

A TRADIÇÃO ORAL EM *DÉSERT*, DE LE CLÉZIO

Islene França de ASSUNÇÃO*

RESUMO: *Désert* revela uma constante da obra lecléziana: a cidade apresenta um caráter maléfico, opondo-se aos espaços naturais, fonte de paz e liberdade incomparáveis. Assim, o deserto vai aparecer como um espaço sagrado, favorável ao sonho e às recordações do passado e, logo, propiciador à afloração das lendas, crenças e tradições culturais de um povo. É justamente neste espaço que surgirão os contadores de história e a tradição oral de *Désert*. As narrativas desses contadores, essa literatura oral, será a responsável pela preservação das lendas e tradições do povo cujas histórias relatam: a menina Lalla e seus ancestrais, os homens azuis do deserto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura francesa. Sagrado. Tradição oral.

O romance *Désert*, de Le Clézio (1980), relata a saga de Nour e dos chamados “homens azuis” do deserto em sua jornada rumo a uma terra desconhecida, uma espécie de “terra prometida”, onde enfim findariam não só a marcha pelo deserto, como também as dores, a fome e a sede. Paralelamente, conta-se a história de Lalla, uma menina nascida no deserto e criada por uma tia numa espécie de favela, e cujo sonho era conhecer a cidade grande. O registro de cada uma das narrativas é feito de forma distinta: enquanto a história de Lalla toma quase toda a folha, a dos nômades deixa uma extensa margem branca, como se a parte escrita definisse a mancha formada pela marcha da caravana pelo deserto.

A narrativa de Lalla é constituída de duas partes, intituladas “*Le bonheur*” e “*La vie chez les esclaves*”, instaurando a oposição entre uma “face luminosa” e uma “face sombria”, acentuada por Onimus (1994) como recorrente na obra lecléziana. De fato, a vida de Lalla nas dunas é sempre associada à felicidade

* Mestranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 - ninnaassuncao@gmail.com

e à liberdade, ao passo que a cidade, idealizada pela menina quando ouvia as histórias do pescador Naman, mostra-se opressora, apavorante, enfim, muito diferente daquilo que ouvira.

Na história de Nour, o deserto é apresentado de forma mítica, como nos mostra a passagem “*C’était un pays hors du temps, loin de l’histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s’il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l’existence terrestre.*” (LE CLÉZIO, 1980, p.11); e, mais à frente, é evocado como lugar de total livre-arbítrio: “*Mais c’était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n’avaient plus d’importance.*” (LE CLÉZIO, 1980, p.14).

Lalla, por sua vez, ama as dunas, o sol e o mar, e nesse espaço passa a maior parte do seu tempo, apenas contemplando o céu, a areia e os animais que viviam ali.

Lalla aime beaucoup regarder le ciel. Elle va souvent du côté des dunes, là où le chemin de sable part droit devant lui, et elle se laisse tomber sur le dos, en plein dans le sable et les chardons, les bras en croix. Alors, le ciel s’ouvre sur son visage lisse, il luit comme un miroir, calme, si calme, sans nuages, sans oiseaux, sans avions.

Lalla ouvre très grand les yeux, elle laisse le ciel entrer en elle. Cela fait un mouvement de balancier, comme si elle était sur un bateau, ou comme si elle avait trop fumé, et que la tête lui tournait. C’est à cause du soleil. Il brûle très fort, malgré le vent froid de la mer ; il brûle si fort que sa chaleur entre dans le corps de la petite fille, emplit son ventre, ses poumons, ses bras e ses jambes. Cela fait mal aussi, mal aux yeux et à la tête, mais Lalla reste immobile, parce qu’elle aime beaucoup le soleil et le ciel. (LE CLÉZIO, 1980, p.90-91).

Mesmo a “*Cité*” (como é denominado no livro o lugar em que mora a menina) é descrita de forma positiva, apesar da extrema pobreza dos moradores, pessoas que vivem uma vida de desprendimento e tranquilidade, como podemos observar nos seguintes fragmentos:

Ce qui est étrange, ici, dans la Cité, c’est que tout le monde est très pauvre, mais que personne ne se plaint jamais. La Cité, c’est surtout cet amoncellement de cabanes de planches et de zinc, avec, en guise de toit, ces grandes feuilles de papier goudronné maintenues par des cailloux. Quand le vent souffle trop fort sur la vallée, on entend claquer toutes les planches et tintinnabuler les morceaux de zinc, et le crépitement des feuilles de papier goudronné qui se déchirent dans une rafale. [...] Parfois la tempête est très dure, elle balaie tout. Il faut reconstruire la ville le lendemain. Mais les gens font ça en riant, parce qu’ils sont si pauvres qu’ils n’ont pas peur de perdre ce qu’ils ont. (LE CLÉZIO, 1980, p.90).

Ici, à la Cité, ils ne font rien d'autre en vérité. Ils sont arrêtés, pas très loin du rivage de la mer, dans leurs cabanes de planches et de zinc, immobiles, couchés dans l'ombre épaisse. [...] Ils parlent un peu, les filles vont à la fontaine, les garçons vont travailler dans les champs, ou bien vont flâner dans les rues de la vraie ville, de l'autre côté de la rivière, ou bien ils vont s'asseoir sur le bord de la route pour regarder passer les camions.» (LE CLÉZIO, 1980, p.92).

Nesse lugar, a vida não é regrada pelo tempo cronológico do relógio, ao contrário do que se passa na cidade grande, onde Lalla vai viver depois e percebe que as pessoas vivem apressadas, são indiferentes àqueles que estão em volta e assemelham-se a fantasmas.

Ils sont prisonniers du Panier. Peut-être qu'ils ne le savent pas vraiment. Peut-être qu'ils pourront s'en aller, un jour, aller ailleurs [...]. Les rues étroites aux vieux murs décrépis, les appartements sombres, les chambres humides et froides où l'air gris pèse sur la poitrine, les ateliers étouffants où les filles travaillent devant leurs machines à faire des pantalons et des robes, les salles d'hôpital, les chantiers, les routes où explose le fracas des marteaux pneumatiques, tout les tient, les enserre, les fait prisonniers, et ils ne pourront pas se libérer. (LE CLÉZIO, 1980, p.289).

À felicidade da parte anterior vem, portanto, se contrapor o medo, o frio, a fome, a desconfiança, a injustiça, reinantes na cidade, lugar em que não há mais amor, nem doçura, nem beleza, como salienta Lalla a seguir:

Il y a tant de haine et de désespoir dans cette ruelle, comme si elle descendait sans fin à travers tous les degrés de l'enfer, sans jamais rencontrer de fin, sans jamais s'arrêter. Il y a tant de faim, de désir inassouvi, de violence. [...] Peut-être qu'il n'y a pas d'amour, nulle part, pas de pitié, pas de douceur. Peut-être que la taie blanche qui sépare la terre du ciel étouffé les hommes, a arrêté les palpitations de leur coeur, a fait mourir tous leurs souvenirs, tous leurs désirs anciens, toute la beauté?

Lalla sent le vertige continu du vide qui entre en elle, comme si le vent qui passait dans la ruelle était celui d'un long mouvement giratoire. Le vent va peut-être arracher les toits des maisons solides, défoncer portes et fenêtres, abattre les murs pourris, renverser en tas de ferraille toutes les voitures? Cela doit arriver, car il y a trop de haine, trop de souffrance... Mais le grand immeuble sale reste debout, écrasant les hommes de toute sa hauteur. Ce sont les géants dévoreurs d'hommes et femmes. (LE CLÉZIO, 1980, p.314-315).

Nesse amontoado de carros, casas e pessoas, Lalla sente o vazio da solidão, sente saudade do deserto e o desejo de voltar para aquele que no final vai se mostrar seu verdadeiro lar. “*Elle voudrait tant s'en aller, marcher à travers les rues de la ville jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de maisons, plus de jardins, même plus de routes, ni de rivage, mais un sentier, comme autrefois, qui irait*

en s'amenuisant jusqu'au désert.” (LE CLÉZIO, 1980, p.273). Em todo o tempo que passa na cidade, Lalla parece sentir-se deslocada e privada da paz e da liberdade que sentia nas dunas do deserto, numa espécie de nostalgia do paraíso:

Lalla reste allongée sur le divan, les yeux ouverts dans la pénombre. Elle pense à la maison de la Cité, là-bas, si loin, quand venait le vent froid de la nuit. Elle pense qu'elle aimerait pousser la porte et être dehors tout de suite, comme autrefois, entourée par la nuit profonde aux milliers d'étoiles. [...] Elle pense qu'elle marcherait, comme cela, seule dans la nuit, jusqu'aux collines de pierres, au milieu du chant des criquets, ou bien le long du sentier des dunes, guidée par la respiration de la mer. (LE CLÉZIO, 1980, p.286).

Diante dos horrores da cidade, da morte brutal de seu amigo Radicz, Lalla decide partir, para não se tornar, também ela, mais um prisioneiro dos altos muros ou dos prédios «devoradores» de gente. Grávida da criança concebida no deserto e prestes a dar à luz, Lalla chega ao seu destino e vai, imediatamente, ver as dunas e o mar. Ali, em sua terra, começa a sentir as dores do parto e recupera os gestos ancestrais, empreendidos por sua mãe, ao dar à luz agarrada à velha figueira cuja sombra tantas vezes lhe serviu de abrigo.

Mircea Eliade, em sua obra *O sagrado e o profano* (1992, p.21), assinala que

[...] o sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade. O desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão.

Segundo Eliade (1992, p.12), a sacralidade do espaço advém de uma manifestação do sagrado, isto é, quando algo sagrado se revela ao homem, mostrando-se absolutamente diferente do profano, como “uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’.” O homem toma conhecimento do sagrado, portanto, por meio dessas manifestações que Eliade (1992, p.13) vai chamar de “hierofanias”. Na concepção do autor, todo espaço sagrado implicaria uma hierofania, uma irrupção do sagrado cujo resultado seria destacar um território do meio cósmico que o envolve e torná-lo qualitativamente diferente. Consequentemente, o espaço sagrado, ao trazer ordem ao “Caos” e torná-lo “Cosmos”, “Centro”, apresenta uma

proximidade muito grande dos deuses, uma vez que traz as marcas da própria presença divina no mundo natural e, por vezes, profano:

[...] a experiência do sagrado torna possível a “fundação do Mundo”: lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o real se revela, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um “Centro”, no “Caos”; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. (ELIADE, 1992, p.36).

Disso decorre que o homem desejará constantemente estar no lugar sagrado, das origens, que, por ser primordial, traz uma perfeição incomparável e a presença ativa dos deuses. O homem aspira justamente por reencontrar essa presença divina, atitude que revela a intensa nostalgia da perfeição original, a nostalgia do Paraíso, característica do mito do eterno retorno. Eliade (1992, p.37) enfatiza que “[...] a profunda nostalgia do homem religioso é habitar um ‘mundo divino’” e dessa nostalgia sucede o esforço incansável para sempre retornar a um tempo perfeito, a um espaço ainda habitado pelos deuses.

Em *Désert*, a sacralidade espacial sobrevém principalmente da aparição de Al Azraq, o Homem Azul ou, para Lalla, Es Ser, o Secreto, que se mostra uma espécie de divindade. Segundo a lenda, em um tempo muito longínquo, Al Azraq era um antigo guerreiro do deserto que fora chamado por Deus e tornado santo, trazendo como traço distintivo a cor azul das mãos e do rosto e fazendo diversos milagres por onde quer que fosse. Essa presença ancestral e divina, seja nas aparições à jovem Lalla, seja por meio das histórias contadas pelos guerreiros em sua marcha rumo à “terra prometida”, ou ainda pelo vínculo estabelecido com Ma el Aïnine (sheik que lidera a marcha pelo deserto), ressantifica constantemente o espaço do deserto, que vai apresentar-se, então, como espaço primordial, espaço mítico, enfim, um espaço sagrado, onde é possível experimentar uma tranquilidade, uma força e um conforto inigualáveis. O espaço da cidade, ao contrário, surge como profano, onde não há mais amor, nem beleza, como vimos em um dos fragmentos transcritos acima. Lalla recusa-se a viver em tal lugar, empreendendo uma longa viagem de volta à sua terra de origem. O desejo da jovem de resgatar aquele espaço de perfeição surge da necessidade de proximidade das origens, daquilo que é real e significativo, da busca do contato direto com a esfera do divino. E unicamente o deserto podia propiciar-lhe isso :

Quand elle est là, allongée sur le sable, loin des autres enfants, loin de la Cité pleine de bruits et d'odeurs, et quand le ciel est très bleu, comme aujourd'hui, Lalla peut penser à ce qu'elle aime. Elle pense à celui qu'elle appelle Es Ser, le Secret, celui dont le regard est comme la lumière du soleil, qui entoure et protège.

Personne ne le connaît ici, à la Cité, mais parfois, quand le ciel est très beau, et que la lumière resplendit sur la mer et sur les dunes, c'est comme si le nom d'Es Ser apparaissait partout, resonait partout, jusqu'au fond d'elle-même. Lalla croit entendre sa voix, entendre le bruit léger de ses pas, elle sent sur la peau de son visage le feu de son regard qui voit tout, qui perce tout. C'est un regard qui vient de l'autre côté des montagnes, au-delà du Draa, du fond du désert, et qui brille comme une lumière qui ne peut pas disparaître. (LE CLÉZIO, 1980, p.91).

É preciso que Lalla esteja num lugar distante de tudo, um lugar solitário “[...] où ne vivent que les scorpions et les serpents [...].” (LE CLÉZIO, 1980, p.94), onde só há pedra e areia, para que Es Ser venha visitá-la: “C’est là que l’homme vient quelquefois à sa rencontre. Elle ne sait pas qui il est, ni d’où il vient. Il est effrayant quelquefois, et d’autres fois il est très doux et très calme, plein d’une beauté céleste.” (LE CLÉZIO, 1980, p.95).

A presença do Homem Azul funciona como uma força que preenche todos os vazios e todo o espaço à volta, apaziguando e reconfortando o coração da menina, fazendo com que se sinta feliz e protegida:

Mais Es Ser ne vient pas toujours. L’homme du désert vient seulement quand Lalla a très envie de le voir, quand elle a réellement besoin de lui, quand elle en a besoin aussi fort que de parler, ou de pleurer. Mais même quand il ne vient pas, il y a quand même quelque chose de lui qui est sur le plateau de pierres, son regard brûlant, peut-être, qui éclaire le paysage, qui va d’un bout à l’autre de l’horizon. [...] C’est un endroit où il n’y a personne, personne. Il n’y a que l’homme bleu du désert qui la regarde continuellement, sans lui parler. Lalla ne sait pas bien ce qu’il veut, ce qu’il demande. Elle a besoin de lui, et il vient en silence, avec son regard plein de puissance. Elle est heureuse quand elle est sur le plateau de pierres, dans la lumière du regard. (LE CLÉZIO, 1980, p.95-96).

Lalla refere-se a Es Ser dizendo que “Il ne parle pas. C’est-à-dire, qu’il ne parle pas le même langage que les hommes [...].” (LE CLÉZIO, 1980, p.96), o que torna evidente sua pertença a outra esfera que não a humana. Fica nítida também a referência a um tempo e espaço muito remotos. Es Ser faz Lalla sentir-se como alguém que faz parte de um outro tempo e de um outro mundo. Observando os fragmentos abaixo, pode-se concluir que ela é, de fato, transportada à realidade passada de seus ancestrais, os homens azuis do deserto, cujo parentesco é reforçado mais tarde, quando sua tia Aamma conta que a mãe da menina descendera da linhagem do próprio Al Azraq:

Même quand Es Ser ne vient pas, c'est comme si elle pouvait voir avec son regard. C'est difficile à comprendre, parce que c'est un peu comme dans un rêve, comme si Lalla n'était plus tout à fait elle-même, comme si elle était entrée dans le monde qui est de l'autre côté du regard de l'homme bleu.

*Alors apparaissent les choses belles et mystérieuses. Des choses qu'elle n'a jamais vues d'ailleurs, qui la troublent et l'inquiètent. [...] Tout cela est étrange et lointain, et pourtant cela semble familier. Lalla voit devant elle, comme avec les yeux d'un autre, le grand désert où resplendit la lumière. [...] Alors, pendant longtemps, elle cesse d'être elle-même; elle devient quelqu'un d'autre, de lointain, d'oublié. Elle voit d'autres formes, des silhouettes d'enfants, des hommes, des femmes, des chevaux, des chameaux, des troupeaux de chèvres; elle voit la forme d'une ville, un palais de pierre et d'argile, des remparts de boue d'où sortent des troupes de guerriers. Elle voit cela, car ce n'est pas un rêve, mais **le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir**. [...] Puis, d'un seul coup, comme dans un souffle de vent, tout cela s'en va. C'est simplement le regard d'Es Ser qui la quitte, qui se détourne du plateau de pierre blanche. Alors Lalla retrouve son propre regard [...]. (LE CLÉZIO, 1980, p.97- 98, grifo nosso).*

O espaço do deserto aparece, então, como propício ao sonho, às lembranças, ao contato com o passado. É justamente nessa terra cheia de recordações que aflorarão as tradições, as lendas, as crenças, por meio da fala dos contadores de história, que se fazem presentes tanto na história dos homens do deserto, quanto em parte da história de Lalla. Assim, essas duas narrativas constituem uma estrutura maior em que serão inseridos os episódios, histórias e causos narrados pelos contadores e que ganharão o *status* de narrativas secundárias.

Ana Luiza Camarani (2007), fazendo referência a Borgomano (1992), destaca que o número significativo dessas narrativas segundas no segmento intitulado “*Le Bonheur*”, em contraste com a ausência quase total na parte “*La vie chez les esclaves*”, comprova que o romance as associa à civilização do deserto, uma civilização de tradição oral. Em seguida, acrescenta: “Para acentuar esse efeito, o personagem de Lalla é dado como analfabeto: a menina não sabe ler nem escrever e não procura aprender. Toda sua formação positiva lhe vem dessa tradição, transmitida pelos antigos.” (CAMARANI, 2007, p.297). De fato, Lalla vai encontrar em Naman, um velho pescador seu amigo, e em Aamma, sua tia, a fonte de informação a respeito do imaginário de seu povo.

Em seu texto “O narrador”, Walter Benjamin (1975, p.66) separa os tipos de narrador em duas categorias: aqueles que vêm de longe, tendo muitas experiências para contar, e aqueles que permaneceram no país e trataram de conhecer suas histórias e tradições. “A experiência propicia ao narrador a matéria

narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transformase na experiência daqueles que ouvem a estória.”

Em *Désert*, há narradores (os narradores das narrativas secundárias) que fazem parte dos dois grupos apontados por Benjamin. Naman, o típico pescador, antes marinheiro, cheio de causos para contar. Lalla ama estar com o pescador porque ele “*raconte de belles histoires*”. É por meio de suas narrativas que ela tomará conhecimento das “*grandes villes blanches au bord de la mer*” com as quais sonha, pensando no dia em que poderá visita-las. Lalla escuta atentamente enquanto o homem fala dessas cidades, dos automóveis, dos barcos, das estradas de ferro, e idealiza um lugar maravilhoso para se viver.

Même si ça n'est pas tout à fait vrai, Lalla aime ce qu'il raconte. [...] Lalla écoute tout cela, et elle frissonne un peu d'inquiétude, et en même temps elle pense qu'elle aimerait bien être dans ce chemin de fer, de ville en ville, vers les lieux inconnus, vers ces pays où l'on ne sait plus rien de la poussière et des chiens affamés, ni des cabanes de planches où entre le vent du désert. (LE CLÉZIO, 1980, p.103).

Naman também será o responsável por contar a Lalla histórias das viagens que empreendeu pelo mar, como o episódio de um pescador que estava perdido em alto-mar e foi guiado até a costa por um grande golfinho negro, ou o caso do enorme tubarão que ele e os demais marinheiros pescaram e que trazia um precioso anel no ventre. Naman conta ainda lendas como a de Balaabilou, um jovem que se sacrificou a ter para sempre a forma de animal para salvar sua amada da morte, ou aquela segundo a qual os pássaros do mar são espíritos dos homens que foram mortos no mar em uma tempestade.

A Aamma cabe a transmissão das tradições e crenças de seus ancestrais. Assim, ela conta a Lalla a história de seu nascimento, a morte de sua mãe, a história de Al Azraq e os milagres por ele operados, a história de Ma el Aïnine e a saga de seu povo pelo deserto. Além dessas histórias, a mulher relembra uma música que a mãe de Lalla costumava cantar, e canta para a menina:

Alors Aamma chante à voix basse, à travers le bruit de la flamme qui crépite. Lalla retient son souffle pour mieux entendre la chanson de sa mère.

“Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus, on fera un lit avec les branches de l'acacia, oh, un jour, il n'y aura plus de venin dans la bouche du serpent, et les balles des fusils ne porteront plus la mort, mais ce sera le jour où je quitterai mon amour [...]”

Lalla écoute la voix qui murmure dans le feu, sans voir le visage d'Aamma, comme si c'était la voix de sa mère qui arrivait jusqu'à elle.

“Un jour, oh, un jour, le vent ne soufflera plus dans le désert, les grains de sable deviendront doux comme le sucre, sous chaque pierre blanche il y aura une source qui m'attendra, un jour, oh, un jour, les abeilles chanteront pour moi une chanson, car ce jour-là j'aurai perdu mon amour” [...] (LE CLÉZIO, 1980, p.175).

A tradição oral também se faz presente no deserto dos homens azuis. A primeira transmissão oral que tem lugar na narrativa é a do sheik Ma el Aïnine ao jovem Nour. O velho homem, após confirmar que o menino pertencia à linhagem de Al Azraq, o Homem Azul, começa a relatar a história do homem santo, sua experiência junto a ele, seus ensinamentos e sua profecia de que um dia ele se tornaria rei. Posteriormente, a longa oração de Ma el Aïnine é a encarregada de demonstrar as tradições do povo. Enquanto glorifica a Deus, o sheik enumera todos os grandes homens do deserto, pedindo a benção sobre eles e listando seus feitos sobre a terra. Mais tarde, são os guerreiros azuis que vão contar a história de Ma el Aïnine e seus feitos milagrosos.

Em um momento de dispersão, Nour começa a ver miragens e se admira por ouvir uma música:

Il voyait alors, surgis comme des mirages, les villes extraordinaires aux palais de pierre blanche, les tours, les dômes, les grands jardins ruisselants d'eau pure [...]. Mais ce qui était le plus extraordinaire, c'était la musique qu'il entendait, quand il s'en allait de son corps, il n'avait jamais rien entendu de semblable. C'était une voix de femme qui chantait dans la langue chleuh, une chanson douce qui bougeait dans l'air et qui répétait tout le temps la même parole, ainsi :

“n jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus, on fera un lit avec les branches de l'acacia, oh, un jour, il n'y aura plus de venin dans la bouche du serpent, et les balles des fusils ne porteront plus la mort, mais ce sera le jour où je quitterai mon amour [...]” (LE CLÉZIO, 1980, p.239).

Nour ouve, como se pode notar, a canção da mãe de Lalla, o que permite, entre outros fatores que não cabem aqui, estabelecer uma ligação entre as duas narrativas, além da relação de parentesco entre as duas personagens. Nour, assim como Lalla, é descendente de Al Azraq, e ambos compartilham da mesma tradição, transmitida de geração a geração, por muitos anos.

A maioria dessas histórias é contada em situações em que as personagens estão fazendo algum tipo de trabalho manual ou estão reunidas ao redor do fogo, sobretudo na parte que trata de Lalla. Esse aspecto ganha uma importância expressiva na medida em que levamos em conta as considerações de Benjamin, quando afirma que

[...] narrar estórias é sempre a arte de transmiti-las depois, e esta acaba se as estórias não são guardadas. Perde-se porque ninguém mais fia ou tece enquanto escuta as narrativas. Quanto mais natural a atividade com que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido. Onde o ritmo do trabalho se apoderou daquele que narra, ele ouve as estórias de tal maneira que lhe será natural a maneira de transmiti-la depois. Assim é construída a rede que acomoda o dom de narrar e é desta forma que ela vem se desfazendo hoje em todos os lados, depois de ter sido atada há milênios, no âmbito dos ofícios mais antigos. (BENJAMIN, 1975, p.68-69).

Segundo o autor, o ato de narrar estaria, portanto, estritamente ligado ao artesanato, tendo se tornado um verdadeiro ofício e seria, em suas próprias palavras, “uma forma artesanal da comunicação” (BENJAMIN, 1975, p.69) e, por isso, destaca Benjamin, o grande narrador deverá sempre ter suas origens no povo e principalmente nas camadas artesanais.

Os contadores de *Désert* mostram-se, dessa forma, verdadeiros artífices na arte de contar e no trabalho manual empreendido durante a narração. Suas mãos trabalham não só no sentido de produzir ou consertar as coisas, mas também na urdidura da narrativa. É enquanto repara suas redes de pesca ou faz a manutenção de seu barco que Naman conta, segundo Lalla, as mais belas histórias.

Lalla est assise à côté de lui, à l'ombre du figuier, et elle le regarde réparer ses filets. Ses grandes mains brunes aux ongles cassés vont vite, savent faire des noeuds avec légèreté. A un moment, il y a une grande déchirure des mailles du filet, et Lalla demande, naturellement :

“C’est un gros poisson qui a fait cela?”

Au lieu de répondre, Naman réfléchit un peu et dit :

“Je ne t’ai pas raconté le jour où nous avons pêché un requin, n’est-ce pas?” (LE CLÉZIO, 1980, p.105).

E a história segue seu fio, com o pescador fazendo e desfazendo seus nós, assim como os da rede de pesca. O trabalho cotidiano passa a fazer parte da história narrada. As crianças escutam, enquanto o velho homem fala também com as mãos: “*Le vieux Naman plonge régulièrement ses pinceaux dans la casserole de poix et les passe en les roulant un peu le long des rainures garnies d’étoupe. [...] Tous les enfants et Lalla regardent les mains de Naman.*” (LE CLÉZIO, 1980, p.146).

Com Aamma sucede algo muito semelhante:

Quand ele parle, Aamma se balance un peu d'avant en arrière, comme si ele rythmait une musique. Ou bien elle se tait pendant un long moment, penchée sur le grand plat de terre, occupée à briser la pâte du pain et à la réunir de nouveau, puis à l'écraser avec ses poings fermés. (LE CLÉZIO, 1980, p.120-121).

Pode-se notar o paralelismo entre esse trabalho manual e o modo como Aamma conta a história, no que é destacado por Lalla: “*Chaque fois qu’Aamma raconte l’histoire d’Al Azraq, elle ajoute un détail nouveau, une frase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l’histoire fût jamais achevée.*” (LE CLÉZIO, 1980, p.120). A velha mulher trabalha a narrativa do mesmo modo que trabalha a massa, separando, rejuntando, acrescentando, até que forme um todo.

Camarani (2007, p.299) menciona as considerações de Doucey (1994) de que a massa em fermentação torna-se símbolo da mente juvenil, modelada por Aamma. Enquanto as mãos trabalham ao amassar e modelar a massa, as palavras fazem o trabalho com a mente da menina:

A história lendária narrada por ela chegará, posteriormente, ao termo de seu longo trabalho de fermentação na mente e no coração de Lalla, pois transforma-se em alimento espiritual. É o que vai sustentar Lalla em seus piores momentos em Marselha, a tão sonhada “grande cidade branca”, que se transforma em uma verdadeira descida aos infernos ; e é o que faz com que a jovem retorne ao deserto, exatamente ao lugar onde nasceu, para dar à luz seu filho, concebido no deserto [...]. (CAMARANI, 2007, p.299).

Há ainda um outro contador de histórias cuja função das mãos chega ao ápice de relevância: Hartani. O jovem pastor tão querido a Lalla é mudo, logo, não apenas se utiliza dos movimentos das mãos para acompanhar suas histórias, mas faz com que elas falem por si próprias. É importante observar que Lalla em nenhum momento fala em “ver” o que Hartani diz com as mãos, mas sempre em “escutar”. E serão exatamente essas “narrativas” aquelas que a menina vai considerar as mais belas, possuidoras de uma beleza ainda maior do que a daquelas contadas por Aamma e por Naman:

Le Hartani sait tout faire avec ses mains, pas seulement saisir les cailloux ou rompre le bois [...]. Surtout, ses mains savent parler. C’est cela que Lalla préfère. Quelquefois, pour parler, le Hartani s’assoit sur une grosse pierre plate, au soleil, les pieds sous sa grande robe de bure. Ses habits sont très clairs, presque blancs, et on ne voit que son visage et ses mains couleur d’ombre, et c’est comme cela qu’il commence à parler.

Ce ne sont pas vraiment des histoires qu’il raconte à Lalla. Ce sont plutôt d’images qu’il fait naître dans l’air, rien qu’avec les gestes, avec ses lèvres, avec la lumière de ses yeux. Des

images fugitives qui tracent des éclairs, qui s'allument et s'éteignent, mais jamais Lalla n'a rien entendu de plus beau, de plus vrai. [...] Ce que dit le Hartani avec ses mains est insensé comme lui, mais c'est comme un rêve, parce que chaque image qu'il fait paraître vient à l'instant où on s'y attendait le moins, et pourtant c'était elle qu'on attendait. [...] Tout cela ne veut rien dire, mais quand Lalla regarde son visage, le jeu de ses mains noires, elle voit ces images apparaître, si belles et neuves, éclatant de lumière et de vie, comme si elles jaillissaient vraiment au creux de ses mains, comme si elles sortaient de ses lèvres, sur le rayon de ses yeux. (LE CLÉZIO, 1980, p.133-134).

Benjamin (1975) assinala que o ato de narrar não é, de modo algum, uma obra apenas da voz, e que as mãos podem apoiar de muitas maneiras aquilo que a voz enuncia na narrativa. Assim, o trabalho das mãos vai, na narrativa em estudo, contribuir para a absorção e elaboração de todos esses relatos, que Lalla jamais esquecerá, mas guardará para sempre dentro de sua memória, relembRANDO-os sempre que sente saudade ou medo, ou quando se sente só no mundo.

Ana Luiza Camarani (2007), remetendo ao papel das narrativas secundárias no funcionamento da narração, assinalado por Doucey (1994), aponta para uma função analéptica, quando a narrativa segunda explica ou evoca acontecimentos anteriores ao presente da narrativa primeira, uma função proléptica, quando anuncia um acontecimento que ainda não ocorreu, uma função distrativa, quando estabelece pausas ou parênteses na narrativa principal, e uma função educativa, assim chamada por transmitir algum tipo de ensinamento.

A função analéptica, afirma Camarani (2007, p.297), “[...] é responsável pelo resgate do passado, estabelecendo um elo entre Lalla e seu povo de origem de que faz parte Nour, ligando assim as duas narrativas principais.”

Em um episódio, Naman conta a Lalla a história de suas viagens pelas cidades do mundo, e a menina pede: “*Emmène-moi là-bas quand tu partiras*”, ao que o pescador responde: “*Je suis trop vieux maintenant, petite Lalla, je n'irai plus maintenant, je mourrais en route.*” E, para consolar a menina, acrescenta: “*Toi, tu iras. Tu verras toutes ces villes, et puis tu reviendras ici, comme moi.*” (LE CLÉZIO, 1980, p.103-104). A fala de Naman funciona, assim, como uma espécie de profecia, uma vez que, como é de nosso conhecimento, mais tarde Lalla morará em Marseille por um tempo e, por fim, retornará para casa. Essa fala constitui, então, um exemplo da função proléptica.

O caráter distrativo das histórias do velho pescador é evidente, como bem destaca Camarani (2007): Naman conta pelo prazer de contar e com a finalidade de distrair seus ouvintes com suas histórias de marinheiro. Dessa forma, todas as suas narrativas podem ser inseridas na função distrativa, além

da possibilidade de serem também inseridas no rol da função educativa, como é o caso do episódio do anel encontrado no ventre do grande tubarão azul pescado por Naman e seus companheiros de viagem durante uma tempestade em alto-mar. Diante do desejo de todos os marinheiros de ter o valioso anel, foi feito um sorteio do qual Naman saiu vencedor, mas, em vez de guardar a joia, a devolveu ao mar. Para acalmar a fúria dos companheiros, Naman teria dito:

“Pourquoi êtes-vous en colère contre moi? Ce qui est venu de la mer est retourné à la mer, et maintenant, c’est comme s’il n’y avait rien eu.” A ce moment-là, la tempête s’est calmée d’un seul coup, et le soleil s’est mis à briller sur la mer. Alors les marins se sont apaisés eux aussi, et le capitaine lui-même qui avait eu tant envie de cette bague l’a oubliée d’un seul coup, et il m’a dit que j’avais bien agi en la rejetant à la mer. (LE CLÉZIO, 1980, p.106).

E, em seguida, conta a Lalla a lição tirada do acontecimento: *“Je ne sais pas si elle était maudite”,* dit Naman; *‘mais ce que je sais, c’est que si je ne l’avais pas rejetée à la mer, le jour même un des mes compagnons m’aurait tué pour la voler, et tout le monde aurait péri de cette façon, jusqu’au dernier.’* (LE CLÉZIO, 1980, p.106). A função educativa estará também na história de Balaabilou, nas falas de Aamma, como já foi mencionado acima, e nas narrativas dos homens do deserto, até porque, segundo assinala Camarani (2007), essa função aparece mais claramente nos relatos que resgatam a tradição de um povo.

A literatura oral, em *Désert*, é, portanto, a responsável pela preservação das lendas, crenças, tradições, enfim, de todo o imaginário do povo de que trata. A transmissão da cultura desse povo é feita nos modos tipicamente característicos das sociedades tradicionais: pela boca e com a sabedoria dos mais antigos, em circunstâncias muito significativas e de forma exemplar. Le Clézio resgata, assim, não só a cultura de um povo como também um meio de narrar que lhe é própria, uma forma que é, sobretudo, artística e que não prescinde, em nenhum momento, da recordação, principal elemento dessa tradição responsável por transferir, de geração a geração, acontecimentos que devem estar guardados para sempre na memória daquele tipo de sociedade.

THE ORAL TRADITION IN DÉSSERT, BY LE CLÉZIO

ABSTRACT: *Désert* reveals a constant of Le Clézio's work: the city shows an evil character that opposes to the natural spaces, source of incomparable peace and

liberty. Therefore, the desert is presented as a sacred space, favorable to the dream and the remembrance of past, what gives opportunity to the emergence of legends, beliefs and cultural traditions of a people. It is precisely in this space that arise the storytellers and the oral tradition of Désert. The storytellers' narratives, this oral literature, are responsible for the preservation of legends and traditions of people which the stories narrate: the girl Lala and her ancestors, the blue men of desert.

KEYWORDS: French literature. Sacred. Oral tradition.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. et. al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.63-81. (Pensadores, 48).

BORGOMANO, M. **Désert**: J. M. G. Le Clézio. Paris: Bertrand-Lacoste, 1992. (Parcours de lecture, 29).

CAMARANI, A. L. S. Os contadores de história em Désert, de J. M. G. Le Clézio. **Estudos lingüísticos XXXVI**, São Paulo, v.xxxvi, p.294-300, 2007.

DOUCEY, B. **Désert, Le Clézio**. Paris: Hatier, 1994. (Profil, 164).

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE CLÉZIO, J. M. G. **Désert**. Paris: Gallimard, 1980. Folio.

ONIMUS, J. **Pour lire Le Clézio**. Paris: PUF, 1994. Écrivains.