

# J.-M. G. LE CLÉZIO: RESSONÂNCIAS SURREALISTAS<sup>1</sup>

Ana Luiza Silva CAMARANI\*

- **RESUMO:** A partir de três obras de Le Clézio – o romance *Voyages de l'autre côté* (1975), o ensaio *L'Inconnu sur la terre* (1978) e o conto “Lullaby”, este integrando o livro de contos intitulado *Mondo et autres histoires* (1978) –, pretende-se focalizar os diálogos que esses textos estabelecem com a literatura surrealista ao fazer emergir o real oculto e determinar uma realidade ampliada.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura francesa. Narrativa. Poesia. Intertextualidade.

As narrativas de Le Clézio mostram um diálogo constante com outras obras, seja com seus próprios textos, seja com a tradição literária. Em seu ensaio de 1967, *L'extase matérielle*, o escritor corrobora esse procedimento de escritura que vem ao encontro das tendências contemporâneas: “*Toute la littérature n'est que pastiche d'une autre littérature. En remontant ainsi dans le temps, jusqu'où arrive-t-on? Jusqu'à quelles oeuvres cachées, quels chants et quelles légendes des premiers temps des hommes?*” (LE CLÉZIO, 1967, p.126).

Esse diálogo entre obras literárias, isto é, “*tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes*”, é nomeado “transtextualidade” por Gérard Genette (1982, p.7), que aponta cinco tipos de relações transtextuais – a intertextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade, a paratextualidade e a hipertextualidade –, dos quais serão aqui considerados os dois últimos, lembrando que a paratextualidade é a relação menos explícita e mais distante que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito entretém com seu paratexto, isto é, com o título, o subtítulo, o prefácio, o posfácio, as notas marginais, as epígrafes, as ilustrações;

No entanto, a partir das reflexões de Julia Kristeva (1969), em *Recherches pour une sémanalyse*, sobre a obra de Bakhtin, é sobretudo o termo “intertextualidade”

---

<sup>1</sup> Artigo originalmente publicado em francês.

Cf. CAMARANI, Ana Luiza Silva. La magie de l'enfance chez Le Clézio: dialogues avec le surréalisme. *Cahiers Robinson*, Paris, v.23, p.63-74, 2008.

\* UNESP – Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”. Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – camarani@fclar.unesp.br

Artigo recebido em 18 de janeiro de 2010 e aprovado em 30 de abril de 2010.

que é utilizado, referindo-se justamente à compreensão de que todo texto constrói-se como um mosaico de citações e constitui a absorção e transformação de um outro texto.

Esse é o termo utilizado por Laurent Jenny (1976, p.5) que, ao considerar dois tipos de intertextualidade – implícita e explícita – afirma: “Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define”.

Logo, a transtextualidade e/ou a intertextualidade propõem uma atitude de leitura que estabelece buscar como cada texto se articula com a história, a cultura, os outros textos e o mundo, no que se revela como o espaço de um diálogo. Observa-se, assim, que, em relação à obra de Le Clézio, é possível estabelecer-se alguns diálogos com o surrealismo, mais precisamente com o maravilhoso surrealista, que determina a ampliação do real.

## Em direção aos países mágicos

Dividido em três partes – Watasenia, Naja Naja et Pachamac –, o romance *Voyages de l'autre côté*, publicado em 1975, descreve um longo círculo em que a primeira parte – espécie de introdução que apresenta uma evocação mítica, relatando o nascimento da terra, das coisas e dos seres a partir de vastas extensões de água –, encontra a última parte – à guisa de conclusão – que preconiza a última etapa do mundo, o reino da pedra, no deserto. Iniciadas em um meio urbano comum, uma cidade representativa do mundo real, as viagens do título situam-se em uma zona mágica entre a gênese e o fim do mundo, domínio de onde emana Naja Naja, nome da protagonista e da parte intermediária do livro.

O maravilhoso é ali imediatamente introduzido por meio de Naja Naja, que apresenta as características sobrenaturais de uma fada: pode tornar-se invisível, deslizar através das paredes, mudar de tamanho, perder todo seu peso, “*puis elle se déforme, elle devient le nuage gris-bleu qui sort de la bouche d'une jeune femme [...]. Elle plane indéfiniment*” (LE CLÉZIO, 1975, p.39); ou ainda, ao caminhar em direção ao mar, “*elle flotte sur les tas de galets*” (LE CLÉZIO, 1975, p.119). Além disso, é descrita como uma serpente, o que permite inseri-la na tradição da fada Melusina que, de acordo com a lenda, podia metamorfosear-se parcialmente em serpente: “*Naja Naja mérite bien son nom*”, diz o narrador aludindo à serpente naja: “*Elle glisse froidement entre les pierres, les herbes et les gens, sans effort, souple, mince et longue [...]. Elle voyage dans son pays à elle, un pays de salamandres et de serpents*” (LE CLÉZIO, 1975, p.42).

Naja Naja serve de guia a um grupo de adolescentes – do qual faz parte o narrador –, ainda predispostos a ouvirem as histórias contadas pela fada e a segui-la em suas viagens ao outro lado das coisas, lado sempre ligado à natureza ou a um universo mágico próprio dos devaneios infantis. Assim, em sua maioria, essas viagens partem do mundo urbano e seguem em direção à natureza, como é o caso das viagens aos países da luz, da noite, dos pássaros, das árvores, do mar, do vento, das estrelas, do deserto; mas há também percursos ao país dos nomes mágicos, ao do silêncio e ao dos ruídos.

Os olhos de Naja Naja são ressaltados no início da narrativa, sugerindo que é por meio deles que as viagens se concretizam: “[...] *vraiment n’importe lequel d’entre nous avait les yeux de Naja Naja, il verrait des choses extraordinaires. [...] Naja Naja a les secrets. Ce ne sont pas des clefs pour ouvrir des portes, c’est plus simple que cela, c’est dans son corps, derrière ses yeux*” (LE CLÉZIO, 1975, p. 33). A ênfase aos olhos refere-se, pois, à capacidade da fada de ver além da realidade banal.

Como é frequente nos textos de Le Clézio, o mundo urbano é descrito negativamente, por meio das considerações de Naja Naja: “*Dans les villes il y a trop de rues, trop de lumières électriques. Dans les rues il y a trop de café et de bars. Dans les cafés et les bars il y a trop de gens*” (LE CLÉZIO, 1975, p.209). Sua visão dos adultos também não é favorável:

*Elle ne regarde pas les vivants, ils ont des regards durs et des gestes précis, ils savent où ils sont. Ils fuient tout le temps affairés comme des fouines, ils font des courses avec leurs sacs de plastiques, ils vont dans leurs bureaux pleins de papiers, ils montent les immeubles dans les ascenseurs, ils circulent dans les automobiles noires.* (LE CLÉZIO, 1975, p.190).

Na natureza, ao contrário, “*il n’y a rien d’autre que les choses elles-mêmes, les montagnes de pierre, la terre, les herbes, les arbres, le vent*”, diz ela a respeito do país do silêncio, onde “*on a effacé les grandes lettres qui barbouillaient les murs, on a ôté les barres de néon*” (LE CLÉZIO, 1975, p.36).

Mas, com efeito, o que o grupo de Naja Naja deseja é perambular livremente, seja na cidade ou nos países mágicos:

*Les murs des maisons sont impénétrables, blocs de marbre, blocs de métal, blocs de béton. Nous, ce que nous voulons, c’est être partout à la fois. Quand le vent souffle ainsi de la mer, c’est comme si nous savions enfin ce qu’il faut espérer. Il faut bouger, bouger, sans arrêt, courir avec les poussières et les feuilles, dévaler les rues, monter les marches, entrer par toutes les portes et toutes les fenêtres.* (LE CLÉZIO, 1975, p.80-81).

A finalidade de toda essa perambulação é, na verdade, transpor a passagem que leva definitivamente ao outro lado, ao país livre: *“Peut-être qu’il faudra marcher toute sa vie comme cela, sur la route droite, peut-être qu’il faudra traverser beaucoup de pays, et arriver au pays de la vieillesse, où tout est lent, sourd, et endormi”*. (LE CLÉZIO, 1975, p.271).

O narrador relata esses vários percursos como parte do passado, pois a fada não mais está entre eles: *“Là où elle est, de l’autre côté, elle nous regarde, mais elle ne se montre pas”*. (LE CLÉZIO, 1975, p.292); talvez os adolescentes tenham ultrapassado a idade limite que os permitia vê-la e ver o mundo através de seus olhos, pois a certa altura do texto, o narrador afirma: *“Nous vieillissons tout doucement”* (LE CLÉZIO, 1975, p.135).

A possibilidade de uma realidade mágica aparece, assim, ligada ao universo infantil, como sugere Breton (1969, p.54), quando assinala que *“c’est peut-être l’enfance qui approche le plus de la ‘vraie vie’”*; como se sabe, a verdadeira vida seria, para os surrealistas, *“la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité”* (BRETON, 1969, p.23), ou seja, a vida plena, em que a imaginação, o devaneio, o sonho, a loucura têm lugar ao lado da realidade.

Em sua narrativa intitulada *Nadja*, Breton mostra bem essa surrealidade, embora não o faça por meio de criança, mas por meio de um personagem adulto, a mulher que dá nome ao livro e que aparece a ele como a própria encarnação do surrealismo.

O diálogo entre o texto de Le Clézio e o de Breton pode ser iniciado pelo nome das protagonistas; mesmo porque, em um trecho de *Voyages de l’autre côté*, o nome de Naja Naja aparece grafado de tal maneira que sua pronúncia remete imediatamente à de Nadja: *“Comment vous vous appelez? demande le garçon (de café). Naja, dit NN. Le garçon comprend Nadia”* (LE CLÉZIO, 1975, p.92). Muito além da semelhança explícita entre os nomes, as características comuns atribuídas às duas mulheres revelam-se evidentes.

Como a fada de Le Clézio que desliza ou plana, a protagonista de Breton *“va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu’elle se pose à peine en marchant”* (BRETON, 1964, p.72): o gosto pela deambulação é mais um traço similar entre Nadja e as crianças guiadas pela fada. Em seus encontros e suas caminhadas, é primeiramente o narrador que a vê como Melusina, quando *“après le dîner, autour du jardin du Palais-Royal, son rêve a pris un caractère mythologique [...] Elle compose un moment avec beaucoup d’art, jusqu’à en donner l’illusion très singulière, le personnage de Mélusine”* (BRETON, 1964, p. 125). Mais adiante, começa-se a tratar dos desenhos de Nadja, nos quais ela aparece algumas vezes transfigurada em sereia, ser lendário e híbrido como Melusina. (BRETON, 1964, p.140, 147, 148).

Entretanto, mais marcantes que essas relações mais ou menos explícitas, nota-se que as protagonistas das duas narrativas têm a capacidade de ver além do vulgar. Nadja expressa-se por meio de imagens para descrever suas visões: “*Quelle horreur! Vois-tu ce qui passe dans les arbres? Le bleu et le vent, le vent bleu*” (BRETON, 1964, p.96). Seja pelo dom da vidência<sup>2</sup> e da premonição<sup>3</sup>, seja pelos jogos da imaginação, por meio dos quais é capaz de criar uma nova realidade<sup>4</sup>, Nadja apresenta características que ultrapassam o real e a aproximam da fada Naja Naja.

A concepção do maravilhoso surrealista pode ser determinada, *grosso modo*, como uma reação contra a excessiva ênfase de um ponto de vista racional requerido pelas tradições ocidentais de empirismo e positivismo científico, buscando liberar as forças criativas do inconsciente e da imaginação, sob a influência da obra de Freud. O maravilhoso surrealista define-se, assim, como uma ampliação do real, em um sentido similar à concepção do crítico de arte Franz Roh que, nos anos 20 do século passado, ao comentar a pintura alemã pós-expressionista, utilizou pela primeira vez o termo “realismo mágico” para nomear essa maneira de representar a realidade sob uma nova luz, revelando o mistério oculto nos objetos ordinários e na realidade do dia a dia. Em 1927, o escritor e filósofo espanhol José Ortega y Gasset traduziu e publicou o livro de Roh em seu influente jornal *Revista de Occidente*; o termo “realismo mágico”, com a aceção atribuída a ele pelo crítico alemão, logo se tornou amplamente usado por críticos latino-americanos no contexto da literatura<sup>5</sup>.

Ao unir a magia à representação da realidade contemporânea, Le Clézio cria um universo realista mágico, não só pela recuperação da concepção do maravilhoso surrealista, como também pelo resgate do maravilhoso tradicional, por meio da figura da fada, do contador de histórias e do personagem infantil.

O grupo guiado por Naja Naja situa-se, como se viu, nos limites da infância, mas ainda são passíveis de modificar o mundo pelo olhar, fazendo explodir o gênero “romance”, indicado no paratexto: *Voyages de l'autre côté* é, na verdade, uma narrativa híbrida, não apenas por ser realista mágica, mas também pela inserção, na narrativa, de poemas. Pequenos poemas que antecedem as subdivisões da parte intermediária do livro, escritos em línguas variadas, e que terminam pela inclusão de duas simples frases, no final da terceira e última parte: “*Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne? Là est l'entrée*” (LE CLÉZIO, 1975, p.309), indicando claramente o acesso ao outro lado. O tema da viagem ou da busca, indicado nesses curtos versos espalhados ao longo do texto pela própria diversidade de línguas, é retomado pela introdução de

---

<sup>2</sup> Cf. Breton (1964, p.85).

<sup>3</sup> Cf. Breton (1964, p.96).

<sup>4</sup> Cf. Breton (1964, p. 85-87).

<sup>5</sup> Cf. Spindler (1993).

palavras que se juntam de forma aparentemente arbitrária, simulando a revoada dos pássaros em que as crianças se transformaram, e que se revelam verdadeiros poemas<sup>6</sup>. Uma dessas revoadas – que assinala nomes de várias espécies de pássaros (*toucan*, *alouette*), oriundos de diferentes continentes, ao lado de nomes de cidades (Abyssinie, Aranjuez), regiões (Orient) e até mesmo de pessoas (Manuel de Dieguez, Khalil Gibran), como para mostrar o itinerário –, apresenta no alto da página, à guisa de título, a palavra “albatroz” que, ao mesmo tempo em que aponta o início da viagem, a partir do mar, remete ao conhecido poema de Baudelaire. Como se não bastasse, a estrutura da narrativa apresenta-se de forma bastante complexa, formada por uma *mise en abyme* de narrativas segundas e uma multiplicidade de contadores de histórias, pois, além de Naja Naja, as crianças também contam histórias, bem como a própria natureza personificada.

## A apreensão sensorial do mundo

A criança torna-se protagonista no ensaio de Le Clézio publicado em 1978 e intitulado *L'Inconnu sur la terre*. Como Naja Naja que se oculta no céu, mais precisamente “*dans les nuages qui réverbèrent la lumière*” (LE CLÉZIO, 1975, p.249), o menininho desconhecido, que remete ao título, aparece sentado na beira das nuvens, olhando através do espaço. É uma criança misteriosa,

*[...] un enfant qui n'appartient à personne. Il n'est pas perdu. Il n'est pas orphelin. Il e s'est pas caché, ou si peu, il ne s'est pas enfui. Simplement il est ici, maintenant, quand on a besoin de lui, et il va à la dérive sur son île en forme de nuage, devant les yeux des gens étonnés. Tout le monde ne le voit pas. Mais cela n'a pas d'importance. Ceux qui veulent le voir le voient.* (LE CLÉZIO, 1978a, p.10).

Esta última frase revela-se bastante pertinente no que se refere à concepção surrealista da ampliação do real, da possibilidade de se perceber um real oculto ao se libertar das forças racionais e científicas.

A aparição do menino desconhecido é intermitente no longo ensaio de Le Clézio. Já nas primeiras páginas do livro, em que aparece sentado em sua nuvem em forma de duna, olhando através do espaço, somos advertidos de que ele nunca permanece por muito tempo e que logo vai desaparecer<sup>7</sup>. No decorrer do texto, surge poucas vezes, ora olhando a estrada, sem se mexer<sup>8</sup>, ora dormindo na terra, sob uma

<sup>6</sup> Cf. Le Clézio (1975, p.174-178).

<sup>7</sup> Cf. Le Clézio (1978a, p.9-11).

<sup>8</sup> Cf. Le Clézio (1978a, p.152).

roseira. Em seguida, aparece em pé em uma praia, ou caminhando até o campo em busca de um rochedo, para melhor observar a seu redor<sup>9</sup>. Surge ainda contemplando uma tempestade e os relâmpagos na noite escura ; ou, mais adiante, olhando o céu estrelado<sup>10</sup>. Finalmente, no final da narrativa, parte em direção ao espaço, no brilho da luz<sup>11</sup>.

Vê-se que o menino desconhecido não se caracteriza pela movimentação, ao contrário, mostra-se quase sempre imóvel, observando: “*on ne sait pas ce qu’il attend*” (LE CLÉZIO, 1978a, p.152). Sua simples presença, seu olhar, tornam o ar transparente, como se o mundo tivesse acabado de ser criado, “*comme si personne n’avait rien fait d’autre, rien voulu d’autre que cela; attendre [...] et regarder*” (LE CLÉZIO, 1978a, p.153). A espera é outro elemento caro aos surrealistas, tão importante quanto a errância, ambas responsáveis por manter a comunicação misteriosa com outros seres disponíveis.

Embora a presença do menino desconhecido não seja constante, é ela que desencadeia toda a matéria do ensaio, centrada na questão do infinito sensorial. Como em *Voyages de l’autre côté*, é assinalada a possibilidade de se viajar por vários mundos; porém, em *L’inconnu sur la terre*, as viagens são empreendidas por meio dos sentidos:

*C’est un vertige inconnu qui s’empare de vous, tandis que le regard clair de ces yeux d’enfant s’appuie sur vos propres yeux. Une porte en vous s’entrouve, et l’espace vaste et le temps très grand commencent à sortir, à glisser, comme un souffle, comme une eau froide qui va et vient. C’est le regard, seulement le regard qui révèle l’immense creux au fond de votre être, la vie interne.* (LE CLÉZIO, 1978a, p.63).

E aqui Le Clézio insere-se na tradição moderna da poesia, considerando que um mesmo princípio inspira os românticos alemães e ingleses, os simbolistas franceses e a vanguarda cosmopolita da primeira metade do século XX, logo uma tradição que vai dos românticos aos surrealistas. De fato, a segunda metade do século XIX revela-se um período no qual se observa em cada um dos grandes poetas a multiplicidade de correspondências da analogia: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé exprimem em suas obras a tendência à busca da verdadeira vida, do real oculto; nessa busca, as sensações detêm um papel fundamental. No ensaio de Le Clézio (1978a, p.62), lemos: “[...] *au-dessous de la peau, à l’intérieur des formes vivantes, à l’intérieur des objets aussi, au centre de tout ce qui est fermé sur soi-même et existe, il y a cette infinitude, cette éternité*”. E o autor continua, um pouco adiante: “*L’infini caché dans chaque grain de sable vous appelle. L’infini caché dans chaque fruit*

<sup>9</sup> Cf. Le Clézio (1978a, p.233-237).

<sup>10</sup> Cf. Le Clézio (1978a, p.364-366).

<sup>11</sup> Cf. Le Clézio (1978a, p.392-394).

*d'arbre renverse l'ordre du monde, et ce qui était à l'intérieur, maintenant est au-dehors*" (LE CLÉZIO, 1978a, p.65). Logo, deixa nítido que o infinito concebido por ele é real e sensorial: "*On ne connaît que ce qu'on voit, ce qu'on sent, ce qu'on touche*" (LE CLÉZIO, 1978a, p.59).

Decorre daí o fato de *L'inconnu sur la terre* estar voltado para um mundo passível de ser sentido, em que a cidade tem seu lugar, mas onde a natureza é evidenciada: espaços abertos sob o céu apontando para a liberdade, árvores, flores, mar, rochedos, montanhas, e ainda os diversos mundos, além do dos homens, com sua linguagem, sua visão, sua estrutura próprias, como o das aranhas, o das moscas, o dos pássaros. Os desenhos, esboçados como por uma mão infantil e inseridos no texto, remetem à natureza ou ao tema da viagem.

Esse ensaio que "*n'est pas tout à fait un essai, pas tout à fait une tentative pour comprendre quelques mystères, ou pour forger quelques mythes*" (LE CLÉZIO, 1978a, Quatrième couverture), revela-se, com efeito, como um longo poema em prosa, ou então, como vários poemas em prosa unidos pela temática da sensação, que não se limitam a apontar a presença do menino desconhecido que passeia ao acaso pela terra, mas enfatizam a existência de um universo que pode ser novo e mágico, quando plenamente apreendido pelos sentidos. Nele, a luz destaca-se dentre os diversos elementos:

*Lumière bleue parfois, lumière pâle, qui se reverbère sur les feuillages des arbres, sur l'eau des lacs, sur les champs d'herbe. Lumière grise qui se promène avec les gouttes de pluie. Lumière sombre, presque noir, au fond des ravins, et que traversent des éclats brutaux, des éclairs de lampe au magnésium, des étincelles de chalumeaux à acétylène. Lumière pareille à la brume qui s'évapore, lorsque la nuit arrive et que le ciel se voile. Lumière morte des fonds des gouffres. Oui, il y a beaucoup de lumières, chaque jour.*(LE CLÉZIO, 1978a, p.33-34).

A recorrência da palavra "lumière", no início de cada frase, já determina a melodia e a cadência do trecho, acentuadas pela repetição de estruturas; a aliteração em *l* e *r* parecem representar ora a fluidez e a suavidade da luz, ora a intensidade de sua força. Torna-se, mesmo, responsável pelo conhecimento pleno do mundo: "*Un jour, la lumière sera tendue comme un drap éblouissant, et sur elle les mots magiques apparaîtront, irréels, fourmillant, les mots impossibles à ne pas lire, les mots qui nous jetteront, d'un seul coup, dans la connaissance*" (LE CLÉZIO, 1978a, p.43-4).

Experiência própria da criança, como se viu, o que faz o autor questionar, a certa altura do texto: "*Pourquoi les hommes et les femmes ne savent-ils pas rester enfants?*" (LE CLÉZIO, 1978a, p.59). É por isso que a presença do menino desconhecido se faz necessária : para lembrar aos homens a existência do real oculto.



## O paraíso reencontrado

É em busca desse universo mágico que segue Lullaby, personagem que dá nome ao segundo conto do livro intitulado *Mondo et autres histoires*, também publicado em 1978, e que, de certa forma, dá sequência às ideias desenvolvidas no ensaio tratado acima, uma vez que os protagonistas de todos os contos são crianças aptas a viver a verdadeira vida.

O nome da protagonista já remete ao universo infantil e designa antecipadamente uma característica do personagem, uma vez que corresponde com exatidão ao vocábulo de língua inglesa *lullaby*, significando “cantiga de ninar”. A narrativa inicia-se do seguinte modo: “*Le jour où Lullaby décida qu'elle n'irait plus à école, c'était encore très tôt le matin*” (LE CLÉZIO, 1978b, p.81). Curiosamente, as crianças que pertencem ao universo lecléziano ou nunca foram à escola, ou abandonam a instituição, como ocorre com Lullaby.

Naquela manhã em que resolveu não mais ir à escola, coloca algumas coisas na mochila, sem esquecer a carta que começara a escrever ao pai, e sai para a rua; ouve o barulho do trânsito e repara nas pessoas apressadas, indo para o trabalho no centro da cidade; caminha na direção oposta ao centro e à escola. Na tentativa de explicar o fato recorrente em Le Clézio de as crianças não frequentarem ou abandonarem a escola pode-se pensar que, por ser essa instituição uma das formas mais firmes de integração no mundo adulto, é também o caminho que leva ao abandono da magia própria da infância.

Magia tão valorizada pelos surrealistas, que permite apreender o maravilhoso do mundo. Dentro da vertente surrealista, é em Prévert que vamos encontrar o tema da criança obrigada a enfrentar a dura prova da educação. Nesse sentido, o poema da coletânea intitulada *Paroles* que melhor dialoga com o texto de Le Clézio é, a meu ver, o que se intitula “Page d'écriture”; inicia-se do seguinte modo: “*Deux et deux quatre / quatre et quatre huit / huit et huit font seize... / Répétez! dit le maître / Deux et deux quatre / quatre et quatre huit / huit et huit font seize. / Mais voilà l'oiseau-lyre / qui passe dans le ciel / l'enfant le voit / l'enfant l'entend / l'enfant l'appelle : / Sauve-moi / joue avec moi / oiseau!*” (PRÉVERT, 1949, p.142-143).

O paralelismo de palavras e estruturas, um dos procedimentos da poesia que cria o ritmo bem como a significação, indica que, no ambiente escolar, mais especificamente na aula de matemática, essa repetição soa como algo árido, abstrato e enfadonho. A imaginação, tão valorizada pelos surrealistas, desempenha aqui o papel preponderante: é por meio dela que a criança escapa para o mundo livre da natureza. Por um momento somos levados a crer que o pássaro-lira realmente entra pela janela, sobretudo quando percebemos que todas as crianças escutam sua canção. No entanto, esse pássaro-lira – não uma outra espécie de pássaro, mas um que remete

metaforicamente à poesia pelo seu próprio nome –, que “contamina” toda a classe com a música de sua lira, exceto o professor, é um produto da imaginação, do sonho, do devaneio de uma criança. Os outros alunos compreendem e participam do universo mágico, no qual os objetos voltam a seu estado de matéria-prima natural – vidraça, tinta, carteira, giz e porta-caneta (*porte-plume*), voltam a ser areia, água, árvore, rocha e pássaro –, trazendo a natureza viva para dentro da classe inóspita.

Nesse início do diálogo entre o texto de Prévert e o de Le Clézio, lembro a questão proposta por Jenny (1976, p.440), em seu artigo “Le poétique et le narratif”: “*Est-ce que les poèmes, si lyriques soient-ils, ne nous racontent pas aussi des 'histoires'? Ce sentiment parfois, à leur lecture, que 'c'est toute une vie' qu'ils narrent en silence, scellée dans le métal de quelques mots*”. Jenny parte, então, da oposição proposta por Jakobson – que é na associação por similaridade que se estabelecem os versos e é a associação por contiguidade que dá à prosa narrativa seu impulso fundamental –, para estabelecer suas considerações: “*Le poème serait donc une construction sémantique régie essentiellement par l'ordre de la métaphore et du parallélisme, par opposition au récit. Jakobson n'ignore pas que son antinomie est à nuancer: on ne saurait pas plus trouver de pur récit que de quintessence de poème*” (JENNY, 1976, p.440). O poema apresenta, assim, um caráter evolutivo, um itinerário, uma história com um sujeito situado em um tempo – que são critérios que definem o texto narrativo –, embora, enfatiza Jenny, seja necessário “*préciser les nuances qui séparent la progression du récit actantiel et du 'récit lyrique' propre au poème*” (JENNY, 1976, p.448). A breve análise do poema de Prévert buscou, assim, indicar tanto os procedimentos poéticos, quanto essa evolução de uma história apontada por Jenny, com o intuito, sobretudo, de fundamentar o diálogo intertextual com a narrativa de Le Clézio.

A intertextualidade é, aqui, implícita, de acordo com a discussão e a terminologia propostas também por Jenny, em um outro texto, “A estratégia da forma”; ao assinalar que a intertextualidade define a própria condição da legibilidade literária, afirma que “face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define. [...] Fora dum sistema, a obra é pois impensável” (JENNY, 1979, p.5).

Assim sendo, “a sua compreensão pressupõe uma competência na decifração da linguagem literária” (JENNY, 1979, p. 5-6), suficiente para situar o conto de Le Clézio em uma tradição literária, no caso, o surrealismo que, como aponte, volta a valorizar o maravilhoso e a imaginação oriundos, em grande parte, do universo infantil: essa “estrutura temática” (JENNY, 1979, p.17), ou seja, o papel temático dessa imagem que alude à magia da infância, estabelece a relação entre os dois textos aqui focalizados.

Pois é justamente a preservação dessa magia, inerente às crianças, o objeto da busca de Lullaby, no conto de Le Clézio; e como o aluno de Prévert, a menina dirige-

se à natureza. Depois de permanecer por bastante tempo no rochedo contemplando o mar, Lullaby segue adiante, sempre em direção oposta à cidade.

O espaço apresenta-se, assim, duplicado: de um lado, a cidade, com o tumulto, a multidão, o barulho, os compromissos; de outro lado, o espaço natural, com suas cores, seus aromas e seus ruídos próprios. O caminho da menina rumo à natureza e à liberdade revela-se, entretanto, cheio de obstáculos: é preciso escalar os rochedos cada vez mais escarpados, saltar de um a outro, evitar os espinheiros e as fendas, “*il faut calculer très vite du regard*” (LE CLÉZIO, 1978b, p.88). Mas calcular, “*c’était peut-être un travail pour la classe de mathématiques [...] et Lullaby imagine la figure sévère de Mlle. Lorti trônant au-dessus d’un grand rocher en forme de trapèze, le dos tourné à la mer*” (LE CLÉZIO, 1978b, p.88).

Ao comparar os rochedos brancos com as carteiras escolares, trazendo a escola para a natureza, Lullaby segue, aparentemente, o caminho inverso ao do menino do poema de Prévert. No entanto, a professora Mlle. Lorti apresenta o mesmo perfil do mestre de “Page d’écriture”: a figura severa e o fato de ser imune à natureza, reinando virada de costas para o mar; certamente é também avessa à poesia, ao devaneio e aos jogos da imaginação.

Porém, rapidamente, Lullaby pensa que esse pode não ser um problema de matemática – e aqui o texto de Le Clézio parece dar sequência ao poema de Prévert –, pois era preciso, antes de tudo, calcular os centros de gravidade; e vem à sua lembrança a figura simpática do professor de física, M. Filippi; ele, sim, integra-se à natureza, pois “*il était debout, en équilibre sur un rocher penché, et il souriait avec indulgence*”; e está sempre dizendo: “*C’est très bien, très bien, mademoiselle [...]. La physique est une science de la nature, ne l’oubliez jamais. Continuez comme cela, vous êtes sur la bonne voie*” (LE CLÉZIO, 1978b, p.88-89). Ao que Lullaby responde: “*Oui, mais pour aller où?*” (LE CLÉZIO, 1978b, p.89); a recordação mescla-se então ao momento presente, pois a pergunta da menina é ambígua; de fato, ela não sabe aonde vai dar o caminho que segue naquele instante, mas podemos também pensar que, confusa a ponto de abandonar a escola sem participar à mãe, a identificação com a pessoa e os ensinamentos de M. Filippi não seja suficiente para solucionar a falta de clareza de seus pensamentos, emoções e desejos.

Desce até um embarcadouro em ruínas e, depois de banhar-se na água do mar, senta-se para continuar a carta endereçada ao pai, em que vemos, primeiramente, um tema constante nas obras de Le Clézio: a aversão às cidades que cada vez mais se transformam em verdadeiras prisões, em oposição à natureza que, enquanto existir, conservará a liberdade e a magia; em seguida, a saudade do país natal e de alguém “mágico” como o pai para suprir essa ausência.

Esse espaço dicotômico calcado na oposição benéfico/maléfico é um dos elementos apontados por Jean-Yves Tadié (1978, p.61) como característico da

narrativa dita poética: “*L’espace du récit poétique n’est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique*”. Nessa obra, intitulada *Le Récit Poétique*, o teórico percorre, em suas considerações, um caminho semelhante ao que traça Jenny (1976) no artigo, tratado acima, “*Le poétique et le narratif*”, mas em sentido inverso, isto é, Tadié busca demonstrar a existência de um tipo de narrativa que se compõe de elementos do poema.

Ao longo de seu livro, Tadié (1978) discute as características de cada elemento que compõe essa narrativa híbrida, e o espaço tratado de modo diferenciado é um deles. Assim, ao assinalar a oposição espaço benéfico/maléfico, a narrativa poética afirma a excelência de certos lugares que envolvem a plenitude do ser e da existência, elege um espaço paradisíaco que contrasta com os cenários da narrativa realista.

Retomado da tradição por Le Clézio, esse espaço paradisíaco é encontrado por Lullaby, em suas andanças : uma casa grega, abandonada, perdida no meio da natureza, com aparência de um templo em miniatura. Lullaby aproxima-se da casa e lê a palavra *XAPIΣMA* gravada acima da porta, ou seja, KARISMA.

A palavra “carisma”, como se sabe, tem um primeiro sentido religioso e cristão, que remete aos dons espirituais extraordinários concedidos pelo Espírito Santo a certas pessoas; transferindo essas dádivas ao lugar – à casa semelhante a um templo e ao jardim selvagem que a circunda, jardim paradisíaco que parece se abrir, magicamente, para Lullaby –, é possível configurá-lo como uma nova versão do mito bíblico do jardim do Éden.

Observa-se, assim, que o espaço da narrativa poética faz-se itinerário, viagem orientada e circular, em direção ao mito – outro elemento desse tipo de narrativa descrito por Tadié (1978, p.145), que afirma serem as narrativas poéticas também narrativas míticas, “*parce que les récits poétiques de notre temps veulent rendre compte du sens du monde par des systèmes de symboles*”.

Na verdade, o espaço do templo inserido na natureza passa a figurar como personagem: “*devenu personnage, l’espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale; son écorce abrite la révélation*” (TADIÉ, 1978, p. 10). O espaço aparece, então, intimamente relacionado com o tempo, pois a revelação, aqui, é o reencontro com o paraíso perdido, o que pressupõe um retorno às origens: “*on voit alors que l’enfant comme héros littéraire déstructure le temps du roman classique. Il vit dans un temps sans date [...], qui nie l’avenir en remontant sans cesse vers l’origine.*”, assinala Tadié (1978, p. 88-89), remetendo ao mito.

No conto de Le Clézio, é evidente a plena identificação da menina com esse espaço que parece resgatar o passado mítico, a Idade de Ouro; de fato, assinala Tadié, “*la place que le récit poétique accorde à l’espace [...] est telle que le temps lui est*

*subordonné: il en reproduit la structure.*“ (TADIÉ, 1978, p.83). Assim, a criança e a natureza tornam-se símbolos do tempo e do espaço originais, pois resgatam a antiga harmonia.

O espaço e o tempo míticos, o paraíso primordial, seja ele cristão ou pagão, em que homem e natureza identificavam-se plenamente, são suscitados pela escritura poética que os recria:

*Lullaby était pareille à un nuage, à un gaz, elle se mélangeait à ce qui l'entourait. Elle était pareille à l'odeur des pins chauffés par le soleil, sur les collines, pareille à l'odeur de l'herbe qui sent le miel. Elle était l'embrun des vagues où brille l'arc-en-ciel rapide. Elle était le vent, le souffle froid qui vient de la mer, le souffle chaud comme une baleine qui vient de la terre fermentée au pied des buissons. Elle était le sel, le sel qui brille comme le givre sur les vieux rochers, ou bien le sel de la mer, le sel lourd et âcre des ravins sous-marins. Il n'y avait plus une seule Lullaby assise sur la véranda d'une vieille maison pseudo-grecque en ruine. Elles étaient aussi nombreuses que les étincelles de lumière sur les vagues.* (LE CLÉZIO, 1978b, p.99).

Vê-se que o desenvolvimento da narrativa se dá pela retomada de certas palavras e estruturas, o que determina um movimento circular, tornando o texto ritmado; é o caso da repetição, nas frases iniciais, das palavras “*était pareille à*” (era semelhante a), bem como da anáfora “*elle était*” (ela era) nas estruturas seguintes, a começar da segunda frase. A aliteração em *r*, sobretudo no trecho “*lourd et âcre des ravins sous-marins*”, parece imitar o barulho do mar, bem como a aliteração em *s* e *l*, a partir da recorrência da palavra “*sel*” (sal), reproduz os ruídos da natureza, do mar e do vento, que se encontram e se identificam com Lullaby “*seule*” (sozinha), fundindo-se a ela, multiplicando-a em centelhas de luz.

Observa-se, assim, que todos esses universos aparecem ligados ao espaço da natureza que, em Le Clézio põe em evidência a faculdade, sobretudo da criança, de apreensão do mundo pelas sensações, o que manifesta a transformação do texto: o romance apresenta-se como uma narrativa híbrida, com uma estrutura complexa composta por *mises en abyme* de narrativa segundas e pela inserção de poemas, o ensaio assemelha-se a um longo poema em prosa e o conto torna-se uma narrativa poética, rupturas já expressadas nos textos surrealistas, como reação à prosa realista.

Dessa possibilidade de recriação de um universo pleno advém a valorização da criança, pelos surrealistas e por Le Clézio: do poder de seu olhar capaz de apreender a realidade mágica e de reproduzir o paraíso perdido, espaço e tempo que as palavras têm a força de engendrar.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. J.-M. G. Le Clezio: surrealist resonances. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.77-90, Jan./June 2010.

- **ABSTRACT:** *Concentrating on three works by Le Clezio – the novel “Voyages de l’autre côté” (1975), the essay “L’Inconnu sur la terre” (1978) and the short story “Lullaby”, this last one included in the short story collection titled “Mondo et autres histoires” (1978) –, this paper aims at focusing on the dialogs these texts establish with the surrealist literature when they make the hidden real emerge and determine an expanded reality.*
- **KEYWORDS:** *French literature. Narrative. Poetry. Intertextuality.*

## Referências

BRETON, A. **Manifestes du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. **Nadja**. Paris: Gallimard, 1964. (Folio).

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris : Seuil, 1982.

JENNY, L. A estratégia da forma. Tradução de Clara Crabbé Rocha. **Poétique**: revista de teoria e análise literárias, Coimbra, n.27, p.5-49, 1979.

\_\_\_\_\_. Le poétique et le narratif. **Poétique**: revue de théorie et d’analyse littéraires, Paris, n.28, p.440-449, 1976.

KRISTEVA, J. Le mot, le dialogue et le roman. In: \_\_\_\_\_. **Sémeiotiké**: recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969. p.143-173. (Tel Quel).

LE CLÉZIO, J.-M. G. **L’inconnu sur la terre**. Paris: Gallimard, 1978a. (L’Imaginaire).

\_\_\_\_\_. **Lullaby. Mondo et autres histoires**. Paris: Gallimard, 1978b. (Folio, 1365).

\_\_\_\_\_. **Voyages de l’autre côté**. Paris: Gallimard, 1975. (NRF).

\_\_\_\_\_. **L’extase matérielle**. Paris: Gallimard, 1967. (Folio Essais, 212).

PRÉVERT, J. **Paroles**. Paris: Gallimard, 1949. (Le point du jour).

TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978. (Écriture).

SPINDLER, W. Magic realism: a typology. **Forum for modern language studies**, Oxford, v.29, n.1, p.75-85, 1993.