

BEATRIZ DE CASTRO DA CRUZ

**ENTRE A MEMÓRIA E A IMAGINAÇÃO: O CONFLITO IDENTITÁRIO
DOS NARRADORES-PROTAGONISTAS
EM *O AFRICANO* E *PEIXE DOURADO*, DE LE CLÉZIO**

CURITIBA
2014
i

BEATRIZ DE CASTRO DA CRUZ

**ENTRE A MEMÓRIA E A IMAGINAÇÃO: O CONFLITO IDENTITÁRIO
DOS NARRADORES-PROTAGONISTAS
EM *O AFRICANO* E *PEIXE DOURADO*, DE LE CLÉZIO**

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do Grau de Mestre ao
Curso de Mestrado em Teoria Literária do
Centro Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE.

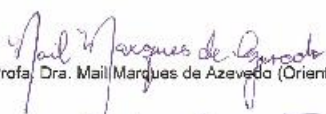
Orientadora: Profa. Dra. Mail Marques de
Azevedo

TERMO DE APROVAÇÃO

BEATRIZ DE CASTRO DA CRUZ

ENTRE A MEMÓRIA E A IMAGINAÇÃO: O CONFLITO IDENTITÁRIO
DOS NARRADORES-PROTAGONISTAS EM
O AFRICANO E *PEIXE DOURADO*, DE LE CLÉZIO

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:


Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (Orientadora - Uniandrade)


Profa. Dra. Sandra Lopes Monteiro (UFPR)


Profa. Dra. Sigrid Renaux (Uniandrade)

Curitiba, 27 de fevereiro de 2014.



AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado força e persistência.

A meus pais (*in memoriam*), por terem me ensinado o caminho e possibilitado que eu realizasse meus sonhos.

Aos meus irmãos, Newton (*in memoriam*), Luiz, Marcus e Francisco, pelo exemplo de retidão.

Aos meus filhos, Alexandre e Danielle, por compreenderem a minha ausência e por me incentivarem, proporcionando-me momentos de refúgio e lazer, necessários para o meu equilíbrio.

A minha nora, Aline, e a meu genro, Thiago, pelo carinho e apoio.

A meu marido, Ruy, companheiro de todas as horas, meu ponto de equilíbrio, que me fez muitas vezes voltar à razão.

À minha amiga Denise, pelo olhar atento ao meu trabalho.

À minha prima Fabianne, pelas discussões valiosas.

À amiga Tina, pela ajuda nas traduções do francês.

Aos meus amigos da Telegramática, Chico, Nely, Rosana, Terezinha, Thelmo e Valentina, que me deram apoio e suporte, por fazerem parte dos melhores momentos desta jornada.

Às colegas da Gerência de Faróis Simone e Tânia, pela busca incansável de livros para a minha dissertação.

À minha orientadora, Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo, impecável na condução do trabalho, pela disponibilidade, exigência e estímulo.

Às professoras do mestrado Sigrid Renaux, Brunilda T. Reichmann e Anna Stegh Camati, pelos conhecimentos transmitidos, que foram úteis para esta dissertação.

A Dra. Maria Cristina Vianna Kuntz, por me apresentar ao “La planète Le Clézio”.

Aos colegas do mestrado, pelos agradáveis momentos de convivência e reflexão.

À banca de defesa, pela disponibilidade em aceitar partilhar deste momento tão importante em minha vida acadêmica.

A todos os parentes, amigos e amigas que sempre estiveram presentes me aconselhando e incentivando.

EPIGRAFE

C'est d'une autre identité qu'il doit être question aujourd'hui, à la veille d'un nouveau millénaire. Une identité qui permettrait de conjuguer la spécificité culturelle de chacun et les grandes exigences de la fraternité humaine, à propos de l'injustice, des abus de l'enfance, des mauvaises conditions réservées aux femmes, à propos des guerres modernes dont les premières victimes sont civiles, à propos du déséquilibre économique mondial et de ces nouvelles frontières intérieures dressées contre la pauvreté, à propos des dangers que les puissances industrielles font courir à l'environnement.

LE CLÉZIO

SUMÁRIO

RESUMO	viii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUÇÃO	10
1 LE CLÉZIO: À PROCURA DO PERTENCIMENTO.....	19
1.1 JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO	19
2 PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA: O EU E O OUTRO	
NO ESPAÇO ENTRE-DEUX	28
2.1 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO.....	32
2.2 HIBRIDISMO, ACULTURAÇÃO E ALTERIDADE	44
3 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO EM <i>O AFRICANO</i> E <i>PEIXE DOURADO</i>	49
3.1 <i>O AFRICANO</i>	51
3.1.1 Busca de raízes no tempo e no espaço	56
3.1.2 O protagonista sem nome	66
3.2 <i>PEIXE DOURADO</i>	89
3.2.1 Busca das raízes no tempo e no espaço.....	91
3.2.2 Uma protagonista com vários nomes	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	133

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Gráfico do monomito.....	50
Figura 2 - Rio Ahoada (Nigéria).....	67
Figura 3 - Bansa (hoje Kumbo)	68
Figura 4 - Rei Menfoi, de Bansa.....	69
Figura 5 - Desembarque em Acra (Gana)	70
Figura 6 - Victória (hoje Lembé)	71
Figura 7 - Bansa.....	72

RESUMO

São recorrentes na obra do escritor franco-mauriciano Jean-Marie Gustave Le Clézio personagens que questionam suas origens híbridas, herança do imperialismo europeu, e buscam (re)compor uma memória identitária individual e coletiva, que a crítica reconhece como reflexo da história de vida do autor. O objetivo deste trabalho é analisar esse conflito identitário em personagens dos romances *O africano* e *Peixe dourado*, de modo a entender como os conflitos do próprio autor constituem uma das bases temáticas de sua obra. Inicialmente, apresentamos traços biográficos de Le Clézio, o *nomade immobile*, de Gerard de Cortanze, e a seguir discorreremos sobre identidade, memória e pós-colonialismo, com respaldo teórico básico de Stuart Hall, Maurice Halbwachs, Frantz Fanon e Homi Bhabha, respectivamente. Para a categorização do “eu” narrador em *O africano*, empregamos a conceituação de gêneros autobiográficos de Philippe Lejeune. A seguir, analisamos, nos dois romances, os conflitos identitários dos protagonistas, que, inseridos na ambivalência colonizador/colonizado, percorrem caminhos opostos em busca de suas raízes no tempo e no espaço. Como estrutura da discussão analítica, utilizamos uma adaptação das fases do monomito, segundo Joseph Campbell, e das funções recorrentes no caminho das *dramatis personae*, propostas por Vladimir Propp, no seminal *Morfologia do conto maravilhoso*.

Palavras-chave: Le Clézio. Identidade. Memória. Pós-Colonialismo.

RÉSUMÉ

Dans l'oeuvre de l'écrivain franco-mauricien Jean-Marie Gustave Le Clézio on trouve des personnages qui mettent en question leur origine hybride, héritée de l'impérialisme européen, et cherchent de (re)constituer une mémoire identitaire individuelle et collective que la critique reconnaît comme étant la conséquence de l'histoire de la vie de l'auteur. Ce travail a pour but de faire l'analyse de ce conflit identitaire chez les personnages des romans *L'africain* et *Poisson d'or*, pour essayer de comprendre la façon comme les conflits de l'auteur lui-même constituent l'un des supports thématiques de son oeuvre. Au départ on procédera à la présentation de sa biographie, nommé *Le Clézio, le nomade immobile*, de Gérard de Cortanze. Après, on procédera à une discussion sur l'identité, dont la base théorique est celle de Stuart Hall, sur la mémoire, basée sur les travaux de Maurice Halbwachs, et sur le post-colonialisme, d'après Frantz Fanon et Homi Bhabha. Pour établir la mise en catégorie du je-narrateur dans *L'africain* on a employé le concept de genres autobiographiques, de Philippe Lejeune. Ensuite, on fera, pour les deux romans, l'analyse des conflits identitaires des protagonistes, qui se trouvent dans l'ambivalence colonisateur/colonisé et qui parcourent des chemins opposés, à la recherche de leurs racines dans le temps et dans l'espace. Pour la discussion analytique, on a également employé une appropriation des phases du monomythe d'après Joseph Campbell et les fonctions qui se répètent dans le chemin des *dramatis personae* proposées par Vladimir Propp dans l'oeuvre séminale *La morphologie du conte merveilleux*.

Mots-clés: Le Clézio. Identité. Mémoire. Post-Colonialisme.

INTRODUÇÃO

O curso de literatura “Itinerários de leitura em francês a distância”, da PUC de São Paulo, foi o estopim para a minha paixão pela obra do franco-mauriciano Jean-Marie Gustave Le Clézio.

A partir desse primeiro contato, procurei informações sobre o autor. Descobri que Le Clézio, como é conhecido, é considerado pelos franceses um dos melhores escritores contemporâneos. Em 1963, seu primeiro romance, *Le procès-verbal*, lhe valeu o Prêmio Renaudot, importante premiação literária da França. Em 1994, foi eleito o melhor escritor vivo de língua francesa. Seu prestígio consolidou-se internacionalmente com o recebimento do Prêmio Nobel, em 2008, pelo conjunto da obra. No Brasil, ainda é pouco conhecido: até 2009, apenas oito de seus romances foram traduzidos. As primeiras traduções foram da Brasiliense; na sequência, da Companhia das Letras e, mais recentemente, da Iluminuras e da Cosac Naify. Talvez seja esse o motivo do número reduzido de trabalhos acadêmicos sobre a obra de Le Clézio no Brasil (v. Anexo 2).

Le Clézio nasceu em 13 de abril de 1940, em plena Segunda Guerra Mundial, em Nice, onde sua mãe fora resgatar os pais e transferi-los para lugar mais seguro – no caso, a Bretanha, terra dos ancestrais. A família, no entanto, fica pouco tempo lá e já retorna a Nice. Deve-se, portanto, às circunstâncias da guerra o nascimento do bebê no sul da França. O pai, cirurgião, a serviço na África, só vai conhecer o filho oito anos depois.

Inicialmente, a mãe, convencida de que Nice seria invadida pelos nazistas, refugia-se com os pais e os filhos em Roquebillière, aldeia próxima a Nice. Ali Le Clézio vive parte de uma infância difícil no seio da família apavorada com a proximidade da guerra. Em entrevista a Gerard de Cortanze, o escritor relata uma

das lembranças mais impressionantes da guerra: o bombardeio de Nice pela aviação americana e a explosão do porto pelos alemães, em retirada. O choque das explosões lança o menino ao chão e ele se dá conta de que a guerra está muito próxima, e não em algum lugar remoto de histórias maravilhosas: “J’étais avec ma mère et ma grand-mère. L’onde de choc était si violente que je suis tombé à terre. Il ne s’agissait pas du bombardement de Bagdad, mais de quelques pains de dynamite, et pourtant je me souviens avec une telle intensité de ma peur, de ma grande peur!” (LE CLÉZIO, citado em CORTANZE, 1999, p. 37)¹.

O medo é uma constante e aparece na forma de bazucas, de morteiros, de cidades destruídas, de cartões de racionamento: impressões gravadas na mente de uma criança e reproduzidas por um narrador adulto em vários romances, como *Le procès verbal*, *Étoile errante*, *Terra amata*, *Printemps et autres saisons*.

Terminada a guerra, a família – a mãe, o irmão mais velho e o caçula, Le Clézio – vai para a África, onde o menino de oito anos encontra o pai pela primeira vez. O período em que permaneceu na Nigéria o inspirou a escrever, anos depois, *Onitsha* e *L’africain*.

Essa foi a primeira das muitas viagens que empreendeu ao redor do mundo. O subtítulo da biografia escrita por Gérard de Cortanze refere-se a Le Clézio como *le nomade immobile*. A expressão paradoxal remete evidentemente ao conceito de nomadismo de Gilles Deleuze:

Nômade não é forçosamente alguém que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar, viagens em intensidade, e mesmo historicamente os nômade não são aqueles que se mudam à maneira dos migrantes; ao contrário, **são aqueles**

¹ Eu estava com a minha mãe e minha avó. A onda de choque foi tão violenta que eu caí no chão. Não era Bagdá sendo bombardeada, mas algumas bananas de dinamite. Entretanto eu me lembro com intensidade do meu medo, do grande medo que tive! (tradução nossa).

que não mudam, e põem-se a nomadizar para permanecerem no mesmo lugar, escapando dos códigos. (DELEUZE, 2006, p. 327, ênfase acrescentada)

Não se trata do espaço geográfico, mas da “viagem interior”. Não é o movimento em si, mas o movimento de resistência, de negação da autoridade, que se localiza no território do poder. Escapar dos códigos é comum para Le Clézio, que despreza normas culturais e políticas feitas para dominar os mais fracos.

Por outro lado, Le Clézio é de fato um nômade. De 1971 a 1974, empreende longa série de viagens no intuito de conviver com comunidades indígenas – tribos do Panamá e o povo de Michoacán, no México, à procura de respostas para as questões últimas da existência do homem e de seu relacionamento com o universo, que a tradição ocidental não lhe oferece. Aproxima-se, então, dos povos em cujo seio espera encontrar aquilo que “remonte de l’aube des peuples, de l’aube de la beauté” (CORTANZE, 1999, p. 192)².

Leur voix [les peuples primitifs] est une voix importante dans le concert des voix de l’humanité: pourquoi ne l’écoutons-nous pas? Pourquoi n’écoutons-nous que les voix des grandes religions réveillées, ou de quelques grandes idées politiques, ou philosophiques qui ont eu une action sur le monde? Proudhon et sa descendance. Platon et sa descendance, etc. Ces gens ont élaboré, tout au long de générations successives, en souffrant, en résistant à de multiples pressions extérieures, une ligne de conduite, une philosophie, une réponse à beaucoup des questions qui on se pose aujourd’hui, et on ne les entend pas. Voilà ce qui m’attire: j’ai envie de les entendre. (citado em CORTANZE, 1999, p. 187-188)³

² [...] remonta aos primórdios dos povos, aos primórdios da beleza.

³ Suas vozes (dos povos primitivos) são uma voz importante no concerto das vozes da humanidade: por que nós não as escutamos? Por que escutamos apenas as vozes das grandes religiões, ou de grandes ideias políticas, ou filosóficas, que tiveram importância no mundo? Proudhon e seus seguidores. Platão e seus seguidores, etc. Estas pessoas elaboraram, com sofrimento, resistindo a inúmeras pressões externas, ao longo de sucessivas gerações, uma linha de conduta, uma filosofia, uma resposta a diversas perguntas que não são feitas hoje, e elas não são ouvidas. Isto me atrai: eu tenho vontade de ouvi-las.

Essas idas e vindas fizeram com que o autor observasse diversas culturas e desenvolvesse um sentimento de outremização, de estar observando do lado de fora o que não lhe pertence, a ponto de sentir-se um estrangeiro em seu próprio país. Deve-se a esse olhar “estrangeiro” a construção de personagens que quebram as regras de homogeneização cultural, que buscam incessantemente um sentido para a vida, um lugar que os acolha. Alguns, como o protagonista de *O africano*, procuram as origens, o contato com a natureza, a negação da sociedade ocidental. Outros, como Laila, de *O peixe dourado*, deslocam-se de um lugar a outro, sentindo-se estranhos, expatriados, não encontrando um local que seja seu. Estes também buscam as suas origens para aquietar a angústia, para procurar respostas para seu conflito identitário.

O sentimento de *outremização*, um dos conceitos-chave da teoria pós-colonial, evidencia-se no discurso de abertura do *Pen World Voices Festival*, em 1990: “Je deviens l’autre quand je lis, je suis près de l’autre” (citado em ROUSSEL-GILLET, 2010, p. 2)⁴.

Segundo Thomas Bonnici, “*Outremização* é o processo pelo qual o discurso imperial fabrica o *outro*. O outro é o excluído que começa a existir pelo poder do discurso colonial. Constitui-se o Outro colonizador quando os outros colonizados são fabricados” (BONNICI, 2005, p. 47, ênfase do autor).

Até aqui refletimos brevemente sobre os problemas éticos, morais e existenciais que informam a visão de mundo de Le Clézio. Delineiam-se dois pontos essenciais nos paradoxos discutidos acima – um nômade imóvel e um estrangeiro em sua própria terra –, que podem ser reduzidos a uma questão única: o ser humano em busca de **si mesmo** (*self*) e de sua identidade, estabelecida na relação

⁴ Eu me transformo no outro quando leio, estou perto do outro.

com o **outro** (*other*). A questão identitária, portanto, constitui o foco prioritário desta pesquisa e determinou a escolha do *corpus*, os romances *O africano* (2004) e *Peixe dourado* (1997).

O africano tem características autobiográficas óbvias: a ambientação, os personagens e os périplos do menino branco sem nome, em busca do pai desconhecido, baseiam-se evidentemente na história de vida de Le Clézio. Não se trata, no entanto, de simples relato autobiográfico, mas de um mergulho profundo na intimidade do “eu” interior do narrador-protagonista, que questiona suas origens e a herança colonizadora que lhe toca, ao passo que a terra da mãe África parece absorvê-lo em suas entranhas. O autor usa o recurso da memória para se identificar com o pai, que lhe é estranho, e assim apaziguar a angústia causada pelo conflito de identidade.

Os conflitos identitários se avolumam em *Peixe dourado*, cuja protagonista, Laila, faz o caminho inverso, do continente africano para a Europa e para a América, saltando de um país para outro. À semelhança de um camaleão, assume personalidades fugazes e nomes diferentes, conforme o ambiente humano que encontra.

As características autobiográficas de *O africano* falam em favor da veracidade das experiências relatadas pelo narrador. O exame necessário dessas características é feito com base nos conceitos de Philippe Lejeune, o teórico maior dos gêneros autobiográficos. Paralelamente, o conceito do “eu”, base da autobiografia, é determinado pelas experiências do narrador-protagonista com o processo de colonização. Daí a importância de estudar os conflitos identitários dos sujeitos atingidos pelo processo da colonização, na obra de dois dos principais

teóricos do pós-colonialismo, Frantz Fanon e Homi Bhabha, para elucidar o conceito-chave de outremização, que informa particularmente *Peixe dourado*.

Os dois romances, portanto, concentram-se especificamente nas figuras do “eu” e do “outro”. Em uma imagem especular, os dois protagonistas nunca são vistos pelo “outro” como gostariam, o que os leva a um estado de ansiedade e de conflito. Como objetivo final da análise comparativa dos dois romances, pretende-se atingir um conhecimento aprofundado do escritor, cuja obra nos despertou a atenção desde o primeiro contato.

Com relação à estrutura, a dissertação se divide em três capítulos. O primeiro capítulo, “Le Clézio: à procura do pertencimento”, utiliza como base a biografia do autor, escrita por Gerard de Cortanze, na qual focalizamos os conflitos identitários de um sujeito traduzido e errante, bem como as consequências que essa errância trouxe a sua obra. Assim, recortamos de Cortanze caminhos para a análise da relação entre os conflitos identitários do autor, que ele tenta resolver por meio da volta às origens, e as consequências para a sua visão de mundo e para a temática das obras. Os conflitos identitários – invisibilidade e não pertencimento –, fruto de uma infância conturbada e da ausência do pai, são solucionados por meio da errância e do engajamento, que dão sentido à vida do protagonista.

Em consonância com o caráter memorialístico das obras do *corpus*, situadas no contexto de povos e nações nos polos opostos do processo de colonização, o segundo capítulo discute mecanismos de memória e faz breve revisão histórico-literária do período colonial.

O item 2.1, “Memória e imaginação”, trata inicialmente das conotações do termo memória para, então, analisar memória como mecanismo de criação literária. Para discutir memória, ou melhor, memórias, como história de vida, utilizamos como

base teórica *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, obra de referência para o estudo do gênero. Abordamos principalmente as características que permitem categorizar um texto como autobiografia – história de vida focada na personalidade do “eu” que escreve – ou memórias, nas quais o “eu” narrador examina especialmente o contexto sócio-histórico e cultural.

Em busca de identidade, o personagem de *O africano* tenta reconstituir sua memória ancestral. Para isso, vale-se da memória coletiva da família, a fim de recuperar tanto a memória individual de fatos vividos na infância como a história de vida de seus ascendentes. Encontramos em *Memória coletiva*, de Maurice Halbwachs, caminhos para a análise do mecanismo social da memória, posto em funcionamento por Le Clézio na criação de sua obra. As considerações indispensáveis de Stuart Hall em *Identidade cultural na pós-modernidade* complementam o estudo do panorama identitário do protagonista.

A análise do mecanismo da memória em *Peixe dourado* segue caminho inverso: mais do que recuperação do acontecido, a personagem tenta criar uma memória ancestral que a identifique. Para isso, procura visualizar os espaços físicos ocupados pelo grupo para poder resgatar essa memória ancestral.

O item 2.2, “Hibridismo, aculturação e alteridade”, trata das questões do pós-colonialismo, pois os textos do *corpus* têm como protagonistas sujeitos atingidos pelo processo de colonização.

Embora não se enquadre nos parâmetros de resistência que deram origem ao título do texto básico do pós-colonialismo, de Bill Ashcroft, *The empire writes back*, nem na visão de Frantz Fanon, em *Os condenados da terra*, que conclama o colonizado a uma literatura de resistência, revide e ataque, Le Clézio tenta romper as cadeias ocidentais criando personagens diaspóricos, refugiados, migrantes

ilegais, que buscam resolver seus conflitos identitários. Neste segundo capítulo, utilizaremos como referencial teórico básico as obras de Frantz Fanon, Homi Bhabha, Kwame Anthony Appiah e Stuart Hall.

No terceiro capítulo, “Entre a memória e a imaginação: o conflito identitário dos narradores-protagonistas em *O africano* e *Peixe dourado*”, que dá nome à dissertação, fazemos breve apresentação e posterior análise das obras *O africano* – item 3.1 – e *Peixe dourado* – item 3.2. Temos, no primeiro, um personagem memorialista, com uma abundância de memórias, pelas quais procura resgatar a relação conturbada com o pai e, paralelamente, encontrar um sentido para a existência. O herói sente-se um estrangeiro em sua própria pátria e procura na África um retorno às origens primevas do ser humano. Já no segundo, temos uma personagem fictícia sem memória, que não se lembra da infância e procura incessantemente suas origens para achar um sentido para a vida. O livro é uma narrativa pessoal, mas representa a trajetória dos imigrantes dos países pós-colonizados, em busca da identidade.

Há similaridade com relação às questões coloniais nos dois romances, temática amplamente discutida nos dias de hoje e de conotação emergente, devido ao impacto sofrido pelas comunidades descolonizadas abruptamente e à globalização, que miscigena e ao mesmo tempo exclui. Daí a divisão em subitens “Busca de raízes no tempo e no espaço” e “Um protagonista sem nome”, em *O africano*, e “Busca de raízes no tempo e no espaço” e “Uma protagonista com vários nomes”, em *Peixe dourado*. Estabelecemos, na análise das funções dos protagonistas em ambos os romances, como atores em uma trama de busca por um bem perdido, paralelos com a estrutura do monomito, segundo Joseph Campbell, e

as funções das *dramatis personae* nos contos populares, propostas por Vladimir Propp.

Nas “Considerações finais”, traçamos paralelos entre os movimentos convergentes e divergentes dos protagonistas nos dois romances, a fim de demonstrar a hipótese de que os conflitos identitários de Le Clézio constituem a base temática de sua obra. Tanto o herói de *O africano* como a heroína de *Peixe dourado* percorrem um longo caminho para chegar a si mesmos e a uma resposta à pergunta “Quem sou eu?” Os dois sujeitos diaspóricos, traduzidos, têm sentimentos de exclusão e de autorrejeição, apesar de estarem em “caminhos opostos”, inseridos na ambivalência colonizador/colonizado.

1 LE CLÉZIO: À PROCURA DO PERTENCIMENTO

Le Clézio tem uma história de família bem definida e preserva essa história. No entanto, a mistura de nacionalidades provoca nele um conflito, um sentimento de diferença que o persegue desde a infância. Segundo Cortanze, “L’ouverture sur le monde de l’écrivain naît aussi de cette singularité perpétuelle, de cette marginalité, de cette différence imposées dans l’enfance. Ainsi va-t-on voir l’autre parce qu’on en a la possibilité: chez l’autre, on se reconnaît” (CORTANZE, 1999, p. 76)⁵.

Não é apenas a questão das muitas origens – no caso bretã, mauriciana, francesa ou inglesa –, mas o estranhamento, o sentir-se diferente, herança de uma família que também se sentia estrangeira. A infância conturbada e esse sentimento de *étrangeté* deram origem a personagens fragmentados e diaspóricos que procuram incansavelmente pertencer a algum lugar. Por isso é importante conhecer os dados biográficos do autor.

1.1 JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO

Le Clézio nasceu em Nice, na região de Provence-Alpes-Côte D’Azur, França, mas suas raízes são bretãs. Seu ancestral François Alexis Le Clézio nasceu em Lorient (século XVIII), uma comuna da região administrativa da Bretanha.

Segundo Cortanze (1999), François Alexis parte para as Índias no barco Le Courrier des Indes e aporta, após quatro meses, em Maurícia, ilha que faz parte, juntamente com a ilha Rodrigues, da República da Maurícia. Ali começa a grande aventura da família Le Clézio e também o elemento fundador da sua mitologia familiar (CORTANZE, 1999): o filho de François Alexis Le Clézio, Eugène Alexis Le

⁵ A abertura sobre o mundo do escritor nasce assim desta singularidade perpétua, desta marginalidade e desta diferença impostas na infância. Dessa forma, vemos o outro porque temos esta possibilidade: no outro, nos reconhecemos.

Clézio, teve dois filhos, Eugène Pierre Le Clézio (1832-1915) e Henry Alexis Le Clézio (1840-1929). Os dois irmãos, por questões de herança, romperão, e o tronco familiar de Eugène será expulso da casa materna (denominada de Eureka), com algum dinheiro, em forma de ressarcimento, que logo acabará. Essa experiência ancestral afetou profundamente os avós, pais e o próprio Le Clézio, que se sentirá sempre excluído, expatriado. Isso se repete na família próxima de Le Clézio, pois seus pais eram primos-irmãos, o pai mauriciano e a mãe francesa, mas ambos descendentes do tronco mauriciano.

Até os oito anos, viveu entre Nice e a aldeia de Roquebillière, onde sua família se refugiou para escapar dos nazistas. O pai era cirurgião do exército britânico na Nigéria e, por causa da guerra, não pôde voltar à França para buscar a mulher e os filhos. Assim Le Clézio viveu uma infância intimista, trancado entre quatro paredes, sem muitas possibilidades de sair, ouvindo as aventuras do avô sobre um tesouro perdido, o que inspirou as obras *Voyage à Rodrigues* e *Le chercheur d'or*.

Para Cortanze (1999), a experiência de guerra foi elemento fundador da literatura de Le Clézio. Algumas de suas obras, como *L' africain*, *Le procès-verbal*, *Étoile errante*, *Terra amata*, *Printemps et autres saisons*, *Onitsha*, *Ritournelle de la faim* e *Ourania* revelam parte dessa trajetória. Mais tarde, Le Clézio dirá:

La guerre m'a très fortement marqué. C'est une des grandes expériences de ma vie. Je m'en sens un peu en marge, parce que je n'y ai pas participé, je n'ai pas fait que la frôler. Et pourtant... ceux qui n'ont pas vécu cette époque-là ne peuvent peut-être pas comprendre. Cette peur immense. Ce sentiment qu'il se passait quelque chose d'inhumain, et qui n'était pas à la mesure de ce que j'avais connu jusque-là. Et tout ce monde un peu rétréci de la guerre: le rationnement, toutes ces ouvertures qu'il faut calfeutrer, ces lumières qu'on doit éteindre... On ne doit pas parler, on ne

doit pas se montrer, un sentiment d'oppression permanent. (citado em CORTANZE, 2008, p. 39)⁶

As impressões sobre a guerra são recorrentes e falam da fome, do racionamento, da necessidade de cerrar as janelas para que a luz não apareça. Em *O africano*, o protagonista fala dessa violência “velada e oculta”: “[...] sobretudo a fome, a falta de tudo, o diz que diz sobre as primas da minha avó se alimentando de cascas” (LE CLÉZIO, 2012, p. 15).

O ir e vir, fugindo da guerra, as histórias do avô sobre aventuras em outras terras, principalmente nas ilhas Maurício, despertam e alimentam o espírito aventureiro do menino tímido, que está em busca de uma identidade. O desejo de sair da prisão que a guerra lhe impôs faz com que Le Clézio deseje “nomadizar”, e ele o faz primeiramente através dos livros, com os quais realiza suas viagens interiores:

Les livres m'ont donné le sentiment de la conscience: oui, la première fois, je suis sûr que c'est dans les livres que j'ai trouvé ça, et non dans le vécu. C'est cela: être conscient de soi, j'existe, je bouge ma main, je pense donc je suis, c'est un peu ça, sûrement par les livres, et je ne vois pas d'autre meilleure manière de l'apprendre. (citado em CORTANZE, 1999, p. 49)⁷

⁶ A guerra me marcou intensamente. É uma das grandes experiências da minha vida. Sinto-me um pouco à margem por não ter participado, apenas passei por perto. Entretanto... aqueles que não viveram naquela época não podem compreender. Este medo imenso. Este sentimento que estava acontecendo algo não humano, e que não estava à altura daqueles que eu conhecia até então. E todo este mundo restrito da guerra: o racionamento, todas as aberturas que devem ser vedadas, as luzes que não podem ser acesas... Não se deve falar, nem se expor, um sentimento de opressão permanente.

⁷ Os livros me deram o sentimento da consciência: sim, a primeira vez, eu tenho certeza que foi dentro dos livros que eu encontrei isto e não no vivido. É isto: estar consciente de si, eu existo, eu mexo a minha mão, penso, logo existo, é isto, seguramente pelos livros, e não vejo melhor maneira de se aprender.

As leituras desde a infância também ajudaram a moldar a carreira profissional. Le Clézio estudou no liceu Masséna, em Nice, e na Universidade de Bristol, no Reino Unido. Graduou-se em Literatura Francesa no Instituto de Estudos Literários de Nice, obtendo o Diploma de Estudos Superiores com um trabalho sobre o tema *La solitude dans l'œuvre d' Henri Michaux*. Após, tornou-se professor nos Estados Unidos.

Como se pode constatar, a errância também aparece em sua carreira, pois deu aula em vários países, ocasião em que conviveu com diversas culturas. Quando é transferido para o México, onde viveu doze anos, conhece o mundo maia e embrenha-se numa região de floresta e de rios, entre o Panamá e a Colômbia.

No Panamá, conviveu com uma tribo indígena por quatro anos (1970-74), os Emberas, e conheceu também a tribo dos Waunonas. Dessa experiência surge, trinta anos depois, *La fête chantée*. Le Clézio fala da sua convivência com esses povos: “Cette expérience a changé toute ma vie, mes idées sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, d'aimer, de dormir, et jusqu'à mes rêves” (LE CLÉZIO citado em CORTANZE, 2008, p. 168)⁸.

O autor escreve sobre o mundo e para o mundo, denunciando a sociedade ocidental, que arrasa as minorias. Fala sobre as cidades, que silenciam e apagam as identidades individuais, sobre o barulho ensurdecador, que aumenta as tensões.

Nos cités sont pleines de bruit, de cris, de hurlements, de fracas assourdissants. Aux carrefours, les haut-parleurs gueulent sans cesse tous les mots, les ordres, les slogans. Dans les caves de béton, les guitares électriques hurlent, tout le temps, et les saxophones déchirent l'air. Il y a tellement de bruit dans les rues des villes, que

⁸ Esta experiência mudou a minha vida, minhas ideias sobre a arte, minha maneira de ser com relação aos outros, de andar, de comer, de amar, de dormir e até os meus sonhos. (tradução nossa).

le coeur bat très vite et les mains transpirent. (LE CLÉZIO, 1971, p. 32, citado em MILANEZE, 2005)⁹

Para ele, o indígena se sente parte da natureza: “L’indien n’est pas séparé du monde, il ne veut pas de la rupture entre les règnes. L’homme est vivant sur la terre, à l’égal des fourmis et des plantes, il ne s’est pas exilé de son territoire” (LE CLÉZIO, 1971, p. 100, citado em MILANEZE, 2005)¹⁰.

Essa é uma das temáticas de seus romances, mas há outras também importantes, pois a obra de Le Clézio é composta de vários gêneros: romances, novelas e contos, ensaios, perfis e memórias, diários de viagem e literatura infantojuvenil.

Com esse ecletismo, fica difícil classificar a sua obra. O que se pode registrar é que ela se divide em duas fases: a primeira, de 1963 a 1975, é uma fase de experimentação formal, que reflete a sua experiência e a inquietude com o progresso material, com o capitalismo que aflora, com o consumo desordenado. A partir daí, Le Clézio rompe com a urbanidade e parte em busca de outras raízes, pois essas com as quais conviveu lhe são estranhas. A segunda fase, mais madura, retrata as aventuras de viagem e o olhar estrangeiro, consequência de uma vida nômade. Seus romances mostram os conflitos identitários, e seus personagens são, na grande maioria, mulheres, fruto talvez da experiência vivida durante os oito primeiros anos com a mãe e a avó. Segundo Madeleine Borgomano,

Le Clézio présente l’originalité d’être à la fois un écrivain dont l’écriture paraît limpide, trop simple même, selon certains, et un novateur audacieux. Ses premiers

⁹ Nossas cidades são repletas de barulho, de gritos, de lamentos, de tumulto ensurdecedor. Nos cruzamentos, os alto-falantes berram sem cessar todas as palavras, as ordens, os slogans. Nos subterrâneos de concreto, as guitarras elétricas gritam o tempo todo e os saxofones rasgam o ar. Há tanto barulho nas ruas das cidades que o coração bate muito forte e as mãos transpiram.

¹⁰ O indígena não está separado do mundo, ele não quer a ruptura entre os reinos. O homem está vivo sobre a terra, à semelhança das formigas e das plantas, ele não está exilado do seu território.

livres, *L'extase matérielle*, *Le livre des fuites*, ou *Les géants* tentaient des expériences en transgressant les catégories, ni essais, ni romans, ni poèmes, et pourtant tout cela à la fois. Dans ces textes déroutants, des voix d'origine indéfinie s'entremêlaient, comme si tout l'univers devenait signe et langage. A partir de *Désert* (1980), l'écriture de Le Clézio s'apaise et s'assagit. Elle se plie au récit et à une forme souple, mais romanesque. Cependant, cette écriture calmée continue à éviter de ne faire entendre qu'une seule voix, un seul point de vue. La complexité du monde ne peut se manifester qu'à travers une polyphonie: les voix multiples, en s'entrecroisant, constituent un réseau complexe de significations où se laissent entrevoir non des messages, mais des questions et des incertitudes. (BORGOMANO, 2014)¹¹

Le Clézio herda traços do *Nouveau Roman*, que tem como seus representantes Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet e Michel Butor (OMNI, 2013). Segue o exemplo de James Joyce e Virginia Woolf (fluxo da consciência), escritores que buscavam novas maneiras de contar, uma nova escritura, mais incerta, questionadora, retrato de uma geração que desejava romper com a concepção tradicional do romance.

Os textos de Le Clézio parecem se aproximar desse novo romance, pois suas primeiras obras não têm compromisso com o tempo linear e contestam o sistema vigente, mostrando personagens ambivalentes, angustiados com as transformações pelas quais o mundo passa. A partir das suas viagens, apaixona-se pelas civilizações indígenas e amplia sua visão de mundo, tornando seus textos mais líricos, ligados à pureza da natureza e das civilizações primitivas. Distancia-se,

¹¹ Le Clézio possui a originalidade de ser ao mesmo tempo um escritor, cuja escrita parece límpida, simples demais, segundo alguns, e um vanguardista audacioso. Seus primeiros livros, *O êxtase material*, *O livro das fugas* ou *Os gigantes* transgrediam as categorias, por meio de experiências, não eram nem ensaios, nem romances, nem poemas, mas todos ao mesmo tempo. Nestes textos derrotistas, vozes de origem indecisa se entrelaçavam, como se todo o universo se tornasse signo e linguagem. A partir do *Deserto*, a escrita de Le Clézio se acalma e torna-se sensata. Dobra-se à narrativa e a uma forma leve, mais romanesca. Entretanto, esta escrita calma continua a impedir que se escute apenas uma voz, um único ponto de vista. A complexidade do mundo manifesta-se através da polifonia: as vozes múltiplas se cruzam, constituem uma rede complexa de significados, onde não são percebidas mensagens, mas perguntas e incertezas.

portanto, do *Nouveau Roman*, sem, no entanto, deixar de utilizar algumas de suas técnicas, como a *mise en abyme*. Seus personagens continuam sofrendo as angústias da pós-modernidade, mas estão também em busca das origens, das raízes e, conseqüentemente, da identidade.

As diversas temáticas, como a errância, a migração, a invisibilidade, a infância, aliadas a imagens poéticas do mar, do deserto, e reais, como a cidade desumana, mostram a singularidade dos escritos de Le Clézio. Claude Cavallero, em seu ensaio *Le Clézio, témoin du monde*, fala com muita propriedade dessa “oeuvre mouvante, plurielle s’il en est, placée sous le signe ambivalente du déplacement, du décalage et du métissage” (CAVALLERO, 2014)¹².

A epígrafe deste trabalho, que faz parte do discurso de Le Clézio quando recebeu o diploma de Doutor *Honoris Causa* pela Université de Maurice, em 1999, mostra o envolvimento do autor com as questões sociais, na defesa das minorias. Seu engajamento lhe trouxe inclusive problemas em outros países, pois, quando lecionava na Tailândia, foi expulso por denunciar a prostituição infantil. Em outra parte do discurso, diz: “Aujourd'hui, au lendemain de la décolonisation, la littérature est un des moyens pour les hommes et les femmes de notre temps d'exprimer leur identité, de revendiquer leur droit à la parole, et d'être entendus dans leur diversité. Sans leur voix, sans leur appel, nous vivrions dans un monde silencieux” (LE CLÉZIO, 2008)¹³.

É esse mundo silencioso e hegemônico que o autor critica em seus textos, criando personagens que reivindicam o direito de falar e de ser diferentes, sem que

¹² Obra em movimento, plural, colocada sob o signo ambivalente da diferença, do deslocamento e da mestiçagem.

¹³ Hoje, após a descolonização, a literatura é um dos meios pelos quais homens e mulheres atuais exprimem suas identidades, reivindicam seu direito à palavra e seu direito de ser ouvidos na sua diversidade. Sem sua voz, sem o seu chamado, viveríamos em um mundo silencioso.

para isso abdicarem das origens. Segundo Raymond Mbassi Atéba, “Ses images les plus récurrentes sont: le multiculturalisme, le multilinguisme et le syncrétisme, vécus dans le métissage, l’interculturalité et la transculturalité” (ATÉBA, citado em LES CAHIERS, 2011, p. 148)¹⁴.

Após um primeiro casamento, em 1959, com Marie-Rosalie, com quem tem uma filha, Patrícia, o autor casa-se, em 1975, com uma marroquina, Jemia, que o aproxima ainda mais da sua grande paixão: a África. O casal terá duas filhas, Alice-Marie-Yvonne e Anna.

Escreve, com a esposa Jemia, o romance *Gens des nuages* (1997), um jornal da viagem empreendida ao Sahara em busca das origens de Jemia, e *Sirandanes, suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux* (1990), que trata das adivinhações do povo mauriciano. Verifica-se mais uma vez a paixão do autor pelas raízes e pela cultura de seu povo. Escreve no Prefácio da obra:

Tous les peuples ont leurs devinettes. Mais il y a un peuple qui a su pousser cet art jusqu'à la perfection, jusqu'à la poésie même: c'est le peuple mauricien. En venant de la «grande terre» – de Madagascar, d'Afrique – sur les bateaux négriers, les esclaves ont apporté avec eux le goût de l'étrange, le pouvoir de l'imaginaire. Leur sens de l'humour, leur malice, leur tendresse aussi – ces armes contre le malheur –, ils les ont mis dans un genre qui est propre à l'île de France, et qu'ils appellent sirandanes. Qu'est-ce que les sirandanes ? Ce sont des devinettes qui portent sur la vie quotidienne à l'île Maurice, devinettes qui suivent un ordre presque rituel, que chacun connaît, mais que tout le monde est toujours prêt à entendre. Sont-elles

¹⁴ Suas imagens mais recorrentes são: o multiculturalismo, o multilinguismo e o sincretismo, vivenciados na mestiçagem, na interculturalidade e na transculturalidade.

vraiment des devinettes? Elles sont plutôt des mots clés, qui permettent à la mémoire de s'ouvrir, et de révéler le trésor caché. (LE CLÉZIO, 1990, p. 12-13)¹⁵

¹⁵ Todos os povos têm as suas adivinhações. Mas, existe um povo que soube levar esta arte à perfeição, quase à poesia: o povo mauriciano. Vindo da « grande terra » – de Madagascar, da África – em navios negreiros, os escravos trouxeram consigo o gosto pelo estranho, o poder do imaginário. Seu senso de humor, sua malícia e também sua ternura – armas contra a infelicidade – levou-os a um gênero que é próprio da Ilha de França designado sirandanes. O que são as sirandanes? São adivinhações que se referem ao cotidiano das Ilhas Maurício e que seguem uma ordem quase ritualística, que cada um conhece e que todos estão sempre prontos a escutar. Serão realmente adivinhações? São preferencialmente palavras-chave que permitem que a memória se abra e revele o tesouro escondido.

2 PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA: O EU E O OUTRO NO ESPAÇO ENTRE-DEUX

Le Clézio structure son oeuvre dans les entre-deux, par des figures formelles du double qui informent la structure romanesque et les enjeux éthiques de l'acculturation et de la rencontre de l'altérité. (ROUSSEL-GILLET)¹⁶

Como seus personagens, Le Clézio vive num espaço que Isabelle Roussel-Gillet chama de *entre-deux*: sua família, de origem bretã, emigrou para Maurício e adquiriu, com a colonização da ilha pelos ingleses, a cidadania britânica, mas Le Clézio não pertence a nenhum lugar. Nasceu na França, viveu na Nigéria, no México, no Panamá e nos Estados Unidos, portanto entre culturas diferentes.

Roussel-Gillet, mestre em Literatura Francesa, utiliza o conceito de duplo no sentido da dupla cultura do autor, do entre-lugar, do conflito entre o eu e o outro. A autora comenta que os conceitos entre-lugar e entre-tempo favorecem a estrutura romanesca dupla, o que se pode constatar nos romances *Désert* e *Étoile errante*, que têm duas histórias, e em *Revoluções* e *O africano*, que abordam mais de uma geração.

É nesse espaço *entre-deux* que Le Clézio estrutura sua obra, usando a figura formal do duplo, tanto na caracterização dos personagens, seres fragmentados e ambíguos, quanto na estruturação do enredo, ambientado na colônia e na metrópole, o que leva à reflexão sobre os problemas éticos da aculturação e do encontro da alteridade.

Os personagens de Le Clézio são indivíduos descentrados, estranhos aos vários lugares de onde provêm, ou para onde se deslocam, em consequência do processo colonial. O herói anônimo de *O africano*, ou a indômita Laila de *Peixe*

¹⁶ Le Clézio estrutura sua obra no *entre-deux*, por meio de figuras formais do duplo que fornecem a estrutura romanesca e as questões éticas de aculturação e do encontro da alteridade.

dourado não são vítimas de diásporas coletivas, mas sujeitos de deslocamentos individuais, voluntários ou não, igualmente dolorosos. O narrador-protagonista do primeiro reconstrói, ou melhor, constrói memórias de uma infância vivida e de experiências imaginárias, decalcadas da vivência do pai. Confundem-se, assim, fatos recordados e imaginados; memória e ficção; os passos do pai, que o herói persegue em um lugar desconhecido; e a história dessa busca, na qual espera encontrar traços de identidade e pertencimento. Como vimos acima, o deslocamento dos protagonistas segue caminhos contrários, mas tem como origem ou destino final a África, que constitui o espaço utópico de ambos os romances.

O diretor-geral da UNESCO no período 1974-1987, Mahtar M'Bow, no Prefácio à *História Geral da África VIII*, destaca a influência seminal da África na própria natureza do homem ocidental: “É hoje evidente que a herança africana, marcou, mais ou menos segundo as regiões, as maneiras de sentir, pensar, sonhar e agir de certas nações do hemisfério ocidental” (2010, p. xxiii).

No Brasil, limitamo-nos a considerar o que o sistema escravagista nos trouxe como contribuição étnica e cultural, isto é, a África Negra. Trata-se de visão limitada e parcial do continente africano. Bem diferente é a África retratada por Le Clézio, muito mais ampla, tanto geográfica quanto metaforicamente. O espaço físico dos protagonistas de *O africano* e *Peixe dourado* vai do Marrocos a Camarões, à Nigéria e às ilhas Maurício, mas a busca de suas raízes penetra muito além, no mundo da memória e da imaginação.

O desejo do narrador de se aproximar do pai é tão forte que, quando observa as fotos que o pai tirou em suas viagens, apropria-se da memória do pai e a torna sua, chegando a experimentar as mesmas sensações que o pai sentiu naquele momento.

Memória e imaginação; hibridismo, aculturação e alteridade constituem, portanto, pontos de partida para a análise do *corpus*. A questão da memória é a base estrutural do romance *O africano*. Nele o protagonista rememora a infância tanto na França, na Segunda Guerra, quanto na África, onde viveu por alguns anos. Por meio dessas lembranças, tenta construir uma identidade, visto que se percebe estranho no próprio país onde nasceu. A África lhe fornece memórias de família: “[...] o amor que meus pais tinham por sua casa, por aquela cabana de pau a pique e folhas” (LE CLÉZIO, 2012, p. 84) e ensina-lhe o amor pela natureza: “Essa memória está ligada, ao contorno das montanhas, ao céu da altitude, à leveza do ar pela manhã” (p. 84).

Já a protagonista de *Peixe dourado* tenta inutilmente rememorar a infância, resgatar cenas de sua vida antes de ser sequestrada. Pequenas fendas na cortina espessa da memória permitem-lhe apenas recordar, imperfeitamente, a cena do rapto.

Toda a trama dos romances deriva, portanto, do imperialismo colonizador europeu. Sem aprofundar a questão histórica, sugerida pelo termo colonialismo, optamos por embasar nosso estudo nas considerações do pós-colonialismo, como teoria crítica, que compreende “toda a cultura influenciada pelo processo imperial desde o início da colonização até a contemporaneidade” (BONNICI, 2005, p. 37).

As chamadas teorias pós-coloniais abrangem, por conseguinte, o estudo de todas as manifestações literárias ocorridas desde a chegada do europeu, escritas inicialmente pelo próprio colonizador – relatos, comentários, relatórios etc. A literatura produzida por africanos sempre teve caráter de resistência ao colonizador. Segundo Ali A. Mazrui (2010): “No transcorrer deste período [colonização], a resistência africana obedece a muitas tradições: a tradição *guerreira*, a tradição da

jihad, a tradição da *revolta cristã*, a tradição da *mobilização não violenta* e a tradição da *guerrilha*” (2010, p. 134, ênfase do autor).

A insistência em escrever sobre as minorias, os descolonizados com seus conflitos identitários, os guetos de imigrantes nos grandes centros urbanos e a diáspora aproxima Le Clézio das literaturas pós-coloniais. Este capítulo vai discutir, portanto, alguns aspectos da literatura e da crítica pós-colonialista.

Thomas Bonnici e Lucia Osana Zolin (2009) citam três etapas na literatura pós-colonial: a primeira abrange textos produzidos por representantes do poder colonial que descreve a fauna, a flora, a língua e os costumes, com o intuito de garantir o lucro e o poder da colônia. A segunda envolve textos escritos por nativos, mas supervisionados pelos colonizadores, e a terceira, textos que romperam com o poder colonial, na sua maior parte escritos logo após a independência das colônias.

O maior impulso da literatura africana aconteceu a partir dos anos 30, primeiramente na poesia, no drama, no teatro e, finalmente, no romance. No entanto, diferentemente das narrativas curtas, geradas da contação de histórias dos griôs, esse gênero era em sua maioria de forma europeia.

Foi a poesia que mais se destacou nesse período. Baseada na emoção e no nacionalismo, encontra guarida em vários lugares onde viviam os exilados da África. Segundo Mazrui (2010), a política imperial francesa de homogeneização promoveu uma ação africana de reivindicação da *negritude*: “Escritores originários da África e das Antilhas reuniram-se em poesia, para expressarem a dor da separação relativa aos ancestrais e afirmarem o valor da tradição e da autenticidade africanas.” (2010, p. 667).

O termo “negritude”, criado por Aimé Césaire, dá nome ao movimento literário da negritude, capitaneado pelo martinicano Aimé e pelo senegalês Léopold

Sédar Senghor. Entretanto, na sua maioria, os poemas eram recitados em língua europeia. Na verdade a África se utilizou das línguas europeias para se libertar.

Surgem nessa época vários romancistas genuinamente africanos, como Ousmane Sembene, Ayikwei Armah, Chinua Achebe, Wole Soyinka, Naguib Mahfuz, Frantz Fanon, Malara Ogundipe-Leslie, Abena Busia e Christine Obbo, entre outros.

Le Clézio não faz parte desse grupo, pois é francês, portanto colonizador. Escreve, no entanto, romances que revelam toda a emoção e a dor do povo africano, sem que seus textos se mostrem estereotipados ou distantes dos temas da África.

Em *O africano*, o personagem se revolta contra o poder colonial, apesar de fazer parte dele, e procura se identificar com o colonizador. No *Peixe dourado*, Laila, a heroína, é mulher, negra e imigrante. Sem dinheiro, sem pátria, sem documentos, sem memória, deambula por diversos lugares à procura de uma identificação.

2.1 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

O dicionário Houaiss define o termo memória como “faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos; aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; lembrança, reminiscência”. Tulving e Craik, em *The Oxford handbook of memory* (2005), apontam as acepções mais comuns do termo:

Memória como a capacidade neurocognitiva de codificar, armazenar e recuperar a informação; local hipotético de armazenamento, em que se guarda a informação; informação armazenada; propriedade dessa informação; processo com vários componentes para recuperação dessa informação; percepção fenomenológica do indivíduo de lembrar algo. (TULVING; CRAIK, 2005, p. 35-37)

Mais do que simples rememoração, a memória remete aos primórdios, à cosmogonia, à procura das origens. Muitos filósofos se debruçaram sobre o tema, procurando explicar através de mitos a capacidade humana de resgatar lembranças passadas. Para os gregos, a memória era personificada por uma divindade, a deusa Mnemósine, a mãe das musas. Segundo Hesíodo, ela sabe “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será” (citado em ELIADE, 1972, p. 108). Para Platão, “aprender era lembrar” (ELIADE, 1972, p. 111). Eliade, no clássico *Mito e realidade*, comenta que as culturas tradicionais preocupavam-se mais com eventos coletivos, “paradigmáticos”, do que particulares e individuais, apontando para uma memória coletiva, “reservatório de atos já realizados e pensamentos já formulados”.

O processo de composição de Le Clézio, especificamente nos romances do *corpus*, baseia-se na reconstrução de fatos passados, por meio da memória, e na imaginação, para criar lembranças. A esse respeito, Gérard de Cortanze registra a seguinte reflexão do autor em entrevistas feitas entre novembro de 1977 e janeiro de 1999, num trecho em que Le Clézio fala de Fintan, protagonista de *Onitsha*, um de seus romances memorialísticos. “Je me suis aperçu qu’il s’agissait d’un pur exercice de mémoire. J’étais confronté à une difficulté presque insurmontable: comment restituer la mémoire d’un enfant de huit ans?” (citado em CORTANZE, 1999, p. 72)¹⁷.

É o que acontece em *O africano*: como reconstituir a memória de uma criança de oito anos? O autor serve-se da imaginação para retrabalhar e organizar ficcionalmente recordações preservadas especialmente na memória familiar. Quando perguntado se a memória seria mais involuntária que a imaginação, Le Clézio responde afirmativamente, mas, de maneira sofismática, acrescenta:

¹⁷ Eu me dei conta de que se tratava de um puro exercício de memória. Estava diante de uma dificuldade quase intransponível: como restituir a memória a uma criança de oito anos?

Oui, l'imagination est la partie plus volontaire de la mémoire. La question, pour le romancier, est alors très simple: comment la restructurer pour la rendre romanesque? J'ai eu souvent le sentiment que je faisais oeuvre d'imagination volontaire alors qu'il ne s'agissait en fait que de l'émergence d'une poussée volontaire: c'était de la mémoire et non de l'imagination. (citado em CORTANZE, 1999, p. 73)¹⁸

No artigo *Toni Morrison's 'Site of Memory': where memoir and fiction embrace*, Mail Marques de Azevedo faz considerações elucidativas sobre memória voluntária ou involuntária:

Memória voluntária é a memória uniforme da inteligência, na reprodução daquelas impressões do passado formadas de maneira consciente e racional. Recordar, neste caso, é comparável à ação de folhear um álbum de fotografias, simples reproduções uniformes e apagadas que, efetivamente, nada contêm do passado. Por outro lado, a ação da memória involuntária, estimulada por um som, cheiro ou qualquer outro estímulo sensorial, é capaz de liberar na mente do indivíduo uma cadeia de associações, que trazem de volta o passado qual corrente impetuosa que se funde com o presente. A memória involuntária penetra na essência do ser, que é preservada em uma parte inacessível da mente, a salvo da ação corrosiva do hábito, que privilegia apenas o imediato e superficial. (AZEVEDO, 2007, p. 161)¹⁹

Le Clézio diz ter uma **pulsão voluntária/irresistível** de resgatar lembranças, que ele denomina de imaginação voluntária. Trata-se de reconstituir com esforço memórias/recordações do passado e torná-las romanescas com a ajuda da imaginação. Em seguida, argumenta que em seu processo de (re) criação é impulsionado pela vontade individual, em outras palavras, é a memória voluntária, mais que a imaginação, que o move à escrita. Percebemos contradição nos argumentos de Le Clézio que, certamente, pesquisa registros, ouve relatos e

¹⁸ Sim, a imaginação é a parte mais voluntária da memória. Para o escritor a pergunta é simples: como estruturá-la para torná-la romanesca? Sempre tive a sensação de que trabalhava a imaginação de forma voluntária, mas tratava-se do surgimento de um impulso voluntário: era a memória e não a imaginação.

¹⁹ Tradução da autora do artigo.

conversas familiares, no processo de criação de *O africano*, mas cujo narrador-protagonista serve-se da imaginação para descrever a vida dos pais na África, criando cenas que podem não ter acontecido.

O rememorar remete a uma questão crucial no romance. Estaríamos tratando de um texto autobiográfico? Para analisar as características do personagem-narrador sem nome, servimo-nos de Philippe Lejeune, a fim de identificar os traços autobiográficos do texto, e de Maurice Halbwachs, para verificar a influência da memória coletiva no resgate da identidade do protagonista.

O *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano (2000) registra o termo memória com duas condições distintas: retentiva e recordação. A retentiva seria a “conservação ou persistência de conhecimentos passados que, por serem passados, não estão mais à vista”, e a recordação seria a “possibilidade de evocar, quando necessário, o conhecimento passado e de torná-lo atual ou presente” (ABBAGNANO, 2000, p. 657).

As teorias filosóficas da memória continuam valorizando a retentiva, mas as teorias psicológicas modernas acolhem a recordação, ressaltando “a importância dos interesses e das atitudes volitivas na recordação, bem como a importância de toda a personalidade no reconhecimento do já visto” (ABBAGNANO, 2000, p. 659).

O ato de recordar é o processo memorialístico de construção de ambos os romances, mas o mecanismo é mais evidente em *O africano*, cuja trama é narrada por um narrador adulto que volta não apenas a lembranças de infância, mas à memória de um passado ancestral.

Maurice Halbwachs, na obra póstuma *Memória coletiva*, é quem melhor define a memória, privilegiando a memória coletiva em relação à individual. Os estudos sobre a memória coletiva são fundamentais, pois abriram caminhos para o

“estudo sociológico da vida cotidiana”. Jean Duvignaud, no Prefácio, lamenta que esses estudos não tenham gerado outras pesquisas, pois Halbwachs abriu a reflexão sobre a memória e as lembranças no contexto social em que se inserem.

As lembranças que temos do nosso passado, da nossa infância, das relações familiares e sociais dependem do contexto em que as vivenciamos. É muito mais difícil nos lembrarmos de algum fato que só nós vivenciamos do que de outro em que havia mais pessoas presentes. Normalmente utilizamos as pessoas, o tempo e o espaço vivenciado para servir de base para a rememoração.

Segundo Halbwachs, “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2003, p. 30). Se tentamos nos recordar de algum evento no qual estávamos sós, precisamos rememorar a época, o contexto vivenciado e o grupo social no qual estávamos inseridos.

O exemplo que Halbwachs (2003, p. 35) dá sobre essa questão é muito pertinente: se encontramos um professor que deu aula durante anos em uma escola, podemos nos lembrar do professor, das aulas, dos colegas e de suas travessuras. No entanto, o professor pode não se lembrar, pois não faz parte desse grupo duradouro da turma, que continuou a se encontrar nos anos seguintes. Para ele, é apenas mais uma turma, das inúmeras para quem ministrou aulas. Os alunos dessa turma também poderão não ter as mesmas lembranças, pois muitos faziam parte de outros grupos mais reduzidos dentro da própria turma.

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem o seu testemunho: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de

contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2003, p. 39)

Precisamos sempre relacionar a nossa memória a um fato, a um objeto e a uma pessoa. Mesmo quando estamos sós, baseamo-nos numa determinada época e, juntamente com a memória do fato, virão outras pessoas e objetos que nos situam no tempo. Por isso, dificilmente conseguimos nos lembrar de algo que aconteceu na nossa primeira infância. Se nos lembramos, é porque esse evento está relacionado a uma pessoa ou a algo que nos afetou profundamente, rememorado no grupo familiar ou social com o qual convivemos. “Não nos lembramos da nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social” (HALBWACHS, 2003, p. 43).

Segundo Duvignaud, no Prefácio de *Memória coletiva*, a memória individual “Está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade ou a contingência aproxima por um instante. A rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedade múltiplas em que estamos envolvidos” (HALBWACHS, 2003, p. 12).

É evidente que a força da memória coletiva está no conjunto de memórias individuais. As pessoas têm lembranças diferentes do mesmo fato, de acordo com o modo como cada uma o vivenciou. “De bom grado diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (HALBWACHS, 2003, p. 69).

Todas essas impressões são de natureza social: o convívio nos “ambientes coletivos” transforma esses ambientes e nos transforma.

Se essas duas memórias se interpenetram com frequência, especialmente se a memória individual, para confirmar algumas de suas lembranças, para torná-las mais exatas, e até mesmo para preencher algumas de suas lacunas, pode se apoiar na memória coletiva, nela se deslocar e se confundir com ela em alguns momentos, nem por isso deixará de seguir seu próprio caminho, e toda essa contribuição de fora é assimilada e progressivamente incorporada a sua substância. (HALBWACHS, 2003, p. 71-72)

Os objetos também são importantes para o registro da memória, pois dão segurança e equilíbrio ao indivíduo. O mesmo se pode dizer do espaço. Quando lembramos um evento, nós o localizamos no espaço e no tempo, e só assim conseguimos situá-lo. Segundo Halbwachs, “Nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros” (HALBWACHS, 2003, p. 157).

Por isso nos sentimos tranquilos quando revemos os objetos e o espaço em que vivemos. Tanto é real essa impressão que, muitas vezes, precisamos situar uma pessoa no seu ambiente para que ela não perca a referência. Muitos casos patológicos são atenuados quando o paciente é colocado de volta em seu espaço.

Cada objeto reencontrado e o lugar que ele encontra no conjunto nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas e, quando analisamos esse conjunto e lançamos nossa atenção a cada uma dessas partes, é como se dissecássemos um pensamento em que se confundem as contribuições de certa quantidade de grupos. (HALBWACHS, 2003, p. 158)

Além de dar segurança e equilíbrio às pessoas, o espaço também leva a uma sensação de pertencimento, seja a um grupo social, seja a um grupo familiar. Mesmo quando estamos distantes desse espaço, ou não mais o habitamos, é no conforto de suas imagens que nos encontramos e nos sentimos seguros.

A estabilidade da habitação e sua aparência interior não deixam de impor ao grupo a imagem pacificante da continuidade. [...] Quando inserido numa parte do espaço,

um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se molda se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem. O grupo se fecha no contexto que construiu. (HALBWACHS, 2003, p. 159)

Para que nossas lembranças reapareçam, voltamo-nos para o espaço em que elas aconteceram. Precisamos definir o lugar, o contexto espacial para lembrar. Talvez seja a única forma de encontrar o passado no presente. “Assim, não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial” (HALBWACHS, 2003, p. 170).

É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça. (HALBWACHS, 2003, p. 171)

O narrador-personagem de *O africano* se vale da memória coletiva para entender um pai estranho em um país desconhecido. Deslocado de seu mundo social e cultural, dividido no *entre-deux*, o protagonista é exemplo do sujeito fragmentado da pós-modernidade. Para encontrar o pai e encontrar-se, precisa descer aos subterrâneos da memória, utilizar as lembranças da infância, reinventadas, para acalmar o conflito identitário, para achar um sentido para a vida. A questão do deslocamento ou descentramento se deve não só ao conflito entre pai e filho, mas à visão que o protagonista tem do colonialismo e do papel do pai nesse processo.

Mas quem seria esse narrador que fala? Le Clézio também esteve na África na infância e muito da sua história de vida se assemelha à história narrada na referida obra. Teríamos, então, uma autobiografia? Sabe-se que a biografia e a

autobiografia são textos referenciais, em oposição a todas as formas de ficção.

Segundo Philippe Lejeune,

[...] exatamente como o discurso científico ou histórico, elas [a biografia e a autobiografia] se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. (LEJEUNE, 2008, p. 36, ênfase no original)

De acordo com Philippe Lejeune, a autobiografia seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). *A priori*, *O africano* encaixa-se em duas das quatro categorias que definem uma obra autobiográfica: a forma de linguagem é a prosa; o assunto tratado é a história de uma personalidade. Já a situação do autor e a posição do narrador são questionáveis. Para Lejeune é uma autobiografia a obra que preenche as quatro categorias: “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (2008, p. 15).

Essa relação de identidade se manifesta geralmente no uso da primeira pessoa. Seria a narração “autodiegética”, de Gérard Genette (1979).

O narrador de *O africano* conta, em primeira pessoa, uma história que se assemelha às experiências de vida do autor: “Aos oito anos de idade, mais ou menos, vivi na África ocidental” (LE CLÉZIO, 2012, p. 7). No entanto, para afirmar a identidade narrador-autor, falta-nos o elemento principal: o nome próprio definidor.

Segundo Lejeune,

É no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição da linguagem pela criança. A criança fala de si mesma, na terceira pessoa, chamando-se pelo próprio nome, bem antes de compreender que também pode utilizar a primeira pessoa. (LEJEUNE, 2008, p. 14)

As semelhanças entre a vida do autor e o relato feito pelo narrador anônimo são estabelecidas por informações extratextuais a respeito de Le Clézio. A falta de nome próprio no texto que identifique o narrador com o herói-menino das aventuras africanas, cuja identidade deve ser confirmada pela identificação autoral, na capa do livro, impede que se estabeleça o *pacto autobiográfico*, previsto por Lejeune como identificador da obra como autobiografia.

É necessário, portanto, estabelecer a identidade de nome entre autor, narrador e personagem. Para isso, Lejeune (2008, p. 27) sugere duas maneiras: “Implicitamente”, na ligação autor-narrador, no momento do pacto autobiográfico, seja pelo “uso de títulos que remetam ao nome do autor”, seja pela “seção inicial” do texto, na qual o narrador dá mostras de ser o autor; “de modo patente”, ao assumir claramente o nome que consta na capa.

No caso de *O africano*, não é possível estabelecer o pacto autobiográfico entre autor e leitor, como discutido acima. Nem o próprio cognome que dá título ao romance, o africano, remete ao personagem-narrador, uma vez que, ao longo da narrativa, o leitor descobre que o africano é o pai do herói.

O “eu” do texto em alguns momentos se assemelha ao do autor, mas o leitor não é obrigado a ler o texto como história de vida de Le Clézio, uma vez que a falta da assinatura do autor, assumindo a responsabilidade pelo que narra, pode levar à desconfiança sobre a veracidade do narrado.

Os escritos de Le Clézio estão repletos de experiências de sua infância, de suas viagens, de seu sentimento de estranheza para com o mundo ocidental. Mas o que faz esse autor escrever sobre si mesmo? Há uma tendência no romance pós-moderno de cruzar ficção e não ficção. Leyla Perrone-Moisés se pergunta por que os escritores atuais se interessam tanto em transformar escritores em personagens:

Qual a relação desse tipo de obra com a biografia? A biografia, como gênero literário, é também um gênero híbrido, misturando dados históricos e ficção, e por isso, durante muito tempo, foi vista com desconfiança pelos historiadores e com certo desdém pelos críticos literários. Nas últimas décadas, entretanto, as biografias têm conquistado o apreço do grande público, e o respeito dos historiadores. (PERRONE-MOISÉS, 2010, p. 6)

A produção desse gênero tem sido copiosa, desde biografias, autobiografias, romances confessionais, até os gêneros mais atuais, como blogs e redes sociais, que, por meio de seus autores, expõem sua história de vida. Toda essa efervescência tem suscitado profícuos estudos, teses e artigos, que tentam descobrir as razões de tanta exposição da vida privada. Jovita Maria Gerheim Noronha, na apresentação de *O pacto autobiográfico*, comenta que há

[...] um interesse frequente, entre nós, pelo tema da memória e pelas escritas de si, tanto no campo dos estudos literários, em que autobiografias, diários, correspondências e blogs vêm se destacando como objeto de investigação, quanto no campo da sociologia, antropologia e história, no qual esse interesse se justifica pelo fato de o gênero possibilitar um ângulo privilegiado para a percepção dos microfundamentos sociais pelos *selfs* individuais. (NORONHA, citada em LEJEUNE, 2008, p. 10)

Considerando *O africano* como história de vida, ocorre-nos a mesma pergunta que se fez Le Clézio: como reconstituir a memória de uma criança de oito anos? O autor não se utiliza apenas da memória individual, mas, principalmente, da

imaginação para retrabalhar e organizar ficcionalmente recordações preservadas na memória familiar. É o caso do relato das memórias do avô, Leon Le Clézio, em *Chercheur d'or* e *Voyage à Rodrigues*, e das memórias da própria infância, misturadas às memórias do pai, em *O africano*, texto que reconstrói parte da memória coletiva da família Le Clézio.

De que autor, então, estamos falando? Wayne Booth pode nos ajudar a elucidar essa questão, pois distingue o “autor de carne e osso” (ACO) do “autor implícito” (AI).

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens [...] Quer adotemos para este autor implícito a referência ‘escriva oficial’, ou o termo recentemente redescoberto por Kathleen Tillotson – o ‘alter ego’ do autor – é claro que aquilo de que o leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor. Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutro em relação a todos os valores. (BOOTH, 1980, p. 88-89)

O autor real (ACO) não desaparece quando cria o autor implícito e o narrador. Nos bastidores, acompanha toda a narrativa, mas dá voz e autonomia ao autor implícito e ao narrador. E há momentos na narrativa em que o narrador se aproxima mais do autor implícito do que do protagonista, o que se pode verificar nos trechos relativos a um passado histórico e que remetem à ideologia e ao engajamento do autor real ou “autor de carne e osso”. É o que demonstra o autor implícito de *O africano*, quando se utiliza da voz do narrador para colocar a sua ojeriza pelo colonialismo “De onde me vem essa repulsa instintiva que desde a infância eu senti pelo sistema colonial?” (LE CLÉZIO, 2012, p. 62). A revolta contra o

sistema de colonização nos romances verifica-se também em entrevistas e textos críticos, que condenam o imperialismo europeu, a exemplo dos discursos proferidos na recepção de prêmios e honrarias.

Le Clézio demonstra também essa repulsa pelo colonialismo no segundo romance do *corpus*, *Peixe dourado*, cuja protagonista, africana, mulher e negra, perambula por diversos países, vista pelo outro como um animal ou objeto exótico. O sujeito marginalizado pelo processo colonial é recorrente nos textos de Le Clézio, o que nos leva ao estudo de questões decorrentes, o hibridismo, a aculturação e a alteridade.

2.2 HIBRIDISMO, ACULTURAÇÃO E ALTERIDADE

Teoria crítica pós-colonial é a denominação dada a um conjunto de estratégias teóricas e críticas utilizadas para explicar a cultura — a literatura, a política, a história, a organização social — das antigas colônias dos impérios europeus e sua relação com o restante do mundo (MAKARIK, 1993). Aos estudos pioneiros de Frantz Fanon, que introduzem no vocabulário crítico os conceitos de sujeito colonial, da oposição eu/outro e colonizador/colonizado, em moldura psicanalítica, segue-se a publicação de *Orientalismo* (1978), de Edward Said, que coloca em evidência o sujeito colonial na tradição crítica anglo-americana. São figuras exponenciais posteriores Homi Bhabha e Gayatri Spivak, cujos estudos teóricos são publicados a partir de 1983 e 1987, respectivamente.

Nesse contexto, o conhecido *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literature* (1989), de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, demonstra a agenda para os estudos pós-coloniais em inglês. A obra, que se tornou uma espécie de manual básico no campo, enfatiza o que denomina de **hibridização**

para se referir à combinação de tradições autóctones com remanescentes imperiais, a fim de criar um pós-colonial novo, em língua que os autores convencionaram chamar de *english* grafado em letra minúscula, em contraste com o adjetivo pátrio *English*, em maiúscula, que se reporta ao inglês do império.

Considerando o conceito abrangente do que constitui literatura pós-colonial, adotado por Ashcroft *et al.*, e os três momentos da literatura pós-colonial (já citados na página 31), “The empire writes back”, frase de Salman Rushdie, apropriada por Ashcroft, demonstra claramente o mecanismo de *boomerang* das relações coloniais, expressas nos textos literários produzidos por nativos. Para a análise destes últimos, é necessário considerar questões de deslocamento, de relações e sentimentos de alteridade, da posição duplamente subalterna do sujeito feminino, além do idioma e da linguagem em que são escritos.

Gayatri Spivak põe em relevo em *Pode o subalterno falar?* o mutismo do sujeito colonial, particularmente a figura feminina negra, cujo sexo a relega a uma categoria inferior de sujeito subalterno: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67).

Os estudos de Bhabha, por sua vez, rejeitam a ideia da pureza e originalidade cultural do colonizado, cujo espaço de enunciação é “contraditório e ambivalente”.

É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender por que as reivindicações hierárquicas de originalidade ou ‘pureza’ inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstrem o seu hibridismo. (BHABHA, 2013, p. 74)

É inevitável que, nesse espaço contraditório, o sujeito colonizado defina quem é e construa sua identidade com base no modo como o Outro, o colonizador, o vê e representa. A identidade do sujeito colonizado é, assim, construída num processo de alteridade, de existir para um “Outro”, que Homi Bhabha considera angustiante: “Não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial – o artifício do homem branco inscrito no corpo do homem negro. É em relação a esse objeto impossível que emerge o problema liminar da identidade colonial e suas vicissitudes” (BHABHA, 2013, p. 84).

É como Laila, a protagonista de *Peixe dourado*, vê a si mesma, através do olhar do outro. Segundo Edith Perry:

Laila adopte le regard critique du blanc pour se décrire lors de son arrivée à Paris avec Houriya: ‘Je peux dire que nous ne devons pas avoir l’air de tout le monde, Houriya avec sa longue robe bleue et son *fonara* blanc, et moi avec ma peau noire et mes cheveux emmêlés par le sommeil’. (PERRY, citada em LES CAHIERS, 2011, p. 159)²⁰

A pele negra e os cabelos emaranhados de Laila fazem dela objeto de estranhamento, sensação partilhada por seu criador, Le Clézio, conforme discutido acima, em que pesem seus traços físicos europeus. Le Clézio se julga fora do conceito hegemônico estabelecido pelo “Outro” e se coloca na posição do “outro”. O autor implícito de *O africano* e *Peixe dourado* é a versão compósita de Jean-Marie Gustave Le Clézio: que combina características de colonizador e colonizado.

O hibridismo – liminalidade, creolização, mestiçagem – pode ser linguístico, cultural, político, racial (BONNICI, 2005, p. 32). Como usado por Bakhtin, o termo

²⁰ Laila adota o olhar crítico do branco para se descrever quando de sua chegada a Paris com Houriya: ‘Posso dizer que não deveríamos ser iguais aos demais, Houriya com seu longo vestido azul e seu fonara branco e eu, com minha pele negra e os cabelos despenteados pelo sono’.

indica como a polifonia da linguagem e da narrativa pode subverter o equilíbrio e a harmonia da cultura hegemônica. Para Robert Young:

O hibridismo intencional de Bakhtin foi transformado por Bhabha em um momento ativo de desafio e resistência contra o poder colonial dominante [...] negando à cultura imperialista imposta a autoridade conseguida pela violência como também sua alegação de autenticidade. (citado em BONNICI, 2005, p. 32)

É coerente classificar como pós-colonial um autor que pertence ao grupo dos colonizadores? Seus textos privilegiam o poder colonial ou subvertem esse poder? Para entender Le Clézio, é necessário reler seus textos como contradiscurso de um colonizador em conflito de identidade, cujo comportamento se assemelha ao do colonizado: “mudanças contínuas de tempo e lugar, de estados mentais, de memórias e esquecimentos, de viagens erráticas, de culpa e remorso para fazer emergir os temas de pertença, identidade e ‘raça’” (BONNICI, 2009, p. 276).

Edward Said comenta que, para o sujeito pós-moderno, é indispensável recorrer ao passado, tanto familiar quanto histórico, para entender o presente e o conflito identitário em que vive.

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

A recuperação do passado ancestral, a historicização do processo de colonização, bem como a busca de pertença e identidade no grupo social, na tribo e no clã, características das narrativas pós-coloniais, são elementos constitutivos da obra de Le Clézio como um todo. Lydie Moudileno pós-coloniza Le Clézio quando afirma:

Pourtant, si l'on accepte la possibilité d'une narratologie postcoloniale en tant que lecture particulièrement attentive aux éléments renvoyant à l'histoire de la colonisation, il est clair que plusieurs textes de Le Clézio, **sans parler de la biographie de l'auteur lui-même**, offrent matière à discussion. (MOUDILENO, 2011, p. 63, ênfase acrescentada)²¹

É o que fazemos em nosso estudo: aspectos biográficos apontam decisivamente para a necessidade e pertinência das teorias pós-coloniais para embasar nossa análise. Moudileno cita ainda diversos autores, entre eles Raymond Mbassi Atéba e Dominique Viart, para quem uma das preocupações que atravessa a obra do autor é a narrativa pós-colonial e também a narrativa de filiação, o que leva a uma convergência desses dois tipos, formando “un récit de filiation postcolonial” (2011, p. 64).

Para a autora, o protagonista de *O africano* tenta administrar no presente a herança e a memória de uma ascendência potencialmente condenável, que se situa, em princípio, ao lado da exploração, da arbitrariedade e da violência histórica do sistema colonial do ocidente.

Em *Peixe dourado*, vemos a protagonista, que pertence ao mundo dos colonizados, em busca do pertencimento, de um passado ancestral que a posicione no tempo e no espaço.

²¹ Entretanto, se se aceita a possibilidade de uma narratologia pós-colonial enquanto leitura particularmente atenta dos elementos que remetem à história da colonização, é claro que diversos textos de Le Clézio, sem mencionar a sua autobiografia, fornecem material para discussão.

3 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO EM *O AFRICANO* E *PEIXE DOURADO*

Na procura de suas raízes, além de se utilizar dos recursos da memória e da imaginação, Le Clézio se debruça sobre estudos acerca de civilizações indígenas: os povos Emberas e Waunanas, com quem viveu durante quatro anos, os Huichols e Maias de Michoacán. Dessa convivência surgiram as obras *Haiï* e *La fête chantée*.

Baseado nessa convivência, quando ouve as histórias das origens, preservadas na tradição de povos primitivos, o autor sente o impulso de escrever, como declara em entrevista a Cortanze:

J'ai eu souvent l'impression d'inventer, mais je pense qu'en fait, lorsqu'on écrit, on n'invente pas. On est toujours propulsé par une mémoire qui appartient quelque-fois aux autres, à ce que les autres vous ont raconté, à ce que vous avez entendu, mais il s'agit en fin de compte toujours de mémoire: une poussée assez involontaire. (CORTANZE, 1999, p. 73)²²

Embora tenha a impressão de “inventar” ou imaginar o que escreve, na realidade, o impulso que move o escritor vem muitas vezes das memórias de outros, daquilo que ele ouviu das memórias recentes ou perdidas in *illo tempore*, os tempos do início, na história dos povos..

Em *O africano* há uma profusão de memórias que servem para que o narrador-protagonista resolva seu conflito identitário. Já em *Peixe dourado* o que falta à protagonista são justamente as memórias da infância, as lembranças da família e da mãe-terra, para que possa identificar-se com as pessoas e ter um lugar que seja seu.

²² Tive, frequentemente, a impressão de inventar, mas acredito que de fato, quando se escreve, não se inventa. Somos impelidos por uma memória que, por vezes, pertence aos outros, aquilo que os outros nos contaram, aquilo que nós escutamos. Mas, efetivamente, trata-se sempre da memória: um impulso involuntário.

Em sentido simbólico, a busca incessante por origens apenas vislumbradas corre em paralelo à jornada do herói mitológico, recorrente em várias culturas, que Joseph Campbell reduz a três fases – afastamento, iniciação e retorno – que denomina de unidade nuclear do monomito (CAMPBELL, 1990)²³. Caso o herói aceite o chamado à aventura, afasta-se do lugar conhecido e ingressa no processo de iniciação, no qual é submetido a várias provas. O simbolismo subjacente à trama dos dois romances permite a adaptação dessa estrutura esquemática para a análise da sequência de episódios. No processo de iniciação, Campbell aponta patamares crescentes que levam à conquista da benesse final. Destes, destacamos os mais apropriados para a análise: o caminho das provas, a ajuda sobrenatural e a descida aos infernos.

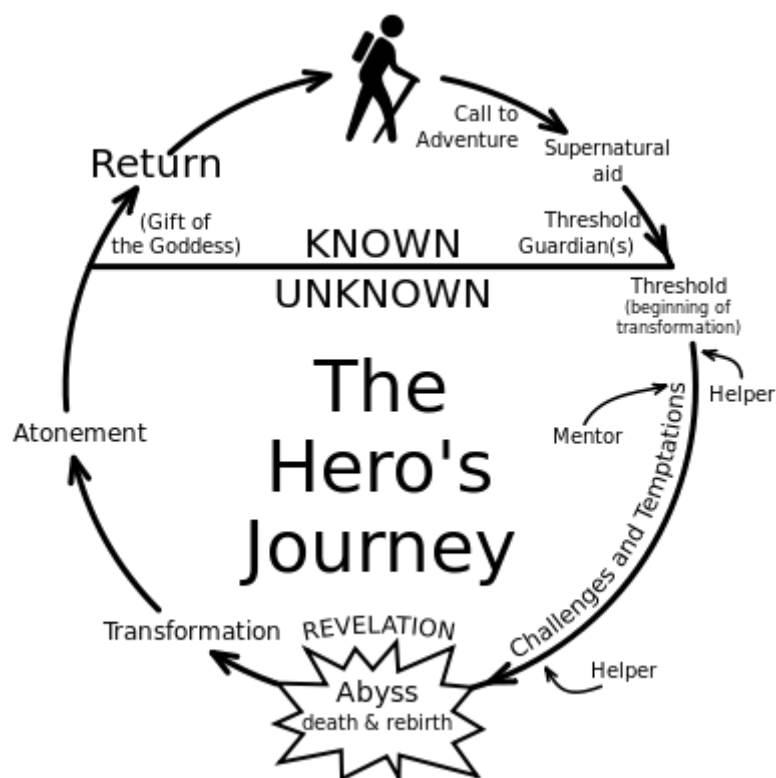


Figura 1 - Gráfico do monomito

Fonte: The hero's journey

²³ Campbell toma emprestado o termo monomito do conto *Finnegan's Wake*, de James Joyce.

Esquema semelhante é utilizado por Vladimir Propp na categorização das funções das *dramatis personae* nos contos populares e folclóricos, em *Morfologia do conto maravilhoso* (2001). Propp reconhece trinta e uma funções, que correspondem às fases da jornada do herói, e detalham os obstáculos, compensados por ajuda mágica, que se interpõem entre ele e a conquista da benesse final. Em contos mais longos, o autor aponta a repetição de sequências desses passos.

Verificamos a propriedade de utilizar tais esquemas para estruturar a análise da jornada do herói/heroína nos dois romances. Em *O africano*, reconhecemos uma sequência única de acontecimentos, em que o número de personagens é mais reduzido. Já o *Peixe dourado* tem uma série de sequências de episódios, que envolvem personagens diferentes, até a heroína atingir o conhecimento de suas origens, que busca desde as páginas iniciais do romance. Para a análise utilizaremos uma combinação dos dois esquemas.

3.1 O AFRICANO

A apresentação gráfica da edição portátil da Cosac Naify coloca em destaque os contrastes do continente Africano: na capa, as cores variegadas da natureza, do homem e da ambientação; na apresentação do texto, a contraposição das cores negra e branca. As palavras iniciais do texto, em letras brancas de encontro ao fundo negro, traduzem a estranheza de um filho que só conheceu o pai aos oito anos e remetem ao conflito pai/filho, colonizador/colonizado.

Todo ser humano é resultado de pai e mãe. Pode-se não reconhecê-los, não amá-los, pode-se duvidar deles. Mas eles estão aí: seu rosto, suas atitudes, suas maneiras e manias, suas ilusões e esperanças, a forma de suas mãos e de seus dedos do pé, a cor dos olhos e dos cabelos, seu modo de falar, suas ideias,

provavelmente a idade de sua morte, tudo isso passou para nós. (LE CLÉZIO, 2012, p. 5)

A história, contada por um narrador adulto, trata da trajetória desse menino que nasceu na França, viveu alguns anos na África, onde conheceu o pai, e retornou para o país em que nasceu. No entanto, nunca mais foi o mesmo, pois o país africano o marcou para sempre, experiência que resultou num relato belíssimo sobre as memórias de infância e sobre o conflito com um pai desconhecido, a quem, por meio de uma viagem ao passado, aprendeu a amar e a admirar. Nessa viagem, retoma os passos do pai e presentifica as lembranças para resolver seu próprio conflito identitário.

O herói aceita o chamado à aventura e cruza o portal que separa o mundo real do mundo mágico, no caso a viagem da França para a Nigéria. Nesse mundo desconhecido, passa por várias provações, a fim de aprender suas regras e desvelar o caminho para a conquista da benesse final, o segredo de sua origem. O encontro com o mentor é a próprio processo de conhecimento do pai e de si mesmo. Ao final, faz o caminho de volta, já de posse do conhecimento.

O narrador adulto coloca o menino de oito anos nesse mundo desconhecido, cujas regras deve desvendar sozinho. Utiliza-se da memória coletiva da família, para lembrar momentos que o menino viveu, na França, na época da guerra, e com o pai, na África. As lembranças são carregadas de sensações visuais, táteis, olfativas e gustativas, nas quais se apoia para reinventar e construir a memória identitária do personagem, com o qual se identifica: “Ma grand-mère me disait toujours que j’étais comme un chien, parce que je sentais tout ce qu’on me donnait” (LE CLÉZIO, 2012, p. 150)²⁴.

²⁴ Minha avó me dizia sempre que eu era como um cachorro, pois eu cheirava tudo o que me davam.

O livro divide-se em capítulos: O corpo; Cupins, formigas, etc.; O africano; De Georgetown a Victoria; Bansa; Ogoja com raiva; O esquecimento. Os próprios títulos evidenciam os deslocamentos do herói no tempo e no espaço.

Em “O corpo”, o personagem menino, que vivera recluso por causa da guerra, encontra na viagem à África a liberdade do corpo e da mente, e o poder da natureza, com suas tormentas e raios. Corre o ano de 1948, e o herói está pronto para partir e entrar no processo de iniciação: (v. Anexo 8)

O que eu recebia no barco que me arrastava para aquele outro mundo era também a memória. O presente africano apagava tudo que o tinha precedido. A guerra, o confinamento no apartamento de Nice (onde nos dois cômodos de uma espécie de água furtada, éramos cinco a viver) [...] – tudo isso se apagava, desaparecia, tornava-se irreal. Daqui em diante, para mim, só existiria antes e depois da África. (LE CLÉZIO, 2012, p. 12-13)

É o momento em que relega a memória ocidental a segundo plano. O espaço agora é Port Harcourt, na Nigéria, onde o navio que leva a mãe e os filhos atraca. Trata-se do espaço desconhecido que o herói do monomito deve percorrer para conquistar a benesse final.

No capítulo “Cupins, formigas, etc.”, o herói começa a desvendar os segredos do mundo novo: conhece os insetos da África e o poder que exercem sobre os homens. Percebe-se nesse trecho uma metáfora da relação colonizador/colonizado, pois o personagem menino destrói os cupinzeiros com furor, num impulso quase animal. Ao mesmo tempo que enfrenta os bichos, entende que eles são os verdadeiros habitantes do lugar: “[...] não podíamos senão ser locatários inevitáveis e indesejáveis, enfim destinados a partir dali. Colonos em suma” (LE CLÉZIO, 2012, p. 34). Outrossim, os insetos e os animais da África selvagem têm a função de guardar os portões que impedem o acesso do herói ao conhecimento da

natureza: é atacado por formigas gigantes, a antiface do furor da natureza, “[...] vermelhas, ferozes, dotadas de olhos e de mandíbulas, capazes de secretar veneno e de atacar qualquer um que se encontrasse em seu caminho. Eram as verdadeiras donas [do lugar]” (p. 29).

O capítulo seguinte, “O africano”, fala do encontro do personagem com o pai e de suas primeiras impressões sobre o caráter desse pai desconhecido. O narrador-protagonista faz comentários breves sobre a mãe, com quem parece ter uma relação normal, mas é no pai que se detém, com o intuito de entender o temperamento “pessimista, desconfiado e autoritário” daquele homem (LE CLÉZIO, 2012, p. 41). Ao invés do amigo carinhoso, que possa ter imaginado, o menino se defronta com um primeiro enigma a decifrar – Quem seria esse pai? – antes de tentar decifrar o mistério de suas próprias origens. Assim, a narrativa não segue ordem cronológica, pois, na tentativa de decifrar o enigma que o impede de continuar a jornada, o herói busca acompanhar a trajetória do pai nos caminhos da própria aventura, desde que saíra das ilhas Maurício.

Na continuidade, “De Georgetown a Victoria”, o narrador-protagonista reconstitui as memórias desse pai desde os trinta anos de idade: a viagem para as Guianas, o casamento com a mãe e finalmente a viagem para a África. Nesse capítulo, o narrador-protagonista relata como tentara vivenciar as experiências do pai. É o momento em que passado e presente se fundem, e o narrador-protagonista tenta se identificar com sua herança. Quando vai para a Guiana, anos depois, recria o cenário das fotos, tiradas com a velha Leica do pai. Compra uma piroga e desce o rio de pé, na parte dianteira do barco, tentando “compreender o sentimento de aventura experimentado por ele [o pai].” As fotos lhe fornecem pistas para o

conhecimento que busca, como se fossem mapas do caminho para a interioridade do pai e para sua própria intimidade.

“Por minha vez, também comprei uma piroga, viajei em pé na proa, com os dedos dos pés bem afastados para melhor me agarrar [...]. Ao examinar a foto tirada por meu pai, na parte dianteira da piroga, reconheci a terminação quase quadrada da proa, o rolo de corda de amarração [...]” (LE CLÉZIO, 2012, p. 55).

Para que pudesse ter o mesmo sentimento do pai, foi preciso (re)ver o espaço pelo qual ele passou. Esse local recebeu, como diz Halbwachs (2003, p. 159), “a marca do grupo”. No caso, a marca da passagem do pai.

O quinto capítulo, “Banso” (hoje Kumbo), trata do último posto “onde se exerce a autoridade britânica”, vila na qual o pai passa quinze anos. Mais uma vez, o narrador-protagonista recorda essa passagem como se a tivesse vivenciado. Registra os momentos felizes dos pais, que desbravavam o imenso território. Para isso, analisa fotos e a expressão das pessoas, imaginando e ficcionalizando os momentos registrados: “Posso sentir a emoção que o possui quando ele [o pai] atravessa as chapadas” (LE CLÉZIO, 2012, p. 76).

Em “Ogoja com raiva”, o sexto capítulo, o pai, já separado da esposa e dos filhos devido à guerra, assume um novo posto, em Ogoja, vila do estado de Cross River, na Nigéria. O narrador-protagonista registra os dois momentos na vida do pai, antes e depois da guerra, como um marco. Após a guerra, a dor pelo isolamento e pela solidão torna o pai um homem pessimista e taciturno: “Foi pois a guerra que despedaçou o sonho africano de meu pai” (LE CLÉZIO, 2012, p. 87).

No último capítulo, “O esquecimento”, o narrador-personagem, de volta ao ponto de partida, a França, faz referências a fatos contemporâneos: a guerra de Biafra, a independência dos países africanos e a imigração dos jovens africanos

para a Europa. O pai, que acompanha cada movimento político do continente africano, encerra-se em mutismo e desânimo crescentes, conforme as notícias vão chegando. É o capítulo em que o narrador-protagonista descobre a verdade: quem é seu pai e, conseqüentemente, quem ele é. Por meio das lembranças e do percurso que refaz para encontrar o pai, o narrador encontra a sua memória identitária, o seu lugar no mundo.

Conforme explanado acima, para estruturar a análise de *O africano*, utilizamo-nos de alguns dos estágios do monomito, apontados por Joseph Campbell (ver Anexo 8), agrupados em dois subitens: 3.1.1, Busca de raízes no tempo e no espaço, e 3.1.2, O protagonista sem nome. No primeiro, discutem-se episódios da trama, temas e ambientação no tempo e no espaço; no segundo, as características do personagem-narrador e técnicas narrativas.

3.1.1 Busca de raízes no tempo e no espaço

A família ancestral do narrador-protagonista emigrara da Bretanha para as Ilhas Maurício, onde nascera o pai do personagem. A propriedade familiar, Eureka (ver Anexo 4), localizada em Moka, capital do distrito do mesmo nome, vem a ser objeto de litígio entre os ramos do clã. Em consequência, no “fatídico Ano-Novo de 1919”, quando o pai do protagonista tinha vinte e dois anos, a família é expulsa da casa natal. O protagonista registra a dor do pai: “Jamais falava do acontecimento que estivera na dispersão de todos os membros de sua família. A não ser, de tempos em tempos, para deixar escapar uma explosão de cólera” (LE CLÉZIO, 2012, p. 49). Sem dinheiro, o pai faz medicina apenas com a ajuda de uma bolsa do governo e, em seguida, especializa-se em medicina tropical, pois não tem recursos

para montar um consultório. O sentimento de expatriação transfere-se para o filho, o escritor Le Clézio, que terá, pelo resto da vida, o desejo de voltar a uma casa natal.

Em *O africano*, o protagonista, que ocupa também a função de narrador, procura resgatar as memórias de infância na tentativa de entender a relação com o pai e descobrir suas raízes, o “eterno retorno”, no dizer de Mircea Eliade (1972, p. 72-82), que nos reatualiza como integrantes de um clã. Reconstrói, assim, um passado ancestral, a história da família Le Clézio que o posiciona no tempo e no espaço. Na impossibilidade de resgatar a totalidade dos fatos ocorridos na infância, o indivíduo serve-se da memória do grupo social a que pertence, ou seja, da memória coletiva que, para Halbwachs, informa a própria memória individual dos seres humanos. O indivíduo lembra-se do fato porque pertence a um grupo social, a um grupo familiar que estava ao seu redor.

Admitamos, contudo, que as lembranças pudessem se organizar de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais. Portanto existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas. Em outras palavras, o indivíduo participaria de dois tipos de memórias. (HALBWACHS, 2003, p. 71)

No entanto, como o protagonista pode lembrar-se de um fato do qual não participou, pelo menos não conscientemente? São justamente as sensações e o espaço que levam o personagem a recriar uma lembrança que se renova a cada passagem pelo espaço vivido, pelos caminhos que seus ancestrais fizeram. Na evocação de um passado que considera de plena felicidade, recria a sua origem:

Algo que bem podia assemelhar-se à felicidade. Foi nessa época que minha mãe engravidou duas vezes. Os africanos costumam dizer que não é do dia em que saem do ventre materno que as pessoas nascem, mas sim do lugar e do instante

em que elas são concebidas. Quanto ao meu nascimento, nada sei (o que, aliás, suponho, ocorre com todo mundo). Se porém entro em mim mesmo, se volto os olhos para dentro, é essa força que eu percebo, essa efervescência de energia, a sopa de moléculas prestes a se unir para formar um corpo. E, antes mesmo do instante da concepção, tudo aquilo que o precedeu, que se encontra na memória da África. Não uma memória difusa, ideal: a imagem das chapadas, das aldeias, os rostos dos velhos, os olhos esbugalhados das crianças minadas pela disenteria, o contato com aqueles corpos, o odor da pele humana, o murmúrio dos queixumes. Apesar de tudo isso, e por causa de tudo isso, tais imagens são as da felicidade, da plenitude que me fez nascer. (LE CLÉZIO, 2012, p. 83- 84)

As imagens do presente, aliadas às lembranças do passado, são suficientes para que o narrador reconstrua seu nascimento, como se tivesse vivido cada instante. Nessa esteira de lembranças, rememora a infância na África, sempre em busca de histórias que o aproximem do povo africano:

Os dias em Ogoja tinham se tornado então meu tesouro, o passado luminoso que eu não podia perder. Lembrava do fulgor na terra vermelha, o sol que rachava o chão das estradas, as andanças descalças pela savana até os fortins dos cupinzeiros, a tempestade se armando à tarde, os gritos e ruídos das noites, nossa gata a fazer amor com os bichanos em cima do telhado de chapas e o torpor que vinha com a febre, de madrugada, no frio que entrava pelo cortinado do mosquiteiro. Todo aquele calor, aquela queimação, esse arrepio. (LE CLÉZIO, 2012, p. 19)

No jogo dos pronomes demonstrativos, “*aquele* calor, *aquela* queimação, esse arrepio”, percebe-se a retomada do momento presente, do sentimento de paixão pela África, ainda passando pelos poros do personagem adulto.

Aos oito anos, o narrador conheceu a África, onde o pai atuava como médico, e nunca mais conseguiu esquecê-la. Durante anos essas sensações e impressões ficaram guardadas na memória até que ele resolvesse escrever sobre elas.

O narrador passou a primeira parte da infância na aldeia de Roquebillière, onde a família se refugiara durante a Segunda Guerra, para escapar dos alemães, que pretendiam invadir Nice. Nesse mundo restrito viveu os primeiros anos, sob o jugo de duas mulheres, mãe e avó, que mais o mimavam do que educavam, e sob a influência do avô, que contava as peripécias de viagem à Ilha Rodrigues, em busca de um tesouro.

Nesse período, o narrador-protagonista acusa fortes dores de cabeça, talvez consequência do “mundo fechado, sombrio, sem esperança” (LE CLÉZIO, 2012, p. 46), das filas para comprar comida, dos bombardeios, quando se escondia debaixo dos móveis, o que se pode comparar à descida aos infernos, obstáculo recorrente no caminho das provas a ser percorrido pelo herói mitológico. No navio, em direção à África, febril pelo calor, começa a apagar da memória as experiências traumáticas da guerra. Na entrada da choupana onde a família vai viver, completa-se o apagamento: “Parece-me que da entrada nessa choupana, em Ogoja, é que data o apagamento de meu rosto e dos rostos daqueles, todos eles, que me rodeavam” (LE CLÉZIO, 2012, p. 8). O apagamento do rosto simboliza a obliteração da imagem de um “eu”, a fim de iniciar a busca por sua identidade verdadeira e pela consequente solução do conflito que detectamos, ao traçar paralelos entre autor, Le Clézio, narrador e o personagem sem nome.

Tenho coisas a dizer deste rosto que recebi em meu nascimento. Primeiro foi preciso aceitá-lo. Afirmar que não me agradava seria dar-lhe uma importância que ele não tinha quando eu era criança. Eu não o odiava: ignorava-o, evitava-o. Não o olhava nos espelhos. Durante anos, creio que nunca o vi. Desviava os olhos das fotos, como se alguma outra pessoa tivesse se posto em meu lugar. (LE CLÉZIO, 2012, p. 7)

A presença de um outro, diferente daquelas pessoas com as quais tinha convivido na França, produz, no menino, um sentimento de autorrejeição. Segundo Stuart Hall, baseado em Lacan,

[...] a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança aprende apenas gradualmente, parcialmente e com grande dificuldade. Ela não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras maternas e paternas. (HALL, 2011, p. 37)

A ausência do pai e a convivência com a mãe, o irmão, a avó e o avô marcaram a infância do narrador. O modo como ele imaginava ser visto pelo outro o incomodava. Quem seria esse pai que o aguardava? É a consciência da diferença que toma conta do garoto, é a necessidade de encontrar no espelho um rosto que o apazígue consigo mesmo.

A descoberta do seu corpo e do corpo dos pais e avós, por meio da descoberta dos corpos africanos, o introduz na realidade. Quando vê o corpo de uma velha africana, cheio de rugas e flácido, com os seios caídos, a pele rachada, percebe a verdade dos corpos, a verdade da velhice, que, na França, era encoberta por cintas e anáguas. “Claro que a pergunta não era: Por que essa mulher acabou assim, gasta e deformada pela velhice?, mas: Por que mentiram pra mim? Por que me esconderam a verdade?” (LE CLÉZIO, 2012, p. 12).

A “magnífica falta de pudor dos corpos” da África era tão grandiosa para o personagem-narrador quanto a vasta imensidão das terras e dos fenômenos da natureza. Tudo se misturava e produzia uma sensação de entusiasmo e respeito: até a sua chegada à África, o personagem menino não tinha consciência de seu

corpo e do corpo dos outros. Com a África, vieram as sensações, os sentidos se aguçaram:

Desse tempo, por assim dizer, consecutivamente, data o aparecimento dos corpos. Meu corpo, o corpo de minha mãe, o corpo do meu irmão, o corpo dos garotos da vizinhança com os quais eu brincava, o corpo das mulheres africanas nos caminhos, ao redor da casa, ou então no mercado, perto do rio. Sua estatura, seus seios pesados, a pele luzente de suas costas. O sexo dos garotos, sua glândula rosa circuncisa. Rostos, sem dúvida, mas como máscaras de couro, endurecidos, riscados de cicatrizes, de marcas rituais. Os ventres protuberantes, o cotoco do umbigo parecendo um calhau costurado sob a pele. Também o cheiro dos corpos, o tato, a pele nada áspera, mas quente e suave, eriçada em milhares de pelos. Tenho essa impressão da grande proximidade, do número de corpos ao meu redor, coisa que eu não havia conhecido antes, coisa nova e familiar ao mesmo tempo, que excluía o medo. (LE CLÉZIO, 2012, p. 8)

Foi com essa perplexidade que o personagem filho conheceu o pai, até aquele dia um estranho para ele, mas que foi construído pelo imaginário infantil, povoado de sensações imagéticas que ora colocavam esse pai com monóculo, ora o assemelhavam a Louis Jouvét e James Joyce: “[...] não foi a África que me causou um choque, mas a descoberta daquele pai desconhecido, estranho, possivelmente perigoso. Aplicando-lhe um risível monóculo, eu justificava o meu sentimento. Meu pai, meu pai de *verdade*, seria capaz de usar monóculo?” (LE CLÉZIO, 2012, p. 44).

Humberto Eco argumenta que “o texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho” (ECO, 1994, p. 55). No texto em análise, o trabalho do leitor é tentar compreender o tempo da nostalgia, intercalado por observações feitas no presente. Há, em partes do texto, menção ao tempo da história, quando o narrador diz: “Por vinte e dois anos ele [o pai] há de permanecer no oeste africano” (LE CLÉZIO, 2012, p. 57). Em outro trecho, comenta que o pai

chegou à África em 1928 e saiu de lá em 1950. Como o filho foi aos oito anos para a África, em 1948, conclui-se que o menino ficou dois anos no continente.

No entanto, a narrativa não segue uma cronologia, pois o narrador adulto inicia a história em 1948, com a chegada à Nigéria, retorna a um passado anterior – quando o pai vai para a Guiana Inglesa, ainda solteiro, – e volta ao tempo da história para finalizar. Intercalada à memória familiar, surge a memória individual do filho, sempre ligada à memória coletiva.

O personagem agrupa essas lembranças em torno do pai. Algumas delas foram vivenciadas, mas outras pertencem a um passado familiar. Essas lembranças tornam-se tão vivas que fazem com que as vivencie como suas: “Lembro-me, como se o tivesse conhecido, do ajudante de meu pai em Bansa, o velho Ahidjo, que se tornara seu conselheiro e amigo” (LE CLÉZIO, 2012, p. 84).

Os tempos verbais se embaralham, ficam indefinidos, fazendo o leitor oscilar entre passado e presente. Para Ducrot e Todorov (1973), há dois grandes grupos de verbos que, segundo a sua relação com o presente, ou referem-se à situação de enunciação (ele fala, ele falou, ele falará) ou escondem as suas próprias condições de enunciação (ele falava, ele falara, ele falaria). Os autores chamam a isso de tempo do discurso.

Na ficção, ficam extremamente complexas essas questões de temporalidade, pois, ainda segundo Ducrot e Todorov, há o tempo da história, que é universo evocado; o tempo da escrita; e o tempo da leitura (tempo em que o texto é lido). Todas essas temporalidades estão inscritas no texto, mas há também os tempos externos: o tempo do escritor, do leitor e o tempo histórico (história enquanto ciência).

Em *O africano*, os verbos estão geralmente no pretérito perfeito: “durante os primeiros anos de casamento foi lá que meus pais viveram” (LE CLÉZIO, 2012, p. 69), “Meu pai chegou à África em 1928” (p. 39). O mais-que-perfeito é utilizado, mas geralmente quando o assunto é o passado europeu: “Além do outro lado do mar, o mundo se enregelara em silêncio. A avó com seus contos, o avô com sua voz cantante de mauriciano, os amigos com os quais brincávamos, os colegas de escola, tudo isso ficara congelado” (LE CLÉZIO, 2012, p. 28). O imperfeito da nostalgia aparece nas descrições dos momentos tranquilos: “e, sobretudo, o cozinheiro, de quem minha mãe gostava e com quem preparava, em vez de pratos à francesa, a sopa de amendoim...” (p.13-14). “Em Ogoja meu pai era responsável pelo dispensário” (p.16-17). Há, entretanto, inúmeros trechos em que o autor utiliza o presente histórico, mesmo quando está falando de um tempo anterior ao seu nascimento. Essa técnica deixa os fatos mais atuais e causa no leitor uma sensação de estar presenciando os fatos, reflexo do sentimento do narrador que vivencia cada momento da história dos pais: “Meu pai, quando entra nos quartos apinhados, vê que o medo se estampa nos seus olhos [dos pacientes]. O médico não é mais aquele homem que traz o benefício dos medicamentos ocidentais e que sabe partilhar seu saber com os anciãos da aldeia” (LE CLÉZIO, 2012, p. 92-93).

As rupturas no paralelismo temporal dão ao texto uma impressão nostálgica e, em certos momentos, como os do presente histórico, levam o leitor para dentro da história, fazendo-o percorrer as savanas e sentindo “o ritmo dos tambores que vibram sobre a terra [...] o frio sopro da manhã que faz o cortinado do mosquiteiro ondular” (LE CLÉZIO, 2012, p. 80).

Nesse ir e vir, do passado para o presente, o personagem adulto recorda os dias de liberdade, intercalados pelas manhãs e noites de severa disciplina paterna.

Após a saída do pai para o trabalho, o garoto corria livre pela savana com o irmão e os meninos africanos. Não havia escola nem contato com outras crianças colonizadoras, pois o pai era o único médico num raio de sessenta quilômetros, responsável pelo dispensário, antigo hospital de religiosas.

Aos olhos do menino, o homem que passou anos sem poder ver a mulher e conhecer os filhos era um estranho. Anos depois, o menino, já adulto, escreve suas memórias na tentativa de entender esse estranho. Ao seguir os passos do pai pela Guiana e pela África, compreende a sensação de estranhamento do homem amargurado que sempre se sentiu estrangeiro na própria terra.

Conhecerá [o pai] tudo aí, desde a descoberta dos grandes rios, o Níger, o Bénoué, no entusiasmo inicial, até as terras altas de Camarões. Com sua esposa, a cavalo pelas trilhas nas montanhas, partilhará o amor e as aventuras. Depois virão a solidão e a angústia da guerra, até a debilidade, até a amargura dos últimos instantes, esse sentimento de haver ultrapassado a dimensão da vida. (LE CLÉZIO, 2012, p. 57)

Para que pudesse ter o mesmo sentimento do pai, foi preciso (re)ver o espaço pelo qual ele passou. Esse local recebeu, como diz Halbwachs (2003, p. 159), “a marca do grupo”.

Essas lembranças não pertencem ao narrador-protagonista, que não as viveu, mas as constrói a partir da convivência com o pai. O narrador adulto utiliza-se da imaginação para ver coisas que o menino não viu, sentindo o desejo de se aproximar do pai e justificar-lhe o comportamento carrancudo e autoritário. É uma memória que se baseia em história de vida, que se depreende do passado de uma comunidade afetiva, mas que também ficcionaliza, imagina e reconstrói.

Não se trata da memória histórica de um grupo – que pressupõe a “reconstrução de dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada sobre o

passado reinventado”, mas da memória coletiva, que “magicamente recompõe o passado” (DUVIGNAUD, citado em HALBWACHS, 2003, p. 13).

O personagem menino muda de mundo e experimenta uma liberdade nunca sentida antes: “Foi aqui neste cenário que vivi os momentos de minha vida selvagem, livre, quase perigosa. Uma liberdade de movimentos, pensamentos e emoções que nunca mais conheci depois” (LE CLÉZIO, 2012, p. 18).

Misturado aos meninos da aldeia, o personagem menino explora a savana, o quintal, convive com animais domésticos, com animais peçonhentos, com os cupins e as formigas: “Era a liberdade total do corpo e do espírito” (LE CLÉZIO, 2012, p. 14). Contrapondo a violência da guerra, “velada e oculta” à violência da natureza “real, às claras”, ele sentia seu corpo vibrar com os temporais e os raios (LE CLÉZIO, 2012, p. 15).

É o período da aprendizagem do herói, das provações pelas quais ele passará para entender as regras do mundo especial. “Sua autoridade [do pai] colocou de imediato um problema. Tínhamos vivido, meu irmão e eu, numa espécie de paraíso anárquico onde praticamente não havia disciplina” (LE CLÉZIO, 2012, p. 45). “Ele acreditava na disciplina, em cada gesto diário: acordar cedo, logo arrumar a cama, lavar-se com água fria na bacia de zinco [...] Todos os dias, pela manhã, as aulas com minha mãe, de ortografia, inglês, aritmética. Todas as noites a oração – e o toque de recolher às nove horas” (LE CLÉZIO, 2012, p. 2).

É necessário cumprir essa etapa para entrar no estágio da sintonia com o pai. (v. Anexo 8).

3.1.2 O protagonista sem nome

A narrativa não identifica os personagens centrais do enredo, designados apenas como pai, mãe, avô e avó. O “eu” narrador permanece anônimo, o que leva o leitor a especular quem seria o africano do título.

Em contraste, as localidades geográficas, povoações, aldeias e países de três continentes são claramente identificados. O narrador-protagonista cita insistentemente os nomes africanos, como se quisesse gravá-los para sempre na memória:

Os nomes, nos mapas que ele [o pai] traça, formam uma litania, falam de caminhadas ao sol, pelos capinzais da planície, ou da laboriosa escalada de montanhas cobertas de nuvens: Kengawmeri, Mbiامي, Tanya, Ntim, Wapiri, Ntem, Wanté, Mbam, Mfo, Yang, Ngonkar, Ngom, Nbirka, Ngu. (LE CLÉZIO, 2012, p. 72)

Quanto aos nomes de pessoas, há também apenas os africanos: Njong, Chindexondi, Philippus, que acompanhavam o pai nas viagens, o rei Memfoi, de Bansa, além do ajudante e amigo do pai, Ahidjo. Percebe-se que o narrador não quer se identificar e nem citar os nomes “ocidentais” dos ascendentes, o que remete à questão já citada anteriormente: o pacto autobiográfico não se concretiza justamente porque o autor não quer. Talvez, para o narrador, os nomes coloniais pesem, não combinem com as imensas savanas, com a liberdade “da natureza sublime que os circunda” (LE CLÉZIO, 2012, p. 74).

O narrador recusa-se, ainda, a registrar os nomes ocidentalizados de africanos, impostos pelo discurso colonial. Nomear ou mesmo renomear equivale a apoderar-se da essência dos seres. Na análise de poema de Derek Walcott sobre a colonização do Caribe, Homi Bhabha aponta dois mitos da história relacionados a questões da identidade no processo de conhecimento cultural: o processo

pedagógico da nomeação imperialista e a aquiescência do africano em aceitar a lição dos senhores.

Sendo homens não poderiam viver
A não ser pressupondo de início
O direito de tudo a ser um nome.
O africano aquiesceu,
Repetiu e o mudou.

Ouçam, crianças, repitam:

moubain: a ameixa do mato

cerise: a cereja silvestre [...]

(WALCOTT, 1992, citado em BHABHA, 2013, p. 366-367)

O poema de Walcott não só condena o processo de apropriação do discurso imperialista, mas a aquiescência do africano de se sujeitar a ele.

Vemos uma atitude paralela na insistência do narrador em *O africano* de ignorar o que é ocidental. As fotos ilustrativas do romance registram e identificam paisagens, habitações, pessoas e crianças africanas. As fotos de europeus, ao contrário, mostram imagens distantes e indistintas de pessoas de costas para a objetiva. Não há fotos do pai e da mãe e, se há, não são identificadas.



Figura 2 - Rio Ahoada (Nigéria)

Fonte: LE CLÉZIO, 2012, p.10.

As casas, feitas de tijolos de barro, com telhado de palha, retratam a vida serena e feliz: “um tesouro da humanidade, alguma coisa forte e generosa” (LE CLÉZIO, 2012, p. 83).



Figura 3 - Banso (hoje Kumbo)
Fonte: LE CLÉZIO, 2012, p. 37.

Paradoxalmente, o narrador descreve as fotos do pai e da mãe com minúcias, mas não as mostra, preferindo contar o que está vendo. Seleciona e mostra apenas a foto do rei:

Num desses retratos, meu pai e minha mãe posam em torno do rei Menfoi, de Banso. Segundo a tradição, o rei está nu até a cintura, sentado no trono e com seu enxota-moscas na mão. Meu pai e minha mãe, que o ladeiam, estão em pé, vestidos com as roupas batidas e empoeiradas da estrada [...]. Ambos sorriem. Estão felizes, estão livres nessa aventura. (LE CLÉZIO, 2012, p. 78)



Figura 4 - Rei Menfoi, de Bansa

Fonte: LE CLÉZIO, 2012, p. 79.

O que impede o narrador de registrar esses momentos felizes dos pais? Percebemos ainda que os “homens brancos” que aparecem nas fotos estão de costas. Isso reforça, por um lado, a tentativa do narrador de não identificar os pais nem mesmo pelo nome, por outro, a tentativa de esconder o rosto do colonizador, como se experimentasse uma vergonha coletiva, por ter feito parte desse processo histórico. Lembremo-nos da frase inicial de *O africano* “Tenho coisas a dizer deste rosto que recebi em meu nascimento. Primeiro foi preciso aceitá-lo [...]” (LE CLÉZIO, 2012, p. 7).

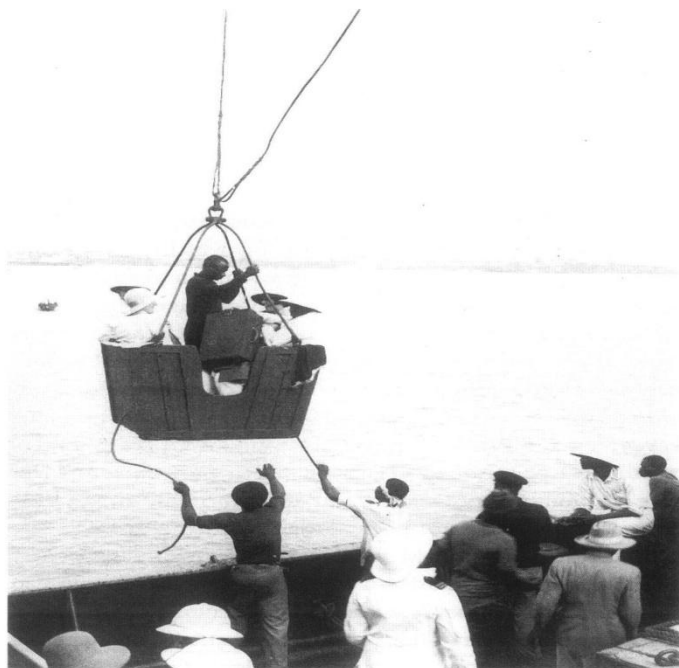


Figura 5 - Desembarque em Acra (Gana)

Fonte: LE CLÉZIO, 2012, p. 50.

Walter Benjamin observa que “com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor da exposição” (BENJAMIN, citado em STAM, 2003, p 174). No início, os rostos humanos eram os mais retratados, o que Benjamin chama de “o culto da saudade”. Com o tempo, o homem se retirou da fotografia e o valor da exposição ultrapassou o valor do culto. As fotos de paisagens passam a dar ao observador uma sensação de que deve “seguir um caminho definido para se aproximar delas” (2003, p.175).

Das fotos selecionadas por Le Clézio, parte retrata paisagens da África e parte, africanos. As paisagens traduzem inquietude, como se precisássemos colocar

nelas algo ou alguém. Uma dessas fotos comove particularmente o protagonista (v. fig 6), que a descreve no capítulo “De Georgetwon a Victoria”.

Nela se vê a foz do rio, no ponto em que a água doce se mistura com o mar. A baía de Vitória desenha uma curva que termina numa ponta de terra onde as palmeiras se inclinam ao vento vindo do mar. [...] Em primeiro plano, bem perto das margens, vê-se a casinha branca na qual meu pai se instalou logo ao chegar. (LE CLÉZIO, 2012, p. 66)



Figura 6 - Victória (hoje Lembé)

Fonte: LE CLÉZIO, 2012, p. 64-65

Para Bhabha, a análise de imagens é a maneira utilizada com mais frequência nas literaturas coloniais e pós-coloniais para representar a relação entre o colonizado e o colonizador. Na análise delas a realidade está presente. É um

modo transparente e direto usado na maior parte das vezes pelo colonizador para “reafirmar uma transcendência etnocêntrica, resultando em imagens do colonizado racistas e discriminatórias, porém vistas como verdadeiras e autênticas” (BHABHA, citado em SOUZA, 2004, p. 115-116).



Figura 7 - Bansa

Fonte: LE CLÉZIO, 2012, p. 97

Isso não acontece nas imagens registradas por Le Clézio pai. Como vimos, imagens bucólicas, representativas, como a do rei, comoventes, como a do velho senhor (v. Figura 7).

A história, contada em primeira pessoa, revela um narrador autodiegético, conforme a nomenclatura de Gérard Genette (1979), isto é, o narrador é o próprio protagonista da história. Uma vez que o protagonista não é designado

nominalmente, não se pode identificá-lo com o autor, o que impede a categorização do texto como autobiografia, conforme visto acima.

Em *O africano* temos um narrador adulto que conta as histórias de sua infância. O ponto de vista é subjetivo (focalização interna), pois o narrador detém o conhecimento sobre a história narrada e, mesmo quando não vivenciou o momento, o interpreta e reproduz segundo a sua ótica. Tudo gira em volta de suas perspectivas, sensações e sentimentos. No entanto, como já discutido, o narrador-protagonista não se identifica com o autor. Segundo Salvatore D'Onofrio,

[...] a literariedade do romance é estabelecida pelo único motivo de que o eu do narrador não é o eu do escritor. Mesmo nos casos-limite do uso da própria vida para fins artísticos, num poema ou num romance escrito em primeira pessoa e com a utilização de dados biográficos da pessoa do autor, quem nos dirige a palavra só pode ser uma entidade ficcional. (D'ONOFRIO, 2006, p. 55)

O narrador adulto recupera, por meio do recurso da memória, a pureza da infância, tema recorrente em Le Clézio e que remete ao tema da volta às origens. A África é o paraíso perdido, presentificado através das sensações, das paisagens, dos cheiros e dos sons. É preciso resgatar essa África da infância para encontrar a própria identidade.

A necessidade obsessiva de reconstruir ou construir uma identidade é um fenômeno cultural da modernidade, quando o indivíduo social perde os parâmetros que definem seu “eu” individual, no contexto de comunidades menos complexas.

Stuart Hall explica que essas identidades já não se agrupam em torno de um “eu” coerente. Segundo o autor,

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e

cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2011, p. 13)

A descoberta de si mesmo já não é tão fácil como na época do Iluminismo, quando o “indivíduo era totalmente centrado, unificado”. Na sequência histórica com a complexidade ascendente dos grupos sociais, afirma Hall a “identidade costura o sujeito à estrutura” (2011, p. 11-12), o que caracteriza o homem sociológico.

O sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, mas várias identidades que estão constantemente em colapso “como resultado de mudanças estruturais e institucionais” (HALL, 2011, p. 12). Esse sujeito está sempre em busca exterior e interior, questionando a si próprio e sendo interpelado pelo sistema.

Como diz Mikhail Bakhtin, “O enfoque dialógico de si mesmo rasga as roupagens externas da imagem de si mesmo, que existem para outras pessoas, determinam a avaliação externa do homem (aos olhos dos outros) e turvam a consciência de si” (BAKHTIN, 2010, p. 137).

O narrador-protagonista é a imagem do sujeito pós-moderno, que assume identidades diferentes e contraditórias: ora é o filho do colonizador, ora se identifica com o colonizado, ora rejeita o pai, ora tenta se assemelhar a ele.

Nos momentos em que tenta se aproximar do pai, imagina as cenas vividas pelos pais na imensa savana. Nesse momento não há compromisso com a realidade, mas, sim, com o sonho, com a imaginação:

Tudo começa ao pôr do sol, lá pelas seis horas, e dura até o alvorecer do dia seguinte. Meu pai e minha mãe estão deitados no catre, sob o mosquiteiro, e ouvem os tambores batendo num ritmo contínuo que estremece apenas, como um coração que se encanta. Eles se amam. A África selvagem, e ao mesmo tempo tão humana, é sua noite de núpcias. O dia inteiro o sol queimou seus corpos, ambos se encheram de uma incomparável força elétrica. Imagino que eles façam sexo, nessa

noite, ao ritmo dos tambores que vibram sobre a terra, bem abraçados no escuro, a pele encharcada de suor, no interior de uma casinhola de taipa que não chega a ser maior do que um galinheiro. Depois, de madrugada, adormecem, enlaçados ao frio sopro da manhã que faz o cortinado do mosquitoeiro ondular, sem mais ouvir a cadência fatigada dos últimos tâtãs. (LE CLÉZIO, 2012, p. 80)

O narrador procura imaginar os momentos anteriores ao seu nascimento para se aproximar desse pai estrangeiro, tão diferente dos outros homens da família com quem conviveu na França. Sente falta de um pai companheiro, que o levaria pelos lugares, que contaria as histórias vividas em Maurício. Só o que sobrou, quando finalmente o conheceu, foi a estranheza: “Não o reconheci, nem tampouco o compreendi. Ele era muito diferente de todos que eu conhecia, um estranho, um estrangeiro e, mais até do que isso, quase um inimigo” (LE CLÉZIO, 2012, p. 99).

Foi preciso resgatar essas memórias, lembrar-se da infância, do convívio com o pai na África para que o personagem-narrador compreendesse que aquele homem “que me apareceu junto do automóvel, no cais do Port Harcourt, era de outro mundo [...]. Era duro, taciturno. [...] era capaz de instituir uma justiça viril, a qual excluía qualquer diálogo, qualquer desculpa”, era seu pai (LE CLÉZIO, 2012, p. 100-101).

Não foram somente as fotos que aproximaram o filho do pai, mas os objetos pessoais, objetos da vida cotidiana que o pai carregara consigo em suas mudanças. No retorno à França, levava os pratos e xícaras de material esmaltado, os baús de madeira, a mesa de tampo de ratã, o rádio, as latas de chá, as graxas de sapato.

Segundo Halbwachs, “cada objeto reencontrado e o lugar que ele encontra no conjunto nos recordam a maneira de ser comum a muitas pessoas” (HALBWACHS, 2003, p. 158).

Esses objetos, bem como as máscaras, esculturas de madeira, cauris eram considerados pelo narrador a parte africana dele. O narrador-protagonista ficou indignado quando soube que as pessoas os compravam como “coisas exóticas”.

Para mim, tais objetos, as esculturas em madeira e as máscaras penduradas na parede, nada tinham de exótico. Eram a minha parte africana, prolongavam-me a vida e, de certo modo, a explicavam. Além disso, falavam de um tempo anterior à minha vida, em que meu pai e minha mãe tinham vivido lá, naquele outro mundo no qual foram felizes. (LE CLÉZIO, 2012, p. 68)

Kwame Anthony Appiah, em sua obra *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*, discorre sobre a mercadologização dos objetos da arte africana, citando uma fala do cocurador da exposição *Perspectives: angles on African art* (*Perspectivas: ângulos da arte africana*) David Rockefeller sobre uma “figura feminina fanti”:

[...] possuo coisas semelhantes a essa e sempre as apreciei. Essa é uma versão bem mais sofisticada do que as que tenho visto, e achei-a muito bonita [...] a composição total tem um ar muito contemporâneo, muito ocidental. É o tipo de coisa que combina muito bem com as coisas ocidentais contemporâneas. Ficaria bem num apartamento ou numa casa modernos. (ROCKEFELLER, citado em APPIAH, 1997, p. 194)

O que causou mais indignação em Appiah não foi tanto a questão da mercadologização, mas a atitude da curadora da exposição, Susan Vogel, que deu a todos os cocuradores, entre eles Rockefeller, várias fotografias de obras de arte africana para serem escolhidas para a exposição. No entanto, para o cocurador e artista baúle Lela Kouakou, só foram fornecidas fotos de obras de sua própria cultura, pois a experiência e os estudos estéticos dos críticos ocidentais “mostraram que os informantes africanos criticam as esculturas de outros grupos étnicos em

termos de seus próprios critérios tradicionais, muitas vezes presumindo que essas obras são apenas entalhes grosseiros de sua própria tradição estética”. (VOGEL, citada em APPIAH, 1997, p. 194).

O que Appiah queria deixar claro era: “David Rockefeller está autorizado a dizer *qualquer* coisa sobre a arte da África por ser um *comprador* e por estar no *centro*, ao passo que Lela Kouakou, que meramente produz arte e vive na periferia, é um africano pobre cujas palavras só vêm ao caso como parte da mercadologização” (APPIAH, 1997, p. 195, ênfase do autor).

A indignação do narrador de *O africano* se dá justamente porque não há nada de exótico nos objetos: o pai os conservava porque eles eram uma parte da África que ficou para trás, eram a lembrança da terra, do espaço mágico em que vivera seus melhores anos. Para o personagem menino, eram a segurança e a marca também da estabilidade do grupo familiar.

Halbwachs registra o significado dos objetos na recuperação de lembranças: “Não estávamos errados ao dizer que eles estão em volta de nós, como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos” (HALBWACHS, 2003, p. 158).

Na impossibilidade de ficar no lugar em que gostariam de permanecer, pai e filho se apegam aos objetos. O pai manteve também os mesmos hábitos de quando clinicava, acordando cedo, saindo às compras, retornando para o café. “É assim que o vejo no fim da vida. Não mais o aventureiro, não mais o militar inflexível. Porém um velho expatriado, exilado de sua vida e de sua paixão, um sobrevivente” (LE CLÉZIO, 2012, p. 60).

O protagonista tenta negar que seu pai seja o estereótipo do colonizador e mostra a ida voluntária do pai à África depois de um incidente em que deveria atuar

como bolsista do hospital de Southampton. Como havia chegado três dias antes à cidade, aproveitou para passear, mas foi cobrado pelo diretor do hospital por não ter enviado o cartão de visitas. O pai fez um cartão de visitas apenas com o nome e imediatamente pediu remoção para a Guiana, onde permaneceu por dois anos, antes de ir à África.

O protagonista tenta imaginar o que seria a vida do pai e, conseqüentemente, a sua se tivessem ficado na Inglaterra, “com essas pessoas cheias de banalidade que nos tornam próximos, que nos integram a uma cidade, a um bairro, a uma comunidade” (LE CLÉZIO, 2012, p. 43).

Fora outra a escolha dele. Por orgulho, sem dúvida, para escapar da mediocridade da vida inglesa, e também pelo pendor à aventura. E não era gratuita aquela escolha, que o mergulhava em outro mundo, que o arrastava para uma vida diferente, exilando-o durante a guerra, fazendo-o perder mulher e filhos, tornando-o, de certo modo, inevitavelmente estrangeiro. (LE CLÉZIO, 2012, p. 43)

Evidencia-se nesse comentário do personagem uma prolepse da construção de um filho dividido entre ser colonizador e entender o colonizado.

O personagem-narrador de *O africano* tem um conflito com o pai que se assemelha ao conflito colonizador/colonizado. O pai autoritário, por vezes violento, provoca no filho a necessidade do revide, do desafio. Na descrição do pai, há já um reconhecimento da autoridade não só do pai mas do colonizador britânico:

Mas um simples par de óculos não bastava para a imagem que guardei desse primeiro encontro, a estranheza, a dureza de seu olhar, acentuada por duas rugas verticais entre as sobrancelhas. Seu lado inglês ou, melhor dizendo, britânico, a inflexibilidade de seu porte, a espécie de armadura rígida de que ele se tinha revestido de uma vez por todas. (LE CLÉZIO, 2012, p. 44)

Na impossibilidade de se relacionar com esse pai, tramou, juntamente com o irmão, uma verdadeira disputa “[...] travávamos contra meu pai uma guerra sorradeira, desgastante, inspirada pelo medo dos castigos e surras.” (LE CLÉZIO, 2012, p. 103).

É a recusa do filho em aceitar esse pai colonizador, em aceitar que ele fizesse parte desse processo de opressão hegemônico. As estratégias para enfrentar o “poder” paterno vão desde jogar pimenta no bule de chá até quebrar as varas para não apanhar, pois os rompantes de cólera do pai eram “desproporcionados, excessivos, extenuantes” (2012, p. 103). Apanhava por nada, principalmente depois da volta do pai da África. Sentia a hostilidade do pai, a dificuldade de adaptação nesse outro mundo:

Hoje, com o recuo do tempo, compreendo que meu pai nos transmitia a parte mais difícil da educação – a que nenhuma escola dá. A África não o havia transformado. Havia revelado nele o rigor. Mais tarde, quando meu pai, já aposentado, veio viver no sul da França, trouxe consigo essa herança africana. A autoridade e a disciplina até os limites da brutalidade. (LE CLÉZIO, 2012, p. 105)

Mas o personagem, por mais que se revolte contra essa situação, pertence ao grupo colonizador, é branco e ocidental. Além disso, o país em que nasceu é um dos países que colonizou a África. Como escapar disso?

A esse respeito, Lydie Moudileno (2011, p. 71-72) refere a posição de Albert Memmi em *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*, em que o autor estabelece uma distinção entre colonizadores. Memmi chama de colonialista o colonizador que se aceita como tal e goza dos privilégios do sistema; ao contrário, o colonizador que recusa privilégios seria o "colonial" ou “colonizador de boa vontade” que ele define como “o europeu que vive na colônia, mas sem privilégios”.

Embora se coloquem na posição de “colonizador(es) de boa vontade”, é evidente que nem o pai, nem o filho conseguem vivenciar o sofrimento do outro colonizado, por mais que não desejassem fazer parte do processo, no papel do Outro opressor.

Evidencia-se no texto a necessidade do filho de seguir os passos do pai para tentar explicar e atenuar as marcas do colonizador. É preciso expiar as culpas e construir um pai que se rebela contra a autoridade. Por isso o narrador se apropria das lembranças narradas pelo pai para encontrar um sentido para sua própria vida. Para isso, o personagem pisa, como o pai, pela primeira vez em Acra, Costa do Ouro, uma região de concentração de colonizadores, com campos de golfe, palácios, lagos e,

um pouco mais longe, o círculo dos colonizados, com o complexo amontoamento descrito por Rudyard Kipling, no tocante à Índia, e por Rider Haggard quanto ao leste africano. É a fimbria doméstica, a bucha elástica dos intermediários, notários, contínuos, esbirros, moços (palavras não faltam!) vestidos meio à europeia, usando sapatos e guarda-chuvas pretos. Por fim, do lado de fora, o imenso oceano dos africanos, que só conhecem dos ocidentais as ordens partidas deles e a imagem quase irreal da carroceria preta de um carro que passa a toda a velocidade, numa nuvem de poeira, e atravessa buzinando suas aldeias e bairros. (LE CLÉZIO, 2012, p. 61)

Era esse cenário que o pai detestava e que o protagonista também detesta, sem nem mesmo saber em que momento ouviu alguma explicação sobre esse mundo ou sobre essa aversão. Aos poucos o personagem-narrador vai colocando o sentimento do pai:

[...] esse homem não podia senão pôr para fora, num vômito, o mundo colonial e sua presunçosa injustiça, seus *cocktailparties* e golfistas uniformizados, sua domesticidade, suas amantes de ébano prostituídas aos quinze anos, introduzidas

pelas portas dos fundos, e as esposas oficiais bufando de calor e projetando nos serviçais, por causa de um par de luvas, de um pouco de poeira ou de uma louça quebrada, o rancor que tinham. (LE CLÉZIO, 2012. p. 61)

Não havia outras crianças brancas na região, por isso a sua convivência com as crianças africanas era sua única realidade. Mais tarde, quando leu romances coloniais, escritos por britânicos que estiveram na África, como Willian Boyde e Joyce Cary, não se reconheceu naquelas crianças “criadas nas colônias”. Acerca de Willian Boyd, diz:

Nada sei do que ele descreve. Aquele torpor colonial, os ridículos da sociedade branca em seu exílio na costa, todas as mesquinhas às quais as crianças são particularmente sensíveis, o desprezo pelos indígenas, dos quais eles conheciam apenas a parcela de empregados domésticos, que tinham que se curvar aos caprichos dos filhos de seus senhores, e sobretudo aquela espécie de panelinha em que as crianças de mesmo sangue são simultaneamente reunidas e divididas, onde percebem um reflexo irônico de seus defeitos e suas mascaradas, e que constitui de algum modo a escola da consciência racial que supre para elas o aprendizado da consciência humana – posso dizer que, graças a Deus, tudo isso me foi de todo estranho. (LE CLÉZIO, 2012, p. 17)

Por isso o personagem menino experimenta anos mais tarde uma sensação de estranhamento quando de seu retorno à terra natal. Ele sente-se um estrangeiro em sua própria terra, “rejeitado por meus colegas de classe devido à minha estranheza, atormentado pela excessiva autoridade de meu pai, exposto à enorme vulgaridade dos anos de colégio, dos anos de escotismo e, a seguir, durante a adolescência, à ameaça de ter de partir em guerra para manter os privilégios de uma sociedade colonial.” (LE CLÉZIO, 2012, p. 18)

O conflito identitário que o menino sofre moldará o adulto que conhecemos hoje. Segundo Salman Rushdie (1991 *apud* HALL, 2011, p. 89), esses sujeitos,

“tendo sido transportados através do mundo [...], são homens traduzidos”. Hall complementa: “Eles são produto de novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais [...]” (p. 89-90). Já Rita de Cássia Natal Chaves e José Luís Cabaço registram como o conflito identitário atormenta tanto o colonizado quanto o colonizador:

“[...] o monstro da despersonalização atinge a todos, motivando a tal incomunicabilidade que a todos converte em vítimas; ao interditar o exercício da diferença, o colonizador enreda-se na ambivalência da identificação...” (CABAÇO; CHAVES, 2004, p. 77).

Temos um colonizador com conflitos identitários, que vê no pai a mesma indignação que o transforma em anticolonialista. Passo a passo o personagem filho recria essa indignação e procura no mutismo do pai as respostas para o conflito interior que afeta a ambos.

Não é apenas a memória individual de um menino de oito anos, mas a memória coletiva de uma família. É a consciência da violência do processo colonial e o desejo de não fazer parte dele. Stuart Hall, quando fala do processo de identificação, por meio do qual se projetam as identidades culturais, comenta o quanto ele é “provisório, variável e problemático”:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 1987, apud HALL, 2011, p. 13)

O narrador protagonista não se considera colonizador, nega até mesmo a sua cor, quando diz: “Por muito tempo sonhei que minha mãe era negra. Inventei-me uma história, um passado, para escapar da realidade em meu retorno da África, neste país, nesta cidade onde eu não conhecia ninguém, onde me tornara um estrangeiro” (LE CLÉZIO, 2012, p. 5).

O conflito identitário que atinge o menino produz um desejo de ser “o outro”. Para isso, procura a mãe-África. Numa operação inversa, é o colonizador que quer ser o colonizado. Fragmentado pela convivência com duas culturas, distante do pai, que não lhe serve de modelo, o personagem menino escolhe aquela cultura que o moldou, que mais o tocou, que o ajudou a construir a sua visão de mundo.

No entanto, mesmo sem a convivência com os meninos colonizadores, o protagonista, por momentos, também deixa aflorar o seu lado colonizador, quando, juntamente com o irmão, destrói os cupinzeiros: “[...] Não falávamos; batíamos, dávamos gritos de raiva, e novas partes de paredes desabavam. Era uma brincadeira. Era uma brincadeira? Nós nos sentíamos cheios de poder” (LE CLÉZIO, 2012, p. 25).

Há uma tentativa de autoridade, de dominação, que se reflete nas palavras do narrador-protagonista quando tenta justificar o ocorrido: “Mas também pode ser que desse modo rejeitássemos a autoridade excessiva de nosso pai, revidando golpe com golpe através de nossas pauladas” (LE CLÉZIO, 2012, pp. 25-26).

Mas o menino sabe a diferença entre o dominador e o dominado, pois os garotos da aldeia não estavam juntos quando eles destruíam os cupinzeiros:

Aquela raiva demolidora, sem dúvida, os deixaria espantados, já que no mundo no qual eles viviam os cupins eram algo que se impunha, tendo um papel a representar nas lendas. No começo do mundo, o deus-cupim tinha criado os rios, e era ele o guardião das águas para os habitantes da terra. Por que então destruir

sua morada? [...] Quanto a nós, éramos selvagens como jovens colonos, certos de nossa impunidade, sem responsabilidades, sem os mais velhos. (LE CLÉZIO, 2012, pp. 26-27)

Mais uma vez, o protagonista justifica o furor do menino:

Pensei que seria bem diferente se tivéssemos ficado em Ogoja, tornando-nos iguais aos africanos. Eu aprenderia a sentir, a perceber. Como os garotos da aldeia, aprenderia a falar com os seres vivos, a ver o que havia de divino nos cupins. Acho que acabaria, ao fim de algum tempo, por esquecê-los. (LE CLÉZIO, 2012, p. 27-28)

Essas passagens refletem o conflito identitário do menino: quando revida a autoridade do pai, está revidando a herança genética que o torna colonizador.

Essa reconstrução dos passos do pai só foi possível porque o narrador descobriu-se no espaço outrora ocupado pelo pai. O espaço tem papel importante nas lembranças, é ele um dos elementos fundadores da memória. Foi preciso que ele procurasse os mesmos lugares por onde o pai passou e, com a ajuda das fotos, reproduzisse a imagem, para compreender e assimilar essa memória coletiva. Halbwachs registra que “[...] não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial [...]. é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça” (HALBWACHS, 2003, p. 170).

O espaço nas obras de Le Clézio é fundamental para que se compreenda o conflito identitário dos personagens. Eles estão na maior parte do tempo no que Roussel-Gillet chama de *entre-deux*. O protagonista de *O africano* está entre dois mundos: a França, onde viveu os primeiros anos de sua infância e, mais tarde, a sua adolescência, e a África, onde passou de um a dois anos. Carregados de sensações, de cores, sons e cheiros, esses espaços modificam o estado dos personagens, interferindo drasticamente em suas vidas. Para o protagonista de *O*

africano, “A África era mais o corpo que o rosto. Era a violência das sensações, a violência dos apetites, a violência das estações” (LE CLÉZIO, 2012, p. 12).

Os temporais, o vento que apagava os lampiões, os trovões “uma força elétrica que eu tinha de aceitar, de domar” (LE CLÉZIO, 2012, p. 15) são narrados pelo protagonista com paixão e respeito. A África toda eram cheiros, sabores e vozes “O cheiro da sopa de amendoim, do *fufu*, do pão de mandioca, a voz de meu pai” (2012, p. 35).

A memória do protagonista está ligada à paisagem da África, ao céu azul, ao ar da manhã, imagem plena de felicidade em contraposição à cidade francesa de Nice, onde vivia “entre a tristeza do sul da França durante a guerra e a tristeza do fim de minha infância na Nice dos anos 50” (LE CLÉZIO, 2012, p. 18).

Não se lembrava do calor de Ogoja, mas do frio de Roquebillière, do “mundo fechado, sombrio, sem esperança. A comida horrorosa – aquele pão preto, no qual diziam haver serragem misturada” (2012, p. 46). O protagonista sentia fortes dores de cabeça que passaram ao chegar à África. O que ele se lembra da França é: “Fazemos fila diante do armazém, à espera de víveres, e olho as moscas que pousam na chaga aberta na perna de minha avó” (2012, p. 46).

Os dois mundos de Le Clézio são antagônicos: os espaços ligados à natureza, ao primitivo, à infância e, por fim, à terra amada são luminosos e seus sons são repousantes. Os que deles usufruem, são indivíduos envoltos em um sentimento de plena felicidade. Já os espaços ligados às grandes cidades ocidentais são barulhentos, sombrios, sem cor, sem luz. Os que neles vivem são tristes, infelizes e desconfiados.

No caso do pai do protagonista, a ausência da família modifica o temperamento dele, pois a África que tanto ama também se torna a sua prisão. Os

espaços que amava tornam as lembranças mais dolorosas. Quando a família chega à África, o pai já não é mais o mesmo, pois a guerra e o processo colonial tornaram-no pessimista e inconformado.

Na procura das suas raízes e da compreensão de que o pai também é um anticolonialista, o personagem revela a personalidade do pai e procura respostas para o comportamento autoritário dele.

O homem que conheci em 1948, quando fiz oito anos, estava gasto, precocemente envelhecido pelo clima equatorial, e se tornara irritável, devido à teofilina que ele tomava para combater acessos de asma, e amargo, devido à solidão, a ter vivido todos aqueles anos da guerra separado do mundo, sem notícias da sua família, na impossibilidade de sair de seu posto para ir socorrer a mulher e os filhos, ou até mesmo de mandar-lhes dinheiro. (LE CLÉZIO, 2012, p. 39)

O protagonista mais tarde entendeu a solidão da mãe e do pai e o sacrifício deles. Esses anos passados na África, sem a mulher e os filhos, ciente de que as pessoas estavam se matando, provavelmente deixaram o pai mais amargo: “Seria a guerra, esse silêncio interminável, que havia feito de meu pai um homem pessimista, desconfiado e autoritário, que aprendemos mais a temer do que a amar? Seria a África? Mas então que África?” (LE CLÉZIO, 2012, p. 41).

Acompanhando e sentindo o que o pai sentia, o narrador adulto analisa o mutismo do pai e percebe que o pai, devido ao “isolamento e à solidão em que a guerra o mergulhou” aprendeu a lição de que “não é fácil mudar povos inteiros quando a mudança é feita sob coerção” (p. 93).

É então que meu pai descobre, depois de todos aqueles anos em que se sentira tão próximo dos africanos, como um parente, um amigo deles, que o médico não passa de um agente a mais do poderio colonial, não diferindo do policial, do juiz ou do soldado. Como poderia ser de outro modo? A prática da medicina também é um

poder sobre as pessoas, sendo a vigilância médica, igualmente, uma vigilância política. (LE CLÉZIO, 2012, p. 93)

No último capítulo, O esquecimento, o narrador adulto nota o sofrimento do pai, distante da África que ama, que acompanha os conflitos pela independência de vários países do continente africano, a guerra da Argélia e a guerra de Biafra, um dos maiores genocídios do século XX. Impotente, fechado num silêncio desalentador, o pai sente o abandono a que é submetida a terra amada, o descaso para com aqueles filhos da África que procuraram a colônia para viver e se depararam com nações industrializadas e xenófobas. “Após o massacre de Biafra ele [o pai] porém já não sonha. Entra num obstinado mutismo que o acompanhará até a morte. Chega até a esquecer-se de que foi médico, de que levou essa vida aventureira, heroica” (LE CLÉZIO, 2012, p. 111).

O filho percebe então que o Africano não era ele, mas o pai. Essa descoberta do pai, e o desejo de retorno à Mãe África povoam o pensamento do narrador por mais de vinte anos, até que ele coloque no papel o resgate desse pai e o anseio pela terra em que viveu seus melhores anos da infância.

É à África que quero incessantemente voltar, à minha memória de criança. A fonte de meus sentimentos e determinações. O mundo muda, é certo, e aquele que lá está, em pé no meio do capinzal da planície, no sopro quente do vento que traz o cheiro da savana, o rumor penetrante da floresta, sentindo nos lábios a umidade das nuvens e do céu, aquele já está tão longe de mim que não há história ou viagem que me permita alcançá-lo. (LE CLÉZIO, 2012, p. 112)

Apesar de ter criado sua própria família, de ter viajado para outros lugares do mundo, não esquece “[...] esse conhecimento carnal da África, se não houvesse recebido essa herança de minha vida antes do meu nascimento, em que teria me tornado?” (LE CLÉZIO, 2012, p. 115).

Essa crise de identidade se resolve quando o narrador-protagonista reconhece a sua herança, assume a ancestralidade, a memória de uma família que começou muito antes de ele ser concebido.

É escrevendo que agora o compreendo. Essa memória não é somente minha. É também a memória do tempo anterior ao meu nascimento, quando meu pai e minha mãe andavam juntos pelas estradas do planalto, nos reinos do oeste de Camarões. A memória das esperanças e angústias de meu pai, de sua solidão, seu abatimento em Ogoja. A memória dos momentos de felicidade, quando ele dois estavam unidos pelo amor que acreditavam ser eterno. Jam então pela liberdade dos caminhos, e os nomes dos lugares adentraram em mim como sobrenomes, Bali, Nkom, Bamenda, Bansa [...]. (LE CLÉZIO, 2012, p. 115)

O desejo de ser o africano é suplantado pela descoberta da verdade: não é ele, o narrador-protagonista, que é o africano, mas seu pai, e o romance fornece essas pistas gradativamente, conforme o leitor vai conhecendo o africano, através dos olhos do narrador. Mesmo assim, o narrador-protagonista finaliza a narrativa querendo fazer parte da família africana, não só pelos sobrenomes que absorveu, mas pela vontade de ser filho da mãe África: “é À África que quero incessantemente voltar, à minha memória de criança” (LE CLÉZIO, 2012, p. 112).

Esse relato “entoado e murmurado”²⁵, que são as memórias ancestrais, expressa, por meio dos mecanismos da memória e da imaginação, o encontro belíssimo do filho com o pai e a recomposição da identidade fragmentada do narrador-protagonista.

A tarefa do herói se completa: embrenhou-se no mundo desconhecido, cumpriu as tarefas, enfrentou o pai e a si mesmo e voltou renascido, em sintonia com o pai e consigo mesmo, para então ser capaz de melhorar o mundo ao seu redor.

²⁵ Comentário de Jérôme Garcin, de Le Nouvel Observateur, na contracapa do romance.

3.2 PEIXE DOURADO

Em *Peixe dourado*, como em *O africano*, há um sujeito deslocado e fragmentado pelo sistema colonial. A preocupação de Le Clézio com as minorias é evidente neste romance que conta a saga de uma jovem à procura de suas raízes.

O título do romance profetiza o que será a história da jovem Laila, resumida na epígrafe inicial, o ditado asteca “*quem vel ximimati in ti teucucluita michin*”, traduzido como “Oh, peixe, peixinho dourado, cuide bem de si! Porque são tantas as armadilhas, tantas as redes armadas para você neste mundo.”

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbradt, o peixe é o símbolo do elemento Água, na qual ele vive. Esculpido na base dos monumentos *khmers*, indicava que os peixes mergulhavam nas “águas inferiores” do mundo subterrâneo.

Laila, nome que significa “noite” em árabe, é esse peixinho dourado que tenta escapar de uma série de armadilhas que lhe arma um mundo inóspito, desde que foi raptada na infância. Suas lembranças vagas parecem um sonho longínquo e terrível: “Há uma rua branca de sol, poeirenta e vazia, o céu azul, o grito lancinante de um pássaro negro e, de repente, mãos de homem que me jogam dentro de um grande saco e eu sufoco. Foi Lalla Asma quem me comprou” (LE CLÉZIO, 2001, p. 7).

O início da narrativa, em primeira pessoa, antecipa o que será a trajetória violenta e excludente da narradora-protagonista, Laila. Em sentido simbólico, sua busca incessante por esse passado apenas vislumbrado corre em paralelo à jornada do herói mitológico, conforme Joseph Campbell. O simbolismo subjacente à trama de *Peixe dourado* permite a adaptação dessa estrutura esquemática para a análise da sequência de episódios no romance.

O romance divide-se em dezoito capítulos, não titulados, que seguem uma sequência de rompimentos e fugas, nos encontros com uma pletora de personagens secundários benévolos ou antagonistas malévolos. Encadeiam-se episódios ambientados em três continentes: o sequestro e a vida com Lalla Asma; o *funduk*; o sofrimento na casa de Zohra; a vida com Tagadirt e Houriya; fuga para Paris; errância e fuga de grades douradas construídas pela doutora Fromageat; o mergulho no mundo subterrâneo dos subalternos com Nono; encontro com entidades benévolas, Hakim, El Hadji, Simone e Sara, que lhe concedem o conhecimento da história do colonizado, o amor à música e um objeto mágico, *Os condenados da terra*, de Franz Fanon; a suprema benesse: um nome, um passaporte, a liberdade de partir; retorno ao inferno com Juanico; busca frustrada, solidão e partida para o terceiro continente; Jean Vilan, encontro e fuga do amor; perdas; redenção pela música; apoteose: identificação da terra, do clã e do “eu”

Para estruturar a análise do caminho iniciático de Laila, fazemos referência a uma combinação de elementos apontados por Joseph Campbell no monomito e das funções das *dramatis personae*, apontadas por Vladimir Propp (2001).

Como se trata de narrativa ficcional longa, as mesmas funções se repetem em sequência, pois há novas carências e novos danos. As idas e vindas da protagonista sempre se encerram com conflitos, com perdas. Laila vai se despedaçando aos poucos, apega-se às pessoas e, depois, quando sente as redes a aprisionando, joga-se em outras águas. Cada envolvimento com alguém a deixa mais arredia e fragmentada. Assim, há sequências dentro de outras sequências.

3.2.1 Busca das raízes no tempo e no espaço

A ação, ou a primeira sequência, inicia-se em casa de Lalla Asma, a velha senhora judia que a comprara, a quem chama de avó ou de mestra. Com ela aprende a ler e a escrever, em francês e espanhol, boas maneiras e prendas femininas. Em contrapartida, a heroína faz os trabalhos da casa e cuida com carinho da velha mestra. Sente-se segura e tranquila, apertada contra “as costas gordas de minha senhora” nos momentos de terror noturno: o medo da escuridão tortura a menina que, paradoxalmente, recebera o nome Laila, que significa noite. Durante muito tempo, teve medo também da rua e não ousava sair do pátio. “Não queria nem mesmo cruzar a grande porta azul que abre para a rua, e, se tentavam me levar para fora, gritava e chorava me agarrando às paredes ou então corria para me esconder debaixo de um móvel. Tinha enxaquecas horríveis, e a luz do céu me queimava os olhos, transpassava-me até o fundo do corpo” (LE CLÉZIO, 2001, p. 8).

O corpo de Laila sofre gradativamente várias transformações, aquelas próprias do crescimento, bem como perda de funções causadas pelo ambiente externo. Devido a um atropelamento, perde parte da audição e, conforme o que vai acontecendo em sua vida, ouve cada vez menos.

Há momentos em que a personagem se sente transportada aos céus: “Gostava muito de subir no telhado para estender a roupa. De lá, via a rua, os tetos das casas vizinhas, as pessoas que passavam, os automóveis e, por entre dois trechos de muro, um pedacinho do grande rio azul. Lá do alto, os ruídos me pareciam menos terríveis. Sentia-me protegida” (LE CLÉZIO, 2001, p. 9).

Passa boa parte da infância presa a esse mundo, com medo de sair, submetendo-se à ira da nora de Lalla, Zohra, e fugindo dos avanços lúbricos de Abel, o filho da velha senhora judia. Em compensação, toma conhecimento da

existência do primeiro objeto mágico de seu périplo, à semelhança do talismã dos contos de fadas, os brincos de ouro, em forma de crescente, que trazia nas orelhas quando fora raptada. Preservados cuidadosamente por Lalla Asma, são o primeiro indício de suas origens, o povo Hilal ou povo do crescente.

A trajetória mítica de Laila reproduz a diáspora histórica dos povos subjugados em busca de espaço e de reconhecimento, num mundo de identidades fragmentadas. A própria Lalla Asma, sua mestra e protetora, judia-espanhola, é produto das diásporas. A morte da protetora lança Laila no mundo exterior, para fugir à opressão da raivosa Zorah, a guardiã, e às tentativas de estupro de Abel, o ogro. Inicia-se nova sequência de afastamento e fuga dos perigos.

Foi assim que deixei para sempre a casa do *mellah*.²⁶ Não tinha nada, nem um tostão, estava descalça, com meu vestido velho, não tinha nem mesmo o par de brincos de ouro, meus crescentes hilal, que Lalla Asma prometera deixar para mim quando morresse. Sentia-me como se estivesse ainda mais desprovida de tudo do que no dia em que os ladrões de crianças me venderam a Lalla Asma. (LE CLÉZIO, 2001, p. 21)

Laila, que sempre se recusara a sair de casa, se vê obrigada a atender o chamado para a aventura. Para isso, sai pelo limiar que a levava para outro mundo, a porta de entrada da casa, que a heroína nomeia de “a grande porta azul”. Por ela tanto passam o ogro (Abel) quanto a bruxa (Zohra), mas é por ela que Laila escapa e adentra outro mundo, o *funduq*,²⁷ que nada mais é do que um prostíbulo, chefiado por madame Jamile e habitado por suas princesas. Duas delas, Houriya e Tagadirt, tornam-se suas amigas íntimas e companheiras da próxima fuga, quando a situação idílica no *funduk* se desagrega e tem início nova sequência.

²⁶ Nome dado ao bairro judeu nas cidades marroquinas.

²⁷ Estalagem.

No *funduk*, a menina é bem tratada e passa “o período mais feliz da minha existência” (LE CLÉZIO, 2001, p. 26). De Houriya ouve pela primeira vez quem era seu povo. Quando descreveu os brincos e falou o nome Hilal, a amiga contou que sabia onde ficavam os membros da tribo. “E eu sonhava que estava nessa aldeia, que entrava numa rua e que, ao fim dessa rua, minha mãe me esperava” (LE CLÉZIO, 2001, p. 32).

É o momento de receber da auxiliar Houryia o conhecimento sobre o seu povo e sobre o objeto mágico. Outras auxiliares, Tagadirt, Jamila e o restante das princesas do *funduk*, ajudam Laila a iniciar o seu processo de conhecimento do mundo.

Quando Laila é novamente sequestrada, desta vez por Zohra, inicia-se nova sequência: o afastamento do *funduk*, onde era feliz, a proibição de sair de casa, os danos causados pela antagonista Zohra, guardiã que não a deixa sair pela “grande porta azul”, que a deixa passar fome, queima-lhe o braço com ferro e, por fim, “empresta” a menina a um casal, os Delahaye. Mais uma vez Laila é objeto de desejo: “em certo momento, ele [o Sr. Delahaye] foi até a porta, olhou lá fora, tornou a fechá-la e girou a chave na fechadura. Era curioso como todos, de madame Jamila à Srta. Rose e a Zohra, queriam me fechar a chaves” (LE CLÉZIO, 2001, p. 47).

É como Laila se sente, aprisionada, obrigada a fazer o que “os outros” querem. Nesse momento, ela consegue o objeto mágico: num rompante de bondade, que Laila considera como medo da maldição da sogra morta, Zohra lhe devolve os brincos.

Quando Zohra tenta ludibriar Laila, para que se case com um homem de sua escolha, Laila foge mais uma vez e vai morar com Houriya e Tagadirt no *douar*²⁸

²⁸ Na África do Norte, uma divisão administrativa rural.

Tabriket, onde começa suas leituras: Zola, Flaubert, Victor Hugo, Maupassant, Camus, Yambo Ouologuem, Queneau, Turgueniev, Voltaire, Diderot, Rimbaud. Aprendeu também inglês e alemão.

Completa-se mais uma sequência de acontecimentos, com o recebimento do objeto mágico, mas Laila sente que o *douar* Tabriket não é seu lugar, há uma ansiedade, uma vontade de partir, de se desvencilhar de laços, nova carência. Laila compra um radinho e foge com Houriya, que estava grávida, para Paris.

Cada mudança de Laila representa uma nova sequência, na qual surge uma nova carência, ela sofre danos e se depara com antagonistas e sábios.

Laila não sabe de onde veio. Nas primeiras páginas do romance diz que não conhece o lugar onde nasceu: “venho do sul, de bem longe, talvez de um país que não exista mais” (LE CLÉZIO, 2001, p. 7).

Durante toda a narrativa o leitor não sabe onde a protagonista nasceu, somente ao final, no capítulo 18, ela fala o nome do lugar: Foum-Zguid. Laila também se situa no espaço *entre-deux*. De um lado, o país em que nasceu e que deseja conhecer, de outro, os espaços ocidentais, nos quais ela não é admitida e não se reconhece como habitante.

Desterritorializada, Laila tenta se identificar no espaço do Outro, tenta ser o Outro. Quando não consegue, foge sempre em busca de outros espaços que apaziguem seu conflito interno. A esperança de encontrar um lugar faz com que a protagonista torne-se uma nômade.

Logo que se muda para Paris, acha a cidade maravilhosa, faz muitos amigos, inquilinos do prédio onde mora, todos negros, antilhanos e africanos. Logo consegue um emprego, com a sra. Fromaigeat, mas Laila não quer mais conhecer

ninguém: “Queria só continuar a me esgueirar entre as pessoas, entre as coisas, como um peixe que sobe o rio” (LE CLÉZIO, 2001, p. 87).

Laila, o peixe dourado do título, prefere ser invisível quando se encontra no espaço familiar do Outro: é preferível não ser vista pelo dono do espaço, que vai interpretar o que vê segundo sua própria experiência.

Para Edith Perry, “Elles [les femmes exclues] doivent se séparer de ce que les identifie d’abord, de leur visages et de leur corps et, comme on ne peut poser un masque blanc sur la peau noire, il faut apprendre à se fondre dans le décor” (PERRY, citada em LES CAHIERS, 2011, p. 160)²⁹.

É a necessidade do excluído, do imigrante passar despercebido, não ser visto, não ser reconhecido. O medo que sentia de ser observada a fazia se afastar das pessoas que destoassem dela. Quando encontrou uma colega que insistiu para que ela voltasse ao curso de alemão, sentiu medo que a notassem: “Eu estava sobretudo com medo de que reparassem em mim por sua causa, tão loira, tão chique” (LE CLÉZIO, 2001, p. 64-65).

O espaço familiar do Outro (no processo de identificação) desenvolve uma especificidade histórica e cultural gráfica na cisão do sujeito migrante ou pós-colonial. Em lugar daquele “eu” – institucionalizado nas ideologias visionárias, autorais, da Lit. Ing. ou na noção de “experiência” nos relatos empiristas da história da escravidão – emerge o desafio de ver o que é invisível, o olhar que não pode “me ver”, um certo problema do objeto do olhar que constitui um referente problemático para a linguagem do Eu. (BHABHA, 2013, p. 88)

Era o que interessava a Laila, não ser percebida, para que pudesse observar, roubar, hábito que adquiriu logo que entrou no *funduq*: “Eu era pequena e

²⁹ Elas [as mulheres excluídas] devem, inicialmente, se separar daquilo que as identifica, de seus rostos e de seus corpos e, assim como não se pode colocar uma máscara branca sobre a pele negra, é necessário se fundir com o ambiente.

negra, sabia que as pessoas não prestavam atenção em mim. Era invisível” (LE CLÉZIO, 2001, p. 35). Ou quando passeava à noite por Paris “Um carro da polícia passou muito devagar, e parti apressada, o rosto virado para o lado, para que não vissem quanto eu era negra” (2001, p. 176).

Não há com escapar do olhar, mesmo achando que passava despercebida, Laila tinha medo do olhar. Segundo Perry, “On les reconnaît, dans la foule ils se distinguent, leur corps est leur pays, leur peau est une frontière qu’ils ne peuvent dépasser. Dans la manque et dans la perte, ils sont aussi dans l’excès, l’excès de visibilité” (PERRY, citada em LES CAHIERS, 2011, p. 159)³⁰.

Em Paris, quando começou a olhar os rostos das pessoas que passavam, curiosa, percebeu que os olhares eram correspondidos e que poderia se encrencar, como aconteceu em um banheiro de um restaurante, quando olhou uma mulher loira e gorda e foi agredida por ela, que gritava: “Sua suja, pare! Sua imunda! [...] Não me olhe mais, baixe os olhos! Se você me olhar, eu acabo com você!” (LE CLÉZIO, 2001, p. 82).

O olhar do excluído incomoda, indaga, ataca. Bhabha registra na obra *O local da cultura* (2013, p. 86) o poema de uma mulher negra, descendente de escravos:

Um dia aprendi
Uma arte secreta,
Invisibili-Dade era seu nome:
Acho que funcionou
Pois ainda agora vocês olham
Mas nunca me veem

³⁰Eles são reconhecidos, na multidão eles se distinguem, seus corpos são o seu país, suas peles são uma fronteira que não pode ser ultrapassada. Na falta e na perda eles estão igualmente no excesso, o excesso de visibilidade.

Só meus olhos ficarão para vigiar e assombrar
E transformar seus sonhos
Em caos. (BHABHA, 2013, p. 86)

O negro se faz invisível porque não quer ser visto pelo olhar de quem não o vê realmente na integridade do Eu. Por isso Laila quer ver sem ser vista, mas paradoxalmente, enfrenta o olhar e desafia. Em sua errância pela cidade, tentando olhar sem ser vista, Laila percebe que a metrópole do colono pode ser cruel e seletiva, pois, após a agressão: “Eu estava com tanto medo que minhas pernas quase não me aguentavam. O coração saltava no peito, tinha náuseas. Nunca mais voltei a um toalete no subsolo. Foi assim que, pouco a pouco, aprendi minha nova vida” (LE CLÉZIO, 2001, p. 82).

Nas sequências que se sucedem, Laila desce muitas vezes ao inferno, que são os subterrâneos das grandes cidades, onde circulam os subalternos.

Quando Laila fugiu de Fromaigeat, foi viver com Nono, um boxeador, num apartamento debaixo da terra. Quando anoitecia, subiam para ver o céu vermelho, os ruídos da cidade: “De dia ficávamos escondidos debaixo da terra, como baratas. Mas à noite, saíamos dos buracos, íamos a toda parte. Aos corredores dos metrô, à estação Tolbiac, ou mais longe, até a Gare d’Austerlitz” (LE CLÉZIO, 2001, p. 107).

Temos aí duas situações: quando Laila, a heroína-vítima, sobe ao terraço, está no céu, mas, quando desce aos subterrâneos, fica no inferno.

É o lugar dos imigrantes nas grandes cidades, esconder-se como insetos, para, à noite, sair e tomar conta da cidade, porque a cidade não os aceita à luz do dia. Laila é o inseto que habita as galerias, o metrô, os subterrâneos. É o peixe

dourado que mergulha no mundo subterrâneo. Esses lugares são os espaços da extraterritorialidade, de acordo com o que diz Zigmunt Baumann:

Os produtos descartados por essa nova extraterritorialidade, por meio de conexões dos espaços urbanos privilegiados, habitados ou utilizados por uma elite que pode se dizer global, são os espaços desmembrados – aqueles que Michael Schwarzer chama de ‘zonas fantasmas’, nas quais ‘os pesadelos substituem os sonhos, e perigo e violência são mais comuns que em outros lugares’. (BAUMANN, 2009, p. 26)

Essas metáforas animais espelham como o imigrante é visto pelo outro: como um animal, ou um selvagem potencialmente perigoso.

O estranho incomoda, o estrangeiro assusta. Laila um dia saiu do “buraco” em que vivia para olhar o céu. Subiu até o alto do prédio, onde havia vários escritórios, entrou em um deles e foi olhar a paisagem da janela: “As secretárias viram aquela garota negra com sua cabeleira, seu jeans surrados e seu olhar fixo e ficaram com medo. Creio que, pela primeira vez, dei-me conta de que também eu podia fazer medo aos outros” (LE CLÉZIO, 2001, p. 104).

O excluído tem consciência que o espaço não é dele, por isso procura os espaços marginais, ou melhor, é empurrado para esses espaços, nos quais não haverá o confronto. A cidade do colono é, segundo Frantz Fanon, “sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde as latas de lixo transbordam sempre de restos desconhecidos, nunca vistos nem mesmo sonhados [...] é uma cidade empanturrada, preguiçosa, seu ventre está cheio de coisas boas” (FANON, 2010, p. 55).

Já a cidade do colonizado “é uma cidade faminta, esfomeada [...] uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostrada” (FANON, 2010, p. 56). É nela que circulam Laila e seus amigos, vítimas da globalização, rejeitados,

que procuram no país do colonizador uma esperança de vida, uma identidade definida.

A identificação com outros marginalizados é que faz com que Laila se sinta próxima de alguém, mesmo tendo duas vidas, uma com Houriya e Hakim, e outra na noite, quando “tudo mudava. Eu saía da toca, como um inseto noturno. Ia me encontrar com outros insetos no metrô Tolbiac, no Austerlitz, no Réaumur-Sébastopol” (LE CLÉZIO, 2001, p. 119).

Esses companheiros, personagens secundários que gravitam em torno da protagonista, dão voz à questão social que marca as grandes cidades. A constante errância desses sujeitos demonstra a efemeridade das identidades fragmentadas, que não se sustentam. Houriya vive fugindo de um marido agressor; Hakim luta por justiça social, mas abandona a cidade grande e acaba voltando às suas raízes, na África, Nono perde uma luta e desaparece, Juanico, o cigano, vende bebês e cata lixo.

São esses seres, com suas narrativas secundárias, que acompanham a trajetória errante de Laila. “Não estava ainda saciada de andar pelas ruas, pelas avenidas. Já ia mais longe. Era estar debaixo da terra o que me dava vertigens. Ficava esperando rever a luz do dia, com um peso no peito” (LE CLÉZIO, 2001, p. 85).

Nos subterrâneos, eles se aproximam com o que têm de mais comum, a música.

Para Laila, a música tem um papel fundamental. Logo no início de sua vida com Lalla Asma, já ouvia os discos de cantores judeus e árabes, e presenciava o choro da velha judia, pois a música a fazia lembrar Jerusalém. No *funduq* aprendeu a tocar o pandeiro *darabouka* e a dançar com as princesas do prostíbulo.

Mais tarde, enquanto ainda morava com Tagadirt e Houriya, comprou um radinho *Realistic* velho, no qual ouvia as músicas de Jimi Hendrix, Paul McCartney, Simon e Garfunkel, Nina Simone e Cat Stevens.

Em Paris, gostava de ouvir a música tocada pelos seus vizinhos negros. Eles apagavam as luzes e tocavam em tambores de madeira recobertos de pele, e os rapazes dançavam. Havia outro que tocava sax.

Com Nono, participava de festas na garagem onde viviam:

Ele convidou amigos africanos e dançamos ao som de cassetes de música africana, *rai*, *reggae*, *rock*. Depois pegaram seus pequenos tambores *djun-djun* e começaram a tocar, e tocaram também um instrumento estranho chamado *sansa*, que Hakim, um companheiro de Nono, trouxera numa sacolinha. (LE CLÉZIO, 2001, p. 106)

A música desperta um sentimento, entre os imigrantes, de afinidade, de proximidade. O som dos tambores, símbolos da Mãe Terra, remetem aos sons da África, o que leva a uma experiência memorialística, pois os sons e o ritmo, por serem de natureza oral, passam de geração em geração, remontam às origens de um povo, são ecos de uma memória coletiva, de lembranças de um grupo social e familiar. “Nono, quase inteiramente nu, batia com as pontas dos dedos nos tambores, e Houriya fazia estalar as plantas dos pés nus no cimento, e suas pulseiras de cobre tilintavam” (LE CLÉZIO, 2001, p. 107). São os sons da África que batem no coração dos jovens imigrantes e, por alguns minutos, trazem as lembranças da terra mãe.

Segundo Halbwachs, o ritmo “é um produto da vida em sociedade. Sozinho, o indivíduo não poderia inventá-lo. As cantigas de trabalho, por exemplo, vêm do

retorno regular dos mesmos gestos, mas em um conjunto de trabalhadores” (HALBWACHS, 2003, p. 206).

Laila se envolve emocionalmente com a música e, nas suas andanças, reconhece todos os sons: “Quando chegava aos corredores subterrâneos e ouvia as batidas no tambor, começava a me arrepiar. Era mágico. Não podia resistir. Teria atravessado o mar e o deserto, puxada pelo fio dessa música” (LE CLÉZIO, 2001, p. 119).

Eu conhecia todos os músicos do metrô. Ia de estação em estação, sentava-me encostada às paredes e ficava escutando. Em Austerlitz, ficava um grupo de volofos; em Saint Paul, os malineses e os cabo-verdianos; e em Tolbiac, os antilhanos e os africanos. Eles me conheciam. Quando eu chegava, faziam-me sinais, paravam de tocar para me apertar a mão. (LE CLÉZIO, 2001, p. 108)

Foi assim que conheceu Simone, uma cantora haitiana, que a introduziu nos bastidores do mundo da música. A cantora pode ser considerada a deusa, a princesa ou a doadora, pois inicia Laila no mundo da música.

Tinha uma voz grave, vibrante, quente, que penetrava bem fundo em mim, que ia até meu ventre. Cantava em crioulo, com palavras africanas, cantava a viagem de volta, através do mar, que as pessoas da ilha fazem quando mortas. Cantava em pé, quase imóvel, e de repente começava a dar voltas, mexendo com os quadris, e seu longo vestido esvoaçava em torno dela. (LE CLÉZIO, 2001, p. 120)

Para Laila a música representa libertação, reflete a resposta do colonizado ao mundo do colonizador, música que chora nas noites para externar a dor. Quando Laila escuta de um crítico de arte que a música de Simone é “a alma do martirológio”, recita Aimé Césaire:

A mim as minhas danças
Minhas danças de negro mau

A mim as minhas danças

A dança rompe-grilhão

A dança salta-prisão

a dança é-bom-e-belo-e-legítimo-ser-negro. (citado em LE CLÉZIO, 2001, p. 121)

É a resposta à opressão, a saída para os marginalizados, e Laila sorve cada som, como se pudesse transportar-se para outro lugar:

A música dos *jumbés*, dos *djuns-djuns*, fluía docemente, era muito lenta, muito calma. Corria sob a terra até o outro lado do mundo, para despertar a música do outro lado da água. Como um canto, como uma linguagem. Eu estava necessitada disso, fazia-me bem, era idêntica à voz do *muezim* que passava por cima dos telhados e entrava no pátio de Lalla Asma, idêntica à voz de meus ancestrais da terra dos hilal. (LE CLÉZIO, 2001, p. 130)

Mesmo não se sabendo de onde veio, nem de seus pais, nem de sua terra, através da música, Laila chega mais próximo do seu povo.

Com Simone, Laila aprende a conhecer melhor a música, a tocar teclado, a cantar: “mas eu não cantava as letras, só acompanhava a melodia, não apenas com os lábios e a garganta, como também de mais fundo, de dentro de meus pulmões de minhas entranhas” (LE CLÉZIO, 2001, p. 135).

Imediatamente ela se identificou com a cantora, contando coisas para ela sobre sua vida que nunca falara a ninguém. Quando Laila falou que não sabia da sua origem, Simone apertou as mãos dela e disse: “Você é como eu, Laila. Nós duas não sabemos quem somos. Não temos mais nossos corpos conosco” (LE CLÉZIO, 2001, p. 120).

Havia uma razão para Simone falar assim: o homem com quem vivia, o médico haitiano Martial Joyeux a agredia, e ela não conseguia se livrar dele.

Segundo a protagonista, “Ela [Simone] não conseguia se decidir, por isso era escrava” (LE CLÉZIO, 2001, p. 136).

Simone é a sua princesa, e Laila aprende muito com ela. Recebe a música como um objeto mágico. Completa-se assim mais uma sequência.

No entanto, é com Sara, que canta no Hotel Concorde, em Nice, que Laila inicia sua trajetória musical. Com a cantora viaja para Boston e depois Chicago, onde conhece o Sr. Leroy, um empresário que ouve a música que Laila cria, para cantar sua saudade da terra natal.

Quando o companheiro de Sara, Jup, tentou abusar de Laila, ela fugiu e, num café, conheceu Jean Vilan, um francês que viera fazer um curso em Harvard e lecionava francês na Aliança Francesa de Chicago. Como já não podia ficar com Sara (mais uma irmã que perdera), Laila foi embora para Chicago e conseguiu um emprego de lavadora de copos num bar, mas logo substituiu a pianista. Tocava e cantava músicas de Billie Holiday e Nina Simone.

A identificação com essas cantoras não é por acaso. Billie Holiday era uma cantora americana, negra e pobre, que, como Laila, nunca teve uma educação formal em música. Depressiva e infeliz, viveu numa época de segregação racial (1930) nos Estados Unidos, onde faleceu com 44 anos de cirrose. Já Nina Simone era uma cantora americana negra, pianista e compositora. Ativista, lutou contra qualquer forma de racismo, tendo sido impedida, por causa da cor, de ingressar em um conservatório de música na Filadélfia.

Para Laila, cantar as músicas dessas duas cantoras era como fazer um tributo aos excluídos. Tocava e cantava também as músicas que compunha quando perambulava pelos corredores do metrô, em Paris.

Foi nessa ocasião que começou a se identificar com os negros americanos: “Eu me vestia como eles, andava, fumava e falava como eles: ‘*You know what I’m saying?*’ Ninguém acreditava que eu vinha do outro lado do mundo. Uma vez, falei do Marrocos e entenderam Mônaco. Não falei mais. Ninguém sabia o que era ser da África” (LE CLÉZIO, 2001, p. 187).

É preciso se identificar com alguém, negar a sua própria terra, já que ninguém sabe onde fica. Por que tentar explicar? É mais fácil incorporar o que está mais próximo, mais visível: ficar visível na invisibilidade. Talvez assim pudesse ser mais aceita, conseguir o “pequeno cartãozinho verde”.

Laila conseguiu com o dono do bar um número de seguridade social. O Sr. Leroy foi visitá-la no bar e convidou-a para tocar no estúdio:

Cantei Nina Simone, ‘I put a spell on you’ e ‘Black is the color of my true love’s hair’. Em seguida, toquei meu fragmento de composição, aquele onde eu gania como os cortadores de cana, onde eu gritava como os martinets no céu sobre o pátio de Lalla Asma, onde eu cantava como os escravos que chamavam seus avós *loas*, na beira das plantações, de pé diante do mar. Dei o nome ‘On the roof’ a minha composição, como lembrança da rue du Javelot e da escada de incêndio que levava ao teto do mundo. (LE CLÉZIO, 2001, p. 188)

A protagonista canta a melodia do excluído, o medo desaparece. Nem o pedaço de osso do ouvido, que se quebrara importava: “Nem o saco escuro, a rua branca, o grito áspero do pássaro da infelicidade. Nem Zohra, nem Abel, nem a sra. Delahaye, nem mesmo Jup, todas essas pessoas que estavam por toda parte, espiando, caçando, estendendo suas redes” (LE CLÉZIO, 2001, p. 188).

Foi quando recebeu ao mesmo tempo a carta da imigração e o convite para gravar “On the roof”. Aluga um apartamento e vai viver com Jean. Nessa época, fica

grávida, mas Jean ainda vivia com uma amiga que, segundo Laila, “Era grande, loura, angélica, exatamente meu oposto” (LE CLÉZIO, 2001, p. 192).

Laila deixa Jean, pois se sente entediada, mais uma vez a heróina sofre uma carência. Foge para a Califórnia com Bela, que a abandona quando ela fica doente. Laila pega meningite e perde o bebê.

3.2.2 Uma protagonista com vários nomes

O narrador é o protagonista, e a narrativa é contada em primeira pessoa: “Quando eu tinha seis ou sete anos fui raptada” (LE CLÉZIO, 2001, p. 7). Os verbos estão no imperfeito e no pretérito perfeito, tempo da nostalgia. Somente no último capítulo o presente histórico aparece para dar mais vida à história: “Estou de volta, com outro nome, outro rosto” (LE CLÉZIO, 2001, p. 206).

A ausência do verdadeiro nome afeta profundamente Laila, que não sabe das suas origens, a única coisa que a liga ao passado é um par de brincos de ouro que usava quando foi raptada. Eles têm a forma da lua crescente às avessas e neles está gravado o nome Hilal. Quando a velha judia, Lalla Asma, mostra os brincos que estão guardados na caixa de joias, Laila parece reconhecer o nome Hilal, como se fosse seu (LE CLÉZIO, 2001). “Como já disse, ignoro meu nome verdadeiro e me acostumei com esse que me foi dado por minha senhora, como se fosse aquele escolhido por minha mãe. No entanto, penso que um dia alguém dirá meu nome e que nesse momento estremecerei e o reconhecerei” (LE CLÉZIO, 2001, p. 8).

A identificação de uma pessoa se faz pelo nome, é com ele que a pessoa é reconhecida no seu meio. Ele faz parte do processo de identidade do sujeito. É a primeira coisa que se ouve no nascimento. No entanto, Laila não sabe o seu verdadeiro nome, está fragmentada pela ausência dele, mas o desejo de saber seu

verdadeiro nome é deixado de lado pela possibilidade de adquirir um nome e a condição de imigrante. A mulher para quem ela trabalha mais tarde, após fugir da casa de Abel e Zohra e embarcar para Paris, Dra. Fromaigeat, consegue os papéis de naturalização: “Quando voltei da delegacia, esfogueada por causa do calor, e também porque o funcionário fora um pouco solícito demais, precisei contar tudo, os documentos que assinara, as impressões digitais, o ditado e o nome que ele escolhera para mim: Lise Henriette” (LE CLÉZIO, 2001, p. 98).

No entanto Laila, não ficou feliz. Aquela identidade, aquele nome pareciam aprisioná-la. Recusar seria voltar para a nora de Lalla Asma, Zohra, seria voltar a ficar presa por meses, mas aceitar seria também ficar presa àquela mulher que parecia ter sentimentos maternos, mas que também queria aprisioná-la: “A doutora abrandou um pouco. Disse-me: ‘Você não vai embora? Diga, você não vai me largar?’. Falava como Houriya, como Tagardit. As pessoas eram todas iguais” (LE CLÉZIO, 2001, p. 98).

Na mesma noite, Laila percebeu que a doutora a dopava com um chá que servia todas as noites. Ficou desperta o suficiente para perceber as intenções da suposta mãe:

Repetia: ‘Minha pequenina, minha pequenina’, como se ronronasse. E eu sentia sua mão seca e quente, que deslizava sobre minha pele, por entre minha camisa desabotoada, brincando com os bicos de meus seios. Parecia que meu coração ia explodir. [...] queria que ela parasse, que se calasse, que desaparecesse, queria voltar para um lugar onde não houvesse ninguém, queria o cemitério aonde eu costumava ir, sobre o mar, com o sol que fazia brilhar as lápides na grama, as lápides sem nomes... (LE CLÉZIO, 2001, p. 99)

No dia seguinte, numa vingança revolucionária, jogou os livros, os objetos da casa, os presentes que ganhou no chão e saiu com a mesma roupa que entrara na casa.

Completa-se mais uma sequência da narrativa, a carência de Laila é preenchida pelo “suposto carinho” da Dra. Fromageat, que ludibria Laila, dando-lhe um documento, um nome, mas que a engana. Laila se deixa enganar, mas descobre o ardil e se desvencilha da falsa heroína.

Em qualquer lugar que fosse, sentia que as pessoas a queriam prender em suas redes. No início gostava, pois achava que estava ganhando uma família, mas nem sempre as intenções eram boas. No entanto Laila está sempre em busca de uma família.

Esse desejo de pertencimento a alguém ou a algum lugar faz com que Laila “adote” as pessoas como se fossem de sua família. Chamava a velha judia de avó e, quando ela morre, se deixa levar pela dona do prostíbulo, Madame Jamila, a quem chamará de mãe:

Madame Jamila, que não era muito maior do que eu, acabou me carregando até lá em cima como se eu fosse uma criancinha. Ela repetia no meu ouvido: ‘Minha filha, minha filha...’, e eu chorava ainda mais, por ter no mesmo dia perdido minha vó e encontrado uma mãe (LE CLÉZIO, 2001, p. 25).

Houriya a chamava de irmã, e, para ela, Laila contou que fora raptada e que a única coisa que sobrara do seu passado eram os brincos de ouro em forma de crescente. Foi Houriya que lhe explicou que o povo do crescente eram os Hilal, que viviam do outro lado da montanha, às margens de um rio seco.

Laila fugirá muitas vezes e, em todas elas, terá sentimentos de perda, de rompimento: “Pensei que talvez um dia retornasse e que não sobraria nada de

minhas lembranças, mais ninguém. O coração estava apertado, com vontade de chorar, parecia que ao partir eu perdera a última pessoa de minha família” (LE CLÉZIO, 2001, p. 74).

Apesar de Houriya a chamar de irmã, Laila a considera uma tia. Mais uma vez a protagonista procura em alguém a família que perdeu. Quando conhece El Hadj, o avô de Hakim, imediatamente se identifica com ele e passa a chamá-lo de avô. Quando conhece Simone, a cantora, a chama de irmã.

Com Sara, a cantora, sentirá um afeto de irmã, mas também se separará dela. “Era minha irmã mais velha, ela me encontrara, a mim que não tinha mais ninguém no mundo, a mim que sabia tocar *darabouka* e cantar – ‘É maravilhosa’ –, e ela me trouxera para Boston, para esta cidade podre, esta cidade desses babacas anglo-saxões [...]” (LE CLÉZIO, 2001, p. 179).

Todos esses nomes, familiares, trazem à memória um sentimento de pertencimento. Para Laila, é importante ter uma mãe, uma avó, uma irmã, uma tia, um avô. Repetir esses nomes familiares lhe dão segurança e conforto. A possibilidade de constituir um laço familiar com alguém são resquícios da memória familiar que povoam a mente da protagonista.

Na busca por um nome, terá muitos: Laila em Marrocos, na casa de Lalla Asma, Laila Mangin, em Paris, quando vai trabalhar de servente em um hospital:

Já que sou preta, Marie-Hélène me apresentou como sua sobrinha, disse que eu tinha documentos, que era guadalupense. Os outros ficaram espantados de eu não falar crioulo, mas Marie-Hélène explicou: ‘Ela nasceu lá, mas a mãe veio logo para a metrópole, e por isso a menina acabou esquecendo tudo’. Não foi preciso nem mudar meu nome, Laila é comum naquela região. Marie-Hélène me inscreveu com seu sobrenome: Mangin. (LE CLÉZIO, 2001, p. 83)

Quando é contratada pela Dra. Fromaigeat, recebe o nome de Lise Henriette. Laila aceitará outro nome, mais tarde, mas um nome que a libertará. Já em Paris, conhece Nono e Hakim, que se tornarão seus amigos, e o avô de Hakim, El Hadj Mafoba, um velho cego e negro a quem visitará várias vezes para ouvir as histórias sobre o Profeta e o Corão, sobre a África e o grande rio Senegal. Ele sempre a chamará de Marima, a filha que morreu. Laila só entenderá isso quando o velho, ao morrer, deixa para ela um passaporte francês, com o nome de Marima Mafoba:

Quando entendi, senti meus olhos cheios de água, como não me acontecera desde a morte de Lalla Asma. Jamais alguém me dera um presente assim, um nome e uma identidade. Era sobretudo por pensar nele, naquele homem velho e cego que passava davagarinho as mãos em meu rosto, em minhas pálpebras, em minha face. Nem uma vez El Hadj se enganara. Ele me chamava Marima não porque estivesse perdendo a memória, mas porque era isso o que queria me dar, um nome, um passaporte, a liberdade de partir. (LE CLÉZIO, 2001, p. 152)

O passaporte é o objeto mágico que dá liberdade a Laila de ir e vir. Laila somente neste momento sente que tem verdadeiramente um nome, que nada lhe foi cobrado em troca e que sua identidade é africana, uma cidadã francesa, mas que não nega as suas raízes africanas. Um sujeito traduzido que segundo Hall, não desaparece por meio da assimilação e homogeneização, nem mesmo retorna às suas raízes:

Esse conceito de tradução “descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* (grifo do autor) para sempre de sua terra natal” (HALL, 2011, p. 89).

No entanto, quando fica doente, em Chicago, adota o nome de Nada Mafoba. Isso sem contar que ora é guadalupense, ora é antilhana, haitiana, mexicana, talvez guianense.

Com o “avô”, El Hadj, um doador, resgatará as histórias da África, as histórias da oralidade que passam de geração em geração: “Talvez fosse por isso que eu ia visitá-lo, para ouvir falar do rio. Falava também do rio Faleme, e das cidades Kayes, Médine, Matam, e de sua aldeia natal, Yamba” (LE CLÉZIO, 2001, p. 136).

Essas histórias, contadas por um homem sábio, sobre o África, remetem ao *mise en abyme*, conceito criado por André Gide, num sentido semiológico, em seu *Journal*, em 1893: “J’ aime assez qu’en une œuvre d’art on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le seconde en abyme.” (GIDE, 1893, citado em MOISÉS, 2004)³¹.

Uma descrição bastante clara do *mise en abyme* é aquela que fala das bonecas russas que são colocadas umas dentro das outras.

Segundo Massaud Moisés, a expressão encontrou no *nouveau roman* vasto território para se desenvolver. Traduzida em várias palavras, como profecia, antecipação, prolepse (Genette), foi classificada por Lucien Dallenbach com muita propriedade em três figuras essenciais: “a reduplicação simples (*Hamlet*), a reduplicação paradoxal (*Dom Quixote*, o *Ramayana* e *As mil e uma noites*), a reduplicação ilimitada (um ‘mapa da Inglaterra’[imaginado por Jorge Luís Borges numa entrevista])” (DALLENBACH, 1977, citado em MOISÉS, 2004, p. 298).

³¹ Prefiro que, numa obra de arte, se encontre transposto, à escala das personagens, o próprio tema da obra. É a comparação com o procedimento de heráldica, que consiste em localizar, no brasão, um segundo [brasão] menor, ‘em abismo’, no seu centro. (Tradução de Massaud Moisés).

Quando escuta as histórias da África, Laila retoma um passado esquecido e o associa ao presente, na tentativa de tornar vivo um passado que não parece ter ficado registrado. Conforme El Hadj vai contando suas histórias, Laila vai se reconhecendo como africana. As palavras proféticas do homem sábio falam de uma experiência de vida: “Como você é jovem, Laila! Você vai descobrir o mundo. Você verá, há coisas lindas em todos os lugares do mundo, e você irá longe para descobri-las” (LE CLÉZIO, 2001, p. 114).

Para Laila, as palavras do velho sábio vinham do “eu mais profundo, doces e sonoras” e retratavam uma história que também era dela: “Jamais esqueci a história de Bilal, era minha própria história” (LE CLÉZIO, 2001, p. 117).

Quando El Hadj cita Fanon, pode-se perceber também um *mise en abyme*, pois Laila é uma “condenada da terra”, e o livro que carrega conta a sua história. Uma história dentro da história. E por ser uma condenada, Laila continuará procurando um nome e uma identidade que a façam pertencer a algum lugar.

A cada rompimento que Laila faz com o passado, inicia-se um novo caminho iniciático, uma nova experiência pela qual precisa passar para encontrar uma razão para a existência.

Muitos sábios fazem parte da vida de Laila e ajudam na sua iniciação. Lalla Asma, Hakim, El Hadj, Simone.

Hakim presenteou Laila com o livro *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon. O objeto mágico que acompanha Laila nas suas desventuras. Hakim diz: “Leia, você vai compreender muitas coisas” (LE CLÉZIO, 2001, p. 109). Dizia para ela que Nono “era um alienado, um peão de brancos, um brinquedo, e que, quando estivesse quebrado, os brancos o jogariam no lixo” (p. 109).

Frantz Fanon, psiquiatra e escritor, inspirou com sua obra gerações de militantes anticolonialistas. Não é por acaso que Hakim presenteia Laila com o livro. É evidente que ele pretende que Laila reflita sobre a sua condição de “condenada da terra” e construa a sua identidade a partir dos conceitos do autor antilhano. Hakim foi o “homem sábio”, que introduziu Laila no mundo da contestação política.

Com ele, Laila, que fazia um curso de filosofia, conheceu a cidade universitária, os livros de Nietzsche (*Além do bem e do mal*) e as histórias sobre Hume. Hakim lia para Laila *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, vendia artigos da África negra (bijuterias, colares, bugigangas) para pagar os estudos de história, na universidade. Também levava Laila ao Museu de Artes Africanas, quando se exaltava e falava:

Olhe as máscaras dos fons. Olhe Laila, eles copiaram, roubaram tudo. Roubaram as estátuas, as máscaras, e roubaram as almas, trancaram-nas aqui, dentro dessas paredes, como se tudo isto fosse apenas ninharias, troféus, como se fossem aqueles objetos que vendemos no metrô Tolbiac, caricaturas, *Ersatz*. [...] Olhe as máscaras, Laila. Parecem conosco. São prisioneiras e não podem se exprimir. Foram arrancadas. E, ao mesmo tempo, estão na origem de tudo que existe no mundo. Estão enraizadas no começo dos tempos. (LE CLÉZIO, 2001, p. 110)

É como o sujeito diaspórico vê o seu mundo sendo comercializado, seus objetos sendo retirados de lugar para serem apreciados. Hakim dizia ainda: “nossos ossos e nossos dentes, pedaços de nossos corpos” (LE CLÉZIO, 2001, p. 110).

Segundo Mail Marques de Azevedo, são nas:

Relações persistentes de desigualdade – social, política, econômica – no quadro da sociedade multicultural que habita um dos centros irradiadores da cultura branca europeia, sob o foco da apropriação da cultura das minorias como representação do “exótico”, cuja valorização estética põe em relevo seu caráter de objeto de curiosidade. (AZEVEDO, 2010, p. 5)

É justamente esse sentimento de ser um objeto que faz com que Laila sintasse presa, como um peixe na rede:

Achava que, desde a minha infância, as pessoas só queriam me prender em suas redes. Elas me engabelavam. Preparavam armadilhas com seus sentimentos, suas fraquezas. Começou com Lalla Asma, depois sua nora Zohra, madame Jamila, Tagadirt e, agora, Houriya. Tinha a impressão de sufocar. Com ela eu não poderia jamais escapar. (LE CLÉZIO, 2001, p. 91)

Mesmo tendo laços com as pessoas, quando sentia que ia ser aprisionada, largava tudo e todos. Não havia nem um lugar onde se sentisse bem. Quando um homem, em Boston, mostrou seu sexo circuncidado para ela, revoltou-se: “Frequentemente era isso que me matava. Não havia um lugar no mundo que fosse pacífico, nenhum. Quando se encontrava um cantinho isolado, uma caverna, uma gruta, um lugarzinho pouco frequentado, sempre se via alguma coisa obscena, uma merda, um voyeur” (LE CLÉZIO, 2001, p. 167).

Aonde quer que fosse, as pessoas a queriam, e Laila se assustava e fugia:

A partir de então, percebia imediatamente quando um homem me seguia. Fiquei perita em me livrar deles. Mas havia mulheres também. Estas eram mais astutas. Davam um jeito de me apanhar em lugares difíceis de escapar, como, por exemplo, uma passagem sem saída, uma escada rolante de loja ou um vagão de metrô. Apavoravam-me. Eram altas, brancas, com cabelo negro e curto, casacos de couro, botas. Tinham vozes roucas, engraçadas, um tanto desgastadas. (LE CLÉZIO, 2001, p. 81)

Mais do que fugir dos outros, Laila foge de si mesma. Fragmentada pela falta de uma identidade, jogada entre vários nomes, entre vários parentes que perde sucessivamente, não encontra paz: “Eu mesma não sabia quem eu era” (LE CLÉZIO, 2001, p. 138).

Na Califórnia, quando é internada com meningite e perde o bebê, Laila conhece uma enfermeira que cuida dela: “Eu a chamei de Nada dentro de mim, porque ela pousou sua mão bem fresca em minha fronte e foi como o orvalho da manhã” (LE CLÉZIO, 2001, p. 194). Quando saiu do hospital, depois de passar dias sendo tratada, queria agradecer o carinho de Nada Chavez: “Queria deixar alguma coisa para Nada, como lembrança. Dei-lhe meu exemplar de Frantz Fanon, todo encarquilhado e gasto, como um prospecto sem ilustrações retirado do fundo de uma lata de lixo. Mas era o que eu mais tinha de precioso”. (LE CLÉZIO, 2001, p. 195).

Caminha durante dias pela cidade. Foge das pessoas como se estivesse sendo caçada, entra nas lojas para se esconder. Prova roupas, depois vai embora. As pessoas a revistam, pois acham que está roubando algo.

Experimento roupas, é só. É meu modo de ser outra pessoa, quer dizer, ser eu mesma. Saias curtas de couro negro, de raiom, vestidos colantes de stretch branco, calças, corsários, jeans extra-baggy. Blusões, camisas de seda, pulôveres da T. Hilfiger, da Náutica, polos da Gap, Ralph Lauren, Calvin Klein, Lee, camisas brancas da Laura Ashley. Vou para o departamento masculino, visto ternos com coletes, casacões, macacões Oshkosh, agasalhos náuticos The Men’s Store na Sears. (LE CLÉZIO, 2001, p. 198)

Laila não sabe mais se é ela ou outra pessoa. É preciso se olhar no espelho, com outras roupas e tentar se identificar. “Depois recoloco meus jeans pretos, minha camisa escarlate e minha boina e vou embora. O que procuro é meu reflexo nos espelhos. Ele me faz medo e me atrai. Sou eu e não sou mais eu” (LE CLÉZIO, 2001, p. 198).

Ser “eu mesma” para Laila significa ser “outra pessoa”, pois ela vive mudando de identidade. O exame no espelho, com roupas tão diferentes enfatiza sua característica de camaleão.

Para Umberto Eco, a espécie humana compreende o jogo do espelho, porque sabe que não há um homem no espelho e que aquele a quem se deve atribuir esquerda e direita é o que olha, e não aquele que parece olhar o contemplador (ECO, 1989, p.6). Eco registra ainda que o espelho permite “ver-nos como nos veem os outros” (1989, p. 17-18).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1974), o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência.

A protagonista está em conflito latente, esse caminhar pelas ruas, pelas lojas, vestindo e desvestindo roupas, circulando pelos subterrâneos, prenuncia que está no limite das suas forças. Depois de tantas perdas, olhar a sua imagem no espelho e “experimental” outras imagens de si mesma a angustiam. Segundo Bhabha (2013, p. 94), “a imagem – como ponto de identificação – marca o lugar de uma ambivalência”.

As roupas e as marcas são ocidentais. Estaria Laila sucumbindo á homogeneização cultural? Seria a inveja da qual Fanon fala em *Os condenados da terra?* “O olhar que o colonizado lança sobre a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja” (FANON, 2010, p. 56). Ou estaria Laila procurando se identificar com o colono para se tornar invisível, para não ser notada. Segundo Hall,

Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de ‘supermercado cultural’. No interior do discurso de consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou de moeda global. (HALL, 2011, p. 76)

Laila entra nos templos do consumo, os grandes *shopping centers*, onde se abriga da chuva, do sol. Enfrenta os espaços que não são seus. Diverte-se com os olhares, busca esses olhares.

Conheço os nomes, os rostos, o perfil das vitrines. Já marquei os guardas. Eles também me marcaram. Creio que primeiro devem ter me visto em suas pequenas televisões e assinalado a novidade: 'Há uma moça estranha, uma negra, de blusa vermelha e boina preta, com um troço na boina, uma estrela ou uma lua. Não a percam de vista'. (LE CLÉZIO, 2001, p. 198)

Segundo Baumann, as multidões que invadem esses “templos de consumo” de George Ritzer são ajuntamentos, não há espírito de coletividade. Ele usa a expressão de Althusser: “quem quer que entre nesses espaços é ‘interpelado’ enquanto indivíduo, chamado a suspender ou romper os laços e descartar lealdades” (BAUMANN, 2001, p. 114). O autor complementa falando sobre a superficialidade desses espaços:

O lugar é protegido contra aqueles que costumam quebrar essa regra – todo tipo de intrometidos, chatos e outros que poderiam interferir com o maravilhoso isolamento do consumidor ou comprador. O templo do consumo bem supervisionado, apropriadamente vigiado e guardado é uma ilha de ordem, livre de mendigos. Desocupados, assaltantes e traficantes – pelo menos é o que se espera e supõe. (2001, p. 114)

A protagonista se diverte vendo os seguranças vigiá-la, chega a se esconder para vê-los procurá-la. Dividida entre ser e não ser vista, quer falar com o corpo, bamboleia para que a observem, chegou a dar um autógrafo para uma menininha. Nele escreveu “Nada Mafoba”, mais um nome.

Bhabha comenta a contradição entre o ser invisível e o querer ser olhado do imigrante:

O sujeito não pode ser apreendido sem a ausência ou invisibilidade que o constitui, de modo que o sujeito fala, e é visto de onde ele não está; e a mulher migrante pode subverter a satisfação perversa do olhar racista e machista que denegava a sua presença apresentando-a como uma ausência ansiosa, um contraolhar que devolve o olhar discriminatório que nega sua diferença cultural e sexual. (BHABHA, 2013, p. 88)

Agora sem medo, Laila enfrenta o olhar do colonizador e provoca, pois sabe que é igual ao colono. A segurança do colonizado advém dessa certeza, que Fanon confirma:

Se efetivamente minha vida tem o mesmo peso que a do colono, seu olhar não me fulmina mais, não me imobiliza mais, sua voz não me petrifica mais. Não me perturbo mais na sua presença. Praticamente ele pouco me importa. Não só sua presença não mais me constrange, mas já estou lhe preparando tais emboscadas que logo ele não terá outra saída senão a fuga. (FANON, 2010, p. 62)

Laila dorme num abrigo noturno e perambula pelas ruas até que encontra um lindo piano preto, em Beverley. Senta-se e começa a tocar sem parar, com toda a alma, lembrando de Simone, de Sara. Várias pessoas sentaram-se ao chão para ouvi-la. Ela os via e sentia que encontrara novamente a música:

Compreendera que agora não era só para mim que eu tocava: era para todos eles, aqueles que me acompanharam, as pessoas dos subterrâneos, os moradores dos porões da rue du Javelot, os emigrantes que estavam comigo no barco, na trilha do Valle de Aran, mais longe ainda, aqueles do suwayqa, do douar Tabriket, que esperam no estuário do rio, que olham sem parar para a linha do horizonte como se alguma coisa fosse mudar suas vidas. Tocava para todos eles, e, de repente, lembrei-me do bebê que a febre levou, e toquei para ele também, para que minha música o encontrasse no lugar secreto onde ele está. (LE CLÉZIO, 2001, p. 201-202)

Foi suavemente carregada pelos guardas, sob os aplausos das pessoas, e interna num sanatório, onde é tratada. Alguém publica sua foto no jornal e ela recebe a visita de Nada Chavez. A partir daí, o médico e Nada fazem de tudo para encontrar alguém da família de Laila, ela chega a falar os nomes para o doutor: Nada, Sara, Magda, Malika, Anna, todas com quem conviveu, mas não tem mais ninguém.

É o momento do resgate, em que a heroína precisa de ajuda para sair de onde está. Pode ser uma pessoa ou um artefato. No caso de Laila, são os dois, pois o livro de Fanon que ela doou para nada Chavez tem dentro um papel que a identifica. Nada chega até ela e avisa o Sr Leroy, que a tira do sanatório e a leva para Nice, para um festival de jazz: “Já se terá visto de tudo, menos uma surda que toca piano” (LE CLÉZIO, 2001, p. 204). Nada Chavez chama Jean, que deixa Angelina e vem se encontrar com Laila.

Antes a heroína Laila tem uma missão a cumprir, sente falta de Jean, quer que ele venha logo “para lhe falar do bebê que iríamos fazer logo que eu voltasse” (LE CLÉZIO, 2001, p. 207). Não quer nesse momento saber da música, cancela sua apresentação, toma um trem e parte, sem saber por quê. Passa por vários lugares, dorme ao relento, até, finalmente, chegar a Foun-Zguid:

Ao guia que contratei no hotel, quis fazer pela primeira vez a pergunta que tenho presa na garganta faz tanto tempo: ‘Será que roubaram uma criança aqui há quinze anos?’ [...] Depois que voltei, meu ouvido melhorou bastante, mas será que ouvir as vozes e as palavras de uma língua é suficiente para compreendê-la? (LE CLÉZIO, 2001, p. 209)

Laila finalmente encontra o que buscava, não há mais necessidade de fugir das redes que procuravam aprisioná-la, de fugir das pessoas que a queriam. Ela

agora sabe que está na terra mãe: “as pessoas daqui, as pessoas que vejo, e aquelas das aldeias que não vejo, pertencem a esta terra como eu jamais pertenci a terra alguma” (LE CLÉZIO, 2001, p. 209). Seus ouvidos já conseguem ouvir o som familiar da tribo, os sons que procurava na música, nos subterrâneos do metrô, nas histórias de El Hadj.

É aqui, agora tenho certeza. A luz em seu zênite é tão branca, a rua é tão deserta. A luz encontra lágrimas nos olhos. O vento que queima faz deslizar a poeira nas paredes. Para resistir ao vento e à luz, comprei um grande *haik* azul, como usam as mulheres daqui, e me envolvi nele deixando apenas uma fenda para os olhos. Em meu ventre, parece que sinto os movimentos muito leves da criança que ainda terei, que viverá. Foi por ela que vim até aqui, ao fim do mundo. (LE CLÉZIO, 2001, p. 209)

Não é mais necessário vestir outras roupas que não lhe dizem nada, nem procurar ser outra pessoa, pois Laila sabe quem é.

Ao final da rua, vê uma velha negra e enrugada, vestida de preto. Laila senta-se ao seu lado e elas se olham:

Não preciso ir mais longe. Agora sei que cheguei ao fim da minha viagem. É aqui, em nenhum outro lugar. A rua branca como o sal, as paredes imóveis, o grito do corvo. Foi aqui que me roubaram há quinze anos. [...] Quando você toca o mar, toca a outra margem. (LE CLÉZIO, 2001, p. 210)

Agora Laila está livre para amar, para ter um filho, para viver em qualquer lugar. “Saí, enfim da idade da família e entro na idade do amor” (LE CLÉZIO, 2001, p. 210).

Antes de partir, toca “a mão da velha senhora, lisa e dura como um seixo do fundo do mar, uma só vez, de leve, para não esquecer” (2001, p. 210).

A heroína atravessa o limiar, o caminho do retorno, não a “grande porta azul”, mas a “rua branca como sal”. É agora a “senhora de dois mundos”, domina os dois mundos, já não tem medo e pode fazer suas escolhas. Completa-se a sequência com a “liberdade de viver”: o momento em que a heroína é livre para escolher, para ter um filho, para viver como quiser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inseridos na ambivalência colonizador/colonizado, os personagens de *O africano* e *Peixe dourado* sofrem conflitos identitários devido às suas origens.

O tema das viagens, presente nos dois textos, sugere a própria jornada do ser humano no mundo, num processo de iniciação, na passagem do mundo infantil para o mundo adulto. Em *O africano*, o narrador-protagonista se dá conta, logo no início, de que a viagem terá um rito iniciático, que começa pelo corte de cabelo “que antes usava tão comprido como o de um menino bretão” (LE CLÉZIO, 2012, p. 47), exigido pelo pai, além de outras instruções ao estilo britânico, que fazem o menino refletir: “nunca mais poderia dar livre curso aos acessos de raiva de minha primeira infância. A chegada à África, para mim, foi o ingresso na antecâmara do mundo adulto” (p. 47).

Laila, a partir do momento em que se vê raptada e vendida para Lala Asma, sai da infância para a adolescência e, quando é atacada por um homem que tenta violentá-la, entra precocemente na vida adulta: “Acho que gritei, abri a porta de ferro e berrei no túnel, um rugido, para que subisse até o alto dos edifícios, mas ninguém ouviu” [...] “Creio que foi nessa noite que me tornei adulta”. (LE CLÉZIO, 2001, p. 149). Suas andanças pelos centros urbanos, com fugas e rompimentos, mostram a viagem iniciática que fará até encontrar seu verdadeiro “eu”.

Mergulhando profundamente na intimidade do “eu”, o protagonista de *O africano* questiona suas origens e a herança colonizadora que o persegue desde a infância, não aceitando o pai e tentando confrontá-lo. Laila, de *o Peixe dourado*, procura suas origens e sente-se fragmentada pela falta de uma família, de uma terra mãe. Os dois romances conversam sobre a questão pós-colonial, mas em posições diferentes, a partir da situação espacial de cada protagonista.

Fazendo caminhos inversos, os protagonistas dos dois romances têm o mesmo desejo: retornar às suas origens, restabelecer o contato com a natureza, com as origens primevas do ser humano. Em *O africano*, o narrador-protagonista sai involuntariamente do mundo ocidental para a África, pela qual se apaixona. Mais tarde, já adulto, rememora a infância e atualiza suas lembranças, desejando sempre retornar ao paraíso perdido. Laila, num movimento contrário, sai, involuntariamente, da África para o mundo ocidental, no qual se vê aprisionada e discriminada. Depois de deambular por diversos países, em busca de si mesma, encontra, nas suas origens, na terra mãe, respostas para o conflito identitário. Ela retornará ao mundo ocidental, mas agora consciente de seu papel nesse mundo.

Essa é a trajetória do herói nos dois romances. A carência é retratada pelo conflito identitário, as tarefas a serem cumpridas possibilitam aos heróis ampliar o seu conhecimento de mundo e atingir seus objetivos: resgate da identidade, acerto de contas consigo mesmos, aceitação da condição.

As cidades nos dois romances são caracterizadas como sombrias, desumanas, repositório de seres marginalizados e de situações caóticas. Nice, comum aos dois protagonistas, era, para o africano, “o vento gélido que soprava pelas ruelas, um frio de gelo e neve” (LE CLÉZIO, 2012, p. 23); “um apartamento no sexto andar de um prédio burguês, cercado por um jardimzinho onde as crianças não

tinham direito de brincar” (p. 28); para Laila, era o lixão onde, com os amigos, procurava roupas, sapatos, livros, por vezes se digladiando com outros grupos por objetos velhos e destruídos.

O bairro fora construído num nível mais baixo que o lixão [...] havia ao menos umas cinquenta casinhas e imagino que, no dia da inauguração, na presença dos representantes do Sr. Prefeito, do Sr. Presidente da Câmara Municipal e do diretor regional da caixa das HLM [*habitations de loyer modéré*], devia estar bonito, fotogênico, sobretudo se não enquadraram os silos do lixão. (LE CLÉZIO, 2001, p. 161)

Diferentemente do protagonista de *O africano*, que, apesar de ter uma lembrança nostálgica da África, consegue viver em outros lugares, Laila, por ser imigrante e negra, passa por problemas mais impactantes na sua viagem iniciática. O período em que mora nos Estados Unidos, quando convive com Sara e Jup, é dos mais críticos. Num dia em que Sara havia saído, Jup tenta agarrá-la. Laila reage e acaba perdendo a amiga. Sozinha, vai morar com Bela, um equatoriano, que não se preocupa com o amanhã. Nessa época, vira as noites bebendo, foge sem pagar a hospedagem e perambula pelas ruas tentando ganhar dinheiro de homens que a cortejam. Mas também conhece Jean Vilan, por quem se apaixona e que lhe permite dedicar-se à música.

Esses espaços têm papel fundamental nos dois romances, pois se contrapõem ao espaço idílico das savanas africanas, dos grandes rios, das aldeias com cabanas de barro, que remetem às origens primitivas do ser humano, ao paraíso perdido. Nas grandes cidades, o herói/a heroína desce aos infernos, afunda no abismo da desumanidade.

O recurso da memória é utilizado nos dois romances. Em *O africano*, o protagonista se vale da memória da época que passou na África para resolver o

conflito identitário e se aproximar do pai. Segundo Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, o personagem

Busca, para se compreender em uma sobrevivência ambígua, colonizadora e colonialista ao mesmo tempo, artifícios sutis de apagamento das heranças hereditárias e familiares, de forma que as origens e as influências de uma cultura adquirida na África são transformadas em invenção, em histórias criadas para apaziguar as angústias resultantes desse estranhamento existencial e não compreendido. (CUNHA, citada em SOUZA, 2010, p. 153)

Em contrapartida, Laila busca desesperadamente resgatar suas memórias de infância, do local onde vivia sua tribo, os Hilal. Para isso, escuta as histórias de El Hadj e, por meio das memórias dele, vai tentando reconstruir as suas, procurando, nas palavras do velho, locais e fatos que a transportem para a terra de seus ancestrais.

A questão histórica apresentada em *O africano*, com a descrição da Segunda Guerra, dos conflitos em Tlatelolco, no México, e, principalmente, em Biafra, é registrada pelo protagonista em detalhes e mostra a dor do pai e do filho por verem a terra que tanto amam à morte. Já no *Peixe dourado*, Laila é resultado de um processo histórico de colonização: as referências ficam implícitas no texto e levam o leitor a refletir sobre as consequências do colonialismo nos marginalizados. O livro de Frantz Fanon, *Os condenados da terra*, que Laila carrega consigo em suas viagens, remete à luta dos marginalizados por um lugar no mundo, e os ensinamentos de Hakim sobre a África, com crianças morrendo de fome, Aids e cólera, e sobre os mercenários de Biafra, fazem-na sofrer as dores da mãe terra.

Em ambos os romances, os narradores-protagonistas são as únicas vozes do texto. Tudo gira em torno de seus sentimentos e sensações. Quando é necessário que a voz do outro apareça, é por meio de sua interpretação e

imaginação. É pelo seu olhar que o leitor enxerga o mundo. No entanto, essas vozes “únicas” dão vez e voz a uma corrente de marginalizados e lançam reflexão contundente sobre o passado colonial.

Neste trabalho, procuramos demonstrar como os dois romances se inscrevem na busca da identidade perdida na pós-modernidade e refletem a discussão cada vez mais aguda das condições dos imigrantes nas cidades ocidentais. O percurso dos dois protagonistas inicia-se perto dos oito anos de idade, quando Laila vem para o *mellah* e o protagonista sem nome vai para a África. Em sentidos opostos, os dois protagonistas têm como destino final a mãe terra, a África.

Laila, a protagonista com vários nomes, encontra enfim as suas raízes: “Aqui, pousando a mão na poeira do deserto, eu toco a terra seca onde nasci, toco a mão de minha mãe” (LE CLÉZIO, 2001, p. 210).

Por sua vez, o protagonista sem nome também encontra as suas origens: “Eu, quanto a mim, posso pensar em minha mãe africana, aquela que me beijou e nutriu no instante no qual fui concebido, no instante em que eu nasci” (LE CLÉZIO, 2012, p. 116).

A Academia Sueca agraciou Jean-Marie Gustave Le Clézio com o Prêmio Nobel de Literatura, em 2008, por considerá-lo “um escritor da ruptura, da aventura poética e do êxtase sensual, explorador de uma humanidade além da civilização dominante”.

Realmente, observamos esses traços na pesquisa feita neste trabalho, que se propôs a analisar duas obras representativas de uma busca pelo que existe de verdadeiro, natural e espontâneo no homem, que o autor julga estar preservado nos povos que vivem em contato próximo com a natureza, em pleno século XX. Daí a errância e o convívio de Le Clézio com grupos étnicos nativos nas Américas.

Concluimos, assim, que os textos do *nomade immobile*, como quer Cortanze, tornam-se gradativamente abertos, explorando não só a busca incessante do sujeito pelo “eu” interior, mas também o conflito entre o “eu” e o “outro”. Nos dois romances do *corpus*, os protagonistas preocupam-se com o “olhar” do outro, pois sabem que não são vistos da mesma forma que eles próprios se veem.

Da análise comparativa depreendemos que os textos expressam a indignação pelo modo como os imigrantes de hoje continuam a ocupar espaço inferior na relação com a metrópole, mesmo depois da independência política das antigas colônias. Não há o que apague o preconceito da maioria contra a cor, os hábitos e a cultura dos que vêm roubar-lhes empregos e usurpar-lhes os direitos ao conforto e ao prazer. Laila esquiva-se da polícia para que “não vejam minha cor negra”. É visível a revolta contra a cultura homogeneizante.

Como consequência do colonialismo, os personagens de Le Clézio são descentrados, fragmentados, e deambulam no espaço *entre-deux*, a cultura de origem e a cultura imposta, tentando construir uma identidade. O choque entre as tradições das culturas autóctones e a modernidade produziu sujeitos divididos, que ora se aproximam da metrópole, ora se voltam às suas origens. Segundo Stuart Hall, o sujeito pós-moderno não tem identidade definida: ela está sempre em formação. Nesse aspecto confundem-se pós-modernismo e pós-colonialismo.

Le Clézio é também um sujeito dividido entre o país em que nasceu, a França, o país em que viveu por um curto espaço de tempo, mas que aprendeu a amar, a Nigéria, e o lugar de seus ancestrais, as ilhas Maurícia. Herdou de seus ascendentes o gosto pelas aventuras, pelas viagens e o desejo de retornar às raízes. Por isso seus textos, na maioria, falam de crises identitárias, da memória e da errância.

O olhar estrangeiro enxerga toda a complexidade do mundo pós-moderno e o conflito dos seres marginalizados. Essa posição de *nomade immobile* considera as diversas culturas e faz com que seus textos mostrem as diferenças culturais e levem os leitores à reflexão sobre o processo histórico que atingiu as culturas nativas. Bauman explora justamente a questão desses escritores desterritorializados:

Em vez de ser sem pátria, o segredo é estar à vontade em muitas pátrias, mas estar em cada uma ao mesmo tempo dentro e fora, combinar a intimidade com a visão crítica de um estranho, envolvimento com distanciamento [...] A liberdade que resulta dessa condição (que é essa condição) revela que as verdades caseiras são feitas e desfeitas pelo homem e que a língua materna é um fluxo infundável de comunicação entre as gerações e um tesouro de mensagens sempre mais ricas que quaisquer de suas leituras e sempre à espera de serem novamente reveladas. (BAUMAN, 2001, p. 236)

Le Clézio se sente à vontade em vários lugares, pois seu processo de construção da identidade passa pela interculturalidade, conceito que integra o nome da entidade criada por ele, Sarojini e Issa Asgarally, *Fondation pour l' Interculturel et la Paix (FIP)*, um espaço para viver e pensar o intercultural, para produzir atividades que levem à reflexão sobre a compartimentação dos indivíduos e das culturas.

Como vimos, a tentativa de transgredir o limiar que separa colonizador de colonizado certamente produziu críticas positivas e negativas sobre a obra de Le Clézio. Moudileno aponta algumas, como a de Dauda Yillah, que nos convida a apreciar os esforços que o autor faz para que seus personagens dialoguem com o outro. O emprego das teorias pós-coloniais bate com as considerações de Miller sobre a propriedade de se classificarem os romances do *corpus* como pós-coloniais. Robert Miller se questiona se é possível surgir dos textos de Le Clézio um romance pós-colonial renovado pela transgressão das fronteiras nacionalistas e colonialistas,

raciais e culturais que regulam a oposição maniqueísta entre colonizadores e colonizados.

O próprio Miller responde a essa pergunta de duas maneiras. Sim, afirma, é possível chamar de pós-colonial a narrativa de um descendente de colonizador ocidental, no sentido de que o pós-colonial trabalha a questão dos traços deixados pela herança colonial e a condição de um sujeito cuja identidade presente é determinada por esses traços. Não, também responde, na medida em que o “pós-colonial” implica num “olhar” livre do imaginário do colonizador. (citado em MOUDILENO, 2011).

Até que ponto é possível se desfazer dessa herança maldita? Como nos livrarmos desses traços biológicos, geográficos, históricos que nos marcam? Moudileno cita Albert Memmi, que oferece uma alternativa para afastar a visão maniqueísta de bem e mal. Para ele, a única escolha do autor é ficar não entre o bem e o mal, mas entre o mal e a moléstia: aceitar o desconforto, assumir essa postura paradoxal que faz com que seus textos sejam criativos e singulares.

Na esteira de Albert Memmi, vemos que Le Clézio não tem como escapar do espectro colonial, mesmo que sua literatura seja a antítese do colonialismo. No entanto, na ambivalência em que se situam seus textos, seu papel como escritor está inscrito no terceiro espaço da enunciação, proposto por Bhabha: o entre-lugar, de onde emergem identidades fragmentadas e contraditórias. Por isso os personagens de Le Clézio se mostram em conflito permanente.

A diáspora dos protagonistas de *O africano* e *Peixe dourado* simboliza a busca do paraíso, que leva os protagonistas a só conseguir, mesmo que utopicamente, resgatar a identidade fragmentada. Essa busca não é apenas deles, mas do próprio autor, que se vale da voz dos personagens para evocar um passado

ancestral que o leve ao conhecimento de si mesmo, ao mundo interior tão almejado por todos os homens.

Nossa abordagem fornece subsídios para que os leitores de Le Clézio se aprofundem no conhecimento dos temas que o autor aborda e no seu estilo singular, carregado de lirismo, que deságua em uma escrita sensorial, consagrada ao imaginário.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**; tradução da 1. ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos: Ivone Castilho Benedetti, 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

APPIAH, K. A. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**; tradução Vera Ribeiro; revisão da tradução Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASSOCIATION DES LECTEURS DE JMG LE CLÉZIO. Biographie de J.-M. G. Le Clézio.

ATÉBA, R. M'B. Articuler le local au global: Le Clézio et la coexistence des savoirs culturels. *In: Les Cahiers de J.-M. G. Le Clézio: Migrations e metissages*. Coord. Isabelle Roussel-Gillet e Bruno Thibault. n. 3-4. Editions Complicités, 2011.

AZEVEDO, M. M. de. Toni Morrison's 'Site of Memory': where memoir and fiction embrace. Periódico: **Revista da Anpoll**, n. 22, p. 159-172, jan./jun. 2007.

_____. **Em busca de raízes geográficas e espirituais: o sujeito diaspórico no século XXI**. ANPOLL, 2010.

BAKTHIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**; tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**; tradução de Eliane Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Modernidade líquida**; tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONNICI, T. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000.

_____. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005. (Coleção Fundamentum).

_____. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

_____. **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: EDUEM, 2009.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**; tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGOMANO, M. Onitsha ou l' Afrique perdue. In: **Les Cahiers de J.-M. G. Le Clézio**: Migrations e metissages. Coord. Isabelle Roussel-Gillet e Bruno Thibault. n. 3-4. Editions Complicités, 2011.

_____. Voix entrecroisées dans les romans de J.-M. G. Le Clézio *Désert, Onitsha, Etoile errante, La Quarantaine*. **Revue Les français dans tous ses états**. CNDP. n. 35. Le Clézio. Disponível em <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse_accueil.html>. Acesso em: 8 jan.2014.

CAMPBELL, J. **The hero's journey**: Joseph Campbell on his life and work. Editado por e com introdução de Phil Cousineau. Prefácio de Stuart L. Brown, Editor Executivo. Nova York, EUA: Harper and Row, 1990.

CASTEL, Y. GeneaNet. Disponível em <<http://gw.geneanet.org/castel974?lang=fr;p=francois+alexis;n=le+clezio>>. Acesso em: 18 nov.2013.

CAVALLERO, C. **Le Clézio témoin du monde**. Éditions Calliopees. Disponível em <http://www.calliopees.fr/calliopees/livres/livre_claudecavallero_lecleziodm.html>. Acesso em: 10 jan.2014.

CHAVES, R.; CABAÇO, José Luís. Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural. *In*: Benjamin Abdala Júnior. (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 67-86.

CHEVALIER, J.; GHEERBRADT, A. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Seguers e Jupiter, 1974, 8. ed. v. 4.

CORTANZE, G. de. **J.-M. Le Clézio: le nomade immobile**. Paris: Gallimard, 1999.

_____. Une littérature de l'envahissement. *In*: **Magazine Littéraire**, n. 362. Fev. 1998, p. 20.

CUNHA, B. R. R. da. Eu e meus dois continentes: memória e ficção em O Africano de Le Clézio. *In*: SOUZA, C. R. (Org.). **Criação e conflito**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. (Série "literaturas estrangeiras em diálogo").

DELEUZE, G. Pensamento nômade. *In*: DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta: e outros textos**. Org. da tradução: Luiz B. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 319-329.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2006.

DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**; tradução de António José Massano, José Afonso, Manuela Carrilho e Margarida Font. Lisboa: Dom Quixote, 1973, v. 4.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**; tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FANON, F. **Os condenados da terra**; tradução de Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010. (Coleção Cultura, v. 2).

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**; tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

História da literatura francesa. Rede Omnia. Disponível em:

<<http://www.historiadomundo.com.br/francesa/literatura-francesa.htm>>. Acesso em 15 mar.2013.

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Dans la forêt de paradoxes**. Conférence Nobel. Le 7 decembre 2008.

Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html>. Acesso em: 22 jan.2014.

_____. **Deserto**; tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Diego e Frida**; tradução de Vera Lucia dos Reis. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Haiï**. Genève: Skira, 1971.

_____. **O africano**; tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Peixe dourado**; tradução de Maria Helena Rodrigues de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LE CLÉZIO, J.-M. G.; LE CLÉZIO, J. **Sirandanes**, suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux; aquarelles de J.-M.G. Le Clézio. Paris: Seghers, 1990.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MAKARIK, I. **Encyclopedia of contemporary literary theory**. Toronto: Un. of Toronto Press, 1993.

MAZRUI, A. A. "Procurai primeiramente o reino político...". In: MAZRUI, A. A.; WONDJI, C. (Eds.). **História geral da África, VIII**: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010.

M'BOW, Mahtar. Prefácio. In: MAZRUI, A. A.; WONDJI, C. (Eds.). **História geral da África, VIII**: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010.

MILANEZE, E. Do homem natural às civilizações indígenas americanas: um percurso de Jean-Jacques Rousseau a Jean-Marie Gustave Le Clézio. **Anais do Segundo Colóquio Rousseau**. IFCH-UNICAMP, Araraquara, 2005.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOUDILENO, L. Trajectoires et apories du colonisateur de bonne volonté: d'Onitsha à L'africain. *In: Les Cahiers de J.-M. G. Le Clézio: Migrations e metissages*. Coord. Isabelle Roussel-Gillet e Bruno Thibault. n. 3-4. Editions Complicités, 2011.

NORONHA, J. M. G. Apresentação. *In: LEJEUNE, P. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, L. **Os heróis da literatura**. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142011000100017&script=sci_arttext 2010>.

Acesso em: 15 set.2013.

PERRY, E. Les vicissitudes identitaires de Laïla, Lalla e Saba. *In: Les Cahiers de J.-M. G. Le Clézio: migrations e metissages*. Coord. Isabelle Roussel-Gillet e Bruno Thibault. n. 3-4. Editions Complicités, 2011.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. CopyMarket.com, 2001.

ROUSSEL-GILLET, I. L'écrivain metisserrand pour une nécessaire interculturalité. *In: Revista Itinerários*, Araraquara, n. 31, p. 33-57, jul./dez. 2010.

SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOUZA, L. M. M. de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. *In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org). Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras culturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 113-133.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2003.

TULVING, E.; CRAIK, F. I. M. (Ed.). **The Oxford handbook of memory**. New York: Oxford Un. Press, 2005.

ANEXOS

ANEXO 1 – BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

- *Le procès-verbal*. Gallimard, Paris. 1963 (Prix Renaudot)
- *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*. Mercure de France, Paris. 1964
- *La fièvre*. Gallimard, Paris. 1965
- *Le déluge*. Gallimard, Paris. 1966
- *L'extase matérielle*. Gallimard, Paris. 1967
- *Terra Amata*. Gallimard, Paris. 1967
- *Le livre des fuites*. Gallimard, Paris. 1969
- *La guerre*. Gallimard, Paris. 1970
- *Haï*. Skira, Sentiers de la Création, Genève. 1971
- *Les géants*. Gallimard, Paris. 1973
- *Mydriase*. Fata Morgana, Montpellier. 1973
- *Voyages de l'autre côté*. Gallimard, Paris. 1975
- *Les prophéties du Chilam Balam*. Gallimard, Paris. 1976
- *L'inconnu sur la terre*. Gallimard, Paris. 1978
- *Vers les icebergs*. Fata Morgana, Montpellier. 1978
- *Voyage au pays des arbres*. (en collaboration avec Henri Galeron) Gallimard, Enfantimages, Paris. 1978
- *Mondo et autres histoires*. Gallimard, Paris. 1978
- *Désert*. Gallimard, Paris. 1980
- *Trois villes saintes*. Gallimard, Paris. 1980
- *Lullaby*. 1980
- *La ronde et autres faits divers*. Gallimard, Paris. 1982
- *Celui qui n'avait jamais vu la mer (suivi de) La montagne du dieu vivant*. Folio Junior, Gallimard, Paris. 1982
- *Relation de Michoacan*. Gallimard, Paris. (Adapté & Prés) 1984
- *Balaabilou*. Albums Jeunesse, Gallimard, Paris. 1985

- *Le chercheur d'or*. Gallimard, Paris. 1985
- *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*. (Reédition) Le Mercure de France. 1985
- *Villa Aurore suivi de Orlamonde*. Folio Junior, Gallimard, Paris. 1985
- *Voyage à Rodrigues*. 1986
- *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Gallimard, Paris. 1988
- *Printemps et autres saisons*. Gallimard, Paris. 1989
- *La grande vie suivi de Peuple du ciel*. ill Georges Lemoine. Folio Junior, Gallimard, Paris. 1990
- *Onitsha*. Gallimard, Paris. 1991
- *Peuple du ciel*. ill. Georges Lemoine. Albums Jeunesse, Gallimard, Paris. 1991
- *Etoile errante*. Gallimard, Paris. 1992
- *Pawana*. Gallimard, Paris. 1992
- *Diego et Frida*. Stock. 1993
- *La quarantaine*. Gallimard, Paris. 1995
- *Poisson d'or*. Gallimard, Paris. 1996
- *La fête chantée*. Le Promeneur. 1997
- *Hasard suivi de Angoli Mala*. Gallimard, Paris. 1999
- *Fantômes dans la rue*. Elle, Aubin Imprimeur, Poitiers, 47 p. 2000
- *Cœur brûlé et autres romances*. Gallimard, Paris. 2000
- *Révolutions*. Gallimard, Paris. 2003
- *L'africain*. Mercure de France. 2004
- *Ourania*. Collection blanche, Gallimard, Paris, 304 pages, 140 x 205 mm. ISBN: 2070777030. 2006
- *Raga, approche du continent invisible*. Seuil, Paris, 144 pages. 2006
- *Ballaciner*. Collection blanche, Gallimard, Paris, 192 pages, 140 x 205 mm. ISBN: 9782070784844. 2007
- *Ritournelle de la faim*. Collection blanche, Gallimard, Paris, 224 pages, 140 x 205 mm. ISBN: 9782070122837. 2008

- *Les musées sont des mondes*. Sous la direction de Marie-Laure Bernadac. Coédition Gallimard /Musée du Louvre Éditions. Environ 152 p., 120 ill. ISBN: 2070135314. 2011
- *Histoire du pied et autres fantaisies*. Éditions Gallimard, collection Blanche. ISBN: 2070136345. 2011

© 2013 Association (loi 1901) des lecteurs de J.-M. G. Le Clézio.

ANEXO 2 – TRABALHOS ACADÊMICOS NO BRASIL SOBRE O AUTOR

ASSUNÇÃO, I. F. de. A tradição oral em *Désert*, de Le Clézio. **Lettres Françaises**. n. 13 (1), 2012.

CAMARANI, A. L. S. A tradição literária poética e sensorial em Le Clézio. **Itinerários**, Araraquara, n. 31, p. 59-68, jul./dez. 2010.

_____. Procedimentos narrativos em *Onitsha*. **Lettres Françaises**. n. 7, 2006.

_____. O espaço urbano em “*Mondo*”, de J.-M. G. Le Clézio: intertextualidade, oralidade, multiculturalismo. **Lettres Françaises**. n. 13 (2), 2012.

_____. **Os poemas de Baudelaire no romance de Le Clézio**: da intertextualidade ao interculturalismo. **Lettres Françaises**. n. 8, 2007.

CUNHA B. R. R. da. **Eu e meus dois continentes**: memória e ficção em *O africano* de Le Clézio.

KUNTZ, M. C. V. A polifonia em *Désert* de Le Clézio. *In*: **Seminário do GEL**, 58. 2010, São Carlos (SP): GEL, 2010.

_____. Natureza e primitivismo em *Le chercheur d’or* de J.-M. G. Le Clézio. *In*: **Seminário do GEL**, 60. 2012, São Paulo: GEL.

_____. **A narrativa especular em *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio**. *Letras em Rede: Linguagens e saberes*. Org: Vasconcelos, M. L. M. C. e Bastos, N. M. B. São Paulo: Mackenzie, v. 1, n. 1, p. 16-24.

_____. **Deserto**: espaço de deslocamento. PUC-SP – Cogea, 2010.

MILANEZE, E. A busca do infinito por meio da figura feminina em *Nadja*, de André Breton, e *Voyages de l’ autre côté*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio. **Lettres Françaises** n. 10 (2), 2009.

SANTOS, L. A. A memória do deserto. **Revista Eutomia** Ano I – n. 01 (367-375).

_____. **Solidão e errância no romance *Peixe dourado*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio**. UFPB.

_____. **Désert e Poisson d'or**: reescritura da memória e busca de origens. São Paulo: USP, 2008.

WISNIEWSKI, R. R. Autobiografia do africano Le Clézio. **Língua e literatura**. v. 12, n. 18 (2010).

ANEXO 3 – ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA LE CLÉZIO

♂ *Raoul l'Africain LE CLEZIO*

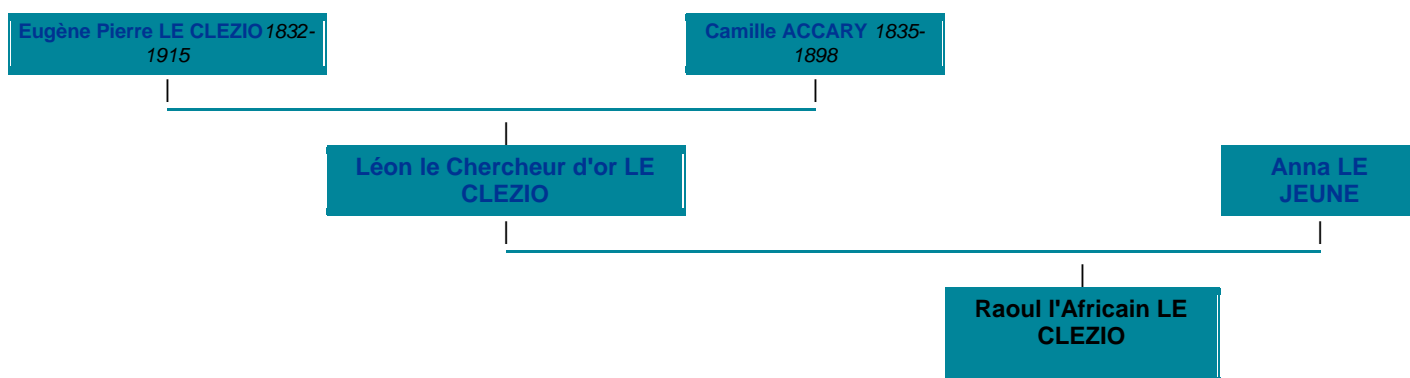
Parents

- **Léon le Chercheur d'or LE CLEZIO**
- **Anna LE JEUNE**

Union(s) et enfant(s)

- Marié avec **Simone LE CLEZIO** dont
 - ♂ **Jean-Marie Gustave LE CLEZIO** , *Prix Nobel de Littérature 2008 1940*

Arbre d'ascendance Arbre de descendance Arbres illustrés *Aperçu de l'arbre*



♀ *Simone LE CLEZIO*

- Née - Milly, Essonne

Parents

- **Alexis LE CLEZIO**
- **Renée PISTON D'EAUBONNE**

Union(s) et enfant(s)

♂ *Jean-Marie Gustave LE CLEZIO*

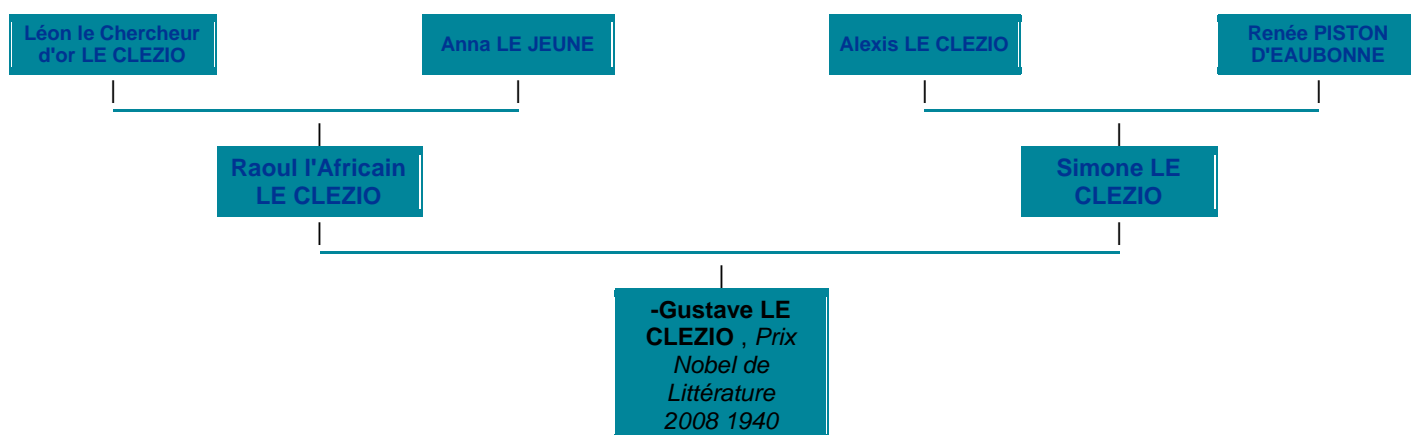
(Jean Marie Gustave LE CLEZIO Prix Nobel de Littérature 2008)
 Titres: **Prix Nobel de Littérature 2008**

- Né le 13 avril 1940 - Nice, Alpes-Maritimes
- Âge : 73 ans

Parents

- Raoul l'Africain LE CLEZIO
- Simone LE CLEZIO

Arbre d'ascendance Arbres illustrés *Aperçu de l'arbre*



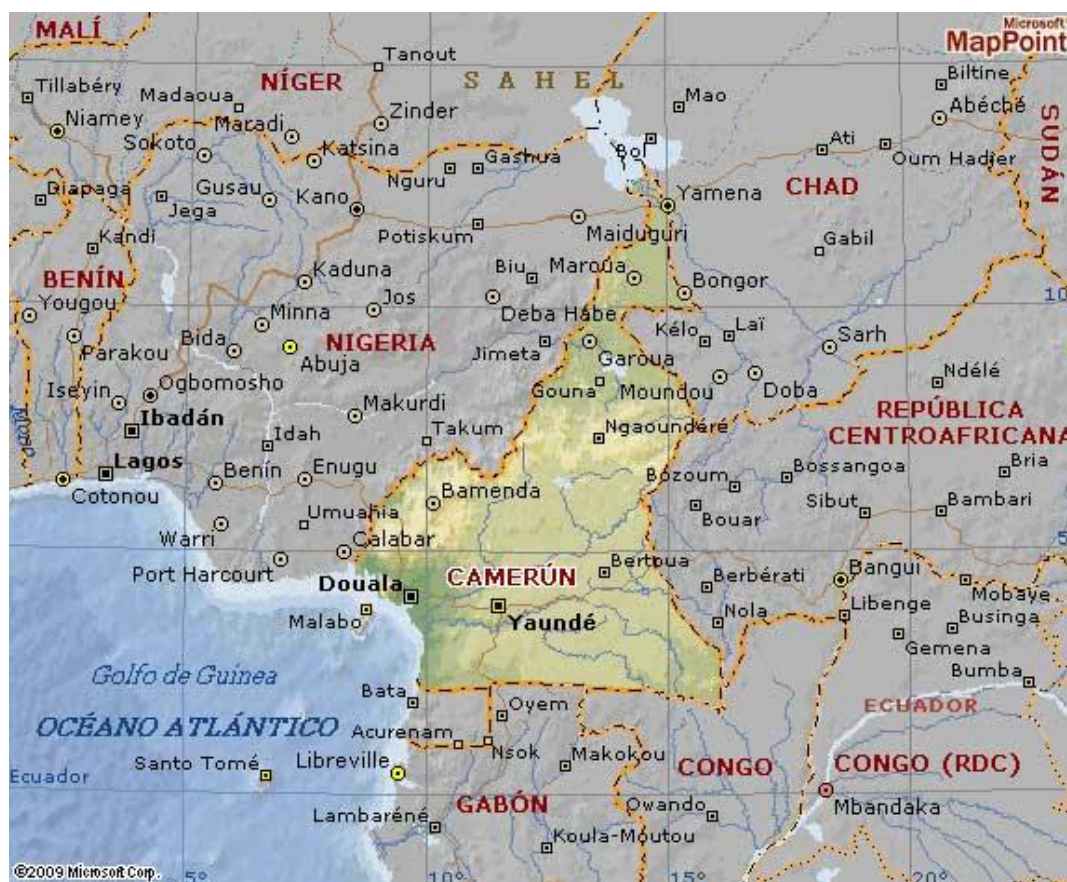
FONTE: Yves CASTEL (2013)

ANEXO 4 - EUREKA, A CASA DA FAMÍLIA LE CLÉZIO EM MOKA, ILHAS MAURÍCIA

Maurice 2011, IRG

ANEXO 5 – LA PLANÈTE LE CLÉZIO



ANEXO 6 – MAPAS DE CAMARÕES E DA NIGÉRIA, MUNDO DE O AFRICANO



ANEXO 7 – MAPA DO MARROCOS, MUNDO DE PEIXE DOURADO

ANEXO 8 – OS ESTÁGIOS DE JOSEPH CAMPBELL

1. PARTIDA

1. Chamado à aventura
2. Recusa do chamado
3. Ajuda sobrenatural
4. Travessia do primeiro limiar
5. Barriga da baleia

2. INICIAÇÃO

1. Caminho das provas
2. Encontro com a deusa
3. A mulher como tentação
4. Sintonia com o pai
5. Apoteose
6. Benesse final

3. RETORNO

1. Recusa do retorno
2. Voo mágico
3. Resgate do exterior
4. Travessia do limiar de retorno
5. Senhor de dois mundos
6. Liberdade para viver

ANEXO 9 – AS FUNÇÕES DO CONTO MARAVILHOSO, DE VLADIMIR PROPP

- I. Um dos membros da família sai de casa
- II. Impõe-se ao herói uma proibição
- III. A proibição é transgredida
- IV. O antagonista procura obter uma informação
- V. O antagonista recebe informações sobre a sua vítima
- VI. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens
- VII. A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo
- VIII. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família
- IX. É divulgada a notícia do dano ou da carência
- X. O herói-buscador aceita ou decide reagir
- XI. O herói deixa a casa
- XII. O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico
- XIII. O herói reage diante das ações do futuro doador
- XIV. O meio mágico passa às mãos do herói
- XV. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura
- XVI. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto
- XVII. O herói é marcado
- XVIII. O antagonista é vencido
- XIX. O dano inicial ou a carência são reparados
- XX. Regresso do herói
- XXI. O herói sofre perseguição
- XXII. O herói é salvo da perseguição
- XXVI. A tarefa é realizada
- XXVIII. O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado

- XXIX O herói recebe nova aparência
- XXX O inimigo é castigado
- XXXI O herói se casa e sobe ao trono