CLÉZIO, 2004, p. 9)

4.1 *Voyage à Rodrigues*: (re)leitura e (re)escrita de si

A obra de Le Clézio participa de uma tendência que, segundo Viart e Vercier (2008, p. 41), atravessa o campo autobiográfico e consiste em retomar o material romanescos para dar uma versão “mais autêntica”, ou seja, partir de um original para, por meio dele, chegar a si mesmo, fazendo releituras e reescritas de si. Voltando a seus textos antigos, para se “reler”, se “reescrever” e, assim, se autocompreender, em 1986, o escritor franco-mauriciano publica *Voyage à Rodrigues*, uma releitura de *Le Chercheur d’or* (1985), narrativa inspirada na história do avô, Alexis, que, de acordo com o próprio escritor (1986, p. 142), foi a única narrativa autobiográfica que ele pretendeu escrever.

Em *Temps et récit* (1985), Paul Ricoeur postula que, por meio da narrativa, é permitido ao sujeito voltar no tempo e humanizar o passado. Nessa empreitada, o que ele denomina “*récit des ancêtres*” é fundamental em virtude de estabelecer um elo entre o passado histórico e a memória, operando “[...] *comme un relais de la mémoire en direction du passé historique, conçu comme temps des morts et temps d’avant ma naissance.*” (RICOEUR, 1985, p. 168).

Os pais, avós e ancestrais são os possuidores de uma “memória familiar”, que insere o sujeito em um nós, transmitindo-se a partir do outro, seja ancestral ou contemporâneo, vivo ou morto. Essa memória responde à necessidade de reconhecimento da origem, de se inscrever em uma genealogia e, assim, é constituída de lembranças e/ou tradições que constroem uma mitologia familiar que se impõe ao grupo e é transmitida de geração em geração, tarefa em que os avós representam um papel fundamental, tornando-se principais responsáveis desse “imperativo de transmissão”.

Os ancestrais desmpenham, portanto, o papel que cabe ao *griot* na cultura africana antiga, ou seja, o de detentor da cultura oral e responsável pela conexão com o mundo dos espíritos. A associação dos antepassados a essa figura de posição social de destaque e de

importância fundamental na tradição oral da África negra – por serem guardiões da genealogia, da história, dos mitos, das tradições milenares de seu povo, enfim, de sua memória, transmitindo-a de geração a geração –, também chama a atenção para a preponderante ancestralidade africana (seja aquela proveniente da ilha Maurício, seja a do Nigéria, onde viveu quando criança) de Le Clézio, que forma um amálgama em sua identidade.

A obra *Voyage à Rodrigues* é baseada justamente nas “narrativas ancestrais” de que fala Ricoeur em suas reflexões, confirmando a obstinação de Le Clézio em reencontrar a herança perdida, que constitui sua esperança de evitar a irremediável passagem do tempo. A fascinação do escritor pela história familiar começa com a figura de Alexis, ancestral fundador do clã Le Clézio. No livro, Le Clézio relata a viagem feita pelo narrador à ilha Rodrigues¹⁴, seguindo as pegadas deixadas por Alexis e pela lenda de um tesouro escondido que ele perseguiu por anos, com a esperança de salvar a família das dívidas e da ruína total. Essa lenda é descrita como sendo invenção do próprio Alexis, transmitida de geração em geração, chegando a criar uma espécie de memória coletiva em torno da história do suposto tesouro:

Ainsi mon grand-père a su inspirer des suiveurs dans son rêve, puisque c'est lui qui, le premier, a inventé la légende du trésor de Rodrigues. La légende vit encore, et tandis que je parcours la vallée avec les plains à la main, je sens maintenant des regards insistants qui suivent mes allées et venues. Les gens d'alentour sont aux aguets. Et si j'allais, moi, enfin trouver ce trésor? Il ne faudrait pas manquer ce moment-là. Le trésor a poussé ses racines dans la mémoire des terriens de l'Anse aux Anglais, la légende fait partie d'eux-mêmes, et beaucoup sont nés avec elle. (LE CLÉZIO, 1986, p. 30).

A busca de Alexis, por sua vez, é construída em torno de uma perda, a da mítica casa familiar na ilha Maurício, batizada de *Eurêka*, de onde ele e sua família foram banidos. À descrição da casa é reservada toda uma parte do livro, apresentada como um verdadeiro paraíso terrestre: “[...] *le centre du monde* [...], *maison immense et silencieuse, abstraite dans le secret de son jardin d'Eden, portant en elle le souvenir de sa naissance* [...]” (LE CLÉZIO, 1986, p. 129, grifo nosso). Desse modo, o episódio fundador da expulsão dos Le Clézio da casa familiar perdura como um trauma na história familiar, sendo transmitido ao longo das gerações. Sobre essa perda, o narrador revela: “[...] *à cause de ce bannissement, la famille de*

¹⁴ Uma das ilhas que, como as ilhas Maurício e a Reunião, compõem o arquipélago denominado Mascarenhas, situado no sudoeste do Oceano Índico.

mon grand-père perd ses attaches, elle devient errante, sans terre.” (LE CLÉZIO, 1986, p. 121).

A perda atinge toda a linhagem familiar, privando as crianças de viver no paraíso feliz da infância, incluindo-se o narrador, com quem aprendemos que *“C’est un exil véritable, le bannissement d’un domaine qui, pour lui et pour ses enfants, était la terre choisie par leur ancêtre, comme le rêve d’un paradis terrestre.”* (LE CLÉZIO, 1986, p. 120). O imaginário do autor foi, desde criança, alimentado pela imagem dessa ilha distante, paradisíaca e mítica que sua família foi obrigada a abandonar. A percepção dessa carência, que se impõe como uma cicatriz, ou antes, como uma ferida aberta e dolorosa, é o que motiva o narrador a partir à procura de suas origens nessa ilha e influencia o escritor a transformar sua busca em narrativa, como remarca Mimoso-Ruiz (2015, p. 88) retomando a fala de Grazier:

Il n’est pas difficile de penser que pour le jeune garçon né au début de la guerre à Nice, entouré de Mauriciens émigrés de la première ou de la deuxième génération, l’île soit une infinie source de rêves, le lieu où, d’une certaine manière, s’enracine l’écriture. [...]

Maurice donc comme une carte postale en couleur dans le contexte des jours sombres de la guerre. Comme un ailleurs lointain où accrocher ses désirs d’évasion.

Voyage à Rodrigues apresenta-se como um diário de viagem (a sinopse, na contracapa do livro, atribui-lhe a etiqueta *“Journal”*), em que o narrador adota a primeira pessoa, *“je”*, porém sem se nomear, para narrar seu itinerário: *“Comment partager le temps? Ce que je suis venu chercher à Rodrigues m’apparaît maintenant clairement. Et m’apparaît aussi clairement l’échec de cette enquête. J’ai voulu remonter le temps, vivre dans un autre temps, dans un autre monde”* (LE CLÉZIO, 1986, p. 122).

Nesse texto, como em muitos outros livros da vasta obra de Le Clézio, a narrativa está centrada em uma viagem rumo ao mundo exaltado e desejado dos espaços naturais, provocando o afastamento do mundo (dito) civilizado dos grandes centros urbanos, de forte conotação negativa, e de uma sociedade associada à civilização ocidental. O desejo de distanciamento de um espaço distópico em direção a um mundo utópico – puro, silencioso e iluminado – já assinala o percurso iniciático do narrador.

O espaço da natureza, considerado positivo, é visto pelo narrador como um *“outro mundo”*, um mundo que não pertence aos homens modernos, onde impera o silêncio, o vento e a luz, *“[...] un monde vide d’hommes, où régnent les rochers, le ciel et la mer.”* (LE CLÉZIO, 1986, p. 27). Desde o início do relato, essa característica do lugar é mencionada e, a

todo o momento, frisada, associando-o a um lugar primordial, mítico, “*le monde d’avant les hommes*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 47), ao qual o indivíduo, cedo ou tarde, tende a voltar para estar “*proche de soi-même*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 55):

Il y a ici une impression de lenteur, d’éloignement, d’étrangeté au monde des hommes ordinaires [...] et qui fait penser à l’éternité, à l’infini.
 [...]
 J’ai senti que j’étais dans un lieu exceptionnel, que j’étais arrivé au bout d’un voyage, à l’endroit où je devais depuis toujours venir. (LE CLÉZIO, 1986, p. 37).

O acesso a esse passado mítico é viabilizado, sobretudo, pelos sentidos, por uma relação sensorial com o espaço circundante. O contato com a natureza, por meio de seus elementos (pedra, água, vento, luz do sol, árvores), conforme Onimus (1994, p. 44), “*signe[s] de présence active, de vie*”, é o ponto de partida para o sonho. No caso de *Voyage à Rodrigues*, eles permitem o acesso do narrador ao sonho de Alexis de encontrar o tesouro do *Privateer*. O texto nos diz “[...] *je regardais, j’écoutais. je respirais, tous mes sens aux aguets, même s’il n’arrivait rien de ce Voyage, il y avait cette lumière, ces rochers noirs, ce ciel, cette mer. Chaque seconde que je passais avec eux m’apportait leur pouvoir, leur science.*” (LE CLÉZIO 1986, p. 38), traduzindo o desejo do narrador de fusão com os elementos naturais, logo, a comunhão total, uma participação cósmica.

Onimus (1994, p. 112) afirma que “*Les lieux magiques sont ceux où l’on est ému, blessé de souvenirs, exalté de désirs.*” Vimos que o narrador empreende uma errância orientada por lugares vistos como intactos, preservados, que dão alguns indícios da plenitude vivida pelo avô. Em diversas passagens do texto, ele diz sentir uma forte emoção em meio ao silêncio, à paisagem extraordinariamente mineral, provando que, de fato, “[...] *il y a dans la nature des signes porteurs de joie*”, conforme ensina Onimus (1994, p. 133).

Em consonância com a maior parte da obra lecléziana, circunscrita nos grandes espaços míticos do mar, do deserto, da ilha, o título do livro de 1986, remetendo diretamente ao nome da ilha, evoca o espaço original que a ilha representa, por ser propícia ao sonho, à imaginação e aos devaneios. Rodrigues, apesar da aridez com que é caracterizada no texto, é descrita também como um paraíso virgem, não explorado, um lugar de refúgio em que os homens podem viver em paz e em harmonia com a natureza. Se levado em consideração o fato de que Rodrigues não tem formação continental, ou seja, não é uma simples separação ou continuação da terra, mas oriunda de uma erupção vulcânica, sua gênese como montanha

pode ser associada ao divino, ao mito da montanha mágica – intemporal e cuja maior expressão é o Olimpo grego –, lugar sagrado, morada dos deuses por excelência.

Signo de um “transbordamento”, a ilha inscreve, segundo Mimoso-Ruiz (2015, p. 89), uma relação entre o espaço e a memória: “*Surgie du fond des eaux, à l’identique des souvenirs qui remontent aux temps primordiaux, l’île volcanique naît de la rencontre de la terre, du feu, de l’eau et de l’air, dans une synthèse parfaite des quatre éléments.*” No espaço da ilha, o narrador é tomado por um sentimento que lhe é estranho, o que remete à concepção de lugar primordial, do nascimento de um mito, no caso, o mito criado pelo avô. A imobilidade e imutabilidade do espaço, reiterada pelo narrador, contribuem, também, para invocar a dimensão mítica da ilha, como se se tratasse de algo imortal, de “*quelque chose de l’éternité de l’espace*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 16).

O mar, outro grande espaço mítico que é em si mesmo “*la substance du rêve*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 55), é constantemente evocado e associado ao espaço da interioridade, um lugar em cuja contemplação “se perde, se torna outro”, propicia um movimento introspectivo do sujeito e, assim, o contato com seus questionamentos mais profundos e com sua verdade existencial. “*L’élément marin incarne la séparation d’avec la civilisation consensuelle pour mener vers un ailleurs qui s’éloigne de la doxa pour trouver une vérité naturelle et dont la littérature seule peut exprimer la profondeur.*” (MIMOSO-RUIZ, 2015, p. 89).

Além disso, o espaço marítimo é tomado metonimicamente para expressar a simbologia da água, que tem um papel muito importante na narrativa levando em conta a trajetória identitária do narrador. Símbolo da fecundidade e da fertilidade, a água é considerada o ponto de partida para a manifestação da vida, isto é, a origem e o veículo de toda e qualquer vida, por isso, um elemento primordial. Ainda, segundo Onimus (1994, p. 48), “[...] *la mer enracine la pensée illimité, une sorte d’absolut ressenti comme une délivrance, un Tout-Autre.*” Logo, a representação do mar refletiria a condição do sujeito, à procura de seu estado original. Como símbolo, também, de transformação, de purificação, a água traduziria a nova constituição identitária do indivíduo após alcançar o autoconhecimento viabilizado por seu longo percurso, sendo que todo itinerário já é, por si só, a modificação de um estado.

Mircea Eliade (1963, p. 177) mostra que, diferentemente dos espaços ditos civilizados, os espaços considerados míticos, em que impera o pensamento mítico, possibilita a aproximação do homem primitivo: “*Le monde n’est plus une masse opaque d’objets arbitrairement jetés ensemble, mais un cosmos vivant, articulé et signifiant.*” Desse modo, a natureza permanece o lugar de predileção e o mar, a montanha, a ilha, por toda sua simbologia

como espaços mágicos, suscitam a reflexão sobre a perda do paraíso primordial e o desejo de recuperá-lo. Em comunhão com essa natureza, o homem estabelece uma conexão com o universo, conseguindo preencher um pouco do vazio deixado pela perda do elo com o espaço original do nascimento.

Nesse lugar, o narrador diz sentir-se como fora do tempo, pois é o único que lhe possibilita pensar em seu avô como alguém que ainda vive: “*Je marche sur ses traces, je vois ce que’il a vu. Il me semble par instants qu’il est là, près de moi, que je vais le trouver assis à l’ombre d’un tamarinier [...]*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 17). Esses vestígios deixados pelo avô são ressaltados no decorrer de todo o relato, permitindo o contato do narrador com um passado com o qual ele deseja conjugar e compreender.

A ênfase dada ao espaço, determinante na narrativa, pode ser ainda mais compreendida quando levada em consideração a definição de narrativa de viagem proposta por Louis Marin (*apud* COGEZ, 2004, p. 27, grifos nossos), que atribui grande importância aos lugares, transcrita a seguir:

Un type de récit où l’histoire [au sens narratif du terme] bascule dans la géographie, où la ligne successive qui est la trame formelle du récit ne relie point, les uns aux autres, des événements, des accidents, des acteurs narratifs, mais des lieux dont le parcours et la traversée constituent la narration elle-même; récit plus précisément dont les événements sont des lieux qui n’apparaissent dans le discours du narrateur que parce qu’ils sont les étapes d’un itinéraire [...] Le propre du récit de voyage est cette succession de lieux traversés, le réseau ponctué de noms et de descriptions locales qu’un parcours fait sortir de l’anonymat et dont il expose l’immuable pré-existence.

O objetivo da busca, tanto do avô quanto do narrador, é insistentemente questionado no decorrer da narrativa, com consecutivas explicações do narrador. Os motivos são diversos, mas todos relacionados entre si. Assim é que, como uma constante (presente também em outras obras do escritor), a busca se deve ao sentimento de não pertencimento proveniente da ruptura com a terra ancestral: “*La perte d’Eurêka me concerne aussi, puisque c’est à cela que je dois d’être né au loin, d’avoir grandi séparé de mes racines, dans ce sentiment d’étrangeté, d’innappartenance.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 122); ou ela funciona como um modo de fugir do destino e evitar a transmissão do legado dessa perda aos descendentes, em que o avô fracassou e, ao fim, o narrador vai afirmar que ele também.

A procura pode ser vista, ainda, como uma demanda de autoconhecimento – “*se découvrir soi-même: se révéler, se mettre a nu*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 65), que implica a compreensão da história do ente familiar e o retorno ao tempo em que “*tout parlait, tout avait*

un sens” (LE CLÉZIO, 1986, p. 80). E, finalmente, o propósito da busca parece ligado à origem de muitas outras aventuras míticas, ou seja, a busca do conhecimento, do sentido da existência como um todo e não apenas da própria. O desejo de conquista do tesouro coincidiria então com o desejo de conquista da memória de um romance da História, segundo Daubigny (2018).

Essa ideia aparece, inicialmente, com a insinuação do narrador de que o verdadeiro tesouro que o avô perseguia era a paisagem natural e pura da ilha (o azul do céu e do mar, a dureza e brilho das pedras) e a própria vida em si. Além disso, ele faz alusão à atração que o desconhecido sempre exerceu sobre os homens, bem como ao seu antigo desejo de compreender “*l’ordre secret du monde, le destin commandé par les dieux*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 50). Posteriormente, afirma que, desde a primeira vez que ele viu o penhasco onde o avô procurava o tesouro, entendeu que ali era o lugar “*le plus importante de ce rêve, le centre de la quête*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 90).

Em seguida, a partir dos esquemas deixados por Alexis, explica de maneira bastante sugestiva, que a geometria do desenho invoca uma espécie de “equilíbrio secreto” (LE CLÉZIO, 1986, p. 91), concluindo, por fim, que “[...] *ce n’est pas la réalité du trésor qu’il veut prouver, mais une autre réalité, un autre trésor. C’est peut-être (me pardonera-t-il ce grand mot?) l’harmonie du monde.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 76, grifo nosso), o que confirma nossa hipótese de que a busca gira em torno, também, de uma compreensão mais ampla do *cosmos*, dos segredos do universo e da existência, pois, como propõe Daubigny (2018, p. 103), para Le Clézio “[...] *il n’y a pas d’histoire de la vie des hommes sans un imaginaire plus large et plus vaste, cosmique et alchimique de l’univers.*”

Cogez (2004, p. 151) destaca que, para certos escritores, a viagem constitui, incontestavelmente, a experiência inicial, iniciadora, tão intensa que se torna imprescindível contá-la. Em outras palavras, a escrita está de tal modo ligada ao deslocamento que é suscitada e explicada por ele: “*Ces deux pratiques, voyager, écrire, ne pouvant d’ailleurs en aucune façon être séparées [...] tant elles sont consubstantielles.*” (COGEZ, 2004, p. 149). Além disso, aprendemos com Cavallero (2004, p. 39) que a viagem “[...] *remplit mieux que jamais son rôle moteur pour l’imagination, la démarche de quête intérieure conférant au moindre indice un acuité spéciale, comme magique.*”

Esse nos parece ser o caso da viagem a Rodrigues, empreendida pelo narrador e seu avô, tendo em vista que, em primeiro lugar, a viagem apresenta essa dimensão iniciática, porque consiste no regresso do indivíduo ao berço da origem, e esse deslocamento no espaço geográfico constitui, também, um deslocamento no espaço interior, numa busca identitária

intencional. É possível notar que o deslocamento é o alicerce de toda a narrativa, que já se inicia “em percurso”, com um verbo que indica movimento no tempo-espaço: “*J’avance le long de la vallée de la rivière Roseaux, les montagens sont tout proches maintenant, les flancs des collines se resserrent.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 9), recurso que, conforme Kouakou (2011, p. 170), tem a função de propor um “programa narrativo”, isto é, de leitura como narrativa de viagem. A transformação dessa experiência em escrita reforça o caráter de iniciação da viagem empreendida pelo narrador, visto que lhe possibilita se conhecer também por meio da linguagem, como veremos adiante.

Sendo assim, em *Voyage à Rodrigues*, a escrita mostra-se o resultado da busca tanto de um suposto tesouro, quanto daquilo que, por fim, se revelará como o contato com a essência. O desejo de reencontrar o tempo passado é assumido diversas vezes pelo narrador, como, por exemplo, na passagem a seguir: “*Ce que je suis venu chercher à Rodrigues m’apparaît maintenant clairement. [...] J’ai voulu remonter le temps, vivre dans un autre temps, dans un autre monde.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 122). No final da narrativa, a resposta à pergunta colocada no início – “*Pourquoi suis-je venu à Rodrigues?*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 40) – e reiterada ao longo de todo o texto é dada com maior precisão:

Jusqu’au dernier instant je ressens ce vertige, comme si quelqu’un d’autre c’était glissé en moi. Ainsi, peut-être ne suis-je ici que pour cette question, que mon grand-père a dû poser, cette question qui est l’origine de toutes les aventures, de tous les voyages: qui suis-je? ou plutôt: que suis-je? (LE CLÉZIO, 1986, p. 133-134, grifo do autor).

O jogo linguístico entre as palavras francesas *qui* e *que*, traduzidas para o português, respectivamente, como *quem* e *o que*, se estabelece após a percepção do narrador de que *o que* o define é a memória que o lugar encerra – bem como os pássaros, as pedras, a areia vulcânica, os caminhos e o mar que o compõem –, o mesmo em que Alexis esteve. O espaço o une ao membro da família de tal maneira que a sensação da presença do avô é frequentemente evocada, provocando no narrador um sentimento de *déjà vu* (LE CLÉZIO, 1986, p. 17): “[...] *je ressens bien la présence de mon grand-père, comme s’il était assis là, près de moi.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 97).

Verifica-se, portanto, que a viagem e a escrita como consequência mostram-se como mediadoras do autoconhecimento e o “outro mundo” ao qual o narrador se refere a todo o momento, “*l’autre bout du temps*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 47), revela-se a outra face de si mesmo, até então escondida; consoante as palavras de Onimus (1994, p. 116, grifo do autor), “*L’autre côté c’est la côté intérieur.*” O narrador assume, no excerto acima, ser a pergunta

“quem sou eu?” ou “o que sou eu?” a origem desta e de todas as aventuras. É devido a esse imperativo identitário que ele volta ao passado e refaz ritualisticamente o trajeto do avô, para tentar compreender sua história e seu sonho e, por conseguinte, entender sua própria história:

C'est cela sans doute qui m'attire tout d'abord, beaucoup plus que la légende du trésor caché [...] Des trésors, après tout, il y en a beaucoup [...]. Mais penser que cet homme courtois, élégant, profondément bon et honnête a passé la plus grande partie de sa vie à poursuivre une chimère [...]: c'est cela que je trouve émouvant, inquiétant. C'est cela que je veux comprendre. (LE CLÉZIO, 1986, p. 59- 60).

[...] tandis que j'avance pour la première fois au fond du ravin, je ressens une vive émotion : c'est ici, je ne puis en douter, ici et nulle part ailleurs. Je vois ce que je suis venu chercher à Rodrigues: les traces visibles de cet homme, restées apparentes par le miracle de la solitude. (LE CLÉZIO, 1986, p. 100).

De maneira análoga, mais que o tesouro escondido, a busca do avô representa a procura do autoconhecimento que a aventura da viagem lhe proporcionaria. Entender a busca do avô é, para o narrador, sinônimo de entender a sua própria.

L'aventure de mon grand-père, c'était cela [...]. C'était se mesurer à l'inconnu, au vide, et dans les dangers et les jours d'exposition et de souffrance, se découvrir soi-même: se révéler, se mettre à nu. [...] C'était la seule aventure, non pas pour oublier, mais pour savoir qui il était vraiment. (LE CLÉZIO, 1986, p. 65).

Arfuch (2009) assegura que o testemunho de si mesmo supõe não só a marca gramatical do eu, mas também de “outros eu” ou de um “eu como outros” que passam pela vida do indivíduo. Percebe-se, pois, que é, precisamente, o que ocorre aqui, visto que, para compreender sua história, a melhor maneira que se mostra ao narrador é reviver as aventuras do avô, se fazer o próprio avô, esquadrinhando seus traços e passos, e passando pelos lugares pelos quais ele passou.

Cogez (2004) defende que, independente do tamanho da desgraça que por ventura o viajante venha a passar, é raro não se seguir ao episódio um momento de plenitude à altura, como recompensa pelo sofrimento. Em *Voyage à Rodrigues*, apesar das adversidades que Alexis encontra, o narrador nos relata que é capaz de imaginar e sentir a felicidade que o avô deve ter experimentado apenas pela visão de dentro da ilha, que, assim como para este, para aquele, também tem uma conotação especial:

[...] *l'île me dit autre chose, elle me signifie autre chose que je ne peux encore saisir tout à fait. Elle m'annonce quelque chose, comme un fait encore caché de ma vie, comme un signe pour l'avenir, je ne sais. Quelque chose brûle ici [...] au fond de moi. quelque chose parle, ici dans le vent qui glisse sur les parois de basalte, pour me dire ce qui est en moi.* (LE CLÉZIO, 1986, p. 77-78)

A relação com esse espaço é estabelecida predominantemente por meio do sentido da visão. O narrador sente a necessidade de ver, com os próprios, aquilo que Alexis viu e, em razão disso, passa a maior parte do tempo a caminhar, observar e descrever os lugares, dando destaque para a visto do penhasco, para a brancura das pedras e para a luminosidade ali presente. Pisar no mesmo chão que o avô pisou, ver tudo o que ele viu é preponderante para se fazer o próprio avô e, assim, compreender sua empresa. Nota-se que a identidade – e, mais que isso, a identificação, haja vista essa necessidade de estar no corpo do outro – se dá a partir da vivência das experiências do outro, “na pele” do outro, no passado familiar, que o protagonista herda e que determina quem ele é no presente:

Avant même d'avoir eu l'idée de l'écrire (pour la comprendre mieux), cette réalité était un rêve, un désir de voir, de toucher, de m'identifier par le corps. Je crois bien que ce que j'ai voulu, dès le début, c'est revivre dans le corps de mon grand-père, être lui, dont je suis la parcelle vivante. (LE CLÉZIO, 1986, p. 123, 124).

Essa passagem evidencia a relação do eu com o outro de que fala Arfuch (2009) e que possibilita ao sujeito a (re)configuração de sua identidade, como pode ser resumido em sua afirmação reproduzida a seguir:

[...] nossa biografia não nos pertence por inteiro, [...] outros – muitos outros – guardam rastros que compartilhamos ou que nos são invisíveis, facetas de nós mesmos que nos escapam, palavras que já esquecemos, gestos, emoções... Outra maneira de dizer que o mito do *eu* só é possível frente a um *você*, e então não como essência, mas sim como relação e que esse *você* mostra – para além do próprio inconsciente – a real impossibilidade da *presença*: aquilo que somos e que nos escapa, que só existe na experiência dos outros. (ARFUCH, 2009, p. 120, grifos da autora).

Vimos que as consequências da expulsão, como atesta o narrador, são mais sérias do que uma simples mudança: “[...] *l'exil loin de la maison natale est, pour tous ceux de cette fraction, le commencement de l'instabilité, du précaire, parfois même de la misère. Tous les enfants [...] quittent le domaine où ils sont nés, où ils ont grandi heureux.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 121-122). A perda da casa representa uma expulsão do paraíso terrestre e a

decorrente perda da infância feliz. Sua reconquista configuraria, por conseguinte, uma volta ao lugar original e o resgate do tempo e felicidade da infância no seio familiar. Desse modo, o encontro com o outro representa também um encontro com o sagrado, o passado mítico familiar.

Voyage à Rodrigues apresenta, pois, o relato de duas viagens – a do avô, no passado, e a do narrador, no presente –, em que a caça ao tesouro empreendida por Alexis é *mise en abyme* na viagem do narrador. Ambas as viagens constituem uma busca principal: a do narrador, o desejo de se conhecer e encontrar sua essência por meio da compreensão de seu antepassado; e a do avô, a tentativa de recuperar seu jardim edênico (por meio do tesouro de Rodrigues, que permitiria reaver a casa da família em Maurício), identificado como “*la maison Euréka*”, que evoca os tempos de plenitude do passado, e cuja existência é confirmada por Le Clézio (1999, p. 278) em entrevista a Cortanze.

Sobre esse aspecto, Mimoso-Ruiz (2010, p. 88) destaca que “*Le Clézio retrace non seulement le parcours de son grand-père mais exprime la nostalgie de la ‘patrie perdue’ de sa famille et celle d’une enfance qu’il n’a pas vécue.*” Assim, o narrador repete o percurso iniciático e identitário do avô, fechando um círculo que se repete como uma marca do legado familiar. Ao final do texto, por também não conseguir encontrar o tesouro, o narrador chega a compartilhar o mesmo sentimento de perda que o avô experimentou.

No entanto, suprindo a necessidade “*de l’ailleurs et de l’autre*” – sinônimo do desejo de harmonia com o outro mundo – que define Kouakou (2011, p. 175) como própria das obras leclézianas, a viagem e a escrita atingem seus fins e possibilitam ao narrador uma melhor compreensão do avô e de sua “quimera”. Seguindo as pegadas do avô, ele, por sua vez, realiza um dos objetivos de sua busca: “[...] *j’ai la sensation de remonter le cours du temps, de renverser l’ordre mortel.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 101).

Assistimos, para isso, a uma espécie de espelhamento entre as ações do narrador e de Alexis – “[...] *j’étais sur ses traces, je voyais par ses yeux, je sentais par son être, je l’avois rejoint dans son rêve.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 135) – e a uma verdadeira identificação entre as duas figuras – “[...] *peut-être qu’enfin je ne fais qu’un avec mon grand-père, et que nous sommes unis non par le sang ni par la mémoire, mais comme deux hommes qui auraient la même ombre.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 102), a tal ponto que o narrador diz sentir uma vertigem, como se outra pessoa entrasse em seu corpo.

Completamente emocionado, o narrador constata: “[...] *un instant, dans ce paysage minéral [...] j’ai été celui que je cherchais! Non plus moi, ni mon grand-père, mais le Corsaire inconnu.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 124), porque encontrou o verdadeiro tesouro, a

compreensão de si, do outro e da harmonia do mundo, confirmando a fórmula de Nicolas Bouvier, retomada por Cogez (2004, p. 197), segundo a qual “*On croit qu’on va faire un voyage, mais bientôt c’est le voyage qui vous fait ou vous défait.*” A narrativa de viagem, do viajante, se torna, segundo a fórmula de Kouakou (2011, p. 169), narrativa de si, na medida em que corresponde a uma tentativa de dar corpo ao sonho do avô.

Além de ser um meio de compreensão de si mesmo, a escrita adquire um caráter que ultrapassa o de simples registro das coisas vividas e passa a agir como meio de preservação da memória, de fazer sempre vivas as pessoas e os fatos narrados, de não deixá-los “cair no esquecimento”. O narrador, no decorrer do relato, salienta esse poder da escrita, dizendo, por exemplo, que “*En écrivant cette aventure, en mettant mes mots là où il a mis ses pas, il me semble que je ne fais qu’achever ce qu’il a commencé, boucler une ronde, c’est-à-dire recommencer la possibilité du secret, du mystère.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 142).

Voyage à Rodrigues – ao lado de *Le chercheur d’or*, com o qual forma um díptico, e de *La quarantaine* (1995) – é um dos livros em que reverbera o tema obsessivo da herança familiar mauriciana de Le Clézio, surgindo como um *topos* recorrente da obra do escritor e revelando a “nostalgia das origens” que faz com que a felicidade e a plenitude do ser sejam sempre associadas aos espaços naturais e ao passado mítico da infância.

4.2 Onitsha e L’Africain: narrativa de filiação

Viart e Vercier (2008) afirmam haver uma tomada de consciência por parte do homem de que ele é o único herdeiro que restou e deve, portanto, se situar no contexto histórico familiar do qual é o produto. Signos dessa tomada de consciência, esboçam-se quatro elementos decisivos que vão contribuir para o surgimento de uma forma nova:

- 1) *Le récit de l’autre – le père, la mère ou tel aïeul – est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage: le récit de filiation est un substitut de l’autobiographie.*[...]
- 2) *Le texte s’accommode mal du modèle romanesque, et cherche à trouver une forme qui lui soit propre, hors du traditionnel cheminement autobiographique* [...]
- 3) *Le récit de filiation ne se déploie pas selon une linéarité chronologique restituée. Il est d’abord un recueil* [...]
- 4) *Enfin ce type de texte pose la question de la langue, non seulement par fidélité à l’univers familial – l’écriture “plate” –, mais aussi [...] par souci de ne pas faire de l’art avec ce qui n’en est pas* [...](VIART; VERCIER, 2008, p. 80-81, grifos dos autores).

Na assim definida narrativa (ou romance) de filiação – que já aparecia, por exemplo, em Nathalie Sarraute e Marguerite Duras e se multiplicou entre os escritores contemporâneos –, a questão da herança se impõe de forma essencial, com grande predominância da presença dos pais. A narrativa se encarrega de estabelecer um *continuum* familiar, restituindo uma experiência da qual o eu resulta. Esse tipo de narrativa se propõe a mostrar o trajeto cumprido por um ancestral e algumas existem exclusivamente para dizer o que/como o sujeito herda de seus ascendentes. Assim, o estudo dos antecedentes familiares, para esse sujeito, se mostra fundamental, uma vez que é necessário para elucidar o papel determinante da genealogia na sua construção individual.

A necessidade de se compreender e de encontrar uma identidade, uma essência de si mesmo, liga-se, desse modo, a uma interrogação sobre a origem e sobre a filiação. *“L’autobiographie [...] impose, au-delà de l’impossible récit de soi, le nécessaire récit des autres avant soi. Le récit de filiation, qu’il prenne forme autobiographique ou fictive, est donc le mode privilégié d’écriture du sujet [...]”*(VIART; VERCIER, 2008, p. 91-92, grifo dos autores). A volta à infância e ao passado por intermédio da escrita torna-se imprescindível como meio de “reencontrar” esses ancestrais, se pensarmos, com Vilain (2009, p. 113), que *“Nous n’écrivons pas pour nous débarrasser mais pour retrouver, au contraire, dans l’univers du langage des personnes disparues [...]”*

A narrativa de caráter autobiográfico costuma privilegiar um acontecimento determinante, breves momentos da vida, fragmentos de existência. Entre essas contingências, dois momentos insistem como polos que orientam a vida: a infância e a morte. O retorno à infância e a aproximação da morte suscitam o gesto autobiográfico, como uma maneira de reter ou (re)viver instantes de uma vida que está por terminar (mostrando a espantosa vontade de viver quando se está próximo da morte) ou como meio de fazer luto de si mesmo. Viart e Vercier (2008, p. 55) chamam a atenção para a afirmação de Forest quando este diz que

Ces livres constituent également des témoignages démarqués de [s]a vie et dont l’aspect documentaire (touchant aux questions de l’enfance, de la maladie, de la mort) [lui] importe. Ce sont aussi des “autofictions” car la vie y découvre sa dimension de fable et l’appel aux ressources de l’imaginaire (la mythologie de la petite enfance autant que celle de la grande poésie) participe de l’éveil de l’individu à l’énigme de son existence.

A infância, como um período de formação, de descoberta, que determina uma personalidade, baseada no acúmulo das primeiras experiências, e elabora uma visão de mundo

particular, é sentida como essencial, sendo, portanto, constantemente evocada. A importância dessa fase é destacada por Le Clézio (2008c, n.p.) em entrevista ao site Télérama:

Ce que j'écris depuis plus de quarante ans vient de la période de ma vie qui se situe entre l'âge de 6 ou 7 ans, où naît la conscience d'exister, et celui de 13 ou 14 ans – où date, peut-être, ma dernière conscience réelle d'exister! C'est la période cruciale de toute existence, le moment où on engrange des sensations et des émotions suffisantes pour constituer un répertoire qui durera toute une vie.

Conforme afirmam Viart e Vercier (2008, p. 48), a escrita de cunho autobiográfico, e sua preocupação em compreender o passado do indivíduo, liga-se poderosamente à vontade de viver e tudo reter: “*Cette angoisse de la perte se manifeste aussi dans la captation du détail.*”. Essa “obsessão do detalhe” pode ser amplamente notada nas narrativas leclézianas, sempre atentas ao mínimo detalhe, à menor percepção, à menor sensação de um eu intimamente ligado aos elementos naturais, com descrições extremamente vivas e repletas de imagens – como veremos adiante – que contribuem para a compreensão do universo ficcional do escritor.

As lacunas resultantes do que não é retido são preenchidas pela imaginação (o que vai ao encontro do hibridismo próprio da autoficção: verdade e ficção), outro aspecto que leva a narrativa de infância a ser constantemente revisitada por Le Clézio – assim como pela maioria dos escritores contemporâneos. A capacidade imaginativa da criança, que mantém intacta a faculdade criadora a partir da imaginação, que existe em estado natural, é usada sem esforços, não sendo necessário recorrer a técnicas, como o faz o adulto, que deve cultivar a imaginação para chegar ao mesmo resultado.

Na maioria dos escritos leclézianos, como vimos ocorrer em *Voyage à Rodrigues*, o percurso identitário das personagens está ligado à herança familiar e ao tempo primordial da infância, de modo que é possível perceber o lugar central e a recorrência desse tema em toda a obra do autor, que explica: “*Je parle très souvent de cette enfance, parce que je crois que c'est ce temps-là qui m'a le plus manqué*” (LE CLÉZIO, 1999, p. 52). Porém, a relação entre a infância do escritor e sua escrita não está centrada apenas na herança que aponta para o passado mítico-familiar da ilha Maurício, sendo crucial levar em conta, também, a transmissão do patrimônio da memória familiar ligada ao continente africano.

As obras *Onitsha* (1991) e *L'Africain* (2004) focalizam um tema relacionado à história familiar que se torna obsessivo na obra de Le Clézio: a ausência da figura paterna. Ambos os textos relatam a experiência de personagens que, como o próprio escritor, empreenderem uma

viagem à África ao encontro do pai, viagem essa fundadora na personalidade do autor, pois as personagens tentam, por meio da narrativa dessa experiência, encontrar respostas sobre a figura paterna e, dessa maneira, compreender a si mesmos, num percurso iniciático que os faz tomar consciência do legado familiar recebido e transformá-lo em escrita.

4.2.1 *Onitsha*

Onitsha, obra que evoca a Guerra do Biafra e cujo título faz referência a uma importante cidade da Nigéria que foi destruída em 1968, conta, na voz de um narrador heterodiegético¹⁵, a viagem do protagonista Fintan – duplo ficcional de Le Clézio – e sua mãe, Maou, a bordo do *Surabaya*, para encontrarem Geoffroy Allen – o pai – na cidade nigeriana que dá nome ao livro, após o fim da Segunda Guerra Mundial: “*C’était la fin du dimanche 14 mars 1948. Fintan n’oublierait jamais cette date.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 14). Geoffroy ali trabalha como engenheiro para o governo inglês e, por isso, jamais pode ver o filho de, então, doze anos, devido à separação que a guerra impôs ao casal.

Semelhantemente ao que observamos em *Voyage à Rodrigues*, em *Onitsha* o deslocamento espacial apresentará uma dimensão iniciática, tendo em vista o esforço do protagonista em conhecer sua história e responder à questão identitária “quem eu sou?”. O continente africano e as experiências vividas nesse espaço contribuem para a construção da identidade da personagem, que, ao partir para “*l’autre côté du monde*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 17) – que é, também, o mundo interior, como visto a respeito de *Voyage à Rodrigues* –, vislumbra, nesse itinerário, um pouco do sentido da própria existência.

Fintan encontraria pela primeira vez o pai até então desconhecido, porém, desde o início do texto, há evidências de que deixar a França não foi uma ideia bem recebida pelo garoto, que não queria ir para a África e não reconhecia o pai como tal: “*L’homme qui attendait, là-bas, au bout du voyage, ne serait jamais son père. C’était un homme inconnu, qui avait écrit des lettres pour qu’on vienne le rejoindre en Afrique. C’était un homme sans femme et sans enfant, un homme qu’on n’avait jamais vu, alors pourquoi attendait-il?*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 18, grifo do autor).

¹⁵ Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* ([197-], p. 244), estabelece uma distinção entre dois tipos de narrador: *heterodiegético* (em terceira pessoa, ele) e *homodiegético* (em primeira pessoa, eu), conforme sua ausência ou presença, respectivamente, na narrativa que relata. O narrador homodiegético desdobra-se em duas variedades: àquele que exerce apenas um papel secundário, de observador ou testemunha, da narrativa, é atribuído o termo “homodiegético”, ao passo que a denominação “autodiegético” é reservada ao narrador que ocupa a posição de protagonista de sua narrativa.

A adaptação ao continente africano também não se deu de maneira serena, sobretudo para Maou, que descobre uma África muito diferente daquela que imaginava e sonhava, tendo que tentar reconstruir o sonho criado a partir das expectativas sobre o continente, aprendendo a amar a difícil vida africana, sua luta pela liberdade e descobrir seus segredos ancestrais, como o faz o próprio Geoffroy em sua busca de vestígios do antigo reinado de Meroë no Egito, com o qual tem sonhos constantes: “*L’Afrique brûle comme un secret, comme une fièvre. Geoffroy Allen ne peut pas détacher son regard, un seul instant, il ne peut pas rêver d’autre rêve.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 99).

Por meio desse sonho, a história antiga¹⁶ (influência egípcia) e moderna (guerra do Biafra) da África e sua mentalidade mítica ocupam lugar notável na narrativa, sobretudo se considerarmos que ele irrompe em vários momentos no decorrer de todo o livro, sendo distinguido da narrativa primeira pelo uso de margem mais ampla nas páginas em que ocorre sua narração. Se todo mito, no sentido a ele atribuído por Eliade (1963), é uma narrativa que reconstitui uma realidade primordial, a tentativa de restaurar um tempo perdido, a busca de Geoffroy é, ela também, mítica, na medida em que procura reconstruir um passado glorioso e original, e o retorno do povo de Meroë e sua rainha Arsinoë representaria um eterno retorno em direção a um passado mítico.

O texto marginalizado do sonho de Geoffroy é responsável por inserir na narrativa as lendas, crenças, rituais e mitos locais, sobretudo os etiológicos, ou seja, que explicam a origem das coisas, no texto em questão, a origem dos costumes, do principal alimento para os africanos (o inhame), entre outros. A relação do conteúdo desses sonhos, isto é, o passado mítico africano, com o elemento fogo é ilustrada linguística e textualmente por meio do léxico empregado pelo autor, sempre relacionado ao sol e ao calor, como já pode ser observado na primeira frase referente ao sonho, com os vocábulos *brûle* e *fièvre*. A estas, ao longo do texto, vêm se juntar outras palavras, como “*soleil*”, “*brûlure*”, “*éblouit*”, “*brûlée*”, “*feu*”, “*astre rouge*”, “*métal en fusion*”, “*brillant*”, “*sèche*”, “*brasier*”, “*lumière*”, “*éblouissante*”, “*éclair*”, “*chaleur*”, além do próprio significado do termo Chuku, que quer dizer “sol” (LE CLÉZIO, 1991, p. 137).

A nosso ver, o vocabulário que remete ao fogo está ligado tanto à destruição do império de Meroë ao final, quanto à natureza do sonho de Geoffroy, que, como o sol – “*Le soleil brûle en lui, depuis tous ces jours, le soleil brûle au centre de son corps, un regard surnaturel.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 221) –, permanece ardendo, tal qual uma febre, até seu

¹⁶ Cortanze informa (1999, p. 188-189) que Le Clézio participou da organização de uma coleção de textos antigos, contendo mitos de diversos povos e civilizações, que constituiriam uma “literatura das origens”.

último instante de vida, constituindo a última imagem mental do homem: “*La lumière de la vérité est si forte qu'elle éclaire un instant le visage de Geoffroy [...]*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 286). Ou seja, Aro Chuku, “[...] *la vérité et le coeur qui n'a pas cessé de battre.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 204), é a representação dos sonhos dos homens, do desejo em torno do conhecimento do sagrado, dos quais o fogo é símbolo (fogo dos sacrifícios, fogo dos rituais, fogo regenerador), fazendo paralelo a outro elemento também bastante explorado na narrativa: a água, símbolo de nascimento.

O principal ponto de convergência entre essa história e a narrativa primeira é a referência ao signo *Itsi*, uma espécie de tatuagem que os herdeiros do reino de Meroë portavam sobre a face – assim descrito: “[...] *le signe de l'éternité: Ongwa, la lune, Anyanu, le soleil, et s'écartant sur les joues Odudu egbé, les plumes des ailes et de la queue du faucon.*”, seguido da reprodução do desenho (ver figura a seguir) – e que aparecem tatuados no rosto de dois personagens da narrativa primeira, Okawho e Oya¹⁷, sugerindo que estes são descendentes diretos da rainha.

Figura 3 – Signo *Itse*



Fonte: LE CLÉZIO, 1991, p. 141.

Em seus sonhos, Geoffroy descobre que Oya é Amanirenas, a filha-herdeira da última rainha de Meroë, que deu continuidade à marcha iniciada pela mãe, estabelecendo-se, junto com seu povo, às margens do rio; tendo, porém, se escondido nas águas após a destruição de seu povo, sua cidade e seus templos pelas forças britânicas, ela “[...] *erre le long des rives du fleuve à la recherche de sa demeure.*” Oya, cujo nome é “*dans la langue du fleuve*” é, inclusive, caracterizada como personificação do rio: Geoffroy, após esse sonho revelador, sai na varanda da casa e vê que “[...] *le corps d'Oya brille dans la nuit, confondu avec le corps du fleuve.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 193)

¹⁷ Personagem sempre associada ao rio, em torno da qual gira a lenda de que nascera das águas, é retratada com traços de egípcia, sugerindo sua relação com o povo de Meroë confirmada ao final da narrativa.

Fintan, por sua vez, encontra refúgio na natureza africana, experimentando a felicidade do paraíso da infância e não tarda a se apaixonar pela paz e liberdade que o contato direto com essa natureza lhe traz, como nunca antes lhe fora permitido: ali, o menino vivencia sensorialmente os espaços naturais, podendo correr descalço pela floresta, banhar-se nu no rio, brincar com as outras crianças da vila ou simplesmente, se dedicar à contemplação desse espaço virgem, preservado, na atitude de errância típica das personagens leclézianas.

O espaço ocupa papel de grande destaque na narrativa e, mantendo uma estreita relação com o tempo, é vivido como uma experiência singular pelo menino. Essa centralidade pode ser notada já no título da obra, bem como nos dos seus quatro capítulos, que remetem à ideia de espacialidade: “Un long voyage”, “Onitsha” (como o título do livro), “Aro Chuku” e “Loin d’Onitsha”.

Enunciada aos moldes de uma narrativa de viagem, “Un long voyage” se passa a bordo do navio *Surabaya*, mostrando as impressões de Fintan – que começa a se dedicar à escrita de um livro que leva o mesmo nome do capítulo – sobre cada cidade africana em cujo porto o navio atracava, para embarcar pessoas ou mercadorias, e trazendo o relato da vida do menino com a mãe, a avó e a tia na França, os dias que antecederam a partida do porto de Bordeaux, as primeiras ideias sobre a África, transmitidas pelas cartas enviadas pelo pai a Maou, assim como o cotidiano no navio durante a viagem e as impressões do garoto sobre as pessoas a bordo, principalmente o arrogante e preconceituoso Gerald Simpson, por quem ele vai nutrir certo ódio – desencadeado pela proximidade que ele cria de Maou já durante a viagem – até o fim do livro – sobretudo pelo tratamento desumano que, em Onitsha, impinge aos condenados à prisão, que trabalham acorrentados como escravos, com sede e fome, sob o sol ardente.

Essa parte é recheada de descrições de Fintan, feitas a partir da contemplação do mar, dos pássaros que sobrevoavam o navio “*très petits, brillants comme du fer-blanc*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 34), dos golfinhos e peixes. A narrativa mostra o encantamento do menino diante das palavras africanas que escuta no navio e que conhece por meio das cartas do pai. As palavras são vistas como envoltas por uma aura de magia que o garoto não cessa de frisar – o nome Onitsha, por exemplo, é sentido como “[...] *un nom magique. Un nom aimanté. On ne pouvait pas résister.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 52) – e cujo segredo tenta compreender – “*L’Afrique résonnait de ces noms que Fintan répétait à voix basse, une litanie, comme si en les disant il pouvait saisir leur secret [...]*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 35).

Segundo Salles (2006, p. 243), é comum que Le Clézio retrate “[...] *la situation des personnages dans un environnement concret, l’appréhension phénoménologique des*

paysages, des objets, des bruits, qui donne tout son importance au corps, à la sensation, à la cénesthésie." Assim, as primeiras sensações que a África provoca em Fintan são extremamente ligadas aos sentidos, predominando o olfato – central ao longo de toda a narrativa: Dakar, a primeira cidade africana em que o navio atraca, é descrita sinesteticamente a partir de seu odor, forte, “*odeur de mort*”, “*L’odeur des arachides, l’huile, la fumée fade et âpre qui se glissait partout, dans le vent, dans les cheveux, dans les habits. Jusque dans le soleil*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 36-37), que, “impregnado” em quase quatro páginas, impede de respirar e é responsável pela primeira memória que o garoto guarda do continente:

Fintan respirait l’odeur. Elle entraît en lui, elle imprégnait son corps. Odeur de cette terre poussiéreuse, odeur du ciel très bleu, des palmes luisantes, des maisons blanches. Odeur des femmes et des enfants vêtus de haillons. Odeur qui possédait cette ville. Fintan avait toujours été là, l’Afrique était déjà un souvenir. (LE CLÉZIO, 1991, p. 37)

É já nessa parte que Fintan toma conhecimento da miséria ao se deparar com africanos que, do amanhecer até à noite, faziam manutenção no navio para pagar sua viagem até o porto da cidade seguinte: “[...] *tout le pont avant du Surabaya était occupé par les noirs accroupis qui frappaient à coups de marteau les écoutilles, la coque et les membrures pour arracher la rouille.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 41), fato endossado por Le Clézio em entrevista a Cortanze (1999, p. 61): “*Après Dakar, le cargo avait recueilli des Africains à son bord. J’en ai un souvenir très précis: tout l’avant du navire était habité par des familles africaines, avec femmes et enfants. [...] Le hommes payaient leur passage en tapant sur la coque un petit marteau pour en éliminer la rouille.*”

Os capítulos intitulados “Onitsha” e “Aro Chuku”, centro da narrativa e “*coeur de l’Afrique*” (BORGOMANO, 2011, p. 100), recobrem a maior parte do livro (respectivamente, das páginas 69 a 160 e 161 a 263 na edição utilizada), apresentam a vida do protagonista na cidade africana, retratando seus conflitos com o pai, a descoberta dos elementos naturais pelo menino e as sensações advindas desse contato com a natureza, as mudanças nos sentimentos de Maou a respeito do lugar e, ainda, os sonhos de Geoffroy com a marcha do povo de Meroë.

Iniciando-se com a exploração das percepções sensoriais – “*Fintan guettait les éclairs. Assis sous la varangue, il regardait le ciel du côté du fleuve, là où l’orage arrivait. [...] L’orage tournoyait.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 69) –, a narrativa de “Onitsha” (bem como a de “Aro Chuku”) chama a atenção para o fenômeno natural que recebe maior destaque na história, devido ao misto de pavor e fascínio que causava na mãe e no filho nos primeiros meses de domicílio na África: as tempestades, com seus raios que iluminavam a floresta, o rio

e as ilhas e o barulho ensurdecedor dos trovões. O espetáculo imobiliza Fintan, que, “*Transi, grelottant. Cherchant à respirer, comme si le nuage traversait son corps, emplissait ses poumons.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 70), não consegue desviar o olhar.

De modo semelhante, o deslumbramento de Fintan face à imensidão do espaço – “*Il n’avait jamais vu tant d’espace.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 77) – apresenta-se por meio de longas descrições do lugar, marcadas sempre pelas sensações que suscita no garoto: “*Le matin, il faisait presque froid. La brume descendait lentement la rivière, rejoignant le grand fleuve, touchait aux cimes des arbres, avalait les îles. C’était un moment magique.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 77)

Assim, uma África mais real do que a idealizada antes do desembarque em Onitsha vai se desvelando aos olhos de Fintan e de Maou, de modo que o texto seja inteiramente pontilhado do retrato e impressões das personagens sobre o ambiente natural, seguidas dos estímulos sensoriais e sentimentos que elas lhes provocam, em geral, um arrepio pela emoção que tais visões infligem, num misto de temor e reverência diante da mãe natureza. A incapacidade sentida de explicar as sensações deixa-os literalmente sem palavras. Pensamos, com Roussel-Gillet (2012, p. 50), que, para Le Clézio, “*faire silence c’est souvent écouter*”. Por isso, as personagens se calam, silenciam para permitir à natureza falar soberana. A título de exemplificação, seguem algumas passagens – escolhidas em meio às inúmeras ocorrências na narrativa – que traduzem esse maravilhamento da apreensão do espaço pelo contato físico:

À midi, le ciel était nu, il n’y avait plus de nuages au-dessus des collines, à l’est. Seulement quelquefois, au crépuscule, les nuages se gonflaient du côté de la mer. La plaine d’herbes paraissait un océan de sécheresse. Quand il courait, les longues herbes durcies frappaient son visage et ses mains comme des lanières. Il n’y avait pas d’autre bruit que les coups de ses talons sur le sol, les coups de son cœur dans sa poitrine, le raclement de son souffle. (LE CLÉZIO, 1991, p. 104, grifo nosso)

L’eau de la rivière était transparente et lisse, elle reflétait le ciel. Fintan n’avait jamais vu un endroit aussi beau. (LE CLÉZIO, 1991, p. 105)

Sur le fleuve, on ne parlait pas. [...]

*La pirogue avançait lentement entre les arbres. La forêt serrait l’eau comme une muraille. **Le silence faisait battre le cœur de Fintan**, comme lorsqu’on pénètre à l’intérieur d’une grotte. Il y avait un souffle froid qui venait de la profondeur, des odeurs puissantes, âcres.* (LE CLÉZIO, 1991, p. 115, grifos nossos)

La pluie arriva alors, avec une violence telle qu’elle arrachait les feuilles des arbres. Le vent soufflait un brouillard d’eau qui entrainait à l’intérieur de la hutte, empêchait de respirer. C’était comme s’il n’y avait plus de terre, ni

*de fleuve, mais seulement ce nuage, de toutes parts, cette poussière froide qui **entraît dans le corps**.* (LE CLÉZIO, 1991, p. 117, grifo nosso)

C'était pour cela qu'elle frissonnait, à cause de cette nuit si belle, cette lumière de lune bleu argenté, ce silence qui montait de la terre et se mêlait aux battements de son coeur. Elle voulait parler [...] Mais sa gorge se serrait. Elle ne pouvait pas faire de bruit. (LE CLÉZIO, 1991, p. 126, grifos nossos)

Os trechos a seguir evidenciam com mais nitidez esse potencial da natureza como força simbólica e primitiva, lugar de silêncio, de pureza, lugar virgem, intocado pelo homem, que viabiliza o acesso ao sagrado e à paz interior:

*Fintan regardait chaque détail du paysage. Il y avait ici un très grand silence, avec seulement le froissement léger du vent sur les schistes, et l'écho affaibli des chiens. Fintan n'osait pas parler. [...] **C'était un endroit mystérieux, loin du monde, un endroit où on pouvait tout oublier.*** (LE CLÉZIO, 1991, p. 182, grifo nosso)

*Fintan sentait un fraîcheur agréable. Arrêté devant le bassin, Bony l'eau, sans bouger. Son visage exprimait une joie mystérieuse. [...] L'eau froide coulait sur [la] peau [de Fintan], **il lui sembla qu'elle entraît dans son corps et lavait sa fatigue et sa peur. Il y avait une paix en lui, comme le poids du sommeil.*** (LE CLÉZIO, 1991, p. 183, grifo nosso)

*La pluie arrivait. **Fintan ressentit une ivresse, comme les premiers jours, après son arrivée. Il se mit à courir à travers les herbes, sur la pente qui allait vers la rivière Omerun.*** (LE CLÉZIO, 1991, p. 258, grifo nosso)

Fintan sentit un bonheur sans limites. Il fit comme les enfants [que corriam e gritavam pelos campos]. Il ôta ses habits, et vêtu seulement de son caleçon il se mit à courir sur les coups de la pluie, le visage tourné vers le ciel. Jamais il ne s'était senti aussi libre, aussi vivant. Il courrait. Il criait: Ozoo! Ozoo! [...] L'eau coulait dans sa bouche, dans ses yeux, si abondante qu'il suffoquait. Mais c'était bon, c'était magnifique. (LE CLÉZIO, 1991, p. 261-262, grifos nossos)

Nota-se que o motivo é sempre o da água, seja nas figuras do rio e do mar, seja na da chuva. A predominância do elemento líquido remete novamente à simbologia da vida e do nascimento, o que explica a ligação extremamente forte do menino com o rio, uma vez que, para Le Clézio (1999), a chegada à África é sentida como um renascimento, revelado na escolha da data – “*Mardi 13 avril 1948*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 65) – para o desembarque no porto de Onitsha, data de especial significado para o autor, pois revive ficcionalmente o dia de seu nascimento (13 de abril de 1940).

A água reina absoluta: “*L'eau ruisselait du toit de tôle en jets puissants pulsés comme le sang, glissait sur la terre, descendait la colline vers le fleuve. **Il n'y avait que cela, l'eau***”

qui tombait, l'eau qui coulait." (LE CLÉZIO, 1991, p. 71, grifo nosso). A relação de Fintan com esse elemento e, mais particularmente, com o rio explica-se também pelo papel que o espaço-tempo desempenha na transformação que se dá em seu corpo, mas, mais ainda, em sua personalidade e mentalidade.

É importante ressaltar que a contagem do tempo – os momentos do dia e as estações – é marcada não pelas horas do relógio, mas pelos fenômenos naturais – “*le matin*”, “*à l'aube*”, “*la nuit*”, “*la saison rouge*”, “*le commencement des pluies*”, “*la brève saison sèche*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 78, 79, 90, 104, 167, 232 respectivamente), de modo que presenciamos uma fusão espaço-tempo que poderia ser considerado como o cronotopo bakhtiniano. Espaço e tempo se confundem “[...] *à travers la plus banale et la plus puissante des métaphores, celle du fleuve.*” (BORGOMANO, 2011, p. 103). O curso do rio, ao longo do qual o personagem traça seu percurso identitário, é metáfora, também, para a narrativa, ao longo da qual salta aos olhos um Fintan totalmente integrado, tanto ao espaço quanto às crianças nativas, que, antes, riam-se dele e atiravam-lhe pequenas pedras e que, agora, correm e brincam juntos.

Essa integração do protagonista se deve, em grande parte, a Bony (melhor amigo africano do menino), personagem que agirá como uma espécie de iniciador de Fintan, ensinando-lhe a maneira de se viver como uma autêntica criança africana, ou, como diria Eliade (1963), como o homem primitivo, de mentalidade mítica. Bony, que “*savait aussi parler par gestes*” ensina o amigo a falar “*le même langage*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 78). Ensina, também, o sagrado disfarçado na natureza, sobre haver animais que o homem não pode matar por serem considerados divinos, como o falcão – “*Il montrait le ciel vide, là où le faucon traçait ses cercles. ‘Him god!’ C’est un dieu, il répétait cela. Il avait dit le nom de l’oiseau: ‘Ugo.’*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 80) – e os cupinzeiros que Fintan gostava de destruir a pauladas – “*Bony l’avait regardé. Jamais Fintan ne pourrait oublier ce regard-là. [...] ‘You ravin’ mad, you crazy!’ Il avait pris la terre et les larves de termites dans ces mains. ‘C’est dieu!’ [...] Le termites étaient les gardiens des sauterelles, sans eux le monde serait ravagé.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 81).

A mudança operada no protagonista recebe maior destaque na parte “Aro Chuku”, que mostra como Bony introduz Fintan nos segredos das serpentes – “*Je n’ai pas peur des serpentes. Bony sait leur parler. Il dit qu’il connaît leur chi. Il connaît les secrets.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 176, grifo do autor) – e da mbiam – “*Bony avait prononcé plusieurs fois ce nom. C’était un secret. Il avait dit: ‘Un jour, tu viendras avec moi à l’eau mbiam.’ Fintan comprit que le jour était arrivé [...]*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 181, grifo do autor). Com Bony, Fintan também aprende a trabalhar com o barro, fazer esculturas dos deuses africanos, e, elem

disso, aprende sobre religião, os nomes dos deuses que esculpe na argila, como Orun e Shango, de cujos cultos ele frequentemente ouvia, ao longe, a música dos tambores.

Os hábitos de Fintan demonstra que as modificações são produzidas também no aspecto físico. A certa altura da narrativa, por exemplo, Maou observa o garoto e repara que ele estava com o rosto bronzeado, que não era mais a criança frágil e tímida que havia chegado à África (LE CLÉZIO, 1991, p. 175). Em outra passagem, vemos Fintan tomar água num riacho com “*le visage contre l’eau comme un animal*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 183). O menino logo percebe que é necessário descalçar “[...] *ses grosses chaussures noires et les chaussettes de laine que portaient les Anglais*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 79), seu corpo se fortalece e os sentidos se aguçam:

Maintenant, Fintan avait appris à courir sans fatigue. La plante de ses pieds n’était plus cette peau pâle et fragile qu’il avait libérée de ses souliers. C’était une corne dure, couleur de terre. Ses orteils aux ongles cassés s’étaient écartés pour mieux s’agripper au sol, aux pierres, aux troncs d’arbres. (LE CLÉZIO, 1991, p. 104-105, grifos nossos).

Quand Fintan perdait de vue Bony, il cherchait la piste, les herbes écrasées, il sentait l’odeur de son ami. Maintenant, il savait faire cela, marcher pieds nus sans craindre les fourmis ou les épines, et suivre une trace à l’odeur, chasser la nuit. Il devinait la présence des animaux cachés dans les herbes [...], le mouvement rapide des serpents, parfois l’odeur âcre d’un chat sauvage. (LE CLÉZIO, 1991, p. 180-181, grifos nossos).

Nota-se, sobretudo, a evidente transformação no estado de espírito do garoto, que faz mudar, inclusive, seus sentimentos a respeito do pai, surpreendendo-se por não sentir mais rancor por ele, pois a *mbiam* havia tudo apagado, o havia feito esquecer de tal maneira que, um pouco adiante na narração, ficamos sabendo que “*Pour la première fois, il pensa qu’il était son père. Non pas un inconnu, un usurpateur, mais son propre père.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 237), pela primeira vez, sente algo ao observá-lo.

A comunhão de Fintan com esse universo total e original era tal que, agora, o sentimento de pertencimento o invadia completamente, de modo que não se sentia mais um estrangeiro, mas como se tivesse nascido realmente no continente africano: “*Il lui semblait qu’il était né ici, auprès du fleuve, sous ce ciel, qu’il avait toujours connu cela. [...] Fintan regardait le fleuve, son coeur battait, il sentait en lui une part de la force magique, une part du bonheur. Jamais plus il ne serait étranger.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 211). Iniciado nos segredos das origens da humanidade¹⁸, como num pacto, agora ele *participa* ativa e

¹⁸ Concordando com Alsahoui (2011, p. 112), que afirma ser na África a origem da humanidade.

intelectualmente do *cosmos*. Perto do coração da África, perto de seu próprio coração, isto é, seu lado interior, ele encontra aquilo que é a “razão de todas as viagens” (LE CLÉZIO, 1991, p. 205): identidade.

Não é apenas em Fintan que tais mudanças se efetuam, mas também em Maou, que muda seus sentimentos em relação a Onitsha. Paulatinamente, a mulher vai se desfazendo dos clichês exóticos por meio dos quais imaginava a África, com suas “[...] *douces collines, plantées de manguiers, les maisons en terre rouge avec leurs toits de feuilles tressées. [...] En haut, superplombant le fleuve, entourée d’arbres, il y aurait la grande maison en bois, avec son toit de tôle peint en blanc [...]*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 31). Num dado momento, Maou diz ao esposo que talvez ela devesse ir embora e deixa-lo a sós com suas ideias, sem o incomodar. Imediatamente após, o narrador afirma: “*Maou était restée, et peu à peu, elle était entrée dans le même rêve, elle était devenue quelqu’un d’autre.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 169). Ela passa, então, a se vestir como uma africana, “[...] *enveloppée dans une voile, à la manière des femmes du Nord*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 213). Ela não se sente mais sozinha, pois tem a companhia de Marima e de Oya. Antes amedrontada, sem interação alguma com os demais habitantes, agora ela passa, também, a pertencer a esse mundo:

Maintenant, elle appartenait au fleuve, à cette ville. Elle connaissait chaque rue, chaque maison, elle savait reconnaître les arbres et les oiseaux, elle pouvait lire dans le ciel, deviner le vent, entendre chaque détail de la nuit. Elle connaissait les gens aussi, elle savait leurs noms, leurs surnoms pidgin.
(LE CLÉZIO, 1991, p. 169).

Conforme Alshouï (2011, p. 118), “*En même temps que son personnage Fintan adopte une nouvelle filiation africaine, Le Clézio semble adopter une nouvelle filiation littéraire. Son écriture n’est pas de l’ordre de la littérature exotique [...]*” Em *Onitsha*, o escritor retrata uma África mais real, com todas as mazelas sociais causadas pela colonização, sem idealizações nem exotismos, logo, fugindo aos clichês da literatura feita em geral pelos colonizadores. Pelo contrário, Le Clézio adota o ponto de vista do nativo, do colonizado e não do colonizador – o que é totalmente coerente com sua visão de mundo e, ainda, se consideramos que ele e sua família, especialmente o pai, também tiveram suas vidas afetadas pelas consequências da colonização –, exprimindo, como visto, o desejo “[...] *d’une appropriation cognitive socialement et culturellement valide, c’est-à-dire la volonté d’un accès à la réalité de l’autre à la manière de l’autre.*” (ALSAHOUI, 2011, p. 118)

A última parte da narrativa, “Loin d’Onitsha”, coloca em cena o Fintan adulto, atuando como professor de francês na *Bath Boys Grammar School*, 20 anos depois da chegada

à África, e rememorando os tempos em que frequentou a escola como aluno, após a saída de Onitsha, bem como fazendo considerações a respeito das pessoas com quem conviveu de maneira próxima na cidade africana. A narrativa dá destaque ao esforço sobre-humano do jovem em esquecer essas pessoas e tudo o que concerne à cidade, chegando, no entanto, à dura constatação de que seria impossível fazê-lo e, portanto, “*Il fallait être dur, ne jamais oublier ce qui s’était passé. La mémoire du fleuve et du ciel, les chateaux des termites [...]*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 271).

Essa parte também é composta pela reprodução, em primeira pessoa, da carta que Fintan escreve a sua irmã, Marima – que Maou trazia no ventre ao deixar a África –, em que resume sua experiência no país e por meio da qual o leitor é informado do bombardeamento de Onitsha pelas tropas federais e o triste fim da cidade em que o jovem vivera uma parte da infância. Longe de Onitsha, em Nice, Geoffroy, cuja saúde já se mostrava bastante debilitada ao voltar à Europa, encontra a morte, após uma visão epifânica com a nova Meroë.

Seguindo a tendência da maioria das narrativas de Le Clézio de dar vida a um protagonista-leitor, como foi o próprio autor, em *Onitsha*, Fintan ocupa seu tempo, também, com a leitura, seja de história em quadrinhos, como o *Journal de Tintin*, seja de livros como *Le livre des merveilles* de Marco Polo, entre outros, mas, especialmente, o *Dictionnaire de la conversation*, de 1858¹⁹. Mas a atividade mais notável do protagonista consiste na escrita de um livro, começada ainda no navio rumo à África e retomada em diversos momentos no decorrer da estadia e da narrativa: “*Alors il s’enfermait dans la cabine sans fenêtre, il allumait la veilleuse, et il commençait à écrire une histoire sur un petit cahier à dessin, avec un crayon gras. Il écrivait d’abord le titre, en lettres capitales : UN LONG VOYAGE.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 55-56).

Nesse livro, Fintan conta a história de Esther, a protagonista, que é uma espécie de espelho da própria narrativa de *Onitsha*: a bordo do navio chamado *Niger*²⁰, a heroína parte para a África, na mesma data que Fintan (1948) e ali vivencia as mesmas experiências que o menino vive e que nos conta Le Clézio ao longo do texto. Além dos pontos em comum com *Onitsha*, a protagonista de *UN LONG VOYAGE* recebe o mesmo nome da personagem principal de *Étoile errante*, livro de 1992 do escritor.

¹⁹ Esses livros são mencionados pelo autor, em entrevista a Cortanze (1999, p. 44-52) como grandes influenciadores de sua visão de mundo, sobretudo o dicionário: “*Je lui dois les plus grandes émotions de mon enfance. Cet ouvrage rébarbatif, écrit en grand partie dans uns français vieilli, m’apparaissait comme fait de la matière même du rêve. Et quel rêve extraordinaire! Il y était question de tout. C’était un monde dans un livre.*” (LE CLÉZIO, 1999, p. 45).

²⁰ *Niger* remete ao nome do navio a bordo do qual, segundo Cortanze (1999, p. 60), Le Clézio fez sua viagem à África: *Nigerstrom*.

Em suas entrevistas, Le Clézio confirma que foi no curso dessa viagem (relatada, na narrativa, por meio do personagem Fintan) que surgiu seu desejo pela escrita. Supomos que justamente para amenizar a angústia que se instalou na criança diante da grande mudança que a viagem representava²¹: “*Il est difficile d’imaginer plus grande inquiétude, que celle de prendre un bateau, au lendemain de la guerre, pour se rendre dans un pays qu’on ne connaît pas, retrouver un homme qu’on ne connaît pas, et qui se dit votre père.*” (LE CLÉZIO, 1999, p. 46-47). Esse papel terapêutico desempenhado pelo ato de escrever é salientado por Dreve (2010-2011), para quem é graças à escrita que o protagonista poderá suportar o traumatismo da viagem identitária realizada rumo à África – e, por que não acrescentar? – a complicada relação com o pai e a aversão nutrida por sua figura.

O ódio ao pai – herdado e alimentado pela tia Rosa, italiana que tinha horror manifesto aos ingleses e, por isso, amava referir-se a Geoffroy como “*Porco inglese*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 75), ensinando as palavras ao menino quando este era ainda pequeno – é demonstrado pelo teor dos pensamentos de Fintan em relação à figura paterna desde o início da narrativa: “*Je le deteste, je le deteste. Je ne veux pas partir. Je ne veux pas aller là-bas. Je le deteste, il n’est pas mon père!*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 17). O sentimento de hostilidade em relação ao pai não é amenizado ao longo do relato, sobretudo porque, para o garoto, fica ainda mais evidente o caráter austero e autoritário dessa figura, que o agride fisicamente quando ele desobedece às regras, suscitando grande desconfiança por parte do filho e fazendo com que a descrição do pai seja sempre feita em termos muito negativos:

Il y avait surtout cette gêne, cet homme qui était devenu étranger, son visage durci, ses cheveux gris, son corps maigre et la couleur de sa peau. Le bonheur rêvé sur le pont du Surabaya n’existait pas ici. Il y avait aussi le regard de Fintan sur son père, un regard plein de méfiance et de haine instinctive, et la colère froide de Geoffroy, chaque fois que Fintan le défiait. (LE CLÉZIO, 1991, p. 73).

A dificuldade na relação com o pai é tal que Fintan trata-o pelo nome próprio, Geoffroy, em vez de chamá-lo de pai. Fintan afirma que “*Il ne pouvait pas dire le mot ‘père’.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 46) e essa recusa é anterior à chegada à África e o consequente encontro com a figura paterna. Segundo Léger (2008, p. 158), essa incapacidade de nomear o pai “[...] *est particulièrement emblématique du refus de reconnaître son*

²¹ O temor do menino com relação à viagem é traduzido, também, no nome do navio em que viaja: *Surabaya* é uma palavra de origem indonesa que, em uma de suas acepções, significa enfrentar corajosamente os perigos. Assim, o sentido da palavra pode ser relacionado ao menino, que, ele também, se vê obrigado a encarar o desconhecido que se descortina em sua vida.

existence, même si inconsciemment il sait très bien que cet homme existe". O pai, por sua vez, nunca chama o menino de filho, limitando-se a usar a palavra *boy*, do inglês, para se dirigir a ele, tratando-o como um desconhecido, um *menino* qualquer.

Ao contrário da relação conflituosa com o pai, há uma ligação privilegiada entre mãe e filho. A extrema proximidade que é acentuada pela narrativa leva a uma leitura psicanalítica das relações familiares na obra, associando-as à ideia freudiana do complexo de Édipo, segundo a qual, como se sabe, o filho se apaixona pela mãe e nutre sentimentos de hostilidade relativamente ao pai. Assim, Léger (2008) chama a atenção para a intensidade da relação íntima entre mãe e filho, em que Fintan se comporta como se estivesse realmente apaixonado pela mãe, por quem alimenta grande fascinação, como podemos notar logo na primeira página do texto:

[...] *Fintan regardait sa mère comme si c'était la première fois. Peut-être qu'il n'avait jamais senti auparavant à quel point elle était jeune, proche de lui, comme la soeur qu'il n'avait jamais eue. Non pas vraiment belle, mais si vivante, si forte. [...] Il la regardait, il aimait son visage.* (LE CLÉZIO, 1991, p. 13).

O menino aprecia todos os momentos passados ao lado da mãe, demonstrando um sentimento de posse e ciúme quando a figura masculina de M. Simpson – vista como equivalente do pai, interposta entre a criança e a mãe (LÉGER, 2008, p. 156) – se aproxima ou se dirige a ela ainda no navio *Surabaya*, e sentindo-se completamente feliz e em paz quando, em certo momento da narrativa, Geoffroy se afasta de Onitsha para perseguir o sonho de encontrar os traços da última rainha de Meroë.

O ato da mãe de se desnudar diante do filho também revela a forte intimidade existente entre ambos, assim como o fato de ele tratá-la por seu apelido, numa nítida demonstração de afeto, indica que a natureza da relação mãe e filho era oposta àquela que este mantinha com o pai: "*Quand il avait dix ans, Fintan avait décidé qu'il n'appellerait plus sa mère autrement que par son petit non. Elle s'appelaît Maria Luisa, mais on disait: Maou. C'était Fintan, quando il était bébé, il ne savait pas prononcer son nom, et ça lui était resté.*" (LE CLÉZIO, 1991, p. 13).

Ao final do texto, presenciamos o despertar da maturidade e da fase adulta de Fintan e, com ela, uma mudança de comportamento do jovem referente a seu pai, bem como dos sentimentos endereçados a ele. A relação problemática com o pai e os conflitos dela resultantes manifestam importância fundamental na construção da identidade narrativa da personagem, na medida em que possibilitam uma progressiva aceitação da figura paterna,

ocasionando o reconhecimento – “*Pour la première fois, il pensa qu’il était son père.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 213) – que será retomado e pormenorizado pelo autor treze anos depois, no texto de *L’Africain*. Para concluir, é importante frisar que *Onitsha* alimenta os dois desejos de viagem de Le Clézio, ambos ligados ao pai: o deserto (por meio do sonho de Geoffroy com o último reino de Meroë) e o mar (conectado à lembrança da África).

4.2.2 *L’Africain*

Formando um díptico com *Onitsha* (1991), *L’Africain* (2004), é uma narrativa autoficcional que Le Clézio consagra a seu pai, Raoul Le Clézio, e no qual fornece a “verdadeira versão” da narrativa do livro de 1991 e de *Révolutions* (2003), demonstrando, também, a atitude de reescrever a si mesmo apontada por Viart e Vercier (2008). Em *L’Africain*, o narrador relata detalhadamente a trajetória do pai no continente africano, trabalhando como médico e oficial das forças armadas britânicas, assim como sua própria infância na cidade francesa de Nice, a viagem para a África com a mãe e o irmão para encontrar o pai, e a chegada ao continente, cuja experiência foi destacada como de grande importância em sua formação.

Segundo Viart e Vercier (2008), traduzindo uma necessidade geral própria à época, e não somente a alguns escritores, a narrativa de filiação é produto de uma falta, seja ela advinda de pais ausentes ou de valores caducos. Nessa narrativa, a ausência da figura paterna é um dos trampolins para a escrita, uma tentativa de melhor compreendê-lo, como nos confessa o narrador ao final do texto:

Ce qui est définitivement absent de mon enfance : avoir eu un père, avoir grandi auprès de lui dans la douceur du foyer familial. Je sais que cela m’a manqué, sans regret, sans illusion extraordinaire. Quand un homme regarde jour après jour changer la lumière sur le visage de la femme qu’il aime, qu’il guette chaque éclat furtif dans le regard de son enfant. Tout cela qu’aucun portrait, aucune photo ne pourra jamais saisir. (LE CLÉZIO, 2004, p. 101).

Le Clézio dedica grande parte de seu texto à narrativa da história de seus pais no continente africano antes da guerra e de seu nascimento. Nessa primeira fase, retratada especialmente no quinto capítulo²², intitulado “*Banso*”, o pai e a mãe vivem numa espécie de

²² No livro, os capítulos não são numerados, mas decidimos pela atribuição do número que indica a posição de cada um no livro para, dessa forma, deixar evidente que a ordem dos acontecimentos no texto não é cronológica

idílio amoroso, caminhando de um vilarejo a outro para atender os pacientes, numa África que ainda não é a da colonização, de acordo com o narrador. Para eles, esse tempo “[...] *c’est le temps de la jeunesse, de l’aventure*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 86). Ao se referir a uma fotografia dos pais, o narrador informa que, embora a qualidade não esteja boa, a felicidade dos pais é perceptível.

Apesar das condições precárias em que precisa realizar seu trabalho, é ali que o pai “[...] *va passer les années les plus heureuses de sa vie*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 72). Algumas páginas depois, tomamos conhecimento do motivo para o fim dessa felicidade: a guerra, que destruiu o “sonho africano” (LE CLÉZIO, 2004, p. 94) do pai, impedindo-o de encontrar a esposa – que tinha voltado à França para dar à luz –, e o filho recém-nascido: “*Si je veux comprendre ce qui a changé cet homme, cette cassure qu’il ya a dans sa vie, c’est à la guerre que je pense. Il y a eu un avant, et un après.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 91, grifo nosso).

Sem dúvida, além da ausência do pai, a guerra é responsável, também, pelo mutismo com que é sempre retratado, o que não passa despercebido ao narrador, que questiona: “*Était-ce la guerre, cet interminable silence, qui avait fait de mon père cet homme pessimiste et ombrageux, autoritaire, que nous avons appris à craindre plutôt qu’à aimer?*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 47), e nos faz concluir, com Roussel-Gillet (2012, p. 54), que “*Chez son propre père, le silence est indéniablement associé au contexte.*”

A quarta parte do livro, denominada “*De Georgetown à Victoria*”, relata as dificuldades passadas pelo pai durante a guerra, longe de seus entes queridos, já trabalhando no Nigéria e em condições ainda piores, o que será determinante para a caracterização do pai que o menino encontrará ao chegar à África. A maior parte da narrativa contempla essa chegada e as experiências que teve no tempo que permaneceu ali, todas fundamentais para sua constituição identitária. Assim é que dois capítulos serão destinados a descrever a relação corporal e sensorial que o garoto estabelece com aquele meio.

No primeiro capítulo, “*Le corps*”, o narrador conta a não aceitação endereçada ao próprio corpo, de modo que sequer conseguia olhar as fotos em que seu rosto figurava. Após a chegada à África e a vida em uma casa com total ausência de espelhos, quadros e tudo o que poderia lembrar o mundo em que havia vivido até então, ocorre uma espécie de apagamento do rosto das pessoas que o rodeavam, assim como de seu próprio rosto, dando vazão à aparição justamente do corpo, tanto o seu quanto o de seu irmão, das crianças da vizinhança e das mulheres africanas. O impudor dos corpos deixa-o admirado, causando-lhe profundas

nem linear, o que poderá ser melhor compreendido no capítulo 5 deste trabalho, em que analisamos a estrutura temporal da narrativa.

sensações, enredando-o em um sentimento de humanidade: "*L'Afrique qui déjà m'otait mon visage me rendait un corps, douloureux, enfiévré, ce corps que la France m'avait caché dans la douceur anémiant du foyer de ma grand-mère, sans instinct, sans liberté.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 16).

Sempre em oposição à vida levada em Nice, o narrador conta a nova vida, em que deixa de usar as palavras e passa a apenas sentir: "*La liberté à Ogoja, c'était le règne du corps.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 17). O sentimento de total liberdade, tanto do corpo quanto do espírito, advém, sobretudo, do contato sensorial com a natureza: a violência do vento, da tempestade e da natureza como um todo faz seu corpo vibrar. Além disso, há a liberdade relativa aos compromissos e convenções sociais: não precisa ir à escola, nem ao clube, usar sapatos, ou roupas desconfortáveis, enfim, não havia regras, como nos mostra o narrador: "*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.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 24).

Nesse espaço natural, abole-se o tempo do relógio, cronológico, datado, dando espaço apenas para um tempo interior e afetivo, ligado às sensações provenientes do sol, da chuva, das tempestades, da vegetação, dos insetos, enfim, de toda a natureza, como ao correr descalço pela relva, o calor do sol sobre a cabeça ou o prazer de destruir os enormes cupinzeiros. O protagonista sente-se "fora do tempo", num tempo mítico, cuja explicação parece-lhe faltar: "*Le souvenir que je garde de ce temps pourrait être celui passé à bord d'un bateau, entre deux mondes.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 23) e "*C'était un moment de nos vies, juste un moment, sans aucune explication, sans regret, sans avenir, presque sans mémoire.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 34).

Nota-se a dimensão mítica do espaço, que tem fundamental importância na formação da criança por permitir-lhe a descoberta do poder e da influência que palavras, paisagens e sensações provocam em si. Tendo em vista que, da infância, o que resta são imagens e sensações, os sentimentos despertados nesse espaço permanecerão para sempre no interior do protagonista, influenciando a pessoa que se tornaria: "[...] *les jours d'Ogoja étaient devenus mon trésor, le passé lumineux que je ne pouvais pas perdre.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 24). É também nesse espaço benfazejo que, pela primeira vez, o menino vai viver momentos de completa intimidade no seio familiar, sentindo-se abrigado, acolhido e, assim, pertencente: "*Je ne sais pas pourquoi, il me semble qu'à aucun endroit je n'ai ressenti cette impression de famille, de faire partie d'une cellule.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 43).

O segundo capítulo, “*Termites, fourmis, etc.*” retrata essa vida de liberdade, selvagem, mas que, ao mesmo tempo, faz o menino perceber que os animais são os verdadeiros donos do lugar. No âmago da natureza africana, ele encontra um meio de estar em comunhão com o *cosmos*, sentindo-se vivo, aprendendo a respeitá-la e acessar a dimensão sagrada nela existente: “*J’aurais appris à percevoir, à ressentir. Comme les garçons du village, j’aurais appris à parler avec les être vivants, à voir ce qu’il y avait de divin dans les termites.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 34-35).

O episódio com os cupins tem grande relevância na medida em que revela que a viagem à África representa não só o encontro com o outro retratado na figura do pai, mas também o encontro com outra cultura, outro povo, outra mentalidade, a qual aprenderá a reverenciar. A consciência da alteridade é traduzida na seguinte passagem, em que, após uma sessão de destruição dos cupinzeiros, o narrador reflete:

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 [...]” (LE CLÉZIO, 2004, p. 32, grifo nosso).

Segundo Snyman (2014, p. 170), “*Cette mise en parallèle des perspectives occidentales et africaines illustre le respect de l’autre, condition de l’acquisition d’une sensibilité interculturelle.*”, a nosso ver, apenas possível a partir do deslocamento em direção à realidade vivida pelo outro.

Ao descrever uma das fotografias que, ao lado do conteúdo verbal, compõem o livro, o narrador confessa a emoção particular que tal imagem lhe proporciona, justamente por ter sido aquela que o pai escolheu para ampliar e fazer um quadro: “*Elle traduit son impression d’alors, d’être au commencement, au seuil de l’Afrique, dans un endroit presque vierge*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 71). Conforme a caracterização feita pelo narrador, no retrato – que ocupa duas páginas do livro –, figuram a foz de um rio, no lugar em que suas águas encontram o mar, cujas ondas batem contra as rochas negras e morrem em uma praia, e em primeiro plano, uma casa branca, ladeada de palmeiras retorcidas pelo vento e seguida pelas primeiras árvores da floresta que vêm logo atrás.

Trata-se de um espaço onde há “*du mystère et de la sauvagerie*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 71), ou seja, um verdadeiro paraíso terrestre, virgem, intocado, portanto, primordial. Isso

não passa despercebido ao narrador, que constata: “*Si ce paysage le requiert [o pai], s’il fait battre mon coeur aussi, c’est qu’il pourrait être à Maurice, à la baie du Tamarin, par exemple, ou bien au cap Malheureux, où mon père allait parfois en excursion dans son enfance.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 71). O encantamento que esse ambiente provoca tanto no pai quanto no menino, acompanhado da evocação e analogia à ilha Maurício, permite de imediato a associação do lugar ao paraíso perdido da infância, perda para ambos. Viver nessa terra original representaria, assim, a recuperação do paraíso ancestral, da origem familiar.

A complicada relação com o pai retratada em *Onitsha* é retomada no terceiro capítulo, que empresta o título ao livro, “*L’Africain*”, em que o narrador descreve sucintamente a personalidade desse homem desconhecido, tornado estranho, que ele encontrou somente aos oito anos de idade, e cuja primeira impressão, semelhantemente ao que vemos na obra de 1991, não foi das melhores, permanecendo para o menino, por muito tempo, como uma marca indelével, “[...] *l’étrangeté, la dureté de son regard, accentuée par les deux rides verticales entre ses sourcils. Son côté anglais, ou pour mieux dire britannique, la raideur de sa tenue, la sorte d’armature rigide qu’il avait revêtué une fois pour toutes.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 50, grifos nossos).

A imagem guardada desse primeiro encontro logo é confirmada, gerando a hostilidade do menino em relação à figura paterna, cuja autoridade ele e o irmão rejeitam veementemente. Essa “autoridade excessiva” colocou-se como um problema, sobretudo, pelo fato de os meninos terem crescido em um universo exclusivamente feminino, composto pela mãe e pela avó materna, portanto, sem referência de autoridade masculina, em razão da ausência do pai, de modo que viviam em uma espécie de “paraíso anárquico”, desprovido de disciplina, onde tinham “[...] *carte blanche pour faire régner dans le petit appartement une terreur enfantine*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 52-53). A percepção de uma nova estrutura familiar e de um modelo de educação em que não mais caberia a indisciplina da infância suscita a aversão do garoto, levando-o a constatar que “[...] *ce n’est pas l’Afrique qui a causé un choc, mais la découverte de ce père inconnu, étrange, possiblement dangereux.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 52).

Se considerarmos o sentimento aversivo do menino pelo pai, inicialmente, em virtude de sua ausência, depois, por obrigá-lo a deixar a França contra sua vontade e, finalmente, por se mostrar um pai por demais severo, que ele aprendeu “mais a temer do que a amar”, o que poderia constituir, *a priori*, mais um motivo para ampliar o ódio nutrido pela figura paterna, a ida à África foi, em última análise, a peça-chave, essencial, para viabilizar o melhor conhecimento, a compreensão e, conseqüentemente, a aceitação do pai pelo filho.

É justamente a experiência africana de viver a vida simples que o pai viveu, ver o que ele viu e sentir o que ele sentiu, que dá ao menino o ensejo de se colocar no lugar do pai, imaginar a dureza da vida que levou, convivendo com as mazelas de um povo negligenciado, longe da família e das pessoas que amava, e assim se posicionando, torna-se possível melhor compreendê-lo, como atesta o narrador: *“Tout cela, je ne l’ai compris que beaucoup plus tard, en partant comme lui, pour voyager dans un autre monde.”* (LE CLÉZIO, 2004, p. 64). De fato, reitera Cortanze (1999, p. 69), o pai médico “[...] *est un vrai baroudeur au servisse de l’humanité. Mais il faudra, comme souvent, beaucoup de temps au fils écrivain pour comprendre les motivations de son père, et pouvoir enfin l’admirer.*”

Esse (novo) filho é agora capaz de atinar que o pai tão odiado é apenas o produto de uma vida que não tem nada a ver com aquela vivida por seus parentes na França, cheia de regalias e frivolidades – *“L’Afrique avait mis en lui une marque que se confondait avec les traces laissées par l’éducation spartiate de sa famille à Maurice.”* (LE CLÉZIO, 2004, p. 66). Ele compreende que esse homem duro e taciturno nada mais é que o resultado do fracasso que significou ser distanciado da esposa e dos filhos, fazendo com que a África perdesse o antigo sabor de liberdade e se tornasse uma armadilha, enfim, um homem que carregava as sequelas de uma nova perda: *“Il avait rêvé d’une vie parfaite, où ses enfants auraient grandi dans cette nature, seraient devenus, comme lui, des habitants de ce pays.”* (LE CLÉZIO, 2004, p. 97). A possibilidade de um paraíso mítico-familiar se lhe afigura, mas lhe é, novamente, retirada.

A partir dos depoimentos do próprio Le Clézio, Cortanze (1999, p. 77) discute essa austeridade de Raoul, explicando que *“Ce père, qui a été médecin militaire, est un homme qui aime la précision.”*, um homem que, rapidamente, impõe à família um tipo de alimentação baseado na mais pura tradição mauriciana, impondo aos filhos uma educação patriarcal em que parcimônia e rigor eram os princípios essenciais, como destaca Cortanze (1999, p. 78): *“Deux mots sont à retenir, dans la remarque faite par J. M. G. Le Clézio: ‘rigueur’ et ‘parcimonie’. Ils sont fondamentaux. Ils orientent une vie.”* A parcimônia, além de advir da educação mauriciana, vem, também, da vida árdua e modesta que levou como médico na selva africana.

Na África, esse homem conheceu a felicidade com sua esposa; essa mesma África roubou-lhe a possibilidade de uma vida em família e o amor dos seus. *“Quel homme est-on quand on a vécu cela?”* (LE CLÉZIO, 2004, p. 104), se interroga o narrador no penúltimo capítulo, *“Ogoja de rage”* e, já consciente da transformação operada em seu pai e das razões para tal, o narrador esclarece nas páginas finais da narrativa: *“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 connaissait, un étranger, et même plus que cela, presque un ennemi." (LE CLÉZIO, 2004, p. 105).

A resposta à indagação do narrador, Le Clézio nos concede no título do livro: *L'Africain*. Após viver tudo isso, o homem apenas poderia ser "O Africano", em maiúsculas, à maneira francesa de grafar o adjetivo de nacionalidade quando utilizado como um substantivo para designar uma pessoa, como um nome próprio, ou para indicar os habitantes de um país. A transformação do pai em Africano é indicada em vários trechos da narrativa, entre eles, a título de exemplificação, "*C'est la voix de l'Afrique qui parlait en lui, qui réveillait ses sentiments anciens.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 113) ou "*C'est ainsi que je le vois à la fin de sa vie. Non plus l'aventurier ni le militaire inflexible. Mais un vieil homme **depaysé, exilé de sa vie et de sa passion, un survivant.***" (LE CLÉZIO, 2004, p. 67, grifo nosso). No fim da vida, o pai, doente, volta à França. Longe da África, sua terra original como Africano, torna-se deslocado, "desorientado, exilado", nas palavras do narrador.

A mãe, por seu turno, também é caracterizada como uma Africana em certo momento da narrativa: "*Ma mère monte en amazonie [...] Et cette posture si inconfortable [...] paradoxalement lui donne un air d'Africaine. Quelque chose de nonchalant et de gracieux, en même temps de très ancien, qui évoque les temps bibliques, ou bien les caravanes des Touareg [...]*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 85). A ideia da mãe como Africana é sugerida já nas primeiras linhas do texto, numa espécie de prefácio em que o narrador diz: "*J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 9), acrescentando que apenas muito tempo depois, compreendeu que o africano era, na verdade, o pai, descoberta que impôs a necessidade da escrita, para voltar atrás, recomeçar e, assim, tentar entender aquilo que deu origem à narrativa em questão.

Nas últimas linhas do texto, essa noção é recuperada como uma espécie de conclusão tanto do livro quanto da reflexão feita pelo narrador na primeira página: "*Peut-être qu'en fin de compte mon rêve ancien ne me trompait pas. Si mon père était devenu l'Africain, par la force de sa destinée, moi, je puis penser à ma mère africaine, celle qui m'a embrassé et nourri à l'instant où j'ai été conçu, à l'instant où je suis né.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 123-124).

Levando-se em conta a crença africana – presente também em *Onitsha* – de que a origem do ser humano está ligada ao lugar de sua concepção e não ao do nascimento – assim reproduzida na no livro de 1991: "*Les Africains ont coutume de dire que les humains naissent pas du jour où ils sortent du ventre de leur mère, mais du lieu et de l'instant où ils sont conçus.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 91) –, torna-se perfeitamente plausível a ideia da mãe como

africana, tendo em vista que ela estava justamente na África no momento da concepção do menino, antes da guerra que a separou do esposo.

Além disso, se nos pautarmos na afirmação do narrador de que, quando "entra em si mesmo", quando "volta os olhos para o interior", é essa força que ele percebe formando seu corpo, assim como tudo o que precedeu o momento da concepção e "que está na memória da África", somos convidados a uma leitura que considera o próprio protagonista como "O Africano". Assim, as últimas linhas do livro reproduzem as primeiras, tanto em termos formais quanto em termos simbólicos, e o narrador parece dar uma resposta a sua questão identitária, à interrogação que o levou à escrita dessa narrativa. "O círculo está fechado"²³!

Pensar o narrador como Africano significa, também, atribuir-lhe o título do livro, e não mais apenas à figura paterna. A escrita seria, dessa forma, para além de uma tentativa de compreender o pai, o esforço para compreender a si mesmo e se definir. Aplicar o título ao narrador consiste em dizer que, nesse percurso identitário, sua definição ocorre justamente em relação ao pai-Africano e que está, também, ligada à experiência carnal estabelecida com a África, esta, fundamental na formação da identidade do narrador por representar o início do processo de entrada na fase adulta, primeiro, porque é obrigado a abandonar a postura infantil e inconsequente da vida em Nice, e segundo, porque a maturidade decorrente da saída da "zona de conforto" que é viver em um mundo tão diferente daquele a que estava habituado significa o início da tomada de consciência que o leva a compreender o pai. Conforme afirma Cortanze (1999, p. 69), "*Si le voyage, c'est sortir de soi-même, être un autre, ce voyage en Afrique est bien celui qui permet au jeune J. M. G. Le Clézio de sortir de lui-même.*", ou seja, essa viagem fundadora, ainda segundo Cortanze (1999, p. 65), proporciona ao pequeno Le Clézio uma experiência dupla: "[...] *un voyage qui rapproche géographiquement du père, un voyage en soi par le biais de l'écriture.*"

À vista disso, é possível atribuir à viagem ao continente africano uma dimensão iniciática em virtude de, pelo menos, três fatores: i) como vimos, a trajetória geográfica implica uma retrospectão do sujeito, tornando-se uma forma de conhecimento e compreensão, do outro e de si mesmo; ii) porque, emprestando as palavras do narrador, "*L'arrivée en Afrique a été pour moi l'entrée dans l'antichambre du monde adulte.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 54), representando a saída da infância e; iii) porque propicia o exercício da escrita.

²³ Tradução nossa para a expressão francesa "*La boucle est bouclée*", que indica que tudo concorda, que todos os elementos foram apresentados para a conclusão de uma narrativa que expõe a demonstração de alguma ideia ou raciocínio.

A escrita, por sua vez, também se reveste de um caráter de iniciação, na medida em que se constitui um meio de autocompreensão, como reitera Cunha (2010, p. 98) a respeito da afirmação do próprio Le Clézio: "*Parce que je crois que c'est très difficile de me connaître et j'écris pour me connaître précisément et en me connaissant essayer de comprendre les autres Je ne me vois pas. Je n'arrive pas à imaginer ni comment je suis, ni même ce que je veux être [...]*". Assim, é possível notar um poderoso elo entre viagem, escrita e autoconhecimento, já que escrever e viajar constituem formas de conhecer a si mesmo.

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. [...] celui-là est si loin de moi qu'aucune histoire, aucun voyage ne me permettra de le rejoindre. [...]

Si je n'avais pas eu cette connaissance charnelle de l'Afrique, si je n'avais pas reçu cet héritage de ma vie avant ma naissance, que serais-je devenu ? Aujourd'hui, j'existe, je voyage, j'ai à mon tour fondé une famille, je me suis enraciné dans d'autres lieux. Pourtant, à chaque instant, comme une substance éthéreuse qui circule entre les parois du réel, je suis transpercé par le temps d'autrefois, à Ogoja. Par bouffées cela me submerge et m'étourdit. Non pas seulement cette mémoire d'enfant [...] C'est en l'écrivant 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 [...] [C'est] La mémoire des espérances et des angoisses de mon père, sa solitude, sa détresse à Ogoja. La mémoire des instants de bonheur, lorsque mon père et ma mère sont unis par l'amour qu'ils croient éternel. (LE CLÉZIO, 2004, p. 119-123, grifos nossos).

Nessa passagem, intencionalmente longa, porque necessária para que nossa análise se faça clara, observa-se um narrador ciente de que herda e *o que* herda, consciente da influência que a história dos pais exerce na vida de seus descendentes. “O que poderia ter sido a vida do pai (logo, a sua) se ele tivesse feito outras escolhas?” é a pergunta que ele se coloca em alguns momentos da narrativa, sem possibilidade de resposta, mas com a certeza de que a vida do pai e a vivência na África comporiam o legado africano que levaria para o resto da vida, uma “consciência da herança” que já estava evidente na primeira frase do texto: “*Tout être humain est le résultat d'un père et une mère.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 9).

Levando-se em consideração o caráter audacioso dos antepassados de Le Clézio, como François Alexis Le Clézio – ancestral-fundador do clã, que deixa a Bretanha para tentar a vida na Índia, mas, pelos reveses do destino, acaba parando na Ilha Maurício (então chamada Ilha da França, que, depois passará a ser de domínio britânico), ali fixando residência e dando origem à linhagem Le Clézio – ou como o avô da viagem à Rodrigues seguindo a lenda de um suposto tesouro, escondido na ilha por um também suposto corsário, pode-se, de fato, pensar,

com Cunha (2010, p. 98), que esse desejo de viagem e de aventuras que a obra lecléziana traduz é, ele também, uma herança familiar:

Essa viagem aos subterrâneos da memória e das reminiscências impressionantes completa um itinerário pessoal de resgate das origens e estruturas sociais que permearam a sua existência, passando a fornecer a impressão de que o espírito aventureiro e criador observado nas obras de Le Clézio é, na verdade, resultado de uma condição familiar, atestada pelos antepassados.

Em suma, nessa narrativa de filiação, Le Clézio volta ao tema obsessivo do pai *in absentia*, mas de uma maneira menos ressentida que em *Onitsha*, obra em que predominam a hostilidade e a incompreensão dirigidas à figura paterna. Em *L'Africain*, ao contrário, prevalece um tom de homenagem, o ódio dá lugar ao desejo de entendimento dessa figura e o final da narrativa sugere uma reconciliação, haja vista que o narrador diz “*Il me raconte avec la voix encore voilée [...]*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 104), sugerindo que o relato foi transmitido pelo pai, num momento de cumplicidade entre pai e filho, situando este último em seu contexto histórico-familiar de modo que ele conheça sua origem, como uma narrativa ancestral à maneira definida por Ricoeur (1985).

4.3 Ritournelle de la faim: narrativa de restituição

Diferentemente das demais obras leclézianas de traços autobiográficos, nas quais predomina a figura paterna, *Ritournelle de la faim*, publicada em 2008, pouco antes de Le Clézio ser consagrado com o Prêmio Nobel de Literatura, relata a história de uma personagem inspirada na mãe do escritor, explorando pela primeira vez a ascendência materna diretamente – a figura já aparecia de maneira indireta em outras obras, como em *Onitsha* por exemplo. Ethel Brun, considerada pela crítica como “duplo romanesco” de Simone Le Clézio²⁴, vive na França com sua família – o pai, Alexandre, e a mãe, Justine –, que se estabeleceu no país após deixarem a ilha Maurício.

Adolescente, de família burguesa, residindo em um confortável apartamento na Paris da ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial, a heroína lecléziana assemelha-se, de fato, à mãe do escritor (CORTANZE, 1999; SALLES, 2018). A narrativa tem fim com a

²⁴ De fato, Balint-Babos (2010, p. 263) lembra-nos que Le Clézio afirma ter criado a personagem a partir das lembranças de sua mãe e de outras mulheres de sua época: “*Ethel est un personnage composite, dans lequel il y a un peu de ma mère, un peu de Nathalie Sarraute, un peu des vieilles tantes que j’ai connues, et un peu de moi-même aussi, évidemment.*”

afirmação do narrador de que Ethel não é sua mãe, que, com ela, tem apenas semelhanças. Porém, ao dizer “*ma mère*”, em vez de usar o nome da personagem, é possível compreender que constitui uma “narrativa de restituição”.

Segundo Viart e Vercier (2008), a narrativa de restituição é o ato de reconstituição do trajeto existencial de algum ancestral, geralmente o pai ou a mãe, que visa restabelecer um elo perdido e endereçar a restituição àquele de quem se fala. Uma das vertentes da narrativa de filiação, a narrativa de restituição é uma narrativa de família²⁵, escrita para dizer o quanto o sujeito herdou de seus ascendentes, para mostrar que é devedor de uma herança que ele se obstina a avaliar e compreender.

Os críticos salientam que “[...] *le sujet contemporain s’appréhende comme celui à qui son passé fait défaut, constat qui invalide la conscience sûre de soi et favorise les égarements identitaires.*” (VIART; VERCIER, 2008, p. 91). Diante disso, o sujeito percebe que, além da narrativa de si mesmo, impõe-se a necessária narrativa do outro antes de si. O passado seria o responsável por refazer o elo com o outro e levar à compreensão de como o indivíduo chegou onde está. A escrita da restituição se institui, desse modo, como forma de resistência, sobretudo, ao esquecimento, numa homenagem a essas “vítimas da História”: os pais.

Le mot « restitution » est ici précieux. Car il ne dit pas simplement l’effort pour figurer ce qui fut, il dit aussi l’hommage que les écrivains en font à ceux don’t ils parlent. Souvent, en effet, le « récit de filiation » est offert, par-delà leur disparition, à ces pères humiliés par l’Histoire. Restituer c’est certes reconstruire, rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais c’est aussi – peut-être surtout – rendre quelque chose à quelqu’un. (VIART ; VERCIER, 2008, p. 95-96, grifos dos autores).

Assim é que assistimos *Le Clézio*, em sua *Ritournelle* – depois de muito refletir e discorrer sobre o pai –, restituir a memória da mãe. No início do texto, numa espécie de prefácio, sem título e antes do capítulo I, um narrador em primeira pessoa, anônimo, rememora a experiência da fome – numa espécie de antecipação do que acontecerá na história que vai narrar: “*Je connais la faim, je l’ai ressentie. Enfant, à la fin de la guerre, je suis avec ceux qui courent sur la route à côté des camions des Américains, je tens mes mains pour attraper [...] les paquets de pain [...]*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 11), relatando a grande carência de alimento sofrida durante os anos de guerra e as alternativas adotadas para “enganar” a fome.

²⁵ Não utilizamos a expressão “narrativa familiar”, que é específica da psicanálise.

Mais adiante, o narrador afirma: "*Cette faim est en moi. Je ne peux pas l'oublier. Elle met une lumière aiguë qui m'empêche d'oublier mon enfance. Sans elle, sans doute, n'aurais-je pas gardé mémoire de ce temps [...]*" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 12), mostrando que a memória dessa fome permanece nele como uma marca, a partir da qual, anos depois, no tempo de bonança e “sensações saciadas”, ele poderá se sentir vivo, “começar a viver”: “*Je sors des années grises, j’entre dans la lumière. Je suis libre. J’existe.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 13, grifo nosso).

Para finalizar esse prefácio, o narrador declara “*C’est d’une autre faim qu’il sera question dans l’histoire qui va suivre.*” e passa-se, então, à narração em terceira pessoa da história de Ethel Brun – dividida em três capítulos: *I. LA MAISON MAUVE*, *II. LA CHUTE* e *III. LE SILENCE*. A primeira parte inicia-se com a menina de dez anos, de mãos dadas com o tio-avô, Monsieur Soliman, andando pelas movimentadas ruas de Paris. Repentinamente, o tio começa a andar no sentido inverso da multidão – atitude simbólica, se considerarmos a conotação do lugar aonde eles se dirigem, como veremos adiante. Nesse novo caminho, Ethel vê um cartaz onde se lê “VIEILLES COLONIES”²⁶, inscrição que é seguida dos nomes das antigas colônias francesas, na seguinte disposição:

*RÉUNION
GUADELUPE
MARTINIQUE
SOMALIE
NOUVELLE-CALÉDONIE
GUYANE
INDE FRANÇAISE.* (LE CLÉZIO, 2008b, p. 20).

Era ali que o tio-avô pretendia ir. A menina fica encantada com a visão do lugar, uma espécie de vila, com um lago, uma praça, uma casa em cuja fachada são representadas várias espécies de flores e frutos. Ao entrar na casa, passada despercebida às poucas pessoas que visitavam o local, Ethel sente o coração acelerar diante do cenário: “*Au centre de la maison, une cour intérieure, éclairée par la tour, baigne dans une lumière mauve étrange. Sur le côté du pátio, un bassin circulaire reflète le ciel. L’eau est si calme qu’Ethel a cru un instant que c’était un miroir.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 22).

Em seguida, o narrador nos conta as sensações da garota:

²⁶ Poucas páginas depois, descobrimos se tratar de uma exposição intitulada “*L’Exposition Coloniale*”, que, segundo Salles (2018), realmente ocorreu em 1931, bem como a compra do pavilhão da Índia que M. Soliman e Ethel sonham em reconstruir e que foi, de fato, construído.

Quelque chose tremble. Quelque chose d'inachevé, un peu magique. [...] Comme si c'était ici le vrai temple, abandonné au milieu de la jungle, et Ethel croirait entendre la rumeur dans les arbres, des cris aigus et rauques, le pas soyeux des fauves dans le sous-bois, elle frissonne et elle se serre contre son grand-oncle. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 22, grifos nossos).

A caracterização desse espaço, remetendo a um lugar paradisíaco, com sua aura mágica, marca a introdução do mito do paraíso perdido na narrativa. De acordo com López (1995, p. 120), “*Les histoires nourries de mythes se déroulent à deux niveaux: un contenu manifeste qui se développe dans le monde réel et un contenu latente qui renvoie au temps mythique, aux époques ancestrales de l’humanité.*”. A evocação do espaço paradisíaco, associado à natureza, lugar de paz, inabitado – as pessoas ignoravam a casa ao passar por ela – e a descrição como um lugar fundador, por dar acesso à magia, comparado a um templo, “ao abrigo da corrupção terrestre” (ELIADE, 1992, p. 34), constituem o conteúdo manifesto da narrativa e encarna a nostalgia do paraíso primordial, seu conteúdo latente.

Essa leitura se confirma ao se levar em conta a atitude consternada de M. Soliman, assim interpretada por Ethel: “[...] *c’est l’émotion de son grand-oncle qui la fait frissonner. Pour qu’un homme si grand et si fort soit immobile, c’est qu’il y a un secret dans cette maison, un secret merveilleux et dangereux et fragile, et qu’au moindre mouvement tout s’arrêtera.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 22). A percepção da menina evidencia a relação, estabelecida afetivamente pelo tio, entre aquele ambiente e o paraíso ancestral, sinônimo da felicidade infantil, da ilha Maurício²⁷, que é evocada logo em seguida: “[...] *c’est comme s’ils contemplaient ensemble un coucher de soleil sur la lagune, loin, quelque part ailleurs, à l’autre bout du monde, en Inde, à l’île Maurice, le pays de son enfance.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 22, grifo nosso). Essa associação permite compreender a reação do homem, que carrega o legado da perda do paraíso da infância, assim como a forte emoção que toma conta de Ethel, ela também herdeira dessa mesma história familiar, da qual tomará ciência mais tarde.

A lembrança desse lugar paradisíaco que lhes foi roubado é insistentemente reiterada na mente das personagens e nas reuniões de família, cujas discussões são transcritas nas duas partes denominadas “*Conversations de salon*”²⁸. A irrupção do tema em meio às conversações é marcada por uma mudança de tom que Ethel consegue identificar mesmo antes de ser

²⁷ A ilha Maurício é vizinha da ilha Reunião, uma das maiores ilhas do arquipélago Mascarenhas. A Reunião consta do cartaz visto por Ethel, como podemos notar, e a julgar pela proximidade e semelhança entre ambas as ilhas, a reação de M. Soliman torna-se compreensível, já que ele certamente reconhece, na Reunião representada na exposição, o espaço semelhante ao de sua infância.

²⁸ Le Clézio relata esse dado a Cortanze (1999, p. 272), tanto as reuniões quanto o tom nostálgico das conversas.

verbalizado: “*Tôt ou tarde, la conversation dérivait. C’était invariable. Ethel aurait pu dire à quel instant précis, ce qui déclenchait la dérive. Cela suivait une sorte de signal secret.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 49).

Ethel parlait de Maurice, de la propriété d’Alma comme si cela existait encore. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 46).

[...] elle pouvait imaginer l’île des origines, le balancement des palmes dans les alizés, le bruit de la mer sur les récifs, le chant des martins [...] (LE CLÉZIO, 2008b, p. 57).

Il avait baissé sa voix. Il était ému. Il avait parlé du secret qui entourait cet endroit. Sur la côte nord de Maurice, dans un lieu solitaire [...] Un bateau naufragé, un des derniers corsaires, au temps de la paix d’Amiens. La capture du trésor d’Aurang Zeb, roi de Golconde, la raison qu’il avait dû payer pour sa fille, de l’or, beaucoup d’or, une montagne d’or, des pierres précieuses, des rubis, des topazes, des émeraudes. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 115).

Dessa maneira, presenciamos ao longo de toda a narrativa – com mais ênfase no primeiro capítulo, “LA MAISON MAUVE” –, a volta obsessiva do tema – predominante na obra do autor como já discutido anteriormente – da experiência fundadora que foi a expulsão da casa ancestral de Maurício, herança que o clã Brun – à semelhança do clã Le Clézio – carrega consigo aonde quer que vá, retomando em suas conversas, remoendo ininterruptamente, numa nítida tentativa de ruminação e elaboração da experiência traumática, esforço que é também o de Le Clézio, que não hesita em dedicar vários de seus livros à escrita desse episódio da história familiar, para melhor compreendê-la e, em consequência, compreender a si mesmo.

Há de se destacar que o narrador nos informa que, durante a visita à exposição, o tio-avô falava como se a casa lhe pertencesse, fazendo planos quanto à disposição dos cômodos e à decoração. De fato, mais tarde, M. Soliman dará início à edificação da “casa malva”, identificação dada pela menina devido à luz malva que, como um véu, revestia o espaço. Anos depois, o senhor morrerá sem realizar o sonho de ver a construção terminada. Entretanto, antes do falecimento, escreve um testamento fazendo de Ethel a herdeira da casa. A jovem tenta realizar o sonho partilhado com o tio-avô, mas vê seus planos frustrados pela iminente falência da família. Finalmente, o pai vende o terreno, enterrando, de uma vez por todas, o “sonho indiano” do paraíso terrestre e deixando a menina sem herança: “*Elle n’avait pas quinze ans, elle venait de tout perdre.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 68).

O primeiro capítulo do livro é fortemente caracterizado pelas reuniões familiares, descritas, sobretudo, nas “*Conversations de salon*”: “*Le salon de la rue du Cotentin n’était pas très grand, mais chaque premier dimanche du mois, à midi et demi, il s’emplissait des visiteurs, parents, amis, relations de passage, qu’Alexandre Brun invitait à déjeuner et à passer l’après-midi.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 48). O patriarca da família Brun ignora as críticas de M. Soliman dirigidas aos excessos desses encontros, que, para ele, custavam muito caro, além de cansar e entediar Ethel, ainda criança. No entanto, o narrador revela:

Ethel avait toujours connu l’ambiance de ces réunions, cela faisait partie de sa vie familiale, du décor de son enfance. Petite, elle déjeunait vite, et se juchait sur les genoux de son père pour la partie la plus longue de l’après-midi, quand il s’asseyait [...] pour discuter avec ses invités.[...] Petite, elle aimait bien s’endormir sur les genoux de son père en écoutant le roulement de la conversation. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 48-49).

Essa passagem permite a compreensão de que, para a menina, essa era a realidade a que se habituara, que fazia parte de sua existência, assim como “[...] *le bruit de leurs réunions, les exclamations des tantes, leurs rires, le tintement des petites cuillers dans a tasse de café, et jusqu’aux ‘instants musicaux’ qu’Alexandre avait institués, et qui émaillaient les conversations.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 57), tudo isso trazia-lhe um sentimento de segurança, a certeza de que a vida “trilhava o bom caminho” e, mais do que isso, fazia-lhe provar uma sensação de torpor, de relaxamento, ao ouvir a voz dos seus, nesse “[...] *accent chantant de Maurice, qui parvenait à donner du charme aux propos le plus violents [...]*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 77).

É nesse ambiente que Ethel, já na adolescência, conhecerá Laurent, com quem terá uma relação amorosa anos mais tarde e de quem se verá separada durante os sombrios anos de guerra: “*Celui qu’Ethel aimait bien, c’était un jeune homme du nom de Laurent Feld, un Anglais aux cheveux roux et bouclés [...] qui venait rendre visite de temps en temps aux Brun. Ethel avait l’impression de l’avoir toujours connu, au point qu’elle croyait qu’il faisait partie de la famille.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 52). A personalidade do rapaz, distinta das demais pessoas no apartamento, chama a atenção da jovem, que diz amar sua timidez, reserva e bom humor: “*Quand il entrait dans le salon, elle regardait cette sorte de halo de lumière rouge qui entourait son visage, elle en ressentait de la joie, sans qu’elle pût dire pourquoi.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 52). A simples presença de Laurent, sua companhia e as conversas mantidas com ele funcionam como uma espécie de refúgio para a jovem, perdida tanto no fogo cruzado das constantes brigas entre o pai e a mãe, quanto em meio ao barulho das

reuniões de família, que ela passara a odiar, sentindo-se angustiada e irritada, isolando-se na cozinha quando o rapaz não estava lá.

Há de se considerar que a caracterização de Laurent permite uma aproximação a Raoul, pai de Le Clézio. Além dos índices mais evidentes – Laurent é inglês assim como Raoul; tímido e reservado, à semelhança do modo como Le Clézio descreve a figura do pai em *L'Africain* e *Onitsha*, um homem discreto, de poucas palavras –, Raoul é proveniente da ilha Maurício e Laurent, como nos informa o texto, da Reunião, sua vizinha, de modo que ambos teriam a mesma origem. A ficcionalização dos dados biográficos torna-se ainda mais evidente quando Le Clézio, nessa obra, não menciona a relação de parentesco que havia entre os pais – Raoul e Simone eram primos (CORTANZE, 1999, p. 28) –, mas, ao mesmo tempo, retoma uma informação de sua biografia ao colocar Laurent como oficial das forças armadas britânicas, afastado de Ethel durante a guerra.

Ethel afirma que, embora Laurent seja filho de um amigo de Alexandre, sente como se ele fosse da família, o que remete de imediato à ligação familiar existente entre os pais verdadeiros de Le Clézio. De maneira análoga ao que ocorre com Raoul e Simone, Laurent e Ethel se apaixonam e são separados pela guerra, ao fim da qual, no texto, se reencontram e se casam – Raoul e Simone já eram casados. A Ethel não passa despercebida a mudança operada no jovem: “*Quelque chose en lui maintenant s'était endurci*”. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 192), endurecimento que sugere exatamente a rigidez e o pessimismo característicos do pai retratado em *L'Africain*.

Do meio para o final do primeiro capítulo, Ethel, que conhecia muito bem o clima dos encontros da rua do Cotentin, percebe uma mudança no tom das conversas das reuniões familiares, certo endurecimento, algo como um amargor: “*On sentait une sorte de hâte, comme si on dépêchait d'en finir. Mais de finir de quoi?*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 55). Além da guerra subterrânea anteriormente declarada entre Alexandre e Justine, a família passa a se desentender devido aos rumores de guerra, consequência do destaque que Hitler começa a ganhar no cenário internacional, sendo defendido por alguns e repudiado veementemente por outros: “[...] *c'était un affrontement de personnalités, d'idéologies, de professions de foi*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 55).

Para além da ameaça de guerra, pesa sobre a família Brun a ameaça de falência, fruto dos excessos de Alexandre e de seus investimentos mal sucedidos em projetos obscuros, na compra, desavisadamente, de ações de sociedades já dissolvidas, que comprometeram gravemente a herança da família. A atmosfera de tensão cresce dia após dia e Ethel sente-se nauseada, apavorada por ser “filha única, numa família em guerra, numa casa ameaçada”. A

narrativa relata que, apesar de os almoços continuarem na residência dos Brun, o clima, absolutamente, não era mais o mesmo: “[...] *la rumeur de la catastrophe en cours s’était répandue. Sans doute les fuites venaient-elles de la famille, des tantes, des neveux, qui avaient vécu dans l’illusion de la prospérité de la maison Brun, et qui commençaient à percevoir de signes inquiétantes, des craquements, des fissures.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 55).

No entanto, a queda começou sem que ninguém percebesse; apenas Ethel estava preparada; ela sentia a tragédia que estava para acontecer e tinha consciência de que qualquer tentativa de detê-la seria frustrada, como a sua o foi: “*Les choses se sont précipitées. C’était un enclenchement de rouages. Une mécanique s’était mise en route que personne n’aurait pu arrêter.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 64). Os encontros cessam, tombam as máscaras que disfarçavam o interesse das pessoas que frequentavam a casa e, assim, esta se esvazia. A família Brun perde tudo, a começar pelos privilégios; depois, o apartamento e outros imóveis, que são penhorados para quitação das dívidas, assim como os demais bens, objetos de luxo, obras de arte, porcelanas e outras peças de antiquário, símbolos da antiga condição social e poder aquisitivo da família, lembranças dos bons tempos.

A narrativa da concretização da queda ocorre no terceiro capítulo, “*LA CHUTE*”, que apresenta diversos indícios anunciando o destino do clã, como uma verdadeira profecia. O primeiro sinal é feito por meio da citação, à guisa de epígrafe, de um fragmento do poema “*Fêtes de la faim*”, de Rimbaud, que introduz o eixo temático da narrativa: a fome, e mais do que isso, o retorno da fome.

*Ma faim, Anne, Anne
Fuis sur ton âne.*

*Si j’ai du goût, ce n’est guères
Que pour la terre et les pierres.
Dinn ! dinn ! dinn ! dinn ! Mangeons l’air,
Le roc, les charbons, le fer.*

*Mes faims, tournez. Paissiez, faims,
Le pré des sons !
Attirez le gai venin
Des liserons.* (LE CLÉZIO, 2008b, p. 9, grifo do autor).

Outro índice da catástrofe é a menção ao *Titanic* em uma fala de Ethel, que, já farta do barulho gerado nos almoços familiares, procura abrigo na cozinha da casa, levando Justine a fazer-lhe uma advertência: “*Tu sais comme ton père tient à ce que tu sois là, il te cherche des*

yeux”, ao que a heroína responde: “*Oui, toutes ces parlotes, ces cancans! Il devait y avoir les mêmes dans le salon du Titanic quando il a coulé !*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 77).

Como é de conhecimento geral, o *Titanic* foi um dos navios mais famosos da história, pensado para ser o mais luxuoso e seguro de sua época, fazendo com que fosse introduzido no imaginário popular o mito de que era invulnerável, inafundável – daí a célebre frase “Nem Deus pode afundar o *Titanic*” atribuída ao comandante da embarcação. No entanto, como também se sabe, o navio afunda em sua viagem inaugural, em 1912, sendo este naufrágio considerado um dos maiores desastres marítimos da história. Assim, ao fazer uma analogia entre o bochicho que faziam na sala de sua casa e aquele que, provavelmente, ouvia-se no navio quando ele afundou, Ethel sugere, profeticamente, que a sina da sua estirpe será a mesma: o naufrágio, isto é, a ruína.

O título do livro por si só é outro forte indicativo do funesto destino dos Brun, pelo seu componente “*ritournelle*”. O dicionário *Larousse* on-line traz as seguintes acepções para a palavra: “1. *Phrase instrumentale qui précède et termine un air ou en sépare les strophes.* 2. *Introduction instrumentale d'une scène lyrique, d'un acte d'opéra.* 3. *Chanson, air où les refrains sont très fréquents.*” (RITOURNELLE, n.p.). Vemos que o vocábulo reitera a ideia de repetição, indicando que o futuro da família repetiria exatamente o passado de perda, logo, de fome – isto é, de privação – dos ancestrais.

Sobre esse aspecto, um episódio da narrativa é particularmente interessante. Após a perda de todos os bens e da tentativa fracassada de Ethel de negociar a possibilidade de continuarem residindo no apartamento, os Brun recebem um telefonema do advogado, informando a suspensão do leilão dos imóveis de Alexandre e este vai ter com ele. Justine, perfumada e usando um belo vestido, aguarda ansiosa e esperançosamente o retorno do marido. Este, ao chegar, informa filha e esposa de que não havia mais dívidas e que começariam uma nova vida. “*Justine n'avait pas encore compris. Elle posait des questions, sa voix montait crescendo. Cela faisait comédie, à présent. Un opéra, une opérette plutôt. Ethel imaginait la musique, quelque chose de léger, un peu cassé, une ritournelle.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 123, grifos nossos).

Segundo Salles (2018, p. 131), Justine “*se comporte en 'midinette' ou en héroïne d'opérette*” e, na nossa leitura, a “interpretação” da mãe remete novamente ao conteúdo trágico dessa verdadeira ópera – no seu sentido de obra dramática musicada – representada pela família Brun. O preço da nova vida anunciada por Alexandre havia sido a venda de tudo, inclusive do apartamento que lhes servia de domicílio.

Alexandre também conhece o fim dessa ópera. Ao refletir sobre a proibição de fumar que lhe foi infligida, confessa:

Le temps qui lui restait à vivre n'avait pas d'importance. Bientôt il faudrait partir, ou mourrir, ce n'était pas très différent. Ethel savait qu'il retournerait en arrière, loin, vers l'île de son enfance, vers le domaine merveilleux d'Alma où tout semblait éternel. Ni elle ni Justine n'avaient pu accéder à ce rêve. C'était peut-être cela le secret du trésor de Klondike, un endroit où personne d'autre ne pouvait entrer. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 124).

A comparação do abandono do lar à morte e a evocação do paraíso da infância revelam a consciência e o peso da perda, do exílio, de ter que recomeçar, mais uma vez, uma nova vida, compor outra ópera, já que a glória com que sonhou ao deixar Maurício estava sendo novamente interdita por uma segunda expulsão. A queda de Alexandre, e de toda sua linhagem, é, portanto, dupla.

Na esteira dessa ideia, é possível refletir sobre outra cena, em que assistimos a Ethel e sua mãe organizando e empacotando os pertences que restaram na casa, preparando-se para abandoná-la. Em certo momento, a jovem, enraivecida, senta-se ao piano, corrige a postura, tomando fôlego e, em seguida,

Elle s'est mise à jouer, un peu raidie d'abord, puis elle a senti la chaleur qui entrainait en elle, doucement, elle jouait un Nocturne de Chopin [...] Dans le vent les feuilles des marronniers tourbillonnaient, chaque passage de Nocturne se mêlait à la chute des feuilles, chaque note, chaque feuille... C'était son adieu à la musique, à la jeunesse, à l'amour [...], à Monsieur Soliman, à la maison mauve, à tout ce qu'elle avait connu. Bientôt il ne resterait plus rien. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 133).

De acordo com Leite e Oliveira (2017, p. 115), o *Noturno* de Chopin é uma composição musical de intenso lirismo, calma e melancólica, que sugere “[...] o alçar da noite sobre o ser que o escuta, cada nota musical despertando um sentimento [...]”, ao final da qual “surpreendemo-nos imersos em reflexões”. Assim, o *Noturno* reflete os estados de um ser, mergulhado no silêncio do interior, cuja experiência noturna faz aflorar sentimentos como a tristeza, a dor e a solidão. Ao tocar essa peça musical, Ethel conta uma história que não poderia exprimir de outra forma, sua experiência noturna, que lhe causa temor e aflição: a da desventura de sua família. O *Noturno* torna-se, então, uma das trilhas sonoras do drama vivido pelo clã.

Além disso, o universo musical e o destino dos Brun são constantemente evocados por meio da escolha lexical do autor, sempre relacionada à música (ou à encenação do teatro ou

filme) e à decadência: nas reuniões, fala-se bastante de música, de Ravel, de Debussy, da canção alemã, Justine e Alexandre cantam (e trechos das canções são reproduzidos no texto), Ethel chama a atenção para a sonoridade da voz da mãe e para a “voz de barítono” do pai, a tia Willemine toca ao piano, “*Il y avait un air de théâtre*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 69-73), “*des noms d’opérette*”, “*ville d’opérette*”, “*un film dont on aurait tourné la manivelle*”, “*le vaisseau [...] s’enfonçait*”, “*la banqueroute*”, “*des craquements, des fissures*”, “*la chute*”, “*une zone dévastée*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 129, 158, 132, 78, 87, 104, 109, 138, respectivamente).

Para arrematar a atmosfera musical que recobre a obra, é fundamental considerar a certamente mais importante referência da narrativa: o *Boléro*, peça musical de Ravel:

Ma mère, quand elle m'a raconté la première du Boléro, a dit son émotion, les cris, les bravos et les sifflets, le tumulte. [...] longtemps après, ma mère m'a confié que cette musique avait changé sa vie. 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. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 206, grifos nossos).

A frequente menção à obra musical coloca-a, sem dúvida, como imagem central para a compreensão da narrativa. Devido a sua estrutura, de movimento único, ritmo invariável e baseado na repetição uniforme de uma mesma melodia, de modo que a única sensação de mudança seja proporcionada por um crescendo progressivo, o *Boléro* sugere a ideia de circularidade e de amplificação dramática. Tendo isso em vista, é possível afirmar que a composição musical em questão reflete a sina dos Brun, sobretudo se observarmos que, refletindo sobre a importância da música, o narrador salienta tratar-se de “uma profecia”, que já havia sido feita muito tempo antes: “*Ethel a compris. [...] On ne choisit pas son histoire. Elle t’est donnée sans que tu la cherches, et tu ne dois pas, tu ne peux pas la refuser.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 122).

Além das crises familiar e histórica, nota-se a crise existencial da protagonista. Não passa despercebido, por exemplo, seu estado melancólico ao tocar a peça de Chopin ao piano. Como já mencionado, Ethel também sente uma tensão, sintomatizada em náuseas, vertigens,

palpitações e tremores²⁹, que é apontada em diversos momentos na narrativa, pelo uso de um campo lexical que remete ao niilismo – “*vide*”, “*cavité*”, “*trou*”, “*plaié*” – como se indicasse algum transtorno mental causado por todo o contexto que vivencia. A família destruída pela guerra e economicamente, a identidade marcada pela ruptura da “ilha da origem” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 127), privada da herança tanto paterna quanto da que recebera do tio-avô, vivendo mal em Nice, a jovem “[...] *est constamment tiraillée entre le rappel d’une enfance dorée et le poids des difficultés au moment où elle a vingt ans.*” (BALINT-BABOS, 2010, p. 261).

No entanto, contrariando a caracterização dada à personalidade da menina quando criança – “*Elle était trop sensible, voilà tout. Elle était fille unique, dans une famille en guerre, dans une maison menacée. Elle n’avait pas le sens d’humour, c’est ce qu’Alexandre aurait dit. Un rien la mettait hors d’elle.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 89) –, após um período acamada, Ethel se reanima e toma seu destino nas próprias mãos: “*Il fallait quitter l’enfance, devenir adulte. Commencer à vivre. [...] Pour être quelqu’un, devenir quelqu’un. Pour s’endurcir, pour oublier. Elle a fini par se calmer. Ses yeux se sont séchés.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 109).

O último capítulo, “*LE SILENCE*”, mostra que a protagonista aceita sua história e acompanha o destino de sua família, obrigada a abandonar o lar após sofrer a verdadeira decadência econômica, mas também por imposição da guerra. Com a ocupação nazista na França e a publicação dos decretos antisemitas, Ethel, Justine e Alexandre, a bordo de um velho *De Dion-Bouton*³⁰, viajam por rotas clandestinas, fugindo da perseguição alemã, até chegarem a Nice – trajeto que se faz “via sacra” (BALINT-BABOS, 2010, p. 259) –, onde presenciam o verdadeiro horror da guerra, o silêncio, a paralisia, a violência, a destruição e, principalmente, a fome.

A Segunda Guerra Mundial é, nesse texto, um dos pontos de partida para a escrita, “[...] *un vécu collectif qui sert de toile de fond à des récits intimes.*” (BALINT-BABOS, 2010, p. 258). Mas, mais do que simplesmente evocada como cenário de fundo para a história (com h minúsculo), a História (com h maiúsculo) é determinante na vida das personagens (e na do autor, como sabemos). A guerra se faz onipresente na totalidade do texto, desde os rumores

²⁹ O mal estar de Ethel é confirmado como algo que, de fato, ocorreu a Simone, pelo próprio Le Clézio, em entrevista a Jérôme Garcin citada por Salles (2018, p. 140): “*Elle sentait presque physiquement venir la guerre, dont elle parlait comme d’une longue maladie, souffrant de pouvoir l’enrayer.*”

³⁰ Marca de carro francês produzido na época, é mais um símbolo que confirma o passado próspero do clã e que, segundo Salles (2018, p. 127), faz parte da biografia do autor.

nas “*Conversations de salon*”, em que o contexto da guerra e toda a conjuntura política que a precede são retratados, até sua presença concreta em Nice.

É durante essas conversas que Ethel ouve, pela primeira vez, pronunciar o nome de Hitler (LE CLÉZIO, 2008b, p. 56), as referências a Churchill³¹ – ao final do texto, com o fim da guerra, Laurent faz o “*V de la victoire de Churchill*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 182) –, aos bolcheviques e ao regime populista do estadista alemão, bem como a seu caráter vil e manipulador (LE CLÉZIO, 2008b, p. 72-75). Em seguida, relata-se que a “voz da guerra” é escutada nos rádios, acendendo a esperança no coração da população (LE CLÉZIO, 2008b, p. 130), retratam-se as mudanças operadas na cidade, com a construção de muros e cercas camufladas (LE CLÉZIO, 2008b, p. 160) e, finalmente, a ocupação pelas forças armadas italianas (LE CLÉZIO, 2008b, p. 165) e os decretos a respeito dos judeus (reproduzidos no texto, nas páginas 139 a 141) e a fuga da família para Nice em 1942 (LE CLÉZIO, 2008b, p. 143).

O fantasma de rumores atemorizantes que chegam à cidade, bem como a orientação de um irlandês que habitava o imóvel vizinho e trazia a Ethel cartas de Laurent, os compeliu a deixar a zona urbana de Nice e se refugiar nas montanhas. A viagem transcorre bem, mas Alexandre, já bastante idoso e adoentado, quase não sobrevive, chegando a Roquebillière num estado próximo ao coma. Pouco a pouco, ele se recupera e a vida retoma seu curso, agora sem rumores nem ameaças, pois “*Les hautes montagnes alentour dressaient contre le monde extérieur un barrage glacé.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 174)³².

No contexto da guerra, o retrato da cidade e da vida como um todo é feito sob os signos da fome e do silêncio. Fome não só de comida, como também de sonhos, de liberdade: “[...] *on mourrait petit à petit, de ne pas manger, de ne pas respirer, de ne pas être libre, de ne pas rever.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 160-161). Ethel tem fome de música, não somente de escutar os sons ou tocar piano, mas “*Un besoin physique, qui lui faisait mal jusqu’au centre du corps.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 169). A necessidade sentida pela protagonista remete ao outro estigma da guerra: o silêncio³³.

³¹ Então Primeiro Ministro da Inglaterra, Winston Churchill foi um político de grande destaque por fazer frente aos ideais nazistas durante a Segunda Grande Guerra, bem como por ter sido de suma importância na determinação do desfecho do conflito, em razão de ter conseguido o apoio dos Estados Unidos na luta da Inglaterra contra as forças alemãs.

³² Em entrevista à Cortanze (1999, p. 15-16), Le Clézio confirma esse dado biográfico: “*Ma mère est descendue à Nice au moment de l’invasion allemande afin d’y aller chercher ses parents. Je suis né là par accident. Ma mère avait mis tout le monde dans une voiture, et était remontée vers l’ouest. Elle était persuadée que Nice serait occupée [...]*”

³³ A necessidade premente da protagonista pode ser associada ao dado biográfico que nos fornece Salles (2018, p. 127) de que Simone Le Clézio era uma grande pianista.

Ao falatório das reuniões na casa dos Brun em Paris vem se opor o peso insuportável do silêncio no presente, que Ethel mal podia tolerar: “*Ce qui était étrange, angoissante même, c’était plutôt ce calme excessif, [...] le vide vertigineux de la défaite.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 147). Para construir esse quadro de torpor que, nos conta o narrador, se seguiu dia após dia, mês após mês, a narrativa mobiliza o campo semântico da imobilidade, fazendo um silêncio “*étourdissant*” ressoar em inúmeras páginas, principalmente pelo próprio vocábulo “silêncio”, mas também por outros, como “*langueur*”, “*vide*” e “*mutisme*”.

Para Le Clézio, retomado por Feyereisen (2013, p. 12), “[...] *le silence n’[...] est pas perçu comme une absence de paroles, mais comme une autre manière de s’exprimer.*”, ou seja, o silêncio é criador de sentidos, um modo de dizer o indizível, o que a linguagem não consegue abarcar. Segundo Roussel-Gillet (2012), o silêncio pode ser um sinal de resistência – como, a nosso ver, faz Ethel nas “*Conversations de salon*”, mantendo-se calada e distante, limitando-se a observar; ou, como sugere Balint-Babos (2010), que o silêncio seja o segredo da fuga de Paris – ou pode ser historicizado, como sinal do desastre.

Fazendo uma leitura nessa chave, o silêncio é uma forma de elaboração, de ruminação dos sentimentos produzidos pela guerra, um meio de dizer que nada do que for dito tem importância diante da tragédia que foi a Segunda Guerra Mundial, que as futilidades da história individual dos Brun tornam-se irrisórias frente às atrocidades impingidas aos judeus. Face a um dos maiores massacres da história da humanidade, as palavras se tornam vãs. O silêncio como sinônimo da afasia provocada pela guerra, que, também, imobiliza as pessoas, impede a comunicação, leva para longe os entes queridos, mata-lhes os sonhos; o que resta é apenas o cotidiano, que se torna fundamental na realização da única tarefa que importa: sobreviver.

Nossa análise parece se confirmar quando pensamos, em consonância com Balint-Babos (2010, p. 268, grifo da autora), que “*L’écriture de Le Clézio [...] est ritournelle*”, isto é, uma metáfora que conota “*la mobilité, la lutte avec la fixité de la mortification*”, além de ser uma figura de deslocamento musical que abre horizontes e pontos de vista, como acrescenta a autora. Ao final da narrativa, as últimas e violentas notas do *Boléro* vêm justamente tirar o mundo desse torpor, quebrando “o silêncio egoísta do mundo”, deixando os sobreviventes (da violência do Boléro e da guerra) “atordoados”.

Diferentemente do narrador em primeira pessoa, que, no fim da narrativa, sabemos ter sido gerado depois da guerra, Le Clézio nasceu em Nice durante o conflito, sofrendo na pele todas as privações a ele relacionadas. Assim, seguindo a tendência da literatura autobiográfica contemporânea, o escritor opta por dar uma visão subjetiva da experiência vivida, transferindo

para sua protagonista uma percepção individual de circunstâncias historicamente comprovadas, mas ficcionalizando o contexto histórico.

No desfecho do texto, em uma parte intitulada “*Aujourd’hui*”, assistimos à volta do narrador homodiegético relatando sua excursão pelas ruas de Paris, observando as fachadas das casas, os nomes das ruas e recordando aqueles mencionados por sua mãe em suas histórias dos tempos vividos naquela cidade³⁴. Não sente a necessidade típica dos turistas de ir ver os monumentos: “*D’une certaine façon je ne me sens pas touriste. Quelque chose me relie à cette ville, malgré la distance, sans que je puisse savoir quoi.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 174). Em vez disso, se dirige ao *Vél’ d’Hiv*, local de Paris em que foi feito o aprisionamento em massa dos judeus antes de serem deportados aos campos de concentração nazistas, e onde, atualmente, funciona um dos memoriais da *Shoah*. Ao avistar o lugar, o narrador faz alusão a um episódio da narrativa de Ethel em que o *Vél’ d’Hiv* é mencionado quando Laurent conta o trauma que sente do lugar para onde sua tia Leonora foi levada.

A experiência traumática é sentida também pelo narrador, que, ao olhar os rostos nas fotos do museu fotográfico, rostos anônimos, que não têm nenhuma relação com ele, mas que “[...] *pénètrent [s]on esprit, forcent une voie jusqu’à [s]on coeur, entrent dans [s]a mémoire.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 202), confessa sentir o choque de sua realidade: “*Ici, sous leurs pieds, il y a cinquante ans, il s’est passé cette chose atroce, impossible à imaginer, impardonable.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 201), sentencia. O cruzamento desse acontecimento histórico e fundador com sua própria história é evidente, bem como a marca por ele talhada na memória do personagem.

Diante da pergunta de um adolescente desconhecido “*Vous cherchez quoi?*”, após algum tempo, ele se responde: “*L’île des Cygnes, l’île Maurice. Isla Cisneros. Je n’avais jamais fait le rapprochement. C’est à cela que je pense [...] et j’ai du mal à réprimer un sourire.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 205, grifo do autor). Ele não precisava ir além para descobrir o que procurava. Já havia encontrado, assim como, certamente, tinha consciência de quais elos o prendiam a Paris. Finalmente, para arrematar sua *ritournelle*, o narrador nos diz: “*Les dernières mesures du Boléro sont tendues, violentes, presque insupportables.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 206) e, assim, resgatando, a um só tempo, a herança mauriciana e a

³⁴ Nessa obra, o portador responsável pela transmissão da memória familiar é a mãe, que, ao contar a “narrativa ancestral” (RICOEUR, 1985), situa o narrador em sua genealogia, como herdeiro de um passado que é preciso não esquecer.

herança parisiense de Ethel, Le Clézio conclui sua peça musical³⁵, realizando um magnífico efeito de concatenação.

Compondo o que podemos chamar de uma autêntica *poética da queda*, o escritor mobiliza diversos elementos no texto para traçar o itinerário do clã Brun, que, pela segunda vez, é banido do paraíso familiar. A ideia de repetição é primordial e a narrativa se torna, ela mesma, um ciclo, tendo os Brun como intérpretes/protagonistas de uma *ritournelle* cujo retorno é sempre da fome, a fome da pátria, do paraíso familiar, do pertencimento, em suma, do seio materno. Assim, em *Ritournelle de la faim*, a escrita é decorrente de dois traumas, a guerra e a queda, ambas sinônimas da carência, da escassez, da privação, colocando as personagens sob o signo da fuga e do deslocamento, à semelhança da maior parte da produção literária de Le Clézio, em que o elo entre os atos de andar/se deslocar e escrever é fundamental, segundo Cortanze (1999, p. 253): “[...] *celui qui ne marche pas ne peut pas écrire. On marche pour se connaître; on marche pour se toruver; on marche pour observer. [...] l’homme qui marche vers son écriture.*”

Dessa forma, a *ritournelle* é da família Brun e, também, do próprio Le Clézio que refaz o percurso da mãe para compreender quem ela é, de onde vem, qual sua trajetória – e, logo, retornando a seu lugar de origem, *se* compreender – e restituir aquilo que a História lhe tirou, uma memória: “*J’ai écrit cette histoire en mémoire d’une jeune fille qui fut malgré elle une héroïne à vingt ans.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 207). Dar voz a sua história é salvá-la do esquecimento, do silêncio que o tempo impõe a todas as experiências vividas. O desejo de durar leva o autor a escrever-lutar contra o esquecimento dos massacres da guerra e, desse modo, guardar a memória, sua e dos outros.

Conforme Viart e Vercier (2008), as narrativas de filiação e de restituição mostram que o sujeito compreende a si mesmo em sua relação com o outro e encontram o poder de renovação na exigência artística de distinguir a experiência do sujeito pelo modo de colocá-las na escrita. Segundo os autores, tais narrativas, graças aos encontros que instauram com o outro, permitem uma nova consciência das vicissitudes humanas, como ocorre em *Ritournelle de la faim*, em que a alteridade não se encontra apenas na figura da mãe, mas em todos os indivíduos que viveram a experiência da guerra e sofreram suas consequências. Além disso, Le Clézio não descreve sua heroína de maneira específica, mencionado apenas alguns traços físicos, como um esboço, de modo que, assim, ela pode ser identificada como (e por) qualquer

³⁵ Pensamos que a homenagem de Le Clézio à grande pianista que foi sua mãe não poderia se efetuar de outra maneira senão por meio de uma obra que, por suas ressonâncias musicais, é uma verdadeira composição musical.

pessoa, uma representação da própria humanidade, visto que suas cicatrizes são as mesmas que as dela³⁶.

Nesse aspecto, a escrita lecléziana sai da esfera particular e toca questões universais da humanidade, pois, ao focar no que é individual e específico a sua história, atinge também aquilo que é universal e comum a todo ser humano, ganhando notoriedade na esfera do coletivo. A busca identitária que permeia suas obras, por exemplo, traduz expressamente as questões existenciais que assombram o ser humano há séculos. Mais que uma demanda pessoal, de uma verdade do sujeito, essa atitude denota a busca de uma “verdade” humana. De modo análogo, quando trata dos horrores da Segunda Grande Guerra e de seus efeitos dela em sua família, está chamando a atenção, também, para a história de milhões de pessoas que viram suas famílias sendo destruídas para sempre pelo conflito.

Ainda nesse sentido, Balint-Babos (2010, p. 260), destaca que Le Clézio tece um testemunho subjetivo da guerra, mas “*Paradoxalement, c’est par le détour de la créativité en ce que celle-ci a d’invention romanesque, de fausse vraisemblance, que le fait historique acquiert sa plus grande vérité.*”. Portanto, tomando as palavras de Gasparini (2008, p. 37), “*C’est en approfondissant son univers personnel qu’il peut atteindre à l’universel.*”; quanto mais centrado o escritor está em si mesmo, melhor é a aproximação que estabelece com o outro. Em seu célebre discurso de Estocolmo, na ocasião da entrega do Prêmio Nobel, em 2008, Le Clézio reconhece partir da história particular para melhor conhecer seu contexto histórico: “*Je ne veux pas avoir la vérité sur ma famille. Je veux connaître les tenants et les aboutissants d’une époque.*”, o que reflete postura muito contrária à concepção narcisista que, não raro, se faz das escritas de si, pois, mais do que restituir uma memória pessoal, Le Clézio restitui uma memória coletiva.

No esforço de compreender sua história, Le Clézio busca reconstruir a memória familiar, que entra na composição de seus escritos por duas vias: a herança mauriciana e a herança africana. Nessa busca identitária, está uma tentativa de escrever um mito – compreendido como uma narrativa que restaura uma realidade original, fazendo da história individual uma história sagrada, que é preciso reviver ritualisticamente (ELIADE, 1963) –, o mito do escritor, que procura se afirmar tanto como mauriciano quanto como africano. O lugar da origem estaria centrado, portanto, em espaços físicos e geográficos, como a ancestral ilha Maurício e a África, bem como em pessoas, a mãe, o pai, o avô e outros antepassados.

³⁶ Salles (2006) destaca o fato de que diversas personagens leclézianas têm sua identidade reduzida ao primeiro nome, o que dá ao leitor a sensação de se aproximar da intimidade da personagem.

Empreendendo um trajeto existencial, a obra de Le Clézio traduz a tentativa do autor de saber quem ele é e de onde veio, por meio do conhecimento daqueles de quem ele herda. Com esse propósito, o escritor interroga constantemente sua infância e o modo como ela foi influenciada e determinada pelos antepassados, pelas figuras da mãe e, sobretudo, do pai, que ocupa lugar central na obra. Por isso, temos a sensação de sempre ver aspectos de sua biografia em seus personagens. O escritor parece nunca terminar a exploração de sua ascendência³⁷ e, assim, vemos uma evolução concêntrica da obra, girando em torno dos mesmos elementos, de períodos essenciais a sua vida e a sua formação, o que faz com que consagre vários livros ao tempo da infância, que constitui uma experiência fundadora do ser humano e de sua visão de mundo.

Desse modo, os textos leclézianos de cunho autobiográfico consistem na reescrita obsessiva dos temas da ausência paterna e da perda do paraíso ancestral. Essa parte da obra do autor é dominada pelas mesmas questões, tornadas *leitmotive*, figuras obsessivas que repercutem de um livro a outro. Le Clézio estaria, portanto, entre os escritores que Vilain (2009, p. 65) denomina “obsessivos”, que “remoem” os mesmos temas de livro em livro – ao contrário dos que seriam identificados como “eccléticos”, por perambularem entre diversos temas, devido a nunca terem encontrado o seu. Visto que elaborar as questões existenciais significa, geralmente, voltar sobre elas ininterruptas vezes, num trabalho de ruminação, reescrever a história familiar permite a Le Clézio refazer sua história individual e se conhecer. A reescrita “[...] *s’affirme ainsi comme un moyen de refaire son histoire personnelle; c’est en réécrivant sans cesse notre passé que nous nous mettons à l’inventer, à ciseler, voire à esthétiser notre mémoire [...]*” (VILAIN, 2009, p. 30, grifos do autor).

De fato, pelo exposto, é possível observar que Le Clézio faz de si mesmo personagem de ficção, ou seja, parte da própria existência para elaborar suas narrativas, mas, ao mesmo tempo, modifica as situações vividas, de modo a dar-lhes uma versão fictícia, “estetizada”. Assim, em suas obras, nos deparamos com muitos fatos colados à vida do autor, porém sempre acompanhados de ficção o suficiente para tornar impraticável a possibilidade de firmar um pacto autobiográfico tradicional confiável.

Isto posto, resta a interrogação: como definir em termos genéricos esse projeto de escrita de Le Clézio? O próximo capítulo possibilitará uma melhor compreensão da obra lecléziana nesse aspecto.

³⁷ A propósito, recentemente, o autor publicou *Alma* (2017), obra dedicada a explorar o passado mítico-familiar mauriciano.

5 A AVENTURA DA LINGUAGEM DE LE CLÉZIO: NOS BASTIDORES DA ESCRITA³⁸

"J'ai le pressentiment que ce texte ne serait ni la chronique de faits réels ni une fiction, mais quelque chose entre les deux." (SHIN, 2008, p. 5)

"[...] la matière est historique, la manière est délibérément romanesque" (DOUBROVSKY, 2005, p. 206)

Não é raro ver a obra de Le Clézio associada à escrita autobiográfica e lida como tal. A infância e a história familiar do escritor alimentam inegavelmente seu imaginário e seus escritos, com motivos e temas que se reproduzem de um livro a outro de maneira obsessiva. No entanto, para além de uma leitura autobiográfica canônica, é possível observar que a escrita lecléziana encontra-se no *entre-deux* genérico que caracteriza grande parte da produção contemporânea. Ao combinar acontecimentos da própria vida a procedimentos narrativos do romance, misturando índices referenciais e ficcionais, Le Clézio transforma o vivido em narrativa e concede a seus escritos a dupla filiação do modelo de escrita autoficcional, que está subscrita ao pacto ambíguo de leitura, que se afasta (ou se aproxima) tanto do pacto romanesco quanto do autobiográfico.

Em *Est-il je?* (2004), Gasparini sugere que o texto autoficcional requer uma dupla leitura simultânea, nos registros ficcional e referencial. O autor descreve o dispositivo pragmático que constitui o gênero, agenciando metodicamente os índices de referencialidade e de ficcionalidade cuja mistura permite elaborar uma estratégia de ambiguidade particular e multiforme. Apesar do subtítulo, "*Roman autobiographique et autofiction*", o autor consagra pouquíssimas páginas ao segundo conceito. No entanto, em *Autofiction* (2008, p. 253, grifos do autor), assume ter utilizado "romance autobiográfico" para se referir, na verdade, à autoficção, que possui a mesma configuração identificada, pensada e descrita como característica do primeiro.

Je me disculpais, à mes yeux, en considérant que le mot autofiction désignait, dans neuf cas sur dix, un texte que l'on aurait qualifié auparavant de roman autobiographique. il fallait donc lire « roman autobiographique » alias « autofiction », alias signifiant très précisément « autrement appelé ».

³⁸ Referência ao título de um dos capítulos de *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, de Diana Klinger (2012, p. 52).

Assim, Gasparini tratará de textos que estabelecem uma relação problemática com o real, associando fragmentos de existência, autobiográficos, a uma narrativa romanesca. Ou seja, ao se referir ao romance autobiográfico, discute as estratégias que regem a autoficção. Segundo o autor, devido a essa ambiguidade, o leitor desse texto percebe que ele pertence a uma categoria literária particular, mas sem saber definir precisamente seu gênero, de modo que “[II] *est appelé à se demander: ‘Est-il je?’, autrement dit: ‘Est-ce l’auteur qui raconte sa vie ou un personnage fictif?’*.” (GASPARINI, 2004, p. 9). Trata-se, para o crítico, de um texto “bastardo”, porque mistura dois códigos incompatíveis – o romance, que é ficcional, e a autobiografia, que é referencial –, convidando o leitor não a uma leitura alternada, mas a uma dupla leitura simultânea.

A ambiguidade do pacto ficcional ocorre justamente porque a experiência pessoal é manipulada de acordo com a necessidade da narrativa. O autor dá informações plausíveis de sua própria história, mas, ao contá-la, recorre a procedimentos romanescos que a ficcionalizam. Distintamente da autobiografia clássica, em que o vivido é narrado de maneira linear e cronológica, por meio de uma linguagem, às vezes, mais chã, cotidiana e informativa, na autoficção, há uma maior preocupação formal e a linguagem demonstra certa inovação estilística, chegando a ser poética – como no caso de Le Clézio. Concomitantemente ao conteúdo referencial, o leitor assiste a um processo de complexificação narrativa, no que se refere ao tratamento do tempo, com a fragmentação das sequências narrativas, o deslocamento da cronologia, aos recorrentes traços de oralidade, de metadiscurso e de intertextualidade, assim como a dúvida quanto à capacidade da linguagem.

Para tentar resolver o impasse colocado por essa configuração genérica instável, Gasparini se propõe a delimitar sua especificidade, demonstrando que ela é regida por convenções originais, diferentes daquelas que operam sobre o romance, bem como daquelas que governam a autobiografia. Para tanto, ele organiza, de maneira sistemática, os mecanismos e sinais por meio dos quais o escritor sugere que *seu romance tem valor autobiográfico*. Com esse mesmo fim – ainda que o escritor recuse delimitações taxonômicas –, as obras de Le Clézio que constituem nosso *corpus* serão analisadas à luz desses indícios que se coordenam para dosar a dupla leitura, ficcional e autobiográfica, do texto, quais sejam: 1) Identificação; 2) Paratexto; 3) Intertexto e metadiscurso; 4) Enunciação; 5) Tempo e 6) Lugares de sinceridade.

5.1 Identificação

O primeiro indício de referencialidade do gênero autoficcional está ligado à identidade do narrador-protagonista: o nome, a idade, a profissão, a vocação, o meio sociocultural, os sonhos, aspirações, entre outras tantas particularidades, são sinais que podem remeter à figura do autor. Esse tipo de texto, conforme Gasparini (2004, p. 32), define-se justamente pela ambiguidade proveniente da identificação entre protagonista e autor: “[...] *le texte suggère de les confondre, soutient la vraisemblance de ce parallèle, mais il distribue également des indices de fictionnalité.*”, de modo que nunca é possível uma total coincidência, o que leva à desconfiança do leitor.

A identidade onomástica é o principal critério de distinção entre o texto romanesco e o autoficcional, como mostra Gasparini (2004, p. 18): “*La fictionnalité d’un roman ne réside pas dans les situations, les décors, les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité, mais dans son protocole d’énonciation: il est raconté par une entité imaginaire qui n’a aucun compte à rendre au réel.*” Assim, a identificação entre narrador e autor é um dos aspectos que impedem a autoficção de ser considerada um romance puro. Porém, muitas vezes, o autor não dá nome a seu protagonista, convidando o leitor a criar uma hipótese de identificação fundada em uma série de índices que ele distribui no decorrer do texto, ou no paratexto, pois, como salienta Gasparini, para comparar a identidade do narrador com a do autor, o leitor deve necessariamente transgredir os limites textuais.

Entre os procedimentos de identificação elencados por Gasparini, aquele que Le Clézio mais mobiliza, em suas produções, é o do anonimato, de modo que essas narrativas constituam-se como a “autoficção anonomal ou nominalmente indeterminada” proposta por Vilain (2009). O narrador diz apenas “*Je*”, sem se nomear, mas sua identidade vai se construindo no curso do texto, por meio de outros indícios. Em *Voyage à Rodrigues*, por exemplo, o que permite a identificação do narrador com o autor são alguns biografemas, como, primeiramente, sua origem na ilha Maurício e seu histórico familiar, a história da caça ao suposto tesouro pelo avô na ilha Rodrigues, a pasta do avô com documentos de diversas espécies sobre o tesouro, a referência ao tesouro em outras obras, como *Le chercheur d’or* e *Ritournelle de la faim*, assim como a menção aos verdadeiros nomes dos avôs do autor, Alexis e Leon, como sabemos por sua biografia (CORTANZE, 1999, p. 205).

De maneira análoga, em *L’Africain*, a identidade nominal também é implícita: o narrador em primeira pessoa permanece anônimo e são necessários índices que permitam identificá-lo ao autor. Assim, a identificação torna-se possível por meio de fatos mencionados

no texto que coincidem com a história pessoal do autor, como a data de sua viagem para a África, 1948, a idade que tinha quando deixou a França, a vida em Nice com a mãe e a avó materna, a trajetória do pai no continente africano, a separação da família durante a guerra, todos passíveis de serem verificados (CORTANZE, 1999). Além disso, a referência à Segunda Guerra Mundial e à guerra do Biafra, na Nigéria, instaura a irrupção da História, traço apontado por Gasparini como propulsor de uma leitura referencial em um texto autoficcional.

A identificação em *Onitsha* gera um pouco mais de problema, sendo necessário aguardar o final do texto para que seja desvelada. Um narrador em terceira pessoa conta a história de Fintan, o protagonista, que guarda diversas semelhanças com Le Clézio. Assim como o autor, na companhia da mãe, ele viajou da França para a África com o fim de encontrar o pai (que também é inglês) até então desconhecido, foi criado apenas por mulheres (a mãe, a tia e a avó) (CORTANZE, 1999, p. 237). O texto, além disso, faz referência à vida no apartamento em Nice, à fuga para as montanhas durante a guerra, a tentativa do pai de atravessar o Saara para buscar a família na França.

De volta à Europa, Fintan atua como professor na escola de Bath, como Le Clézio também o fez, segundo Cortanze (1999, p. 124). Maou, como Simone Le Clézio, também é pianista. O papel de destaque da leitura na história de Fintan retoma a paixão de Le Clézio pelos livros e pelas bibliotecas da mãe, do avô e do pai (CORTANZE, 1999, p. 44-51). E, finalmente, da mesma maneira que em *L'Africain*, a menção às guerras situa a narrativa num contexto histórico como forma de ancoragem ao real. Contudo, ao mesmo tempo, o escritor distribui informações que divergem de sua biografia, como, por exemplo, a idade com que fez a viagem – oito anos, e não doze como no livro –, a profissão do pai, que era médico e não engenheiro, a nacionalidade da mãe, que era britânica e não italiana, uma irmã em vez de um irmão, entre outras, para causar a ambiguidade.

Três recursos, no entanto, permitirão identificar narrador e autor. O primeiro deles diz respeito ao nome do protagonista, para formação do qual Le Clézio utiliza um procedimento que Gasparini (2004, p. 37) denomina “Codificação”, por consistir num “trabalho de espião”, exigindo sagacidade para ser decodificado. Pagès-Jodlowski (2004, p. 66) afirma que o nome “Fintan” nasce de uma estratégia de “criptagem”, formando “[...] *l'anagramme, à une lettre près, de 'natif' [...]*” Se considerarmos a crença africana segundo a qual “[...] *un enfant est né le jour où il a été créé, et qu'il appartient à la terre sur laquelle il a été conçu.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 259) – mencionada diversas vezes nesse livro e uma vez em *L'Africain*, como vimos no capítulo anterior – e o fato de que Le Clézio foi concebido na África, antes de seus pais

terem sido separados pela guerra, é possível identificar Fintan, tornado “nativo” após sua iniciação na África, como o duplo ficcional do autor, ele também “nascido” no continente africano.

O segundo recurso, que pode vir a reforçar e validar o primeiro, refere-se a uma carta, datada de 1968, escrita por um Fintan adulto já longe de Onitsha e reproduzida nas últimas páginas do livro. A carta, endereçada à irmã Marima, inicia-se com as seguintes palavras do protagonista: “*Marima, que puis-je te dire comment c’était là-bas, à Onitsha? Maintenant, il ne reste plus rien de ce que j’ai connu.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 275, grifos nossos) e relata – em primeira pessoa, cabe destacar – o tempo vivido na cidade nigeriana e a destruição da guerra que ocorreu após sua partida. O uso da primeira pessoa, contando fatos que dão continuação ao relato feito pelo narrador principal torna Fintan “sujeito do discurso e da narração”, sugerindo que “[...] o narrador de *Onitsha* é o protagonista adulto, que relata sua experiência passada, dando continuidade ao romance que esboçara quando criança.” (CAMARANI, 2006, p. 117-118).

Quanto ao terceiro recurso responsável pela identificação entre autor, narrador e protagonista, diz respeito aos procedimentos da *mise en abyme* e do metadiscorso, aspectos que discutiremos posteriormente, na subseção 5.3.1.3.

Em *Ritournelle de la faim*, o processo de identificação narrador-autor também é mais complexo e se dá de maneira progressiva, sendo concluído apenas ao final do texto. Já tivemos a oportunidade de mencionar que o texto tem início com um narrador em primeira pessoa, anônimo, que se propõe a narrar uma segunda história, a de Ethel, voltando apenas no último capítulo³⁹. Esse narrador desaparece e acompanhamos a narração, em terceira pessoa, do percurso traçado pela protagonista. Já no fim do relato, um episódio, ainda narrado em terceira pessoa, chama a atenção quando a jovem, já casada com Laurent, faz uma visita a sua mãe, que

[...] a eu un geste instinctif, presque chocant. Elle a posé sa main à plat sur le ventre d’Ethel: « Quand il naîtra, préviens-moi, pour que je fasse une petite prière. » Comment avait-elle deviné ? L’arrêt de ses règles, Ethel n’en était pas sûre, elle n’en avait même parlé à Laurent. Justine a eu un petit sourire complice [...] « **Écris-moi pour me dire si ça pointe, comme ça je saurai si c’est un garçon.** ». (LE CLÉZIO, 2008b, p. 197, grifo nosso).

³⁹ A análise estrutural da instância narrativa no texto será mais desenvolvida no item 5.4, que diz respeito à enunciação.

Ao final da narrativa, o narrador em primeira pessoa retorna, utilizando “minha mãe” como o sujeito de ações e fatos que sabemos pertencer à vida de Ethel. Essa informação, acompanhada da indicação de que a protagonista, de fato, teve um filho (provavelmente, menino, como sugere sua mãe), permite, finalmente, a identificação do filho com o narrador e – por que não? – com o próprio escritor, sobretudo se considerados os diversos pontos de contato entre a história da jovem e da mãe de Le Clézio.

De acordo com Gasparini (2004), pelo viés do anonimato, a narrativa em primeira pessoa encontra a objetividade do narrador onisciente. A escolha pelo anonimato daria um valor mais geral ao eu inscrito no texto, abrindo margem para uma maior identificação do leitor com o narrador, permitindo ao texto sair do individual, da pura confissão e alçar um estatuto mais ficcional e universal. No caso de *Ritournelle*, o narrador anônimo concorre para gerar, de fato, essa identificação com o leitor e trazer à narrativa o caráter universalizante que já sublinhamos no capítulo precedente. Entretanto, a recusa a nomear, Gasparini acrescenta, para muitos autores, é uma abertura a leituras referenciais. Desse modo, quanto mais a identificação onomástica é tênue, tanto maior é a necessidade de ser reforçada por outros indícios.

Além do nome próprio, outros sinais podem estabelecer a identificação entre narrador e autor, como, por exemplo, a posição do primeiro no espaço remete àquela do segundo, que mistura à obra sua cidade ou o(s) lugar(es) onde viveu. “*Cette remémoration du lieu d’enfance va souvent de pair avec une thématique de l’exil et du déracinement.*” (GASPARINI, 2004, p. 49). Esses indícios, como vimos, são frequentes nas narrativas leclézianas abordadas, cujos protagonistas vivem em lugares que fazem parte da biografia do autor e/ ou sonham em retornar à terra de seus ancestrais. Como visto, *Voyage à Rodrigues* retrata as ilhas Maurício e Rodrigues, terra dos antepassados, e tanto *Onitsha* quanto *L’Africain* e *Ritournelle de la faim* fazem referência à Nice, como tendo sido a cidade em que os narradores ou protagonistas moraram quando criança durante a guerra, o que é um fato comprovado da biografia do autor.

Nice é sobretudo retratada na *Ritournelle*, por ter servido de refúgio para a família Brun, sendo mostrada como uma cidade deserta, triste, cheia de escombros da guerra. O apartamento onde a família morou – descrito por Cortanze (1999) – também é representado e Alexandre partilha a paixão pela aviação com o avô materno de Le Clézio (SALLES, 2018). A biografia do escritor pode ser considerada, ainda, quando a narrativa aborda o episódio da fuga para Roquebillière, onde “*Les hautes montagnes alentour dressaient contre le monde extérieur un barrage glacé.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 174), outro dado da experiência pessoal

do autor. É ali que Ethel presencia a passagem da tropa vencida do marechal Rommel tentando chegar à Alemanha pelos Alpes, como o próprio Le Clézio e sua mãe também presenciaram: “*Je me souviens du pas cadencé des soldats, de cette masse d’hommes verdâtres qui passaient.*” (LE CLÉZIO, 1999, p. 36).

Outro aspecto que, segundo Gasparini, autoriza a identificação do narrador com o autor é o exercício da escrita, por estabelecer mais um ponto comum entre eles. Em *L’Africain*, o narrador afirma ter escrito o livro em memória de seu pai “Africano”, o protagonista de *Onitsha* escreve, ainda no navio rumo à África, uma narrativa denominada “*UN LONG VOYAGE*” – atividade que Le Clézio confirma a Cortanze (1999, p. 72) –, Maou escreve um diário. O narrador de *Ritournelle* declara que escreveu a história em memória de uma jovem que se tornou heroína aos 20 anos. A própria protagonista é, ela também, escritora: em uma caderneta, anota “[...] *les bons mots, les phrases poétiques d’Alexandre, les humeurs fantasques des tantes mauriciennes [...]*”, transcreve as conversas das visitas, em sua maior parte de conteúdo declaradamente antissemita, “[...] *les ridicules, les calomnies, les mauvais jeux de mots, les images haineuses [...]*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 78) e, finalmente, da história de Xénia, justificando que o faz para não esquecer aquilo que lhe contou a amiga. Enfim, “*En faisant de son héros un écrivain, l’auteur crée un effet de miroir que le lecteur perçoit comme un indice d’implication personnelle dans le récit.*” (GASPARINI, 2004, p. 60), de modo que os narradores das obras estudadas podem ser identificados ao autor também no que diz a esse aspecto.

Todavia, embora os índices onomásticos sejam sugestivos quanto à indicação genérica dos textos em estudos, eles não são suficientes para a leitura das obras, de modo que é necessário buscar no paratexto outras indicações, que continuem orientando a dupla leitura característica da autoficção.

5.2 Paratexto

Genette (1982) define *paratexto* – vocábulo formado a partir do radical grego *para*, cujo significado indica algo que é colocado “ao lado de” – como tudo aquilo que é paralelo ao texto. Nesse sentido, o paratexto é, de maneira sintética, tudo aquilo que extrapola a fronteira textual, ou seja, tudo o que está fora do texto propriamente dito, mas que com ele produz relações de sentido. Segundo o teórico francês, é por meio do paratexto que o livro se apresenta como tal aos leitores – estabelecendo o primeiro contato destes com a obra – e que o

texto é retomado como potencial discursivo, devendo ser considerado, portanto, um ato de linguagem.

Genette divide o paratexto em *peritexto* e *epitexto*, sendo o primeiro constituído de todos os elementos textuais e iconográficos que estão em torno do texto, mas que lhe são contíguos, sem sair dos limites do livro, ou seja, o título, o subtítulo, os nomes do autor, da editora, a sinopse, a lista de obras do mesmo autor, o prefácio, o aparato crítico, as ilustrações, a dedicatória, a epígrafe, títulos de capítulos, notas de rodapé e afins. O epitexto, por sua vez, é composto pelas informações disponíveis sobre determinada obra, mas exteriores ao espaço físico do livro, ou seja, as críticas e comentários, estudos, entrevistas, outras obras do autor, diários, entre outros.

Assim, o paratexto, “abandonando” a ideia de imanência textual, tem uma função referencial na medida em que fornece informações sobre o texto e sobre seu autor, logo, podendo ser mobilizado para definição genérica de um livro.

5.2.1 Peritexto

Em relação ao peritexto, conforme a definição dada acima, os títulos das obras analisadas neste trabalho remetem, salvo *Ritournelle de la faim*, a espaços geográficos que fazem parte da história de Le Clézio e/ou de seus antepassados: a ilha Rodrigues em *Voyage à Rodrigues*, a cidade nigeriana chamada Onitsha na obra de mesmo nome e a África como um todo em *L'Africain*. Desse modo, os títulos já convidam a uma leitura referencial dos textos, além de os colocar sob o signo – recorrente na obra lecléziana – do deslocamento, geralmente em direção ao lugar da origem, seja ela pré ou pós-nascimento. Essa ideia de movimento está presente também na narrativa da vida de Ethel, sendo expressa pelo componente “*ritournelle*” do título.

Voyage à Rodrigues, em sua sinopse, recebe o rótulo de “diário”, porém, sua composição é feita mais nos moldes de romance do que da escrita diarística, já que, em vez da estrutura temporal linear e cronológica, predomina a fragmentação, o vai e vem incessante entre passado e presente, no lugar de verbos conjugados apenas no presente à maneira do diário. A citada sinopse, além disso, faz referência a *Le chercheur d'or*, seu “gêmeo” romanesco, sugestionando, talvez, uma leitura conjunta e referencial, tendo em vista que esse livro tem seu caráter autobiográfico atestado pelo próprio autor quando afirma ter sido a única autobiografia que desejou escrever, como já assinalamos.

No que concerne à *Ritournelle de la faim*, a sinopse torna-se bastante sugestiva na medida em que sua composição é um recorte da parte final da narrativa, precisamente aquela em que o narrador se refere à protagonista como “minha mãe”, dizendo, em seguida, ter escrito a história em sua homenagem. Essa é uma marca do “posfácio” que, juntamente com a epígrafe – o poema rimbaudiano, significativa para quem conhece minimamente a biografia do autor – e com o “prefácio” falando da fome, gera ambiguidade quanto ao estatuto genérico do texto, uma vez que ambos conduzem a uma leitura referencial ao passo que a capa do livro atribui-lhe a etiqueta “romance”.

Em *L’Africain*, por sua vez, é a coleção que cria possibilidades a respeito do gênero: o livro foi publicada pela *Mercure de France* em uma coleção denominada “*Traits et portraits*”, caracterizada por imagens associadas à lembrança, o que é bastante significativo se considerarmos que, nessa obra, Le Clézio utiliza a fotografia para reconstruir a memória de sua herança africana, mais especificamente, de seu pai.

A pequena notícia biográfica, nas primeiras páginas dos livros, situando o autor em sua época e retrazando os passos de sua carreira, também parece ser concebida para ser colocada em paralelo com a história do protagonista. Os livros de Le Clézio da coleção “Folio”, por exemplo, apresentam uma minibiografia que aponta informações relevantes se o objetivo for levar a uma leitura referencial do texto em questão: a origem bretã e a posterior emigração à ilha Maurício, as viagens feitas ao redor do mundo e o começo da atividade da escrita aos sete, oito anos de idade.

5.2.2 Epitexto

Conforme Gasparini (2004, p. 94), o epitexto “[...] *designe l’ensemble dans lequel le lecteur-promeneur part en quête de topoi, c’est à dire de lieux communs à plusieurs discours.*” No que se refere ao epitexto da obra lecléziana, destacam-se, especialmente, as entrevistas concedidas pelo autor à imprensa. Por meio delas, Le Clézio confirma diversos aspectos de sua produção e de sua biografia. A título de exemplificação, podemos citar as entrevistas a partir das quais Cortanze elabora sua obra dedicada à biografia do autor, intitulada *J. M. G. Le Clézio: le nômade immobile* (1999), a que nos referimos constantemente neste trabalho. Outro exemplo profícuo está na entrevista dada ao site *Télérama* em 2007 – publicada em 2008 –, em que Le Clézio corrobora sua prática de escrita como autoficcional: “*En fait, depuis toujours, je fais de l’autofiction sans le savoir.*”, e discorre, também, sobre

traços de sua infância e de sua herança familiar bretã e mauriciana, questões incessantes em sua obra:

Mon imaginaire d'enfance est très lié à la Bretagne, où je passais mes étés, et dont est originaire ma famille, du côté maternel comme du côté paternel. Ma famille a immigré à Maurice au XVIIIe siècle, mais elle avait gardé par-delà les générations la conviction que la Bretagne était « son » lieu, sa terre d'attache, son refuge. Cet attachement familial intense explique sans doute que pour moi, aujourd'hui encore, en Bretagne, le soleil n'a pas l'air d'être le même qu'ailleurs, la mer semble habitée, tout comme la lande. (LE CLÉZIO, 2008c, n.p.).

Além das entrevistas, outro importante componente do epitexto lecléziano é o famoso Discurso de Estocolmo, proferido quando consagrado Prêmio Nobel de Literatura pela Academia Sueca em 2008. Iniciando pela interrogação “Por que escrever?”, nesse discurso, intitulado *Dans la forêt des paradoxes*, Le Clézio aponta a guerra como origem de toda sua escrita; não a guerra como um grande momento histórico, mas aquela que os civis viveram, sobretudo as crianças: “*Nous avons faim, nous avons peur, nous avons froid, c'est tout. Je me souviens d'avoir vu passer sous ma fenêtre les troupes du maréchal Rommel remontant les Alpes à la recherche d'un passage vers le nord de l'Italie et l'Autriche.*” (LE CLÉZIO, 2008a, p. 1)⁴⁰. Essa afirmação evoca diretamente o trecho de *Ritournelle de la faim* em que a protagonista se refere aos restos “[...] *de l'armée d'Afrique du marechal Rommel, en route vers le nord, dans l'espoir de gagner l'Allemagne par les Alpes.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 177) e confirma acontecimentos narrados no texto literário, recém-publicado pelo autor quando da atribuição do prêmio, no qual explora a destruição geral, incluindo os sonhos das pessoas, provocada pelo conflito.

Segundo o autor, a experiência da guerra e a viagem à África foram fundadoras tanto de sua personalidade quanto da matéria de sua produção literária. Novamente à semelhança daquilo que já é apresentado nos textos de Le Clézio, a viagem à África é confirmada no discurso como mediadora de autoconhecimento, por ter desempenhado um papel importantíssimo na formação tanto do homem quanto do escritor, constituindo material romanesco para seus escritos:

De ce voyage, de ce séjour (au Nigéria où mon père était médecin de brousse) j'ai rapporté non pas la matière de romans futurs, mais une sorte de seconde personnalité, à la fois rêveuse et fascinée par le réel, qui m'a accompagné toute ma vie – et qui a été la dimension contradictoire,

⁴⁰ Respeitemos a paginação da versão em PDF disponível na página do Prêmio Nobel na Internet.

l'étrangeté moi-même que j'ai ressentie parfois jusqu' à la souffrance. (LE CLÉZIO, 2008a, p. 2).

Tema bastante recorrente em sua produção literária, a leitura foi o foco da fala do autor, que coloca esse universo de aprendizagem como um direito que deveria pertencer a todo ser humano, mas que, no entanto, acaba sendo um luxo das classes dominantes. Ao discorrer sobre o papel da leitura na vida das pessoas e, especialmente, das crianças, Le Clézio afirma que, na falta de livros durante a guerra, ele lia os dicionários de sua avó, fazendo referência, também, a obras literárias que, grandes influenciadoras de sua produção, neles figuram constantemente, como o *Livre des Merveilles* de Marco Polo, entre outros, citados, assim como os dicionários, em *Onitsha*. “[...] *ces livres m'ont donné le goût de l'aventure, ils m'ont permis de pressentir la grandeur du monde réel, de l'explorer par l'instinct et par les sens plutôt que par les connaissances.*” (LE CLÉZIO, 2008a, p. 2).

Ainda nesse discurso, o autor retoma a tradição da transmissão oral – presente na família, principalmente, pela figura de sua avó materna, que era “*une extraordinaire conteuse*” e “*qui réservait aux longues heures d'après-midi le temps des histoires*” (LE CLÉZIO, 2008a, p. 2) – para abordar o universo da ficção, ambos de grande relevância em sua obra, cujo conteúdo revela-se produto de “narrativas ancestrais” repassadas através das gerações. O domínio da escrita, para Le Clézio, é exatamente a “floresta de paradoxos” sugerida pelo título de sua fala para a Academia Sueca. Vista como possibilidade de autoconhecimento, de modo análogo a essa floresta, a escrita constitui

[...] le lieu dont l'artiste ne doit pas chercher à s'échapper, mais bien au contraire dans lequel il doit « camper » pour en reconnaître chaque détail, pour explorer chaque sentier, pour donner son nom à chaque arbre. Ce n'est pas toujours un séjour agréable. Lui qui se croyait à l'abri, elle qui se confiait à sa page comme à une amie intime et indulgente, les voici confrontés au réel, non pas seulement comme observateurs, mais comme des acteurs. (LE CLÉZIO, 2008a, p. 3).

Em entrevista concedida em 2017, na ocasião do lançamento de seu novo livro *Alma*, Le Clézio confirma a base referencial, e até documental, da herança deixada pelos “desaparecidos do oceano Índico”, tão insistente em sua obra, e a permanente necessidade de partir em busca das origens perdidas em sua “*chère petite patrie*”, a ilha Maurício, para onde seus ancestrais bretões haviam emigrado no século XVIII:

Au moment où l'écriture démarre, ça va assez vite, mais la préparation est longue pour composer un roman. Je suis allé voir dans des documents que

j'avais recueillis il y a trente ans, avec l'idée qu'il faut nommer ce qui a besoin d'être nommé, et particulièrement ces disparus de l'océan Indian. (LE CLÉZIO, 2017, n.p.).

Como visto precedentemente, alguns motivos, como a expulsão do paraíso ancestral, a ilha Maurício, a expedição do avô à ilha Rodrigues, a viagem à África e sua datação de 1948, as guerras, a fuga para a montanha devido à nacionalidade britânica da família, os espaços naturais, a figura paterna ausente e desconhecida, a infância em Nice, o narrador e/ou protagonista leitor e/ou escritor, entre outros, tornam-se *topoi* de certas obras de Le Clézio, já que se interpenetram e retornam de maneira obsessiva, gerando a predominância temática da nostalgia da origem, do deslocamento, da busca identitária, num projeto de conhecimento de si mesmo pela escrita.

Esses *leitmotives* constituem o que Gasparini (2004, p. 98) chama de *epitexto autoral intertextual* – e que Genette (1982) denomina *autointertextualidade* –, composto pelo conjunto de livros do autor, que o leitor compara e coloca em perspectiva, passando a procurar as constantes e as variações no caso de neles ter encontrado marcas autobiográficas. “*Certaines scènes qui se constituent en motifs récurrents imposent au lecteur la certitude que l'oeuvre entière s'est construite à partir d'expériences vécues.*” (GASPARINI, 2004, p. 99). O protagonista lecléziano, dessa maneira, é colocado numa rede de associações que se perpetua e evolui de um livro a outro (o que assegura a unidade da obra do autor), assim como as personagens a ele ligadas, que acabam também adquirindo um estatuto referencial.

No que tange ao epitexto autoral intertextual lecléziano, além da imensa rede de correlações estabelecida com os demais livros da obra do autor (principalmente, *Le chercheur d'or*, *Étoile errante*, *Révolutions*, *La quarantaine*), as narrativas estudadas neste trabalho apresentam motivos e temas que reverberam entre elas. *Voyage à Rodrigues* mantém com *Ritournelle de la faim* um *topoi* relacionado ao tesouro procurado pelo avô na ilha Rodrigues e a Sociedade de prospecção de tesouro de Klondike, ambos citando um dossiê montado por Alexis, com diversos documentos associados à possível localização do tesouro, assim como a menção às histórias de viajantes, piratas e caçadores de aventura no geral.

Já *Onitsha* estabelece uma relação epitextual com *L'Africain* e vice-versa. Em ambos os textos, há a referência à Segunda Guerra Mundial e à guerra do Biafra, tratadas como acontecimentos determinantes na vida das personagens, à infância em Nice, à viagem à África, à imagem negativa feita da figura paterna na chegada à África, ao ódio alimentado por essa figura, às tempestades na cidade nigeriana, os nomes das cidades africanas, ao hábito de correr descalço pela floresta, ao poder desse espaço sobre o corpo do menino, bem como seu

papel na configuração de sua personalidade, à destruição dos cupinzeiros e formigueiros, à crença sobre a origem de uma pessoa estar relacionada ao lugar de sua concepção, e à mãe como uma africana, “à maneira das mulheres do Norte”.

L’Africain, por seu turno, tem como epíteto, também, *Ritournelle de la faim* e vice-versa. As duas obras mencionam fatos da biografia do autor, a saber, a viagem da mãe a bordo de uma velha De Dion, junto com seus pais, de Paris a Nice para fugir da guerra, as privações decorrentes do conflito, a fuga da família para se refugiar nas montanhas em Roquebillière por medo da Gestapo, em razão da origem britânica⁴¹, a ferida aberta na perna da avó, entre outros.

Ainda, em *Ritournelle de la faim*, Ethel anota em um caderno as conversas ouvidas nas reuniões em sua casa – reproduzidas nas *Conversations de salon*, como já mencionamos –, o que nos remete à afirmação, em *Onitsha*, de que Fintan lera todos os diários da mãe e possibilita levantar a hipótese de que o autor tenha se baseado nesses diários para escrever a narrativa da mãe e deles ter transcrito as falas das *Conversations*. A cena da primeira relação sexual entre os pais relatada em *Onitsha* – “*Ils faisaient l’amour, c’était long et doux, lumineux comme la brûlure du soleil.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 129) – faz eco em *Ritournelle*: “*Sous le tapis âcre des aiguilles, ils ont fait l’amour sans ôter leurs maillots trempés [...]*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 131)

Desse modo, observa-se que há uma série de reflexos entre os textos de Le Clezio, formando uma espécie de memória documental que impede os livros de serem independentes uns dos outros, já que perseveram nas mesmas questões. A evocação de uma narrativa em outra tende a embaralhar as distinções entre autor, narrador e protagonista e, assim, garante a leitura dos acontecimentos como verdadeiros biografemas, levando a uma interpretação referencial dos textos. Ao mesmo tempo, porém, as narrativas do autor também trazem divergências em relação a esses fatos. Essas divergências revelam o desejo do escritor de embaralhar novamente as pistas e reafirmar o contrato de leitura ambíguo ou, por alguma necessidade da narrativa, orientá-la para uma via ficcional.

Em vista disso, nota-se que o papel do paratexto tem grande relevância no processo de determinação genérica de um texto e, portanto, merece ser estudado de acordo. É precisamente o paratexto lecléziano que nos informa e confirma diversos fatos e aspectos da vida e obra do autor, possibilitando a elaboração de hipóteses sobre o gênero de seus textos.

⁴¹ Conforme relata Le Clézio a Constanze (1999, p. 35), Simone Le Clézio era francesa parisiense, tendo se tornado britânica após o casamento com Raoul, que possuía essa nacionalidade. Por isso, precisou fugir dos alemães, contra os quais sabemos que a Inglaterra lutava na guerra.

Todavia, como destaca Gasparini (2004), é preciso relativizá-lo, primeiro, porque nunca haverá ferramentas suficientemente confiáveis para medir seu impacto sobre o leitor; segundo, porque apenas confiar nesse discurso interminável gera o risco de abandonar o verdadeiro objeto, que é o texto propriamente dito. Voltemos, pois, a ele.

5.3 Intertexto e Metadiscorso

5.3.1 O intertexto

Na concepção genettiana (1982), a intertextualidade se refere a todos os mecanismos utilizados para introduzir um texto em outro(s), instaurando uma ligação semântica entre eles. Esses procedimentos são retomados por Gasparini (2004) para elaborar sua teoria, em conformidade com a qual analisaremos as narrativas em estudo, a partir de três operadores da ambiguidade genérica nelas observada. São eles: a atestação documental, a intertextualidade literária em seu sentido corrente e a *mise en abyme*⁴². Esses mecanismos têm por função relacionar o texto da narrativa a outros diversos textos, dos quais ele pode ser um aprofundamento, uma acentuação, uma condensação e/ou uma releitura (GASPARINI, 2004).

5.3.1.1 A atestação documental

Não é raro nos depararmos com um texto literário que utilize documentos verbais ou não verbais em sua composição, atitude que, segundo Gasparini (2004, p. 105), é explicada porque “[...] *le roman aime à imiter les procédures des genres référentiels et notamment leur capacité à se valider par la citation d’un document objectif.*” Entre esses documentos, a fotografia tem lugar privilegiado, uma vez que é o vestígio mais fiel do passado que ela captura e que o texto narra, tornando-se suporte para a lembrança e, portanto, “*objet de fascination pour l’écrivain retrospectif*” (GASPARINI, 2004, p. 106), por garantir ao texto a objetividade que ele deseja imprimir-lhe.

Já tivemos a ocasião de notar que, seguindo a mesma tendência que grande parte dos escritores contemporâneos, em *Le Clézio*, a narrativa é sintoma de uma falta, no caso dele,

⁴² Gasparini, na realidade, menciona quatro operadores, adicionando a esses três a chamada *autocitação*, contudo, como *Le Clézio* não utiliza esse recurso em nenhum dos textos estudados neste trabalho, nos limitamos a fazer referência somente àqueles empregados pelo escritor.

advinda do pai *in absentia*. Diante dessa ausência, o que resta são os arquivos, aqueles da memória ou os objetos, os *souvenirs*.

Tout cela, je ne l'ai compris que beaucoup plus tard [...]. Je l'ai lu, non pas sur les rares objets, masques, statuettes et les quelques meubles qu'il avait rapportés du pays ibo et des Grass Fields du Cameroun. Ni même en regardant les photos [...]. Je l'ai su en redécouvrant, en apprenant à mieux lire les objets de la vie quotidienne qui ne l'avais jamais quitté [...] Ces tasses, assiettes de métal émaillé bleu et blanc faites en Suède, ces couverts en alluminium avec lesquels il avait mangé pendant toutes ces années [...] Et tous les autres objets marqués, cabossés par les cahots, portant la trace des pluies diluviennes et la décoloration particulière du soleil sous l'équateur, des objets dont il avait refusé de se défaire et qui, à ses yeux, valaient mieux que n'importe quel bibelot ou souvenir folklorique. (LE CLÉZIO, 2004, p. 64-65).

Nessa passagem de *L'Africain*, o escritor evidencia o papel desses objetos, que servem para lembrar e representar o pai ausente. Entre todos esses objetos citados, maior valor é atribuído à fotografia, desde o início do livro. É ela que revela a ausência da figura paterna, de modo que será utilizada como uma tentativa de compreender o pai, tendo em vista que elas são de sua autoria e do início de sua temporada na África, como nos informa o narrador: “*Il prend des fotos. 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 de ce nouveau monde.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 59, grifo nosso)⁴³.

A utilização dessas fotografias – tiradas de seu arquivo pessoal, como informado ao fim do livro – para acompanhar a narrativa configura-se como um esforço do autor de dar voz ao pai, que, colocado sob a marca do silêncio, do mutismo no decorrer de toda a narrativa, parece se exprimir melhor pelas imagens, mostrando sua visão subjetiva da África ao retratá-la. Assim, essas fotos são, além de uma forma concreta de participação do pai na narrativa de sua vida, uma homenagem póstuma a esse homem desconhecido, reservado e taciturno, sendo indispensáveis para a construção de sua biografia, segundo o próprio autor:

Je n'imagine pas ce livre sans les photos. Je n'aurais pas été porté de la même manière, j'aurais eu le sentiment de quelque chose d'abstrait. Les photos sont aussi un peu la participation du sujet au livre qui parle de lui. C'est presque un livre écrit à deux. Un dialogue qui se noue maintenant. (LE CLÉZIO, 2004, p. 70, grifo nosso).

⁴³ Algumas das fotografias em questão são reproduzidas nos Anexos deste trabalho.

A nosso ver, a escolha de fotos que nunca mostram o pai nem exprimem de modo direto a sua experiência no continente africano⁴⁴ é um meio de respeitar-lhe a memória e a personalidade reservada, característica tão forte que leva Le Clézio a se questionar, quando da escrita do livro, se este não seria uma espécie de traição à memória do pai (CORTANZE, 1999, p. 70), acrescentando, ainda, em entrevista a Vogl (2005, p. 82): “*Je n’aurais pas pu publier L’Africain du vivant de mon père: il aurait réprouvé. Cela aurait été trop explicite.*” À semelhança do texto verbal, que não atribui nem nome nem rosto ao homem, as imagens parecem refletir a impossibilidade de apreensão desse pai desconhecido, recusando-se, assim, a lhe dar um retrato determinante e completo, como explica Vogl (2005, p. 82-83):

[...] toute représentation – visuelle ou verbale – risque d’enfermer son sujet. Le fait de nommer le père par son prénom, de le décrire physiquement de façon trop détaillée, de le montrer de trop près sur une photographie, tout cela nierait le désir d’autodétermination qui a toujours poussé le père à l’errance, à l’exil. Ainsi le portrait du père en mots, offert par le fils, complété par les images prises par le père, doit forcément rester un portrait poétique. Les deux portraits – l’un visuel, l’autre verbal – se fondent dans des paysages et n’évoquent qu’indirectement les émotions et les attributs de cet homme. Ils ne ressemblent surtout pas à de banals clichés d’un Blanc quelconque en Afrique à l’époque coloniale.

Sendo assim, as fotografias são, em sua maior parte, das paisagens africanas, como para ilustrar a dimensão espacial que o texto descreve também verbalmente, estabelecendo um diálogo com o passado por meio das lembranças: “*L’action de regarder des photos suppose la transmission de la mémoire familiale à l’héritier et implique une communication intergénérationnelle qui assure la connexion entre le passé et le présent [...]*” (DREVE, 2010-2011, p. 141). Uma vez que a narrativa é lacunar, devido ao próprio desconhecimento do autor em relação ao pai, é preciso criar hipóteses para suplementar o texto, e a fotografia exerce papel importante nesse sentido, inspirando o trabalho de rememoração e de imaginação, como declara Le Clézio em entrevista a Cortanze (2004b, p. 70):

J’aurais pu n’en mettre aucune [photo]. Mais c’étaient ces photos qui m’avaient permis d’accéder à la mémoire et de la matérialiser. Quand j’écrivais Onitsha, j’en avais déjà utilisé certaines pour ressusciter la mémoire et permettre, à la manière de Proust, de la substituer à l’imagination.

⁴⁴ As duas fotos em que o pai aparece foram feitas de uma distância tal que é impossível ver-lhe o rosto, de modo que sua identidade permaneça no anonimato (ver Anexos F e G).

A relação que as fotografias mantêm com o texto é um aspecto muito importante para se considerar a configuração genérica do mesmo. Em certos momentos, o narrador descreve detalhadamente a situação representada na imagem, como, por exemplo, a foto da casa em que o pai do autor morou, cuja descrição ocupa uma página inteira do livro, além de mais duas destinadas a sua reprodução (ANEXO D). Outro exemplo é um cliché que retrata o desembarque de viajantes europeus, vestidos de branco, no porto de Accra (ANEXO C):

L'Afrique, pour mon père, a commencé en touchant la Gold Coast, à Accra. Image caractéristique de la Colonie: des voyageurs européens, vêtus de blanc et coiffés du casque Cawnpore⁴⁵, sont débarqués dans une nacelle et transportés jusqu'à terre à bord d'une pirogue montée par des Noirs. [...] C'est cette image que mon père a détestée. (LE CLÉZIO, 2004, p. 67).

Por outro lado, há imagens que não são descritas propriamente, mas parecem estabelecer uma ligação direta com o texto, como o retrato de um menino africano (ANEXO H) exatamente em meio ao trecho em que Le Clézio lamenta não ter passado a infância ao lado do pai (LE CLÉZIO, 2004, p. 110). Além disso, algumas fotografias são retratadas no livro, mas não estabelecem relação direta com o que ele diz verbalmente, como é o caso da foto que apresenta inscrições rupestres (LE CLÉZIO, 2004, p. 17) (ANEXO B). Outras, por sua vez, são mencionadas no texto, mas não representadas, ou o são, mas com certa distância espacial (páginas à frente ou atrás) da própria descrição.

Ainda, há o caso das fotografias que são reproduzidas no livro, mas cuja descrição não é exatamente o que se vê na imagem referida. É o que ocorre, por exemplo, quando o narrador faz a seguinte descrição: “À Ntumbo, sur le plateau, ils croisent un troupeau, que mon père photographie avec ma mère au premier plan. [...] Malgré la mauvaise qualité des tirages, le bonheur de mon père et de ma mère est perceptible.” (LE CLÉZIO, 2004, p. 84). A foto do rebanho existe (ANEXO E), mas a mãe e o pai não figuram nela como o excerto leva a crer.

Sendo assim, mesmo que essas fotografias possibilitem ao escritor evocar a figura paterna, o texto mostra que a verdadeira compreensão desse homem não é mediada apenas pela imagem, já que esta apenas oferece uma ideia vaga e imprecisa do pai. A fotografia é, portanto, apenas o trampolim, uma base que propulsiona e exige o trabalho de memória e de imaginação.

Desse modo, se, por um lado, algumas fotografias atestam a narrativa, os lugares e os acontecimentos, operando como meio de ancoragem do texto ao real e dando-lhe uma

⁴⁵ Estilo de chapéu militar, concernente ao mundo colonial e insistentemente mencionado em *Onitsha*.

aparência de verdade, por outro, a foto quebra a referencialidade ou, ao menos, apresenta certa liberdade do texto com relação ao referente, de forma que a imagem real recebe um relato ficcional e vice-versa. Esse jogo real/ficcional revela o poder de “reversibilidade referencial” da autoficção de que fala Vilain (2009), haja vista que a foto (supostamente referencial) é retirada de seu contexto original e colocada em outro, remodelado pela escrita, o que a torna tanto referencial real/objetivo quanto referencial fictício/subjetivo. Essa estratégia, além de privilegiar a dimensão universal das fotografias, afastando-as de todo “elemento demasiadamente pessoal” (MEYNARD, 2014), é responsável, também, pela manutenção da ambiguidade genérica do texto.

Gasparini (2004, p. 107) salienta que o inconveniente da foto é ser muda e, logo, “*il faut la faire parler*”. O que as fotografias de *L’Africain* dizem é, com Devilla (2008, p. 176), que, como suporte de falas, elas “[...] *organisent une circulation des ‘récits de mémoire’*. *Mais surtout elles déclenchent le roman qui se construit autour de l’histoire familiale.*” Ao fazer uso desse recurso, o texto se distancia, ao mesmo tempo, das formas tradicionais de autobiografia e da autoficção, uma vez que, como afirma SALLES (2010, p. 27), o autor

[...] *refuse toute forme d’épanchement ou de confidence: ne figurent ni prénom ni photos du père, seulement des clichés pris par Raoul Le Clézio avec son Leica, ce qui est une façon de rassembler et de croiser les regards du père et du fils sur ce continent également essentiel pour eux. La conséquence en est un récit extrêmement pudique, d’une grande élégance de sentiment, loin du déballage des récits de vie ou de certaines autofictions contemporaines.*

A atestação documental dos demais textos estudados, por sua vez, é mais sutil. Em *Onitsha*, a história antiga da África, a referência aos egípcios, por meio da saga do povo de Meroë, bem como a já mencionada carta de Fintan ao final da narrativa, com data e citação de fatos históricos conhecidos e verificáveis, descritos de maneira pormenorizada, contribuem para criar o efeito de verdade da narrativa, que, no entanto, é escrito como um romance. *L’Africain* e *Onitsha* retratam a disputa pelo controle dos fossos de petróleo que leva povos africanos a se exterminarem entre si na chamada guerra do Biafra, os bombardeamentos de Onitsha, e expõem os nomes das empresas petrolíferas estrangeiras que fazem parte dessa guerra, dando ênfase à anglo-holandesa Shell-British Petroleum.

Em *Voyage à Rodrigues*, o próprio diário de viagem do avô em que se inspira o narrador para fazer sua viagem já é um documento de verificação histórica. Ademais, a narrativa é pontuada de menções a fatos históricos, como, por exemplo, os escritos de Pingré (Alexandre Guy Pingré), astrônomo e geógrafo naval francês que foi a Rodrigues para

observar a passagem do planeta Vênus em 1761 (LE CLÉZIO, 1986, p. 28), o fato de a ilha ter sido ponto de observação para o trânsito do mesmo planeta em 1874, e a referência, entre outras figuras históricas, a François Leguat (LE CLÉZIO, 1986, p. 29), explorador e naturalista francês, conhecido por fazer o estudo detalhado de uma ave chamada “solitário de Rodrigues” antes de esta entrar em extinção.

Voyage à Rodrigues e Ritournelle de la faim remetem a um mesmo documento, isto é, a um dossiê composto por documentos escritos à mão pelo avô, mapas, gráficos, esquemas, desenhos, constelações e o diário de viagem de Alexis, elaborados quando de sua busca do suposto tesouro escondido e reproduzidos individualmente na narrativa de 1986. Funcionando como modo de identificar graficamente o território sondado, tais documentos criam uma ilusão referencial e tendem, portanto, a negar a ficcionalidade da história contada, dando-lhe credibilidade de real. Esse dossiê é assim descrito em cada uma das obras, com o intuito de garantir a objetividade e a referencialidade da narrativa:

Je pense à tout ce qui a alimenté mon rêve: ce drôle de bagage, lourd comme une maison, chargé de mots et de signes, une nébuleuse d'idées, d'images, d'amorces, et tout cela contenu dans ce vieux classeur de carton attaché par une ficelle, portant écrit de la main de ma tante, ce titre vengeur et drôle: PAPIERS SANS VALEUR. (LE CLÉZIO, 1986, p. 124).

Un dossier volumineux [...] s'intitulait: Société de prospection du trésor de Klondike, Nouvelles Découvertes, île Maurice. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 115).

Ritournelle, além disso, como já tivemos a ocasião de mostrar, faz menção a diversos acontecimentos históricos verificáveis, sobretudo relacionados ao contexto da Segunda Guerra Mundial, como a influência do rádio e o papel da propaganda na difusão das ideias do Nacional Socialismo alemão, discutidos pelas personagens nas reuniões, citando jornais e obras de arte (filmes, músicas, literatura e pintura) – sobre os quais discorreremos na próxima seção – da época e/ou relacionadas a sua conjuntura social e política.

Ainda, o texto reproduz os decretos antissemitas publicados quando da ocupação nazista na França, bem como nomes e fotos (estas apenas citadas) dos prisioneiros deportados (expostos no Museu da Shoah visitado pelo narrador homodiegético ao final do texto), diante dos quais ele sente “*le choc de la réalité*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 202), choque que se intensifica quando ele vê, em um mapa, “*la géographie de l'horreur*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 203), isto é, a lista das estações de trem pelas quais os prisioneiros passavam a caminho dos campos de concentração, cuja disposição na página, lembrando a poesia concreta, tenta reproduzir o mapa da Alemanha, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 4 – Mapa “*la géographie de l’horreur*”



Fonte: LE CLEZIO, 2008b, p. 203.

Esse conjunto de recursos, portanto, documentam e atestam historicamente os fatos narrados, criando o efeito de real nas narrativas.

5.3.1.2 Intertextualidade literária

De acordo com Gasparini (2004, p. 111, grifos do autor), a intertextualidade se assemelha à citação, pois “[...] *interrompt le texte, pour l’interpeller le lecteur et lui proposer une aide dans son travail de interprétation.*”, mas, diferente desta última, aquela se limita a mencionar um título e/ou um autor que tenham algum significado em relação à obra em que estão inseridos.

Voyage à Rodrigues, à semelhança da obra da qual é um prolongamento, *Le chercheur d’or*, é uma das ocorrências da inspiração insular na obra lecléziana, evocando as histórias de piratas, as aventuras de caça ao tesouro e os relatos de grandes exploradores, *leitmotive* que inspiram a narrativa. As referências a essas histórias se multiplicam no decorrer de todo o

texto. No início, por exemplo, o narrador relata: “*Je pense à tous ces voyageurs qui sont venus ici, avant mon grand-père [...]*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 28) e, em seguida, menciona as “[...] *phrases écrites par Pingré venu en 1761 observer le passage de Vénus, et parle dans son journal d’un endroit qui ressemble à celui qu’avait choisi mon grand-père [...]*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 28).

Posteriormente, o narrador fala sobre a *History of Pyrates*, de Charles Johnson (LE CLÉZIO, 1986, p. 42), que narra a história do Grand Moghol, cujo tesouro é exatamente aquele que Alexis procurava. O livro faz alusão também a textos que orientavam a busca do avô e alimentavam seu sonho, como um desenho assinado por “*H. de Langle, capitaine du Conquérant*”⁴⁶ (LE CLÉZIO, 1986, p. 108), e um texto chamado *Voyage à l’île aux Frégates*, de E. Bernard (LE CLÉZIO, 1986, p. 110). Há, ainda, a menção às *Clavicules de Salomon*, sistema de linguagem criptográfica – reproduzido no livro, como vimos – que guardaria o segredo do tesouro escondido: “*Les Clavicules portent avec elles le secret de la magie de Salomon, dont les navigateurs du XVIIIe siècle sont naturellement héritiers.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 112).

A referência intertextual mais evidente e mais importante da narrativa, no entanto, é o mito de Jasão, cuja busca do Velocino de Ouro – a lã de ouro do carneiro alado Crisómalo – a bordo do navio *Argo*, ao lado dos chamados argonautas, é contada por Valerius Flaccus – poeta da Roma Antiga – em sua *Argonáutica*, espécie de adaptação da epopeia de mesmo nome do poeta grego Apolônio de Rodes. Já no início, Le Clézio retoma o mito para comparar seu avô ao herói grego:

Je pense souvent à Jason, à sa quête en Colchide [...] C’est ici, à Rodrigues, que j’ai le mieux ressenti cel: Jason errant à la recherche d’un hypothétique trésor, allant toujours plus loin, se jetant dans les tempêtes meurtrières, dans les combats, rencontrant même l’amour dévorant de Médée, tout cela me semblait plus réel à présent, sur cette île, grâce à la mémoire de mon grand-père. (LE CLÉZIO, 1986, p. 64).

A analogia percorre todo a narrativa e o navio em que viaja o avô também é constantemente comparado àquele em que viajaram os argonautas: “*Alors la rencontre du Segunder et du capitaine Bradmer était un espoir, une ivresse comme il n’en avait pas connu auparavant. Malgré moi, encore je pense au navire Argo, tel que le fit construire Minerve, prêt à appareiller pour son voyage irréel.*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 65-66). Entretanto, ao contrário de Jasão, a busca do avô é infrutífera, ao que o narrador declara: “*Le Privateer est*

⁴⁶ Le Clézio, em nota de rodapé, cria uma hipótese sobre qual poderia ser a verdadeira identidade desse homem.

pareil au dragon qui détient le Toison d'or, mais jamais mon grand-père ne le rencontra. Battu par les fantômes, son navire Argo ne lui donnait que le néant, un vide de soleil, de vent, de mer." (LE CLÉZIO, 1986, p. 68).

Infrutífera com relação ao tesouro material, a aventura de Alexis, como a de Jasão, se mostra bastante profícua no que concerne à viagem em si: desbravar os mares, sentir o vento no rosto, o odor dos porões do navio, conhecer novos lugares, povos, culturas, enfim, a empresa compensa pelo contato que possibilita com o *desconhecido*: "*L'aventure de mon grand-père, c'était cela: non pas la quête de la Toison d'or [...] C'était se mesurer à l'inconnu, au vide, et dans les dangers et les jours d'exposition et de souffrance, se découvrir soi-même: se révéler, se mettre à nu.*" (LE CLÉZIO, 1986, p. 65).

De acordo com Gasparini (2004, p. 116), devido a seu estatuto híbrido e instável, a autoficção, às vezes, tem necessidade de espelhos e ecos que lhe reenviem sua imagem: "*L'intertextualité permet à l'auteur de préciser où de problématiser la position qu'occupe son récit sur l'axe fiction/référence par comparaison avec des textes dont le statut est bien établi.*". Em vista disso, é possível constatar que, em *Voyage À Rodrigues*, Le Clézio cria uma rede intertextual que é incessantemente mobilizada para endossar a associação do texto ao romance de aventuras e à narrativa de viagem, nos quais se inspira.

Já em *Onitsha*, as referências intertextuais são de diversas naturezas. Por intermédio da mãe, por exemplo, Fintan ouve textos italianos, sobretudo as canções de ninar, como aquela reproduzida em certo momento da narrativa e que, conforme afirma Borgomano (1993), está associada aos lugares onde mãe e filho se refugiaram durante a Segunda Guerra Mundial, estando ligada tanto à infância quanto à guerra:

*Al tram ch'a va Cairolì
Al Bourg-Neuf as ferma pas!
S'ferma mai sul pount d'la Stura
S'ferma mai sul pount d'la Stura
per la serva del Cura [...]* (LE CLÉZIO, 1991, p. 239).

Além dessas cantigas, outros livros associados à infância estão entre as maiores referências na obra, remetendo ao universo de aprendizagem da leitura. Assim, são citados *Le livre des merveilles* de Marco Polo, a história em quadrinhos *Le Journal de Tintin*, além de, segundo Borgomano (1993), uma alusão ao romance de Jules Verne, *Le rayon vert*, quando a mãe do menino o convida a "*voir le rayon vert*" (LE CLÉZIO, 1991, p. 16) no navio, ainda nas primeiras páginas da narrativa. A autora afirma que *Le rayon vert* é uma viagem marítima à procura de um sonho, o que traça uma analogia com a história de Fintan. Todas essas

referências remetem simultaneamente à infância e à figura de Le Clézio como leitor, haja vista que o escritor declara, em seu discurso do Nobel e em várias entrevistas, ter sido fortemente influenciado por tais livros.

Apesar da grande importância dessas associações, o que aparece em primeiro lugar, insistentemente citado no curso de todo o texto, é a saga da “*dernière reine de Meroë*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 142), constituindo o sonho de Geoffroy, e que está ligado ao *Livre des Morts*, conhecido livro do Egito antigo que, conforme diz a lenda, facilitava a passagem dos mortos para a eternidade, componente da cultura egípcia que provoca uma abertura da narrativa à dimensão mítica: “*La parole du Livre des Morts résonne avec force, elle est encore vivante, ici à Onitsha, sur le bord du fleuve.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 138).

Nas palavras de Borgomano (1993, p. 94), “[...] *tandis que les poèmes et les berceuses italiennes lient le fils à sa mère, les textes historiques et mythiques, le rêve égyptien lient le fils à son père.*” Esses textos históricos são o *Plain tales of the hills*, coletânea de textos de Kipling – que, aliás, também muito inspirou Le Clézio (CORTANZE, 1999, p. 163) –, que retrata a vida dos ingleses na Índia, semelhante àquela que as personagens leclézianas levavam na África; os romances de Joyce Carey, que situam a narrativa na Nigéria, mesmo país de *Onitsha*, cidade e obra; vários livros de E. A. Walls Budge, que escreve sobre história e cultura egípcias, como *Osiris and the Egyptian Resurrection, From Fetish to God*, entre outros. Assim, o autor cria “manobras intertextuais” (GASPARINI, 2004, p. 107) que focam na figura do pai, central tanto no texto quanto na vida, e na herança africana do autor, estabelecendo um elo do texto com o real e convidando o leitor a fazer uma leitura referencial da narrativa.

Em *L’Africain*, a primeira relação intertextual que Le Clézio faz é com um livro chamado *La joie de lire*, que, segundo o narrador, conta “[...] *des aventures d’une pie voyageuse au-dessus de la campagne normande*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 28), ligada, portanto, à infância e ao espaço da natureza. No final do texto, o autor cita “[...] *un petit ouvrage relié de noir que j’ai trouvé longtemps après, et que je ne peux ouvrir sans émotion: l’Imitation de Jésus Christ.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 107), que era a única leitura do pai. Esse livro, da autoria de Tomás de Kempis e publicado no século XV, é uma obra pertencente à esfera da literatura devocional. Transmitindo princípios da moral cristã e ensinamentos de orações e práticas devocionais, estaria associada à própria experiência do pai como médico no continente africano, que, como nos conta o narrador, dedicou sua vida a ajudar pessoas enfermas sem qualquer recurso, numa atitude de completa abnegação e altruísmo, como a do próprio Jesus.

No entanto, o intertexto de *L'Africain* ocorre, em sua maior parte, com textos que retratam e descrevem a vida na África. O primeiro exemplo é a referência a Kipling e Rider Haggard – escritor britânico, autor do romance *As minas do rei Salomão*, protagonizado por um explorador inglês que viaja pela África –, em que o narrador explica que a caracterização da estrutura social estratificada na colônia, em específico a complexa camada que ocupam os colonizados, é a mesma que fazem os escritores mencionados, que escreveram, respectivamente, sobre a Índia e sobre o Leste africano. Outra relação feita pelo narrador é entre a descrição dada por André Gide à paisagem da África equatorial em seu livro *Voyage au Congo* e o cenário que ele mesmo tem diante dos olhos.

Uma passagem especialmente importante para a análise intertextual localiza-se na afirmação do narrador de que a África onde vive “[...] *ce n'est pas l'Afrique de Tartarin, ni même celle de John Huston. C'est plutôt celle d'African Farm, une Afrique réelle, à forte densité humaine, ployée par la maladie et les guerres tribales.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 86). Ao contrário das demais, nesse momento da narrativa, a descrição é feita não pelo que o continente africano é, mas, sim, pelo que ele não é. A África das *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*, que relata a história do caçador de leões na Argélia, bem como aquela de *The African Queen* – filme de 1951, dirigido pelo cineasta norte-americano John Huston – é uma África pitoresca e idealizada, bem diferente daquela que o narrador quer mostrar ao leitor: por exemplo, a retratada em *The History of an African Farm*, romance de 1883 da escritora feminista Olive Schreiner, em sua realidade mais humana, descarnada e livre de qualquer cor local.

Desse modo, percebe-se que a rede intertextual de *L'Africain*, além de fazer uma crítica ao exotismo das narrativas coloniais sobre a África, é também mobilizada para ampliar a compreensão de sua dimensão espacial, de grande relevância nessa narrativa, servindo para criar um efeito de real e garantir o aporte do texto na base referencial. É como se o autor dissesse “Não sou apenas eu quem diz. Outros também dizem assim. Portanto, é de fato como eu digo.”, para confirmar a leitura que ele faz desse território, de seus habitantes e de sua paisagem.

A intertextualidade de *Ritournelle de la faim* é, em sua maior parte, relacionada à própria obra lecléziana, contudo, ela é também estabelecida por meio do poema “*Fêtes de la faim*”, de Rimbaud, e das músicas, o *Noturno*, peça musical de Chopin, e o *Boléro*, obra de Ravel, referências que delineiam e anunciam o infortúnio da família Brun – cuja saga será marcada pela perda, pela queda e, sobretudo, pela fome, como o título da obra já sugere –,

dando origem a uma verdadeira composição musical que vai do *crescendo* dramático até cair o mais completo silêncio .

Também relacionada ao universo musical, notam-se constantes menções e alusões concernentes ao domínio do teatro – nas *Conversations de salon*, Ethel utiliza, inclusive, espécies de didascálias para designar algum aspecto da fala ou do comportamento dos frequentadores da casa –, como se se tratasse efetivamente de uma tragédia grega⁴⁷ cuja catarse é obtida quando soam as últimas notas do *Boléro* de Ravel ao final, de modo que pensamos, em conformidade a Salles (2018, p. 132), que, de fato, “*Le roman de la famille Brun se déroule en trois actes dont les titres : ‘La Maison mauve’, ‘La Chute’, ‘Le Silence’ annoncent la décadence.*”

A essas indicações intertextuais mais explícitas, o escritor acrescenta uma mais implícita: ao se referir de modo constante ao ruído, aos estalos, às fissuras e, sobretudo, à queda – a qual é dedicado todo um capítulo que, a propósito, recebe o título “*LA CHUTE*” – da casa Brun, remete o leitor atento diretamente ao conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, que, como é sabido, também relata a queda gradativa de uma casa e o fim de uma linhagem. Assim, o intertexto revela como o clã repete o passado ancestral também caracterizado pela perda da pátria e da casa familiar, traçando um itinerário de eterno retorno típico de outros textos de Le Clézio.

Ademais, o intertexto da obra possibilita uma atestação histórica, pois cita jornais da época, como *L’Action française*, *L’Humanité*, assim como os nomes de seus colaboradores, e obras de arte relacionadas ao contexto sociopolítico, como o livro de Charles Maurras, de 1924, *L’Allée des philosophes*, que versa sobre o semitismo, o filme *La Grande Illusion*, de 1937, que, dirigido por Jean Renoir, conta a história de dois soldados franceses capturados pelas forças alemãs, e *La Soupe aux canards*, comédia musical americana de 1933, dirigida por Leo McCarey, que ironiza a figura de um ditador, o romance *Aventures de M. Pickwick*, livro de 1837 de Charles Dickens, célebre romancista inglês da era vitoriana, em que relata a hipocrisia e a conduta interesseira da sociedade burguesa da época – semelhante a dos frequentadores da casa dos Brun – e, talvez mais importante, o quadro *Joseph vendu par ses frères*, atribuído a Hippolyte-Jean Flandrin.

A importância dessa obra se dá, sobretudo, se considerarmos o apego que Justine tem por ela, negando-se a colocá-la entre os itens que seriam vendidos ou leiloados: “*La seule*

⁴⁷ Conforme a definição a ela dada por Aristóteles (1984) na *Poética*: imitação de homens *melhores* do que eles são – em geral, pertencentes à nobreza - que não são maus nem perversos, mas, em consequência de algum erro cometido desavisadamente, caem no *infortúnio*, suscitando o terror e a compaixão e gerando o efeito de purgação das emoções – a chamada *catarse*.

chose pour laquelle Justone s'était révoltée, ç'avait été pour Joseph vendu par ses frères, ce grand tableau hideux attribué à Hippolyte Flandrin, parce qu'il lui était venu de sa grand-mère maternelle [...]"(LE CLÉZIO, 2008b, p. 134). Acreditamos que, para além de ter sido um presente da avó, o apreço especial da mãe de Ethel pelo quadro se deve ao fato de retratar, como sugere o título, a história de José vendido por seus irmãos, da mesma maneira que ocorre com o clã Le Clézio, cuja ruptura levou parte da família a ser banida da terra natal de Maurício, acontecimento metaforizado da seguinte maneira quando a narrativa prevê o bombardeio do vagão de trem que levaria os objetos: “[...] *Joseph serait pillé, volé, disparaîtrait par toujours ! Vendu, comme il se devait, par ses frères, ces braves fens qui s’empressaient de vider le contenu des wagons éventrés par les bombes.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 134).

5.3.1.3 A *mise en abyme*

De acordo com a definição de Gasparini (2004), uma narrativa constitui uma “*mise en abyme*”⁴⁸ quando o narrador, dentro da narrativa primeira, insere a escrita de outra narrativa, construindo a mimese da situação de enunciação ao representar o momento da transmissão de um texto. O emprego da *mise en abyme* assinala, assim, um desejo de sofisticação da narrativa e de sua transformação em texto ficcional. Denominada “autoficção especular” por Colonna (2004), essa estratégia segue a metáfora do espelho, que coloca a narrativa segunda como um reflexo, uma reduplicação, do texto no qual se insere. Sendo assim,

La représentation spéculaire peut effectivement réfléchir le positionnement du roman sur l'axe fiction/référence et confirmer ainsi les autres signes génériques distribués par le texte. [...] La mise en abyme a alors pour but d'infléchir ou de troubler la réception en délivrant un message paradoxal.” (GASPARINI, 2004, p. 119).

Em *Onitsha*, observa-se uma *mise en abyme* cujo protagonista-escritor é o suporte, ou seja, ocorre uma *mise en abyme* da condição de escritor. A bordo no navio *Surabaya* em direção à África, o protagonista do que denominaremos “narrativa primeira”, Fintan, começa a escrever uma história, que chamaremos de “narrativa segunda”, num pequeno caderno:

*Il écrivait d'abord le titre, en lettres capitales: UN LONG VOYAGE.
Puis il commençait à écrire l'histoire:
ESTHER. ESTHER EST ARRIVÉE EN AFRIQUE 1948.*

⁴⁸ Manteremos a expressão francesa por não haver um correspondente satisfatório em língua portuguesa.

ELLE SAUTE SUR LE QUAI ET ELLE MARCHE DANS LA FORÊT. [...] LE BATEAU S'APPELLE NIGER. IL REMONTE LE FLEUVE PENDANT DES JOURS. [...]
ELLE ARRIVE À ONITSHA. [...]
ESTHER REGARDE LES ORAGES AU-DESSUS DE LA FORÊT [...] (LE CLÉZIO, 1991, p. 56).

A escrita da narrativa segunda – sempre em letras maiúsculas, como transcrito acima – continua e é retomada em diversos momentos da narrativa primeira, mas já nesse primeiro excerto, é possível notar as semelhanças entre Fintan e a protagonista de sua narrativa, Esther. As narrativas primeira e segunda distinguem-se, apenas, pelo sexo e nome dos heróis e pelo nome do navio, *Surabaya* e *Niger*, respectivamente. Se, além disso, considerarmos que “*UN LONG VOYAGE*” emprega os mesmos procedimentos da narrativa primeira – o uso da focalização onisciente de um narrador heterodiegético, com momentos de focalização interna, centrada no protagonista e em outros personagens – e, também, que é precisamente o título do primeiro capítulo de *Onitsha*, podemos afirmar que a obra segue a metáfora do espelho: a narrativa primeira reflete a presença do escritor, que se representa escrevendo a narrativa segunda. Em outras palavras, o título “*UN LONG VOYAGE*” desse texto fundador escrito no navio ecoa, em *Onitsha*. Há, portanto, uma *mise en abyme* da narrativa segunda na primeira e, a partir disso, pode-se fazer uma correlação de identidade entre Fintan e Le Clézio, como se este se retratasse escrevendo *Onitsha*.

O procedimento da *mise en abyme* está diretamente relacionado a outra estratégia narrativa: o metadiscorso. Conforme lembra Camarani (2006), para Genette, a *mise en abyme* é uma narrativa de segundo grau ou metadiegética. Citando Dällenbach, Camarani (2006, p. 117, grifos da autora) aponta que

O conceito de “*mise en abyme*” designa um enunciado *sui generis*, cuja condição de emergência é fixada por duas determinações mínimas: 1º a sua capacidade reflexiva [...]; 2º o seu caráter *diegético* ou *metadiegético*. Nestas condições, nada impede, como é óbvio, que se considere a “*mise en abyme*” como uma *citação de conteúdo* ou um *resumo intertextual*. Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna.

Sendo assim, a narrativa segunda de Fintan, *mise en abyme*, constitui o resumo da narrativa primeira, espelhando, conforme Camarani (2006, p. 117), “tanto o tema, quanto o

processo da escritura” de *Onitsha*. Ao se colocar como um enunciado que fala de outro enunciado, a narrativa segunda se inscreve como metadiscursiva.

É importante ressaltar que, para Gasparini (2004), longe de resolver o problema da ambiguidade genérica de um texto, a *mise en abyme* complica ainda mais. Em *Onitsha*, Le Clézio parece empregar esse procedimento como meio de atestar a referencialidade de sua narrativa, colocando-se dentro dela e fazê-la refletir seu ato de escrita. Apesar dessa postura, o pacto mantém-se ambíguo devido aos fatores que orientam uma leitura ficcional da narrativa.

5.3.2 O metadiscurso

As três estratégias intertextuais estudadas na subseção precedente podem revelar um comentário do autor sobre e em seu próprio texto, como se pode observar. Se o comentário se destaca da narrativa, tornando-se um discurso autônomo, explícito e sério sobre seu estatuto, ele se definirá como metadiscurso genérico: “[...] *le métadiscours mobilise l’aptitude du langage à se tourner sur lui-même pour se référer à son propre code [...]*” (GASPARINI, 2004, p. 126). Ou seja, pode ser parâmetro para definição genérica se o autor tenta atestar a ficcionalidade ou a referencialidade de seu texto, ou influenciar sua recepção, por meio desse comentário metadiscursivo.

Vimos como na narrativa de *Onitsha*, Le Clézio comenta o próprio fazer literário, de maneira metadiscursiva. Em *L’Africain*, o metadiscurso está presente em algumas passagens, como, por exemplo, “*En souvenir de cela, j’ai écrit ce petit livre.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 9), “*C’est en écrivant que je le comprends [...]*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 122) e a mais relevante para nossa análise genérica: “*Mais peut-être qu’à l’écrire je rends trop littéraire, trop symbolique la fureur qui animait nos bras quand nous frappions les termitières.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 34). Esse trecho é particularmente interessante porque o autor coloca em dúvida seu discurso, interrogando-se sobre a proporção de ficção e imaginação que há nele, sem, no entanto, dar ao leitor uma resposta satisfatória e deixando-o responsável por decidir se o relato é fiel ao acontecimento ou não, estratégia que reforça o caráter híbrido do texto.

Le Clézio também fez do metadiscurso um elemento estruturante de *Ritournelle de la faim*. No início da narrativa, o narrador homodiegético declara: “*C’est d’une autre faim qu’il sera question dans l’histoire qui va suivre.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 11) e, depois, ao final: “*J’ai écrit cette histoire en mémoire d’une jeune fille qui fut malgré elle une héroïne à vingt ans.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 207). Esses comentários metadieгéticos do narrador não indicam de modo evidente a posição exata da narrativa no eixo ficção/realidade, mas, ao

utilizar artigos indefinidos – “*une faim*”, “*une fille*” –, sem precisar exatamente a qual fome e a qual menina se refere, o narrador parece querer levar a narrativa em uma direção mais universal, que é, de fato, o projeto de Le Clézio.

Dessa forma, embora o metadiscorso seja uma das estratégias prediletas na construção de narrativas ficcionais (FERNANDES, 2011), nessas narrativas, esse procedimento não constitui parâmetro para definições genéricas, uma vez que, em nenhum de seus comentários metadiscursivos, o narrador tenta atestar a referencialidade da narrativa ou, opostamente, sua ficcionalidade, nem tenta interromper o fio da narrativa para definir a recepção de seu texto, preferindo apenas embaralhar as pistas e deixar as possibilidades em aberto, a critério do leitor.

5.4 A enunciação

A análise do nível enunciativo dos textos literários estudados parte da seguinte questão colocada por Gasparini (2004, p. 141): “[...] *le roman raconte-t-il de la même manière que l’histoire ou l’autobiographie?*” Em outras palavras: a estrutura de um texto traduz a separação entre os gêneros referencial e ficcional?

Já tivemos a ocasião de pontuar que, por muito tempo, as escritas do “eu” foram proscritas a uma zona marginal da literatura, por serem entendidas como obras inspiradas na experiência pessoal do autor e, portanto, desprovidas de valor literário. Assim, a tendência é de sempre associar o uso da primeira pessoa ao referencial – e a prova disso é que, segundo Hubier (2003), o “eu” tem sido usado por muitos romancistas como forma de testificar sua narrativa e torna-la mais verossímil –, ao passo que a terceira pessoa, mais objetiva, conforme a leitura que Martins (2011) faz de Barthes, orienta o texto num sentido ficcional. O leitor também fundamenta seu horizonte de expectativas nessa ideia, esperando que um romance seja escrito em terceira pessoa, ao passo que autobiografia se expresse em primeira.

Gasparini (2004) explica que, tradicionalmente, espera-se do narrador de um romance que esteja numa posição externa à narrativa, assumindo uma voz heterodiegética. A autobiografia, ao contrário, está ligada à adoção de uma postura de focalização interna do narrador, ou seja, o campo da narração fica restrito apenas ao que é abarcado por seu campo de consciência e filtrado pela sua subjetividade, dando espaço a uma voz autodiegética, se participa como protagonista da história que conta, ou homodiegética, se ocupa apenas a posição de testemunha.

De acordo com o crítico, a configuração mais comum é aquela em que um narrador-personagem, apresentando indícios de identidade com o autor, eleva ao primeiro plano outro personagem, do qual ele conta a história, selecionando seus episódios mais significativos, de modo que, em alguns casos, torna-se difícil discernir quem é o protagonista da história, se o narrador-personagem ou a personagem do qual este fala. Para Gasparini (2004, p. 160), esse tipo de narração homodiegética “[...] *fonctionne davantage comme une énonciation mixte, puisque le narrateur use alternativement de la troisième personne, pour dépeindre son héros, et de la première, pour retracer son propre itinéraire.*”

Observando as seguintes passagens de *Voyage à Rodrigues*: “*C’est cela que je crois qui me trouble ici, dans la solitude de cette vallée [...]*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 80) e mais adiante “*Quel âge a-t-il alors? [...] Il doit avoir près d’une cinquantaine d’années. Ses deux derniers enfants (des jumeaux, dont mon père) sont nés en 1986 [...]*” (LE CLÉZIO, 1986, p. 98), nota-se esse tipo de enunciação, pois o narrador utiliza alternativamente a primeira pessoa, para relatar sua própria trajetória pela ilha Rodrigues, e a terceira, para narrar o percurso do avô. Sua narrativa é, então, homodiegética ao falar de si e heterodiegética quando ocupa a posição de narrador das ações atribuídas ao avô utilizando a modalização em “*Il doit*” para expressar a incerteza, já que não dispõe da focalização onisciente como o tradicional narrador em terceira pessoa.

Apesar de não estar ancorado na identidade do nome próprio como preconizado por Lejeune (1975), uma vez que o narrador não atribui nome a si mesmo, o pacto onomástico é estabelecido por meio de outros indícios que permitem a identificação do narrador com o autor, como, por exemplo, a designação de François Alexis Le Clézio (LE CLÉZIO, 1986, p. 54), personagem real, identificado como patriarca, ancestral fundador da família Le Clézio, como sendo seu avô, e, além disso, a clara referência a seu outro avô, Leon (LE CLÉZIO, 1986, p. 129), o que já possibilita identificação. Assim, após a mobilização de outros índices genéricos, a primeira pessoa está a serviço da garantia de veracidade do texto.

Situação análoga ocorre em *L’Africain*, em que um narrador em primeira pessoa, sujeito da ação de contar, mistura a suas próprias experiências, as lembranças do relato do pai, em uma narrativa que é homodiegética quando o narrador traça seu próprio itinerário na África, colocando-se na posição de personagem que, ao mesmo tempo, narra e participa da história, e heterodiegética quando apenas relata o trajeto do pai – incluindo momentos nos quais não estava presente e, portanto, são baseados apenas nas lembranças daquilo que lhe fora contado – pelo continente africano, como é possível observar no excerto a seguir: “*Cette certitude a dû l’enfoncer dans l’idée de l’échec, dans son pessimisme. À la fin de sa vie, je me*

souviens qu'il m'a dit une fois que, si c'était à refaire, il ne serait pas médecin [...]" (LE CLÉZIO, 2004, p. 100).

Essa voz em primeira pessoa reproduz o lugar da enunciação, a escrita íntima e o narrador cria a ilusão de uma escrita espontânea e transparente: “[...] *il ne cherche à ébranler l'incrédulité du lecteur que pour créer l'illusion d'une communication réelle.*” (GASPARINI, 2004, p. 167). Porém, também nessa narrativa, embora o pacto de identidade seja estabelecido, não é devido à enunciação, que, sozinha, mostra-se insuficiente para atestar o gênero da narrativa, exigindo a mobilização de outros índices de identificação.

Desse modo, nota-se que em *L'Africain* e *Voyage à Rodrigues*, embora Le Clézio evite dar nome ao narrador – numa provável tentativa de distanciamento–, opta pela narração em primeira pessoa, o que leva ambas as narrativas a mimetizarem um pouco mais fielmente o modo de narrar do código autobiográfico, enquanto *Onitsha* e *Ritournelle de la faim* constroem sua enunciação mais à maneira romanesca.

Onitsha inicia-se com a seguinte frase: “*Le Surabaya, un navire de cinq mille trois cents tonneaus, déjà vieux, de la Holland Afrique Line, venait de quitter les eaux sales de l'estuaire de la Gironde et faisait route vers la côte ouest de l'Afrique [...]*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 13). Nota-se uma instância narrativa em terceira pessoa, heterodiegética, que observa de fora da história e que não participa dela, de modo que a narrativa se conta por si mesma, de maneira neutra.

No entanto, a continuação desse frase se dá com a oração “[...] *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 soeur qu'il n'avait jamais eu.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 13), em que já não se observa mais uma posição totalmente neutra do narrador, pois Fintan torna-se o sujeito dos verbos de percepção e vê-se que sobre ele o narrador coloca o ponto de vista, como ocorre em diversos outros momentos da narrativa. De maneira análoga, nos excertos “*Il la regardait, il aimait son visage*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 13) e “*Fintan essayait de parler, il sanglotait. [...] Il serrait les dents pour ne pas pleurer. Il Haïssait Gerald Simpson [...], il haïssait Shakxon surtout.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 237), por exemplo, é possível notar o foco narrativo centrado nas percepções e sentimentos do protagonista.

Esse regime narrativo recobre a maior parte do texto, porém, o ponto de vista não permanece fixo sobre Fintan, mas varia, ora coincidindo com o da mãe, ora com o do pai, oferecendo ao leitor diversas perspectivas sobre o que é relatado, perspectivas essas de grande relevância para a construção das personagens às quais dizem respeito, sobretudo por

revelarem as mudanças operadas em seu modo de pensar. É, por exemplo, o que ocorre quando Geoffroy é demitido e se vê obrigado a deixar Onitsha e a narrativa conta que “*Il pensait à ses recherches, à la route de Meroë, à la fondation du nouvel empire sur l’île, au milieu du fleuve. Le temps allait lui manquer.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 179), abrindo margem para indagarmos a quem pertence a constatação de que o tempo iria fazer falta, se ao narrador ou se ao personagem em questão.

Outro exemplo pode ser visto quando Maou observa o filho e, com pesar, nota seu crescimento: “*Il n’était plus l’enfant enfermé et fragile qui avait débarqué sur le quais de Port Harcourt. [...] C’était effrayant, Maou ne voulait pas y penser. Tout d’un coup elle serrait Fintan contre elle, le plus fort qu’elle pouvait [...]*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 175), em que o sentimento de pavor e a vontade de não pensar parecem ser diretamente comunicados pela personagem, como se ela dissesse em discurso direto “Não quero pensar nisso.” Caso semelhante ocorre na seguinte passagem: “*Il est encore pire que les autres, pensa Maou. Maintenant, elle en était sûre, c’était lui qui avait machiné le renvoi de Geoffroy [...]*”, em que a mãe de Fintan parece transmitir diretamente seus pensamentos, sem mediação do narrador.

Noutro momento da narrativa, Maou sugere a Geoffroy que ela deveria ir embora, justificando que sua presença incomoda todo mundo na cidade. A essa fala segue-se a afirmação: “*Il l’avait regardée d’un air perdu, il ne savait plus quoi dire. Peut-être qu’elle était folle, vraiment.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 169) e não sabemos ao certo a quem pertence a suposição de que a mulher poderia estar louca. É Maou que pensa isso? Ou Geoffroy? Ou seria essa uma avaliação de um narrador intruso em potencial? Impossível saber.

Na última parte da obra, entretanto, ocorre uma drástica mudança no regime narrativo na carta que um Fintan adulto escreve a Marima. Como remarcado anteriormente, nessa carta, Fintan é um narrador em primeira pessoa, contando para a irmã sua vida com os pais em Onitsha, ou seja, os mesmos acontecimentos relatados pelo narrador heterodiegético, bem como a “continuação” da história: a morte do pai e a guerra que destruiu a cidade africana. Assim, como salienta Borgomano (1993, p. 25), tomando a palavra, Fintan se confessa “*comme le narrateur secret du roman tout entier*”. E essa tomada se dá não só por meio da carta, mas também pela narrativa *mise en abyme* que escreve, e cujo título, “*UN LONG VOYAGE*”, repercute no primeiro capítulo do livro, que é intitulado de modo idêntico.

Diante desse fato, constata-se que é precisamente uma mudança drástica na voz narrativa que permitirá a identificação entre narrador e protagonista, numa ressonância entre *il* e *je*, mostrando a porosidade da fronteira entre ficção e realidade, considerando-se também que esse personagem é identificado com o autor por meio de uma série de outros indícios,

apontados anteriormente. Além disso, ao se autorreferir como *eu*, o Fintan adulto distingue-se do Fintan menino, tratado como *ele*, de maneira distanciada, mostrando que o eu que escreve não é mais o mesmo que era antes, aquele que viveu os acontecimentos narrados, o que remete à dúvida de Doubrovsky (1989, p. 212-213) quanto à capacidade do adulto de dizer a criança que foi: “*Le malheur, un récit d’enfance est impossible. Il est toujours fait par un adulte. Ça l’adultère. Du tout au tout. Du simple fait que l’adulte écrit ce que l’enfant vit.*”

Gasparini destaca que o valor genérico das combinações enunciativas é, sobretudo, o fato de que elas sinalizam a intenção literária dos textos em que são empregadas, qual seja, causar a dúvida e a ambiguidade, recusando uma escrita neutra e inocente, sincera e objetiva: “*Par le va-et-vient du ‘je’ au ‘il’, elles poursuivent la quête d’une objectivité supérieure.*” (GASPARINI, 2004, p. 157). A mistura das vozes, continua o autor, previne o leitor tanto da ilusão referencial quanto da ficcional, ocasionando uma recepção sempre desconfiada e vigilante, inteligente, guiada pela questão “*Est-il je?*” No caso de Onitsha, a resposta é “sim”, tendo em vista os sinais que sugerem, na narrativa, um caminho em direção à identidade narrador/autor.

Portanto, o romancista imita e mistura os mecanismos do código referencial, mas também os subverte (GASPARINI, 2004), de acordo com as necessidades da narrativa, procurando escapar da limitação do ponto de vista e do campo de consciência que a focalização interna da narrativa em primeira pessoa impõe ao narrador. Essa estratégia de subversão, com uma enunciação híbrida e sofisticada, também é observada em *Ritournelle de la faim*, texto em que um *je* e um *il* aparecem em ressonância na formação da estrutura narrativa, de modo que duas histórias se imbricam e presenciamos um desdobramento da instância narrativa, com duas vozes distintas: a primeira num registro classicamente autobiográfico, em primeira pessoa – compondo uma espécie de prefácio e posfácio – e a segunda, num modo mais romanesco, em terceira pessoa.

O narrador aparentemente autodiegético e indeterminado abre a narrativa, “*Je connais la faim, je l’ai ressentie.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 9, grifos nossos), relatando sua experiência da fome, dando ao leitor a impressão de que é sua a história que vai contar. Contudo, duas páginas depois, informa que “*C’est d’une autre faim qu’il sera question dans l’histoire qui va suivre.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 11), revelando ser, na verdade, uma voz homodiegética (N1), porque simples narrador da história de outra personagem. Passa-se, então, a uma narrativa heterodiegética, cuja protagonista é Ethel: “*Ethel. Elle est devant l’entrée du parc. C’est le soir. La lumière est douce, couleur de perle. [...] Elle tient très fort la main de Monsieur*

Soliman. Elle a dix ans à peine, elle est encore petite [...]" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 17, grifos nossos).

Semelhantemente ao que ocorre na estrutura enunciativa de *Onitsha*, a narrativa heterodiegética de *Ritournelle* conta-se espontaneamente por um narrador heterodiegético (N2). Todavia, em muitos momentos da narrativa, o foco narrativo, inicialmente neutro, desloca-se para algum personagem, sobretudo para a protagonista, evidentemente, como se pode observar nas passagens a seguir: "*Éthel s'était surprise à jurer comme Xénia. Merde! Merde et merde au radeau, au radotage, aux bons sentiments.*" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 117) e "*C'était terrifiant. Peut-être qu'Alexandre avait essuyé une larme furtive, la tête entre les mains, c'est du moins ce qu'Éthel voulait croire.*" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 170, grifos nossos).

No primeiro exemplo, pode-se observar com nitidez que as palavras do trecho destacado são pensamentos da protagonista, mesmo que o narrador não lhe tenha delegado a voz por meio do discurso direto, o que sugere que, nesse momento, ele narra a partir da consciência dela. O segundo exemplo é mais paradigmático no que concerne à transposição dos pensamentos de Ethel para o discurso do narrador: se este é onisciente, por que modaliza a afirmação com o uso de "*peut-être*", quando poderia ter se limitado a assegurar que Alexandre enxugou uma lágrima furtiva? A resposta a essa questão encontra-se na frase seguinte: a assertiva de que "*isso era ao menos o que Ethel queria acreditar*", referindo-se à possibilidade da suposta lágrima, evidencia que a perspectiva está focada na heroína, que transmite diretamente seus pensamentos e o sentimento de terror, sem intermédio do narrador. Dessa forma, o ponto de vista da jovem é oferecido ao leitor, que vai construindo paulatinamente a identidade da personagem.

De maneira análoga, o ponto de vista se desloca do narrador e é delegado a Laurent, como se nota no trecho que relata o encontro do rapaz com Ethel após o fim da guerra: "*Laurent était raide, distant, comme à son habitude. [...] Il avait pensé à elle à chaque instant, durant son absence, à l'odeur de ses cheveux [...] Il lui écrivait des poèmes qu'il ne pouvait pas envoyer.*" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 181). A focalização é centrada, igualmente, na mãe da jovem: "*Justine avait repris confiance. Elle se joignait à Ethel pour chanter. Peut-être que la formule d'Alexandre, désormais célèbre, avait trouvé place dans son esprit: **une vie nouvelle commence!***" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 147) e "*Justine n'avait même pas tourné la tête. 'Un vieillard grabataire', c'était ce que son mari était devenu.*" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 146), a qual atribuímos os pensamentos transcritos nas frases em destaque, transmitidos diretamente ao leitor em vez de reportado pelo narrador.

Além da focalização variável, em algumas passagens, pode-se verificar o emprego do discurso indireto livre, como no episódio em que Ethel irrita-se com Maude, suposta amante de seu pai, cuja vida foi destruída pela guerra, de maneira que começa a praticar a mendicância para não passar fome. A protagonista, tendo-se apiedado da mulher, começa a doar-lhe um pouco da comida da própria família:

*Sa colère était telle qu’Ethel est restée plusieurs jours sans retourner chez Maude. [...] « Tu n’iras pas chez Maude ? » [Justine] a-t-elle demande. « Et pourquoi tu n’y vas pas toi-même ? » a répondu Ethel. **Oui, pourquoi ? est-ce que cette vieille histoire un peu sordide, un peu stupide, n’avait pas assez duré ?** Maintenant, ils étaient vieux, on était en guerre, on crevait de faim dans les beaux quartiers. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 167-168, grifo nosso).*

A quem atribuir a interrogação feita no trecho em destaque? Nessa passagem, o uso do discurso indireto livre confunde o enunciado do narrador com o da personagem, visto que ele lhe delega a voz de modo indireto. Não se sabe ao certo quem questiona a duração absurda da história e parece-nos pouco provável que seja uma pergunta que o narrador faria (salvo se houvesse uma intrusão), de forma que a outorgamos a Ethel, como recurso que o narrador usa para traduzir o que ela pensa sem, no entanto, ceder-lhe a palavra diretamente.

Situação análoga ocorre no trecho a seguir, em que as vozes mencionadas – as notícias que chegavam de maneira extraoficial – se introduzem de maneira autônoma no discurso, sem que o narrador lhes anuncie:

*[...] Alexandre était resté sans parler. Il n’écoutait même plus la radio, cette voix qui chuintait des mensonges, **nos troupes victorieuses contiennent l’ennemi sur le front de la Meuse, elles ne passeront jamais la Marne,** quand les Allemands campaient devant Paris, que leurs chars et autos blindées ébranlaient la chaussée [...]" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 137, grifo nosso).*

No final do livro, o leitor assiste ao fim da narrativa sobre Ethel e a volta do narrador em primeira pessoa (N1), que assim se expressa: “*C’est la fin de la journée, peut-être. En juillet, à Paris, la chaleur rend les chambres d’hôtel suffocantes. Pour échapper à l’étouffement, je marche du matin jusqu’au soir, je marche au hasard des rues.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 199). Numa narrativa também homodiegética, como a do início do texto, esse narrador relata suas andanças pelas ruas de Paris, numa atitude de *voyeur*, referindo-se aos “[...] *noms de rues, boulevards, avenues, places et placettes que ma mère a répétée depuis*

l'enfance, que j'ai apprise par coeur." (LE CLÉZIO, 2008b, p. 199) e se põe a citar nomes de lugares retratados ou mencionados pela narrativa que Ethel protagoniza.

Além disso, o narrador cita o *Boléro* – o mesmo evocado múltiplas vezes na narrativa heterodiegética –, lembrando a história contada pela mãe sobre sua emoção na primeira vez em que ouviu a peça musical numa sala de teatro⁴⁹ e concluindo com a declaração que já conhecemos: "*J'ai écrit cette histoire en mémoire d'une jeune fille qui fut malgré elle une héroïne à vingt ans.*" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 207), remetendo diretamente à narrativa heterodiegética.

Essa série de pistas fornecida por N1 – incluindo a referência ao mesmo *Spam* que assistimos Ethel comer quando do fim da guerra –, aliada à sugestão de que a protagonista estava grávida de um menino – dada por N2 no final da narrativa em terceira pessoa –, permitem ao leitor identificá-lo também como o narrador heterodiegético. Há, por conseguinte, uma *mise en abyme* de narrativas e de instâncias enunciativas: a narrativa heterodiegética de Ethel é colocada dentro da narrativa primeira, homodiegética, biográfica, de “seu filho” – ou do autor, que viveu a guerra.

A instância narrativa, híbrida, tão fragmentada quanto o texto, se apresenta, então, de acordo com o seguinte esquema: [N1 (N2) N1]. O narrador em primeira pessoa troca de voz narrativa para contar a história de sua mãe e adota a posição de narrador heterodiegético: "*Simple témoin, le narrateur strictement homodiégétique adopte en effet, vis-à-vis du véritable héros, une attitude de biographe ou de conteur extérieur à l'histoire.*" (GASPARINI, 2004, p. 158). O desdobramento da instância narrativa, bem como as mudanças de foco narrativo adotadas na diegese, gera, por conseguinte, a simultaneidade e polifonia de vozes que confirmam novamente a estrutura musical da obra.

Assim, observando os níveis enunciativos das obras estudadas, é possível concluir, com Gasparini (2004), que a autoficção utiliza, de fato os três modos narrativos: tanto pode emprestar a estrutura da narrativa heterodiegética, quanto pode adotar o ponto de vista do narrador homodiegético, como também pode mimetizar a narrativa autodiegética do autobiógrafo propriamente dito, porém, mostra certa propensão a misturar os três. Nos textos analisados, observamos Le Clézio tomar emprestado do romance seu modo de narrar, operando uma ficcionalização da experiência pessoal.

Seja por meio do emprego da terceira pessoa, que simula a objetividade, seja pelo uso da primeira pessoa, o autor efetua a ficcionalização de si, se transforma em personagem de

⁴⁹ Fato que ocorreu efetivamente na vida de Simone Le Clézio, que pode assistir à primeira representação do *Boléro* de Ravel, na qual também estava presente Claude Lévi-Strauss (FEYEREISEN, 2013).

sua narrativa. Em outras palavras, o autor se projeta no texto, empreendendo o que Klinger (2012) denomina *performance*. A escrita de Le Clézio é, pois, *performática* na medida em que se coloca como “[...] uma escrita do *eu*, em que o *eu* do discurso referencial se projeta no *ele*, máscara da ficção.” (MARTINS, 2011, p. 190, grifos da autora). O autoficcionalista constrói, dessa forma, uma autobiografia imbricada à ficção, demonstrando, com essa postura, o desejo de que ela seja lida, também, na chave ficcional. Ou que ela não seja lida como nenhum dos dois, *nem* romance *nem* autobiografia, mas como um código à parte.

5.5 O tempo-espaço

Segundo Gasparini, ao contrário da identidade onomástica, das indicações paratextuais, das reflexões intertextuais e dos comentários metadieéticos, o tratamento do tempo não pode instaurar a identidade do narrador com o autor. Contudo, assim como o tratamento da voz enunciativa, a dimensão temporal de um texto pode atrair ou afastar os argumentos a favor da interpretação referencial.

Em *Temps et récit* (1985), Ricoeur chama a atenção para as possibilidades de “ficcionalização da história” e de “historicização da ficção” mediadas pelo tratamento dado às estruturas temporais da narrativa, propondo e discutindo o caráter “quase fictício” do passado histórico, bem como o aspecto “quase histórico” da ficção (RICOEUR, 1985, p. 278). Essas operações de ficcionalizar e historicizar ocorrem, de acordo com o autor, pelo entrecruzamento da ficção e da história na reconfiguração do tempo. Destacando o papel desempenhado pela imaginação na ficcionalização da história, Ricoeur afirma que, entre outras estratégias, o imaginário é fundamental no que tange ao passado que ele foi. A historicização da ficção, por sua vez, se efetuará por meio da imitação que a narrativa de ficção faz, de certa maneira, da narrativa histórica: “*Raconter quoi que ce soit [...] c’est le raconter comme s’il s’était passé.*” (RICOEUR, 1985, p. 275, grifo do autor).

Para o autor, esse *quase*, esse *como se* pode ser entendido a partir da hipótese de que, entre autor e leitor, há um pacto estabelecendo que uma voz narrativa conta fatos que pertencem ao passado dela, fatos que, para ela, se realizaram. Confirmada a hipótese, portanto, a narrativa de ficção seria *quase histórica* na medida em que os acontecimentos fictícios que ela relata são fatos vivenciados pela voz narrativa, isto é, partindo-se do pressuposto de que, se é *passado*, é porque se passou/aconteceu: “[...] *c’est ainsi qu’ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l’histoire.*” (RICOEUR,

1985, p. 277). A história seria quase fictícia em razão de a “quase-presença” dos acontecimentos reportados ao leitor, ou seja, o aspecto imaginário presente nesses fatos, substituir o caráter verídico do passado. Ricoeur (1985, p. 279, grifo do autor) conclui afirmando que “[...] *l’entrecroisement entre l’histoire et la fiction dans la refiguration du temps repose [...] sur cet empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictif de l’histoire.*”

A nosso ver, é a essa sobreposição que Le Clézio dá lugar nas narrativas estudadas. Já tivemos a oportunidade de pontuar que as obras estudadas neste trabalho caracterizam-se por estarem sob o signo do deslocamento, de um movimento no espaço, seja por uma viagem, como sugerem os próprios títulos de *Voyage à Rodrigues*, *Onitsha* e *L’Africain*, seja pela temática do retorno, indicada no título de *Ritournelle de la faim*. À movimentação no espaço está intrinsecamente ligada um recuo no tempo, que denota a tendência do autor de “*enchanter le monde d’autrefois*” (GASPARINI, 2004, p. 204), já que a função mnemônica do retorno para a terra original, o país dos ancestrais, logo, da “infância” da família, permeia boa parte da obra lecléziana. Assim, às ideias de Gasparini sobre o tempo, convém acrescentar, no que se refere à produção de Le Clézio, a questão do espaço, devido a seu papel de destaque como itinerário/percurso nessa produção, em que predomina uma forma de representar o tempo sempre atrelado ao espaço e vice-versa, o que nos levou a intitular esta subseção como “o tempo-espaço” e não apenas “o tempo” como fez o teórico francês.

O desejo de eternização do passado, tornando-o um eterno presente, revela uma forte atração de Le Clézio pelos mitos, que provém, segundo Roussel-Gillet (2010), da capacidade que eles têm de fazer a conexão com os tempos antigos. Uma atualização do mito do eterno retorno faz-se presente na obra do autor, delineando a volta ao tempo-espaço primordial ambicionada pelos protagonistas, e afirma o anseio que parece perpassar a literatura lecléziana de “[...] *partir à la reconquête de facultés atrophiées par le rationalisme et l’impérialisme économique: la puissance cognitive des sens, l’imagination, l’affectivité et la spiritualité.*” (SALLES, 2010, p. 28).

Segundo Eliade (1957), considerando-se que uma das funções essenciais do mito é justamente o resgate de um tempo primordial, o comportamento mítico do indivíduo moderno estaria expresso na angústia que ele demonstra diante do tempo presente, chamado “momento histórico”, na atitude de “sair do tempo” manifesta na tendência para negligenciá-lo e no desejo de participar de um tempo glorioso porque original. Esse esforço para romper com o tempo presente e recuperar um tempo primordial explica-se porque, conforme afirma Eliade,

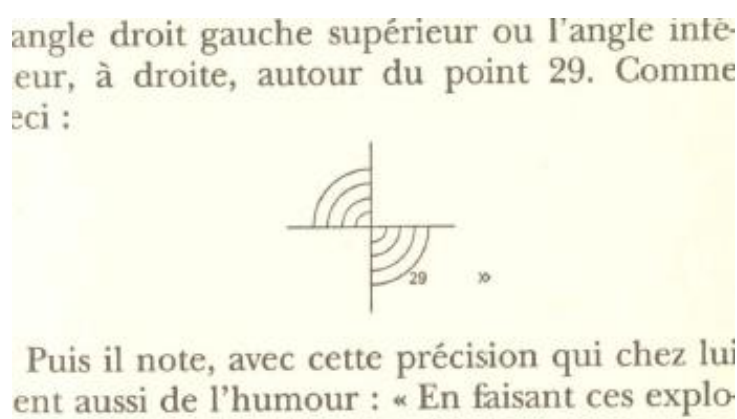
esse “voltar atrás” constitui-se também uma presença, por permitir ao indivíduo participar e reintegrar a plenitude dos inícios.

O mito do eterno retorno, do paraíso perdido, multiplica-se pela produção lecléziana não só por meio do recuo no tempo rumo às origens, mas também por meio das imagens espaciais da ilha paradisíaca, da paisagem edênica, do local de nascimento, lugares privilegiados, porque originais, em que o tempo se imobiliza e as leis são abolidas. O desejo de voltar ao passado como meio de autoconhecimento traduz a “nostalgia do paraíso” proposta por Eliade (1957, p. 87), típica do homem moderno e recorrente na literatura contemporânea por meio da temática da busca da identidade.

Voyage à Rodrigues é uma das narrativas em que o deslocamento espacial retoma, metaforicamente, a temática da volta ao paraíso ancestral, da busca identitária e da valorização da natureza, como foi visto. Esses temas, que já contêm um potencial poético característico, são abordados por meio de uma linguagem igualmente poética num texto que não apresenta um enredo propriamente dito, mas uma mistura de meditações, descrições, recordações do passado e relatos de momentos e fatos do passado e do presente da narrativa, seguidos de reflexões sobre os mesmos.

As digressões e as descrições produzem a descontinuidade da narrativa, vista por meio das várias partes que constituem o texto, separadas entre si por um espaço em branco, cada uma delas mostrando uma percepção, uma reflexão, um momento diferente. Além disso, pelo desejo de “*dématérialiser et repoétiser*” a língua, como se ela se tornasse mineral para se assemelhar mais às pedras (DAUBIGNY, 2018, p. 107), o autor usa técnicas de acumulação e cruzamento de registos semióticos diferentes, ao misturar símbolos matemáticos, desenhos, mapas, fórmulas, criptogramas, esquemas e figuras ao texto escrito, como é possível observar nas figuras abaixo:

Figura 5 – Esquema 1



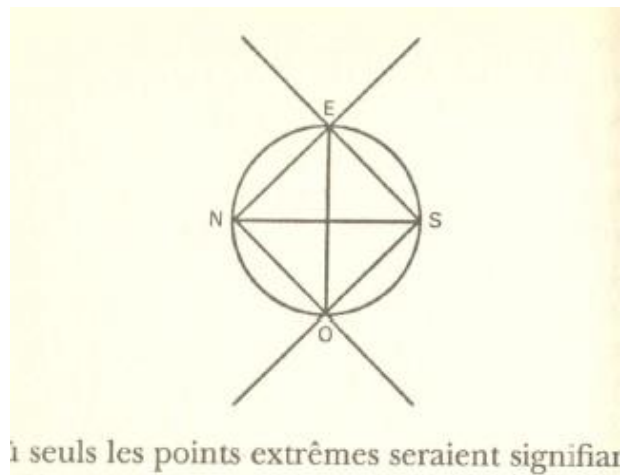
Fonte: LE CLÉZIO, 1986, p. 51.

Figura 6 – Representação de constelação



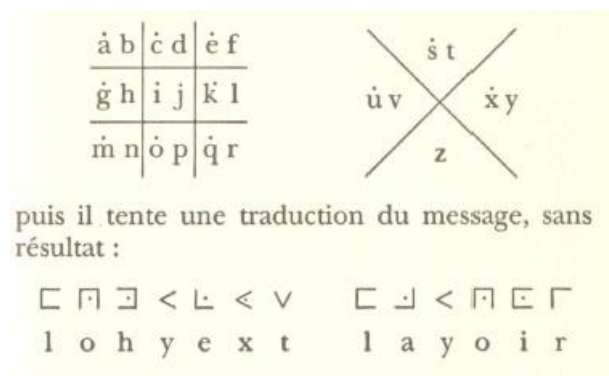
Fonte: LE CLÉZIO, 1986, p. 69.

Figura 7 – Esquema 2



Fonte: LE CLÉZIO, 1986, p. 92.

Figura 8 – Representação utilizando alfabeto cuneiforme



Fonte: LE CLÉZIO, 1986, p. 111.

Figura 9 – Representação do símbolo da Estrela de Davi

agone au centre duquel est écrit le r
lah, comme ceci :



es *Clavicules* portent avec elles le secret
lagie de Salomon, dont les navigateurs

Fonte: LE CLÉZIO, 1986, p. 112.

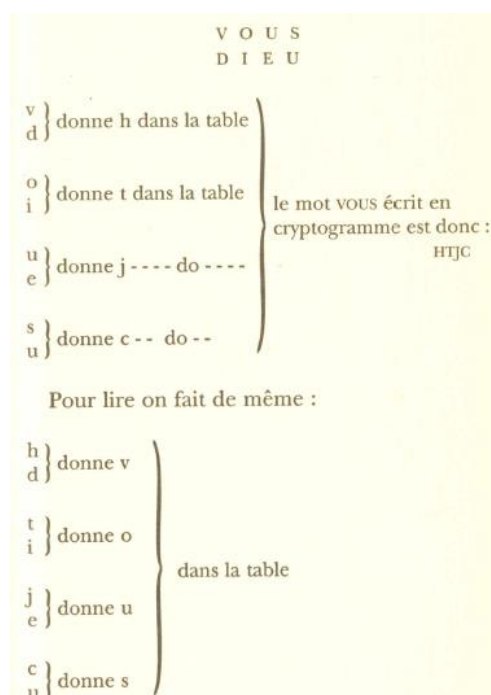
Figura 10 – Criptograma do sistema das *Clavicules de Salomon*

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 bcdefghijklmnopqrstuvwxyzab
 cdefghijklmnopqrstuvwxyzabc
 defghijklmnopqrstuvwxyzabcd
 efghijklmnopqrstuvwxyzabcde
 fghijklmnopqrstuvwxyzabcdef
 ghijklmnopqrstuvwxyzabcdefg
 hijklmnopqrstuvwxyzabcdefgh
 ijklmnopqrstuvwxyzabcdefghi
 jklmnopqrstuvwxyzabcdefghij
 klmnopqrstuvwxyzabcdefghijkl
 mnopqrstuvwxyzabcdefghijklm
 nopqrstuvwxyzabcdefghijklmn
 opqrstuvwxyzabcdefghijklmno
 pqrstuvwxyzabcdefghijklmnop
 qrstuvwxyzabcdefghijklmnopq
 rstuvwxyzabcdefghijklmnopqr
 stuvwxyzabcdefghijklmnopqrs
 tuvwxyzabcdefghijklmnopqrst
 uvxyzabcdefghijklmnopqrstuv
 vxyzabcdefghijklmnopqrstuvw
 xyzabcdefghijklmnopqrstuvwx
 yzabcdefghijklmnopqrstuvwxy
 zabcdefghijklmnopqrstuvwxyza
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Pour transcrire un texte selon le système des

Fonte: LE CLÉZIO, 1986, p. 114.

Figura 11 – Esquema utilizando o sistema das *Clavicules de Salomon*



Fonte: LE CLÉZIO, 1986, p. 115.

Do mesmo modo que mistura registros, o autor faz conviver, lado a lado, dois tipos distintos de linguagem: ao fazer transcrições de fórmulas e descrições dos mapas constantes entre os documentos de seu avô, utiliza uma linguagem exata, matemática, ao passo que, para fazer reflexões e falar das aventuras dele e do avô, emprega uma linguagem poética. Destaca-se que, “*Dans ce langage pré-littéraire cher à Le Clézio, avant la fondation de la langue, il y a donc la poésie de l’univers qui comprend le langage primitif des pierres, du ciel et de la mer.*”, de forma que o mapa do tesouro do avô é, na verdade, um mapa representando as leis imutáveis do universo (DAUBIGNY, 2018, p. 108), utilizando-se justamente dessa linguagem primitiva, que Daubigny chama de *mineral*, para comunicar a “harmonia do mundo” de que fala o narrador: “[...] *il y a dans l’écriture minérale de Le Clézio une mythologie, une physique, une métaphysique, une morale et un testament des pierres.*” (DAUBIGNY, 2018, p. 109).

A conjugação desses mecanismos produz um texto fragmentário, que pode levar à indeterminação distintiva da escrita pós-moderna, se considerarmos que “Trabalhar constantemente com fragmentos, associados a procedimentos como montagem, colagem, cortes e digressões, possibilita desconectar fatos e ações, desmantelando interpretações e concorrendo para reafirmar a rejeição pela totalização e unidade de sentido da obra” (FERNANDES, 2011, p. 211).

Contribuindo para a carga de poesia da linguagem, está o trabalho com o tempo, que aparece de maneira não cronológica e descontínua (os acontecimentos aparecem como *flashes*), visto que não há linearidade na narrativa, assim como não são fixadas datas para os fatos narrados. A marcação temporal é feita apenas em alguns momentos da narrativa, mas por meio da alusão a acontecimentos históricos que podem ter servido de referência para a busca de Alexis. Ainda assim, nenhuma data é categoricamente determinada, tanto da viagem do avô à procura do tesouro escondido, quanto daquela do narrador; a imprecisão do tempo é tal que sequer a idade do avô, na época de sua viagem, o narrador sabe precisar. Instaure-se, assim, o “*hors du temps*” a que o narrador faz menção repetidas vezes no decorrer do texto e o consequente afastamento da base temporal referencial.

Outro recurso utilizado pelo escritor para produzir esse efeito é o emprego daquilo que Borgomano (1993, p. 25) denomina “imperfeito de nostalgia”. O imperfeito mostra-se o tempo verbal de predileção de Le Clézio, que o emprega na maioria de suas narrativas, para indicar que a ação narrada tem duração imprecisa, repetindo-se como um hábito e deixando a impressão de inacabamento, alternando-o com o *passé composé*, o *passé simple* ou o presente.

Na narrativa em questão, há uma mescla do imperfeito a um presente do indicativo, de modo que o jogo temporal criado produz o efeito de eternização temporal, pois, ao usar verbos conjugados no presente no relato do passado, o discurso e as sensações a que ele dá vida são trazidos, de igual maneira, para o relato do presente e aproximados dele. Dessa maneira, ao falar do avô, o narrador parece saber exatamente o que ele sentiu no momento reportado do passado, ou ao descrever suas ações, dá ao leitor a impressão de que os fatos que narra acontecem diante de seus olhos, gerando a sensação de eterna atualidade. É o que ocorre na passagem a seguir:

À l'entrée du ravin, la falaise est couverte d'une herbe rase, couleur fauve, qui dissimule les creux du sol. Mon grand-père est assis donc, sur cette pierre plate, tournant les dos au ravin, regardant l'estuaire. Il tient comme toujours une cigarette (de tabac anglais, son seul luxe véritable) entre le pouce et le median, à l'horizontale, comme un crayon, dont il secoue la cendre de temps en temps. Son visage maigre est brûlé par le soleil, ses yeux bleu sombre sont plissés par la lumière qui se réverbère sur les roches de la vallée. (LE CLÉZIO, 1986, p. 98).

O valor essencial do presente, que permite descrever um processo inacabado, contemporâneo do momento da enunciação, produz a ambiguidade genérica (GASPARINI, 2004), já remetendo ao diário íntimo, cujos traços são constantemente usados pelo gênero autobiográfico, que a ele faz referências sem, contudo, imitá-lo de fato. Assim, a escrita

despedaçada de *Voyage à Rodrigues*, acompanhada de sua tonalidade contemplativa e do emprego do presente do indicativo, engendra uma *mimesis* da escrita íntima, o que já é, sozinha, uma marca de ficcionalidade, conforme Gasparini. Citando o diário de viagem do avô, que opera como motor da viagem empreendida pelo narrador e como origem e arquivo da narrativa que ele escreve, Le Clézio parece indicar mais a intenção que preside o trabalho de reconstituição factiva e literária do que escrever um diário propriamente. A etiqueta “diário” usada na sinopse da contracapa criaria, portanto, um simples efeito de anúncio desse trabalho.

Onitsha é uma narrativa cujo título, como já observado, também remete à ideia de deslocamento espaço-temporal. Nessa obra, a partir de um trabalho mnemônico, o autor busca reconstituir o tempo da infância passado na cidade de Onitsha. Analogamente a *Voyage à Rodrigues*, nota-se a convivência de mais de um tempo verbal, com predominância do imperfeito e do *passé simple* na narrativa principal e do presente do indicativo na narrativa mítica do povo de Meroë. A mistura temporal e a consequente quebra da linearidade da narrativa são provocadas deliberadamente pela justaposição e pela colagem de narrativas diferentes.

Na narrativa principal, cujo protagonista é Fintan, destacam-se os verbos no passado, mais especificamente o imperfeito e o mais que perfeito do indicativo e, ao final, o passado simples francês. O imperfeito da nostalgia, conforme a alcunha de Borgomano (1993), é responsável por dar o tom saudoso da totalidade do texto e sugere também a posição do narrador frente ao que ele conta: “[...] *une position justement nostalgique, qui refuse de considérer le passé comme achevé, et désire, en le racontant, en l’écrivant, lui rendre vie [...]*” (BORGOMANO, 1993, p. 22). Em associação com o mais que perfeito (empregado apenas para indicar a anterioridade de certos eventos em relação ao que é narrado no imperfeito), o uso dos verbos no imperfeito cria uma espécie de eternização do tempo, fazendo-o perdurar no interior da personagem, como se ele ainda estivesse vivenciando os acontecimentos e sensações narrados, e dando ao leitor a sensação de que os fatos contados estão próximos a ele, de que ocorrem diante de seus olhos.

C’était la saison rouge, la saison d’un vent qui gerçait les rive du fleuve. Fintan allait de plus en plus loin, à l’aventure. Quand il avait fini de travailler l’anglais et le calcul avec Maou, il s’élançait à travers le champ d’herbes, il descendait jusqu’à la rivière Omerun. Sous ses pieds nus la terre était brûlée et craquante, les arbustes étaient noircis par le soleil. Il écoutait le bruit de ses pas résonner au-devant de lui, dans le silence de la savane. (LE CLÉZIO, 1991, p. 104).

Nessa sequência, como em muitas outras, nota-se a desaceleração da narrativa, pois o que prepondera é a descrição do lugar e do espaço natural que o envolve. A contemplação da natureza provoca devaneios no narrador, que perde a noção do tempo, gerando uma suspensão temporal, já que a intriga em si não progride, mas permanece estática, suspensa, traduzindo o “fora do tempo” instaurado no seio da natureza. Assim, o que prevalece é a *duração*, uma percepção subjetiva do tempo, o tempo interior e psicológico, que traz densidade à narrativa. É possível observar, também, o valor iterativo do imperfeito, utilizado, no decorrer da narrativa, para narrar de modo repetitivo cenas corriqueiras e frequentes na vida da criança.

Com a aproximação do fim da narrativa e a notícia de que iria deixar Onitsha, Fintan realiza uma espécie de ritual de despedida do lugar, dando ênfase às sensações físicas e aos sentimentos despertados pelo contato corporal com a natureza em que passava a maior parte do seu dia, como é possível observar nas passagens a seguir: “*Fintan ressentit une ivresse, comme les premiers jours, après son arrivée. Il se mit à courir à travers les herbes [...]*”. (LE CLÉZIO, 1991, p. 258, grifos nossos) e “*Fintan sentit un bonheur sans limites. Il fit comme les enfants. Il ôta ses habits, et vêtu seulement de son caleçon il se mit à courir sur les coups de la pluie, le visage tourné vers le ciel.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 261, grifos nossos).

Nessa parte do texto, impera, como se pode notar pelos verbos destacados, o *passé simple* francês, e essa ocorrência não é fortuita. Retomando Benveniste, Gasparini (2004) mostra que o passado simples é não dêitico, isto é, ele projeta o texto no passado distante, criando um afastamento do enunciador e do leitor com relação ao texto, impedindo-os de sentir os fatos narrados como próximos, distintamente dos tempos do discurso (o imperfeito, por exemplo), que são ancorados no contexto de enunciação, fazendo com que o enunciador dos verbos se sinta incluso nos fatos narrados. Assim, o passado simples provoca o afastamento temporal de ações que são consideradas terminadas, tirando o enunciador de sua situação de enunciação. Ao utilizar esse tempo verbal, a voz narrativa indica que Fintan já sente a separação definitiva de Onitsha, como não mais fazendo parte daquele lugar e daquele contexto.

O presente do indicativo, por sua vez, é empregado predominantemente em três momentos. O primeiro é a narrativa que Fintan começa escrever no navio em seu percurso para a África e continua durante sua permanência em Onitsha: “*ESTHER REGARDE LES ORAGES AU-DESSUS DE LA FORÊT. UN NOIR A APPORTÉ UN CHAT. I AM UNGRY, DIT ESTHER. ALORS JE TE DONNE UN CHAT. À MANGER? NON, COMME AMITIÉ.*”

(LE CLÉZIO, 1991, p. 56). Essa narrativa – sempre em maiúsculas – irrompe repentinamente na narrativa principal, promovendo um corte temporal, bem como sua fragmentação.

O mesmo ocorre com a narrativa dos sonhos de Geoffroy, outro momento em que o uso do presente é observado. “*C’est elle qu’il [Geoffroy] veut voir, maintennat, Candace, peut-être la reine noire de Meroë [...] Quatre cents ans après elle, la jeune reine sait qu’elle ne reverra plus jamais l’eau du grand fleuve [...]*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 143). O relato do percurso da rainha de Meroë e seu povo, porém, é demarcado graficamente por um maior recuo das margens do texto, deixando uma extensa borda branca – como se a parte escrita concretizasse a mancha formada pela marcha da caravana, “*Pareil à un fleuve d’os et de chair [...] Pareil a un fleuve, le peuple de Meroë s’écoule [...]*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 159) – e separado da narrativa principal, compondo subcapítulos autônomos.

Dentro desses subcapítulos, a estrutura temporal é, também, fragmentária: apesar do domínio do presente do indicativo, há momentos em que a narrativa se apresenta num vai-e-vem entre presente e passado, como na passagem em que Geoffroy sobe o rio à procura de Aro Chuku e, durante a viagem de canoa, suas reflexões sobre a história de Meroë são feitas utilizando o passado – e não o presente como nos demais subcapítulos – ao passo que as ações da personagem a bordo da pequena embarcação são narradas no presente e, em seguida, o inverso, e assim por diante:

*Maintenant, la pirogue remonte la rivière Cross [...] Geoffroy sait qu’il va vers la vérié, vers le coeur. La pirogue remonte la rivière, vers le chemin d’Aro Chuku, elle remonte le cours du temps.
Au mois de décembre 1901, le colonel Montanaro, chef des forces britanniques d’Aro, a remonté cette même rivière [...] Puis, à travers la savane, divisée en quatre colonnes, l’armée s’est mise en marche [...]
Les ordres sont sans appel: détruire Aro Chuku [...] Rien ne doit rester de ce lieu maudit. Il faut tuer tous les hommes [...] Les quatre colonnes avancent à travers la savane [...]
Est-ce cela que Geoffroy est venu chercher, comme une confirmation de la fin prochaine de l’empire [...]?* (LE CLÉZIO, 1991, p. 202-203).

O capítulo “Loin d’Onitsha” é o terceiro momento em que o presente é utilizado, mostrando, efetivamente, o presente da enunciação, ou seja, Fintan como professor na Bath Boys Grammar School, no outono de 68 e, posteriormente, em Nice, na primavera de 69, ao lado do pai moribundo, relembando o tempo vivido em Onitsha, o que sugere que dali é enunciada a narrativa que acabamos de ler.

Desse modo, o emprego do presente é feito para representar os acontecimentos e suas respectivas narrativas “em processo”, no momento da enunciação: Fintan escrevendo seu

romance, e a transcrição dos sonhos de Geoffroy no instante mesmo em que acontecem. Assim, tem-se a impressão de que o fato e sua escrita ocorrem concomitantemente, como numa cena teatral. A interpolação dessas sequências narrativas secundárias, uma das “técnicas anticronológicas” do romance (GASPARINI, 2008), provocam, dessa forma, a mistura temporal e uma consequente fragmentação da narrativa.

Outrossim, a narrativa é pontuada de anacronias (antecipações e *flash-backs*)⁵⁰ e suspensões temporais. Como visto, as suspensões no tempo ocorrem, geralmente, quando da contemplação das personagens no seio da natureza, como no exemplo a seguir: "*La lenteur, c'était cela, un mouvement très long et régulier, pareil à l'eau du fleuve qui coulait vers la mer, pareil aux nuages [...] La vie s'arrêtait, le temps s'alourdissait. Tout devenait imprécis, il n'y avait plus que l'eau qui descendait [...]*". (LE CLÉZIO, 1991, p. 167).

Os *flash-backs*, por sua vez, são, sobretudo, lembranças de Maou e de Fintan sobre a vida antes de chegar à África ou nos primeiros dias no continente: "*Ils s'en allaient, jamais plus rien ne serait comme autrefois.*" (LE CLÉZIO, 1991, p. 14), "*Quand elle était arrivée à Onitsha, elle était une bête curieuse. Les enfants marchaient derrière elle dans les rues poussiéreuses, ils lui lançaient des lazzis, ils l'appelaient en pidgin, ils riaient.*" (LE CLÉZIO, 1991, p. 164). Já as antecipações aparecem quando as personagens preveem o destino da África (seja no passado ou no futuro), como, por exemplo, o presságio da rainha Arsinoë sobre o fim do povo de Meroë: "*Elle sent un grand vide au fond d'elle-même, parce qu'elle sait qu'elle ne reverra plus le fleuve, et que sa fille, et la fille de sa fille ne le reverront plus.*" (LE CLÉZIO, 1991, p. 149).

Esses vai-e-vem temporais, muitas vezes, criam um efeito cinematográfico no texto. Assistimos, diante de nossos olhos, a uma mudança drástica no cenário sem anúncio prévio do narrador. Em determinado momento da narrativa, por exemplo, Fintan e Maou vão à casa de Sabine Rodes; lá chegando, Maou entra na casa enquanto Fintan permanece no quintal com Oya e os gatos. A cena é descrita a partir do ponto de vista do protagonista até que, repentinamente, se faz a seguinte asserção: "*Dans la salle des collections, Maou avait le coeur serré.*" (LE CLÉZIO, 1991, p. 196), dando-se continuidade ao que se passa nesse ambiente da sala de coleções de Sabine Rodes. Estratégia semelhante é utilizada no episódio em que Geoffroy chega em casa com sua carta de demissão e a conversa com Maou que

⁵⁰ Respectivamente, *prolepses* e *analepses*, segundo a nomenclatura de Genette (197-, p. 38), que considera prolepse “[...] toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior”, ou seja, adiantar, na narrativa, algum acontecimento que aconteceu depois na história, e **analepse** “[...] toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior”, isto é, a retomada no discurso de algo que já aconteceu na história.

sucede a chegada. O foco narrativo, nesse momento, é posto sobre Geoffroy, que está sentado no sofá da sala, porém, imediatamente em seguida, afirma-se: “*Dans son lit, Fintan ne dormait pas. Il regardait fixement un rai de lumière sur le plafond [...]*”, numa brusca mudança de foco. Em ambos os casos, parece haver um deslizamento no espaço, provocado pela manipulação do tempo, gerando o efeito de montagem cinematográfica mencionado e revelando o caráter descontínuo da narrativa.

Ademais, o tempo histórico também vem se juntar à estrutura temporal da narrativa, a partir da menção de Fintan, no início da narrativa, à data de sua viagem a bordo do navio *Surabaya*: de “*14 mars 1948*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 14) a “*13 avril 1948*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 65), de que se destaca o ano de 1948, importante na medida em que remete ao pós Segunda Guerra Mundial, acontecimento histórico que teve total influência na separação efetuada entre Fintan e seu pai – se considerarmos aqui um biografema do autor e sua associação ao protagonista feita anteriormente, bem como algumas alusões feitas na obra.

Abrindo um parêntese, há de se salientar que a data de 13 de abril de 1948, marcada pela chegada de Fintan à África, tem especial importância se levada em consideração a biografia de Le Clézio, como já explicamos anteriormente: é a data de seu aniversário⁵¹. O aniversário celebra o dia de nascimento do indivíduo, ao ano que retorna, logo, sua simbologia está associada ao renascimento e à possibilidade de um novo recomeço, precisamente o que a chegada à África representa para a personagem: o início de um novo ciclo, identificado como a entrada no mundo adulto⁵², transformação que não passa despercebida a Maou, como vimos:

Il n'était plus l'enfant enfermé et fragile qui avait débarqué sur le quais de Port Harcourt. Son visage et son corps s'étaient endurcis, ses pieds étaient devenus larges et forts comme ceux des enfants d'Onitsha. Il y avait surtout dans sa physionomie quelque chose de changé, dans le regard, dans les gestes, qui montrait que la plus grande aventure de la vie, le passage à l'âge adulte, avait commencé. (LE CLÉZIO, 1991, p. 175).

Outra data histórica importante é dada no final da narrativa, na carta de Fintan – já na França – a Marima: “*hiver 1968*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 275), data que, levando em conta a destruição produzida pela guerra em Onitsha, relatada na carta, é possível relacionar à Guerra do Biafra, que ocorreu justamente no período de 1967 a 1970. Portanto, ao assinalar um

⁵¹ A data de nascimento do escritor é 13 de abril de 1940.

⁵² Considerando-se, também, a afirmação retirada do paratexto, a narrativa de *L'Africain*: “*L'arrivée en Afrique a été pour moi l'entrée dans l'antichambre du monde adulte.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 54).

começo e um fim para sua estadia na África e mencionar dois momentos determinados da História coletiva e mundial, o autor atesta a rigorosa ancoragem de sua narrativa no tempo histórico, e também num espaço determinado.

Em *L'Africain*, o narrador empreende um movimento espaço-temporal para contar, em primeira pessoa, sua experiência e, sobretudo, a do pai na África, com um olhar mais maduro, na intenção de prestar-lhe homenagem. Para realizar esse empreendimento, o narrador revisita suas memórias e transforma uma existência em texto, embaralhando elementos históricos e memorialísticos a elementos inventados.

Analogamente ao que ocorre em *Onitsha*, a história é datada: o narrador afirma que o pai chegou à África “em 1928” (LE CLÉZIO, 2004, p. 45), depois, menciona tê-lo encontrado no continente africano “em 1948” (LE CLÉZIO, 2004, p. 105) e, no fim do texto, situa os pais já em Nice “em 1968” (LE CLÉZIO, 2004, p. 115). Além disso, a narrativa se inscreve na História do mundo, por meio das constantes referências à Segunda Grande Guerra e à guerra do Biafra, garantindo o alicerce no real.

No entanto, o mergulho nas lembranças implica uma descontinuidade do tempo na narrativa, já que elas não se apresentam à consciência do narrador de maneira cronológica. A ruptura da cronologia e da linearidade temporal pode ser vista, especialmente, na distribuição dos capítulos. Como visto anteriormente, os dois primeiros (*Le corps e Termites, fourmis, etc.*) retratam a infância do narrador na África; o terceiro (*L'Africain*) faz um retrato de seu pai; o quarto (*De Georgetown à Victoria*) relata todo o itinerário do pai como médico no continente africano durante os anos de guerra; o quinto (*Banso*) conta os anos de felicidade e aventura dos pais na África; o sexto (*Ogoja de rage*) volta a versar sobre a vida do pai durante a guerra; e, finalmente, o último (*L'oubli*) mostra a chegada do menino ao continente e os anos que se seguiram. Ou seja: a ordem da história é completamente revirada. Além disso, no interior dos capítulos, apesar de se seguir certa linearidade, há alguns cortes no fio narrativo, seja com uma mudança no assunto que estava sendo tratado, seja com reflexões e conjeturas do narrador.

Numa fusão forma/conteúdo, a estrutura temporal da narrativa reflete exatamente a lógica do tempo da memória, e os acontecimentos, à semelhança das recordações, aparecem no texto livres de cronologia e linearidade, sendo ligados uns aos outros por livre associação e não por uma lógica temporal. Dessa maneira, a forma da narrativa imita o funcionamento da memória e o leitor necessita seguir atentamente o vai-e-vem dos fatos narrados para montar a história, assim como o próprio narrador precisou fazer para chegar à compreensão do pai. O narrador, desconfiando de sua capacidade mnemônica, utiliza a modalização em diversos

momentos, demonstrando, assim, sua hesitação diante de um passado que não conhece ou cuja memória falha.

Em dado momento da narrativa, por exemplo, o narrador relata ter sido tomado por crises de raiva quando criança, interrogando-se “*D’où venaient ces crises? Il me semble aujourd’hui que la seule explication serait l’angoisse des années de guerre.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 53-54, grifo nosso), deixando pairar certa dúvida sobre a real motivação das crises infantis. A hesitação também é expressa por meio de outras questões que permanecem sem resposta alguma – “*Faisait-il chaud vraiment? Je n’en ai aucun souvenir.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 29) – ou são respondidas no nível da probabilidade, sem nenhuma certeza, como no trecho “*Comment l’avons-nous su? Peut-être par mon père, ou bien par des garçons du village.*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 31).

Desse modo, obedecendo à mesma necessidade de preenchimento feita pelo trabalho memorialístico, a escrita exige que se recorra à imaginação para preencher as lacunas deixadas pela memória. Ou aos documentos. Nesse aspecto, as fotografias têm papel de destaque na obra, pois são elas que inspiram o narrador na criação de hipóteses sobre o que não lembra ou desconhece, considerando-se que as fotos são, em sua maioria, da primeira viagem do pai à África, quando o filho ainda não havia nascido. Para além de serem suporte da rememoração e da imaginação, essas imagens constituem uma “técnica anticronológica” (GASPARINI, 2008), visto que, distribuídas de maneira descontínua e arbitrária no curso do texto, obedecendo a um ritmo próprio e independente da escrita, convidam a uma leitura não linear da narrativa.

Em virtude da dimensão espacial que apresentam, as fotografias confirmam, ainda, a relação espaço-tempo sobre a qual a narrativa é construída e estabelecem uma atualização do passado que representam, ao trazê-lo de modo concreto, por meio da imagem, ao olhar do leitor, conforme pontua Cunha (2010, p. 99):

Pela fotografia, o tempo passado se presentifica no momento do olhar, o espaço reaparece detalhada e fugazmente, deixando além de uma sensação fugidia, a emoção do presente, não aquela vivida, mas outra, reconstruída, filtrada pelo presente, igualmente intensa ou dolorosa, às vezes.

Em *L’Africain*, Le Clézio cria um jogo verbal que recruta diversos tempos do modo indicativo, conforme a necessidade das lembranças: o “*imparfait*”, o “*passé composé*” e o “*présent*”. O imperfeito é empregado, sobretudo, quando o narrador relata suas aventuras de criança pelas terras africanas, como se pode ver em “*Alors nous, nous étions sauvages comme*

de jeunes colons [...] Nous courrions à toute vitesse, pieds nus, loin de la maison [...] Nous avions le coeur battant, la violence débordait avec notre souffle [...]" (LE CLÉZIO, 2004, p. 33). A esse tempo, ele mistura o *passé composé*, pretérito perfeito francês para contar fatos que ele não vivera: "*Mon père m'a raconté un jour comment il avait décidé de partir au bout du monde, quand il a eu terminé ses études de médecine [...]*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 48).

Porém, o uso mais interessante é aquele que o narrador faz do presente do indicativo, por exemplo, ao narrar os movimentos do pai pela África – sobretudo quando ele ainda estava descobrindo o continente –, gerando a sensação de que as cenas, semelhantemente a num filme, se desenrolam diante dos olhos do leitor, como se o narrador caminhasse ao lado do pai e gravasse as cenas com uma câmera, talvez numa tentativa de, ele mesmo, ver e viver as mesmas experiências do pai, como ocorre em "*Les clichés que mon père prend avec son Leica montrent l'admiration qu'il éprouve pour ce pays.*" (LE CLÉZIO, 2004, p. 83).

Além desse uso, esse tempo verbal também é empregado em outros momentos, em que o narrador tece considerações sobre algum fato e parece querer chamar a atenção do leitor para o momento da enunciação. Consideremos, por exemplo, o excerto a seguir:

Moi aussi j'ai acheté une pirogue, j'ai voyagé debout à la proue [...]. En examinant la photo prise par mon père à l'avant de la pirogue, j'ai reconnu la proue au museau un peu carré, la corde d'amarrage enroulée et, posée en travers de la coque pour servir occasionnellement de banquette, la canaleta, la pagaie indienne à lame triangulaire. Et devant moi, au bout de la longue « rue » du fleuve, les deux murailles noires de la forêt qui se referment. (LE CLÉZIO, 2004, p. 61-62).

O presente dá a impressão de que o autor presencia a cena vivida pelo pai, gerando, segundo Meynard (2014), uma superposição de duas cenas e de duas épocas.

Desse modo, utilizando o presente com um valor "durativo" (GASPARINI, 2004), Le Clézio cria um efeito semelhante àquele produzido pelas fotografias, trazendo o passado para o presente, tornando viva a memória de seu pai e fazendo-o "reviver" por meio dela. O passado é resgatado pela memória, que é recriada, reinventada pela imaginação, pois pensamos, com Gomes (2014, p. 74), retomando Paraíso, que "[...] mais do que recordar, mais do que reviver, narrar é reinventar." Presentificar e reinventar a memória desse homem constitui, para o escritor, sua forma de homenageá-lo.

Em *Ritournelle de la faim*, a busca lecléziana de uma forma literária original ocorre, também, por meio da reconfiguração do tempo. Em primeiro lugar, o tempo da história individual está profundamente atrelado à grande História, isto é, à História mundial, coletiva,

que serve como pano de fundo determinante para a narrativa, como já discutido. Tivemos a oportunidade de mostrar como a Segunda Guerra Mundial é uma sombra que, desde a primeira página do livro – com o relato do narrador homodiegético sobre sua fome –, recobre a narrativa e pesa como uma ameaça no decorrer do texto até que, finalmente declarada, influencia a vida de todos os personagens, tornando-se um dos principais fatores envolvidos na decadência da família da protagonista Ethel, o que revela a profunda interferência do fato histórico.

Expressando-se nessa perspectiva histórica, *Ritournelle de la faim* expressa o desejo de lutar contra o esquecimento, dando voz, a partir de uma experiência individual, às vítimas da História que compartilharam dos mesmos acontecimentos traumáticos, que “sofreram” a História, segundo as palavras de Gasparini (2004, p. 204): “*La mémoire individuelle se rattache alors à une ‘mémoire collective’: elle témoigne au nom de ceux qui ont partagé des idéaux, des événements, des sentiments communs [...]*” Assim, a obra ultrapassa o quadro particular de sua narrativa e se expressa de maneira mais generalizante, dando uma visão subjetiva do fato histórico.

O tempo histórico tematizado abre e, também, encerra a narrativa, com a clara demonstração do narrador de que a história de Ethel reflete e envolve toda uma coletividade: “*Ce sont des visages anonymes, qui n’ont aucune relation avec moi, et pourtant je ressens le choc de leur réalité, comme autrefois quand je lisais aux archives de la rue Oudinot les registres des esclaves vendus à Nantes, à Bordeaux, à Marseille.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 202).

Sob o controle do contexto histórico, os personagens são obrigados a empreender um deslocamento espaço-temporal que motiva toda a narrativa, instalando a temática do retorno, que aponta para a busca existencial de indivíduos que perderam seu lugar na sociedade. A travessia no espaço metaforiza, então, uma travessia no tempo (VILAIN, 2009), que deixa de ser apenas categoria narrativa para ser, também, tematizado em toda a obra. O retorno já sugerido a partir do título ocorre em todos os níveis, inclusive o temporal, em que se nota um incessante vai-e-vem no relato de acontecimentos e de tempos verbais, dando o caráter descontínuo da narrativa.

A fragmentação temporal começa com a inserção de uma segunda narrativa – retrospectiva e heterodiegética – dentro de uma primeira – no presente e homodiegética – do início do texto, em que um narrador cede a voz a outro, retomando a palavra apenas ao final, quando volta à narrativa no presente. Dentro da narrativa heterodiegética, nota-se, ainda, a colagem de outras narrativas de acontecimentos diversos, o que também leva à diluição da

linearidade e da cronologia. O exemplo mais contundente dessa mistura são as partes intituladas “*Conversations de salon*”, que entrelaçam várias vozes e vários pontos de vista sem, muitas vezes, creditar-lhes um autor, como no fragmento a seguir.

Conversations de salon

L'ennemi, ne pas se tromper d'ennemi, il est ici, à l'intérieur, dans nos murs.

– *L'ennemi de l'intérieur, vieux refrain de la droite nationaliste. (Rires.)*

– *Riez, riez, vous verrez dans quelques années, quand il vous arrivera ce qui est arrivé en Russie [...]*

– *L'Australie ça me plairait (Pauline) [...]* (LE CLÉZIO, 2008b, p. 59).

Além dessas partes, muitos outros fragmentos se juntam para compor narrativa, justapondo-se, sem relação aparente, entrecortando-se e separando-se uns dos outros por um espaço em branco na página.

A mistura dos tempos verbais tem grande contribuição para a quebra da linearidade da narrativa. O texto tem início com verbos conjugados no presente do indicativo, criando um efeito cênico que coloca Ethel e Monsieur Soliman caminhando pelas ruas ao alcance dos olhos do narrador, que relata seus passos no momento do desenvolvimento da ação, como se fosse uma câmera cinematográfica: “*Sur le lac, Ethel aperçoit des canards, un cygne un peu jaune qui a l'air de s'ennuyer. Ils passent devant une île sur laquelle on a construit un temple grec. La foule se presse pour passer le pont en bois et Monsieur Soliman demande [...]: 'Tu veux...?' Il y a trop de monde [...]*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 19).

Algumas páginas depois, o imperfeito vem se misturar ao presente, bem como o *passé composé* e o mais-que-perfeito, com predominância do primeiro e deste último: “*C'était venu depuis un certain temps. Pour se rassurer, pour s'exprimer, Ethel disait maintenant très souvent ce mot. Elle qui l'avait prohibé de son vocabulaire depuis longtemps, comme si seul Monsieur Soliman avait eu droit à ces sentiments: l'amitier, l'amour, l'affection.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 40); “*Ethel avait l'impression de flotter dans le ciel. C'étaient les nuages qu'elle aimait. [...] Elle avait l'impression de ne jamais avoir quitté cet endroit.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 125).

Concorrendo para a complexidade temporal, adicionam-se, ainda, diversos outros procedimentos, como enumerações (entre muitas outras, fragmentos 1 a 3), discurso indireto livre (fragmento 4), monólogo interior (fragmento 5), comentários e digressões (fragmento 6), interpolação de cartas, artigos de jornal (fragmento 7), documentos (fragmento 8), listas de nomes de ruas e variações gráficas (fragmento 9), desenhos (figura 12), canções – cuja

melodia tenta imitar no texto – entoadas nas reuniões familiares (fragmento 10), poemas e afins.

Fragmento 1

On pouvait vivre avec cela, c'était bien le plus étonnant. On pouvait aller, venir, faire des choses, sortir aux courses, prendre sa leçon de piano, rencontrer des amies, prendre le thé chez les tantes, coudre à la machine [...], parler, parler, manger un peu moins, boire de l'alcool en cachette [...] (LE CLÉZIO, 2008b, p. 108);

Fragmento 2

Ces noms farfelus, inventés, pailletés, de la petite noblesse de Maurice [...] [...] les Archambault, Besnières, de Gersilly, de Grammont, de Grandpré, d'Epars, les Robin de Thouars, les de Surville, de Atère, de Saint-Dalfour, de Saint-Nolff, les Pichon de Vanves, les Cléry du Jars, Pontalenvert [...] (LE CLÉZIO, 2008b, p. 129-130);

Fragmento 3

Tous, ils étaient châtiés, abandonnés, trahis, comme en retour de leur orgueil passé. Les volages, les « artistes », le affairistes, les margoulin, les prédateurs. Et aussi tous ceux qui avaient professé avec orgueil leur supériorité morale et intellectuelle, les royalistes, les fouriéristes, les racistes, les suprématistes, les mysticistes, les spiritistes [...] (LE CLÉZIO, 2008b, p. 156);

Fragmento 4

*Depuis son attaque, le tabac lui était interdit, mais à présent cela n'avait plus de sens. Il en avait besoin. La fumée lui servait d'écran pour masquer le réel. Le temps qui lui restait à vivre n'avait pas d'importance. **Bientôt il faudrait partir, ou mourrir, ce n'était pas différent.*** (LE CLÉZIO, 2008b, p. 124, grifo nosso);

Fragmento 5

Il fallait quitter l'enfance, devenir adulte. Commencer à vivre. Tout cela, por quoi ? Pour ne plus faire semblante, alors. Pour être quelqu'un, devenir quelqu'un. Pour s'endurcir, pour oublier. Elle a fini par se calmer. Ses yeux sont séchés. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 109);

Fragmento 6

Ethel a pleuré, elle s'est sentie libérée. Mais sans doute n'était-ce qu'une illusion. Le masque existait encore, il avait été fabriqué en série, et ceux qu'il faisait rire n'avaient pas changé. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 89);

Fragmento 7

“Article premier, est regardé comme Juif toute personne issue de trois grands-parents de race juive ou de deux grands-parents si le conjoint est juif. Article deux : l'accès et l'exercice des fonctions publiques et mandats sont interdits aux Juifs, comme suit [...]" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 139) – a reprodução dos textos dos decretos é inteiramente feita em itálico;

Fragmento 8

Leur viatique, c'était ce papier plié en quatre, copié au crayon bleu, qui disait :

Bescheinigung

Die Frau Brun, Ethel Marie,

Aus... Paris ist berechtigt, mi irhem Kraftfahrzeug n° 1451 DU 2

Nach... Nizza zu fahren. Es fahren mit ihr Familiaren

Paris, XII, 1942

Der Standortkommandant

Signé: Oberleutnant Ernest Broll (LE CLÉZIO, 2008b, p. 150) – em itálico no texto;

Fragmento 9

RUE FLAGUIÈRE

RUE DU DOCTEUR-ROUX

RUE DES VOLONTAIRES

RUE VIGÉE-LEBRUN

RUE DU COTENTIN

RUE DE L'ARMORIQUE

RUE DE VAUGIRARD

AVENUE DU MAINE

BOULEVARD DU MONTPARNASSE

Et aussi :

RUE DES ENTREPRENEURS

RUE DE LOURMEL

RUE DU COMMERCE

NOTRE-DAME-DU-PERPÉTUEL-SECOURS (LE CLÉZIO, 2008b, p. 199-200).

Fragmento 10 (reprodução da melodia da música)

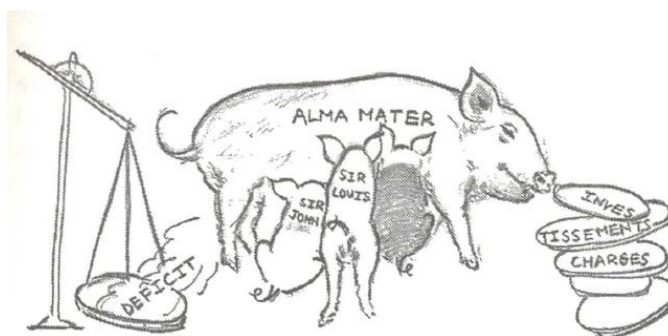
Ell-e me dit quelque cho-ose

Me tourmente – et j'a-perçus

Son cou de nei-ege et – des-sus

Un pe-e-tit-t-insec-te ro-ose ! (LE CLÉZIO, 2008b, p. 70).

Figura 12 – Desenho encontrado no dossiê intitulado “*Société de prospection du trésor de Klondike*”



Fonte: LE CLÉZIO, 2008b, p. 117.

A descontinuidade do tempo, e logo, da escrita, se efetua, ainda, por meio das anacronias inseridas na narrativa. A narrativa da história de Ethel tem início *in media res*, em que vemos a protagonista caminhar pelo parque com o tio-avô, com observações do narrador sobre a paisagem. No meio dessa descrição, surge o episódio da ansiedade de Ethel quando M. Soliman lhe dissera que a levaria para conhecer certo lugar, bem como as sucessivas tentativas da menina de fazer o tio falar. Sem obter êxito, “*Ethel, après cela, ne peut pas dormir. Toute la nuit, elle tourne et vire dans son petit lit en métal qui grince fort. Elle ne s’endort qu’à l’aube, et elle a du mal à se reveiller à dix heures [...] Monsieur Soliman n’est encore pas là.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 18). Nessa passagem, presenciamos, portanto, a evocação de um acontecimento anterior ao que estava sendo narrado, isto é, a retomada de um fato (uma analepse, em termos genettianos).

A anacronia ocorre, ainda, por meio do uso de antecipações (ou prolepses), por exemplo, quando o texto mostra os prenúncios de Ethel sobre a derrocada da família – “*Ethel se demandait si elle était la seule à savoir que la banqueroute s’approchait.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 81) – ou quando a protagonista prevê o futuro do vagão de trem que levaria os objetos da família: “*Évidemment, personne, et surtout pas Justine, ne pouvait se douter alors que le wagon plombé dans lequel ces objets seraient entreposés serait bombardé lors d’une des dernières attaques des atukas contre un point de la voie ferrée [...]*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 134), evocando de antemão um acontecimento que só aconteceria no futuro.

Em determinados momentos da narrativa, os cortes temporais dão a ilusão de um deslizamento no espaço-tempo, criando o efeito de montagem cinematográfica já observado em *Onistha*. É o que se verifica, por exemplo, na passagem em que o narrador discorre sobre os rumores a respeito de Hitler e da aproximação da guerra, mas, repentinamente, afirma “*Ethel enfonçait son corps dans le sable chaud, elle regardait le bois de pins avancer sous les nuages [...]*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 132), de modo que assistimos a uma brusca mudança de cenário e um longo retorno aos tempos distantes da adolescência da protagonista quando passava as férias “*au bord de la mer*”.

A certa altura da narrativa, ainda em sua primeira parte “LA MAISON MAUVE”, ou seja, quando a vida dos Brun ainda caminhava (aparentemente) bem e é marcada pelo ruído das reuniões familiares, uma antecipação parece se referir à situação de enunciação, trazendo-a para o texto, como se pode notar na passagem a seguir: “*Plus tarde, quando tout aura sombré, Ethel essaiera de se souvenir de ces après-midi du dimanche dans le salon de ses parents, et le silence du présent fera ressortir encore davantage le bruit de ces réunions [...]*”

(LE CLÉZIO, 2008b, p. 57), em que lemos “do presente” com o presente em que o autor escreve.

Outrossim, o embaralhar do tempo se efetua, ainda, devido à quase total ausência de indicações temporais precisas e determinadas. Em geral, o tempo é designado pela referência às idades de Ethel⁵³: “*Elle a dix ans*”, “*Ethel est entrée dans sa troizième année*”, “*elle avait dix ans*”, “*Elle avit dix-huit ans*”, “*Ethel avait onze ans*”, “*une fille agée de dix-neuf ans*”, “*L’été de ses douze ans*”, “*elle avait vingt ans*” e “*quand Ethel avait huit ans à peu près*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 17, 27, 86, 105, 109, 120, 126, 148, 163, respectivamente). A julgar pela forma respectiva com que as ocorrências são citadas – comprovadas pelos respectivos números das páginas em que são relatadas – torna-se evidente a estrutura temporal descontínua, não cronológica, estrutura para a qual convergem todos os mecanismos empregados pelo autor e analisados acima, produzindo, também, uma escrita fragmentária.

A escrita, assim como o espaço da narrativa – espaço de guerra e de destruição –, é feita de escombros, e essa desconstrução, se reflete nas categorias de tempo e de instância narrativa. Desse modo, é possível notar, a partir da estrutura fragmentária da narrativa (que se desdobra em duas), pela descontinuidade e cortes temporais, pela linguagem cinematográfica, pela multiplicidade de vozes e pontos de vista, pela colagem de elementos heterogêneos (desenhos, variações gráficas, poemas, músicas, listas e enumeração de nomes) que introduzem uma ruptura gráfica na página, bem como no ritmo da leitura, e quebram a lógica da narrativa e o conforto da leitura linear, que se opera a desconstrução da intriga preconizada pelo *nouveau roman*, de que Le Clézio é herdeiro, conforme Salles (2018), das interrogações que concernem ao fazer romanesco e à finalidade da linguagem. Para Salles (2018, p. 209): “*L’écrivain est un ‘héritier’ [...]: héritier d’une langue, d’un milieu social, d’une histoire culturelle, d’une configuration du ‘champ littéraire’ qui influe sur la production et la diffusion de ses livres.*”

Por conseguinte, apesar de atestados por um rigoroso quadro histórico, que ancora a narrativa no referencial do espaço-tempo coletivo, os acontecimentos são orientados numa direção mais ficcional, em virtude do caráter descontínuo da narrativa. Seria essa fragmentação do discurso um reflexo (ou a tradução) da própria experiência traumática? Um desafio da memória, fragmentária, que, tendo efetuado o necessário esquecimento, não pode oferecer senão fragmentos de existência? Uma existência que, silenciada pelos horrores da guerra, somente pode se exprimir por fragmentos, por intermédio de um discurso cortado? Ou

⁵³ Segundo Salles (2018), a protagonista tem dez a menos a menos do que Simone Le Clézio teria na mesma época.

seria uma maneira de confundir o leitor quanto aos limites entre ficcional e autobiográfico, de modo que se torne impossível definir onde começa e onde termina a imaginação? Ou tudo a uma só vez?

De acordo com Salles (2018, p. 138), em *Le Clézio*, a memória e a escrita estão em constante associação com os sentidos e as sensações por eles proporcionadas, como em Proust, mas, diferentemente do que faz o autor da *Recherche*, Le Clézio inverte o processo que conduz da sensação à memória involuntária, a partir da qual procede a criação da obra literária. Em *Ritournelle de la faim*, esclarece a autora, "[...] *c'est l'écriture [...] du goût, de l'odeur, de la connaissance du pain blanc qui, réactivant la sensation rémanente de la faim, relie 'directement' à l'enfance [...]*"

Contudo, a essa memória íntima, está amarrada uma memória coletiva, de um contexto histórico determinante. Assim, pensamos que, por meio do amálgama de forma e fundo, a estrutura fragmentária da narrativa serve exatamente à tradução da memória fragmentada do trauma, que implica certo esquecimento para superação da situação traumática, no caso, a guerra, o que nos permite atribuir ao texto o conceito de *roman puzzle* do *nouveau roman*, em que o leitor é convidado a montar o quebra-cabeça e tentar reconstituir, a partir de fragmentos⁵⁴ (da memória e do texto), a história fragmentada da família Brun, recurso esse que impede o jogo de ilusão romanesca. A tentativa de reconstrução da memória desempenha, pois, um papel de grande relevância na instituição do duplo contrato de leitura, visto que contribui para afastar a interpretação puramente referencial e orientar a leitura do texto por um caminho mais ficcional e romanesco.

À guisa de conclusão do aspecto temporal na obra lecléziana, é possível destacar que Le Clézio reconstrói o vivido com base em estratégias operatórias de deslocamento espaço-temporal, traduzindo de forma fragmentária a inscrição das personagens em sua história. Suas narrativas são estruturadas de tal maneira precisamente pelo fato de quase não apresentarem ação no seu sentido estrito, de modo que acabam revelando um tempo fictício, editado. Como é por meio das lembranças que entramos em contato com o sujeito do passado, a narrativa é criada a partir de materiais memoriais tais quais os sonhos, as imagens, as sensações, as conjecturas, os documentos. Sendo assim, o autor denuncia a ilusão referencial e convida o leitor a estar atento ao fato de que uma representação fiel do passado seria uma ilusão.

⁵⁴ Cabe aqui a ressalva de que Ethel, sobretudo na infância, também tem acesso apenas a fragmentos de história, testemunhando à distância (de seu quarto) os episódios das brigas entre os pais, as falas entrecortadas que lhe chegam através das paredes, os pedaços de conversas escutadas durante as reuniões familiares, tendo, ela também, que reunir e montar as peças do quebra-cabeça de sua própria história.

Segundo Hubier (2003), é característico do eu não se deixar capturar facilmente, de modo que faz parte de sua constituição a extrapolação do vivido, ou seja, a imaginação, as lacunas da memória, as fabulações de si, que também exprimem o que o sujeito é, já que “*L’écriture, comme l’identité personnelle, se fonde sur la mémoire.*” (GASPARINI, 2008, p. 213). Nesse sentido, o autor mobiliza a imaginação, que deve, além de preencher as lacunas da memória, refazer a história do sujeito e construir um “mito de si” (VILAIN, 2005, p. 121). Gasparini (2008, p. 145), remetendo a Robbe-Grillet, destaca o papel essencial da imaginação na construção do texto autoficcional, haja vista que suas lacunas projetam no texto uma possibilidade de leitura ambígua: “*La pièce manquante, la pièce fausse, la pièce purement imaginaire va être l’élément fondamental de l’autofiction [...] nous pensons qu’un élément imaginaire peut donner à l’ensemble un éclairage, un mouvement, une vie.*”

Desse modo, a experiência vivida é encenada como um romance, com seus personagens, seus diálogos, seus deslocamentos espaço-temporais, suas cenas e suas reviravoltas, como afirma Gasparini (2008). Nesses textos, o tempo constitui o motivo e a matéria, o fundo e a forma da narrativa e o tratamento que o autor lhe dá reforça o que ele diz explicitamente. Portanto, conforme Gasparini (2008), a inovação no tratamento do tempo é um indício de ficcionalidade, logo, de literalidade, constituindo-se como mecanismo de distinção entre o autoficcionalista e o autobiógrafo tradicional: este narra linearmente seu testemunho pessoal, ao passo que aquele traça sua história de forma fragmentária, apresentando, pela maneira de narrar, um distanciamento entre o vivido e o narrado, e dando ao texto uma “autonomia genérica”, uma vez que a mistura das convenções de representação do tempo tanto do romance quanto da autobiografia leva o texto além das categorias literárias existentes (GASPARINI, 2004, p. 228).

5.6 Lugares de sinceridade

O último postulado de Gasparini é de ordem retórica e está ligado à arte de persuadir, precisamente sobre o lugar de que é originada a alegação de sinceridade por parte do escritor autoficcional, cuja finalidade é convencer o leitor de seu investimento pessoal na escrita. Conforme Gasparini, a primeira justificativa para a escrita de uma forma romanesca que mobiliza, ao mesmo tempo, índices de sinceridade autobiográfica é a proteção que o álibi autoficcional assegura ao autor, que, por isso, cria condições propícias de ambiguidade genérica por meio de um “dispositivo romanesco defeituoso” (GASPARINI, 2004, p. 235).

Em segundo lugar, está a ficcionalização da experiência pessoal, que se fundamenta na tendência a creditar superioridade artística ao romance em detrimento da autobiografia. Finalmente, a função cognitiva da representação ficcional, que se torna suporte de comunicação e conhecimento de si e do outro: “*Plutôt que de raconter ce qu’il sait de lui, l’auteur semble alors utiliser le récit pour découvrir ce qu’il ignore, ce qui se cache sous le souvenir.*” (GASPARINI, 2004, p. 242).

Gasparini (2004) lista as categorias de lugares retóricos suscetíveis de criar a identificação entre protagonista e autor, entre os quais está a *confissão*, que, segundo o autor, tem função catártica: “[...] *l’effort de sincérité purge le sujet de son mal, dire sauve.*” (2004, p. 255). Ocasionalmente uma libertação, a confissão promove a cura do indivíduo. Esse caráter terapêutico da autoficção é notado, em certa medida, em *L’Africain*, no que concerne às questões familiares do autor, a julgar que a escrita enseja a Le Clézio o conhecimento e a compreensão de si e do próprio pai, possibilitando sua reconciliação com a memória da figura paterna. Ao se contar de modo editado, como e em relação com o outro, o autor deixa de se colocar como um todo coerente e passa a ser identificável a uma pessoa real e contraditória como o personagem criado, e nessa relação, pode se conhecer e se compreender melhor.

5.6.1 Combates: denúncia e feminismo

O lugar de sinceridade de predileção de Le Clézio, porém, é o *combate*, que ocorre, conforme Gasparini (2004, p. 268), quando o protagonista não mais registra passivamente suas lembranças, mas, de modo oposto, procura agir sobre seu destino, rememorando e dando um sentido ao passado. Com isso, “[...] *le texte du roman n’est plus seulement investi d’une fonction littéraire; il est aussi l’instrument d’une autre fin dans le réel.*” Em seu Discurso de Estocolmo, Le Clézio (2008a, p. 5) revela que “*Agir, c’est ce que l’écrivain voudrait par-dessus tout.*” e, em sua obra, o autor *escreve para agir*, e age por meio da *denúncia*, chamando a atenção para a dimensão social da literatura como meio de criticar o mundo ocidental e como forma de resistência contra as injustiças sociais que o caracterizam. Colocando-se sempre sob a perspectiva dos oprimidos e vencidos, “[...] *l’oeuvre oriente l’intérêt vers les civilisations disparues ou lointaines, des épisodes historiques mal connus.*” (SALLES, 2006, p. 289).

Em *Voyage à Rodrigues*, por exemplo, o autor promove a denúncia do turismo em massa, que não respeita a natureza de lugares, muitas vezes, virgens, autóctones. Nesse texto, observa-se um narrador que, à semelhança do que aparece em outros livros da extensa obra de

Le Clézio, tem predileção pelos espaços naturais, ainda não destruídos pelo homem, demonstrando o desejo de se afastar do espaço urbano consumido pela civilização. As personagens leclézianas, insatisfeitas com o materialismo da sociedade contemporânea, procuram fugir desse mundo, empreendendo uma espécie de “volta à natureza” (THIBAUT, 2008, p. 85), o que traduz a visão de mundo do autor, certamente contrária à globalização, ao consumismo, ao racionalismo exacerbado do homem atual. O excerto abaixo, em que o narrador mostra não haver mais espaço, no mundo hodierno, para a natureza ou para os sonhos como aquele de seu avô, já que aquilo que é valorizado é de natureza bem diferente, deixa evidente a crítica que se faz presente com frequência na produção do escritor:

Aujourd'hui, les oiseaux sont en exil. [...] Peut-être qu'ils savent que le temps est pour eux, que la mer, le ciel et les rivages redeviendront un jour libre. [...]

La quête de mon grand-père peut bien sembler dérisoire aujourd'hui, alors que cette mer a cessé d'être libre, alors que les Anglais ont accepté l'installation des bases nucléaires américaines [...]

[...]

Comment croire à cette histoire de trésor, à cette enquête? Notre siècle n'est plus un siècle à trésors. C'est un siècle de consommation et de fuite, un temps de fièvre et d'oubli. [...]. (LE CLÉZIO, 1986, p. 135-137).

Onitsha, por sua vez, protesta contra a colonização e a escravidão de uma sociedade segregacionista e escravagista que imperava no local em 1948, ano da chegada de Fintan à cidade, quando a Nigéria era colônia inglesa. A aversão ao colonizador e a sua maldade surge já no *Surabaya*, representados na figura de Gerald Simpson, autoridade da sociedade colonial em Onitsha. O colonizador e seus hábitos são retratados de modo negativo, caricatural, por serem rígidos, ridículos, não naturais e, paradoxalmente, não civilizados, ao passo que o mundo africano é delineado de maneira positiva, como um mundo natural e de liberdade.

Os representantes da sociedade inglesa são descritos portando vestimentas completamente inadequadas para o ambiente africano: “[...] *les hommes en tenue kaki avec leurs soliers noirs et leurs bas de laine montant jusqu'au genou, debout sur la terrasse un verre de whisky à la main, leurs histoires de bureau, et leurs femmes en robes claires et scarpins parlaient de leurs problèmes de boys.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 83), o que revela a inadaptação do colonizador a esse meio, bem como o desprezo à cultura do outro, manifestado nas piadas feitas sobre o pidgin (língua crioula nascida da colonização) feitas por Simpson durante os jantares no navio.

Questionando “*le concept occidental de progrès et de civilisation*” (SALLES, 2006, p. 79) e dando destaque à mediocridade e crueldade dos colonizadores, cuja violência racista é

confirmada, Le Clézio retrata fielmente a sociedade colonial e escravocrata e seus horrores no episódio em que Maou acompanha Geoffroy a uma reunião na casa da principal autoridade inglesa do lugar e nota que prisioneiros negros cavam, no solo, a abertura do que será uma futura piscina no quintal, sob um sol tórrido e num calor insuportável, enquanto os ingleses, indiferentes à cena, tomam chá na varanda, como descreve o narrador a partir do ponto de vista de Maou:

Maou était sur la terrasse, elle regardait avec étonnement ces hommes enchaînés qui traversaient le jardin, leur pelle sur l'épaule, en faisant ce bruit régulier chaque fois que les anneaux de leurs chevilles tiraient la chaîne, à gauche, à gauche. A travers leurs haillons, leur peau noire brillait comme du métal. [...] leurs visages étaient lissés par la fatigue et la souffrance. [...] Les invités parlaient fort, riaient aux éclats, mais Maou ne pouvait pas quitter des yeux le groupe des forçats qui commençaient à creuser la terre, à l'autre bout du jardin. [...] Elle sentait sa gorge se serrer, comme si elle allait pleurer. [...] Mais personne ne faisait attention à elle et les femmes continuaient de manger et de rire. [...] Maou ressentait une telle haine qu'elle dut détourner son regard. [...] Les invités ont ri, du bout des lèvres. (LE CLÉZIO, 1991, p. 83-84).

Opostamente à maldade – revelada, por exemplo, no excerto acima – e superficialidade dos colonos, os nativos são vistos como figuras naturais, ensinando a liberdade e o respeito à natureza a Fintan e Maou. Visando contrariar a hegemonia ocidental, Le Clézio enraíza a cultura e a imaginação africanas em seus escritos, de modo que os africanos são retratados como portadores do saber, iniciando os personagens nos segredos dessa terra repleta de mistérios. Assim, como visto, é a um garoto africano chamado Bony que Fintan empresta o hábito de correr descalço pela floresta, bem como é com ele que aprenderá a falar com os animais, considerados sagrados: “[...] *il avait entendu un serpent glisser près de lui dans les herbes, avec un lent bruissement d'écailles. Fintan lui avait parlé à haute voix, comme faisait Bony: 'Serpent, tu es chez toi, c'est ta maison, laisse-moi passer.'*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 252).

Ao se deparar com o contraste dessa visão de mundo, muito mais integrada, Fintan passa a sentir culpa e vergonha por pertencer a uma família de colonizadores, por ser, ele mesmo, um colonizador, “*des colonisateurs, pas de bienfaiteurs de l'humanité*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 196) conforme sublinha Sabine Rodes, um dos representantes da sociedade colonial inglesa em Onitsha. De acordo com Moudileno (2011, p. 64), esse mal-estar advém, sobretudo, da consciência de ser afiliado “*malgré lui*” a uma família julgada desonhrosa e,

por isso, é justamente essa ascendência condenável, que o situa *a priori* do lado da exploração do sistema colonial, que o personagem tenta digerir.

Esses sentimentos, como mostra Salles (2006, p. 73), são confirmados pelo escritor, que diz: “[...] *je ne me suis pas senti innocent, par exemple, d’avoir été un citoyen britannique dans un pays colonisé [...] on est tous responsables et nous portons une culpabilité tant sur le plan moral que politique*”, e se manifestam em diversas passagens do texto, como na cena que mostra Gerald Simpson fazendo piada do pidgin no navio, que, além de vergonha, suscita a raiva do menino; bem como no episódio em que Geoffroy mata um falcão e Bony repudia a ação, justificando tratar-se de um deus: “*Fintan avait ressenti de la honte, de la peur aussi.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 80); ou, ainda, quando, após uma revolta, vários trabalhadores forçados que construíam a piscina de Gerald Simpson são mortos a tiros, entre os quais o irmão de Bony, que se recusa a ver e falar com Fintan, sobre o que o narrador nos conta: “*Il était passé et Fintan avait ressenti de la honte. De la colère aussi, et il y avait des larmes dans les yeux, parce que ce qu’avai[t] fait Simpson [...] n’était pas sa faute. Il [le] haïssait autant que Bony.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 253).

Sempre enfatizando o ponto de vista de quem sofre a exploração e a guerra, o autor, conforme destaca Salles (2006, p. 76), insiste sobre a constante das guerras de colonização: “*La dissymétrie entre l’armement élaboré des conquérants et les forces rudimentaires des peuples conquis.*”, vide, por exemplo, as metralhadoras e fuzis utilizados pelas forças britânicas contra o povo de Meroë em Aro Chuku, armado somente de lanças e espadas, e os aviões e canhões lançados contra as crianças do Biafra, munidas de pedras e paus somente.

Conforme Alsehoui (2011, p. 110), o navio *George Shotton*, mencionado em diversas passagens da narrativa, é apresentado como o maior barco, representando o poder colonial dos ingleses, que possibilitou a conquista e aniquilação dos aborígenes nigerianos, de modo que “*Qu’Oya choisisse de quitter le dispensaire et d’aller accoucher dans le ventre de l’épave du George Shotton, est un fait hautement indicatif. La naissance d’Okeke est un triomphe sur la mort que représente le vaisseau colonial échoué et abandonné [...]*” No entanto, apesar do fim da colonização, suas consequências são indelévels e, ao final do texto, vemos Onitsha destruída justamente devido ao predomínio da visão mercantil e capitalista, em que o que prevalece é o capital, o lucro, em detrimento da natureza, da cultura africana e, sobretudo, da vida humana.

A exploração da sociedade colonial inglesa imposta aos africanos, assim como sua hipocrisia e superficialidade, também constituem motivo de denúncia incessante em *L’Africain*, em que o autor, já demonstrando maior compreensão sobre as razões da ausência

do pai, chama a atenção para o caráter humanitário desse homem que abandonou tudo, inclusive a família, para trabalhar como médico na selva africana, nas mais adversas condições que poderia haver⁵⁵:

C'est cette image que mon père a détestée. Lui qui avait rompu avec Maurice et son passé colonial, [...] lui qui avait fui le conformisme de la société anglaise, pour laquelle un homme ne valait que par sa carte de visite [...]; cet homme ne pouvait pas ne pas vomir le monde colonial et son injustice outreucidante, ses cocktails parties et ses golfeurs en tenue, sa domesticité, [...] et ses épouses officielles pouffant de chaleur et faisant rejaillir leur rancoeur sur leurs serviteurs pour une question de gants, de poussière ou de vaisselle caissée. (LE CLÉZIO, 2004, p. 68-69).

Le Clézio procura dar voz aos povos colocados “fora da História” (SALLES, 2006, p. 91), vencidos, relegados à margem da sociedade, que os ignora e os olha de maneira indiferente, olhar ao qual o escritor dirige uma crítica feroz, como, por exemplo, a denúncia às motivações do massacre que representou a guerra do Biafra para os povos africanos, conflito em que as grandes potências econômicas e sua mentalidade mercantil tiveram papel fundamental, provocando, por motivos econômicos, a destruição de um modo de vida ainda em harmonia com o meio ambiente:

[...] le Nigeria entre dans la phase terminale d'un massacre terrible, l'un des grands génocides du siècle, connu sous le nom de guerre du Biafra. Pour la mainmise sur les puits de pétrole à l'embouchure de la rivière Calabar, Ibos et Yoroubas s'exterminent, sous le regard indifférent du monde occidental. Pis encore, les grandes compagnies pétrolières [...] sont partie prenante dans cette guerre, agissent sur leurs gouvernements pour que soient sécurisés les puits et les pipe-lines. [...] La guerre civile devient une affaire mondiale, une guerre entre civilisations. (LE CLÉZIO, 2004, p. 115).

Semelhantemente ao que ocorre em *Onitsha*, em *L'Africain*, à rigidez do mundo inglês é contraposta a naturalidade do mundo africano, em que a relação com o corpo é mais natural, mais livre, como pode ser visto na passagem em que o narrador comenta o apagamento do rosto e a aparição do corpo quando de sua chegada à África – “*En Afrique, l'impudeur des corps était magnifique. Elle donnait du champs, de la profondeur, elle multipliait les sensations, elle tendait un réseau humain autour de moi. Elle s'harmonisait avec le pays ibo [...]*” (LE CLÉZIO, 2004, p. 13) – e o contato estabelecido com a natureza é de respeito: “*Comme les fourmis, les Scorpions étaient les vrais habitants de ce lieu, nous ne pouvions*

⁵⁵ O extenso território que as atividades de Raoul recobriam é representado por um mapa, que é reproduzido no livro (ver Anexo A).

être que des locataires indésirables et inévitables, destinés à nous en aller." (LE CLÉZIO, 2004, p. 41).

Dessa forma, Le Clézio, apesar de fazer parte da ala dos colonizadores e opressores, essa situação apenas se dá em teoria, pois o autor, por meio de seus escritos e, também, de seu paratexto, demonstra não compactuar – assim como seu pai – com a sociedade colonial, fazendo um retrato do círculo europeu imundo e insuportável, em oposição a uma África real e não exótica nem idealizada, o que permite colocá-los na posição do que Moudileno (2011, p. 71) chama de “colonizador de boa vontade”, ao estabelecer – a partir das considerações de Memmi – uma distinção entre colonial e colonialista, sendo colonialista o colonizador que se aceita como tal e goza dos privilégios do sistema colonial, e “o colonial” aquele que recusa tal sistema, como ocorre em relação ao autor e a seu pai.

Contudo, vale a ressalva de que, apesar da luta contra o racismo como uma constante de sua obra e das duras críticas à sociedade ocidental moderna, Le Clézio evita uma postura radical e maniqueísta, bem como a imagem que dá dos povos dominados nunca é cativa de um olhar de piedade, procurando não mistificar totalmente as chamadas sociedades arcaicas, nas quais ele enxerga excessos comparáveis aos nossos, como abuso de poder, corrupção, conspirações e rivalidades, conforme assinala Salles (2006, p. 79): “[...] *le propos n’est certes de mythifier les sociétés indiennes en paradis de paix et d’innocence [...] mais d’opposer une violence gardant des liens avec le sacré à celle qui résulte du ‘désenchantement du monde’ par la modernité.*”, acrescentando, ainda, que o autor, que considera a violência como um aspecto inerente ao mundo natural e cósmico, não evita falar da crueldade dos sacrifícios humanos realizados em meio a essas sociedades, como, inclusive, nos é sugerido em *Onitsha* (p. 215-218), a partir da representação de um ritual comemorativo do dia do inhame (base da alimentação africana), do qual resultam duas pessoas mortas.

Finalmente, *Ritournelle de la faim* denuncia mais especificamente o massacre da Segunda Guerra Mundial, a destruição e a morte que o conflito causou na vida dos civis, em todos os seus aspectos, apagando não só a identidade – apagamento que se mostra o único meio de Alexandre fugir dos nazistas: “*Ethel avait coupé: ‘Il s’agit d’un veillard grabataire, monsieur, le climat du Midi est sa seule chance de rester en vie’. Justine n’avait même tourné la tête. ‘Un veillard grabataire’, c’était ce que son mari était devenu.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 146) –, mas também os sonhos das pessoas: “*On ne mourait pas sous les bombes des Anglais et des Américains. Mais on mourait petit à petit, de ne pas manger, de ne pas respirer, de ne pas être libre, de ne pas rêver.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 160-161).

Ademais, a obra censura a falta de consciência de classe da sociedade, que, não atenta à estratificação de classes e aos próprios privilégios – ao contrário de Ethel, que “[...] *avait honte d’être riche*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 34) – comete excessos, sem se importar com as desigualdades sociais evidentes. A hipocrisia e o oportunismo dessa sociedade são representados e criticados por meio das figuras dos familiares ou amigos que frequentavam os almoços de domingo na rua do Cotentin e, a partir dos comentários maldosos, racistas e antissemitas que pontuam as reuniões e são ouvidos por Ethel – comentários que, segundo Salles (2018, p. 139), “[...] *suggèrent qu’il ne s’agit pas d’un phénomène contingent, mais d’une idéologie raciste fortement installée dans une partie de l’opinion française [...]*” – o autor tece uma crítica ao antissemitismo manifesto da burguesia francesa, cujo sentimento de superioridade é ironizado mordazmente:

Peu à peu, le monde se rétrécissait. Ils avaient voulu régner, pour arriver à leurs fins ils étaient prêts à toutes les ignominies. Maintenant, ils comprenaient que l’occupant ne faisait aucune différence entre eux et les autres, qu’ils seraient coupés et récoltés comme ceux qu’ils avaient dédaignés, tous ces va-nu-pieds et ses sans noms, ces sans-étoile nés pour les servir. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 157-158).

Novamente se colocando sob a perspectiva dos oprimidos, *Ritournelle* denuncia os crimes cometidos contra a dignidade humana, sobretudo a tortura, na conjuntura do regime totalitário, conforme atesta o texto:

Par moments venait l’écho des arrestations. L’hôtel Excelsior, du côté de la gare, où les prisonniers des Allemands étaient interrogés, battus, à moitié noyés. Les caves de l’hôtel Ermitage [...], où les torturés criaient la nuit avec des voix de chiens, leurs ongles arrachés, les femmes violées, un bâton enfoncé dans leur fondement, leurs bouts de sein brûlés au chalumeau. (LE CLÉZIO, 2008b, p. 170-171).

Ainda, traz à pauta as mazelas sociais vividas nesse momento histórico, em que as pessoas passam fome, apenas se alimentando com o pouco dos restos de alimento (cascas, folhas, frutas e legumes não amadurecidos) que conseguem recolher aos finais das feiras: “*Entre les étals vides circulaient des ombres, des vieux, des pauvresses [...]* *Silencieux comme des chiens, courbés en deux, enveloppés dans des fichus, des couvertures, leurs mains noires, aux ongles trop longs, leurs visages aigus, nez crochus, mentons en galoche.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 154-155), figuras entre as quais, um dia, Ethel reconhece Maude, cantora e antiga frequentadora da casa Brun em Paris, personagem inspirada, conforme lembra Salles (2018, p.

128) com base nas palavras de Le Clézio, em uma "[...] *cantatrice déchue qui chantait des opérettes dans les cours pour survivre*", condição que, na narrativa, aparece da seguinte maneira: "*Alexandre a baissé la tête quand [...] une bonne âme avait rapporté que Maude allait de cour en cour dans les quartiers riches pour chanter des airs d'opérette et ramasser ce qu'on lui jetait par la fenêtre.*" (LE CLÉZIO, 2008b, p. 170).⁵⁶

Para concluir nossa análise sobre os lugares retóricos que o escritor utiliza para convencer o leitor de sua sinceridade sobre o que escreve, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que, em seu livro de 2008 (*Autofiction: une aventure du langage*), Gasparini, ao falar sobre sua obra de 2004 (*Est-il je?*), lamenta ter esquecido de mencionar o lugar de sinceridade que, segundo ele, é o mais universal de todos, a saber, o amor. Pensamos – a partir de nossas leituras e percepções sobre as obras estudadas, bem como da fortuna crítica do autor – que, em se tratando da obra lecléziana, há ainda outro lugar de sinceridade que poderia ser acrescentado aos já catalogados pelo crítico francês e que gostaríamos de deixar sinalizado neste trabalho: o feminismo⁵⁷.

Le Clézio, em quase todas as suas obras, desenvolve uma figura feminina resiliente, forte e determinada, que não “abaixa a cabeça” diante das adversidades da vida e, principalmente, não se preocupa em obedecer aos padrões impostos pela sociedade para a mulher. Conscientes de que evidentemente, esse aspecto precisa ser tratado com maior profundidade e respaldo teórico – o que não é nosso intuito neste trabalho, uma vez que o tema renderia uma tese à parte –, gostaríamos, porém, de defender nossa ideia a partir de exemplos retirados das obras estudadas, *Onitsha* e *Ritournelle de la faim*, em que se lê uma postura que poderíamos chamar de feminista, tanto das personagens quanto do autor ao pintar seus retratos.

Em *Onitsha*, por exemplo, Maou subverte os padrões em diversos momentos. Assim que chega à cidade, por exemplo, faz uma visita ao Clube frequentado pelos homens da sociedade inglesa e, ao se deparar com um piano abandonado e empoeirado, se põe a tocar, para a enorme surpresa dos presentes, que é assim descrita:

⁵⁶ Segundo Balint-Babos (2010), a ruína da família no fim dos anos 30 e aprendizagem da mendicância também são dados biográficos de Le Clézio.

⁵⁷ Vale frisar que, nesta análise, consideramos o feminismo não em seu aspecto combativo de movimento político, nem na conotação político-ideológica que recobre o termo nos dias atuais, mas em seu sentido mais humanista – mais condizente, inclusive, com o humanismo das ideias e postura do próprio Le Clézio, cuja obra procura dar voz às minorias e aos esquecidos da História –, tendo como fim promover os ideais de igualdade entre os indivíduos, sem discriminar cor, classe social ou gênero.

Le son du piano éclairait jusque dans les jardins. Elle s'était retournée, et elle avait vu tous ces visages immobiles, elle avait senti ces regards, ce silence glassé. Les serviteurs noirs du Club étaient arrêtés sur le seuil, figés de stupeur. Non seulement une femme était entrée dans le Club, mais en plus elle jouait de la musique! [...] Quelque temps plus tarde, elle était venue jusqu'à la porte du Club, pour chercher Geoffroy, et elle avait vu que le piano noir avait disparu. (LE CLÉZIO, 1991, p. 95, grifo nosso).

Distintamente das demais mulheres britânicas, cujo olhar de repulsa em relação aos africanos é evidenciado na narrativa, Maou se aproxima dos nativos, construindo uma amizade com Oya e Marima sobretudo, pelos quais cria um enorme afeto, chegando ao ponto de dizer que jamais amara ninguém como essas pessoas, além de ser querida pelas crianças da cidade, enfim, se integra ao meio e ao seu modo de vida e de pensamento, em vez de olhá-los com desprezo e indiferença, como faziam as outras esposas dos ingleses, retratadas como frívolas e superficiais, preocupadas com coisas insignificantes, como já vimos acima. Maou, ao contrário, “[...] *ne se comportait pas en épouse de fonctionnaire, à l’abri des garden-parties sous ombrelle, régnant sur un ballet de domestiques.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 165-166), o que resultava no olhar irônico de Simpson lançado a Geoffroy no Clube, esperando que o homem colocasse sua mulher “no eixo”.

A inimizade endereçada a Maou por Simpson deve-se, especialmente, ao episódio da escavação da piscina pelos trabalhadores forçados, em que ela foi a única a interferir, intercedendo pelos homens em questão. Todavia, ao mesmo tempo, o narrador nos segreda que o inglês, na realidade, “[...] *ne pardonnait pas à Maou son indépendance, son imagination. En fait, il avait peur du regard critique qu’elle portait sur lui.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 166). Em outras palavras, Maou se nega a ocupar o lugar que esperam que ela ocupe, se nega a fazer o que a sociedade espera dela enquanto mulher, de modo que Simpson, ao procurar nela a passividade vista nas mulheres com as quais está habituado a lidar, não encontra e revela seu medo da potência manifestada por Maou, que, por sua vez, tece uma crítica direta à insignificância das mulheres na sociedade colonial, “[...] *engoncées dans leurs principes respectables, comptant leurs sous et parlant durement à leurs boys, en attendant le billet de retour vers l’Angleterre.*” (LE CLÉZIO, 1991, p. 168), em vez de olhar com mais generosidade os africanos e a opressão por eles sofrida.

Postura semelhante pode ser observada em Ethel, personagem em que lemos uma atitude feminista de empoderamento⁵⁸ pela recusa a obedecer às ordens impostas pela sociedade, comandada quase que exclusivamente por homens (o pai, o advogado com quem

⁵⁸ Neologismo criado a partir do termo de origem inglesa *empowerment*, conceito que indica a concessão de poder a si mesmo ou a outrem e que está no âmago dos debates de movimentos sociais como o feminismo.

trata sobre a herança, os engenheiros responsáveis pela construção do prédio no espaço que seria destinado a *maison mauve*). A protagonista apresenta as marcas da errância observada nas protagonistas leclézianas, mostrando-se completamente independente ao andar desacompanhada pelas ruas de Paris mesmo sendo apenas uma jovem adolescente. Essa independência permanece durante a juventude, quando ela caminha sozinha pelas ruas e lugares desertos de Nice, deparando-se, muitas vezes, com pessoas maldosas, como um homem que se aproxima exibindo as partes íntimas e um grupo de jovens que tenta impedir-lhe a passagem, dos quais ela consegue se livrar sozinha, sem sequer contar aos pais: “*Elle disait qu’elle était responsable d’elle-même. C’était ça façon d’être en guerre.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 153).

Salles (2018, p. 133) assinala o movimento ascendente da evolução da heroína, que “[...] *brutalement arrachée à la candeur de l’enfance et après un bref temps de désespoir, se dresse de toute son énergie, de toute sa volonté, de toute sa lucidité contre les coups du destin.*” Determinada, Ethel impede que os engenheiros coloquem em prática os excessos previstos nos projetos da construção da casa imaginada por M. Soliman, bem como procura o advogado para interceder pelas finanças do pai, conforme relata o narrador: “*Me Bondy était pris de court. Il n’avait probablement jamais eu dans sa carrière affaire avec une jeune fille âgée de dix-neuf ans qui venait lui réclamer des comptes.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 120).

Nas conversas sobre casamento com as amigas do liceu, a opinião de Ethel é nitidamente não idealizada e, até mesmo, avessa ao casamento como instituição, assim expressa:

Ethel n’avait pu s’empêcher de ricaner: «Ça ressemble plutôt à une vente aux enchères, ton histoire.» Elle avait ajouté comme un défi : «Moi, je ne me marierai jamais. À quoi ça sert?» Elle savait que ça serait commenté, rapporté, elle s’en fichait. «Les garçons, ce n’est pas ça qui me manque, pas besoin d’un mariage pour vivre avec quelqu’un.» – «Et les enfants?» Là, Ethel était contente de marquer un point: «Ah bon? C’est pour les enfants que tu te maries? Pour qu’après on te tienne en te menaçant de te les enlever? Qui est-ce qui fait les enfants? Pas les hommes, que je sache!» (LE CLÉZIO, 2008b, p. 106).

Sem idealizações, de fato, seu casamento com Laurent, ao final da narrativa, ocorre em uma pequena cerimônia, extremamente simples e reservada, sem pompa nem superfluidades e com um número severamente reduzido de convidados, entre os quais não figurava sequer a mãe, que não pode comparecer devido ao marido enfermo. Essa visão de mundo, certamente contrária à necessidade de um enlace matrimonial para se estabelecer uma relação sexual, faz

com que a protagonista se relacione sexualmente com Laurent ainda adolescente sobre a areia da praia e a cena que segue ao ato pode ser entendida também como uma separação entre sexo e amor: “*Elle l’embrassait pour le faire taire. Il ne fallait rien dire, surtout ne prononcer aucune parole, pas un mot, surtout ne pas dire: je t’aime, ou quoi que ce soit de ce genre.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 131).

Ainda, sua conduta e mentalidade partidária da independência da mulher se exprimem explicitamente quando, ao reencontrar a antiga amiga de infância, Xénia, e seu esposo Daniel, Ethel evoca o trabalho de estilista da amiga e a possibilidade de criar uma grife e estender o projeto à América, ao que Daniel, interrompendo Ethel, responde: “*“Moi, tout ce que je veux, c’est vivre une vie normale’.*”, com a sucessiva avaliação da protagonista sobre a postura individualista (e talvez, autoritária) do rapaz: “*Ethel s’est sentie offensée pour son amie, mais Xénia n’avait pas l’air de se demander ce que c’était, pour ce garçon, une ‘vie normale’. [...] c’était sa propriété, elle était prête à tout accepter.*” (LE CLÉZIO, 2008b, p. 195).

Ao contrário da passividade demonstrada por Justine, Ethel pega seu destino nas mãos e tem papel ativo na modificação da própria existência. É ela a responsável por tudo preparar para a fuga dos pais de Paris para Nice e, depois, para Roquebillière, dirigindo um automóvel apenas 44 anos após a primeira carta de motorista ter sido autorizada a uma mulher francesa⁵⁹, salvando a família e se fazendo, efetivamente, “*une héroïne à vingt ans*”, mestre da própria vida. O próprio nome da protagonista, cuja origem é do inglês antigo *aethel*, que significa “nobre”, reforça essa característica da jovem. Assim, a nosso ver, o heroísmo de Ethel, “*cette figure rayonnante au coeur du récit*” (SALLES, 2018, p. 142) e sua mentalidade pouco conservadora para a época colocam-na – bem como Maou – como uma mulher à frente de seu tempo e, por que não?, uma feminista *avant la lettre*.

Desse modo, embora escreva a partir de questões íntimas, Le Clézio mostra-se engajado numa causa coletiva, denunciando questões sociais, raciais, ecológicas, políticas e econômicas, fugindo ao umbiguismo, ao narcisismo inútil apontado pela parcela da crítica que é avessa ao gênero autoficcional. Nota-se, na obra do autor, a existência de uma dimensão pessoal e íntima sem, no entanto, excluir o aspecto social, tendência lembrada por Schollhammer (2009) como uma particularidade dos escritores contemporâneos. Toda a visão de mundo que permeia a obra lecléziana vai ao encontro do que salienta o crítico quando afirma que

⁵⁹ A primeira carta de motorista outorgada a uma mulher na França ocorreu em 1898.

[...] o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível enxergá-lo. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

Comunicando sua experiência pessoal de uma maneira que se quer autêntica, Le Clézio cria a ilusão referencial que conduz o leitor à identificação do autor com o personagem e, por conseguinte, ao convencimento. Assim, a escrita autoficcional permite compreender melhor a proporção dos acontecimentos que abalaram os alicerces da humanidade e do próprio sujeito, levando-o a melhor conhecer sua história, tanto a pessoal quanto a coletiva, bem como a si mesmo. No entanto, embora a situação seja de escrita do vivido, da experiência individual, vale ressaltar e concluir, com Doubrovsky (*apud* GRELL, 2014, p. 58), que "*Ce n'est pas une vie qu'on lit, mais un texte.*"

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, a autoficção praticada na contemporaneidade ultrapassa em muito a definição inaugural de Doubrovsky, que pouca diferença apresentava em relação à autobiografia clássica. Hoje, o texto autoficcional é caracterizado especificamente por estabelecer um duplo pacto de leitura, em razão de ser construído tanto na chave ficcional quanto na chave referencial, revelando, portanto, a porosidade entre as fronteiras genéricas e produzindo ambiguidade no que se refere ao gênero. A ambiguidade torna-se, assim, característica elementar do gênero autoficção, sendo criada por meio de mecanismos que o autor utiliza para embaralhar as pistas genéricas distribuídas ao longo do texto. Com base nessa estratégia, Gasparini (2004) cria uma metodologia consistindo em avaliar os indícios disponíveis no texto que convidam à leitura na chave autobiográfica, bem como os sinais que, opostamente, levam a interpretá-lo a partir do código romanesco. O resultado da análise leva, então, à resposta para a questão “*Est-il je?*”, ou seja, permite responder se a voz que fala em determinada narrativa pode ser identificada à voz de seu autor.

A obra lecléziana coloca em pauta a necessidade sentida pelo autor de conhecer novas culturas, mentalidades e modos de vida, traduzindo a necessidade de liberdade, de uma relação menos cerebral, menos intelectual com o universo: “*J’avais besoin d’un choc physique. Je voulais cesser d’être quelqu’un purement cérébral. Je me suis aperçu que je devais tendre vers cela. Que cette non-cérébralité pourrait nourrir mes livres futurs.*” (LE CLÉZIO, 1999, p. 162). As narrativas estudadas, resultado dessa busca, relatam o encontro com o outro que permite a Le Clézio a descentralização do olhar, assim como o questionamento de valores e certezas da sociedade de que participa, e, dessa maneira, identificando-se ao pensamento e costumes das culturas não ocidentais, exprimir “[...] *son désir d’une completude, reconnaissant en l’autre des aspirations présentes en lui, mais dont la modernité ne favorise pas l’épanouissement.*” (SALLES, 2006, p. 91).

Confrontar o outro leva à constatação do que falta e a nova visão de mundo advinda do contato positivo com a alteridade fará com que a escrita do autor se torne uma forma de busca da espiritualidade e/ou da magia que apenas as culturas ditas arcaicas possuem, logo, um modo de se compreender e de se (re)encontrar, o que faz da produção lecléziana uma literatura não de evasão, mas de busca, segundo destaca o próprio Le Clézio (1999, p. 51): “*Une littérature qui serait une littérature où l’on cherche un trésor caché, et qu’on finit par trouver.*” Tal busca é responsável por colocá-lo em contato com as forças sagradas da natureza, em comunhão com o espaço, permitindo-lhe encontrar seu tesouro, seu lugar na

formação da harmonia do universo: “[...] *une intelligence nouvelle qui le fait entrer en communication directe avec l’universel: la sensibilité de l’eau et du fleuve, la pensée du ciel et des arbres, l’être des feuillages, l’ample langage qui a oublié le langage.*” (CORTANZE, 1999, p. 170). A busca do outro coincide, assim, com a busca de si e a escrita torna-se viagem, que conduz o autor em direção a si mesmo.

Procuramos demonstrar, porém, que a alteridade pode estar não apenas em outras culturas e visões de mundo, mas também na figura de algum membro da família, cujo percurso o autor precisa refazer (ainda que virtualmente, por meio da memória) para compreender sua origem e, desse modo, se compreender. Consciente da herança que traz de seus familiares e ancestrais, o indivíduo é conduzido a recuperar fragmentos esparsos de memória para reconstruir sua história, coleta que termina por distribuir, no texto, diversas vozes, distintos pontos de vista, que, falando simultaneamente, recobrem-no da polifonia, por meio da qual, geralmente, a identidade é construída. Além disso, indissociável de seu tempo, conforme pontua Salles (2006, p. 18), “[...] *car il écrit d’un lieu, d’une origine sociale qui influencent plus ou moins fortement et plus ou moins explicitement la thématique de son oeuvre [...]*”, ele traz, ainda, outra voz: a da História, e mais do que isso, a voz dos oprimidos pela História, que também converge para a composição de quem o indivíduo é.

No entanto, o autor reconstrói o passado de maneira arbitrária, isto é, apesar de contar a História a partir de experiências reais, verificáveis, também lhes dá um prolongamento ficcional, inventando elementos que estão ausentes e evocando as fontes do imaginário, como o período da infância. Já que o eu não consegue mais se exprimir como um todo coerente e a autobiografia tradicional não basta mais à expressão desse interior confuso e insatisfeito com sua incompletude, “[...] *la reconstitution d’une construction identitaire glisse facilement vers la fiction.*” (GASPARINI, 2004, p. 58). Em outras palavras, o escritor utiliza estratégias de ambivalência genérica que possam traduzir a indefinição de sua identidade, a pluralidade de vozes que a compõem, combinando, para isso, procedimentos dos gêneros ficcionais, como o monólogo interior e o metadiscorso, e dos gêneros referenciais, como a inserção de documentos, para construir uma obra que é referencial no que concerne à experiência do narrador e ficcional quanto ao código narrativo utilizado para retratá-lo.

Neste trabalho, propusemo-nos a mostrar de que modo Le Clézio mobiliza os dispositivos, inventariados por Gasparini, de identificação narrador-autor, as indicações paratextuais, os recursos da *mise en abyme* e do metadiscorso, o trabalho no nível enunciativo, os procedimentos de complexificação temporal e o investimento afetivo de lugares de memória, entre eles, a problemática familiar, para compor seus textos, colocando-os sob o

signo da ambiguidade genérica particular da autoficção. Conforme afirma o autor, a distribuição dessas indicações genéricas é um fator de enriquecimento textual na medida em que esses procedimentos produzem a obra, refinando a complexidade estrutural e semântica do texto. Le Clézio manuseia esses recursos com eficácia, misturando dados verificáveis de sua biografia a acontecimentos históricos atestados documentalmente a elementos ficcionais, lapidando-os de tal maneira por meio de mecanismos romanescos que se torna difícil discernir onde começam e onde terminam a ficção e a realidade.

De acordo com Salles (2006, p. 241), “*L’humanisme de Le Clézio vise à concilier la perception moderne de l’individu comme une créature singulière [...] et l’intégration à un continuum: une communauté, une histoire, la condition humaine.*” Por isso, embora empreenda uma *mise en scène* de si enquanto autor, numa nítida atitude performática, Le Clézio busca atingir o universal a partir de experiências singulares. Expressando-se por meio de uma forma capaz de generalizar o que é particular, indo além da simples confissão, o escritor “escreve para agir”, isto é, exprime uma “fala coletiva” (GASPARINI, 2004, p. 335), tocando as questões da humanidade, dando voz aos silenciados pela História e, ao mesmo tempo, se inscreve na rede de influências necessárias a sua formação como sujeito: “*Le romancier construit alors sa légende en s’autoproclamant emblème et porte-parole d’un groupe humain. Il transcende et légitime ainsi son travail mémoriel.*” (GASPARINI, 2004, p. 336). A ambiguidade genérica da autoficção permite, portanto, o encontro com a voz do outro, sua melhor compreensão e, como consequência desse diálogo, um conhecimento mais amplo de si mesmo. Por conseguinte, a autoficção, segundo a fórmula de Laurens citada por Grell (2014, p. 39), “[...] *ne dit pas ‘Je suis’ mais plutôt ‘Je sommes’.*”

É nesse aspecto que se encontra a coerência da obra do autor. Ao falar de temas que se repercutem em diversas narrativas e retomar situações que ecoam de um livro ao outro, Le Clézio cria uma rede intertextual e paratextual que exige a fidelidade do leitor, “[...] *fortement sollicité par une écriture qui met à l’épreuve ses compétences linguistiques, culturelles, intertextuelles, littéraires, voire sa mémoire [...]*” (SALLES, 2006, p. 287), para perceber as referências dispostas, muitas vezes de modo bastante sutil, ao longo do texto. Em cada um dos livros, o autor distribui dados e elementos biográficos distintos; coloca, em cada obra, um protagonista que tenha semelhanças com ele ou com algum membro de sua família, de modo que cada uma delas comporte um ou mais episódios diferentes de sua vida particular. O leitor é, assim, desafiado a seguir o rastro deixado pelo jogo de pistas (falsas) e montar o *puzzle* da história do autor a partir dos fragmentos espalhados em sua extensa produção.

Essa ressonância cria entre os livros, nas palavras de Salles (2006, p. 295), um *continuum* que aumenta a sensação “*d’une oeuvre musicale*”, que, a nosso ver, traduz o projeto estético do autor de engendrar uma verdadeira *recherche*, nos moldes proustianos, isto é, um livro dividido em vários volumes cujo objetivo é a busca de um tempo passado a fim de melhor entender a história familiar e coletiva, e, ainda, uma *recherche* no sentido literal do vocábulo, ou seja, pesquisa científica, investigativa, significado esse que também foi pensado por Proust como característico de sua própria obra.

Nessa empresa, a identidade *em processo* vai se construindo no decorrer dos livros, sempre em sua relação com o outro. Essa estratégia impede a legibilidade referencial imediata do texto, afastando-o da forma autobiográfica tradicional – sobretudo por não haver nenhuma ordem explícita de sobrepôr autor-narrador-personagem –, ao passo que outros mecanismos presentes na obra lecléziana convidam-nos a responder afirmativamente à questão *Est-il je?*, ou, para usar a fórmula já mencionada de Vilain (2009, p. 75), “*Je, c’est moi*”.

Desse modo, com os textos estudados neste trabalho e com outros de sua vasta produção, Le Clézio participa da corrente autoficcional que marca a literatura francesa contemporânea. Porém, em vez de se restringir às formas tradicionais da escrita de si, sua escrita demonstra o poder de preservar a distância em relação aos códigos clássicos da autobiografia e mesmo da autoficção.

Essa postura do escritor é confirmada por Camarani (2010) quando assegura que os acontecimentos históricos são sempre problematizados, entrecruzando as esferas públicas e privada, históricas e biográficas, reais e ficcionais. Nesse *entre-deux*, seja de vozes, seja de culturas, seja de esferas sociais, Le Clézio compõe uma literatura mestiça (para fazer uso da palavra que a crítica francesa costuma empregar), sempre defendendo o respeito às diferenças, mas sem pregar ou ditar verdades universais nem dogmas limitantes. Opostamente ao que os críticos da autoficção costumam censurar ao gênero, o olhar que Le Clézio lança sobre o eu não é narcísico, egoístico ou alienado, mas humanista e combativo, chamando sempre a atenção para as experiências coletivas, além das individuais, e denunciando as mazelas da sociedade moderna.

Diante de todas essas considerações, ainda podemos interrogar: mas por que escrever autoficção?

Primeiramente, porque, conforme lembra Salles (2018), o próprio Le Clézio assegura ser incapaz de falar de si por outro meio que não seja a ficção. Segundo, porque, usando as palavras de Colonna (2004), no que concerne à literatura, é sempre o efeito que determina uma escolha poética. Le Clézio trabalha seus textos segundo os princípios da fragmentação e

da heterogeneidade – traços que o diferenciam da autobiografia tradicional – precisamente na tentativa de exprimir a instabilidade de uma identidade que está em constante processo de construção e que não se pode apreender em sua completude – se é que podemos dizer que exista tal completude.

Estamos, assim, diante de uma escrita que transforma a existência em texto, que traduz as lembranças na linguagem do romance, porque é por essa via que a identidade se (re)constrói. Em outras palavras, a autoficção oferece os meios de se chegar a uma compreensão mais precisa do mundo e de si mesmo. Com Le Clézio, a preocupação concernente à forma remete, portanto, à aventura da linguagem – mencionada por Doubrovsky em sua definição original – que fornece os caracteres da autoficção, isto é, da vida que descobriu sua dimensão ficcional, da vida que é, ela mesma, arte.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, M. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALSAHOUI, M. Engagement et identité narrative dans *Onitsha* et *Révolutions*. **Les cahiers J.-M.G. Le Clézio**: migrations et métissages, n. 3-4, p. 107-120, 2011.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARFUCH, L. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. *In*: GALLE, H. *et al.* (Org.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume, 2009. p. 13-21.

ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).

BALINT-BABOS, A. Secret et tension narrative chez Modiano et Le Clézio: entre témoignage et créativité. **Revue Analyses**, v. 5, n. 3, p. 255-272, 2010. Disponível em: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/index>. Acesso em: 18 jan. 2018.

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEGGAR, A. L'autofiction: un nouveau mode d'expression autobiographique. **Analyses**, v. 9, n. 2, p. 122-137, 2014. Disponível em: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1003>. Acesso em: 12 fev. 2016.

BEIGUI, A. Performances da escrita. **Aletria**, n. 1, v. 21, p. 27-36, 2011. Disponível em: http://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/18504/1/Alex%20Beigui_Performances%20da%20escrita.pdf. Acesso em: 12 fev. 2016.

BORGOMANO, M. *Onitsha* ou l'Afrique perdue. **Les cahiers J.-M.G. Le Clézio**: migrations et métissages, n. 3-4, p. 95-105, 2011.

BORGOMANO, M. **Onitsha**: J. M. G. Le Clézio. Paris: Bertrand-Lacoste, 1993. (Parcours de Lecture, 38).

CAMARANI, A. L. S. Procedimentos narrativos em *Onitsha*. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 7, p. 113-121, 2006. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2019>. Acesso em: 12 fev. 2016.

CAVALLERO, C. L'Étoile J.-M. G. Le Clézio. **Europe**: Le Clézio, p. 3-7, 2009.

CAVALLERO, C. Sur les traces de J.-M.G. Le Clézio. *In*: JOLLIN-BERTOCCHI, S.; THIBAUT, B. (Org.). **Lectures d'une oeuvre**: J.-M. G. Le Clézio. Nantes: Éditions du temps, 2004. p. 31-42.

- COGEZ, G. **Les écrivains voyageurs du XXe siècle**. Paris: Seuil, 2004. (Points Essais).
- COLONNA, V. **Autofiction et autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Série Humanitas)
- CORTANZE, G. J. M. G. Le Clézio: Mon père l'Africain. **Magazine littéraire**, n. 430, p. 68-70, abr. 2004.
- CORTANZE, G. **J.M.G. Le Clézio: le nomade immobile**. Paris: Gallimard, 1999.
- CUNHA, B. R. R. da. Eu e o outro que me habita: memória e criação em Le Clézio. **Revista ALPHA**, Patos de Minas, UNIPAM, n. 11, p. 96-104, ago. 2010. Disponível em: http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/23730/eu_e_o_outro_que_me_habita.pdf. Acesso em: 05 nov. 2017.
- DAUBIGNY, F. Histoire vives et mémoires vaines: *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*. **Les cahiers J.-M.G. Le Clézio: romanesque, romances**, n. 11, p. 101-111, 2018.
- DELAUME, C. **La règle du je**. Paris: PUF, 2010a.
- DELAUME, C. S'écrire mode d'emploi. In: BURGELIN, C.; GRELL, I.; ROCHE, R.-Y. **Autofiction(s)**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010b. p. 109-126.
- DEVILLA, L. Le Clézio: récits d'enfance et autofiction. **Cahiers Robinson: Le Clézio aux lisières de l'enfance**, Artois, n. 23, p. 171-184, mar. 2008.
- DION, R.; FORTIER, F.; HAGHEBAERT, E. (Org.). **Enjeux des genres dans les écritures contemporaines**. Montréal: Nota Bene, 2001.
- DOUBROVSKY, S. L'autofiction selon Doubrovsky. [Entrevista cedida a] Philippe Vilain. **Défense de Narcisse**. Paris: Grasset, 2005.
- DOUBROVSKY, S. **Le livre brisé**. Paris: Grasset, 1989, p. 253.
- DOUBROVSKY, S. Autobiographie/vérité/psychanalyse. **Autobiographiques, de Corneille à Sartre**. Paris: PUF, 1988. (Perspectives critiques).
- DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.
- DREVE, R.-E. Les récits d'enfance lecléziens: entre autobiographie et fiction. **Carnets**, numéro spécial automne-hiver 2010-2011, p. 133-144. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/>. Acesso em: 18 jan. 2018.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, M. **Aspects du mythe**. Paris: Gallimard, 1963.
- ELIADE, M. **Mythes, rêves et mystères**. Paris: Gallimard, 1957. (Idées)

ETHEL. DICIONÁRIO de nomes próprios. Não paginado. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/ethel/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

FADEL, N. C. P. **Lesen und sehen**: die Gegenwartsliteratur in der brasilianischen Germanistik. Berlin, 2012.

FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>. Acesso em: 18 out. 2017.

FERNANDES, M. L. O. **Narciso no labirinto de espelhos**: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FEYEREISEN, J. L'écriture de l'événement ou l'événement de l'écriture: *Ritournelle de la faim* de Jean-Marie Gustave Le Clézio. **Mediazioni**: les facettes de l'événement : des formes aux signes, n. 15, p. 1-15, 2013. Disponível em: <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>. Acesso em: 20 mar. 2019.

FIGUEIREDO, E. **Mulheres no espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, E. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Criação & Crítica**, n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf. Acesso em: 18 out. 2017.

GASPARINI, P. **Poétiques du je**: du roman autobiographique à l'autofiction. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2016.

GASPARINI, P. Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines. **Tangence**, n. 97, p. 11-24, 2011. Disponível em: <https://www.erudit.org/revue/tce/2011/v/n97/1009126ar.html?vue=resume>. Acesso em: 12 fev. 2016.

GASPARINI, P. **De quoi l'autofiction est-elle le nom?** *In*: Conférence prononcée à l'Université de Lousanne, 2009. Disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>. Acesso em: 12 fev. 2016.

GASPARINI, P. **Autofiction**: une aventure du langage. Paris: Seuil, 2008. (Poétique).

GASPARINI, P. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004. (Poétique).

GENETTE, G. **Figures IV**. Paris: Seuil, 1999. (Poétiques)

GENETTE, G. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991. (Poétiques).

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

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

GENON, A.; GRELL, I. **Lisières de l'autofiction**: Enjeux géographiques, artistiques et politiques. Lyon: Presses Universitaires de Lyon

GOMES, M. L. Autoficção na obra *O Amante* de Marguerite Duras. **Revista Igarapé**, n. 03, p. 70-80, maio 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape>. Acesso em: 18 out. 2017.

GRELL, I. **L'Autofiction**. Paris: Armand Colin, 2014.

GUPTA, S. **Contemporary Literature**: the basics. Taylor and Francis: 2012.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERVOT, B. M. Georges Gusdorf e a autobiografia. **Lettres Françaises**, Araraquara, v. 1, n. 14, p. 95-110, 2013. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/6430/4745>. Acesso em: 06 out. 2017.

HIDALGO, L. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 218-231, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33027017014>. Acesso em: 18 out. 2017.

HUBIER, S. **Littératures intimes**: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction. Paris: Armand Colin, 2003.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JEANNELLE, J.-L. Où en est la réflexion sur l'autofiction? *In*: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Org.). **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Nouve: Academia Bruylant, 2007.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KLINGER, D. A escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2015.

KOUAKOU, J.-M. Corps et langage de l'ailleurs et de l'archaïque dans *Voyage à Rodrigues*. **Les cahiers J.-M.G. Le Clézio**: migrations et métissages, n. 3-4, p. 167-182, 2011.

LECARME, J. Fiction romanesque et autobiographie. **Encyclopaedia Universalis**, n. 111, 1984.

LECARME, J.; LECARME-TABONE, E. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1997.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Le Clézio et ses démons**. [Entrevista cedida a] Grégoire Leménager. 2017. Não paginado. Disponível em: <https://www.pressreader.com/france/lobs/20171019/283274572979460>. Acesso em: 10 jan. 2018.

LE CLÉZIO, J.-M. G. Conférence Nobel, 2008. **Dans la forêt des paradoxes**. Stockholm: Fondation Nobel, 2008a. Disponível em: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html. Acesso em: 18 jan. 2018.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Ritournelle de la faim**. Paris: Gallimard, 2008b. (Blanche)

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Entretien avec JMG Le Clézio**: La littérature, c'est du bruit, ce ne sont pas des idées. [maio 2007]. [Entrevista cedida a] Nathalie Crom. 2008c. Não paginado. Disponível em: <http://www.telerama.fr/livre/entretien-avec-jmg-le-clezio-la-litterature-c-est-du-bruit-ce-ne-sont-pas-des-idees,34562.php>. Acesso em: 18 jan. 2018.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **L'Africain**. Paris: Mercure de France, 2004a. (Folio)

LE CLÉZIO, J.-M. G. J. M. G. Le Clézio: mon père l'Africain. [Entrevista concedida a] Gérard Cortanze. **Magazine littéraire**, n. 430, p. 68-70, abr. 2004b.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Révolutions**. Paris: Gallimard, 2003.

LE CLÉZIO, J.-M. G. [Entrevistas cedidas a] Gérard de Cortanze. **J.M.G. Le Clézio**: le nomade immobile. Paris: Gallimard, 1999.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **La Quarantaine**. Paris: Gallimard, 1995.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Diego et Frida**. Paris: Gallimard, 1993.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Étoile errante**. Paris: Gallimard, 1992.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Onitsha**. Paris: Gallimard, 1991.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Voyage à Rodrigues**. Paris: Gallimard, 1986.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Le Chercheur d'or**. Paris: Gallimard, 1985.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **La Ronde et autres faits divers**. Paris: Gallimard, 1982. p. 55-85. (Folio)

LE CLÉZIO, J.-M. G. **L'extase matérielle**. Paris: Gallimard, 1967. (Folio Essais).

LÉGER, T. L'Oedipe dans *Onitsha*. **Cahiers Robinson**: Le Clézio aux lisières de l'enfance, Artois, n. 23, p. 151-159, mar. 2008.

LEITE, K. A.; OLIVEIRA, R. P. S. B. O noturno na poesia de Cecília Meireles e de Ana Marques Gastão. **Revista Decifrar**, v. 5, n. 10, p. 104-116, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/article/view/3900>. Acesso em: 18 jan. 2018.

LEJEUNE, P. **L'autobiographie en France**. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2014.

LEJEUNE, P. Georges Perec: autobiographie et fiction. *In*: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Org.). **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Nouve: Academia Bruylant, 2007.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. Considerações sobre autobiografia. *In*: LEONEL, M. C.; GOBBI, M. V. Z. (Org.). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013, n. 13, p. 187-207. (Série Estudos Literários)

LÓPEZ, A. P. Errance, rêverie et mythe dans l'oeuvre leclézienne. **Anales de Filología Francesa**, Murcia, v. 7, p. 111-121. 1995. Disponível em: <http://revistas.um.es/analesff/article/view/17811>. Acesso em: 18 jan. 2018.

MARTINS, A. F. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014, 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em 10 nov. 2015.

MARTINS, A. F. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. **Letrônica**, v. 4, n. 1, p. 181-195, jun. 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7984>. Acesso em: 18 jan. 2018.

MEYNARD, C. L'Africain de Le Clézio: une quête des origines entre images et mots. **Arborescences**, n. 4, p. 44-64, 2014. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2014-n4-arbo01600/1027431ar/>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MIMOSO-RUIZ, B. R. Les îles leclésiennes: mémoire et initiation. **Carnets**, n. 3, p. 82-97, 2015. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13037.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2018.

MOUDILENO, L. Trajectoires et apories du colonisateur de bonne volonté: d'*Onitsha* à *L'Africain*. **Les cahiers J.-M.G. Le Clézio**: migrations et métissages, n. 3-4, p. 63-82, 2011.

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

PAGÈS-JODLOWSKI, V. La voix narrative leclézienne: entre altérité et spécularité. *In*: JOLLIN-BERTOCCHI, S.; THIBAUT, B. (Org.). **Lectures d'une oeuvre**: J.-M. G. Le Clézio. Nantes: Éditions du temps, 2004. p. 63-70.

PRELORENTZOU, R. A personagem de autoficção: anotações de uma hipótese para textos futuros. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 214-223, abr./jun. 2017. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/26080>. Acesso em: 18 out. 2017.

PRIX Nobel de littérature pour l'année 2008: communiqué de presse. Nobelprize.org, 2008. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/8592-jean-marie-gustave-le-clezio-2008-4/>. Acesso em: 01 jul. 2019.

RESENDE, B. **Contemporâneos**: expressões da ficção brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

RICOEUR, P. **Temps et récit III**: le temps raconté. Seuil: Paris, 1985.

RITOURNELLE. *In*: LAROUSSE. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ritournelle/69577>. Acesso em: 20 fev. 2019.

ROSA, G. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROUSSEL-GILLET, I. Le Clézio, l'écrivain métisserrand: pour une nécessaire interculturalité. **Itinerários**, Araraquara, n. 31, p.33-57, jul./dez. 2010.

SALLES, M. Le romanesque désenchanté dans *Ritournelle de la faim*. **Les cahiers J.-M.G. Le Clézio**: romanesque, romances, n. 11, p. 125-142, 2018.

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

SALLES, M. **Le Clézio**: notre contemporain. Rennes: Presses de l'Université de Rennes (PUR), 2006. (Coleção Interférences)

SCHMITT, A. De l'autonarration à la fiction du réel: les mobilités subjectives. *In*: BURGELIN, C.; GREIL, I.; ROCHE, R.-Y. **Autofiction(s)**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010. p. 417-440.

SCHMITT, A. La perspective de l'autonarration. **Poétique**, n. 149, p. 15-29, fev. 2007.

SILVA, T. A. C. da; DOMINGOS, A. C. M. **Reflexos do eu: simulação e narcisismo na literatura contemporânea de autoficção**. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 38, 2015, Rio de Janeiro. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2015. p. 1-15.

SILVA, T. de P. O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado de autoficção. **Palimpsesto**, n. 14, Dossiê 4, p. 1-13, 2012.

SCHOLLHAMMER, K.E. **Ficção brasileira contemporânea**. Civilização Brasileira: 2010.

SHIN, KYUNG-SOOK. **La chambre solitaire**. Arles: Picquier, 2008.

SNYMAN, E. L'écriture autobiographique comme herméneutique du soi dans les contextes interculturels : J.M.G. Le Clézio, Ken Bugul et Amélie Nothomb. **French Studies in Southern Africa**, n. 44, p. 157-176, 2014.

SOLLERS, P. Multiple Sollers. [Entrevista cedida a] Philippe Vilain. **L'autofiction en théorie**. Chatou: Les éditions de la transparence, 2009.

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

VIART, D. Écrire avec le soupçon: enjeux du roman contemporain. *In*: BRAUDEAU, M. *et al.* **Le roman français contemporain**. Paris: ADPF, 2002. p. 133-162.

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

VILAIN, P. **L'autofiction en théorie**. Chatou: Les éditions de la transparence, 2009.

VILAIN, P. **Défense de Narcisse**. Paris: Grasset, 2005.

VOGL, M. B. Le Clézio en noir et blanc: la photographie dans *L'Africain*. **Nouvelles Études Francophones**, v. 20, n. 2, p. 80-86, 2005. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/25701919?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 10 jan. 2018.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARRAEZ LLOBREGAT, J. L. Autour de J.M.G. Le Clézio et de l'art. **Anales de Filología Francesa**, Alicante, n. 8, p. 17-27, 1997.

ATEBA, R. M. **Identité et fluidité dans l'oeuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio**: une poétique de la mondialité Paris: L'Harmattan, 2008.

AZEVEDO, L. A. de. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p. 31-49, 2008.

BEDRANE, S.; JOLLIN-BERTOCCHI, S. (Org.). **Les cahiers J.-M.G. Le Clézio**: romanesque, romances. Paris: Éditions Passage(s), 2018.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BLANCKEMAN, B.; MILLOIS, J.-C. (Org.). **Le roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies**. Paris: Prétéxte, 2004.

BOGAERT, C.; LEJEUNE, P. **Un journal à soi**. Histoire d'une pratique. Paris: Textuel, 2003

BOULOS, M. S. Le roman comme poème? **Europe**: Le Clézio, p. 82-92, 2009.

BRÉE, G. **Le monde fabuleux de J. M. G. Le Clézio**. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.

BURGELIN, C.; GREIL, I.; ROCHE, R.-Y. **Autofiction(s)**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2010.

CAMARANI, A. L. S. Em busca do tempo passado. **Anais do XI Seminário de Pesquisa / V Simpósio de Literatura do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Questões Literárias Contemporâneas (1980-2010)**. Araraquara, 2010. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/StrictoSensu/EstudosLiterarios/anais_seminario_2010.pdf

CAMARANI, A. L. S. A magia do universo infantil: espaço e tempo na narrativa lecléziana. **Letra**: Literatura e magia, UFRJ, n. 2, p. 23-35, 2005.

CAMMAERT, F. D'une forêt à l'autre: quelques remarques à propos des discours de Stockholm de Claude Simon et de J.M.G. Le Clézio. **Carnets**, d'un Nobel l'autre, n. spécial, p. 27- 40, 2010-2011. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/>. Acesso em: 20 mar. 2019.

CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: 34, 1999.

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

CAVALLERO, C. Le Clézio, Glissant, Segalen: la quête comme déconstruction de l'aventure. COLLOQUE DE CHAMBÉRY, 2010, Chambéry. **Actes du Colloque de Chambéry**. Chambéry: Université de Savoie, 2010.

DE BARY, C. La vérité et la fiction: ce qu'en disent quelques personnages. **Itinéraires**, p. 167-181, 2013. Disponível em: <http://itineraires.revues.org/870>. Acesso em: 25 abr. 2017.

DICTIONNAIRE J.-M.G. Le Clézio. 2015. Disponível em: <https://www.associationleclezio.com/activites/dictionnaire-j-m-g-le-clezio/>. Acesso em: 15 out. 2016.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 23).

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

DOMANGE, S. **Le Clézio ou la quête du désert**. Paris: Imago, 1993.

DREVE, R-E. Paradoxes et fonctions de la filiation chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. **Bulletin of the Transilvania University of Brasov**, v. 4, n. 2, p. 29-34, 2011.

DUGAST, F. Affinités. **Europe: Le Clézio**, Paris, n. 957-958, p. 58-68, jan./fev. 2009.

FLIEDER, L. **Le roman français contemporain**. Paris: Seuil, 1998. (Coleção Mémo).

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

GARRIDO, M. D. M. das N. **Uma busca de comunhão universal em contos de J.M.G. Le Clézio**. 1998. 200 f. Dissertação (Mestrado em Línguas e literaturas românicas modernas e contemporâneas) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/40005855_Errancia_uma_busca_de_comunhao_universal_em_contos_de_JMG_Le_Clezio. Acesso em: 20 mar. 2019.

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

GOMES, A. C. **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

HOARAU, S. **Ecriture de l'exil, exils des écritures**. Paris: 2007.

HUGLO, M.-P.; ROCHEVILLE, S. (Org.). **Raconter**: les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain. Paris: Harmattan, 2004.

JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Org.). **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Nouve: Academia Bruylant, 2007.

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

LABBÉ, M. **Le Clézio, l'écart romanesque**. Paris: L'Harmattan, 1999.

LAURICHESSE, J.-Y. **L'ombre du souvenir**: littérature et réminiscence (du Moyen Âge au XXe siècle). Paris: Claasiques Garnier, 2012.

LEONEL, M. C. **Guimarães Rosa**: *Magma* e gênese da obra. São Paulo: UNESP, 2000.

LOUETTE, J.-F.; ROCHE, R.-Y. (Org). **Portraits de l'écrivain contemporain**. Seyssel: Champ Vallon, 2003.

MARTINS, A. F. Os perfis da literatura de introspecção: o diário em Virgílio Ferreira e a autoria na autoficção. **Revista Desassossego**, n. 9, p. 125-139, jun. 2012.

MARTINS, A. F. Memória e autoficção em *A Casa dos Espelhos*, de Sergio Kokis. **Letrônica**, v. 2, n. 1, p. 245 - 257, jul. 2009.

MÉAUX, D.; VRAY, J.-B. **Traces photographiques, traces autobiographiques**. Saint Étienne: Presses Universitaires, 2004.

MOHAMMAD, V. N.; MATHIEU-JOB, M. Lecture mythocritique d'*Onitsha* de Jean-Marie Gustave Le Clézio. **Revue de la Faculté des Lettres**, v. 10, n. 18, p. 121-127, 2017.

NORA, P. (Org.). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984-1992.

OLIVEIRA, B. L. **A autoficção no campo da escrita de si**: a construção do mito do escritor em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e outros procedimentos autoficcioneiros na prosa brasileira contemporânea. 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

OOK CHUNG. **Le Clézio**: une écriture prophétique. Paris: Imago, 2001.

PIEN, N. **Le Clézio, la quête de l'accord originel**. Paris: L'Harmattan, 2004.

PITILLO, G. F. **Le Clézio e a aventura do narrar**: um estudo de *La quarantaine*. 2009. 198 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

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

ROUSSEL-GILLET, I. Textes brefs de Le Clézio: incertitudes et lueurs. *Carnets*: d'un Nobel à l'autre, n. especial, p. 1-14, 2010-2011. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/>. Acesso em: 2 fev. 2018.

ROUSSEL-GILLET, I. **JMG Le Clézio, L'œuvre féconde, certitudes, pays et musées imaginaires**. Caen: Editions Passage(s), 2016. (Coleção Essais).

ROUSSEL-GILLET, I. Le dire du silence (JMG. Le Clézio, P. Quignard, J. Benameur): du père à la mère. *In*: Journée d'études – Centre de recherches Textes et cultures, 2012, Arras. **Représentations du silence**. Artois: Université d'Artois, 2012. p. 50-61. Disponível em:

<http://textesetcultures.univ-artois.fr/documents-pour-la-recherche/representations-du-silence>.
Acesso em: 20 mar. 2019.

ROUSSEL-GILLET, I. **JMG Le Clézio, écrivain de l'incertitude**. Paris: Ellipses, 2011.

ROUSSEL-GILLET, I. (Org.). **Cahiers Robinson: Le Clézio aux lisières de l'enfance**. Artois: Presses de l'Université d'Artois, 2008.

ROUSSEL-GILLET, I.; THIBAUT, B. (Org.). **Les cahiers J.-M.G. Le Clézio: migrations et métissages**. Paris: Éditions Complicités, 2011.

SALLES, M. **Le Clézio, "Peintre de la vie moderne"**. Paris: L'Harmattan, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SANTOS, M. P. S. C. A. dos. **Viagem e utopia em J.-M. G. Le Clézio: Le Chercheur d'or e Voyage à Rodrigues**. 2009. 140 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2009.

SIMONET-TENANT, F. **Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives**. Louvain-La-Neuve: Academia Bruyland, 2009.

SJÖBLOM, M. K. **L'écriture de J.M.G. Le Clézio**. Paris: Honoré Champion, 2006.

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

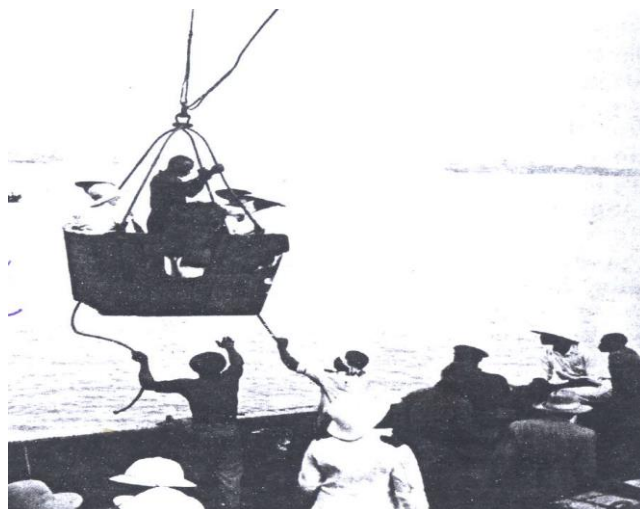
TADIÉ, J.-Y.; CERQUIGLINI. **Le roman d'hier à demain**. Paris: Gallimard, 2012.

THEROND, E. **Exil et quête de soi chez J.M.G. Le Clézio (Voyage à Rodrigues), Paulo Coelho (L'Alchimiste) et Rachid Boudjedra (Timimoun)**. 2001, 135 f. Dissertação (Mestrado em Lettres modernes) – Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2001.

VEGA, M. M. M. Jean-Marie Gustave Le Clézio : un écrivain d'aujourd'hui. **Revista de Lenguas Modernas**, n. 18, p. 97-112, 2013.

WAELTI-WALTERS, J. **Icare ou l'évasion impossible: étude psycho-mythique de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio**. Québec: Naaman, 1981.

ANEXO C – Fotografia p. 51 – Débarquement à Accra (Ghana).



ANEXO D – Fotografia p. 74-75 – Victoria (aujourd'hui Lembé).



ANEXO E – Fotografia p. 84 – Troupeau vers Ntumbo, pays nsungli.



ANEXO F – Fotografia p. 88 – *Pont sur la rivière. Ahoada.*



ANEXO G – Fotografia p. 123 – *Rivière Nsob, pays nsungli.*



ANEXO H – Fotografia p. 110 – *Danse à Babungo, pays nkom.*

