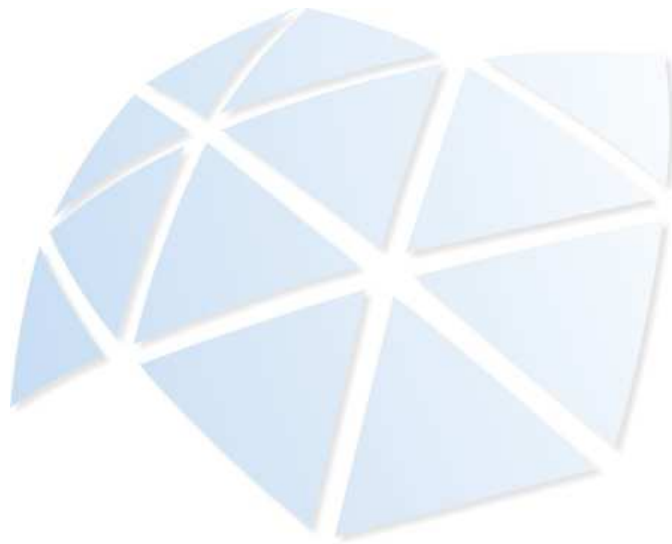


UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara – SP

**GIOVANNI FERREIRA PITILLO**

**LE CLÉZIO E A AVENTURA DO NARRAR: UM ESTUDO DE  
*LA QUARANTAINE***



ARARAQUARA – SP

2009

**GIOVANNI FERREIRA PITTILLO**

**LE CLÉZIO E A AVENTURA DO NARRAR: UM ESTUDO DE *LA  
QUARANTAINÉ***

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

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

ARARAQUARA – SP

2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA SEÇÃO TÉCNICA DE AQUISIÇÃO E TRATAMENTO  
DA INFORMAÇÃO  
DIVISÃO TÉCNICA DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO - CAMPUS DE ARARAQUARA - UNESP  
BIBLIOTECÁRIA RESPONSÁVEL:

Pitillo, Giovanni Ferreira

Le Clézio e a aventura do narrar: um estudo de La  
quarantaine / Giovanni Ferreira Pitillo – 2009

198 f. ; 30 cm

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

Orientador: Maria Lúcia Outeiro Fernandes

1. Le Clezio, J.-M. G. (Jean-Marie Gustave), 1940-
2. Literatura francesa. 3. Literatura moderna -- Sec. XX.
4. Espaço e tempo na literatura. 5. Identidade. I. Título.

**GIOVANNI FERREIRA PITILLO**

**LE CLÉZIO E A AVENTURA DO NARRAR: UM ESTUDO DE *LA QUARANTAINE***

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

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientador:** Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

**Bolsa:** Capes

**Data de aprovação:**

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes**  
Unesp/Araraquara

---

**Membro titular: Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani**  
Unesp/Araraquara

---

**Membro titular: Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha**  
Ufu/Uberlândia

---

**Membro titular: Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva**  
Ufu/Uberlândia

---

**Membro titular: Prof. Dr. Sidney Barbosa**  
Unesp/Araraquara

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

*À memória de meu pai,*

O imigrante europeu que singrou os mares em busca de um mundo novo. O outro Giovanni, para quem esse sonho teria a justa grandeza.

A ele os títulos.

A ele os méritos.

## *Agradecimentos*

À Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes pela orientação e carinho.

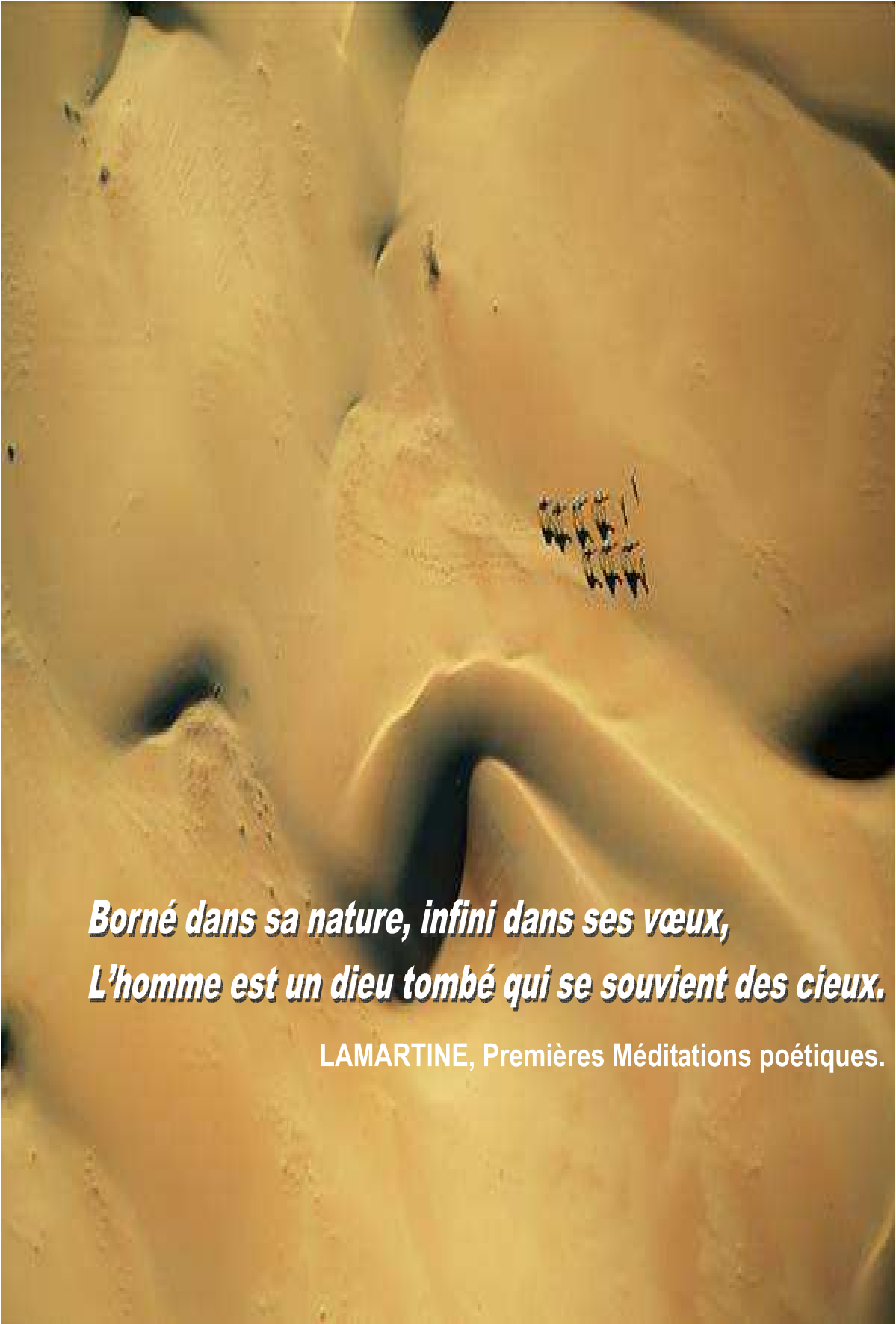
Aos professores amigos, Ana Luíza Silva Camarani, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Maria Ivonete Santos Silva e Sidney Barbosa, pelas frutíferas interlocuções.

Às professoras de Língua Francesa da Universidade Federal de Uberlândia, amigas incondicionais.

A secretária Maria Clara Bombarda de Brito, pelo pronto atendimento.

À Capes pelo apoio financeiro.

*À minha esposa e ao meu filho, que muito tiveram que perder, para que eu pudesse ganhar.*



***Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,  
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.***

LAMARTINE, Premières Méditations poétiques.

## RESUMO

Na contemporaneidade, o gênero romance se constitui em uma das formas narrativas que melhor se presta à representação do mundo. A sociedade moderna tem nessa forma literária sua expressão maior. Em sua natureza vê-se a crise do homem que por ser essencialmente ambíguo, por errar entre a razão e a sensação, se permite, então, conceber, sem estranhamento, a linguagem poética do romance contemporâneo. Nesse sentido, o romance moderno apresenta-se mais receptivo para acolher as inquietudes do sujeito da modernidade. Por meio de uma narrativa fragmentada, na maioria das vezes, esse novo romance põe em cena um narrador-autor expondo vivências individuais, que incitam o leitor moderno a buscar a experiência do conhecimento de si mesmo, enquanto indivíduo, em um primeiro momento. Posteriormente, leva esse mesmo leitor a estabelecer com o mundo objetivo, nas suas relações com o outro, reflexões sobre a sua condição humana por vezes absurda e insensata. Essa é a condição do romance *La quarantaine*, de Le Clézio. Esse escritor francês materializa, em sua extensa obra, o desejo do homem moderno de continuar a ser indefinidamente. Nessa narrativa poética, percebe-se, por meio da observação dos comportamentos existenciais de seu sujeito, a estreita relação com o tempo e o espaço sacralizáveis, promotores de uma estabilidade em meio a um mundo fragmentado e controverso.

**Palavras-chave:** Le Clézio; literatura contemporânea; literatura francesa; romance contemporâneo; categorias espaço-temporais; identidade; sujeito moderno.



## RÉSUMÉ

De notre temps, le genre roman se constitue dans l'une des formes de récit qui mieux se prêtent à représenter le monde. La société moderne trouve dans cette forme littéraire son expression majeure. Dans sa nature, on y voit la crise de l'homme qui pour être essentiellement ambigu, pour errer entre la raison et la sensation, se permet donc de concevoir, sans étrangeté, le langage poétique du roman contemporain. Dans ce sens, le roman moderne se présente plus réceptif à accueillir les inquiétudes du sujet de la modernité. À travers une narrative fragmentée, dans la plupart des fois, ce nouveau roman met en scène un narrateur-auteur qui expose des expériences individuelles, qui incitent, d'abord, le lecteur à aller chercher l'expérience de connaissance de soi, en tant qu'individu et, plus tard, à établir avec ce monde objectif, dans ses rapports avec autrui, des réflexions sur sa condition humaine, parfois absurde et insensée. C'est la condition du roman *La quarantaine*, de Le Clézio. Cet écrivain français matérialise, dans sa vaste oeuvre, le désir de l'homme moderne de continuer à être indéfiniment. Dans ce récit poétique, on se rend compte, à travers l'observation des comportements existentiels de ce sujet, de l'étroite relation avec le temps et l'espace sacralisés, promoteurs d'une stabilité dans un monde fragmenté et controversé.

**Mots-clés:** Le Clézio; littérature contemporaine; littérature française; roman contemporain; catégories spatio-temporelles; identité; sujet moderne.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>A MODERNIDADE E <i>LA QUARANTAINÉ</i> .....</b>	<b>30</b>
<b>3</b>	<b>A COMPOSIÇÃO DO ROMANCE .....</b>	<b>60</b>
<b>4</b>	<b>A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO .....</b>	<b>108</b>
4.1	O tempo e o espaço da modernidade .....	108
4.2	O Tempo e o Espaço em <i>La quarantaine</i> .....	116
4.2.1	Os espaços físico e simbólico .....	116
4.2.2	O tempo e o espaço vividos e a instância narrativa .....	129
4.2.3	O tempo e o espaço sacralizados – <i>La Yamuna</i> e <i>La quarantaine</i> .....	141
<b>5</b>	<b>CONSDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>169</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>180</b>
<b>7</b>	<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>	<b>186</b>
<b>8</b>	<b>ANEXOS .....</b>	<b>192</b>
	ANEXO A – A biografia de Jean-Marie Gustave Le Clézio .....	193
	ANEXO B – A árvore genealógica da família Archambau .....	194
	ANEXO C – A carta de Rimbaud à Paul Demeny – <i>Lettre du voyant</i> .....	195
	ANEXO D – A composição estrutural da narrativa de <i>La quarantaine</i> .....	196
	ANEXO E – O mapa das Ilhas Maurício .....	197



## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

### Jean-Marie Gustave le Clézio, o marinheiro tuaregue: outros olhares

Jean-Marie, Alexis, Lalla, Léon, Ananta, Ananda Devi. Muitas são as formas de identificação desse sujeito eurasiático, que por ser múltiplo e caleidoscópico, transmuta-se em tantos outros, como em um processo simbiótico em que uma explosão de sentimentos ambíguos e até contraditórios reclama a realização de um desejo maior e premente: o desejo de se conhecer e de (re)conhecer-se em si mesmo e no outro. Dessa forma, compreender Le Clézio, significa, necessariamente, admitir a alteridade, ser receptivo à inserção do outro, enfim, assumir a outridade, como proposto por Octávio Paz em *O arco e a lira* (1982). Pierre Lhoste apresenta Le Clézio obcecado por reconhecer-se a si mesmo: “Eu sou um obcecado pelo redobrar-se em si mesmo.”<sup>1</sup> (LHOSTE, 1971, p.21, tradução nossa). Para ele a literatura representa o caminho pelo qual se pode materializar esse processo de (re)conhecimento do sujeito moderno – “Pode se escrever para procurar se conhecer.” (LHOSTE, 1971, p.48, tradução nossa)<sup>2</sup>. De fato, é o que se observa nas suas reflexões a respeito da literatura: “Tento conceber a literatura como uma multidão na qual perambulo.” (LHOSTE, 1971, p.16, tradução nossa)<sup>3</sup> e, “A literatura, no final das contas, deve ser algo como a última possibilidade de jogo oferecida, a última oportunidade de fuga.” (LHOSTE, 1971, p.17, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Le Clézio vê o processo da escrita como fuga do desconforto do mundo moderno, como um ato consciente, promotor de libertação e expansão do espírito que, na maioria das vezes, enlaça-se ao mundo da realidade objetiva, permitindo-se, dela, ser prisioneiro. A escrita de um romance, de uma obra, de um texto literário é a adoção de uma postura livre de amarras, pronta a recriar lugares, momentos, lembranças reatualizáveis, para com eles reviver-se infinitamente. Isso se confirma na seguinte citação de Le Clézio, com relação à escrita literária:

<sup>1</sup> Citação original: “*Je suis un maniaque du repli sur soi.*”

<sup>2</sup> Citação original: “*(...) on pouvait écrire pour chercher à se connaître.*”

<sup>3</sup> Citação original: “*J’essaie de concevoir la littérature comme une sorte de foule à travers laquelle je déambule.*”

<sup>4</sup> Citação original: “*La littérature, en fin de compte, ça doit être quelque chose comme l’ultime possibilité de jeu offerte, la dernière chance de fuite.*”

Para mim, é com efeito a única maneira de não se estar continuamente consciente. Eu quero dizer que a consciência é algo que MATA (...) Então, escrever é esquecer que se está aqui. É recriar uma ação vivida ou que se está vivendo e, esquecer a ação empreendida no ato de escrever. (LHOSTE, 1971, p.93, tradução nossa)<sup>5</sup>.

A escrita como libertação, como promotora de novas identidades, é a conduta da obra de Le Clézio. Reconhecer a maestria desse escritor por meio de uma das suas obras seria uma tarefa árdua, quase impossível, pois, a escolha de uma delas implicaria, necessariamente, a recusa das demais. Assim, foi atribuído a Le Clézio, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Nobel de Literatura de 2008; cuja premiação merecida, pôs a luz sobre a literatura de expressão francófona que resgata valores dos povos colonizados pelas culturas hegemônicas. Povos, cujas identidades se estabelecem na dialética do ocultar e desvelar, do negar e assumir, o outro e ‘os outros eu’ que se fundem no multiculturalismo emergente na obra de Le Clézio e seus correligionários. Aliás, a valorização do conjunto da obra vai ao encontro da própria concepção do escritor sobre o seu trabalho, pois o considera como um todo, uma continuidade. Isso se atesta na seguinte passagem:

Eu preferiria dizer que não há vários volumes separados. Antes uma continuidade. Não quis escrever romances diferentes, mas continuar a mesma história, ao mesmo tempo a minha e a dos outros, em vários capítulos (LHOSTE, 1971, p.62, tradução nossa)<sup>6</sup>.

A posição de um nômade, de um aventureiro, que vive e (re)vive espaços intercontinentais, lugares ao mesmo tempo íntimos e invadidos pelo(s) outro(s), tempos rememorados pela lembrança individual e compartilhados pela memória coletiva, é aquela desse escritor. Espaços e tempos plurais, expressos na conduta de um viajante marinheiro-tuaregue, que experimenta na vivência convergente do ontem e do hoje, do aqui e do alhures, a condição de ser existente. A obra de Le Clézio exprime, de forma contundente, os sentimentos do homem ocidental que, por meio de sua projeção em seu(s) outro(s) eu(s), instala com o seu duplo, uma nova identidade, passando, necessariamente, pela sua relação espaço-temporal com um ‘mundo novo’, experimentado pela aproximação e distanciamento do conhecido e daquilo que se pretende conhecer. As histórias de Le Clézio, na maioria dos

---

<sup>5</sup> “*Pour moi, c’est en effet la seule manière de ne pas être continuellement conscient. Je veux dire que la conscience est quelque chose qui TUE (...) Donc écrire c’est oublier qu’on est là. C’est recréer une action que l’on a vécue ou que l’on est en train de vivre, et, oublier l’action qu’on est en train de faire en écrivant.*”

<sup>6</sup> “*Je préférerais vous dire qu’il n’y a pas plusieurs volumes séparés. C’est plutôt une continuité. Je n’ai pas voulu écrire des romans différents, mais continuer la même histoire, à la fois la mienne et celle des autres, en plusieurs chapitres.*”

seus romances, dão voz ao homem colonizado que aspira ao reconhecimento identitário, de sua parte e por parte do colonizador e, que, por meio de uma reatualização mítica, instala uma nova condição de ser, em um mundo fragmentado e controverso. A posição de mediador, de viajante, constitui-se em dispositivos promotores da desejada mudança. É assim, que nesse estudo, apresenta-se Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Edouard Glissant (1982, p.190), escritor e crítico antilhano, desenvolve um longo e profundo estudo sobre a produção literária francófona, sobretudo a das Antilhas, estabelecendo uma reflexão sobre dois conceitos por ele fundados: *le Même* e *le Divers* referentes à relação estabelecida pelos povos colonizados e os colonizadores, que, de forma resumida, consistem na dialética entre o universalismo e a diferença consentida. De um lado, *le Même*, que sublima as particularidades, pretendendo impor-se ao mundo como um valor totalizante, expresso pela escrita. De um outro lado, *le Divers*, que representa o esforço do espírito humano para se instalar em uma relação transversal na problemática colonizado *versus* colonizador, aqui expresso pela oralidade. Essas indagações são igualmente ressentidas na obra de Le Clézio. Essa relação, que a princípio pode se apresentar excludente, aí, encontra-se inclusiva, visto que a narrativa lecléziana se dá na convergência da oralidade e da escrita, do diferente admitido em sua contraposição com o outro, universalizante. Sob um narrativa escrita permeada e invadida pela oralidade é que se desenvolvem as histórias leclézianas. A narrativa de Le Clézio é uma narrativa poética em que o autor busca se conhecer por meio da sua relação com o espaço e tempo circundantes, atualizáveis e míticos. Essa narrativa de função poética se configura em um espaço que acomoda as indagações do seu sujeito e o conduz à instalação de uma identidade, assentada nos registros da escrita e na herança cultural oralizada e recebida pela canção e audiência de poemas e histórias, por exemplo. Le Clézio se define como um desconhecido que se conhece, se desconhece e se (re)conhece no texto literário, na e pela narrativa poetizada acolhedora:

Eu creio que é muito difícil me conhecer e escrevo para me conhecer precisamente e, conhecendo-me, tentar compreender os outros. Não me vejo, não chego nem mesmo a imaginar nem como sou nem mesmo o que eu quero ser. Tento advinhá-lo e é por isso que escrevo. (LHOSTE, 1971, p.12, tradução nossa).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “*Je crois que c’est très difficile de me connaître et j’écris pour me connaître précisément et en me connaissant essayer de comprendre les autres Je ne me vois pas Je n’arrive pas à imaginer ni comment je suis ni même ce que je veux être J’essaie de le deviner et c’est pour ça que j’écris.*”

Com relação à narrativa poética, muitos estudos foram empreendidos desde a segunda metade do século XX, na Europa e nos Estados Unidos. Entre os teóricos responsáveis pelo estudo desse tema, destacam-se M. Scheneider, Jean-Yves Tadié, Dominique Rabaté e o crítico norte-americano Ralph Freedman. De inspiração francesa, a narrativa poética, pode ser percebida na obra dos românticos, num percurso evolutivo que vai de Rousseau, passando por Nodier, Nerval e Lautréamont; renascida no simbolismo francês, apresenta-se, inicialmente, como uma reação contra o caráter psicológico atribuído ao romance naturalista. Instala na prosa a expressão das emoções poéticas, próprias da poesia, e coloca na narrativa romanesca as emoções e sentimentos experimentados interiormente. A narrativa poética estabelece, então, uma nova maneira de se registrar as novas formas de se relacionar com o mundo exterior, o mundo das relações objetivas. É Jean-Yves Tadié (1978), em seu livro *Récit poétique*, que melhor define a narrativa poética, como sendo uma narrativa que estabelece um ponto congruente entre as duas linguagens, a saber, a linguagem do romance e aquela do poema. Nesse sentido, pode-se observar que a narrativa poética instala no romance uma nova postura por parte de seu sujeito. Personagens, espaço e tempo, pilstras da estrutura romanesca, transfiguram-se e cedem lugar a novas abordagens, ou seja, os personagens são mais do que sujeitos psicológicos, eles ultrapassam o referencial dessa condição e assumem para si o seu próprio destino, em um percurso revelador de uma nova condição lírica de ser. O espaço impregna-se de símbolos e apresenta-se como condutor de novas trajetórias, mediadas pelo tempo mítico atualizável. Isso se confirma na passagem que se segue, em que se vê uma reflexão a respeito, feita por Ana Luiza Silva Camarani (2004, p.2), em seu texto intitulado *A Poesia do Deserto*, no qual a autora faz uma análise da obra *Désert* de Le Clézio, como narrativa poética:

A busca do infinito parece, então, ser feita por meio da poesia, seja sob a forma de poema ou de narrativa poética: se o movimento da narrativa poética é o de uma busca, se seu tempo é imóvel, sua estrutura, circular ou descontínua, seu espaço valorizado, maniqueísta: então a leitura dos símbolos nos confirma que essa busca, esse tempo, esse espaço são os de um paraíso perdido; se este desapareceu, a narrativa o suscita, afirma Tadié, apontando os elementos característicos da narrativa poética, forma que Le Clézio parece resgatar ou continuar.

A narrativa poética de Le Clézio vem se tornando objeto de estudo por parte de pesquisadores do mundo inteiro. Madeleine Borgomano (2008, p.1, tradução nossa) empreendeu várias análises sobre a obra lecléziana, esboçando de forma sucinta, a evolução da sua criação poética:

Le Clézio apresenta a originalidade de ser, ao mesmo tempo, um escritor cuja escrita parece límpida, mesmo muito simples, para alguns, e um inovador audacioso. Seus primeiros livros, *L'extase matérielle*, *Le livre des fuites*, ou *Les géants* experimentavam, transgredindo as categorias, nem ensaios, nem romances, nem poemas, e entretanto tudo isso ao mesmo tempo. Nesses textos desviados, vozes de procedência indecisa misturavam-se, como se todo o universo se tornasse signo e linguagem. A partir de *Désert* (1980), a escrita de Le Clézio se acalma e se acomoda. Ela se dobra sobre a narrativa, de forma leve, mas romanesca. Entretanto, essa escrita apaziguada continua a evitar a presença de uma única voz, de um único ponto de vista. A complexidade do mundo só pode se manifestar por meio de uma polifonia: vozes múltiplas, cruzando-se, constituem uma rede complexa de significações, em que se deixam entrever não mensagens, mas questionamentos e incertezas.<sup>8</sup>

Uma narrativa romanesca que dá conta das diversidades e complexidade do mundo moderno, só pode ser eficaz se agregar em si mesma as características da poesia. É, pois, por meio da narrativa poética, que Le Clézio, instala sua visão crítica poetizada do homem, em sua relação com o mundo das realidades objetivas, possibilitando-lhe a (re) criação dessa realidade, desse mundo.

Os estudos de Madeleine Borgomano (2008) apontam para a intertextualidade e a pluralidade de vozes que interagem na obra de Le Clézio, entrelaçando-se em uma mesma narrativa ou, até mesmo, ecoando em outras. Nesse sentido, por se mostrar como uma narrativa poetizada, como um texto aberto, caleidoscópico, acredita-se ser revelante, nesse estudo, o estabelecimento das referências textuais, presentes em *La quarantaine* e no diálogo com os outros textos leclézianos.<sup>9</sup>

As referências textuais constituem-se em tema recorrente de diversos estudos literários. Yves Reuter, em seu livro *Análise da narrativa: o texto a ficção e a narração*, faz uma observação sobre esse assunto, apresentando esse processo referencial, conhecido como intertextualidade (REUTER, 2007, p.167). Ele admite que toda narrativa esteja inscrita em uma cultura e, por isso, dialoga com essa cultura por meio de referências textuais escritas e ou orais. Gérard Genette em *Palimpsestos* (1982) estabelece cinco tipos de referências textuais,

---

<sup>8</sup> “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 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, de voix d’origine indécise 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 de messages, mais des questions et des incertitudes.”

<sup>9</sup> A análise das referências textuais em *La quarantaine*, tem como ponto de partida o olhar de Madeleine Borgomano, expresso em seu texto *La Quarantaine de Le Clézio et le vertige intertextuel*.



denominadas como: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitectualidade.

Em *La quarantaine*, identifica-se vários desses procedimentos referenciais. Essa narrativa poética apresenta impregnada pela intertextualidade que se dá tanto na relação com outros textos ‘exteriores’, quanto com relação a textos do próprio autor, nesse caso, considerados como auto-textos.

Com respeito à intertextualidade ‘externa’, ou seja, a presença de outros textos referidos nessa narrativa, podem ser percebidas as recorrentes citações e alusões aos poetas Rimbaud, Verlaine, Shelley, Longfellow, Hugo, Héredia e Baudelaire. Dentre eles, Rimbaud merece destaque, pois constitui-se em um dos personagens da história. Essas referências aos poetas, constitui-se nessa narrativa, como um espaço simbólico, promotor de apaziguamento das angústias e desconfortos do sujeito moderno. O autor põe em cena um personagem, apaixonado por poesia, Suzanne<sup>10</sup>, a avó de Léon, o sobrinho-neto. É por meio dela que o leitor e os demais personagens têm acesso ao mundo da poesia. Assim como Calíope, a deusa da poesia, Suzanne detém em suas mãos o caminho para a libertação dos constrangimentos da condição de insularidade que acomete os personagens dessa narrativa: os livros de poemas. É também ela que os lia para Léon, quando criança. Poemas que se constituíram em alicerces para a sua formação, cujos ecos ressoam infinitamente, seja como precursores de revelações importantes, ou como lembranças apaziguadoras. Os trechos de LE CLÉZIO em *A Quarentena* (1997) atestam essas reflexões: “A todas as coletâneas de poesia e aos tratados de filosofia e relatos de viagem, ela juntara seus próprios livros, os poetas que amava, Shelley, Longfellow, Hugo, Herédia, Verlaine. Às vezes, lia-me poemas.” (LE CLÉZIO, 1997, p.12, tradução nossa).<sup>11</sup> E ainda:

Não esqueci. Um dia, depois de ter me lido “Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville”, contou-me o que se passara naquela noite, na rua Saint-Sulpice, quando Amalia morreu, e meu avô entrara na taberna. Era o fim do dia, estava escuro, talvez chovesse. Já não estou muito certo dos detalhes, parece-me que sonhei tudo isso, que aí acrescentei minhas próprias lembranças - contrariamente às recomendações de minha avó. (LE CLÉZIO, 1997, p.13, tradução nossa).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Para melhor compreender a condição genealógica dos personagens protagonistas dessa narrativa, vide o Anexo B.

<sup>11</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.20): “À tous les recueils de poésie et aux traités de philosophie et récits de voyages, elle avait ajouté ses propres livres, les poètes qu’elle aimait, Shelley, Longfellow, Hugo, Héredia, Verlaine. Parfois elle me lisait des poèmes.”

<sup>12</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.21): “Je n’ai pas oublié. Un jour, après m’avoir lu : “Il pleure dans mon coeur comme il pleut dans la ville”, elle m’a raconté ce qui s’était passé ce soir-là, rue Saint-Sulpice, quand Amalia était morte, et que mon grand-père était entré dans la taverne. C’était le soir, il

Essa intertextualidade pode apresentar-se, nessa narrativa, também, por meio da alusão, ou seja, de forma implícita, menos literal. É o caso da referência à carta de Rimbaud, endereçada a seu amigo Paul Demeny, em que Rimbaud faz considerações sobre a concepção de poesia e de poeta <sup>13</sup>. Essa carta é conhecida como *Lettre du voyant* e, em determinado momento, Rimbaud escreve a seguinte frase: “*Car JE est un autre*”. Esta afirmativa pode ser recuperada pelo personagem Léon, ao refletir sobre sua condição existencial, por meio da palavra *autre*, registrada também em itálico. Nesse contexto, o universo lecléziano se enlaça àquele de Rimbaud, compartilhando as mesmas inquietações identitárias, causadas pelas imposições da sociedade moderna, como quando essa referência alusiva se processa: “Às vezes me parece que fui eu quem viveu tudo isso. Ou então que sou o *outro* Léon, o que desapareceu para sempre, e que Jacques me contou tudo quando eu era criança.” (LE CLÉZIO, 1997, p.13).<sup>14</sup>

Outra referência textual identificada nessa narrativa é aquela, classificada por Genette (1995), como metatextual. A metatextualidade é o procedimento referencial em que se faz uma relação crítica, em que se estabelece um juízo de valor explícito ou não, relativo a seu referente. Isso se dá na referência aos protagonistas do romance burguês *Paul et Virginie*, de Bernadin de Saint-Pierre (s/d), quando o personagem Léon os compara a ele, à Suzanne e ao Jacques: “Com os braços em volta de nossos ombros, Suzanne e nós devíamos compor um quadro surpreendente, algo no gênero de Paul e Virginie na baía da Sepultura.” (LE CLÉZIO, 1997, p.280).<sup>15</sup>

Robinson Crusoe é também referenciado nessa narrativa, por dois dos procedimentos textuais, classificados por Genette (1995): a intertextualidade e a arquitextualidade. Esse personagem é referido de forma explícita e solicitado como comparação à aparência física do personagem Jacques. Além disso, remete o leitor ao imaginário ocidental do homem exilado, ou seja, à condição humana de insularidade, aqui compartilhada e representada pelo arquitexto de Robinson Crusoe: “Parece esgotado. Com sua barba mal cortada, seus cabelos

---

*faisait nuit, il pleuvait peut-être. Je ne suis plus sûr des détails, il me semble que j’ai rêvé tout cela, que j’y ai ajouté mes propres souvenirs – contrairement aux recommandations de ma grand-mère.*

<sup>13</sup> Para se ter acesso a essa carta, vide o Anexo C.

<sup>14</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.21): “*Parfois il me semble que c’est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l’autre Léon, celui qui a disparu pour toujours, et que Jacques m’a tout raconté quand j’étais enfant.*”

<sup>15</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.418): “*Avec ses bras autour de nos épaules, Suzanne et nous devons peindre un tableau étonnant, quelque chose dans le genre de Paul et Virginie à la baie du Tombeau.*”

muito compridos colados ao pescoço, sua camisa rasgada e seus sapatos cinzentos de poeira, parece Robinson em sua ilha.” (LE CLÉZIO, 1997, p.167).<sup>16</sup>

Ainda com relação às referências exteriores, encontra-se nesse romance uma epígrafe, retirada de *Baghavat Purana*<sup>17</sup> – livros sagrados dos indianos. Essa fonte textual, insere nessa narrativa, uma ambientação simbólica referente ao imaginário da cultura indiana. Dessa forma, o leitor é levado, desde então, a compartilhar esse imaginário por meio de sua inserção na fábula a ser apresentada pelo autor que, assim, estabelece os dois planos temáticos, os dois pólos, apesar de não excludentes, que vão se contaminar ao longo da cena dessa narrativa poética: o imaginário ocidental, conhecido e inventariado e o imaginário oriental, aqui representado pela cultura indiana. Para os ocidentais, a cultura indiana apresenta-se como algo fantástico, sacralizada, envolta em mistérios e mitos, em histórias fabulosas de reis e rainhas, permeadas por uma forte carga de espiritualidade. É pois, nesse contexto sacralizado, ou talvez, em via de ser sacralizado, que o autor põe em curso sua fábula. De início, pode-se não perceber, claramente essa inserção no espaço indiano, mas, o leitor desavisado, vai ser surpreendido, completamente tomado por ela, no momento em que o personagem Léon, o ocidental, entabula com Suryavati, a mediadora da cultura oriental, uma assimilação dos valores do outro e sua conseqüente adoção.

A epígrafe de *A Quarentena* - “No crepúsculo desta era, quando todos os reis serão ladrões, Kalki, o Senhor do Universo renascerá da glória de Vishnu.” - constitui-se, então, naquilo que Genette (1995) chama de paratexto. Essa epígrafe, de caráter profético, anuncia, em certa medida, o processo de transmutação a que será submetido o personagem Léon. Mas destaca-se que essa profecia não se apresenta de forma explícita e deve ser recuperada ao longo da narrativa.

O texto dessa epígrafe sugere o renascimento, a renovação, a continuidade que, se dará quando não houver mais desigualdade entre os homens, as dinastias, as castas. Quando todos forem ‘ladrões’, iguais entre si. Para isso, os mais poderosos devem se transmutar nos mais simples, os reis devem ser como os ladrões, não para roubarem, mas sim para terem o mesmo valor, medido por baixo, nas castas mais simples, junto aos *doms*<sup>18</sup>. Nesse romance, há uma oposição entre o ocidental e oriental, espelhada na relação entre o colonizador e o colonizado,

<sup>16</sup> Citação original em *La Quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.245): “Il a l’air épuisé. Avec sa barbe mal taillée, ses cheveux trop longs collés sur son cou, sa chemise déchirée et ses souliers gris de poussière, il ressemble à Robinson sur son île.”

<sup>17</sup> *Baghavat Purana* são livros sagrados dos indianos, do século X, escritos em sânscrito, que reverenciam o Senhor Vishnu, o Deus Supremo.

<sup>18</sup> Os párias e os *doms* são representantes das castas mais baixas dos indianos e os cules são os operários nativos indianos, não especializados.

entre o europeu das culturas hegemônicas e os povos marginalizados das culturas dominadas, aqui representados pelos indianos e os mauricianos- os párias e os cules. Os ladrões são, nesse contexto, os representantes dos párias, e é em meio a eles, em um processo de transformação interior, que o personagem Léon, rompe as fronteiras da quarentena para vestir a nova identidade eurásiana.

Nesse sentido, a referência a esses livros sagrados, pode ser compreendida na medida em que o renascimento sugerido pela epígrafe se concretiza na adoção dessa nova identidade, promovida, também, pela inserção no espaço sagrado do colonizado, do indiano pária, de Maurício.

*Bahgavata Purana* é o passaporte para a inserção nos outros textos sagrados presentes na narrativa em questão, para os outros paratextos indianos. *La chanson du voleur*, retoma a imagem do ladrão da cultura indiana. Na narrativa essa canção, é transmitida oralmente pelos personagens femininos, pertencentes aos párias, mais precisamente, de Giribala para Ananta e dessa para Surya. Os párias, os *doms* se consideram ladrões. Isso pode ser ilustrado pela passagem do texto em que a personagem Lil apresenta os *doms* como ladrões, detentores de uma mesma linguagem: “Falava-lhe em uma língua volúvel, em que as palavras se alteravam, tinham um sentido diferente, a língua dos *doms*. Um dia, Giribala perguntou-lhe: ‘Que língua vocês falam?’ Lil se pôs a rir: ‘Ora, você não sabe? Somos vagabundos, falamos a língua dos ladrões.’” (LE CLÉZIO, 1997, p.153).<sup>19</sup>

A canção do ladrão, enquanto paratexto indiano sugere, em sua temática, uma transgressão<sup>20</sup>. Nessa narrativa, ao se tornar um pária, ao admitir sua identidade eurásiana, o personagem Léon, deve, igualmente agir como um transgressor. Transgredir as fronteiras da quarentena significa, pois, ir além, ao outro lado, desaparecer-se enquanto tal e reaparecer como um outro, um homem renovado e perfeitamente integrado ao espaço e ao tempo desse novo mundo apropriado, dessa nova cultura assimilada e adotada para si, como realidade última. Não se pode, pois, passar por um processo de transgressão sem sofrer as transformações desse percurso imagético de imersão. Essa reflexão pode ser confirmada pela

<sup>19</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.220): “Elle lui parlait dans une langue volubile, où les mots se renversaient, avaient un sens différent, la langue des Doms.

Un jour, Giribala lui a demandé:

‘Quelle langue vous parlez, vous autres?’

Lil s’est mise à rire: ‘Comment, tu ne sais pas? Nous sommes des vagabonds, nous parlons la langue des voleurs.’”

<sup>20</sup> Essa reflexão sobre o processo de transgressão do personagem Léon, é uma retomada do olhar de Borgomano (2008): “Peut-être même, ce vol, cette effraction finissent-ils par devenir comme une figure masquée et inquiétante du passage qu’accomplit Léon vers un monde qui n’est pas le sien. Un passage dont on ne sort pas indemne: ‘Le vol est fini et le voleur est mort’.”

última frase da referida canção: “*Chhurm, kala, chalo gul layé*, ladrão, ô ladrão, vem, entremos nessa morada (...) o roubo acabou e o ladrão está morto!” (LE CLÉZIO, 1997, p. 141).<sup>21</sup>

Encontram-se ainda nessa narrativa outros paratextos indianos, representados por seus textos sagrados, aqui identificados. O mais importante deles é a referência ao rio *Yamuna*. Esse rio dá nome a uma instância dessa narrativa - *La Yamuna*, em que se vê contada a história de Ananta, a mãe do personagem Suryavati. Assim, o autor insere seu leitor no imaginário da cultura indiana. Sua fábula inicia-se na Índia, mais precisamente no rio *Yamuna*. É por meio do seu curso, em um movimento descendente, que os personagens chegam à Calcutá e, de lá, partem para Maurício. *La Yamuna*, um dos sete rios sagrados da Índia, é o lugar de nascimento do Senhor Krishna, o lugar de batismo do personagem Ananta, nome escolhido por significar o Eterno, a serpente na qual Deus descansa até o fim do mundo.

Um outro paratexto indiano é aquele do deus Yama e sua irmã Yamuna, representados simbolicamente pelos laços fraternos estabelecidos entre Léon e Suryavati, enquanto iguais, filhos de uma mesma paternidade, detentores de uma mesma identidade. Há, também, um paratexto indiano, o personagem Angoli Mala, um bandido do imaginário da cultura indiana, que aqui é referenciado pelo personagem Suryavati: “Parece-me que também eu tenho o ar de um louco. Suryavati me disse que eu me parecia com Angoli Mala, o bandido que cortava os dedos das pessoas na floresta, e que Buda curou de sua loucura.” (LE CLÉZIO, 1997, p. 257).<sup>22</sup> Angoli Mala sob a forma de uma referência auto-textual, será recuperado, posteriormente, pelo autor em uma nova obra intitulada *Hasard suivi d’Angoli Mala*, publicada em 1999.

Quanto às referências textuais ‘interiores’, ou seja, aquelas aqui compreendidas como auto-referências, retomadas do mesmo tema, da mesma estrutura narrativa, desenvolve-se nesse estudo, sua análise. Considerada a diversidade da obra lecléziana, e a pertinência dos temas escolhidos para essa análise, faz-se um recorte e privilegia-se as obras de Le Clézio, diretamente relacionadas com a temática e a relação espaço-temporal de *La quarantaine*. Para tanto, foram selecionadas as seguintes obras: *Désert*(1980), *Le chercheur d’or*(1985), *Voyage à Rodrigues*(1986), *La quarantaine*(1995) e *L’Africain*(2004).

<sup>21</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.201): “*Chhurm, kala, chalo gul layé, voleur, ô voleur, viens, entrons, dans cette demeure (...) le vol est fini et le voleur est mort!*”

<sup>22</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.383): “*Il me semble que moi aussi, j’ai l’air d’un fou. Suryavati m’a dit que je ressemblais à Angoli Mala, le bandit qui coupait les doigts des gens dans la forêt, et que Bouddha a guéri de sa folie.*”

Essas ‘biografias romanceadas’ ou ‘autobiografias ficcionalizadas’ constituem-se em objeto de análise, visto se tratarem de obras em que Le Clézio empreende uma viagem em busca de suas próprias origens, por meio da reatualização de seus antepassados que tomam corpo e voz nos personagens fictícios, que procuram o auto-conhecimento, Alexis e Léon, por exemplo, e, cuja busca materizaliza-se em *L’Africain*(2004).

A estrutura narrativa de *La quarantaine*,<sup>23</sup> duplicada e paralela, assemelha-se àquelas de *Désert* e *Onitsha*. Em *La quarantaine* o leitor é levado a percorrer duas narrativas distintas, registradas tipograficamente de forma diferenciada: *La Yamuna* e as demais instâncias narrativas. Essa disposição estrutural, é reveladora da relação espaço-temporal convergente no contexto dessa narrativa. *La Yamuna* representa a inserção no espaço e no tempo do imaginário indiano, em contraposição à relação espaço-temporal das instâncias narrativas *La quarantaine* e *Journal du Botaniste*, que cohabitam o espaço narrativo do terceiro capítulo. Essa estrutura narrativa duplicada foi empregada por Le Clézio em duas de suas obras que antecedem *La quarantaine*. Há uma década e meia, antes da escrita desse romance, Le Clézio, em *Désert* (1980) e, mais tarde, em *Onitsha* (1991), apresentava narrativas duplas, também diferenciadas tipograficamente. *Onitsha*(1991) apresenta-se composta por narrativas duplas alternadas e distinguem-se pelo recurso tipográfico das margens. *Désert*(1980) estrutura-se em duas narrativas independentes. De um lado, vê-se a história dos combatentes do deserto, no início do século XX e, de um outro, em uma outra narrativa, aquela de um personagem migrante, em busca do seu passado, Lalla. Essa reflexão pode ser ilustrada por meio do trecho extraído do artigo da pesquisadora Ana Luiza Silva Camarani (2004, p.4):

*Désert* compõe-se de duas narrativas independentes: de um lado, a história de uma aventura coletiva, a dos nômades do deserto exterminados pelas tropas do exército francês, por ocasião da colonização do Marrocos, entre 1909 e 1912; o menino Nour é testemunha desse drama. De outro lado, a história de uma aventura individual, a de Lalla, garota nascida no deserto e confrontada com a descoberta da civilização européia.

No caso de *La quarantaine* essa narrativa duplicada não se apresenta independente como em *Désert*(1980); ao contrário, elas entrecruzam-se e se diluem, como o rio, uma na outra. São histórias entrelaçadas e convergentes. De um lado, Léon, o europeu que procura se conhecer na sua relação com o espaço e o tempo desconhecidos do outro e, na outra instância narrativa, Suryavati refletida em Ananta, a inglesa de identidade indiana.

---

<sup>23</sup> Para melhor compreender a composição da arquitetura narrativa de *La quarantaine*, vide o Anexo D

Identifica-se nessas obras selecionadas, posturas narrativas recorrentes, que merecem ser apontadas nesse estudo, como por exemplo, a temática do sujeito moderno que busca a sua identidade em um mundo controverso, sob a perspectiva de um viajante, de um indivíduo ‘*depaysé*’, obrigado a conviver com espaços e tempos diferentes, com mundos imaginados e experimentados, aqui e alhures.

É o estudo da perspectiva do olhar de Le Clézio, um sujeito multicultural, impregnado pelo Outro, a orientação da análise desse romance, aqui sistematizada:

**TABELA 01 – ORIENTAÇÃO DA ANÁLISE DO ROMANCE**

OBRAS	ITINERÁRIO	ESPAÇO	TEMPO
<i>Désert</i>	Lalla	Deserto	plenitude
<i>Le chercheur d’or</i>	Alexis	Ilha	plenitude
<i>La quarantaine</i>	Léon/Ananta	Ilha	plenitude

Fonte: LE CLÉZIO (1980, 1985, 2005)

Ao se pensar nas obras acima referidas e, considerando-se a temática do homem moderno que busca incessantemente conhecer-se no reconhecimento com o outro e sua experiência espaço-temporal, pode se afirmar que Le Clézio assume uma postura indagadora com relação às angústias ressentidas pelo homem, diante de um mundo caótico e fragmentado, que podem, aqui, ser elucidadas por meio da análise do percurso, do itinerário desse homem, nessas obras. Trata-se de um percurso evolutivo, em que esses personagens apresentam-se expostos à mudança, preparando-se para transgredir e romper as amarras e fronteiras reais e fictícias que os colocam em uma condição de insularidade, em uma atitude introspectiva, ora frente à imensidão marítima, ora frente a solidão desértica, promovida pela tessitura temporal que neles se enreda.

O itinerário dos personagens Lalla, Alexis, Léon e Ananta, aproxima-se sob vários aspectos: o mergulho interior, o isolamento, o exílio, o contato com a natureza, a viagem interior/exterior como busca identitária.

Em *Voyage à Rodrigues* (1986, p.40), o protagonista se indaga – “*Pourquoi suis-je venu à Rodrigues? N’est-ce pas, comme pour le personnage de Wels, pour chercher à remonter le temps?*”. A resposta a essa questão pode ser recuperada no próprio texto da obra, assim como naqueles de *Le chercheur d’or* (1985) e de *La quarantaine* (1995). O sujeito moderno, encontra em si mesmo, por meio de um movimento introspectivo, sua essência.

Aquilo que Alexis vai encontrar em *Le chercheur d'or* (1985), seu tesouro, é o auto-conhecimento, a identidade a ser resgatada por Lalla em *Désert*, e por Léon em *La quarantaine* (1995).

Em *Désert* (1980), o personagem Lalla, aproxima-se, em certa medida, de Ananta, em *La quarantaine*. Ambas experimentam as conseqüências de uma situação de orfandade como índice de mudança. Essa, é resgatada por uma indiana, Giribala, dos braços de sua ama, após o massacre dos *sepoys*, rebelião contra o domínio britânico, e é inserida na cultura indiana, por Giribala, que a adota como filha. Essa menina inglesa, recebe, então, uma nova identificação– Ananta Devis e, uma nova identidade– eurásiana. Lalla, por sua vez, é acolhida pela tia Aamma e inserida em um novo espaço. Destaca-se que Lalla, não assume de fato esse novo espaço, alheio às suas experiências anteriores. Ao contrário de Ananta, ela conserva os traços identitários herdados, ou seja, aqueles dos homens azuis do deserto e é em busca deles que se dirige sua trajetória, em busca de uma felicidade atualizada pelo tempo da plenitude, promovida pela relação com o tempo mítico.

Em *Le chercheur d'or* (1985), o protagonista Alexis, filho de uma indiana e um inglês, nascido e criado na ilha Maurício, desenvolve uma relação amistosa e até mesmo, cúmplice, com o espaço e o tempo que o circunda; vivendo, dessa forma, em perfeita harmonia simbiótica com o seu espaço natal. Devido a falência do seu pai, a família viu-se obrigada a mudar-se para Forest Side. Diante dessa nova situação de deslocamento, imposta pelas circunstâncias, Alexis toma conhecimento, por meio de mapas e carta atribuídos ao corsário, da existência de um tesouro, possivelmente escondido na ilha Rodrigues. Assim, empreender uma viagem, a busca ao tesouro, é o motivo condutor dessa narrativa. Essa viagem, de certa forma, iniciática, expõe Alexis a uma nova relação espaço-temporal. Na ilha Rodrigues, esse personagem herda o sonho de encontrar esse tesouro e vê-se destituído de indicativos do mundo conhecido, estabelecendo, dessa maneira, uma nova relação com esse espaço inusitado. Essa empreita, coloca Alexis frente às situações inesperadas e ao contato com pessoas desconhecidas, em um processo situacional, bastante diferente daquele até então experimentado por Alexis, ou seja, o conforto de se sentir ‘em casa’ é substituído pela sensação de estranhamento causada pelo espaço e o tempo novos, a serem apropriados. Mas, é justamente nessa exposição ao novo, ao contato com o outro, que Alexis se descobre, e admite para si uma nova identidade. Farideh Alavi (2008), em seu artigo *La quête de soi dans Le Chercheur d'or, Recherche d'un nouvel âge d'or à la fin du XXème siècle*, resume o itinerário de Alexis em sua busca identitária, em um mundo utópico. Segundo esse pesquisador, o percurso iniciático do protagonista apresenta-se composto por três etapas sucessivas: sua



preparação, sua viagem e seu ‘renascimento’. A preparação se dá no contato direto com o seu espaço natal – “Inicialmente Alexis percorre a floresta e inicia-se na natureza. Como Emile de Rousseau ele saboreia sua imersão em um mundo natural. Pois a natureza parece estar na junção das concepções coletivas ou individualizadas da felicidade.” (ALAVI, 2008, p.3, tradução nossa).<sup>24</sup> À essa preparação sucede a viagem para Forest Side, um mundo desconhecido, destituído de valores emocionais – “Essa viagem torna-se então o símbolo de uma busca que parece ser originalmente aquela de um tesouro no sentido próprio, mas que culmina em uma descoberta: o conhecimento de si mesmo.” (ALAVI, 2008 p.3, tradução nossa).<sup>25</sup> Sua permanência em Rodrigues, o coloca na posição de um exilado, de um homem invadido pela solidão que procura encontrar, em uma ilha, nesse cenário utópico, o tesouro perdido. Nesse ambiente de privações, o sujeito moderno, aqui Alexis, para ter acesso ao tesouro, deve, inicialmente, perder-se de si mesmo. Esse itinerário de perdas e de encontros apresenta-se, como não poderia deixar de sê-lo, permeado pelos sonhos e desejos leclézianos: a conciliação do homem consigo e com os outros, em um mundo ideal, alheio às imposições da sociedade moderna, aqui representado pela ilha. Esse desejo pode ser recuperado em *Voyage à Rodrigues* (1986, p.139, tradução nossa), por meio das seguintes reflexões do narrador:

(...) o sonho de Robinson, o sonho de um domínio único onde tudo seria possível, novo, quase encantado. Onde cada ser, cada coisa e cada planta seriam a expressão de uma vontade, de uma magia, teria um sentido próprio. O sonho de uma nova partida, de uma dinastia. Quem nunca sonhou ser o primeiro de um reino, o começo de uma linhagem?<sup>26</sup>

A terceira etapa desse itinerário culmina no envolvimento de Alexis, com a situação de guerra, relatada no romance, constituindo-se, assim, em uma nova experiência de exposição ao novo, agora à fragilidade da vida, representada pela iminência da morte. Essa exposição se dá em profundidade e representa a gênese do novo sujeito moderno. Nesse sentido, podem ser aproximados os itinerários de Léon e Alexis, pois ambos tiveram que conviver com a proximidade da morte, com a dureza dos seus reflexos, para então renascerem. Assim como

<sup>24</sup> “*Dans un premier temps Alexis parcourt la forêt et s’initie à la nature. Comme l’Emile de Rousseau il savoure son immersion dans le milieu naturel. Car la nature semble être à la charnière des conceptions collectives ou individualistes du bonheur*”.

<sup>25</sup> “*Ce voyage devient alors le symbole d’une recherche qui semble être à l’origine celle d’un trésor au sens propre mais qui aboutit à une découverte.*”

<sup>26</sup> Citação original: “*(...) le rêve de Robinson, le rêve d’un domaine unique où tout serait possible, nouveau, presque enchanté. Où chaque être, chaque chose et chaque plante seraient l’expression d’une volonté, d’une magie, aurait un sens propre. Le rêve d’un nouveau départ, d’une dynastie. Qui n’a pas rêvé d’être le premier d’un règne, le commencement d’une lignée?*”

em *La quarantaine*, aqui, nessa narrativa, a morte não significa fim, mas, ao contrário, continuidade e mudança. Após essa experiência de guerra, Alexis empreende uma outra viagem, a do retorno ao seu espaço natal e ao tempo das origens, rememorado. Agora, como um homem novo, que se conhece e tem nas mãos as rédeas de seu próprio destino, encontra-se em harmonia consigo mesmo e com o mundo circundante. Essa harmonização interior tem como ponto de partida a harmonização e o equilíbrio exteriores, ou seja, fundamentam-se no equilíbrio com o espaço e o tempo conciliadores. Dessa forma, Alexis passa por um processo de dissolução de uma situação de conforto, apaziguadora, para a reconstrução de uma nova situação, agora solidificada em suas próprias escolhas. Isso se dá, em certa medida, com o personagem Léon, em *La quarantaine* (1995).

O itinerário empreendido por Léon em busca de si mesmo, de uma identidade, se desenvolve na seguinte orientação: a relação com o espaço e o tempo novos, desconhecidos, da ilha Plate, é determinante para seu auto-conhecimento. Esse percurso identitário apresenta-se constituído, assim como o de Alexis, em três etapas: a primeira, a inventariação do espaço e tempo desconhecidos, a segunda a apropriação do espaço e do tempo do outro e, por último, a sacralização do espaço e do tempo novos, promotora de uma nova identidade. Alexis reconhece-se a si mesmo, em um processo de interiorização, promovido pela exposição ao novo. Léon reconhece-se a si mesmo por meio de um processo de projeção no outro e apropriação desse outro, na adoção de um espaço e tempo sacralizados, como promotora de uma nova identidade.

Observa-se, pois, que o itinerário evolutivo desses quatro personagens apresenta-se permeado pela relação com o espaço e o tempo incomuns. As narrativas que os abrigam são textos que enfocam regiões que sugerem uma condição espaço-temporal de imensidão reclusiva: o deserto e a ilha. Os textos que abordam regiões insulares, são representativos da relação que Le Clézio estabelece com a sociedade moderna. Seus personagens encontram-se espacialmente situados à margem, à espreita do continente hegemônico europeu. Isso lhes permite, por meio desse distanciamento espacial, experimentar a relação conflituosa do colonizador *versus* colonizado, no confronto direto com o espaço, o tempo e a cultura desse. Dessa forma, instala-se uma visão crítica dialética, por parte do sujeito moderno dessas narrativas, que, ora se quer europeu, ora se quer eurasiático. Essa postura é reveladora do imaginário lecléziano que aponta para uma crítica social, inserida nas questões pós-coloniais. É o que se observa, claramente em *Le chercheur d'or* (1985) e em *La quarantaine* (1995), por exemplo. Os conflitos existenciais oriundam-se de questões econômico-sociais emergentes da situação de colonialismo. Destaca-se que essa postura anti-colonialista encontra ecos em

vários escritores de expressão francesa. Dessa forma, suspeita-se que a nova identificação do personagem Ananta, em um momento posterior da narrativa, mais especificamente na passagem em que Giribala acrescenta à identificação de Ananta o sobrenome Devis, deve-se ao desejo, por parte de Le Clézio, de render homenagem àqueles, que como ele, ressentem do desconforto dessa postura colonialista, sobretudo à escritora mauriciana Ananda Devi <sup>27</sup>, correligionária do projeto de resgate da identidade das minorias.

O espaço da ilha, torna-se por si mesmo uma espécie de personagem em *La quarantaine* (1995), *Voyage à Rodrigues*(1986) e *Le chercheur d'or* (1985). Nele podem ser recuperadas longas descrições espaciais poetizadas. O sujeito moderno, aí, encontra-se enredado nas malhas imagéticas desse espaço, estabelecendo com ele uma relação íntima e intimista. Alexis e Léon são invadidos pelo espaço e tempo novos, mergulham o seu 'eu' até o mais profundo de suas raízes e emergem na imensidão marítima insular, não como náufragos perdidos, mas sim, como marinheiros bem sucedidos. A ilha, para Le Clézio, apresenta-se como um espaço de permanente tensão e, por isso, provisório. A ilha é promotora de reflexões existenciais; é nela que residem todos os 'Robinsons' e todos os 'Crusoés', ou seja, o paraíso materializado em estado de permanente transformação, o lugar onde estagiam os sujeitos predispostos às mudanças, expostos à alteridade. Onde o sujeito moderno, encontra-se para em seguida se perder, ou vice-versa, na sua relação espaço-temporal. Essa relação com a ilha, como lugar de permanência provisória, pode ser mais bem compreendida no seguinte trecho da entrevista de Le Clézio (LHOSTE, 1971, p.86, tradução nossa):

(...) em uma ilha você não está no mar, você o ignora completamente, ao contrário, você está são e salvo na terra, está muito mais seguro que em um barco. Não sei se você já morou em uma ilha, mas esse sentimento de algo que destrói continuamente, uma impressão de usura, você tem a impressão que o mar está pronto para te engolir todas as noites, pronto para retirar de você um pedaço de terra até o ponto em que não exista mais ilha.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Ananda Devi (Ananda Nirsimboo-Anendem), etnóloga de formação, é uma das romancistas bem mais reconhecidas no Oceano Índico. Influenciada pela cultura indiana seus textos fundem a mestiçagem de culturas orientais e ocidentais. Suas obras denunciam as imposições sócio-culturais colonialistas e abordam questões de exclusão, alteridade e sofrimento, que acometem as sociedades marginalizadas, com destaque ao contexto de Maurício. Contra todo tipo de rejeição, essa escritora, propõe em sua obra um engajamento do imaginário insular como promotor do reconhecimento da alteridade.

<sup>28</sup> Citação original: "(...) dans une île Vous n'êtes pas dans la mer vous ignorez tout de la mer vous êtes au contraire sain et sauf sur la terre vous êtes beaucoup plus en sécurité que sur un bateau Je ne sais pas si vous habitez dans une île mais vous avez ce sentiment de quelque chose qui ronge continuellement une impression d'usure vous avez l'impression que la mer est en train de vous avaler chaque nuit est en train de vous enlever un petit morceau de terre jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'île."

A relação espaço-temporal é também determinante em *Désert* (1980). Lalla só consegue encontrar sua verdadeira identidade quando retorna à sua terra natal, em meio às dunas, ao calor, ao sol do deserto, aproximando-se de seus antepassados, dos quais o personagem Nour, o protagonista da narrativa paralela nesse romance, é o representante.<sup>29</sup>

A condição espacial de imensidão reclusiva, nesses romances, é permeada pela questão temporal. O tempo da plenitude perpassa todos esses personagens. Alexis, Léon, e também a jovem Lalla, revivem o momento passado, a infância, por meio da atualização do passado no presente intemporal, como recuperação de um tempo mítico de menor fragmentação. É a relação temporal mitificada que permite ao sujeito moderno suportar os constringimentos do tempo inconsistente da modernidade. Reviver os momentos conciliadores, como possibilitadores de apaziguamento e de instalação de novas identidades, constitui-se na postura dos personagens dessa narrativas. Lalla e Aléxis buscam, por meio do tempo mítico, resgatar a felicidade experimentada no tempo passado, na infância, no conforto do tempo que sustentou as relações familiares desejadas. Léon, apropria-se do tempo do outro, sacraliza-o e o assume como seu. Um tempo mítico, em que passado, presente e futuro, convergem em um instante intemporal, alheio à sua condição histórica. Por meio dessa atualização temporal, pode se resgatar o tempo da origem, o tempo em que tudo teve início. O tempo que se deseja reviver. O tempo mítico, que sustenta o *cronos* dessas narrativas é determinante no processo de auto-conhecimento e na instalação de uma nova identidade.

A respeito disso, a pesquisadora Maria Ivonete Santos Silva (2008), desenvolve um estudo sobre o tempo na modernidade, com base no crítico-poeta Octavio Paz, no qual faz reflexões sobre o tempo e a sua medida do mundo. Nesse estudo, segundo ela, admitir a existência de um presente interminável, em permanente movimento, significa admitir a eficácia desse tempo intemporal para estabelecimento da adoção das diferenças, experimentadas pelo sujeito moderno, no instante de sua atualização. Assim, o tempo mítico reatualizável permite aos personagens Lalla, Alexis e Léon, admitir o caráter compósito e caleidoscópico da identidade do sujeito moderno, passível de modificação. As reflexões dessa pesquisadora são assim apresentadas (SILVA, 2008, p.103):

A formulação de um novo conceito de Tempo, portanto, depende da compreensão da Lógica do Acontecimento, que consiste na apresentação de um presente contínuo, sempre atualizado por diferentes dimensões da existência. Nesse sentido, a multiplicidade, como elemento fundamental da

---

<sup>29</sup> No romance *Désert*(1980), o personagem Nour é o protagonista da narrativa paralela ‘aquela de Lalla. Ele representa a ancestralidade de Lalla. Os homens azuis que percorrem o deserto.

modernidade e da intertextualidade, encontra o seu ponto de equilíbrio e de afirmação na dialética que rege a “diferença” e a “repetição”. Esse presente contínuo e “interminável”, como diz Octavio Paz, não significa estagnação na medida em que ele está em constante movimento. Do mesmo modo, a repetição, ao contrário da cópia, engendra a diferença e a fruição do próprio Tempo.

Nesse sentido, os personagens Alexis, Lalla, Léon e Ananta, ressoam as vozes do sujeito moderno, aqui representadas, por meio das diferentes configurações espaço-temporais assumidas e vividas nessas narrativas. As vozes de Le Clézio, reverberadas no espaço e no tempo da imensidão reclusiva.

Em vista disso, o estudo aqui empreendido, reflete a revelância dessa pesquisa, cuja orientação se processa no seguinte sentido: Inicialmente, fazem-se reflexões sobre o gênero romance desde sua instalação como gênero da modernidade, seguida do estudo da narrativa contemporânea de Le Clézio e sua relação com o mundo moderno. Na seqüência estabelecem-se análises que podem identificar o sujeito moderno e sua relação com o espaço e o tempo circundantes, na tentativa de construção de uma identidade. Esse trabalho pretende representar mais um olhar sobre a narrativa poética de Le Clézio, acrescentando aos demais textos críticos, uma outra visão de seus textos, expressivos das inquietações do homem moderno e sua relação com as categorias espaço-temporais. Essa análise estabelece confluências entre os pressupostos teórico-literários da modernidade com a produção literária francesa contemporânea, mais especificamente aquela de Le Clézio. Por meio do estudo de *La quarantaine*, analisa-se o itinerário do sujeito moderno, que nessa narrativa busca a identidade, e identificam-se os elementos composicionais desse romance, na relação com o espaço e o tempo, capazes de instaurar a construção dessa identidade. Estabelece-se, pois, pontos comuns entre as representações espaciais e temporais da trilha de vida dos personagens da narrativa em questão, articuladas com a construção do espaço e do tempo da modernidade, como promotores identitários do sujeito moderno.



## 2 A MODERNIDADE E LA QUARANTAINÉ

Pensar a Modernidade como uma oposição à Antiguidade, com um olhar que apenas se detém na instância original desta oposição, ou seja, nas diferenças composicionais das categorias Antigo e Moderno, parece ser um procedimento até certo ponto primário, incapaz de sustentar uma discussão mais ampla sobre esta Modernidade e suas atualizações incessantes.

Muito se estudou a respeito da Modernidade, sob a ótica de seus pares antagônicos que inevitavelmente se colocam em cena quando da discussão dessa condição, quais sejam **antigo** e **moderno**, **novo** e **velho**, **passado** e **presente**.

As querelas envolvendo os modernos e os antigos constituíram as bases das interlocuções de poetas e teóricos que experimentaram o impacto do **moderno** em suas mais diferentes manifestações: quer nas obras de arte, de uma maneira geral, quer na literatura, mais especificamente, como em Baudelaire, Rimbaud e seus contemporâneos.

Baudelaire vivenciou a modernidade, não somente em sua oposição direta ao antigo, mas naquilo que a obra de arte moderna perpetuou como estética do seu tempo. Ao fazê-lo, aponta uma nova maneira de se ver a obra de arte e, por conseguinte, de se experimentar esta nova condição, concebida por ele como sendo mutável, oscilando entre o atual e o clássico, definindo a atualidade histórica do seu presente; sendo, também, a instalação do poético no histórico e a extração do eterno a partir do transitório.

Ao definir esteticamente a modernidade como transitória e eterna, ao mesmo tempo, Baudelaire (1995) instala o poético no histórico e inicia um diferente olhar sobre o artístico: a concepção histórica da arte. A obra de arte passa a ser apreciada considerando-se o contexto da sua produção e, por isso, pode assumir um caráter revelatório. O momento histórico é então significativo, ou seja, o valor de uma obra de arte encontra-se também na sua compreensão histórica.

Esta compreensão estética do mundo atenua as diferenças entre o antigo e o moderno e lança o foco sobre a percepção histórica da arte e de suas diferentes épocas. Não é mais justo falar em obras de artes modernas ou antigas, considerando-se o espaço temporal que as separa, visto que a idéia de passado e presente, enquanto categorias temporais estanques, não mais tem lugar nessa concepção renovadora. O presente passa, dessa forma, a atualizar o passado. A obra de arte tem significado por meio de seu valor estético histórico, presentificado em si mesma, e vale pelo seu caráter de novidade.

Walter Benjamin (1994, p.80) faz uma análise da obra de Baudelaire em que pode ser observada uma nova maneira de se perceber a relação entre a Modernidade e a Antiguidade. Nessa percepção a Modernidade se funde na Antiguidade, atualizando-a:

No belo atuam conjuntamente um elemento eterno e imutável (...) e um elemento relativo e limitado. Este último (...) é fornecido pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. Sem esse segundo elemento (...) o primeiro não seria assimilável.

Compreender a Modernidade como uma concepção estética e histórica é admitir a existência de uma relação de dependência da obra de arte com a sua época. O que significa dizer que a obra de arte reflete o momento de sua produção e, por isso, não pode ser avaliada como moderna ou antiga. Ela sempre será moderna tendo em vista seu caráter temporal. Trata-se, aqui, de se considerar o presente histórico como elemento atualizador da obra de arte.

Hans Robert Jauss (1996) desenvolve um estudo sobre a evolução do termo *modernus* sob o ponto de vista da literatura, analisando-o no contraponto de sua antítese, dentro de uma perspectiva histórica, em um percurso que vai da Antiguidade até o momento atual.

Ele define a modernidade como a auto-consciência de nosso tempo como época em oposição ao passado. Não se trata, aqui, de um passado remoto ou próximo, mas, ao contrário, de um tempo presente em todos esses passados. No agora ou no ontem, o moderno se faz presente e pode então ser identificado. Conhecer o seu tempo é, pois, um indicador da modernidade (JAUSS, 1996, p.50):

Moderno marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo; (...) a fronteira entre as novas produções e aquelas que se tornam obsoletas- entre o que ainda ontem era atual e o que hoje está envelhecido.

Nesse sentido, a auto-consciência da própria época é a concepção da história como algo cíclico, não mais linear, passível de atualização. A modernidade se constitui em uma atualização do novo sob uma perspectiva histórica temporal cíclica. Ela perpassa o novo e o antigo, definindo a atualidade do presente.

A Modernidade assim compreendida é representativa daquilo que Jauss chama de **espírito do tempo**, ou seja, um novo olhar consciente, significativo de toda e qualquer época. É essa a concepção de modernidade que sustenta essa análise.



Dessa forma, se a modernidade está ligada ao espírito do tempo, ela é inevitavelmente **plural**. Não há, pois, uma só modernidade e sim várias modernidades, condicionadas pelo tempo e espaço, o aqui e o agora. A modernidade é compreendida como sentido de presente, o que conta é o que se faz e se sente agora.

Assim, instauram-se, incessantemente, várias modernidades que oscilam entre o agora e o passado. Baudelaire, ao considerar a arte composta por duas metades – uma metade poética e, por isso, imutável e, outra metade histórica, por isso transitória – faz compreender que poético atualiza o presente histórico, sendo, portanto, temporal e plural. O espírito do tempo traduz o agora e insere na obra de arte a modernidade da época.

A modernidade constitui-se, portanto, em uma nova maneira de sentir e pensar o mundo; é o espírito do tempo que revela a consciência de uma época, o olhar dirigido a essa época, próprio de cada momento.

O século XX propagou a ruptura de paradigmas instalando várias modernidades e, a obra de arte, neste contexto, por se pretender universal, estabelece com essas modernidades o compromisso de desvelar um dado novo, uma **novidade** de caráter revelatório. Octávio Paz (1982) diz que a modernidade confere à novidade o valor de obra de arte, que se instala no momento da revelação inesperada de uma nova maneira de se olhar o mundo. A respeito disso, Guillermo de Torre (1970) já antecipava essa antinomia. Para ele a novidade se sobrepõe ao novo ao se apresentar como reveladora de uma outra possibilidade de representação inusitada no senso comum e até mesmo no *non sense*.

Nesse contexto, tudo passa a ser **novo** e intimamente ligado ao conceito de **instantâneo**. O olhar dirigido a esse mundo é heterogêneo e, por isso, fragmentado. Muitas verdades se revelam incapazes de se sustentar e se mostram desarticuladoras. O espírito do tempo dessas modernidades reflete um homem que não mais se conhece, nem tampouco se reconhece em sua relação com o mundo; um homem que experimenta o impacto da modernidade **transitória**, fugidia, **contigente** sem, contudo, ser capaz de desprezá-la (COUTINHO, 1995, p.659).

A modernidade produziu novos sentidos de **espaço** e **tempo** nesse mundo de efemeridades e fragmentações. Assim, compreender as relações do homem moderno com seu espaço e seu tempo constitui-se em um dos principais objetivos da análise que se propõe desenvolver.

David Harvey desenvolve um estudo sobre a experiência do espaço e do tempo na modernidade, no qual esses componentes são considerados como categorias básicas da existência humana, capazes de exprimir o papel das práticas humanas em sua construção,

podendo ainda representar índices facilitadores para a construção da identidade do sujeito moderno: “As ordenações simbólicas do espaço e do tempo fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos quem ou o que somos na sociedade” (HARVEY, 1993, p.198).

Por outro lado, Bachelard (1993) faz reflexões sobre o tempo, o instante, o espaço e sua natureza com o homem. Ele aponta o espaço e o tempo como descontínuos e o instante como pontual. Atribui-se, dessa forma, um caráter especial ao **instante**, como promotor das experiências vividas ao longo de um tempo aparentemente contínuo. Para ele, o homem não é. Ao contrário, ele **se faz** no instante. É o instante que permite ao homem de se tornar uma individualidade. “(...) é o instante que renovando-se permite ao Ser a liberdade ou a chance inicial do devir.” (HARVEY, 1993, p. 198).

Cada momento da existência humana pode parecer finito e definitivo, mas, na verdade, é suscetível de continuidade e, por isso, inacabado. Dessa forma, a identidade do homem moderno está em permanente mutação; sua construção encontra-se intimamente ligada às relações que ele estabelece com o seu mundo, com o espaço em que ocupa, em determinado momento.

A relação espaço-tempo na modernidade pode facilitar o reconhecimento da identidade visto se tratar de um processo articulador em que o espaço acolhe o indivíduo dando-lhe a sensação de bem-estar e segurança, apesar das diferentes experiências temporais. As práticas temporais, nesse processo, agem como elementos moderadores contribuindo para a instalação de uma identidade provisória do homem moderno.

O desejo de se harmonizar-se consigo mesmo, conhecer-se, definir-se, sem para tanto ser **definitivo**, reflete a condição do homem moderno frente à pluralidade do mundo contemporâneo, podendo, inclusive, significar uma aparente, mas confortável estabilidade. É em busca dela que vai esse homem, mesmo que ainda reconheça nessa condição um caráter provisório.

A literatura contemporânea é uma literatura de experimentação; ela não se crê mais capaz de transformar o caos do mundo. Le Clézio, a seu turno, atribui à literatura a função de representação desse mundo caótico e, vê o romance como um gênero multiforme que participa de uma mestiçagem, um feixe de idéias que reflete nosso mundo diverso (MAGAZINE LITTÉRAIRE, 1998, p.98).

A obra de Le Clézio não se insere em uma única classificação. Ela é ao mesmo tempo mística, filosófica e ecológica. Jean-Marie-Gustave Le Clézio, escritor francês, tem como herança genética e mítica o sopro que vem das ilhas do oceano Índico, mais precisamente da

ilha Maurício. Desde seu primeiro livro *Le Procès Verbal* (1963), ele busca suas origens, envolvendo o leitor em uma aventura que suscita não somente a inteligência abstrata, mas, sobretudo, as sensações. Trata-se de uma leitura experimentada em sua amplitude. Le Clézio se declara habitado pelo outro, ou melhor, pelos outros que o compõem. Os deslocamentos espaço-temporais, imprescindíveis à tradução de suas sensações vivenciadas, dão-se por meio de retornos e avanços temporais, desconstruindo, dessa forma, a linearidade cronológica. Estar ao mesmo tempo no século XXI e no século XIX, por exemplo, estar aqui e lá, constitui-se em uma estratégia narrativa, muito cara a Le Clézio e a seus contemporâneos da modernidade. Para ele, a possibilidade de ir e vir trata-se de uma única e mesma realidade. Ele acredita ser impossível conceber a realidade de nosso tempo sem a profundidade oferecida pelo passado. Assim, torna-se possível a compreensão do seu eu nas relações com o espaço e o tempo já experimentados e a ser vividos. Para Le Clézio, o homem nunca abandona a sua infância. Quando adulto, é um ser duplo que caminha em direção à velhice. O homem é, pois, a somatória de suas diferentes experiências espaço-temporais.

Os livros de Le Clézio são inspirados em acontecimentos dos quais ele esteve bem próximo, que tiveram relação direta consigo mesmo, sem, contudo, se tratar de autobiografias (LHOSTE, 1971). Isso se dá com o romance *La quarantaine*(1995), em que o autor nos enreda, de um lado, revelando conflitos existenciais dos personagens, e de um outro, desvelando sentimentos ocultados e angústias desses personagens, assim como aquelas da narrativa.

O espaço e o tempo na modernidade deixam de apresentar aspectos previsíveis de concretude e medida, ou seja, de ter o caráter de determinantes e determinados **por e no** mundo circundante, limitado e linear, para assumir um caráter de convergência. Eles simplesmente **acontecem** e têm a sua própria lógica, indiferente à lógica do mundo objetivo e, podem ser atualizados pelos signos literários.

Octávio Paz (1982) discute o espaço e o tempo sobre o ponto de vista da **convergência**, apontando para a possibilidade que tem o homem contemporâneo de experimentar, de uma só vez, o impacto do espaço e o do tempo. Essa experiência espaço-temporal convergente se mostra capaz de promover uma nova relação do homem com essa categoria, podendo ser apaziguadora ou não. É o que se percebe no romance *La quarantaine*(1995)

Os personagens dessa narrativa de Le Clézio, por se encontrarem em condição de isolamento, são levados a refletir sobre sua própria condição. Oprimidos pelo espaço físico e submetidos às imposições do tempo cronológico, às vezes não se reconhecem no momento

presente. Isso se dá, por exemplo, com o personagem Léon, o Desaparecido, com relação a seu irmão e pode ser percebido no romance: “Ele é meu irmão, e, no entanto, parece-me que ninguém me é mais estranho. Foi ele quem mudou, ou eu, ou então, ao chegar aqui, perdemos todo o supérfluo que nos igualava?” (LE CLÉZIO, 1997, p.146).<sup>30</sup>

Esses personagens, assim como o leitor moderno, se deparam com inquietações do mundo contemporâneo, pleno de ambigüidades. Incomodados também por uma condição de instabilidade, eles procuram na sua relação espaço-temporal, o (re)estabelecimento de um equilíbrio promotor de apaziguamento e conciliação, consigo mesmos e com o mundo que os rodeia.

A relação com o espaço, como sendo um espaço conciliador, ou seja, como referencial possível de acolher o homem moderno pode ser percebida ao longo dessa narrativa e, claramente, na passagem a seguir, em que o personagem estabelece uma relação de identificação com o espaço novo, inicialmente ameaçador e, agora, cúmplice e promotor de equilíbrio. O reconhecimento do espaço como referencial pode, ainda que instantaneamente, dar ao homem moderno uma sensação de apaziguamento, tão cara em um mundo de fragmentações e desencontros. Isso pode ser ilustrado na seguinte passagem do romance, em que o personagem Léon, o Desaparecido, estabelece uma nova relação com o espaço desconhecido: “Descobri que os terrenos de corriolas e as moitas trazem agora as marcas de meus passos(...)Parece-me que conheço cada pedra da orla, cada passagem entre as arestas dos corais mortos, cada tufo de erva daninha e cada planta.” (LE CLÉZIO, 1997, p.101).<sup>31</sup>

Ao compreender a Modernidade como a auto-consciência da própria época, como a identificação do **espírito do tempo**, compreende-se, também, que o seu sujeito, ou seja, o homem que vivencia essa modernidade, a experimenta, necessariamente, por meio de sua percepção histórica temporal.

Nesse sentido, as modernidades, na perspectiva de Jauss (1996), são reveladoras da condição de ser de seus sujeitos, pois as relações estabelecidas entre eles, constituem-se nas tramas que participam da tessitura do **espírito do tempo**, responsável pela instalação das modernidades no plano da história.

---

<sup>30</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.209): “*Il est mon frère, et pourtant il me semble que personne ne m’est plus étranger. Est-ce lui qui a changé, ou moi, ou bien est-ce qu’en venant ici nous avons perdu tout le superflu qui nous appareillait*”.

<sup>31</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.142): “*J’ai découvert que les plantes de batatrans et les buissons portent maintenant la marque de mes pas... Il me semble que je connais chaque pierre du rivage, chaque passage entre les arêtes des coraux morts, chaque touffe de chiendent et chaque plante*”.

Como foi visto anteriormente, Baudelaire ao definir a modernidade, põe em cena dois termos opostos, presentes na constituição de cada modernidade: **eterno** e **transitório**, refletindo sobre idéia de mobilidade, tão cara aos tempos atuais.

Esse caráter mutável da modernidade leva a perceber, nessa análise, essa condição não mais como um lapso temporal, registrado em uma linha cronológica e, sim, como uma condição de existência dos seus sujeitos. O que interessa é compreender o sujeito da modernidade<sup>32</sup> em sua relação com o mundo circundante, considerando-se, sobretudo, sua experiência espaço-temporal.

Para melhor explicitar a concepção de sujeito da modernidade, norteadora dessa análise, recorre-se a Stuart Hall. Ele faz um estudo sobre a crise da identidade do sujeito moderno, discorrendo sobre o como essa crise se instala, suas causas e conseqüências. Desenvolve uma reflexão sobre essa crise, sob o ponto de vista de alguns teóricos que apontam as identidades modernas em processo de **descentração**, de deslocamento ou fragmentação destas identidades, interessando-lhe saber o que esse processo significa para o sujeito da modernidade:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de duplo deslocamento—descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 1998, p.9).

Esse teórico faz uma análise das concepções de três tipos de sujeito que atuaram na época dita moderna: o sujeito do Iluminismo, o sujeito Sociológico e o sujeito Pós-Moderno. A compreensão destes tipos de sujeitos modernos se dá quando se observa o lugar de **ancoragem** dos mesmos, ou seja, a relação que estabelecem com o mundo interior e exterior e, suas decorrentes conseqüências. **O sujeito do Iluminismo** ancora-se em seu próprio núcleo, ou seja, abrigando em si uma identidade segura e imutável. **O sujeito Sociológico**, por sua vez, ancora-se na estrutura social, apresenta um núcleo interativo, instaurador de uma identidade que se constrói na interseção do seu **eu** e da sociedade da qual faz parte. Dessa

---

<sup>32</sup> A modernidade aqui referida é aquela identificada na produção artística circunscrita no século 20, mais precisamente, em sua segunda metade, reveladora da auto-consciência de sua época. É o **espírito do tempo** que perpassa toda a produção humana, sobretudo literária, passível de ser recuperado, mais especificamente, por meio da análise dos sujeitos da modernidade que compõem o texto de Le Clézio em questão.

forma, vemos uma identidade passível de ser modificada pelas interações do mundo exterior, sem, contudo, perder a essência do seu próprio núcleo, real e individual. **O sujeito Pós-Moderno** tem uma ancoragem móvel e provisória, visto que experimenta o deslocamento e as diversas interseções do seu núcleo com o mundo circundante. Nessa concepção não é mais adequado falar-se em uma identidade do sujeito, mas sim em identidades provisórias e contraditórias: “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, 1998, p.13).

Ainda sobre o sujeito moderno, encontra-se um estudo da psicanalista Maria Rita Khel (2008), que analisa esse sujeito do ponto de vista psicológico, e conclui dizendo que o mesmo é “um ‘homem psicológico’, convocado a dar conta de sua própria experiência subjetiva, produzida no encontro tenso entre ‘vivências de diversidade e de ruptura’ e outras tendências(...)”.

Ao analisar o ponto de vista do romance *La quarantaine*, sobretudo no que diz respeito àquilo que se considera como a fonte narrativa, ou seja, de onde provêm as informações para a tessitura da fábula, e, considerando-se, também, a relação que os personagens estabelecem com o tempo e o espaço circundantes, no desenvolver da narrativa, podem-se alocar alguns dos seus personagens, dentre eles os protagonistas, em dois grupos distintos. Tendo em vista a perspectiva do lugar de ancoragem dos sujeitos modernos, identifica-se um primeiro grupo, o grupo do sujeito sociológico, em que se encontram os personagens Jacques Archambau, sua esposa Suzanne e o botânico Jonhn Metcalfe. Esses personagens representam sujeitos modernos que, apesar de se inquietarem com os desconfortos da moderna civilização européia, da qual fazem parte, não chegam, ao longo da narrativa, a mudar essa condição. E, em um segundo grupo, o grupo do sujeito pós-moderno, vê-se, inicialmente, o personagem Léon Archambau, o sobrinho-neto de Jacques, que transpõe a barreira da quarentena ao atualizar o tempo mítico, cujo ápice se dá na parte *La Yamuna*, quando o narrador sacraliza o espaço e o tempo, promovendo uma fusão representativa de uma regeneração cósmica, o estabelecimento da ordem do cosmos. Encontra-se, também, nesse grupo, o outro Léon, o Desaparecido, que atravessa para o outro lado da Quarantaine e se funde com o personagem Suryavati.

Os personagens desse romance, assim concebidos, são representativos do **espírito do tempo, auto-conscientes da sua época**, dos embates da civilização européia moderna.

Nesse sentido, encontra-se em *La quarantaine*, a presença de um **eu** que assume uma identidade coletiva, na medida em que não se constitui na representação de um indivíduo, ao

contrário, trata-se de um grupo, consciente de sua época. Um **eu** que de um lado ancora-se em uma estrutura social em questionamento e, de um outro, por meio de constantes deslocamentos, estabelece indentidades provisórias e virtuais.

As transformações do século XX, tais como: a liberação do homem da dependência religiosa, o seu assentamento no centro do Universo, a Ciência, a Razão e o Individualismo, entre outras, contribuíram para a concepção do sujeito da modernidade, que pode ser recuperado pela arte e identificável, por exemplo, pela Literatura.

Um homem psicológico, exposto a uma experiência de desamparo, historicamente concebido – é essa a concepção de sujeito adotada nessa análise. Um indivíduo consciente de sua época, revelador do espírito do tempo. É esse o sujeito estudado em *La quarantaine* (1995).

Entretanto, para se verificar aspectos mais específicos e pontuais como esses acima apresentados, é necessário alinhar, ainda de maneira rápida, os elementos importantes que compõem a tessitura dessa narrativa, de forma a garantir um sentido consistente às inúmeras observações que se acumulam.

*La quarantaine* é um romance datado de 1995, que narra a história de uma experiência inusitada de isolamento insular. Seus personagens vindo da França para as ilhas Maurício, fazem uma escala na ilha de Plate, para em seguida desembarcarem em Maurício. Essa escala os obriga a ficar em quarentena, pois é identificada uma epidemia de varíola que acometera os passageiros do navio Ava.

Jean Marie Gustave Le Clézio, o autor desse romance, leva seu leitor a compartilhar as experiências dessa situação de confinamento, por meio da identificação entre ele (autor), narrador, personagens e leitor, que perpassam toda essa narrativa e pode ser percebida pela análise dos pontos de vista que se multiplicam ao longo da trajetória ficcional.

A fábula<sup>33</sup> foi inspirada nas trilhas de vida da família paterna de Le Clézio, que, nos caminhos da Colonização francesa, no final do século XVIII, imigrou da França para a ilha Maurício; mais precisamente na situação de quarentena vivida pelo seu avô, que em *La quarantaine* é representado pelo personagem Jacques Archambau. Apesar de se tratar, em um primeiro momento, da representação da história de uma família, o romance simboliza a história de um povo, as experiências da condição de colonizado e de colonizador, ressentidas cultural e ideologicamente.

---

<sup>33</sup> Os termos fábula, tema e sub-tema, empregados nesse estudo têm como sustentação teórica B. Tomachevski (1978) em *Teoria da literatura-formalistas russos*.

No espaço ficcional, o leitor vai conhecer a história da família Archambau. O então jovem Jacques Archambau, acompanhado pela esposa Suzanne e por seu irmão Léon, experimentam, nesses quarenta dias de isolamento, momentos difíceis de exílio, medo, incompreensão, desatino e ódio. O confinamento em uma ilha isolada por uma epidemia e os momentos que antecedem ao **juízo final**,<sup>34</sup> configuram-se em um espaço, ao mesmo tempo, aberto e limítrofe, próximo ao paraíso (aqui representado pela ilha Maurício, o lugar de destino), promotor de reflexões existenciais, representativas das angústias do homem moderno. É o que vai esclarecer a passagem do texto do romance, abaixo:

A noite começara a cair, adiantada pelas nuvens que captavam os últimos raios de sol. A baía das Palissades faz face para o oeste, e eu podia ver o céu abrasado através das fendas das nuvens, e o mar cor de lava, resplandecente e tumultuoso. ‘Uma paisagem de fim do mundo’, murmurou Jacques. A quarentena. (LE CLÉZIO, 1997, p.47).<sup>35</sup>

Apesar de se relatar fatos ocorridos com a família Archambau, o romance não se apresenta como uma estrutura fechada de modelo familiar. O herói não é um indivíduo, um ser particular, identificável, mas, ao contrário, um tipo,<sup>36</sup> um personagem que representa o sujeito europeu. Os personagens desenvolvem-se conduzidos por uma tensão psicológica, agravada pela situação de insularidade,<sup>37</sup> de forma quase inconsciente, mas profundamente intensa, vivenciando os ditames e antinomias de uma reflexão existencialista, que se questiona ao desvelar os questionamentos da própria inserção no mundo.

A narrativa desse romance apresenta-se estruturada em quatro capítulos<sup>38</sup>, ou temas, a saber : *Le voyageur sans fin* , *L’empoisonneur*, *La quarantaine* e *Anna*. O terceiro capítulo, *La quarantaine*, apresenta-se dividido em duas outras narrativas, ou sub-temas, intituladas

<sup>34</sup> A expressão em negrito é aqui empregada em seu sentido bíblico, ou seja, como um rito de passagem que antecede a morte.

<sup>35</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.66): “*La nuit avait commencé à tomber, avancée par les nuages qui captaient les derniers rayons du soleil. La baie des Palissades fait face à l’ouest, et je pouvais voir le ciel embrasé à travers les fissures des nuages, et la mer couleur de lave, étincelante et tumultueuse, “Un paysage de fin du monde”, avait murmuré Jacques.*”.

<sup>36</sup> Com relação ao herói como “tipo”, conferir B. Tomachevski (1978) em *Teoria da literatura-formalistas russos*.

<sup>37</sup> Sobre a relação da experiência humana de insularidade, conferir obras do escritor martinicano Edouard Glissant.

<sup>38</sup> O romance apresenta-se dividido em partes, ou temas, que não são denominados necessariamente como capítulos. Destaca-se, sobre isso, a reflexão de Le Clézio sobre o que vem a ser um ‘capítulo’, aqui transcrita do livro *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*: “*Oui ce qu’on appelle le chapitre c’est-à-dire pour moi c’est une respiration une manière de d’inspirer et d’expirer et de se reposer un instant et puis on recommence Le chapitre est une nécessité organique plutôt qu’une nécessité logique Il n’y a pas de nécessité logique à un chapitre C’est une marée qui monte et qui descend*” (LHOSTE, 1971, p.105). Nesse sentido, optou-se por classificar ‘esses momentos’ como capítulos ou temas.



*Journal du Botaniste* e *La Yamuna*. A fábula se desenvolve nos moldes de um romance circular com respeito ao tema, enredo e intriga. Inicia-se com o aparecimento de Rimbaud – o célebre poeta francês do século XIX – cuja biografia justifica o exercício intertextual e polifônico que se estabelece ao longo das demais narrativas que compõem esse romance. Esse personagem emblemático entra em cena nas primeiras linhas do romance e dá, de certa forma, título ao primeiro capítulo – *Le voyageur sans fin*. Rimbaud faz parte da memória representativa da trilha de vida do narrador contemporâneo, Léon, o neto de Jacques Archambau, revelado por meio da lembrança de um relato feito pela sua avó, Suzanne. Suzanne é co-responsável pela instância narrativa desse primeiro capítulo. Rimbaud nos é mostrado como um personagem surgido do nada, em um bistrô da rua Madame, em 1872, com uma presença marcante e impositiva, demonstrando descontentamento e ódio.

É, pois, na forma de uma aparição repentina e atemorizadora, sob o olhar de uma criança de nove anos, que Rimbaud dá início à fábula desse romance. Sua aparição meteórica é significativa no contexto dessa narrativa, pois as impressões do narrador-autor ressoam naquelas do leitor, ao ponto de se instalar nesse processo de leitura, uma identificação entre seus agentes, enquanto sujeitos da modernidade. Sujeitos conscientes da própria época, arautos do espírito do tempo. Rimbaud, autor, narrador, leitor – eternos viajantes em busca de uma identidade:

No estabelecimento do comerciante de vinho da rua Madame, a voz de Arthur que pontua cada estrofe: “Ah, merda!”. Ele já não diverte mais. Irrita. Provoca medo. A porta se abre para a noite, o vão tão estreito e baixo, como uma cova de furão, e ele está em pé, uma criança gigante de punhos cerrados, seu rosto na sombra, seus cabelos em desordem, seu paletó apertado de camponês com a cava que se descostura porque ele briga todas as noites, grita blasfêmias, injúrias, ameaça lançar por terra todos aqueles que se aproximem. A assistência se cala, tem medo. Seu olhar azul-escuro que passa sobre os olhos de meu avô, penetra nele (e, através dele, até mim) e não o abandona mais. (LE CLÉZIO, 1997, p.18).<sup>39</sup>

O primeiro capítulo do romance finaliza com as reflexões do narrador Léon, o sobrinho-neto, que dizem respeito ao desejo de se conhecer, de se estabelecer uma identidade possível, na relação com o tempo e o espaço convergentes no sujeito da modernidade:

---

<sup>39</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.29): “*Dans la boutique du marchand de vin de la rue Madame, la voix d’Arthur qui ponctue chaque stance: ‘Ah, merde!’ Déjà il n’amuse plus. Il irrite. Il fait peur. La porte s’ouvre sur la nuit, l’embrasure si étroite et basse, comme un trou de furet, et il est debout, un enfant géant aux poings serrés, son visage dans l’ombre, ses cheveux en désordre, sa veste étriquée de paysan à l’emmanchure qui se découd parce qu’il se bat chaque soir, il crie des blasphèmes, des ordures, il menace de jeter à terre tous ceux qui s’approcheraient. L’assistance se tait, elle a peur (...) Son regard bleu sombre qui passe sur les yeux de mon grand-père, qui entre en lui ( et à travers lui jusqu’à moi) et ne le quitte plus.*”.

Contudo, é a Paris que preciso voltar, se quiser mesmo compreender. A esse bistrô da rua Madame, a porta que se abre para um adolescente bêbado e mal penteado, que cambaleia no vão, com a boca cheia de invectivas e o olhar turvo pela loucura. Como se, depois dele, houvesse começado toda a vagueação, a perda da casa Anna, o fim dos Archambau. Essa imagem que ele transmitiu a Léon e depois, através de Suzanne, a mim. Em mim hoje, incorporada à minha vida, encerrada em minha memória (...) Aquele que procuro não tem mais nome. É menos que uma sombra, menos que um rastro, menos que um fantasma. Ele está em mim, como uma vibração, como um desejo, um impulso da imaginação, um batimento do coração, para melhor me fazer alçar vôo. (LE CLÉZIO, 1997, p.21).<sup>40</sup>

É por meio de uma viagem que *Le voyageur sans fin* dá continuidade à sua caminhada e faz a transição para a segunda parte do romance, submetido às imposições do espaço e do tempo da modernidade: “De resto, amanhã pego o avião para o outro lado do mundo. A outra extremidade do tempo.” (LE CLÉZIO, 1997, p.21).<sup>41</sup>

A condição de viajante é a perspectiva assumida pelo autor na condução dessa narrativa. O segundo capítulo, intitulado *L’empoisonneur*, vai, por meio das lembranças do narrador, pôr em cena o trio Jacques, Suzanne e Léon, representantes da família Archambau, no navio Ava, no mar em Aden, em maio de 1891, com destino à ilha Maurício, em busca de suas origens familiares. Eles vão para Anna, a propriedade de seus ancestrais.

Durante uma escala para o desembarque de mercadorias, Jacques e Léon tomam uma baleeira que faz o percurso entre o navio e a margem. É nesse momento que eles são apresentados ao leitor. Eles desenvolvem-se, nessa narrativa, assumindo papéis distintos, significativos da situação instalada pela experiência da Modernidade, aqui simbolizada pelo conflito entre o universo do colonizador europeu, mais especificamente a França, e aquele do colonizado, aqui ilustrado pela ilha Maurício.

De um lado vemos Jacques Archambau, o médico, convenientemente inserido nos padrões europeus, exemplares. De outro, Léon Archambau, portador do desejo de libertação dos desconfortos causados por essa civilização e em busca de uma identidade. Esse personagem pode ser representante da modernidade estética, simbolizada também por

<sup>40</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.32): “*Pourtant, c’est à Paris qu’il faut revenir, si le veut bien comprendre. A ce bistrot de la rue Madame, la porte qui s’ouvre sur un adolescent ivre et mal peigné, qui titube dans l’embrasure, la bouche pleine d’invectives et le regard troublé par la folie. Comme si, après lui, avait commencé toute errance, la perte de la maison d’Anna, la fin des Archambau. Cette image qu’il a transmise à Léon, puis, à travers Suzanne, jusqu’à moi. En moi, aujourd’hui mêlée à ma vie, enfermée dans ma mémoire(...) Celui que je cherche n’a plus de nom. Il est moins qu’une ombre, qu’une trace, moins qu’un fantôme. Il est en moi comme une vibration, comme un désir, un élan de l’imagination, un rebond du coeur, pour mieux m’envoler.*”

<sup>41</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.33): “*D’ailleurs je prends demain l’avion pour l’autre bout du monde. L’autre extrémité du temps.*”

Rimbaud - o que explicaria a presença desse poeta no romance, sobretudo se pensarmos na poesia como a linguagem que se apossa da linguagem mítica, no sentido de linguagem fundadora do mundo e do Ser. Jacques e Léon, dois prisioneiros da modernidade, auto-conscientes da época, vão desenvolver-se ao longo do romance por meio de condutas diferenciadas: “Jacques está sentado à proa, em um dos bancos, como convém a um médico vestido com seu impecável terno cinza, com seu panamá. Léon está sem chapéu, de camisa, empoleirado nas caixas.” (LE CLÉZIO, 1997, p.25).<sup>42</sup>

Observa-se, desde o início dessa instância narrativa, uma predisposição à mudança, ou melhor, ao desejo de se reconhecer no outro, por parte de Léon, que sempre se apresentou desarmado, sempre pronto para partir em busca de seu sonho, para tornar-se um herói mítico, que busca dar um sentido último para o ser e o universo, tal como pregava Baudelaire. O que se concretiza no terceiro capítulo, em que Léon ultrapassa os limites do acampamento destinado aos europeus e se lança em um projeto ideológico-existencial, culminando na fusão alegórica com a personagem Suryavati, que será o seu duplo, a sua outra metade.

Assim que os personagens desembarcam na margem, vê-se a descrição do espaço físico e a movimentação própria de uma região portuária. Os irmãos, Jacques e Léon, caminham ao longo da baía e experimentam, diferentemente, as sensações percebidas nesse novo espaço. Para Jacques as impressões circunscrevem-se na superficialidade da observação dos fatos, mas, para Léon, elas vão mais além, elas dão início à viagem, à transposição das fronteiras das angústias que o atormentam, ao desejo de se construir uma identidade (LE CLÉZIO, 1997, p.28):

Para Jacques, essa escala é apenas um momento na rota de retorno (...). Mas, para Léon, é a primeira vez. Aqui começa tudo o que ele veio procurar, a novidade, a ruptura com o internato de Rueil-Malmaison, o esquecimento da infância. Aqui começa o mar que lhe falava Jacques, esse mar que se vê em Anna, que borbulha e arrebenta em Eau-Bouille. Essa impressão de estar em uma jangada afastada do resto do mundo. É isso sem dúvida que brilha no olhar de Léon, como um mistério que não pode compreender, no mar, a luz muito forte, o calor do deserto. Ele pensa que quase chegou, de alguma maneira está à porta, está em via de transpor o último limiar antes de encontrar sua terra.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.38): “*Jacques s’est assis à la proue, sur un des bancs, comme il convient à un médecin vêtu de son impeccable complet gris, coiffé de son panama. Léon est nu-tête, en chemise, juché sur les caisses.*”

<sup>43</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.46): “*Pour Jacques, cette escale n’est qu’un moment sur la route du retour(...) Mais pour Léon, c’est la première fois. Ici commence tout ce qu’il est venu chercher, la nouveauté, la rupture avec la pension de Rueil-Malmaison, l’oubli de l’enfance. Ici commence la mer dont lui parlait Jacques, cette mer qu’on voit à Anna, qui bouillonne et bat en côté à Eau-Bouillie. Cette impression d’être sur un radeau détaché du reste du monde. C’est cela sans doute qui brille dans le regard de*

Nesse capítulo Jacques é interpelado por um comerciante que lhe fala de um sócio francês agonizando no hospital e lhe pede para ir vê-lo. Apesar de não ser afeito às situações imprevistas, Jacques, acompanhado por seu irmão e pelo comerciante, vão ao hospital. O médico impressiona-se com a expressão de sofrimento no rosto do doente, um viajante pronto para partir: “O que impede Jacques de partir imediatamente é a expressão de sofrimento no rosto do doente (...) ainda coberto pela poeira do caminho, como se estivesse prestes a sair, a retomar a estrada (...) todas as suas bagagens estão prontas.” (LE CLÉZIO, 1997, p.31).<sup>44</sup>

Há, aqui, na descrição do espaço físico, uma materialização do sofrimento humano na sua relação com o mundo exterior, própria de sua situação caótica: “O sofrimento é perceptível aqui em cada detalhe, no branco de cal das paredes, na estreita janela com postigos semifechados, na nudez do piso e na cama de montantes de metal gasto na qual o homem está deitado todo vestido, de nervos tensos, com sua voz enrouquecida, como um grito abafado.” (LE CLÉZIO, 1997, p.31).<sup>45</sup>

Mais uma vez somos levados a compartilhar das angústias e do desconforto que acometem os homens, por meio da narração do sofrimento desse comerciante cujo delírio revela inquietações relativas aos seus negócios que envolvem dinheiro, datas, compromissos, entre outras; preocupações próprias do homem moderno, do sujeito da civilização moderna capitalista. Observa-se, nas passagens seguintes, a identificação desse comerciante com Rimbaud e, cujo delírio constitui-se em uma outra narrativa intertextualizada às inúmeras vozes: trata-se de um ‘eu’ construído pela memória daquele que agoniza e este, por sua vez, é o produto de um ‘autor’ que dá voz à lembrança resgatada pelo patrimônio do personagem em quarentena (LE CLÉZIO, 1997, p.33):

O homem continua a falar sozinho (...)Léon escuta essas palavras estranhas, que o homem enumera como se fossem os nomes mais importantes do mundo, e depois aquelas datas, as partidas de caravanas, como miragens, abril, março, os dias por vir ou os dias passados, tudo se mistura, ele enumera preços,

---

*Léon, comme un mystère qu'il ne peut pas comprendre, dans la mer, la lumière trop forte, la chaleur du désert. Il pense qu'il est presque arrivé, il est à porte en quelque sorte, il est en train de franchir le dernier seuil avant de trouver sa terre.”.*

<sup>44</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.46): “*Ce qui retient Jacques de partir aussitôt, c'est l'expression de souffrance sur le visage du malade(...) encore couvert de la poussière du chemin, comme s'il était prêt à sortir, à reprendre la route (...) tous ses bagages prêts.*” .

<sup>45</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.46): “*La souffrance est perceptible ici dans chaque détail, sur le blanc de chaux des murs, dans l'étroite fenêtre aux volets mi-clos, la nudité du sol, et le lit aux montants de métal usé sur lequel l'homme est couché tout habillé, ses nerfs tendus, sa voix rendue rauque, comme un cri étouffé.*” .

cifras, fala de dentes, de fuzis, ou de táleres, tudo isso na mesma voz brusca, monótona, como se enunciasse um incompreensível problema de aritmética.<sup>46</sup>

Um homem que busca uma identidade, aqui sugerida por meio de uma identificação desse doente agonizante com Rimbaud, como pode ser vista no seguinte trecho do romance (LE CLÉZIO, 1997, p.31):

Seu nome foi pronunciado? Jacques chegou a ouvi-lo? E, se o ouviu, podia reconhecer nesse corpo exangue, abatido, retesado pela dor, aquele que entrara uma noite em um bistrô da velha Paris(...) Aquele rapaz estranho que o poeta Verlaine levara para fora, na noite, e que desaparecera proferindo suas maldições, e sobre quem o tio William dissera apenas:” Nada. Um crápula.<sup>47</sup>

O que se percebe, nesse segundo capítulo do romance, é a apresentação de um indivíduo – *l’empoisonneur*, que deseja atualizar o espaço e o tempo, para libertar-se dessa condição opressora. E o sonho aparece aqui como promotor dessa libertação (LE CLÉZIO, 1997, p.33):

‘Sente muita dor? Quer que lhe prescreva ópio?’ Há algo de estranho na voz de Jacques, algo diferente do tom de médico(...) Diz enfim, com uma voz baixa, cansada : ‘Tenho sede. Gostaria de um pouco de água’. O que pede é a água das fontes de seu país natal, a água de Roches, a água de juventude, e não aquela água dos poços alcalinos de Aden, a água insonsa e morta dos caldeirões de dessalinização do hospital. E como não pode obtê-la, fecha os olhos e abandona-se ao sonho.<sup>48</sup>

Essa experiência no hospital é elucidativa da condição do homem moderno aqui representado pelos personagens Jacques, o médico, aquele que ressenete das imposições da modernidade sem ,contudo, distanciar-se dela, e Léon, aquele que se inquieta incessantemente

<sup>46</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.48): “*L’homme continue à parler tout seul (...)* Léon écoute ces mots étranges, que l’homme énumère comme si c’étaient les noms les plus importants du monde, et puis ces dates, les départs de caravanes tels des mirages, avril, mars, les jours à venir ou les jours passés, tout se mélange, il énumère des prix, des chiffres, il parle de dents, de fusils, ou de thalers, tout cela de la même voix saccadée, monotone, comme s’il énonçait un incompréhensible problème d’arithmétique.”

<sup>47</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.46): “*Son nom a-t-il été prononcé? Jacques l’a-t-il seulement entendu? Et s’il l’a entendu, pouvait-il reconnaître dans ce corps exsangue, brisé, raidi par la douleur, celui qui était entré un soir dans un bistrot du vieux Paris(...)* Ce garçon étrange, que le poète Verlaine avait entraîné au-dehors, dans la nuit, et qui avait disparu en proférant ses malédictions, et dont l’oncle William avait dit seulement: ‘Rien...Un voyou.’”

<sup>48</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.49): “‘*Avez-vous très mal? Voulez-vous que je vous prescrive de l’opium?’ Il y a quelque chose d’étrange dans la voix de Jacques, quelque chose d’autre que le ton du médecin (...)* Il dit enfin, d’une voix presque basse, fatiguée: ‘*J’ai soif. Je voudrais un peu d’eau.*’ Ce qu’il demande, c’est l’eau des sources de son pays natal, l’eau de Roches, l’eau de jeunesse, et non pas cette eau des puits alcalins d’Aden, l’eau fade et morte des chaudrons de désalinisation de l’hôpital. Et comme il ne peut l’obtenir, il ferme les yeux et se laisse aller à son rêve.”

e busca compreender o mundo circundante em suas mais instigantes relações. O sujeito que não desiste de ir além, mesmo que para tal seja preciso voltar sempre ao ponto de partida.

Jacques deixa o doente no hospital e volta para o navio. Léon decide ficar e caminha pela região portuária, voltando ao hospital para rever o doente. No caminho, ele é assediado por cães que chegam a fazê-lo temer. Na narração desta cena reconhecemos a condição desse sujeito, do homem que é constantemente assediado por suas angústias, seus fantasmas. Daquele que se transforma em envenenador para livrar-se dessa situação caótica, dos seus medos mais remotos, simbolizados pelos cães, nesta parte da narrativa:

Um pouco antes do fim da baía, Léon viu os cães. São toda uma matilha, ao longe, saídos do meio das construções vazias, semelhantes à fantasmas. Quando Léon se volta, os cães se escondem atrás dos muros. Depois recomeçam a andar, seguem-no, aproximam-se insensivelmente. De súbito, Léon sente medo. É deles que o homem doente falava em seu delírio. Os cães errantes, esfaimados, enraivecidos, que cercam a cidade, que entram nos pátios, que rondam até sob as janelas do hospital. Os cães de Harrar, para os quais ele jogava toda noite bocados envenenados. (LE CLÉZIO, 1997, p.37)<sup>49</sup>

Essa experiência de agonia que antecede à morte, pode configurar-se, no contexto dessa narrativa, na antecipação de um situação de desespero ainda maior. Para Léon ainda não foi possível reconhecer-se em Rimbaud, o que acontecerá mais adiante, no desenvolver da narrativa. Esse não reconhecimento é atestado no seguinte trecho do romance: “Léon não o reconheceu. Ninguém podia reconhecê-lo. Só os cães souberam, identificaram seu odor, como se tivessem surgido dos antros da terra e houvessem ocorrido a um sinal imperceptível, para todos os dias torturá-lo com seus uivos.” (LE CLÉZIO, 1997, p.38).<sup>50</sup>

Jacques, por sua vez, não quer reconhecer-se, permanece o mesmo – “Jacques já deve estar lá, apoiado ao parapeito, com seus óculos ainda embaçados de noite.” (LE CLÉZIO, 1997, p.39).<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.55): “*Un peu avant la fin de la baie, Léon a vu les chiens. Ils sont toute une meute, au loin, sortis d’entre les bâtisses vides, marchant obliquement, leur museau au sol, faméliques, couleur de poussière, pareils à des fantômes. Quand Léon se retourne, les chiens se cachent derrière des pans de murs. Puis ils recommencent à marcher, ils le suivent, ils se rapprochent insensiblement. Tout d’un coup, Léon sent la peur. C’est d’eux que l’homme malade parlait dans son délire. Les chiens errants, affamés, enragés, qui encerclent la ville, qui entrent dans les cours, qui rôdent jusque sous les fenêtres de l’hôpital. Les chiens de Harrar, auxquels il jetait chaque soir des morceaux empoisonnés.*”

<sup>50</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.56): “*Léon ne l’a pas reconnu. Personne ne pouvait le reconnaître. Seuls les chiens l’ont su identifié son odeur, comme s’ils étaient surgis des antres de la terre et qu’ils avaient accouru à un signal imperceptible pour chaque jour le torturer de leurs hurlements.*”

<sup>51</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.57): “*Jacques doit être déjà là, appuyé au garde-corps, ses lunettes encore embuées de nuit.*”

*L'empoisonneur* também termina com uma viagem, a partida de Ava da enseada, com destino a Maurício. O navio, devido ao mau tempo, ancora-se às margens da ilha de Plate, uma pequena ilha próxima à ilha Maurício. Os passageiros vêm-se obrigados a deixar o navio e a tomar botes para desembarcar em Plate, lugar no qual a situação de quarentena vai desenvolver-se. Nesta ilha encontram-se distribuídos espacialmente três grandes núcleos habitacionais: a aldeia 'cule'<sup>52</sup>, as habitações dos párias e a Quarentena, o acampamento que abriga os europeus.

O terceiro capítulo recebe o nome *La quarantaine*, o mesmo nome do romance. Seu título anuncia a situação de confinamento a que os personagens são submetidos após o desembarque para a escala em Plate. Essa afirmativa pode ser elucidada no trecho a seguir: "Havia no desembarque algo de rigoroso que me assustava, porque isso não significava uma etapa de algumas horas, como fizera crer o Sr. Alard, mas os preparativos de uma estada da qual ninguém podia prever o fim." (LE CLÉZIO, 1997, p.66).<sup>53</sup>

Nessa etapa o personagem Léon será o narrador. Além dos protagonistas, encontram-se também alguns europeus e imigrantes indianos. Entre os europeus estão o Sr. Metcalfe, o botânico e sua esposa. Havia também o Sr. Véran, o homem de negócios. Aqui vemos a representação de dois grandes pilares da civilização européia, ou seja, a presença da Ciência e o representante da Burguesia. Ambos serão submetidos à quarentena, e objetos de reflexões do sujeito moderno, sem distinção de privilégios.

Curiosamente, este terceiro capítulo subdivide-se em dois outros, considerados, nesse estudo, como sub-temas, a saber: *Journal du Botaniste* e *La Yamuna*. O primeiro deles aborda o tempo e o espaço da quarentena, em que os personagens desenvolvem-se psicologicamente, vivenciando as situações próprias de uma condição de isolamento como, por exemplo, a sujeição a um espaço geográfico sem o mínimo de conforto e a um agravamento da tensão emocional frente à impossibilidade de se livrar de uma quarentena. É o que atesta a seguinte passagem da narrativa (LE CLÉZIO, 1997, p.57):

Éstavamos esgotados. Jacques e Suzanne deitaram-se no chão, com a cabeça apoiada em suas sacolas molhadas de água do mar, sem sequer se dar o trabalho de fazer secar seu conteúdo. O velho Mari trouxe a comida. A maior parte dos passageiros recusou-se a comer arroz seco regado com caldo de peixe. Por minha parte, comi com apetite. Apesar da tempestade que

<sup>52</sup> Esse termo vem de *collie* e refere-se, nessa narrativa, à aldeia dos trabalhadores nativos, sem especialização.

<sup>53</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.66): "Il y avait dans le débarquement quelque chose de rigoureux qui m'effrayait, parce que cela ne signifiait pas une étape de quelques heures, comme l'avait laissé croire M. Alard, mais le préparatifs d'un séjour dont personne ne pouvait prévoir la fin."

continuava a soprar, o ar em nossa cabana era sufocante, pesado e úmido, como no porão de um navio.<sup>54</sup>

Em *Journal du Botaniste*, o leitor é exposto ao discurso da Ciência, por meio do relato do personagem John Metcalfe, o botânico, que aproveita o confinamento para fazer um inventário da flora da ilha, sob a forma de anotações. A cena narrativa desse sub-tema é compartilhada pelo discurso de um outro personagem, Léon, o irmão de Jacques, que também o faz como um diário datado, em que registra suas impressões e reflexões sobre a situação inusitada que experimenta. Ele é, a partir de então, o responsável pela condução da narrativa. Há, pois, um deslocamento do foco narrativo, antes conduzido pelo narrador-autor. Léon interage com o tempo e o espaço que nesse momento são promotores de uma nova experiência de identificação e estabelecimento de uma identidade. Essas reflexões podem ser ilustradas pelas seguintes passagens do romance (LE CLÉZIO, 1997, p.60): “Agora, já não presto realmente atenção nisso. Uma semana, duas, talvez mais. Não faz um mês. Isto basta para habituar-se ao insuportável.”<sup>55</sup>, e:

Eu não sabia que isso estava no fundo de mim, tão verdadeiro, tão forte (...) Assim, é disso que sou feito: a extensão verde-cinza das canas onde estão curvados os cules, as pirâmides de pedras que as mulheres construíram uma a uma, os dedos esfolados pela lava e os olhos queimados pelo sol. O odor da garapa, o odor acre e açucarado que penetra tudo, que impregna o corpo das mulheres, seus cabelos, que se misturam ao suor. Palissades é o recomeço.<sup>56</sup>

Nesse contexto é apresentado um novo personagem, Suryavati, com quem Léon vai dividir a cena narrativa e por quem se apaixona. Mais do que um casal apaixonado, ambos identificam-se e completam-se em si mesmos. Suryavati é o duplo de Léon e, sob a forma de espelhamento, vivem cenas de idílio que simbolizam o reencontro consigo mesmo. Sua aparição na narrativa representa o elo, o rito de passagem, o caminho pelo qual o sujeito da

<sup>54</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.67): “*Nous étions épuisés. Jacques et Suzanne s’étaient couchés sur le sol, la tête appuyée sur leur sacs mouillés d’eau de mer, sans même prendre la peine de faire sécher leur contenu. Le vieux Mari apporta de la nourriture. La plupart des passagers refusèrent de manger le riz séché arrosé de bouillon de poisson. Pour ma part, je mangeai avec appétit. Malgré la tempête qui continuait à souffler, l’air dans notre hutte était étouffant, lourd et humide comme dans la cale d’un navire.*”

<sup>55</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.84): “*Maintenant, je n’y prête plus vraiment attention. Une semaine, deux, peut-être davantage. Il n’y a pas un mois. Cela suffit pour s’habituer à l’insupportable.*”

<sup>56</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.85): “*Je ne savais pas ce que c’était au fond de moi, si vrai, si fort (...) Ainsi, c’est de cela que je suis fait: l’étendue vert-de-gris des cannes où sont ployés les coolies, les pyramides de pierres que les femmes ont construites une à une, les doigts écorchés par la lave et les yeux brûlés par le soleil. L’odeur du vesou, l’odeur acre et sucrée qui pénètre tout, qui imprègne le corps des femmes, leurs cheveux, qui se mêlent à la sueur. Palissades est le recommencement.*”



modernidade faz a viagem de libertação. Ela converge em si o tempo e o espaço – o inverno e o verão, Londres e a ilha de Plate. É o que se vê no seguinte trecho (LE CLÉZIO, 1997, p.62):

Ao voltar para o Diamante, no fim da tarde, vi pela primeira vez aquela que em seguida chamei de Suryavati, força do sol. Esse é realmente seu nome? Ou é o nome que encontrei para ela, por causa da rainha de Caxemira, a quem foi contada a história de Urvashi e Pururavas, ao livro de Somadeva, traduzido por Trelawnwy, que eu lia em Londres, no verão que antecedeu nossa partida?<sup>57</sup>

O período da quarentena compreende o espaço temporal que vai de 27 de maio a 7 de julho. Após a primeira semana na ilha de Plate a epidemia de varíola alastra-se agravando, assim, a situação dos seus habitantes, que a partir de então encontram-se condenados à própria sorte.

Suryavati representa para Léon o porto seguro, o seu lado tranqüilo, os momentos de paz e de repouso. É nela que Léon revive seus momentos de felicidade, é a ela que ele rememora as histórias de príncipes que fazem sonhar. É a história de Suryavati, seu passado, sua ancestralidade, que a aproximam de Léon. Suryavati é filha de uma inglesa encontrada, aos cinco anos, por Giribala nos braços de sua ama, que estava morta, durante a guerra contra os ingleses na Índia.<sup>58</sup> Giribala, a indiana, acolheu a menina e a tomou como filha, dando-lhe o nome de Ananta. Assim como Léon, Suryavati queria conhecer o seu passado, a história de Ananta, sua mãe. Ambos sofreram as imposições da colonização européia e, agora, buscam resgatar suas origens. Este desejo, de certa forma, aproxima esses personagens a ponto de haver, por parte de Léon, uma perfeita fusão entre eles. É essa identificação com Suryavati que dá origem ao outro sub-tema, *La Yamuna*.

---

<sup>57</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.87): “*En revenant vers le Diamant, à la fin de l’après-midi, j’ai vu la première fois celle que j’ai appelée ensuite Suryavati, force du soleil. Est-ce vraiment son nom? Ou est-ce le nom que je lui ai trouvé, à cause de la reine du Cahemire, à qui fut racontée l’histoire de Urvashi et Pururavas, dans le livre de Somadeva, traduit par Trelawnwy, que je lisais à Londres, l’été qui a précédé notre départ?*”.

<sup>58</sup> A guerra civil de 1857/59 foi um dos marcos decisivos no desenvolvimento histórico-colonial da Índia. Tratou-se de uma rebelião de soldados indianos de tropas britânicas, na sua maior parte muçulmanos (*Sepoy Rebellion, Great Mutiny, Revolt of 1857*). Esse motim é considerado por muitos na Ásia como expressão da primeira guerra de independência indiana. Tudo indica que foram sobretudo motivos culturais - desprezo inglês por concepções culturais locais - que causaram a rebelião. Os motinados marcharam a Delhi para oferecer os seus serviços ao imperador mogul. A rebelião se expandiu pelo Norte da Índia, então ainda em várias áreas sob o controle dos príncipes Maratha. A relevância histórico-cultural desses acontecimentos não pode ser suficientemente salientada. As suas conseqüências, com o reforçamento da supremacia britânica, representaram a época do fim do império indo-islâmico dos moguls, fundado por Babur, em 1526. Em maio de 1858, o imperador Bahadur Shah Zafar II (1837-1857) era exilado para Burma. Ao mesmo tempo, Lord Stanley abolia a Companhia das Índias Orientais. Proclamou-se o direito britânico aos príncipes, chefes e povos da Índia.

*La Yamuna*, o grande rio onde nasceu Krishna e onde foi batizada Ananta, a mãe de Suryavati. Essa narrativa é apresentada ao leitor como sendo uma narrativa diferenciada das demais desse romance. De início, mostra-se tipograficamente distinta, centralizada, dando a impressão de ser uma narrativa dentro de outra narrativa. Mas o que se observa é a presença de uma narrativa especial, em que o espaço e o tempo sacralizam-se e convergem para a realização do desejo de reconhecer-se, idealizado por seu sujeito. Para libertar-se dos constrangimentos impostos pela situação de desconforto, seria preciso construir um espaço ficcional idealizado, em que, por meio de um processo de interiorização, de reflexão, o homem moderno, consciente de sua época, pudesse comungar consigo mesmo e com o cosmos.

*La Yamuna* ao contar a história de Suryavati atualiza aquela de Léon, que, por sua vez, experimenta em Suryavati a mudança espiritual idealizada. Considera-se esse sub-tema como o ápice da narrativa desse romance. O momento em que o homem moderno consegue transcender as angústias impostas pelo mundo ocidental, dito civilizado, transpondo, simbolicamente, as fronteiras da quarentena. Ao colocar em cena Suryavati, o autor dispõe, àquele que se inquieta com sua condição moderna, a possibilidade de instalação de uma outra identidade. A identidade de um homem que traz em si o desejo de se fazer percebido e reconhecido como o diverso, aquele em que se reúnem todas as modernidades, em que convergem o espaço e o tempo míticos, aquele que deseja restabelecer sua condição de *ser* – “É como se eu houvesse vivido isso, como se o houvesse sonhado ontem.” (LE CLÉZIO, 1997, p.328).<sup>59</sup>

O romance finaliza com o último capítulo *Anna*. Aqui, vê-se o narrador-autor contemporâneo, Léon, o neto de Jacques, retomar a busca da identidade no retorno à casa Anna:

Os que procuro, desde minha chegada a Maurício, não têm rosto. Léon, Suryavati, será que esses nomes significam alguma coisa? Os que procuro não têm nomes. São sombras, espécies de fantasmas que pertencem apenas às estradas dos sonhos. (LE CLÉZIO, 1997, p.328).<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.184): “*C’est comme si j’avais vécu cela, comme si je l’avais rêvé hier.*”.

<sup>60</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.489): “*Ceux que je cherche, depuis mon arrivée à Maurice, n’ont pas de visage. Léon, Suryavati, est-ce que ces noms signifient quelque chose? Ceux que je cherche n’ont pas vraiment de nom, ils sont des ombres, des sortes de fantômes, qui n’appartiennent qu’aux routes de rêves.*”.

Nesse capítulo é apresentada uma outra personagem Anna Archambau, neta do Patriarca, a última dos Archambau. Ele faz a Léon revelações do passado, da história dos Archambau. Em 1980, cem anos após o embarque de seus avós para Maurício, ele também, Léon, regressa a Paris sem encontrar-se. Léon compara seu tio-avô com Rimbaud ao fazer alusão a uma foto de seu tio que vira no álbum de sua avó Suzanne. Uma foto que sempre o atraía desde a infância. Essa foto é promotora de uma convergência espaço-temporal significativa, ela o possibilita a reviver e criar momentos idealizados. Dessa forma, retoma todo o percurso da narrativa desse romance, alinhando na linearidade do tempo ficcional, momentos e lugares, ou seja, tempos e espaços que vão de Paris a Maurício, que convergem, hoje e sempre, na construção do narrador. Essa consideração pode ser ilustrada pela seguinte passagem do romance (LE CLÉZIO, 1997, p.357):

Não encontrei quem eu procurava. É possível que, como Rimbaud, com quem eu quis que ele se parecesse, sua vida tenha se tornado sua lenda. No álbum de fotos de minha avó Suzanne, havia aquele retrato que eu olhava quando criança, que me atraía mais que os outros (...) Olhei muitas vezes essa foto no álbum de minha avó. Olhei-a com tanta freqüência que às vezes tinha a impressão de que esquecia quem eu era, como se houvesse mudado de corpo e de rosto. Então eu era Léon, o outro Léon, aquele que romperia todos os vínculos e mudara tudo, até seu nome, para partir com a mulher que amava. E depois, um dia, a foto desapareceu do álbum, sem que eu pudesse saber o que fora feito dela.<sup>61</sup>

Hall ao desenvolver um estudo sobre a identidade cultural na pós-modernidade, afirma que o sujeito pós-moderno tem uma identidade provisória, condicionada historicamente e, por isso, encontra-se em permanente contradição.

A identidade torna-se uma “celebração móvel” (...) é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas(...) 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

---

<sup>61</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.530): “*Je n’ai pas trouvé celui que je cherchais. Peut-être que, comme Rimbaud, à qui j’ai voulu qu’il ressemblait, sa vie est devenue sa légende. Dans l’album de photos de ma grand-mère Suzanne, il y avait ce portrait que je regardais, étant enfant, qui m’attirait plus que les autres (...) J’ai regardé souvent cette photo dans l’album de ma grand-mère. Je l’ai souvent regardée que parfois il me semblait que j’oubliais qui j’étais, comme si j’avais changé de corps et de visage. Alors j’étais Léon, l’autre Léon, celui qui avait rompu toutes les attaches et avait tout changé, jusqu’à son nom, pour partir avec la femme qu’il aimait. Et puis un jour, la photo a disparu de l’album, sans que je puisse savoir ce qu’elle était devenue.*”

uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1998, p.13).

Léon, o narrador contemporâneo, um sujeito da pós-modernidade, deixa claro seu projeto de construir a si mesmo uma identidade que acolha em si todas as diversidades convergentes. Isso pode ser percebido na passagem a seguir (LE CLÉZIO, 1997, p.358):

Desde sempre eu soube que trazia em mim essa ruptura. Ela me foi dada ao nascer, como uma marca, como um gosto de vingança. Quando meu pai deixou a casa Anna, aos doze anos, a antiga fenda penetrou nele, continuou, propagou-se ano a ano, até mim. Então eu me tornei Léon, o que desaparece, o que volta as costas ao mundo, na esperança de voltar um dia e de gozar da ruína daqueles que o baniram. Como Léon no internato gelado de Rueil-Malmaison, sonho com o mar ofuscante, com o ruído do mar sobre os rochedos negros de Anna. Um dia eu voltarei, e tudo será uno novamente, como se o tempo não houvesse passado. Voltarei e não será para possuir a fortuna dos produtores de açúcar, nem a terra. Será para reunir o que foi separado, os dois irmãos, Jacques e Léon e, novamente em mim, os dois ancestrais indissociáveis, o indiano e o bretão, o sedentário e o nômade, aliados que vivem em meu sangue, toda a força e todo o amor de que eram capazes.<sup>62</sup>

O romance finaliza, ainda sob a perspectiva de uma viagem que continua e se repete em cada um dos sujeitos dessa modernidade.

Estava com fome. Sentia-me livre. Respirava o ar tórrido, gozava a sombra leve dos grandes plátanos centenários. Ao deixar o hospital, comprei um pão redondo no Paniol, e descí novamente a longa rua que serpenteia até a estação. (LE CLÉZIO, 1997, p.363).<sup>63</sup>

Para Lyotard (2000), a pós-modernidade é uma suspensão da modernidade; tempo em que a modernidade se repensa, deixando vir à tona tudo o que havia sido recalcado por ela. O

---

<sup>62</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.531): “*Depuis toujours j’ai su que je portais en moi cette cassure. Elle m’a été donnée à la naissance, comme une marque, comme un goût de vengeance. Lorsque mon père a quitté la maison d’Anna, l’année de ses douze ans, l’ancienne brisure est entrée en lui, elle s’est continuée, elle s’est propagée d’année en année, jusqu’à moi. Alors je suis devenu Léon, celui qui disparaît, celui qui tourne le dos au monde, dans l’espoir de revenir un jour et de jouir de la ruine de ceux qui l’ont banni. Comme Léon dans la pension glacée de Rueil-Malmaison, le rêve de la mer éblouissante, du bruit de la mer sur les rochers noirs d’Anna. Un jour je reviendrai, et tout sera un à nouveau, comme si le temps n’était pas passé. Je reviendrai, et ce ne sera pas pour posséder la fortune de sucriers, ni la terre. Ce sera pour réunir ce qui a été séparé, les deux frères, Jacques et Léon, et à nouveau en moi, les deux ancêtres indissociables, l’Indien et le Breton, le terrien et le nomade, mes alliés vivant dans mon sang, toute la force et tout l’amour dont ils étaient capables.*”.

<sup>63</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.540): “*J’avais faim. Je me sentais libre. Je respirais l’air torride, je goûtais à l’ombre légère des grands plantanes centenaires. En quittant l’hôpital, j’ai acheté une boule de pain chez Paniol, et j’ai redescendu la longue rue qui serpente jusqu’à la gare.*”

mesmo se dá com o narrador Léon, responsável pelo ponto de vista de grande parte da narrativa desse romance, que questiona os percalços da civilização moderna. Ele atualiza, no romance, o tempo mítico, por meio da convergência do espaço e o tempo, no **instante**, aí representado por *La Yamuna*.

Com respeito ao **instante**, Bachelard (1992) afirma que o homem **se faz** no instante. É o instante o elemento temporal primordial. É ele que permite ao homem de se tornar uma individualidade: “É o instante que ao se renovar dá ao ser a liberdade ou a chance inicial do devir.” (BACHELARD, 1992, p.27, tradução nossa).<sup>64</sup> É preciso, pois, compreender que o instante, ele próprio, é provisório. Assim, o instante, devido ao seu caráter pontual, pode revelar ao homem moderno identidades igualmente pontuais: “Cada instante que se descobre é o que dá sentido a todos instantes da história insensata que vivemos, o que atribui ao nosso esforço um pouco do sentido que precisamos para nos apropriar de uma alma que será a nossa.” (BACHELARD, 1992, p.146, tradução nossa).<sup>65</sup>

Ainda esse teórico, Bachelard, afirma que Einstein atribui ao instante o caráter de ser absoluto. Para tanto, o instante configura-se na confluência do espaço e do tempo. Logo, é preciso considerar o **ser** na sua relação com as categorias espaciais e temporais, como elucidado: “Para lhe dar este valor de absoluto, basta considerar o instante em seu estado sintético, como um ponto do espaço-tempo. Ou melhor, é preciso tomar o ser como uma síntese apoiada ao mesmo tempo no espaço e no tempo.” (BACHELARD, 1993, p. 31).

Nesse sentido, *La Yamuna* configura-se no instante promotor da superação das fronteiras das angústias do homem moderno. Nele o narrador transcende o tempo da modernidade e cria, por meio da atualização do tempo mítico, as possibilidades de se experimentar um tempo reversível.

Para Santos (1982), o tempo mítico é o tempo em que as coisas e os seres estão sempre (re)começando, é cíclico e recorrente. Experimentar, pois, essa temporalidade mítica, é vivenciar a possibilidade de se reviver os instantes de nossa vida, não mais, exclusivamente, em sua linearidade, mas ao contrário, em sua simultaneidade.

Por se tratar de uma hierofania, uma revelação, a literatura é uma obra de arte cuja linguagem atua como eixo cósmico, facilitador da perpetuação da condição de **ser** do homem. É por meio da linguagem literária que ele se eterniza e ascende aos deuses, tornando-

---

<sup>64</sup> Citação original: “*C'est l'instant qui en se renouvelant repporte l'être à la liberté ou à la chance initiale du devenir.*”.

<sup>65</sup> Citação original: “*Chaque instant qui se découvre, est ce qui donne à chaque instant du sens à l'histoire insensée que nous avons vécue, ce qui accorde à notre effort un peu du sens dont nous avons besoin pour nous approprier une âme qui sera la nôtre.*”.

se, também, uma divindade. Isso se dá no romance *La quarantaine*, de Le Clézio, quando o narrador sacraliza o tempo e o espaço em *La Yamuna*.

Estabelece-se como eixo central deste trabalho a análise de duas das narrativas primordiais desse romance, a saber: *La quarantaine* e *La Yamuna*, tendo em vista o fato de ambas entrecruzarem-se, atualizando a questão ocidente *versus* oriente, bem como a relação com a experiência sagrada e profana do tratamento das categorias espaço e tempo. Destacamos que essa questão, ou seja, oriente *versus* ocidente, não se configura radicalmente polarizada, visto haver uma contaminação inevitável desses dois pólos.

O terceiro capítulo, que tem o mesmo nome do romance, *La quarantaine*, tecido sob o ponto de vista ocidental, aponta para o exterior, ou seja, traz um sujeito que se relaciona com o seu exterior, nomeando o seu espaço, datando o seu tempo, enfim, registrando e fazendo um inventário do seu cotidiano. É, no contexto do romance, a parte dedicada à **expectação**, em que se denota uma narrativa impregnada de sensações e apelos **visuais**, por isso, com grande incidência de descrições espaciais. Há, igualmente, as notações da Ciência – *Journal du Botaniste*, que é feito para ser **lido**, pleno de notações cronológicas (datações). O tempo dessa narrativa é predominantemente linear. As raras interrupções devem-se às lembranças dos personagens, que não seguem a lógica da linearidade temporal. Trata-se essencialmente de uma narrativa para ser **lida**; isto pode ser ilustrado na passagem do texto em que o personagem Léon, ao chegar na ilha, tem como pertences em sua sacola um livro de poesias e um caderno de desenhos, ou seja, objetos que suscitam, primordialmente, a **visão**.

*La Yamuna*, apresenta-se como uma temática inserida no terceiro capítulo do romance. Ela traz uma relação temporal que pode ser analisada considerando-se a concepção oriental do tempo, o tempo absoluto. Nela, os personagens se relacionam com o mundo por meio de um processo de interiorização, de reflexão. É o tempo do **ouvir**. Observa-se que essa narrativa foi feita para ser **ouvida** e, por isso, reinventada, recriada. Ela suscita o tempo da plenitude, da maturação. É constituída, principalmente, por lembranças promotoras de deslocamentos temporais alheios às condições de linearidade. Sustentada por impressões auditivas precursoras de grandes mudanças, essa narrativa não se mostra marcada por notações temporais definidas e precisas, como datas, por exemplo. Ao contrário, a relação com o tempo se processa por meio de notações próprias às narrativas oralizadas, tais como: ‘Durante semanas’, ‘Um dia’, ‘De súbito’, ‘Uma manhã’, entre outras. Trata-se de uma narrativa que se atualiza na permissão temporal do tempo da plenitude, ou melhor, pode-se abrir um lapso de tempo, permitido pelo tempo mais genérico, mais amplo.

*La quarantaine* reflete o desejo do homem moderno de continuar a **ser** indefinidamente ao se mostrar como uma narrativa em que os comportamentos existenciais desse homem perante o tempo e o espaço, bem como sua relação com a experiência sagrada e profana se constituem em promotores de uma estabilidade em um mundo fragmentado e controverso.

Mircea Eliade (2001) desenvolve uma discussão sobre as situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Afirma haver dois modos de ser no mundo: o sagrado e o profano, e a participação do sagrado pelo homem religioso indica uma experiência que denota poder, passível de representar sua realidade última, plena. Poder sacralizar o espaço e o tempo significa, em última instância, poder dar continuidade à existência humana. Em *La quarantaine*, a estrutura narrativa e a linguagem são trabalhadas de modo a conferir continuidade ao homem. O que leva a crer que o homem continua a existir por meio da linguagem, que sacraliza sua experiência de **ser**.

Para Eliade o espaço sagrado é forte, real, significativo e ordenado. Ele representa o Cosmos organizado, o mundo desejado. Um espaço criado e, por isso, especial. “Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente.” (ELIADE, 2001, p.30). Em contrapartida o espaço profano é desconhecido, desordenado. Ele representa o Caos, o mundo em que não se quer viver; uma situação que não se quer vivenciar (uma situação de quarentena, por exemplo). Ao se sacralizar o espaço, estabelece-se o ponto fixo e, conseqüentemente, suas orientações posteriores. A construção do espaço sagrado viabiliza a cosmicização tão cara ao homem moderno, pois, esse homem, por viver no espaço profano e caótico, idealiza uma existência, ainda que instantânea, em um mundo regido pela ordem do Cosmos.

Na concepção de Eliade, o tempo não se apresenta homogêneo, ou seja, divide-se em sagrado e profano. O tempo sagrado é passível de ser atualizado. Essa possibilidade atribui ao homem o poder de **ir e vir**, e de tornar o tempo sempre presente (ELIADE, 2001, p.92):

(...) o homem religioso conhece duas espécies de Tempo: profano e sagrado. Uma duração evanescente e uma ‘seqüência de eternidades’ periodicamente recuperáveis. (...) Voltando a ser simbolicamente contemporâneo da Criação, reintegra-se a plenitude primordial.

Sacralizando-se o tempo, admite-se lhe o caráter reversível, instalando-se um tempo mítico, primordial, que se presentifica.

Eliade diz que o homem deseja tornar-se contemporâneo dos deuses e isso se torna possível quando se sacraliza o tempo, pois, restabelece-se, dessa forma, o tempo sagrado da origem, a possibilidade do recomeço, de se (re)viver a situação primordial da Criação:

(...) desejar restabelecer o Tempo da origem é desejar não apenas reencontrar a presença dos deuses, mas também recuperar o Mundo forte, recente e puro, tal como era *in illo tempore*. É ao mesmo tempo sede do sagrado e nostalgia do Ser. No plano existencial, esta experiência traduz-se pela certeza de poder recomeçar periodicamente a vida com o máximo de “sorte”. (ELIADE, 2001, p.84)

A narrativa *La Yamuna* apresenta a categoria temporal que passa a ser denominada como sagrada. Nela encontram-se os acontecimentos providos de reais significados, em que o narrador impregna seu texto com fatos e feitos apresentados como **revelações**. *La Yamuna* é uma ruptura na duração profana - *La quarantaine*. Seus acontecimentos são dotados de grande significação. Viver o tempo sagrado é ir além dos eventos ordinários, implica inserções temporais de caráter solidário e contínuo. O tempo sagrado é por natureza contínuo. O que significa dizer que sua duração não é delimitada, muito menos mensurada *a priori*.

*La Yamuna* traz um tempo diferenciado da narrativa – *La quarantaine*. *La Yamuna* é o nome de um rio e, assim como um rio, corre ao longo do romance, contaminando a narrativa *La quarantaine* que lhe serve de nascente, sem contudo cerceá-lo. Ao ser sacralizada pelo narrador, *La Yamuna* transcende o plano ordinário espaço-temporal profano e instala o homem no tempo e no espaço da divindade, onde o homem acredita ser contemporâneo dos deuses e, por isso, capaz de reintegrar-se na plenitude primordial. “Ao imitar os deuses, o homem religioso passa a viver no Tempo da origem, o Tempo mítico. Em outras palavras, “sai” da duração profana para reunir-se a um Tempo “imóvel”, à “eternidade.” (ELIADE, 2001, p.93).

A fusão espaço-temporal em *La Yamuna*, a narrativa sagrada, representa a regeneração cósmica, o estabelecimento do Cosmos. Um momento narrativo em que o narrador instaura a paz regressando ao tempo original, instalando-se no instante da Criação. Dessa forma, o narrador reatualiza, segundo Eliade, o Tempo cosmogônico. Essas reflexões são esclarecidas na citação que se segue:

O Tempo de origem por excelência é o Tempo da cosmogonia, o instante em que apareceu a mais vasta realidade, o Mundo.(...) o homem religioso reatualiza a cosmogonia não apenas quando “cria” qualquer coisa (seu “mundo pessoal” — o território habitado — ou uma cidade, uma casa, etc.), mas também quando quer assegurar um reinado feliz a um novo soberano, ou



quando necessita salvar as colheitas comprometidas (...). (ELIADE, 2001, p.73).

*La Yamuna* é uma irrupção na narrativa profana, aqui – *La quarantaine*. De natureza mítica, *La Yamuna* reatualiza os mitos da cosmogonia, quando instala a criação de um espaço sagrado; o mito do eterno recomeço, ao instalar o tempo sagrado e, finalmente, o mito do Santo Graal, ao colocar em cena o desejo do homem de restabelecer sua condição de **ser**. É o que atesta a seguinte passagem do romance (LE CLÉZIO, 1997, p.139):

Foi à beira do Yamuna que Giribala encontrou um nome para a criança. Apesar da guerra, apesar do odor de morte e do gosto de cinzas, era na água do grande rio que Giribala sentia a paz e a felicidade. Antes da noite, escolheu uma praia, à sombra de grandes árvores, e entrou lentamente na água estreitando a criança contra o peito. Então teve a impressão de que entrava em um outro mundo, e a menina que ria e agitava-se contra ela era a entrada desse mundo, o mundo do rio onde tudo era pacífico, onde não havia mais guerra nem sangue, nem ódio nem medo, um mundo que a mantinha guardada, escondida como uma pedrinha fechada em uma mão imensa. “Agora, você tem um nome, tem uma família.” Para isso, Giribala pronunciou em voz alta o nome, como se fosse o rio que o houvesse ditado, “Ananta” o Eterno, a serpente sobre a qual Deus repousa até o fim do mundo.<sup>66</sup>

Eliade apresenta o mito como uma situação exemplar, para ser imitada, que conta uma história sagrada e por isso participa da existência do Ser. A linguagem, por meio do texto literário, também conta uma história exemplar, ontológica. *La Yamuna* conta uma história sagrada, imune à profanização. Seus personagens são igualmente **sacralizáveis**, providos de real significação. Por isso, a história da gênese do personagem Surya não poderia ser revelada na narrativa profana; ao contrário, sua história é uma manifestação do sagrado no mundo, contada pelo mito, que instala realmente o mundo, ou seja, o que há de mais significativo e valioso para ser revelado. *La Yamuna*, assim como os mitos, foi feita para ser **contada** e não simplesmente lida. Por isso, apresenta-se plena de indicações da linguagem oralizada. Essas indicações podem ser percebidas quando se observa o emprego de uma notação temporal

---

<sup>66</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.198): “*C’est sur le bord de la Yamuna que Giribala a trouvé un nom pour l’enfant. Malgré la guerre, malgré l’odeur de mort et le goût de cendres, c’est dans l’eau du grand fleuve que Giribala ressentait la paix et le bonheur. Avant la nuit, elle a choisi une plage, à l’ombre de grands arbres, et elle est entrée lentement dans l’eau en serrant l’enfant contre sa poitrine. Alors il lui a semblé qu’elle entrait dans un autre monde, et la petite fille qui riait et s’agitait contre elle était l’entrée de ce monde, le monde du fleuve où tout était paisible, où il n’y avait plus ni guerre ni sang, ni haine ni peur, un monde qui la tenait serrée cachée comme une petite pierre enfermée dans une main immense. ‘Maintenant, tu as un nom, tu as une famille...’ Pour cela, Giribala a prononcé à haute voix le nom, comme si c’était le fleuve qui l’avait dicté, “Ananta”, l’Éternel, le serpent sur lequel Dieu se repose jusqu’à la fin du monde.*”.

típica das narrativas oralizadas - “Quando chegamos, mamãe?”, perguntava Ananta em voz baixa. ‘Logo, minha querida, talvez amanhã, ou depois de amanhã’. Mas sabia bem que ainda faltava muito tempo, dias e noite, meses talvez.” (LE CLÉZIO, 1997, p.267)<sup>67</sup> - e, a narração de um acontecimento que toma grandeza à medida em que vai sendo ouvido e, por conseguinte, (re)inventado por parte de seu ouvinte, conferindo, assim, ao acontecimento uma maior amplitude, diferente daquela que seria promovida pela leitura:

Ela devia ter feito um ruído que traía sua presença, porque de súbito mulheres surgidas por trás a derrubaram ao chão e, sem consideração pela criança, começaram a espancá-la a socos e pontapés. Giribala pensou que sua última hora chegara, chorou e suplicou, enquanto as megeras arrancavam-lhe a criança e remexiam sua bagagem para pilhar suas jóias e seu dinheiro. (LE CLÉZIO, 1997, p.140):<sup>68</sup>

*La Yamuna* é a construção de um espaço sagrado; uma irrupção no espaço profano e, por isso, representa o Centro, o local onde as forças vitais são renovadas. Na perspectiva do sagrado e do profano, discutida por Eliade, instala-se essa pesquisa e instaura-se um caráter religioso e, por isso, não particular, de ver o mundo e de se relacionar com seus efeitos revelatórios. Assim, a análise do romance em questão, ancora-se em uma perspectiva teórica que atribui ao texto literário o *status* de uma hierofania promovida pelas representações temporais e espaciais das narrativas em estudo, considerando-se os modos de ser sagrado e profano assumidos pelo homem, inserido no Cosmos, que fundamentam a construção dos personagens centrais das narrativas analisadas nesse romance.

Nesse sentido, acredita-se que uma análise contrastiva dessas duas narrativas básicas, *La quarantaine* e *La Yamuna*, tendo em vista a relação de seus personagens com tempo e espaço circundantes, pode ser efetivada tendo como linha condutora das relações espaço-temporais das culturas ocidentais e orientais. Destaca-se que o homem que chega à ilha não é o mesmo que lá permanece. Há uma mudança espiritual que se dá por meio de um movimento introspectivo, em espiral; o que implica mudança de comportamento com relação a si mesmo

---

<sup>67</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.398):

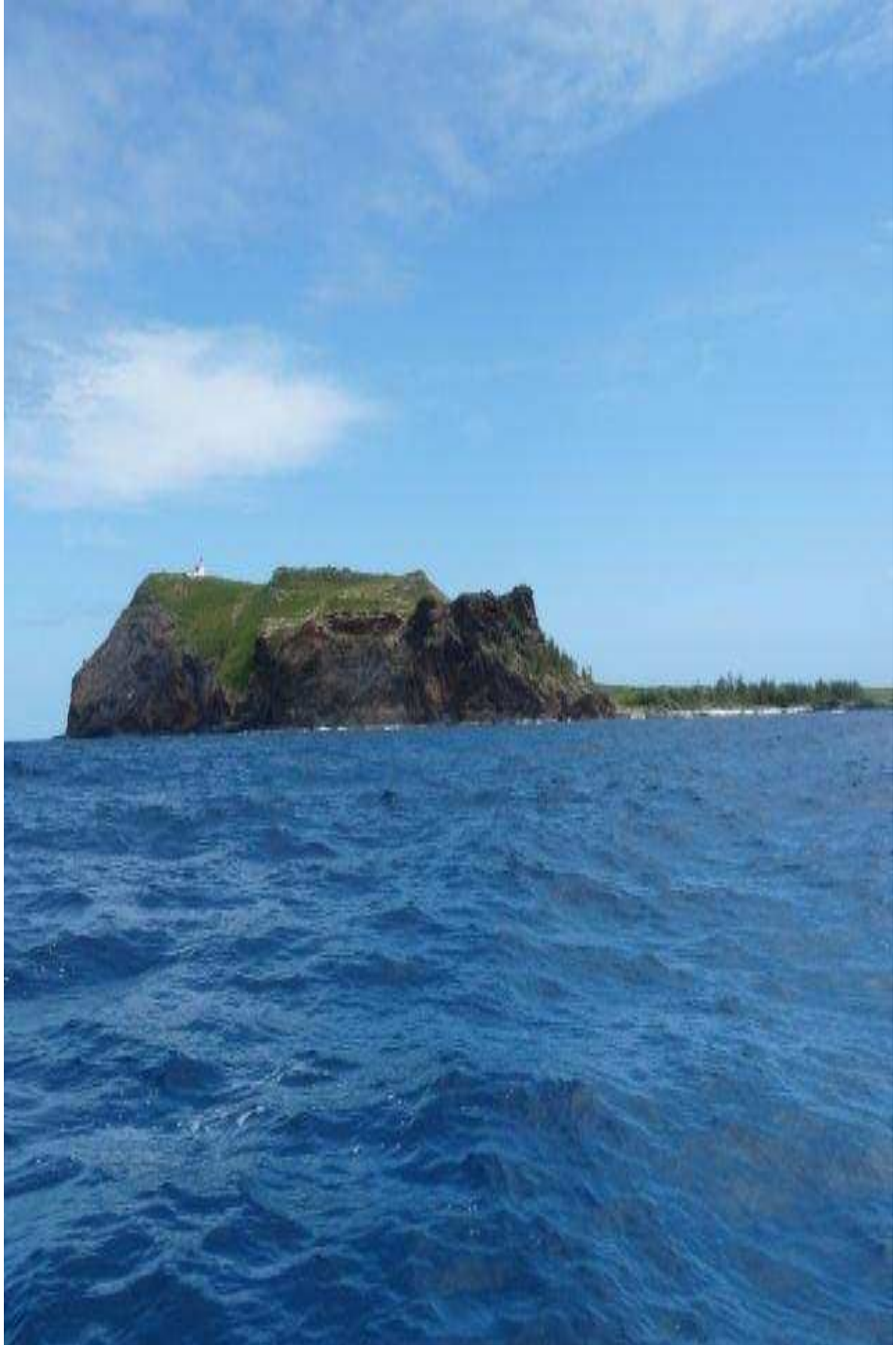
“*Quand arrivons-nous, maman? demandait Ananta à voix basse.*

– *Bientôt, ma chérie, demain peut-être, ou après-demain.*’

*Mais elle savait bien qu’il fallait encore longtemps, des jours et des nuits, des mois peut-être.*”

<sup>68</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.199): “*Elle avait dû faire un bruit qui avait trahi sa présence, parce que soudain des femmes, survenues par-derrière, l’avaient renversée sur le sol, et, sans ménagement pour l’enfant, avaient commencé à la frapper à coups de poing et à coups de pied. Giribala a cru sa dernière heure arrivée, elle a pleuré et supplié, tandis que les mégères lui arrachaient l’enfant et fouillaient son bagage pour piller ses bijoux et son argent.*”

e por conseguinte com o mundo que o rodeia. Mudança essa facilitadora da construção de uma identidade.



### 3 A COMPOSIÇÃO DO ROMANCE

Nesse capítulo, pretende-se observar a composição do romance *La quarantaine*, sua arquitetura e os efeitos dessa construção para a compreensão da narrativa e de seu papel na configuração das diferentes narrativas contemporâneas, inclusive a romanesca.

O referido estudo apresenta-se assim organizado: em um primeiro momento figura uma visão panorâmica, evolutiva do gênero romance, desde a segunda metade do século XIX, até o momento presente. Tal visão desenha, ainda que de forma generalizada, a trajetória do gênero romance, apontando alguns dos elementos composicionais do romance *La quarantaine*, sustentadores das discussões apresentadas na segunda parte desse capítulo. Na seqüência, estabelece-se um estudo reflexivo da construção interna do romance *La quarantaine*, considerando-se sua temática, sua estrutura, seu foco narrativo e seus personagens. Quanto aos elementos tempo e espaço, informa-se que sua análise é matéria do próximo capítulo.

Na contemporaneidade, o gênero romance se constitui em uma das formas narrativas que melhor se presta à representação do mundo, na qual a sociedade moderna tem sua expressão maior. Em sua natureza vê-se a crise do homem que por ser essencialmente ambíguo, vagueia entre a razão e a sensação. Esse romance permite ao homem moderno conceber, sem estranhamento, a linguagem poemática do romance contemporâneo.

Georg Lukács define o romance como manifestação artística cuja forma interna configura os anseios do indivíduo na busca de seu auto-conhecimento, numa perspectiva histórico-filosófica (LUKÁCS, 2003, p.91):

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade: seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência.

Nesse sentido, o romance moderno apresenta-se mais receptivo para acolher as inquietudes do sujeito da modernidade. É o que se vê em *La quarantaine*: por meio de uma narrativa fragmentada, na maioria das vezes, esse novo romance põe em cena um narrador-autor expondo vivências individuais, que incitam o leitor moderno a buscar a experiência do conhecimento de si mesmo, enquanto indivíduo, em um primeiro momento. Posteriormente, leva esse mesmo leitor a estabelecer com o mundo objetivo, nas suas relações com o outro, reflexões sobre a sua condição humana por vezes absurda e insensata.

O romance é uma forma literária que surge com a burguesia, na segunda metade do século XVIII, respondendo às suas exigências e acolhendo seus novos valores. Ele se constitui, inicialmente, como epopéia burguesa, pois, representou com propriedade o cenário do mundo circundante da sua sociedade, em que se encontra um homem problemático em busca de valores autênticos em meio a uma sociedade degradada.

A concepção teórica sobre o Romance, de base marxista, de Georg Lukács, ao falar sobre a epopéia e o romance, reitera o acima exposto, ao apresentar o romance como épica da modernidade. Ele afirma serem ambos produtos da épica, capazes de configurar o mundo. Mas atenta para o fato de serem diferentes as maneiras pelas quais são feitas as configurações. No caso do romance, a configuração do mundo real aspira a uma totalidade do ser integrada em si e não mais se apresenta possível, visto que o mundo em que ele se insere não é mais previsível. “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2003, p.55).

Dessa forma, para Georg Lukács, o traço essencial do romance é a busca de sentido, busca originada justamente na perda da imanência do sentido, na perda da compreensão totalizadora; busca empreendida por um indivíduo que jamais renuncia à aspiração à totalidade.

Na modernidade, o homem é somente aparência; sua essência tem que emergir de si mesmo, da sua profundidade, e, culminar em uma totalidade configurada:

O céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte a evidência – ou a aparência – de segurança. (LUKÁCS, 2003, p.55).

O romance deve seu sucesso ao fato de ser uma forma literária capaz de oferecer uma sistematização interna que ordena e organiza as experiências humanas, como se as mesmas se desenvolvessem em um espaço circular, propício à totalidade; promotora de um aparente equilíbrio.

Sobre a aspiração à totalidade enquanto objetivo do ser humano, Georg Lukács apresenta a ausência dessa totalidade no mundo moderno, uma vez que nossa sociedade não é mais fechada, circular; ao contrário, ela carece dessa totalidade que, para tal, se metamorfoseia na forma do romance.

O romance burguês se desenvolve ao longo dos séculos espelhando os ideais de classe em seus diferentes momentos histórico-filosóficos. No século XVIII, a burguesia encontrava-se em plena ascensão e o romance, ao seu turno, já era anunciado pelos Pré-românticos. No século seguinte, século XIX, essa classe social consolidada, foi magistralmente representada nos romances de Balzac e Flaubert que com suas originalidades particulares seguem o romance convencional. O romance vive duas grandes crises: a primeira no início do século XX, depois do realismo/naturalismo, em que Proust, Gide, Joyce, Virgínia Woolf renovaram esse gênero, rompendo com o romance dito convencional. A segunda crise é percebida com o surrealismo e representada pelo *Nouveau Roman*, que, apesar de se constituir em um anti-romance convencional, impôs-se enquanto forma literária, perpassando todo o século e subsistindo às intempéries do século vindouro. Ressalta-se que a maioria dos críticos da obra de Le Clézio é unânime ao vincular grande parte de sua produção literária ao *Nouveau Roman*.

Essa trajetória pode ser compreendida em sua temática como um projeto literário do século XVIII, concretizado no exame da sua produção, ou seja, na importância da representação do ideal burguês, na análise do seu material literário, na sua recepção<sup>69</sup> sensorial, na sua descrição e capacidade de representação de um mundo conflitante e mutável.

Para Georg Lukács as características formais do romance tiveram que ser adaptadas tendo em vista as modificações histórico-filosófico-sociais impostas pela burguesia. A burguesia, rompe com a relação entre o eu e o mundo, o individual e o social. O romance burguês é portador de uma realidade prosaica, cujo tema é o homem em sociedade, no seu cotidiano. O sujeito burguês é *a priori* fracassado, pois não é possível encontrar valores autênticos em uma sociedade degradada. Há, pois, uma impossibilidade de reconciliação em um contexto apoiado em falsos valores.

A burguesia vai **glorificar** o romance e, o romance burguês, por sua vez, será **redourado** na contemporaneidade do gênero. Assim, pode se falar em contemporaneidade quando se fala em romance burguês. Os romances de Balzac, por exemplo, são contemporâneos na medida em que se estruturam diferentemente do romance convencional, ou seja, não há, necessariamente, uma linearidade no desenrolar da trama, o herói pode ser também o bandido e percebe-se a presença de uma imprevisibilidade garantida pela lógica

---

<sup>69</sup> A preocupação com a recepção da obra literária, com o leitor, constitui-se em objeto de análise, no final da década de 1960. Conhecida por “estética da recepção”, essa corrente literária passa atribuir ao leitor uma posição efetiva no ato da leitura. O leitor passa a ser o mediador entre autor, obra e sociedade. “O leitor deixou de ser visto numa posição passiva, e sim como parte integrante do ato da leitura, não apenas como pólo questionador, mas também como elemento de impulso reestruturante na escrita da obra pelo autor.” (LOBO, 1992, p.232).

interna da narrativa. Há uma convergência de linhas de força da dinâmica histórica do romance.

Para Lukács, portanto, toda produção artística é historicizada, ou seja, vincula-se a um momento histórico e o reflete através da representação. Dessa forma, o romance também está impregnado de história e, por isso, pode ser também compreendido por meio de sua perspectiva histórica. Essa perspectiva é facilitadora da consciência do **espírito do tempo** (JAUSS,1996). Isso significa dizer que perceber a orientação histórica do romance é, necessariamente, conceber a historicidade do sujeito e, por conseguinte, estabelecer sua condição de existência.

Assim, é impossível se situar no mundo e se relacionar com o mesmo, sem a atualização do momento presente, por meio de sua expressão historicizada:

Em outras palavras: o infinito suceder cósmico e histórico, que nos precede, nos envolve e nos habita, sempre, e em toda parte, do nascer ao morrer, só se torna um evento, para o sujeito quando este o situa no seu aqui e o temporaliza no seu agora; enfim, quando o sujeito o concebe sob um certo ponto de vista e o acolhe dentro de uma certa tonalidade afetiva. (BOSI, 2003, P.464).

Em vista disso, compreende-se as relações estreitas entre a história e a literatura, visto ser a história elemento da composição literária, presente em sua gênese. Antoine Compagnon (1999) em seu livro *O demônio da teoria*, dedica um capítulo ao estudo das relações da história e da literatura, no qual discute a importância da situação histórica em que foi produzido o texto literário. Não se pode, pois, ignorar a dimensão histórica da literatura:

Invocar o contexto histórico serve geralmente, na verdade, para explicar o movimento literário. Trata-se mesmo da explicação mais corrente: a literatura muda porque a história muda em torno dela. Literaturas diferentes correspondem a momentos históricos diferentes. (COMPAGNON, 1999, p.196).

Walter Benjamin (1986) esclarece a relação da história e da ficção, quando faz reflexões sobre o tempo enquanto categoria composicional da ficção. Atribuir à história a simples revelação do passado, significaria fixar nele o fato histórico, sem promover a sua relação com o presente, reforçando, assim, uma linearidade cronológica, ao mesmo tempo



previsível e intransigente. É a consciência histórica<sup>70</sup> do escritor que torna possível iluminar o dado histórico passado, atualizando-o por meio da ficção.

Ainda com relação ao tempo, é possível perceber que a ficção possibilita uma superposição de planos temporais, esvaziando de sentido as noções de anterioridade e posterioridade na descrição do fato histórico. Nesse sentido, encontramos ressonância nas reflexões de Antoine Compagnon (1999), que em seu texto *O Mundo*, afirma que a linearidade da intriga é autorizada pela sua lógica interna; o que significa dizer que é o seu caráter temporal interno que autoriza a ficção.

No caso do romance, observamos que o universo romanesco, selecionado pelo escritor para atuar como cenário no qual vai se desenvolver a intriga, é por si só revelador de sua condição histórica. Logo, a ficção se impregna da história e essa simbiose se constitui em matéria ficcional. É o que explica Maria Teresa Freitas (1989, p.111), em seu texto *Romance e História*; ao falar sobre a presença da história na dinâmica interna do romance:

Embora essa realidade reconhecível seja transposta para o mundo imaginário, embora ela se integre a uma ficção, o texto não aparece ao leitor como totalmente fictício, mas como um misto de ficção e realidade, o que muda basicamente sua relação com ele.

Em *La quarantaine*, a presença da história na dinâmica interna do romance é percebida por meio de dois elementos que conferem à intriga um caráter de proximidade da ficção com a realidade: a presença do poeta Rimbaud, o artista da modernidade, enquanto personagem dessa narrativa ficcional, representante do sujeito da modernidade e a revolta dos indianos contra os ingleses, em 1857. Essa rebelião foi considerada pelos indianos como a primeira de independência, representando os desejos do povo indiano de se fazer respeitados pelos ingleses, contra as violações dos seus direitos sociais e religiosos. Essa revolta é um grande marco histórico para a Índia.

Vários estudos sobre a história do romance e o romance na história foram empreendidos ao longo do século XX. As reflexões de G. Lukács sobre esse tema muito contribuíram para a compreensão do romance histórico. Ele desenvolve considerações sobre o romance histórico do século XIX, com a intenção de mostrar que toda produção artística é marcada ideologicamente, ou seja, apresenta-se constituída pelas condições histórico-sociais em que foram efetivadas. Lukács admite uma realidade exterior e anterior ao texto literário,

---

<sup>70</sup> G. Lukács, chama de *Perspectiva histórica* uma atitude narrativa historicizada, responsável pela relação e representação de eventos constituintes de significação (para maiores esclarecimentos ver Lukács (2003)).

permeada por inúmeras formas discursivas diferenciadas, passíveis de serem identificadas por meio dele. A especificidade histórica determina, pois, a vida do personagem e esse, por sua vez, revela as condições históricas do seu tempo; o que significa dizer que toda atividade produtora do indivíduo é historicizada.

O romance histórico nasce em meio à Revolução Francesa, logo, constitui-se em uma configuração desse momento, revelada pela sua perspectiva histórica. Dessa maneira, cabe à ficção a função de contingência da dinâmica histórica que lhe é subjacente, ou seja, o romance histórico encena o processo histórico, apresenta um microcosmo e reveste a história de uma dimensão humana. O detalhe histórico tem uma função dupla para a ficção. De um lado, une ficção e história como indicador de uma situação concreta; de um outro, permite recuperar poeticamente os seres humanos que viveram determinada experiência histórica. Em *La quarantaine* o detalhe histórico – a Revolta de 1857, é um fato que se alia à narrativa romanesca atribuindo-lhe caráter de veracidade e serve como ponto de partida para inserção da experiência do personagem Suryavati na ficção, que por meio do detalhe histórico configura-se na aspiração à totalidade, tão cara ao homem moderno.

O romance histórico tradicional relaciona-se com a história colocando em cena uma problemática reveladora de um microcosmo generalizante, quer dizer, concentra sua intriga em um momento da vida humana que aspira à totalidade do indivíduo. Assim, seu sujeito-personagem, sintetiza em si a história, revestindo-a com uma dimensão humana; vê-se, pois, a história construída pelo homem. Destaca-se aqui, que tal sujeito é igualmente generalizado, ou melhor, tipificado. Ele representa o conjunto de indivíduos de determinada época, portador das marcas histórico-filosófico-sociais do mundo do qual faz parte. Em *La quarantaine*, o sujeito da modernidade não é um indivíduo, mas sim um tipo humano, representado por dois grupos distintos, a saber: de um lado encontra-se um sujeito fixado às condições sociais e de um outro, aquele que rompe as barreiras sociais e aventura-se no conhecimento de si mesmo.

No romance histórico tradicional a relação com a história, segundo Lukács, pode ser percebida em dois níveis: o nível temático, quando a história é o próprio tema da intriga, sem contudo se constituir em um inventário de fatos históricos e, também, o nível estrutural, em que não há necessariamente um dado histórico; antes a configuração de um momento histórico.

O romance histórico tradicional configura o espaço e o tempo sob uma perspectiva circular. Essas categorias convergem as linhas de força do momento histórico em que são produzidas. A relação presente-passado representa um *continuum*, sem conflitos.

Reconhecido na segunda metade do século XX, o romance histórico contemporâneo tem como problemática o próprio discurso ficcional. Esse romance se relaciona, pois, com a história, de forma polêmica, por meio de uma revisão crítica e contestadora. Contrariamente ao romance histórico tradicional, o romance histórico contemporâneo apresenta um sujeito-personagem, que apesar de ser historicamente marcado, constitui-se em elemento ficcional passível de ser ironizado pela intriga romanesca, por meio de uma forma ficcional muito cara à modernidade: a paródia. Vale destacar que esse romance tem uma natureza predominantemente paródica. A paródia permite questionar a onipotência da história ressaltando o seu caráter subjetivo e sua infalibilidade.

Enquanto no romance histórico tradicional o detalhe histórico confere à ficção o efeito de real, no romance histórico contemporâneo, esse detalhe permite a transgressão da história, problematizando sua relação com a ficção.

Georg Lukács (2003, p.72), ao falar sobre a ética do romance, o define como forma literária essencialmente processual:

No romance a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. Assim o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo.

O teórico húngaro Ferenc Fehér (1997), em seu livro *O romance está morrendo?*, desenvolve uma análise sobre a trajetória evolutiva do pensamento de Lukács sobre o gênero romance, na história da moderna literatura ocidental. Nesse estudo, questiona a conclusão que Lukács apresentou sobre o romance, sobretudo, quando esse afirma ser o romance um gênero fadado ao fracasso, fruto de uma sociedade burguesa, ela própria fracassada. Fehér estabelece, aí, uma reflexão sobre as investidas a que o gênero romance submeteu-se ao longo do século XX, apontando as influências do vanguardismo estético contra esse gênero literário, a limitação do narrador por parte das imposições histórico-sociais do momento da produção. As decepções do homem que instalam um ambiente de dúvida conhecido como a “era da suspeita” (teorizado por Nathalie Sarraute), o florescimento do *Nouveau-roman* – o anti-romance, a reificação do indivíduo resultando no desaparecimento do herói problemático e, por conseguinte, do romance como tal (reflexões do sociólogo Lucien Goldman).

Com base em um estudo aprofundado da obra de Dostoiévski, Ferenc Fehér propõe uma nova teoria marxista do romance em que afirma ser o romance não um gênero

problemático, mas sim ambivalente. Essa teoria é explicitada por Leandro Konder, na introdução de Fehér (1997, p.24), no seguinte trecho:

O romance – observa Fehér – não é um gênero problemático e sim um gênero ambivalente. Num determinado nível, ele expressa a sociedade burguesa, com a qual nasceu e se desenvolveu. Em outro nível mais profundo, entretanto, o romance como gênero expressa a sociedade “puramente social”, a superação das barreiras naturais e dos “laços de sangue”, a radical socialização da vida e a generalização do caráter alternativo com que a atividade teleológica se apresenta aos olhos do sujeito consciente que a realiza.

Essa ambivalência do gênero romance possibilita, pois, compreender o romance contemporâneo de Le Clézio; mais especificamente *La quarantaine*. De um lado, sua estrutura revela traços de uma sociedade concreta (o capitalismo burguês europeu) e, de um outro, esses traços se espelham e são reconhecidos em todas as sociedades de mesma natureza, promovendo, dessa forma, a instalação do caráter de modernidade. Nesse sentido, o romance insere na ficção um indivíduo que funda seu próprio mundo, que constrói um universo ilusório ou real; livre para viver outras experiências diferentes daquela imposta pelo destino. Apesar da maioria dos personagens europeus em *La quarantaine* poder ser considerada como burguesa, a narrativa não se fixa nela, ao contrário, ultrapassa e enfatiza a possibilidade e o desejo de se chegar ao “outro lado”, à voz do colonizado que busca uma identidade ao se afastar das influências do capitalismo burguês e ao adotar a perspectiva do multiculturalismo.

Pode-se, pois, compreender a reflexividade das diferentes vertentes do romance, desde sua instalação burguesa até os nossos tempos, bem como sua historicidade enquanto elementos da composição literária, convergentes no romance contemporâneo. É, pois, a sua contemporaneidade que faz dessa forma literária o veículo de manifestação artística permanentemente atualizado e consoante com o sujeito da modernidade.

Georg Lukács, ao refletir sobre o condicionamento e significado histórico-filosófico do romance, afirma ser esse gênero a epopéia do mundo abandonado por Deus. Isso significa atribuir a seu sujeito a capacidade de reflexão sobre seu próprio destino, assim como a configuração desse destino com a realidade circundante. Esse sujeito deve estar igualmente apto a revelar a problemática do momento histórico-filosófico da sua produção:

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade, seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. (LUKÁCS, 2003, p.91).

É o que se pode observar em *La quarantaine*, em que seus sujeitos problematizam sua condição atual e representam o momento dessa produção, ou seja, questionam as imposições de uma situação absurda e refletem sobre sua condição de ser no mundo não menos caótico. A passagem do livro que se segue, ilustra o desejo do homem de se conhecer e, isso pode ser comprovado, por meio das reflexões do personagem Léon, que faz uma viagem ao mesmo tempo real e introspectiva, ou seja, um questionamento incessante de sua condição humana em busca de identidade. Esse desejo pode ser identificado no seguinte trecho do romance:

Contudo, é a Paris que preciso voltar, se quiser mesmo compreender. A esse bistrô da rua Madame, a porta que se abre para um adolescente bêbado e mal penteado, que cambaleia no vão, com a boca cheia de invectivas e o olhar turvo pela loucura. Como se depois dele, houvesse começado toda a vagueação, a perda da casa Anna, o fim dos Archambau. Essa imagem que ele transmitiu a Léon e depois, através de Suzanne, a mim. Em mim hoje, incorporada à minha vida, encerrada em minha memória.(...) Caminho por todas essas ruas, ouço o ruído dos saltos de meus sapatos que ressoa na noite (...) Aquele que procuro não tem mais nome. É menos que uma sombra, menos que um rastro, menos que um fantasma. Ele está em mim, como uma vibração, como um desejo, um impulso da imaginação, um batimento do coração, para melhor me fazer alçar vôo. De resto, amanhã pego o avião para o outro lado do mundo. A outra extremidade do tempo. (LE CLÉZIO, 1997, p.21)<sup>71</sup>

Ainda Georg Lukács, com respeito à tipologia da forma romanesca, desenvolve uma reflexão sobre esse gênero de onde se pode concluir ser o romance a forma literária que mais se adequa à produção artística moderna, visto se tratar de uma forma capaz de acolher os desacertos da vida e em certa medida ordená-los por meio da sua configuração com a realidade.

Ao analisar-se *La quarantaine*, observa-se ser, justamente, a necessidade de se organizar o mundo interior em sua relação imediata com o mundo exterior, ou seja, o desejo de se ordenar a relação espaço-temporal do seu sujeito com o seu mundo circundante, assim

<sup>71</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.32): “*Pourtant, c’est à Paris qu’il faut revenir, si je veux bien comprendre. À ce bistrot de la rue Madame, la porte qui s’ouvre sur un adolescent ivre e mal peigné, qui titube dans l’embrasure, la bouche pleine d’invectives et le regard troublé par la folie. Comme si, après lui, avait commencé toute l’errance, la perte de la maison d’Anna, la fin des Archambau. Cette image qu’il a transmise à Léon, puis, à travers Suzanne, jusqu’à moi. En moi aujourd’hui mêlée à ma vie, enfermée dans ma mémoire.(...) Je marche dans toutes ces rues, j’entends le bruit de mes talons qui résonne dans la nuit (...) Celui que je cherche n’a plus de nom. Il est moins qu’une ombre, moins qu’une trace, moins qu’un fantôme. Il est en moi, comme une vibration, comme un désir, un élan de l’imagination, un rebond du coeur, pour mieux m’envoler. D’ailleurs je prends demain l’avion pour l’autre bout du monde. L’autre extrémité du temps.*”.

como a vontade de se auto-conhecer; o elemento condutor da intriga desse romance; representativo da sua forma interna:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2003, p.82).

Lukács cita Bakhtin com relação à temática do romance “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade.” (BAKHTIN, 1998, p.73). Dessa forma, é possível reconhecer no romance *La quarantaine*, a identificação de seu tema. Nesse romance o leitor é exposto ao confronto da sua realidade com a realidade figurada da narrativa, experimentando sentimentos por vezes comungados.

Bakhtin (1992) em *Esthétique de la création verbale*, desenvolve um estudo sobre a natureza do gênero romance, no qual afirma ser o mesmo um organismo vivo, de estrutura móvel. Essa mobilidade estrutural reflete sua gênese e revela sua composição. No caso do romance *La quarantaine*, observa-se que sua estrutura narrativa representa uma mobilidade capaz de reunir em um só tempo e lugar, fatos convergentes, alheios à lógica espaço-temporal do mundo real. Dividido em capítulos, que apesar de não se intitulem como tal, o romance constitui-se de três grandes partes : a primeira delas será considerada como sendo o prólogo – *Le voyageur sans fin* e *L’empoisonneur*; na segunda parte, a parte central, encontra-se *La quarantaine* , seguida de duas outras sub-partes que dividem o mesmo espaço narrativo : *Journal du Botaniste* e *La Yamuna*. A última parte, o epílogo traz o capítulo *Anna*.

Os teóricos Bourneuf e Ouellet, em *L’univers du roman*, admitem haver duas formas de composição de um romance. Segundo eles, o romance pode ser composto, ao mesmo tempo, horizontal e verticalmente. A composição horizontal se deve ao fato do mesmo apresentar-se por meio de uma sucessão de acontecimentos e, verticalmente, pois cada uma de suas partes traz em si uma tensão dramática própria, não necessariamente dependente das demais. Ou seja, a composição horizontal estabelece o fio condutor dos episódios narrativos, enquanto que a composição vertical, por sua vez, instala as tensões da narrativa:

Um romance é composto ao mesmo tempo `horizontalmente` enquanto sucessão de episódios em que se desenvolvem situações implicando diversos personagens, motivos e temas que eles mesmo reaparecem, transformam-se, fundem-se ou bifurcam e , ele é composto `verticalmente`: cada página, cada episódio organiza estes diversos elementos em ordem e em proporção variáveis. (BOURNEUF; OUELLET, 1972, p.54, tradução nossa).<sup>72</sup>

No caso da narrativa romanesca em questão, *La quarantaine*, essa dupla composição pode ser identificada. O esquema composicional narrativo desse romance encontra-se assim apresentado: composição horizontal - fio condutor dos episódios narrativos: a viagem às ilhas Maurício, e composição vertical - as tensões da narrativa.

**TABELA 02 – Esquema composicional narrativo do romance**

PRÓLOGO	CENTRAL	EPÍLOGO
<i>Le voyageur sans fin / L'empoisonneur</i>	<i>La quarantaine</i>  La quarantaine Journal du Botaniste La Yamuna	<i>Anna</i>

Fonte: *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 2005)

Tendo em vista a horizontalidade desse romance, observa-se um fio condutor responsável pela lógica interna da narrativa, ou seja, em *La quarantaine*, a fábula se desenvolve sob a perspectiva de uma viagem. O sujeito da modernidade, aí representado pelo autor-personagem-narrador, empreende uma viagem de Paris às ilhas Maurício, com o intuito de (re)conhecer sua ancestralidade.

A referida lógica interna que autoriza a horizontalidade do romance é marcada pela disposição das partes, ou capítulos, que se sucedem ao longo da narrativa. Destaca-se que além das conexões estabelecidas pelo texto narrativo, quando da passagem de uma parte à outra, o leitor pode identificar essa lógica por meio das referências espaço-temporais constituintes da fábula desse romance, tais como: *amanhã, lá fora, vou à, ficamos na plantação*, entre outras.

Pode-se, a princípio, identificar uma horizontalidade na seqüência das partes – *Le voyageur sans fin* – *L'empoisonneur* – *La quarantaine* – *Anna*. O romance inicia-se com o

<sup>72</sup> Citação original: “Un roman est composé à la fois `horizontallement` en tant que succession d'épisodes où se développent des situations impliquant divers personnages, des motifs et des thèmes qui eux-mêmes reparaissent, se transforment, se fondent ou bifurquent, et il est composé `verticalement`: chaque page, chaque épisode organise ces divers éléments en ordre et en proportions variables.”

aparecimento de Rimbaud, na voz do narrador Léon (o neto de Jacques, sobrinho-neto de Léon) e termina com o desaparecimento de Rimbaud e a volta de Léon (o sobrinho-neto) à Marseille. “Na sala enfumaçada, iluminada pelos candeeiros, ele surgiu. Abriu a porta e sua silhueta ficou um instante no enquadramento, contra a noite. Jacques jamais esquecerá.” (LE CLÉZIO, 1997, p.9).<sup>73</sup> “Não resta mais nada do antigo hospital. Vaguei sem objetivo pelos corredores, no que resta do jardim entre dois estacionamentos. Li a inscrição: ‘ Aqui, o poeta... terminou sua aventura terrestre.’” (LE CLÉZIO, 1997, p.363).<sup>74</sup>

A primeira parte, *Le voyageur sans fin* (ou na esteira de Rimbaud), finaliza com o anúncio de uma viagem de avião que sugere continuidade, busca, deslocamento espaço-temporal. Uma viagem cujo destino é o outro lado do mundo – o espaço sagrado, a outra extremidade do tempo, ou seja, o tempo sagrado, o tempo da reflexão. “De resto, amanhã pego o avião para o outro lado do mundo. A outra extremidade do tempo.” (LE CLÉZIO, 1997, p.21).<sup>75</sup>

A segunda parte, *L’empoisonneur* (ou a apresentação do sujeito da modernidade), dá prosseguimento à narrativa e finaliza-se com a partida do navio *Ava* e a chegada do navio *Amazon*. Novamente, observa-se a idéia de continuidade: um parte e o outro chega. Esse deslocamento espacial estabelece a conexão narrativa horizontal com a parte subsequente. “No momento mesmo em que o *Ava* sai da enseada, surge, irreal, maravilhoso acima do horizonte, o contorno do tombadilho e das duas altas chaminés do *Amazon*.” (LE CLÉZIO, 1997, p.39).<sup>76</sup>

A terceira parte, *La quarantaine* (ou a expectativa), é interrompida por duas subpartes, a saber, *Journal du Botaniste* e *La Yamuna*, que se intercalam e dividem o mesmo espaço narrativo. A passagem da narrativa *La quarantaine* para o *Journal du Botaniste* se dá, também, por meio de um deslocamento espacial, a perspectiva de uma viagem, anunciada pelo personagem Jacques à Suzanne; uma possível viagem que os libertará da situação constrangedora da qual se encontram dependentes, instalando na narrativa uma expectativa a ser perseguida:

<sup>73</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.15): “Dans la salle enfumée, éclairée par les quinquets, il est apparu. Il a ouvert la porte, et sa silhouette est restée un instant dans l’encadrement, contre la nuit. Jacques n’avait jamais oublié.”.

<sup>74</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.539): “Il ne subsiste plus rien de l’ancien hôpital. J’ai erré sans but dans les couloirs, dans ce qui reste du jardin entre deux parkings. J’ai lu l’inscription: “Ici, le poète... termina son aventure terrestre.”.

<sup>75</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.33): “D’ailleurs je prends demain l’avion pour l’autre bout du monde. L’autre extrémité du temps.”.

<sup>76</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.57): “Au moment même où l’Ava sort de la rade, surgit, irrédelle, merveilleuse au-dessus de l’horizon, la silhouette du château et les deux hautes cheminées de l’Amazon.”.



Antes de adormecer, ao clarão da lâmpada colocada perto da porta, vi o perfil de Jacques, apoiado contra sua sacola, com o rosto voltado para fora, como se tentasse ver o céu. Ouvi as palavras que dizia a Suzanne, como se fala com uma criança para adormecê-la, palavras absurdas: ‘Amanhã, você vai ver, virão nos buscar, o navio nos levará à Maurício, estaremos em Anna à noite’. Talvez sonhasse em voz alta. Suzanne não respondeu. (LE CLÉZIO, 1997, p.48).<sup>77</sup>

A mesma idéia de continuidade sugerida por um deslocamento espacial é novamente observada na passagem da terceira parte para a quarta, ou seja, de *La quarantaine* para *Anna*. *La quarantaine* finaliza com a partida da escuna que conduz os personagens Léon e Surya a Maurício:

Atrás de nós, o mar é de um azul escuro, violáceo, na sombra do vulcão. A praia das Palissades já não é mais que uma enseada espumante ao longo da costa, onde as palmeiras são curvadas pelo vento. A escuna vira lentamente e, direto em frente, sob a proa que bate contra as vagas, estão o Coin de Mire e a longa linha de Maurício, as montanhas maravilhosas perdidas nas nuvens. (LE CLÉZIO, 1997, p.323).<sup>78</sup>

A quarta parte *Anna* ( ou a continuidade), finaliza o romance sugerindo que o sujeito moderno está em permanente mobilidade. Isto se observa no trecho em que o narrador, Léon, o sobrinho-neto, em Marselha, percorre os caminhos de Rimbaud, na tentativa de sentir o que ele sentira no último lugar onde vivera: “Ao deixar o hospital, comprei um pão redondo no Paniol, e descí novamente a longa rua que serpenteia até a estação.” (LE CLÉZIO, 1997, p.363).<sup>79</sup>

A parte central, *La quarantaine*, recebe o mesmo nome do romance e se apresenta dividida em três espaços narrativos e acolhe as duas narrativas intercaladas. Esta parte abriga o núcleo temático do romance, em que se ouve as vozes da modernidade, a saber, o sujeito moderno– o autor– que, de um lado ultrapassa a linha imaginária do descontentamento e

---

<sup>77</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.68): “Avant de m’endormir, à la lueur vague de la lampe posée près de la porte, je vis la silhouette de Jacques, appuyé contre son sac, le visage tourné vers le dehors, comme s’il cherchait à voir le ciel. J’entendis les mots qu’il disait à Suzanne, comme on parle à une enfant pour l’endormir, des mots absurdes: “Demain, tu verras, on viendra nous chercher, le bateau nous mènera à Maurice, nous serons à Anna pour la nuit.” Peut-être qu’il rêvait tout haut. Suzanne n’a pas répondu.”.

<sup>78</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.484): “Derrière nous, la mer est d’un bleu sombre, violacé, dans l’ombre du volcan. Déjà la plage des Palissades n’est plus qu’une échancrure écumante le long de la côte, où les palmiers sont pliés par le vent. Le schooner vire lentement, et, droit devant, sous la proue qui cogne les vagues, il y a le Coin de Mire et la longue ligne de Maurice, les montagnes merveilleuses perdues dans les nuages.”.

<sup>79</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.540): “En quittant l’hôpital, j’ai acheté une boule de pain chez Paniol, et j’ai redescendu la longue rue qui serpente jusqu’à la gare.”.

instala com seus duplos – Léon, o tio desaparecido e Léon, o sobrinho-neto, o narrador primeiro, o espaço e o tempo sagrados (*La Yamuna*) e o discurso profano da Ciência (*Journal du Botaniste*).

Os segundo e terceiro espaços narrativos, *Journal du Botaniste* e *La Yamuna*, rompem a horizontalidade narrativa da estrutura do romance e instalam uma verticalidade elucidativa das tensões psicológicas dos discursos que a sustentam. *Journal du Botaniste* é o discurso prioritariamente conduzido pelo tempo cronológico e cerceado pela limitação espacial – a ilha. *La Yamuna* é o discurso conduzido pelo tempo sagrado, cuja movimentação cênica é sugerida pelo deslocamento vertical do rio – *Yamuna*, que se constitui no espaço sagrado, por excelência.

A primeira sub-parte, *Journal du Botaniste*, apresenta-se inserida na parte central do romance e divide com a segunda sub-parte, *La Yamuna*, esse espaço narrativo. *Journal du Botaniste* é o discurso da Ciência, compartilhado pelas vozes dos personagens John Metcalfe, o botânico, e Léon, o irmão de Jacques. Ambos fazem o reconhecimento da ilha onde se encontram insulados. Cada um se relaciona de forma diferente com o espaço desconhecido. O botânico faz um inventário do espaço da ilha, registrando suas descobertas sob a forma de um diário e por meio de uma linguagem científica. Esse registro é datado e pontuado de algumas impressões pessoais; tipograficamente escrito em itálico:

*À tarde, apesar do cansaço, retorno à encosta leste do vulcão. Abundância de erva de vassoura (malva). Encontrados vários exemplos de caju (*Anacardium occidentale*) mas variante arbustiva (a variedade africana atinge seis metros de altura). Ao pé do vulcão, *Indigofera endecaphylla* (erva, corola púrpura) e *Portulaca* (*heldroega*). Espero em breve a descoberta da anileira. (LE CLÉZIO, 1997, p.109, itálico do autor).<sup>80</sup>*

O personagem Léon, por sua vez, relaciona-se com o espaço novo, inicialmente com o intuito de conhecê-lo, dividindo suas expectativas com os demais personagens do seu grupo:

Com John, ocupei esse sábado na exploração da cercanias da Quarentena, à procura de bagas e de plantas comestíveis. John Metcalfe é apaixonado por botânica. Trouxe consigo, em uma sacola, todo o seu material, vidros de formol, pinças e tesouras, e um grande caderno do qual jamais se separa, onde anota suas descobertas. Com Jacques e Suzanne, vamos buscar água na

<sup>80</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.153): “Du 19 juin (...) L’après-midi, malgré la fatigue, retourné à la pente est du volcan. Abondance d’herbe à balai (mauve). Trouvé plusieurs exemples de cajou (*Anacardium occidentale*) mais variante arbustive (la variété africaine atteint 20 pieds de haut). Au pied du volcan, *Indigofera endecaphylla* (herbe, corolle pourpre) et *Portulaca* (pourpier). J’attends la découverte prochaine de l’indigotier.”

cisterna, em baldes improvisados fabricados com cantis de lata atravessados por um galho à guisa de alça. (LE CLÉZIO, 1997, p.51).<sup>81</sup>

Apesar de apresentar-se como um discurso em sua maioria precedido por datas, aqui, as notações de Léon convergem para a narrativa dos acontecimentos dessa situação de confinamento e, por isso, não se apresenta exclusivamente descritiva:

21 de junho

Dormi a maior parte deste dia, na orla do bosque de *filaos*. Gosto do rumor que faz o vento em suas agulhas. Lembro-me da história que Jacques me contava antigamente, em Paris, quando nos reencontrávamos na casa de meu pai, e o nome dos *filaos* ressoava para mim como um nome mágico, uma árvore que existe apenas nas lendas. (LE CLÉZIO, 1997, p.120).<sup>82</sup>

Observa-se que em *Journal du Botaniste* são registradas dezoito ocorrências do discurso de Léon, precedidas de datas escritas em itálico. Essas interferências narrativas concorrem com aquelas do discurso de John Metcalfe, no total de oito, destacadas em itálico, precedidas de datas; o que parece conferir a esse discurso a notoriedade de um discurso científico.

Com relação à sub-parte *La Yamuna*, encontra-se em sua composição a narrativa da gênese da personagem Suryavati. O deslocamento espaço-temporal, conduzido pelo movimento do rio *Yamuna*, justifica o encontro das duas narrativas – *Journal du Botaniste* e *La Yamuna*, sustentados pela imagem de confinamento da situação de quarentena, presente na terceira parte do romance – *La quarantaine*.

A mobilidade do rio permite o vai-e-vem da narrativa, ou seja, a história de Suryavati pode ser contada por partes, ou melhor, por se tratar de um discurso sacralizado, apresenta-se imune às interrupções dos demais discursos, prioritariamente profanos – *La quarantaine* e *Journal du Botaniste*, passível de se diluir ao longo da narrativa da parte central.

Tipograficamente registrada de forma diferente das demais partes do romance, *La Yamuna* apresenta-se escrita em letras cujo tamanho da fonte é menor do que aquele usado nas outras partes, e, com um texto no qual a margem esquerda é maior que a direita. Essa disposição tipográfica sugere a existência de um texto à parte do contexto do livro, uma

<sup>81</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.73): “Avec John, j’ai occupé ce samedi à explorer les environs de La quarantaine, à la recherche de baies et de plantes comestibles. John Metcalfe est passionné de botanique. Il a emporté avec lui, dans une sacoche, tout son matériel, des bocaux de formol, des pinces et des ciseaux, et un gros calepin don’t il ne se sépare jamais, où il note ses découvertes. Avec Jacques et Suzanne, nous allons chercher l’eau à la citerne, dans des seaux improvisés fabriqués avec des bidons de fer-blanc traversés d’une branche en guise de poignée.”

<sup>82</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.169): “21 juin. J’ai dormi la plus grande partie de ce jour, à l’orée du bois de filaos. J’aime le bruit que fait le vent dans leurs aiguilles. Je me souviens de l’histoire que me racontait Jacques, autrefois, à Paris, quand nous nous retrouvions chez mon père, et le nom des filaos résonnait pour moi comme un nom magique, un arbre qui n’existe que dans les légendes.”..

história contada e não escrita, plena de notações da linguagem oral. Essa narrativa é entrecortada pela narrativa do *Journal du Botaniste*, por meio de dez interrupções do espaço narrativo, em sua grande maioria, precedidas de observações em que se identifica a relação que o protagonista Léon estabelece com o espaço e o tempo profanos, como elementos promotores da transição para o espaço e tempo sacralizáveis em *La Yamuna*.

Há nessa passagem, ou seja, na transição da narrativa de *Journal du Botaniste* para a narrativa de *La Yamuna*, a preparação do personagem, assim como a do leitor, para a inserção nesse novo espaço sacralizável.

Identifica-se nessa narrativa, uma postura de expectativa, ou melhor, de alguém que se prepara para uma inicialização em um novo tempo e em um novo espaço. Essa preparação se dá não pela vigília, mas, ao contrário, por meio do sono, do sonho, da leitura de poemas, enfim, de uma situação de repouso. São trechos elucidativos dessa condição: “Não sinto nenhuma necessidade de partir, parece-me que esta manhã deveria durar para sempre. Estou deitado na areia escura, escuto os ruídos das fogueiras que se resfriam.” (LE CLÉZIO, 1997, p.159)<sup>83</sup>; “Ficamos nas plantações até o crepúsculo, até o momento em que o apito do sirdar ressoou na baía das Palissades(...) Eu não ousava mexer-me. Seu corpo leve desfez todas as minhas fadigas, e entrei em seu sonho antes mesmo do sono.” (LE CLÉZIO, 1997, p.185)<sup>84</sup> e:

Adormeci, com a face apoiada em seu peito, escutando as batidas de seu coração, misturadas à vibração das vagas no soclo da ilha. Um pouco antes que o sol brotasse do horizonte, ela se levantou devagar, pôs minha cabeça no vão de meu braço dobrado, e se foi. Segurou minha mão um instante, em minha sonolência eu tentava retê-la, ela teve de soltar meus dedos um a um. (LE CLÉZIO, 1997, p.222).<sup>85</sup>

Ainda, como trecho elucidativo desta condição de repouso:

É como um ritual. Vou ler em voz alta os poemas que ela ama, no livrinho azul-escuro maculado de cinzas e de lama. Tornou-se para mim o livro mais importante do mundo, tenho a impressão de que cada palavra, cada frase,

<sup>83</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.229): “*Je n’ai aucun besoin de partir, il me semble que ce matin devrait durer toujours. Je suis couché dans le sable noir, j’écoute les bruits des bûchers qui se refroidissent.*”

<sup>84</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.270): “*Nous sommes restés dans les plantations jusqu’au crépuscule, jusqu’au moment où le sifflet du sirdar retentit dans la baie des Palissades(...) Je n’osais pas bouger. Son corps léger a défait toutes mes fatigues, et je suis entré dans son rêve avant même le sommeil.*”

<sup>85</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.327): “*Je me suis endormi, ma joue appuyée contre sa poitrine, en entendant les coups de son coeur, mêlés à la vibration des vagues sur le socle de l’île. Un peu avant que le soleil ne jaillisse de l’horizon, elle s’est levée doucement, elle a mis ma tête dans le creux de mon bras replié, et elle est partie. Elle a tenu un instant ma main, dans mon demi-sommeil j’essayais de la retenir, elle a dû défaire mes doigts un a un.*”

carrega um sentido misterioso que ilumina nossa vida real. (LE CLÉZIO, 1997, p.249).<sup>86</sup>

Kayser em *Análise e interpretação da obra literária*, afirma que a presença de narrativas intercaladas em um romance, promove a sua integração e remete a fábula para um mundo maior, mais amplo: “Nas narrativas intercaladas observa-se entre os dois planos uma integração tipicamente épica. A história de um personagem integra-se com a história de tantos outros seres, quando colocada em um mundo maior, mais vasto.” (KAYSER, 1976, p.189).

A respeito disso, Yves Reuter afirma que a presença de narrativas encaixadas, ou seja, narrativas que integram dentro de si outras narrativas, funciona como dispositivo promotor de revelações fundamentais e, até mesmo, como mediador entre a narração e a ficção (REUTER, 2007, p.85):

Esse mecanismo pode ainda preencher funções bem diferentes: simples matriz para gerar múltiplas histórias, digressão ou revelação fundamental, eliminação de fronteiras entre o real e o imaginário mediante a multiplicação das mudanças de níveis (...).

No caso do romance em questão, destaca-se que o deslocamento sugerido, quando da passagem de uma narrativa à outra, atua como índice de mudança de planos narrativos, ou melhor, possibilita a inserção do leitor em uma outra perspectiva narrativa em que se vê uma mudança de postura da relação narrador-leitor; o leitor passa, então, a ser solicitado enquanto presença da instância narrativa, uma vez que *La Yamuna* constitui-se, prioritariamente, em uma narrativa para ser ouvida.

A integração observada entre *Journal du Botaniste* e *La Yamuna*, coloca o leitor-expectador centrado no ponto de passagem de uma narrativa à outra, na postura daquele que assiste à construção de um mundo novo e mais amplo; de um expectador que busca encontrar nesse mundo mais amplo a tranquilidade experimentada em um espaço e em um tempo conciliadores. Nisso consiste o êxito de *La Yamuna*, onde a fusão espaço-temporal atua como regeneração cósmica, estabelecendo a ordem do cosmos. A conciliação é ilustrada no trecho a seguir, em que o narrador anuncia a identificação dos personagens Léon e Surya, por meio da apropriação do espaço do outro, ou seja, quando Léon, no espaço narrativo sagrado de *La Yamuna*, diz ser Ananta, a mãe de Surya, alguém que fizesse parte de si mesmo, desde sempre. Essa conciliação é promovida pelo tempo sagrado, aquele da reflexão, da plenitude:

---

<sup>86</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.370): “C’est comme un rituel. Je vais lire à haute voix les poèmes qu’elle aime, dans le petit livre bleu foncé maculé de cendres et de boue. C’est devenu pour moi le livre le plus important du monde, il me semble que chaque mot, chaque phrase, porte un sens mystérieux qui éclaire notre vie réelle.”.

“Penso em Ananta como alguém que eu houvesse conhecido, como uma antepassada de quem trouxesse o sangue e a memória, cuja alma estivesse ainda viva no fundo de mim.” (LE CLÉZIO, 1997, p.223).<sup>87</sup>

Ao se analisar o ponto de vista nesse romance, constata-se que o mesmo se trata de um dos elementos composicionais do romance *La quarantaine* que suscita estudos aprofundados, pois, as vozes aí presentes se misturam, criando um complexo sistema narratório.<sup>88</sup> A história é contada de geração à geração. O autor, assim como o sujeito da modernidade, fragmentado e difuso, procura-se ao longo dessa narrativa por meio da procura do personagem Léon, o Desaparecido. Essa busca é o fio condutor desse romance e se efetiva no encontro de diferentes vozes, responsáveis pela tessitura da trama narrativa. As vozes revelam um narrador caleidoscópico, arquiteto do projeto dessa composição romanesca. É o que se observa na citação de Le Clézio sobre a temática do romance *La quarantaine*:

Eu parti de uma história que meu avô me contou. Retornando de Paris, ele se viu em quarentena em uma ilha ao longo de Maurício, por causa de uma epidemia... Depois ele escolheu não mais viver em Maurício... Dei-me conta escrevendo *La quarantaine* : agora escrevo para tentar saber quem sou eu. Buscar a aventura... (MAGAZINE LITTÉRAIRE, 1986, p.83, tradução nossa).<sup>89</sup>

Jean-Yves Tadié, em seu célebre texto *Quem fala aqui ?*, desenvolve um estudo sobre a posição do narrador no romance do século XX, descrevendo suas diferentes posturas, ou melhor, diferentes pessoas, assim como o lugar de sua presença, seja no corpo do texto, no prefácio, no discurso irônico e até mesmo nos manuscritos literários.

Esse teórico afirma que o narrador romancista, ao longo do século XX, assume duas posições distintas em sua produção artística, referentes a sua presença e ou ausência explícitas no texto literário:

---

<sup>87</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.329): “*Je pense à Ananta comme à quelqu’un que j’aurais connu, une aïeule dont je porterais le sang et la mémoire, dont l’âme serait encore vivante au fond de moi.*”.

<sup>88</sup> A análise do ponto de vista nesse romance é passível de se constituir em um trabalho à parte, devido à riqueza de sua composição. Porém, destaca-se que um estudo aprofundado desse elemento não é matéria dessa investigação. Esse trabalho limitar-se-à à identificação das relações estabelecidas entre o narrador, sob suas diferentes facetas, e o lugar do leitor, nessa narrativa, responsáveis pela construção do romance.

<sup>89</sup> Citação original: “*Je suis parti d’une histoire que m’a racontée mon grand-père. En revenant de Paris, il s’est retrouvé en quarantaine sur un îlot au large de Maurice, à cause d’une épidémie... Après il a choisi de ne plus vivre à Maurice... Je m’en suis aperçu en écrivant *La quarantaine*: maintenant j’écris pour essayer de savoir qui je suis. Chercher l’aventure...*”.

Duas tendências parecem compartilhar o gênero ao longo do século: uma consiste em abalar as convenções objetivas da ficção para dar à voz do autor uma extensão proliferante; a outra, pelo contrário, abole essa fala para anunciar a morte do escritor e talvez da escrita. No primeiro caso, o artista todo-poderoso prefere a sua pessoa e a sua função à obra, ou antes, a obra é, não um fim, mas o meio de construção, ou de destruição, da sua pessoa. (TADIÉ, 1982, p.11).

Essa visão relativa à posição do narrador é igualmente compartilhada por Bourneuf et Ouellet que consideram, também, a posição ocupada pelo narrador, bem como sua relação com o leitor, determinantes na composição do romance.

(...) desde à Antiguidade são concebidas duas concepções de narração que se enfrentam também ao longo do século XX : numa, o narrador conhecendo tudo, o interior e o exterior, a ausência e a presença, não hesita em invadir a narração pregando, julgando, resumindo uma parte da história, logo, dizendo que é preciso pensar em tudo; noutra, ele se esforça para não aparecer, para esquecer que se trata de uma narração. No primeiro caso, ele narra, no segundo, ele mostra. (BOURNEUF; OUELLET, 1972, p.80).<sup>90</sup>

Essa perspectiva também não é estranha a Theodor Adorno, em seu texto *Posição do narrador no romance contemporâneo*, destaca que o narrador contemporâneo encurta a distância estética, tirando o leitor da posição de mero expectador, retirando do narrador qualquer possibilidade de ser imparcial: “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa das máquinas.” (ADORNO, 2002, p.61).

Com respeito à relação entre narrador, autor e leitor, é ainda em Jean-Yves Tadié que se encontra um estudo sobre os graus de identificação<sup>91</sup> da mesma e serve para compreender e identificar como ela se dá no romance *La quarantaine*. Aí, ela se apresenta, prioritariamente, no grau intermediário. A citação que se segue elucida a visão de Tadié sobre a natureza do grau intermediário da relação dos agentes do processo narrativo - narrador, autor e leitor:

<sup>90</sup> Citação original: “(...) dès l'Antiquité, on se trouve en présence de deux conceptions du récit qui s'affronteront tout au cours du XXe siècle: dans un cas, le narrateur connaissant tout, l'intérieur et l'extérieur, l'absent et le présent, n'hésite pas à envahir le récit en sermonant, portant des jugements, résumant une partie de l'histoire, bref, disant ce qu'il faut penser de tout; dans le second cas, il s'efforce de ne pas apparaître, de faire oublier qu'il s'agit d'un récit. Dans le premier cas, il raconte, dans le second, il montre.”

<sup>91</sup> Jean-Yves Tadié(1982) afirma haver três graus de identificação entre o autor, o narrador e o leitor. O grau mais baixo em que a personagem que conta tem uma individualidade, distanciando do autor; o grau intermediário em que a intervenção do narrador se dá por meio de uma intervenção do autor e, o grau mais elevado em que o herói-narrador e o romancista formam um só.

A intervenção do Narrador, testemunha e actor central da intriga, explica-se por uma intervenção do autor que não é da ordem da autobiografia, nem do romance pessoal (...). A enunciação invade o enunciado sem o destruir como ficção, porque é atribuída a uma personagem imaginária, a qual todavia diz eu (...) Por sua vez, o leitor, que se identifica, se o quiser – mas poderá evitá-lo? –, com o Narrador, olha, interpreta, cria: dupla presença numa só pessoa, a primeira. A invasão maciça do autor não impede a do leitor, pelo contrário, permite-a (...) o indivíduo, a pessoa do autor, a biografia contam pouco, mas o artista que se quer intemporal se identifica não com a vida, as aventuras, da sua personagem, mas com o seu pensamento, a sua estética. (TADIÉ, 1982, p.14).

Em *La quarantaine* observa-se a presença de um narrador-autor contemporâneo protagonista que compartilha a instância narrativa com outros personagens, em um movimento caleidoscópico revelador do projeto dessa composição romanesca. As vozes que aí se instalam, articulam-se considerando-se os diferentes espaços narrativos, ou partes do romance. Essa relação autor-narrador-leitor será analisada sob a perspectiva teórica dos estudiosos aqui citados e tem como base metodológica a classificação de Friedman apresentada de forma sucinta por Alfredo Carvalho (1981).

Friedman aponta cinco indagações sobre a instância narrativa que devem ser consideradas na composição do romance: – Quem fala ao leitor? – De que posição (ou ângulo) narra? – Que canais de informação usa o narrador para levar a história ao seu leitor? e – A que distância coloca ele o leitor, em relação à história ?

Essas questões dizem respeito às relações instaladas na instância narrativa do romance e são elucidadas por Yves Reuter (2007, p.75):

A instância narrativa articula as relações entre as formas fundamentais do narrador ( quem fala, como...) e as três perspectivas possíveis ( por quem se percebe, como...) para apresentar de maneiras diferentes o universo ficcional e produzir efeitos sobre o leitor.

Para melhor compreender como o ponto de vista foi utilizado na arquitetura de *La quarantaine*, estabelece-se o quadro explicativo a seguir, que objetiva identificar o modo de articulação do autor-narrador-leitor e suas decorrentes implicações na compreensão desse texto literário:



TABELA 03 – O ponto de vista em *La quarantaine*

	Le voyageur sans fin	L’empoisonneur	La quarantaine		Anna	
			Journal du Botaniste	La Yamuna		
<b>Fonte Narrativa</b>	Suzanne, Léon 2 e Jacques	Léon 2	Léon 1	Léon 1 e John Metcalfe	Suzanne e Léon 2	Léon 2 e Anna
<b>Ponto de vista</b>	Narrador-autor-contem Porâneo	Narrador-autor protagonista	Narrador-persona gem	Narrador-persona gem	Narrador-autor protagonista	Narrador-autor protagonista
<b>Lugar do leitor</b>	Virtual interativo Ledor	Virtual interativo Ledor	Virtual passivo ledor	Virtual passivo ledor	Presencial ouvinte	Virtual interativo ledor

Fonte: *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 2005)

\*Léon 1 – o tio desaparecido

\*Léon 2 – o sobrinho-neto, o narrador primeiro

Compreende-se, dessa forma, como **fonte narrativa**, as informações constitutivas da trama do romance e sua procedência ( vale destacar que, aqui, não se considera estritamente a posição do narrador, ainda que seja por vezes impossível separá-la da sua fonte ). Observa-se que na primeira parte, *Le voyageur sans fin*, os relatos de Léon 2, o narrador primeiro, o sobrinho-neto de Léon Archambau, iniciam e desenham o espaço narrativo, ou melhor, o ambiente da narração, dividindo-o com a memória das histórias contadas pela sua avó Suzanne e as lembranças do personagem Jacques ; o que testemunha as seguintes passagens do romance: “Na sala enfumaçada, iluminada pelos candeeiros, ele surgiu. Abriu a porta e sua silhueta ficou um instante no enquadramento, contra a noite. Jacques jamais esquecerá.” (LE CLÉZIO, 1997, p.9)<sup>92</sup> e,

Meu avô Jacques jamais me falou disso. Nos últimos tempos, quando se instalara em Montparnasse, era um homem taciturno, que fumava um cigarro atrás do outro, lendo interminavelmente seu jornal, sem se ocupar da criança que eu era. Foi minha avó Suzanne quem me contou tudo. Minha avó gostava acima de tudo de contar histórias. A maior parte inventada(...) Mas às vezes ela contava uma história verdadeira. Então me prevenia: ‘Preste muita

<sup>92</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.15): “Dans la salle enfumée, éclairée par les quinquets, il est apparu. Il a ouvert la porte, et sa silhouette est restée un instant dans l’encadrement, contre la nuit. Jacques n’avait jamais oublié.”

atenção. O que vou lhe dizer é autêntico, não acrescentei nada. Quando você tiver filhos, deverá contar-lhes exatamente o que lhe disse'. (LE CLÉZIO, 1997, p.11).<sup>93</sup>

O mesmo pode ser constatado em : “Às vezes me parece que fui eu quem viveu tudo isso. Ou então que sou o *outro* Léon, o que desapareceu para sempre e que Jacques me contou tudo quando eu era criança.”<sup>94</sup> e “Era o fim do dia, estava escuro, talvez chovesse. Já não estou muito certo dos detalhes, parece-me que sonhei tudo isso, que aí acrescentei minhas próprias lembranças \_ contrariamente às recomendações de minha avó.” (LE CLÉZIO, 1997, p.13).<sup>95</sup>

Na segunda parte, *L'empoisonneur*, as informações provêm do próprio narrador e dão continuidade ao desenrolar da narrativa, o que se atesta na seguinte passagem:

Penso no mar e Aden, tal como o viu meu avô, com Suzanne e Léon, da ponte do *Ava*, na manhã de 8 de maio de 1891, o mar liso como um espelho sob um céu sem nuvens (...) Imagino os viajantes na ponte superior, os que têm o privilégio das espreguiçadeiras e da brisa suave que enruga a água, e os outros, os imigrantes, os comerciantes árabes, deitados no próprio assoalho da ponte inferior, sufocando sob as coxias. (LE CLÉZIO, 1997, p.25).<sup>96</sup>

É na parte central do romance, a parte que recebe o mesmo nome – *La quarantaine*, que vai se ter contato com o personagem Léon, o tio desaparecido. As informações aí presentes partem desse narrador-personagem e se configuram na trama narrativa, ilustrada na passagem que se segue.

Antes de adormecer, ao clarão da lâmpada colocada perto da porta, vi o perfil de Jacques, apoiado contra sua sacola, com o rosto voltado para fora, como se tentasse ver o céu. Ouvi as palavras que dizia a Suzanne, como se fala com

<sup>93</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.19): “*Mon grand-père Jacques ne m’a jamais parlé de cela. Les derniers temps, quand il s’était installé à Montparnasse, c’était un homme taciturne, qui fumait cigarette sur cigarette en lisant interminablement son journal, sans s’occuper de l’enfant que j’étais. C’est ma grand-mère Suzanne qui m’a tout raconté. Ma grand-mère aimait par-dessus tout raconter des histoires. La plupart étaient inventées(...) Mais de temps à autre elle racontait une histoire vraie. Elle me prévenait alors: “Fais bien attention. Ce que je vais te dire est authentique, je n’ai rien ajouté. Quand tu auras des enfants, il faudra que tu le leur racontes exactement comme je te l’ai dit.”*”

<sup>94</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.21): “*Parfois il me semble que c’est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l’autre Léon, celui qui a disparu pour toujours, et que Jacques m’a tout raconté quand j’étais enfant.*”

<sup>95</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.21): “*C’était le soir, il faisait nuit, il pleuvait peut-être. Je ne suis plus très sûr des détails, il me semble que j’ai rêvé tout cela, que j’y ai ajouté mes propres souvenirs – contrairement aux recommandations de ma grand-mère.*”

<sup>96</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.37): “*Je pense à la mer à Aden, telle que l’a vue mon grand-père, avec Suzanne et Léon, du pont de l’Ava, le matin du 8 mai 1891, la mer lisse comme un miroir sous un ciel sans nuages (...) J’imagine les voyageurs sur le pont supérieur, ceux qui ont le privilège des chaises longues et de la brise molle qui ride l’eau, et les autres, les immigrants, les marchands arabes, couchés à même le plancher du pont inférieur, étouffant sous les couvertures.*”

uma criança para adormecê-la, palavras absurdas: ‘ Amanhã, você vai ver, virão nos buscar, o navio nos levará a Maurício, estaremos em Anna à noite.’ Talvez sonhasse em voz alta. Suzanne não respondeu. (LE CLÉZIO, 1997, p.48).<sup>97</sup>

Essa parte central, como já foi explicado, compartilha o mesmo espaço narrativo com duas outras, as sub-partes *Journal du Botaniste* e *La Yamuna*. Em *Journal du Botaniste*, a fonte narrativa provêm das lembranças do narrador e das notações feitas pelo personagem John Metcalfe, o botânico, em que se vê a narração da fala do personagem Jacques, lembrada pelo narrador e, na seqüência, as informações sobre a ilha de Plate, registradas em um diário, pelo botânico:

‘Quando eu voltava do internato Le Tourbis, no Natal, ou então no inverno, quero dizer, em julho, agosto, você não pode imaginar a festa que era, eu voltava à casa, reencontrava meu quarto, podia correr por toda parte nos campos de cana, até à savana, até o mar. Eu lhe mostrarei o caminho.’ (LE CLÉZIO, 1997, p.74).<sup>98</sup>

12 de junho

Uma parte da manhã passada em classificar as descobertas. O odor do formol insuportável, obrigado a me isolar no edifício da enfermaria.

Até o presente reuni uma coleção de solanáceas e de gramíneas. (LE CLÉZIO, 1997, p.77).<sup>99</sup>

Em *La Yamuna*, a fonte narrativa tem sua origem nas lembranças dos relatos da avó do personagem Léon, Suzanne, assim como nas próprias expectativas desse narrador: “Não sei dela mais do que esse nome, e que fora arrancada ao peito de sua ama assassinada, em Cawnpore, durante o grande motim dos *sepoys* em 1857. O que me contou minha avó, Suzanne, quando eu era criança, a lenda de meu tio-avô desaparecido.” (LE CLÉZIO, 1997, p.224).<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.68): “*Avant de m’endormir, à la lueur vague de la lampe posée près de la porte, je vis la silhouette de Jacques, appuyé contre son sac, le visage tourné vers le dehors, comme s’il cherchait à voir le ciel. J’entendis les mots qu’il disait à Suzanne, comme on parle à une enfant pour l’endormir, des mots absurdes: “Demain, tu verras, on viendra nous chercher, le bateau nous mènera à Maurice, nous serons à Anna pour la nuit.” Peut-être qu’il rêvait tout haut. Suzanne n’a pas répondu.*”.

<sup>98</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.103): “*Quand je revenais de la pension Le Tourbis, à Noël, ou bien en hiver, je veux dire, juillet, août, tu ne peux pas t’imaginer la fête que c’était, je revenais à la maison, je retrouvais ma chambre, je pouvais courir partout dans les champs de cannes, jusqu’à la mer. Je te montrerai le chemin.(...).*”.

<sup>99</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.107): “*12 juin. Passé une partie de la matinée à classer les découvertes. L’odeur du formol insupportable, obligé de m’isoler dans le bâtiment de l’infirmierie. Jusqu’à présent j’ai réuni une collection de solanacées et graminées.*”.

<sup>100</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.329): “*Je ne sais d’elle que ce nom, et qu’elle avait été arrachée à la poitrine de sa nourrice assassinée, à Cawnpore, pendant la grande mutinerie des sepoys*

A fonte narrativa identificada na parte do final do romance, *Anna*, provém, igualmente das informações do narrador Léon, o narrador primeiro, o sobrinho-neto, e do personagem Anna, prima de Léon, o tio-avô, a neta do patriarca; como pode ser visto em: “Como viver sem Anna ? Como sobreviver ? Esta noite, apesar de suas recomendações, abri o velho caderno escolar em que ela escreveu com sua letra um pouco inclinada a história de Sita.” (LE CLÉZIO, 1997, p.352)<sup>101</sup>. E também em:

O dia declina, e o jardim está mergulhado em uma luz dourada. É o momento do dia que Anna prefere. Chama isso de seu ‘pó de ouro’. Em Médine, em Anna, tudo tinha essa cor. As montanhas faziam uma sombra malva. Jacques instalava seu cavalete diante do Rempart, pintava em aquarela. Noël e Anna vinham olhar, e Jacques explicava: ‘ Se não estão certos da cor, pisquem os olhos, e verão o ouro e a sombra malva’. (LE CLÉZIO, 1997, p.351).<sup>102</sup>

O segundo elemento a ser analisado com relação ao ponto de vista em *La quarantaine* é o foco narrativo, a instância narrativa.

Jean Pouillon desenvolve um estudo sobre o ponto de vista no romance e afirma que a escolha do foco narrativo deve ser vista como significação, ou seja, essa escolha já é um dos índices promotores da construção da intriga romanesca:

(...) ‘as restrições de campo’ e ‘intromissões do autor’ não são gratuitas ou sem significação precisa, mas traduzem, melhor que qualquer comentário, a visão de mundo do autor. Elas não visam fins contraditórios mas complementares. (POUILLON, 1946, p.94, tradução nossa).<sup>103</sup>

É nessa perspectiva que se desenvolve a análise do ponto de vista, o lugar do narrador, a relação entre esse e a história, aqui proposta.

em 1857. Ce que m’a raconté ma grand-mère, Suzanne, quand j’étais enfant, la légende de mon grand-oncle disparu.”

<sup>101</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.522): “Comment vivre sans Anna ? Comment survivre ? Ce soir, malgré ses recommandations, j’ai ouvert le vieux cahier d’écolier, où elle a écrit de son écriture un peu penchée l’histoire de Sita.”

<sup>102</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.521): “Le jour décroît, et le jardin est plongé dans une lumière d’or. C’est le moment du jour qu’Anna préfère. Elle appelle cela sa ‘poudre d’or’. À Médine, à Anna, tout avait cette couleur. Les montagnes faisaient une ombre mauve. Jacques installait son chevalet face au Rempart, il peignait à l’aquarelle. Noël et Anna venaient regarder, et Jacques expliquait: ‘Si vous n’êtes pas sûrs de la couleur, clignez des yeux, et vous verrez l’or, et l’ombre mauve.’”

<sup>103</sup> Citação original: “(...) ‘les restrictions du champ’ et ‘les intrusions d’auteur’ ne sont pas gratuits ou sans signification précise, mais traduisent, mieux que n’importe quel commentaire, la vision du monde de l’auteur. Elles ne visent donc pas des buts contradictoires mais complémentaires.”

Yves Reuter (2007)<sup>104</sup> ao falar sobre a instância narrativa, estabelece cinco grandes combinações possíveis de serem realizadas, por parte do narrador, em um texto literário, a saber: – Narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador, – Narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo personagem, – Narrador heterodiegético e perspectiva neutra, – Narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador e – Narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem. Destaca ainda o fato de haver em um romance a possibilidade de mais de uma dessas posturas narratórias.

Por se tratar de um narrador caleidoscópico que se duplica ao longo da narrativa, em *La quarantaine*, o que aí se vê, é a presença de um narrador homodiegético que se apresenta sob duas posturas narrativas: o narrador homodiegético com a perspectiva passando pelo narrador Léon, o sobrinho-neto, e o narrador homodiegético com a perspectiva passando pelos personagens Léon, o tio desaparecido, e John Metcalfe, o botânico; o que testemunham as passagens seguintes: “Jacques não diz nada (...) Ele tem horror das consultas improvisadas, não tem a menor vontade de ir até o hospital para ver um agonizante, ainda que fosse um compatriota.” (LE CLÉZIO, 1997, p.30)<sup>105</sup> ; “De súbito estou no atalho que transpõe a escarpa do vulcão, corro pelos blocos crivados de pontas do grande magma, no meio das moitas de espinhos e das lantanas. Pela primeira vez lamento não ter mais sapatos.” (LE CLÉZIO, 1997, p.125)<sup>106</sup> e, ainda:

*Dia 19 de junho*

*Com L., recenseei a extensão e a variedade das ipoméias, em outras palavras, batatrans. Sobre a origem do termo: em Maurício, é entendido como abreviação de Patate de Durand. Quem é esse Durand? Por que tê-lo imortalizado? Me parece antes uma variação crioula (ou malagasy) de batata, importada outrora pelos navios negreiros que ligavam o Brasil às Mascarenhas (LE CLÉZIO, 1997, p.109, itálico do autor)<sup>107</sup>*

<sup>104</sup> A respeito desse assunto, Yves Reuter descreve cada uma dessas possibilidades em seu livro *A análise da narrativa* (2007), na terceira parte - A narração. Cf. p. 75 e seguintes.

<sup>105</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.44): “Jacques ne dit rien (...) Il a horreur des consultations improvisées, et il n’a pas la moindre envie d’aller jusqu’à l’hôpital pour voir un mourant, fût-il un compatriote.”

<sup>106</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.177): “Tout d’un coup je suis sur le sentier qui franchit l’escarpement du volcan, je cours à travers les blocs hérissés de pointes de la grande coulée de lave, au milieu des buissons d’épines et des lantanas. Pour la première fois je regrette de n’avoir plus de souliers.”

<sup>107</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.153 ): “Du 19 juin. Avec L., j’ai recensé l’étendue et la variété des ipomées, autrement dit batatrans. Sur l’origine du nom: à Maurice, on le comprend comme raccourci de Patate à Durand. Qui est ce Durand? Pourquoi l’avoir immortalisé? Me semble plutôt une variation créole (ou malagasy) sur batata, importée jadis par les bateaux négriers qui joignaient le Brésil aux Mascareignes.”

Segundo Yves Reuter, na postura narrativa do narrador homodiegético com perspectiva passando pelo personagem, encontra-se um narrador que conta o que acontece no momento em que se desenvolve a ação: “Ele narra no presente, o que dá uma impressão de simultaneidade entre o que ele percebe e o que diz(...)” (REUTER, 2007, p.83). Quanto ao narrador homodiegético com perspectiva passando pelo narrador, vê-se um narrador que “conta sua vida retrospectivamente” e “pode também ter reunido conhecimento sobre pessoas que encontrou anteriormente e não hesitou em intervir em sua narrativa para explicar ou comentar sua vida e a maneira como ele a conta.” (REUTER, 2007, p.81).

No romance em análise são identificadas essas duas posturas narrativas visto se tratar de um romance em que o narrador se duplica ao longo da trama narrativa. A presença do narrador homodiegético, aqui assumida pelo personagem Léon, o sobrinho-neto, preenche quase toda a extensão do espaço narrativo desse romance. Ela é identificada no prólogo, em *La Yamuna* e na parte final. Essa presença cede lugar somente na parte central do romance e na sub-parte *Journal du Botaniste*.

Com relação ao ponto de vista do romance *La quarantaine*, essa duplicação do narrador é também estudada por Madeleine Borgomano (2008) em seu artigo *Voix entrecroisées dans les romans de J.M.G. Le Clézio: Désert, Onitsha, Étoile errante, La quarantaine*. Nesse texto ela tece comentários sobre o procedimento narrativo empregado por Le Clézio em suas obras apresentando-o como um escritor cuja originalidade instala-se no fato de usar uma linguagem simples em textos audaciosos, de grande complexidade temática. Ela observa, então “*le jeu de voix*” nos quatro romances de Le Clézio acima citados e faz a seguinte conclusão:

A partir de *Désert* (1980), a escrita de Le Clézio se acalma et se torna sábia. Ela se volta para a narrativa de forma simples, mas romanesca. Entretanto, esta escrita apaziguada continua a não evitar a presença de várias vozes, de vários pontos de vista. A complexidade do mundo só pode se manifestar por meio de uma polifonia: as vozes múltiplas, entrecruzam, constituem uma complexa rede de significações onde se entrevêm não mensagens, mas indagações e incertezas. (BORGOMANO, 2008, p.1, tradução nossa).<sup>108</sup>

<sup>108</sup> Citação original: “À partir de *Désert* (1980), l’écriture de Le Clézio s’apaise et s’assagit. Elle se plie au récit et a 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.”.

Essa estudiosa compreende por “voix” o todo da situação narrativa, ou seja, a narração e o ponto de vista. Segundo ela, é a partir da análise desse todo que se pode compreender a instância narrativa e suas decorrentes implicações para a composição do romance.

Mas considerando-se o conjunto da situação narrativa, em uma perspectiva mais sintética, somos levados à compreender por “voix” um complexo onde se misturam narração e ponto de vista : quando um narrador impessoal adota sistematicamente o ponto de vista de um personagem, ele constrói uma voz composta, em que se misturam narrador e personagem, o primeiro sendo o porta voz do segundo. (BORGOMANO, 2008, p.2, tradução nossa).<sup>109</sup>

No romance *La quarantaine*, em *Le voyageur sans fin* e *L’empoisonneur*, o narrador Léon, o sobrinho-neto, conta os encontros que seu avô Jacques tivera com Rimbaud. A voz desse narrador é então múltipla, pois, provém da voz do autor e narra o que lhe foi contado pelos seus avós, Jacques e Suzanne. O ponto de vista não é exatamente o do avô, mas sobretudo o do personagem Léon, o Desaparecido. Encontram-se aí, também, as vozes dos poetas Rimbaud, Baudelaire e Verlaine por meio de seus versos citados no texto. Essa duplicação do narrador e a multiplicidade de vozes narrativas, podem ser identificadas no seguinte trecho da obra, em que o narrador apresenta-se pela primeira vez , após ter instalado o ambiente espaço-temporal que dá origem à trama desse romance.

Aqui, nestas ruas, Rimbaud caminhara na primavera, antes de partir para sua viagem sem fim. (...)E enquanto ele abandonava tudo por Aden e Harrar, pelo céu que queima até os ossos, Jacques et Léon cresciam, aprendiam a viver na solidão. Léon decorara *Le bateau ivre*, *Voyelles* , *Les assis*, que Jacques recopiara para ele em seus cadernos escolares. Já sonhava em partir, sabia já. Sabia que um dia estaria lá, de volta à casa Anna, não como alguém que reencontra sua fortuna, mas para ser novo, para arder no céu e no mar, ele também. Agora, compreendo-o. Foi no bistrô de Saint Sulpice, uma noite de inverno de 1872, que tudo começou. Assim, eu me tornei Léon Archambau, o Desaparecido. (LE CLÉZIO, 1997, p.16).<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Citação original: “(...) Mais si l’on envisage l’ensemble de la situation narrative, dans une perspective plus synthétique, on est amené à nommer “voix” un complexe où se mêlent narration et point de vue: quand un narrateur impersonnel adopte systématiquement le point de vue d’un personnage, il construit comme une voix composite, où se mêlent narrateur et personnage, le premier devenant le porte parole du second.”.

<sup>110</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.25): “Ici, dans ces rues, Rimbaud avait marché au printemps, avant de partir pour son voyage sans fin. (...) Et tandis qu’il quittait tout pour Aden et Harrar, pour le ciel qui brûle jusqu’aux os, Jacques et Léon devenaient grands, apprenaient à vivre la solitude. Léon avait appris par coeur *Le bateau ivre*, *Voyelles*, *Les assis*, que Jacques avait copiés pour lui dans ses cahiers d’école. Il rêvait déjà de partir, il savait déjà. Il savait qu’un jour il serait là-bas, de retour à la maison d’Anna, non pas comme un qui retrouve son bien, mais pour être nouveau, pour se brûler au ciel et à la mer, lui aussi. Maintenant je le comprends. C’est dans le bistrôt de Saint-Sulpice, un soir de l’hiver 1872, que tout a commencé. Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu.”.

Léon, o sobrinho-neto, é o narrador que abre e fecha o romance; é ele que também se manifesta na última parte *Anna*. É a voz dominante que se desdobra no autor, no narrador contemporâneo, protagonista desse narrativa; na voz do poeta Rimbaud que em seu texto *La lettre du voyant*,<sup>111</sup> já punha em cena as indagações do sujeito da modernidade que busca conhecer-se a si mesmo. Um indivíduo passível de se projetar no outro para nele reconhecer o seu duplo: Le Clézio– Léon, sobrinho- neto – Léon avô– Rimbaud – Sujeito da Modernidade – Leitor. É o que atestam as passagens que se seguem, extraídas da primeira e da última partes do romance em análise.

No estabelecimento do comerciante de vinho da rua Madame, a voz de Arthur que pontua cada estrofe: ‘ Ah,merda !’. Ele não diverte mais. Irrita. Provoca medo. (...) Seu olhar azul-escuro que passa sobre os olhos de meu avô, penetra nele ( e, através dele, até mim ) e não o abandona mais.<sup>112</sup>

Não encontrei quem eu procurava. É possível que, como Rimbaud, com quem eu quis que ele se parecesse, sua vida tenha se tornado sua lenda. No álbum de fotos de minha avó Suzanne, havia aquele retrato que eu olhava quando criança, que me atraía mais que os outros.(...) Sobre a foto, nenhum nome estava escrito, nenhuma data. Suzanne sempre negou que pudesse ser o retrato de Léon. (...) Olhei muitas vezes essa foto no álbum de minha avó. Olhei-a com tanta freqüência que as vezes tinha a impressão de que esquecia quem eu era, como se houvesse mudado de corpo e de rosto. Então eu era Léon, o outro Léon, aquele que rompera todos os vínculos e mudara tudo, até seu nome, para partir com a mulher que amava. E depois, um dia a foto desapareceu do álbum, sem que eu pudesse saber o que fora feito dela. (LE CLÉZIO, 1997, p.357).<sup>113</sup>

Madeleine Borgomano (2008) em outro artigo sobre *La quarantaine*, aborda a intertextualidade presente nesse romance de Le Clézio e aponta a identificação de Rimbaud com o personagem Léon. Acredita-se que essa referência ao poeta francês moderno estabelece

<sup>111</sup> O poeta Arthur Rimbaud, em suas correspondências, reflete sobre a evolução da poesia e sobre o papel do poeta. A carta enviada a Paul Demeny, datada de 15 de maio de 1871, intitulada *La lettre du voyant*, traz em seu texto a seguinte frase : “*Je est un autre*”. Isso possibilita a associação com o fato de se encontrar em Le Clézio um desdobramento do sujeito, ou melhor, a presença de um narrador que se duplica em busca de si mesmo.

<sup>112</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.29): “*Dans la boutique du marchand de vin de la rue Madame, la voix d’Arthur qui ponctue chaque stance : ‘Ah, merde !’ Déjà il n’amuse plus. Il irrite, il fait peur. (...) Son regard bleu sombre qui passe sur les yeux de mon grand-père, qui entre en lui (et à travers lui jusqu’à moi) et ne le quitte plus.*”.

<sup>113</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.530): “*Je n’ai pas trouvé celui que je cherchais. Peut-être que, comme Rimbaud, à qui j’ai voulu qu’il ressemblât, sa vie et devenue sa légende. Dans l’album de photos de ma grand-mère Suzanne, il y avait ce portrait que je regardais, étant enfant, qui m’attirait plus que les autres.(...) Sur la photo, aucun nom n’était écrit, aucune date. Suzanne a toujours nié que ce pût être le portrait de Léon.(...) J’ai regardé souvent cette photo dans l’album de ma grand-mère. Je l’ai souvent regardée que parfois il me semblait que j’oubliais qui j’étais, comme si j’avais changé de corps et de visage. Alors j’étais Léon, l’autre Léon, celui qui avait rompu toutes les attaches et avait tout changé, jusqu’à son nom, pour partir avec la femme qu’il aimait. Et puis un jour, la photo a disparu de l’album, sans que je puisse savoir ce qu’elle était devenue.*”.



a possibilidade de duplicação do narrador no texto desse romance, pois, é por meio da identificação do autor-narrador com Rimbaud, que se pode compreender o *Je* da citação acima. Esse *Je* identifica o narrador primeiro, o sobrinho-neto com o personagem Léon, o Desaparecido. Todos representam um só, o sujeito da modernidade que se constitui na voz do narrador e na sua conseqüente relação com o leitor moderno; esse processo é reverenciado pelos ecos dos poemas de Rimbaud.

Borgomano discute ainda que apesar do texto de Le Clézio fazer alusão à fórmula famosa de Rimbaud – *Je est un autre* – presente em *La lettre du voyant*, esta frase nunca foi citada, mas sim, parafraseada várias vezes ao longo da narrativa. O que testemunha a seguinte citação:

Assim logo após ter contado o primeiro encontro de seu avô Jacques com Rimbaud, o narrador primeiro, o sobrinho-neto, observa: ‘Às vezes, parece-me que sou eu que vivi isso. Ou melhor, que sou o outro Léon, o que desapareceu para sempre, e que Jacques me contou tudo quando eu era criança’. (Borgomano, 2008, p.21, tradução nossa).<sup>114</sup>

Na parte central do romance *La quarantaine*, encontram-se duas outras narrativas: *Journal du Botaniste* e *La Yamuna*. É nessa parte central que o narrador Léon, o sobrinho-neto, desaparece quase que inteiramente, deixando a palavra à Léon, o tio-avô, revivendo-o. Esse narrador divide a instância narrativa com o a voz do personagem John Metcalfe, o botânico. No *Journal du Botaniste*, a instância narrativa passa pela perspectiva desses dois personagens, Léon e John Metcalfe. Esse último, John, registra sob a forma de um diário escrito em itálico (talvez recuperado por Jacques ou Suzanne) suas descobertas científicas na ilha de Plate, acompanhado algumas vezes por Léon. Esse narrador, o botânico, tem ao longo dessa parte central sua voz silenciada, visto que o mesmo é acometido pela epidemia de varíola e vem a falecer.

Ao lado dessa voz extinta, o narrador primeiro, Léon, retoma a posse da instância narrativa e cria uma outra voz distante, a voz da personagem Suryavati, que vai contar história de sua mãe, Ananta, como se fosse uma história a ser repetida de geração à geração. Essa história é contada em *La Yamuna*, um espaço narrativo, à parte, instalado na parte central e intercalado com o *Journal du Botaniste*. Aí vê-se um narrador que insere o leitor em um espaço sagrado, onde é permitida a fusão espaço-temporal promotora de conciliação e de fuga das situações conflitantes às quais encontram-se acometidos os protagonistas desse romance.

<sup>114</sup> Citação original: “Ainsi, juste après avoir raconté la première rencontre de son grand-père Jacques avec Rimbaud, le narrateur premier, le petit-fils, note : “Parfois il me semble que c’est moi qui ai vécu cela. Ou bien que je suis l’autre Léon, celui qui a disparu pour toujours, et que Jacques m’a tout raconté quand j’étais enfant.”.

Na voz do narrador Léon, um contador de histórias,<sup>115</sup> ressoam as vozes lendárias e míticas presentes nessa narrativa. As vozes do imaginário hindu que desenham o espaço dessa narrativa – *La Yamuna* – o rio, o lugar onde nasce Krishna e também o lugar que abriga os mortos<sup>116</sup>. É no ambiente da história “contada” da gênese de Suryavati que se encontra a convergência do narrador Léon com a personagem Suryavati. Léon pensa na mãe de Suryavati como parte de si mesmo, como alguém que reproduzisse a mesma história de sua bisavó Amália, a eurasiática: “Eu penso em Ananta como alguém que eu houvesse conhecido, como uma antepassada de quem trouxesse o sangue e a memória, cuja alma estivesse ainda viva no fundo de mim.” (LE CLÉZIO, 1997, p.225).<sup>117</sup>

Com relação ao ponto de vista desse romance, destaca-se, igualmente, a relação narrador-leitor. O lugar do leitor na instância narrativa, a distância que o narrador coloca o leitor com relação a história. Acredita-se que essa relação tem a ver com as funções que o narrador assume na instância narrativa, em que ele conta e evoca um mundo. Nesse modo de contar, segundo o teórico Yves Reuter (2007), o narrador poderá assumir sete “funções complementares e intercombináveis”, a saber: a função comunicativa, a função metanarrativa, a função testemunhal, a função modalizante, a função avaliativa, a função explicativa e a função generalizante ou ideológica.

Para esse estudo interessa, sobretudo, a função modalizante, que predomina na instância narrativa em análise. Para Reuter, a função modalizante – “Centrada na emoção”, “manifesta os sentimentos que a história ou sua narração suscita no narrador(...)” (REUTER, 2007, p.66). Nessa perspectiva acredita-se que o lugar que o leitor ocupa é determinante na organização da instância narrativa do romance. Em *La quarantaine*, identifica-se a presença de um narrador homodiegético que assume a função modalizante e coloca o leitor em duas posturas distintas: ou se trata de um leitor virtual, que é convidado a interagir ou não, por meio da leitura da narrativa, ou se trata de um leitor que perde seu caráter virtual para ganhar presença ao ser convidado a “ouvir” a narrativa e (re)criá-la. No primeiro caso, o leitor “ledor” pode, em um momento, ser suscitado pelo narrador, é o que se vê em *Le voyageur sans fin*, *L’empoisonneur* e *Anna* e, em um outro participar da leitura sem necessariamente com ela interagir. Esse último é aquele encontrado em *La quarantaine* (parte central do

<sup>115</sup> O narrador personagem, nessa parte da narrativa, identifica-se com o autor, quando assume ser ele um contador de histórias: “Continuo a contar histórias, a inventar homens e mulheres desconhecidos.” (LE CLÉZIO, 1997, p.97).

<sup>116</sup> Para os indianos, morrer significa voltar ao Yamuna.

<sup>117</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.329): “*Je pense à Ananta comme à quelqu’un que j’aurais connu, une aïeule dont je porterais le sang et la mémoire, dont l’âme serait encore vivante au fond de moi.*”

romance) e em *Journal du Botaniste*. É o que atestam as passagens do romance a seguir: “23 de junho - A deusa fria instalou-se em Palissades. É uma vaga, que vem do outro lado do mundo, e que nada deterá.” (LE CLÉZIO, 1997, p.156)<sup>118</sup> e,

No Quartier Latin, não há mais ninguém do tempo em que eu era estudante.(...) Ninguém me vê, por momentos tenho a impressão de que me tornei invisível. Quem precisa de mim ? Não sei por que, fui a Roissy, para olhar a partida dos aviões. (LE CLÉZIO, 1997, p.17).<sup>119</sup>

Seu nome foi pronunciado ? Jacques chegou a ouvi-lo? E, se o ouviu, podia reconhecer nesse corpo exangue, abatido, retesado pela dor, aquele que entrara uma noite em um bistrô da velha Paris, há quase vinte anos, aquele adolescente furioso, que ameaçava o mundo com seus punhos, e cujo olhar turvo encontrara o olhar de um menino de nove anos? (LE CLÉZIO, 1997, p.31).<sup>120</sup>

No segundo caso, a mudança da posição do leitor, sugerida pelo narrador, é índice da instalação, na instância narrativa, de um novo espaço; de um espaço sagrado em que o narrador se desdobra no leitor, e juntos comungam as sensações da convergência do espaço e do tempo – *La Yamuna*. É a narrativa “contada”, típica de uma narrativa oralizada, que leva o leitor que “ouve” a fazer, com o narrador, a passagem para o espaço sagrado, onde as angústias podem ser atenuadas, em um tempo também sagrado, no qual o presente se eterniza:

Aquela noite foi muito longa, diante do fogo que ardia na praia, a escutar o ritmo dos pequenos tambores de água, com toda aquela gente que se movia no meio dos caniços. Quando Ananta caiu de cansaço, Giribala deitou-a sobre os fardos, com o filho de Lil. Toda a noite as mulheres continuaram a dançar, e Lil contou em seguida para as pessoas reunidas a história da bela Lakshmbay que morrera para defender sua cidade do inimigo, havia dois meses. (LE CLÉZIO, 1997, p.161).<sup>121</sup>

<sup>118</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.224): “23 juin. La déesse froide s’est installée à Palissades. C’est une vague, qui vient de l’autre bout du monde, et que rien n’arrêtera.”.

<sup>119</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.27): “Au Quartier latin il n’y a plus personne du temps que j’étais étudiant.(...) Personne ne me voit, il me semble par moments que je suis devenu invisible, Qui a besoin de moi ? Je ne sais pas pourquoi, je suis allé à Roissy, pour regarder partir les avions.”.

<sup>120</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.46): “Son nom a-t-il été prononcé? Jacques l’a-t-il seulement entendu? Et s’il l’a entendu pouvait-il reconnaître dans ce corps exsangue, brisé, raidi par la douleur, celui qui était un soir dans un bistrot du vieux Paris, il y a plus de vingt ans, cet adolescent furieux qui menaçait le monde de ses poings, et dont le regard trouble avait rencontré le regard d’un petit garçon de neuf ans?”.

<sup>121</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.233): “Cette nuit-là a été longue, devant le feu qui brûlait sur la plage, à écouter le rythme des petits tambours d’eau, avec tous ce gens qui bougeaient au milieu des roseaux. Quand Ananta est tombée de fatigue, Giribala l’a couchée sur les ballots, avec le fils de Lil. Toute la nuit les femmes ont continué à danser, et Lil a raconté ensuite pour les gens assemblés l’histoire de la belle Lakshmbay qui était morte pour défendre sa ville contre l’ennemi, il y avait deux mois.”.

Considerar o leitor como uma das partes integrantes do processo de construção do romance é admitir, pois, que a literatura não pode prescindir dele para a sua perpetuação. O dinamismo do leitor em sua relação com o autor garante a permanência sempre atualizada do texto literário. É o que se pode perceber na arquitetura do romance *La quarantaine*. A relação do autor-narrador com o leitor é determinante na recepção da obra que, ao seu turno, atualiza-se nas expectativas do leitor. É, por exemplo, a mudança de foco narrativo e da posição do leitor nesse texto que avalizam a construção de um espaço e tempo sagrados, convergentes em *La Yamuna*. A respeito do papel do leitor na recepção do texto literário, encontra-se em Jobim (1992), um estudo que faz referência ao teórico Hans Robert Jauss, um dos precursores da “estética da recepção” em que se atribui à literatura uma dimensão social interativa, capaz de fazer agir para transformar:

Assim, Jauss conclui que a literatura não pode ser reduzida a “uma arte de representação”. Ele deseja resgatar a dimensão social da literatura, ao lado das outras artes, como agente da derrubada de tabus morais e como forma de transformação social. (JOBIM, 1992, p.235).

A relação que o leitor estabelece com o personagem é também um dos elementos constitutivos da estrutura do romance. Os personagens têm uma papel fundamental na composição das histórias. Yves Reuter afirma que de certa forma, toda história é história de personagens. “A personagem, com efeito, é um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores”. (REUTER, 2007, p.41).

A respeito do personagem romanesco, vários estudos foram empreendidos com a intenção de se classificar o personagem, nessa ou naquela categoria, para facilitar a sua análise e seu decorrente efeito no romance. Bourneuf e Ouellet (1972) desenvolvem uma discussão sobre as funções do personagem do romance, os modos de apresentação e as formas de expressão de si-mesmos, ou seja, a maneira pela qual é apresentado o personagem: apresentação por si próprio, por outro personagem, por um narrador fora da história e de forma mixta – em que a apresentação dos personagens vêm ao mesmo tempo do interior e do exterior da narrativa. Esses estudiosos traçam uma visão panorâmica das transformações dos personagens no decorrer dos últimos séculos, que pode ser lida na passagem a seguir:

O século XIX, por exemplo, procede ao esmiuçar do personagem por destruições sucessivas, prelúdio de um apagamento completo em certas obras contemporâneas. Com Balzac culminava a noção de personagem-tipo (...) Ao mesmo tempo que se desenvolve a concepção de um anti-herói passivo, banal, quase anônimo, o romance tende a se interiorizar, no sentido que o mesmo dá

mais diretamente acesso à consciência de seus personagens. Não porque ele descreve um conflito interior, ações dissimuladas, nascimento de um sentimento, conduta ditada por um ideal moral (...) mas porque tudo no romance, personagens, objetos, acontecimentos, situações, é percebido por uma consciência imersa neste universo.(...) A narração tende a se tornar (...) um tipo de caleidoscópio onde o personagem se reduz a um reflexo entre outros. Com o Nouveau Roman, esta tendência torna-se ainda mais acentuada, o personagem não passa de uma pura consciência. (BOURNEUF; OUELLET, 1972, p.195, tradução nossa).<sup>122</sup>

Quanto ao desaparecimento do personagem clássico do século XIX, vê-se em Tadié um estudo sobre o personagem no romance moderno, considerando-o sob o ponto de vista da mudança de perspectiva do personagem, que vai da sua interioridade à despersonalização, culminando na perda de identidade do personagem, que passa a ser tratado como coisa. O personagem sem identidade, sem nome, “*a personagem sem pessoa*”. Esse tipo de personagem é, segundo Tadié, aquele que terá sua voz interior substituída por uma voz exterior e será “*então totalmente despossado de si próprio*”. (TADIÉ, 1982, p.59). São várias as correntes que experimentaram essa depersonalização, a saber : o romance americano, Kafka e a sua descendência, o cubismo literário, os romances franceses e o formalismo do *Nouveau-roman*. Isso pode ser melhor compreendido por meio da leitura da seguinte citação de Tadié (1982, p.59):

Vemos então aparecer personagens descerebradas, sem alma, por vezes sem corpo: indivíduo reduzidos à sua linguagem, a opiniões já feitas (...) Não têm nem vontade, nem ambição, nem permanência, nem caráter, porque são descritos, tratados, repartidos como coisas.

As grandes transformações do século XX remetem em cena um indivíduo preocupado em se conhecer, um sujeito que experimenta suas angústias em meio a um mundo descentrado e sem referências fixas. Nesse sentido, assiste-se a um novo enfoque do personagem romanesco, no qual o homem é visto como um ser psicológico, capaz de agir e transformar o meio circundante. Sujeito da modernidade, incomodado pelos desconfortos da sociedade

---

<sup>122</sup> Citação original: “*Le XIXe siècle, par exemple, procède à l'émission du personnage par sapes successives, prélude à son effacement complet dans certaines oeuvres contemporaines. Chez Balzac culminait la notion de personnage-type (...) En même temps que se développe la conception d'un anti-héros passif, banal, presque anonyme, le roman tend à s'intérioriser, en ce sens qu'il donne plus directement accès à la conscience de ses personnages. Non pas parce qu'il décrit un conflit intérieur, des mobiles dissimulés, la naissance d'un sentiment, la conduite dictée par un idéal moral (...) mais parce que tout dans le roman, personnages, objets, événements, situations, est perçu par une conscience immergée dans cet univers. (...) Le récit tend à devenir (...) une sorte de kaléidoscope où le personnage se réduit à un reflet parmi d'autres.(...) Avec le Nouveau Roman, cette tendance devient encore plus accentuée, le personnage n'étant le plus souvent qu'une pure conscience (...)*”.

moderna, conhecedor do **espírito do tempo**, auto-consciente de sua época. É esse sujeito que vai ser identificado em *La quarantaine*.

Nesse romance o sujeito da modernidade, os personagens são apresentados prioritariamente pelos narradores. E, por se tratar de um narrador caleidoscópico, que se duplica, os personagens estabelecem com a história e o com o leitor, posturas distintas. Yves Reuter(2007), ao falar sobre os personagens, retoma um estudo sobre as categorias de critérios de distinção e hierarquização dos mesmos, desenvolvido por Philippe Hamon (1972) em que sugere uma análise dos personagens por meio de seis categorias considerando-os “(...) por meio de seu ‘fazer’ (suas ações), de seu ‘ser’, de sua posição em determinado gênero e de como ela é designada pelo seu narrador” (REUTER, 2007, p.41).

Nessa perspectiva de análise, tendo em vista o caráter funcional do personagem, identifica-se em *La quarantaine*, personagens apresentados ao leitor, considerando-se o seu caráter de “funcionalidade diferencial e o de pré-designação convencional” (REUTER, 2007, p.43). Os personagens nessa narrativa são representativos do sujeito que se divide, nesse contexto, em dois grupos: o **sujeito moderno sociológico**, ou seja, incapaz de modificar sua situação de desconforto e o **sujeito pós-moderno**, promotor de mudanças.<sup>123</sup>

Yves Reuter compreende a função diferencial como aquela mais usual nos tempos atuais e a define: “A funcionalidade diferencial diz respeito não mais ao ser, mas ao fazer dos personagens: seu papel na ação, mais ou menos importante, portando ou não sucesso.” (REUTER, 2007, p.42). E, por pré-designação convencional, a categoria em que se “combina o fazer e o ser das personagens em referência a um determinado gênero.” (REUTER, 2007, p.43). O que significa dizer que o *status* do personagem constitui-se, *a priori*, em índices facilitadores da sua categorização.

Considerando-se, ainda, os personagens, pelo viés de suas ações, encontram-se dois outros estudos, igualmente relevantes: o **esquema actancial** de Greimas (1966), em que considera o fato de que todos os personagens podem ser agrupados em categorias comuns, independentemente de suas aparentes diferenças, necessárias a toda intriga; sendo elas denominadas **actantes**. O outro esquema é aquele de Claude Brémont (1973), que analisa os papéis dos personagens, do ponto de vista de três posições fundamentais, a saber: o paciente,

---

<sup>123</sup> Essas denominações, aqui retomadas, já constam do capítulo anterior, no qual foram discutidas mais detalhadamente.

o agente e o influenciador. Esse modo de análise facilita o estudo dos papéis assumidos pelos personagens e o sentido de suas transformações.<sup>124</sup>

O estudo dos personagens em *La quarantaine*, tem como metodologia de análise das ações e o modo de ser dos mesmos, sob a perspectiva teórica de Yves Reuter que considera os personagens com relação à instância narrativa, ou seja, a narração e a perspectiva. Essa proposta, pode ser melhor compreendida na explicação dada por esse teórico, atestada no trecho que se segue:

(...) Assim, a personagem poderá ser situada na ficção de “maneira simples”: vemo-la dizer, agir, fazer de maneira mais ou menos importante(...) Mas ela poderá também, constantemente ou não, ser focalizadora: a perspectiva passará por ela e se terá a impressão de perceber o universo ficcional e as outras personagens pelos seus olhos. Por fim, ela poderá ainda, constantemente ou não, ser narradora: será pela “sua boca” que se conhecerá a história, será ela quem narrará o texto. É claro que a importância e a especificidade das personagens se jogam – pelo menos em parte – em relação a esse status das personagens: ficcionais, focalizadoras, narradoras... (REUTER, 2007, p.44).

As considerações de Claude Brémond (1973) que respeitam às posições fundamentais dos personagens, são, igualmente, adotadas para a análise em questão. Os papéis assumidos pelo personagem na instância narrativa, segundo esse teórico, são explicitados na seguinte passagem:

O paciente é o papel de base, pois toda personagem o foi, o é ou o será. É ele o que vem a ser afetado pelo processo. O agente exerce a ação. E o influenciador intervém antes da ação, a fim de influenciar o estado de espírito (a espera, a esperança, os receios...) do agente ou do paciente. (REUTER, 2007, p.48).

Esclarece-se que esse trabalho adota, ainda a terminologia de sujeito da modernidade, proposta por Stuart Hall (1998), já explicitada no capítulo anterior, a saber: o sujeito do Iluminismo, o sujeito Sociológico e o sujeito Pós-Moderno.

Para a análise dos personagens desse romance foram escolhidos oito deles: Rimbaud, Suzanne, Jacques, Suryavati, John Metcalfe, Anna e os dois narradores-personagens – León, o tio-avô e Léon o sobrinho-neto. Como já foi dito é a relação que esses personagens estabelecem com os narradores que conduz essa análise. Destaca-se ainda que esses personagens são agrupados em duas categorias: sujeitos sociológicos, em que se encontram os

---

<sup>124</sup> Para melhor compreensão desses esquemas de análise do personagem, sugere-se a leitura das obras destes estudiosos, constante na bibliografia desse estudo.

personagens Jacques, Suzanne e John Metcalfe e, sujeitos pós-modernos – Léon, o tio-avô, Léon, o sobrinho-neto, Rimbaud, Anna e Suryavati.

O primeiro grupo a ser analisado é o grupo dos sujeitos sociológicos. Como foi visto no capítulo anterior, o sujeito sociológico é aquele que vê a sua identidade submetida às interferências estabelecidas por ele e o mundo exterior, à sua relação em sociedade, mas, sem contudo, ser modificada na essência. No romance em análise, nesse grupo, encontram-se os personagens **pacientes**, que se submetem ao mal-estar da situação de quarentena, mas não chegam a mudar essa condição de angústia. São apresentados pelos narradores pela sua forma de “ser” – traços físicos e psicológicos e, por seu *status*, traços indicadores de sua condição social. Para o narrador Léon, o sobrinho-neto, os personagens desse grupo são virtuais, ou melhor, referidos. Personagens de base ficcional, cujas referências contribuem para a tessitura da trama narrativa, com maior ou menor intensidade.

O personagem Suzanne, a avó desse narrador, é inserida na narrativa por meio de lembranças; é um personagem a quem o narrador muito ama, de personalidade doce e gentil que ama os livros e adora recitar poemas. Esse personagem, **focalizador**, é detentor do “saber”. É ele a fonte da narrativa contada, como pode ser percebido nas passagens da narrativa: “Não esqueci. Um dia, depois de ter-me lido ‘ Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville’, contou-me o que se passara naquele noite, na rua Saint-Sulpice, quando Amália morreu, e meu avô entrara na taberna.” (LE CLÉZIO, 1997, p.13).<sup>125</sup> E:

Fora ela quem guardara todos os livros. Quando meu avô voltou a Maurício pela última vez, em 1919, para o acerto definitivo depois da morte de Alexandre, pediu-lhe que trouxesse todos os livros. Na maior parte, eram os que Antoine colecionara em Paris em sua juventude(...) A todas as coletâneas de poesia e aos tratados de filosofia e relatos de viagem, ela juntara seu próprios livros, os poetas que amava, Shelley, Longfellow, Hugo, Heredia, Verlaine. (LE CLÉZIO, 1997, p.12).<sup>126</sup>

É Suzanne quem media a passagem da narrativa escrita, para a narrativa que, considera-se aqui, poder se tratar de uma narrativa oralizada – *La Yamuna*. É ela, Suzanne, a

<sup>125</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.20): “*Je n’ai pas oublié. Un jour, après m’avoir lu: ‘Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville’, elle m’a raconté ce qui s’était passé ce soir-là, rue Saint-Sulpice, quand Amália était morte, et que mon grand-père était entré dans la taverne.*”.

<sup>126</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.20): “*C’était elle qui avait gardé tous les livres. Lorsque mon grand-père est retourné à Maurice pour la dernière fois, en 1919, pour le règlement définitif après la mort d’Alexandre, elle lui a demandé de ramener tous les livres. Pour la plupart c’étaient ceux qu’Antoine avait collectionnés à Paris dans sa jeunesse(...) À tous les recueils de poésie et aux traités de philosophie et récits de voyages, elle avait ajouté ses propres livres, les poètes qu’elle aimait, Shelley, Longfellow, Hugo, Heredia, Verlaine.*”.



contadora de histórias e estórias; a promotora do ato de narrar: “Tudo isso, só o compreendi muito tempo depois, quando Suzanne não estava mais ali para me contar histórias.” (LE CLÉZIO, 1997, p.14).<sup>127</sup>

Para o narrador Léon, o tio-avô, que nessa narrativa é o cunhado de Suzanne, esse personagem é representativo do sujeito sociológico. Submetida ao desconforto da situação de quarentena, Suzanne é apresentada como um personagem incapaz de reagir de maneira eficiente contra as imposições daquela situação; um personagem **paciente**, afetado pelo processo de isolamento, sem contudo conseguir modificá-lo. É um personagem presencial, divide o mesmo espaço narrativo com o narrador Léon, sendo identificado na instância narrativa, repetidas vezes, por meio de comportamentos sugestivos de alguém que não faz mais do que aguardar os acontecimentos impostos pelo destino. Isso pode ser ilustrado nas seguintes passagens do romance: “Suzanne está deitada contra a parede. Parecia esgotada.” (LE CLÉZIO, 1997, p.112)<sup>128</sup>; “Ela estava tão cansada que se deixou cair para trás, contra as bagagens.” (LE CLÉZIO, 1997, p.143)<sup>129</sup> e,

Suzanne está deitada, parece dormir, mas olha através dos cílios.(...) Quando Jacques chega, ela murmura seu nome. Ele se deita ao lado dela. Olho-os com enternecimento. Jacques tem nove anos a mais que eu, e tenho a impressão de que eu é quem sou seu irmão mais velho, e de que tenho de protegê-lo, e proteger Suzanne como minha irmã. Amo-os. (LE CLÉZIO, 1997, p.92).<sup>130</sup>

Acredita-se que o fato de contar histórias, nesse romance, pode constituir-se em uma possibilidade de reação contra a situação de isolamento, a que se submetem os personagens dessa narrativa. Suzanne, até que poderia sentir essa possibilidade, pois, o narrador a apresenta como alguém que se inquieta com a condição dos outros, mas que, no decorrer do romance não chega a contribuir eficazmente para a melhoria de sua própria condição. As duas passagens seguintes atestam, respectivamente, o desejo de contribuir e a incapacidade de fazê-lo, por parte de Suzanne: “Suzanne tem os olhos voltados para nós, mas tenho a impressão de

<sup>127</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.22): “*Tout cela, je ne l’ai compris que longtemps après, quand Suzanne n’était plus là pour me raconter des histoires.*”.

<sup>128</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.158): “*Suzanne était couchée contre le mur. Elle avait l’air épuisée.*”.

<sup>129</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.205): “*Elle était si fatiguée qu’elle s’est laissée aller en arrière, contre les bagages.*”.

<sup>130</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.130): “*Suzanne est couchée, elle semble dormir, mais elle regarde à travers ses cils.(...) Quand Jacques arrive, elle murmure son nom. Il se couche à côté d’elle. Je les regarde avec attendrissement. Jacques a neuf ans de plus que moi, et il me semble que c’est moi qui suis son frère aîné, et que je dois le protéger, et protéger Suzanne comme ma soeur. Je les aime.*”.

que não escuta. Está ocupada em respirar, com dificuldade, como se tivesse um grande peso sobre o peito.” (LE CLÉZIO, 1997, p.122)<sup>131</sup> e,

Ela veio para Maurício com Jacques na idéia de cuidar dos imigrantes indianos, de criar dispensários, de seguir o modelo de Florence Nightingale, e de súbito imagina que existem aqui, do outro lado da ilha, pessoas que estão abandonadas, doentes, agonizantes talvez. (LE CLÉZIO, 1997, p.70).<sup>132</sup>

Outro personagem, ainda do primeiro grupo, é Jacques, o irmão de Léon – o tio-avô do narrador primeiro. Esse personagem é apresentado ao leitor, inicialmente, por meio de sua qualificação diferencial<sup>133</sup>, ou melhor, seus traços físicos, psicológicos e sociais. Como a descrição de um típico europeu burguês: “Meu avô Jacques jamais me falou disso. Nos últimos tempos, quando se instalara em Montparnasse, era um homem taciturno que fumava um cigarro atrás do outro, lendo interminavelmente seu jornal, sem se ocupar da criança que eu era.” (LE CLÉZIO, 1997, p.11).<sup>134</sup>

Para esse mesmo narrador, o irmão Jacques está fragilizado e inapto a tomar decisões definitivas para mudar a situação contingente: “Olhei Jacques, ao meu lado, tão pálido e frágil, estreitado contra Suzanne.(...) Nesse momento, a impressão de catástrofe iminente era irresistível.” (LE CLÉZIO, 1997, p.44).<sup>135</sup>

O personagem Jacques é um médico, o que poderia representar, em um primeiro momento, um profissional imprescindível para salvação dos passageiros confinados em uma ilha acometida por varíola. Mas o que se percebe, na realidade, é o paradoxo do esperado numa situação dessa natureza. O médico é incapaz de modificar essa situação, e, tampouco, a sua própria. Ele é, igualmente, descrito por meio de seus objetos, ou melhor, mais especificamente sua maleta de médico, ícone de seu *status* sócio-profissional: “Jacques e Suzanne desceram por último. Jacques trazia sua maleta de médico e a sacola de Suzanne

<sup>131</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.172): “*Suzanne a les yeux tournés vers nous, mais j’ai l’impression qu’elle n’écoute pas. Elle est occupée à respirer, difficilement, comme si elle avait un grand poids sur la poitrine.*”.

<sup>132</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.98): “*Elle est venue à Maurice avec Jacques dans l’idée de soigner les immigrants indiens, de créer des dispensaires, de suivre le modèle de Florence Nightingale, et tout d’un coup elle imagine que c’est ici, de l’autre côté de l’île, des gens qui sont abandonnés, malades, mourants peut-être.*”.

<sup>133</sup> Yves Reuter apresenta as categorias de critérios de distinção dos personagens, proposta por Philippe Hamon, tendo em vista as ações e a posição do personagem na narrativa. Mais esclarecimentos recorrer a Reuter (2007, p.41).

<sup>134</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.19): “*Mon grand-père Jacques ne m’a jamais parlé de cela. Les derniers temps, quand il s’était installé à Montparnasse, c’était un homme taciturne, qui fumait cigarette sur cigarette en lisant interminablement son journal, sans s’occuper de l’enfant que j’étais.*”.

<sup>135</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.63): “*J’ai regardé Jacques, à côté de moi, si pâle et fragile, serré contre Suzanne.(...) À ce moment, l’impression de catastrophe imminente était irrésistible.*”.

(...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.45)<sup>136</sup> e “Véran de Véreux continua sua arenga. Dirige-se a Jacques, quer impressioná-lo, Jacques o intimida, porque é médico e, sobretudo, por causa do nome. Todo mundo em Maurício conhece a família Archambau.” (LE CLÉZIO, 1997, p.69)<sup>137</sup>

Um personagem **paciente**, símbolo de uma civilização européia burguesa, incomodado pela circunstância de confinamento, médico, detentor do saber científico. De ação limitada, representa **o sujeito sociológico**, que, pouco ou quase nada pode fazer, recusando-se até a enxergar seu mundo circundante. É o que atestam os seguintes trechos narrativos desse romance: “Ao lado dela, Jacques está estendido também, de olhos fechados, seus cabelos longos flutuam ao vento. Não fala mais. Pensa em outra coisa, como se estivesse em uma praia, em algum lugar, para uma viagem de núpcias.” (LE CLÉZIO, 1997, p.76)<sup>138</sup> e “Jacques também mudou. Sua expressão é turva. No mais das vezes, tira os óculos com lente quebrada, o que lhe dá um olhar de míope, perdido, indiferente.” (LE CLÉZIO, 1997, p.121).<sup>139</sup>

Assim como o personagem Suzanne, que tenta sem sucesso modificar a situação conflitante, vê-se, nessa narrativa o personagem ficcional John Metcalfe. Trata-se de um botânico que, acompanhado pela esposa, encontra-se confinado na ilha, à espera da liberação para a continuidade da viagem. Representa a utopia do discurso científico e sua conseqüente falibilidade, visto não ser capaz de encontrar, na ilha, nenhum elemento da flora nativa passível de ser empregado em benefício da cura da varíola e, sobretudo pelo fato de sucumbir à doença e vir a falecer. John Metcalfe divide o espaço narrativo da sub- parte *Journal du Botaniste*, com o narrador Léon, o Desaparecido. Faz, com a ajuda de Léon, um inventário da flora nativa, à procura de uma planta que possa ser utilizada como remédio e, por meio desse trabalho incansável, ele é colocado em cena, como um personagem **agente**, apesar de mal sucedido. Ao lado de suas ações encontra-se também a referência à sua maneira de ser, crença e *status* social, sendo, esse último, ilustrado por seus instrumentos de trabalho, que lhe

<sup>136</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.64): “Jacques et Suzanne descendirent en dernier. Jacques emportait sa mallette de médecin et le sac de Suzanne (...)”.

<sup>137</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.97): “Le Véran de Véreux continue sa harangue. Il s’adresse à Jacques, il veut l’impressionner. Jacques l’intimide, parce qu’il est médecin, et surtout à cause du nom. Tout le monde à Maurice connaît la famille Archambau.”

<sup>138</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.106): “À côté d’elle, Jacques est allongé, lui aussi, les yeux fermés, ses cheveux longs flottent dans le vent. Il ne parle plus. Il pense à autre chose, comme s’il était sur une plage, quelque part, pour un voyage de noces.”

<sup>139</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.171): “Jacques aussi a changé. Son expression est trouble. Il ôte le plus souvent ses lunettes au verre cassé, ce qui lui donne un regard de myope, perdu, indifférent.”

conferem, nessa narrativa, autoridade científica. Os trechos seguintes permitem a elucidação do que aqui está sendo exposto: “À tarde, apesar do cansaço, retornei à encosta leste do vulcão.(...) Espero em breve a descoberta da anileira.” (LE CLÉZIO, 1997, p.109).<sup>140</sup> e também,

John e Sara Metcalfe organizaram tudo com o entusiasmo dos protestantes, limpando a casa, varrendo, arrancando as ervas daninhas, instalando um postigo na única janela e uma cortina na porta.(...) John Metcalfe é apaixonado por botânica. Trouxe consigo, em uma sacola, todo o seu material, vidros de formol, pinças e tesouras, e um grande caderno do qual jamais se separa, onde anota suas descobertas. (LE CLÉZIO, 1997, p.52).<sup>141</sup>

A falibilidade da Ciência e a tentativa de transposição das fronteiras do mundo circundante, aqui simbolizadas pela situação de quarentena, podem ser percebidas nas passagens seguintes, em que se vê o personagem John, em um primeiro momento sucumbido pela doença e, em um segundo momento, desejoso de ir além, em busca de uma libertação, aqui configurada na anileira selvagem. De um lado a Ciência limitada e, de outro, a necessidade de se superar obstáculos para se chegar “do outro lado”, por meio de suas próprias ações.

9 de junho

Já ao amanhecer, voltei para a ponta do Diamante. John Metcalfe está deitado no fundo da casa, cansado e febril.” (LE CLÉZIO, 1997, p.63).<sup>142</sup>

John levou-me muito cedo, por volta das sete horas.(...) John está superexcitado. Anda num passo apressado, cortando através dos abrolhos. (...) Estamos na linha de fronteira, mas ele não parece se preocupar com isso. (...) Ele, que habitualmente é tão atento ao mundo vegetal que o cerca, vai direto em frente, sem tomar cuidado com as plantas que esmaga ou com as moitas que afasta. Tenho dificuldades em segui-lo. Ele está tomado por uma espécie de afobação, seus gestos são bruscos, nervosos.(...) O que ele procura é a *Indigofera tinctora*, a anileira selvagem. Tem certeza de que é aqui. (LE CLÉZIO, 1997, p.110).<sup>143</sup>

<sup>140</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.153): “L’après-midi, malgré la fatigue, retourné à la pente est du volcan.(...) J’attends la découverte prochaine de l’indigotier.”

<sup>141</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.72): “John et Sarah Metcalfe ont organisé tout avec l’enthousiasme des protestants, nettoyant la maison, balayant, arrachant les mauvaises herbes, installant un volet à l’unique fenêtre et un rideau à la porte.(...) John Metcalfe est passionné de botanique. Il a emporté avec lui, dans une sacoche, tout son matériel, des bocaux de formol, des pinces et des ciseaux, et un gros calepin dont il ne se sépare jamais, où il note ses découvertes.”

<sup>142</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.89): “9 juin. Je suis retourné dès l’aube vers la pointe du Diamant. John Metcalfe est couché au fond de la maison, il est fatigué, fiévreux.”

<sup>143</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.155): “John m’a emmené très tôt, vers sept heures.(...) John est surexcité. Il va d’un pas pressé, coupant à travers les broussailles.(...) Nous sommes sur la ligne frontrière,mais il n’a pas l’air de s’en soucier.(...) Lui qui d’ordinaire est si attentif au monde végétal qui l’entoure va droit devant lui, sans prendre garde aux plantes qu’il écrase ou aux buissons qu’il bouscule. J’ai du

Vale lembrar que de acordo com Hall (1998) o sujeito da modernidade pode ser agrupado em três categorias: o sujeito do Iluminismo, o sujeito Sociológico e o sujeito Pós-Moderno. A análise aqui desenvolvida elenca alguns personagens e os reúne em dois desses grupos, a saber: aquele do sujeito Sociológico, acima estudado, e o do sujeito Pós-Moderno. Nesse, encontram-se os personagens Léon, o tio-avô, Léon, o sobrinho-neto, Rimbaud, Anna e Suryavati.

O primeiro personagem desse grupo a ser analisado é Léon, o tio-avô, o Desaparecido. Esse personagem assume a voz do narrador primeiro na parte central *La quarantaine*, assim como na sub-parte *Journal du Botaniste*. Nessas narrativas pode-se acompanhar a trajetória desse personagem, que uma vez chegado à ilha, inicia um trabalho de libertação dos desconfortos do mundo circundante e, por meio do reconhecimento do espaço físico, em que ora se encontra insulado, vai tomando para si as rédeas de seu destino, sem se limitar às fronteiras reais e imaginárias da situação de quarentena. O personagem que aqui se encontra não é mais o mesmo da chegada; ele sofre modificações profundas, promotoras da libertação do confinamento.

Trata-se de um personagem **narrador, agente e focalizador**. Seu modo de ser e agir são determinantes para a transposição das fronteiras que cerceam o sujeito da modernidade. Desde o início da narrativa da parte central do romance, esse personagem-narrador, apresenta-se desprovido de qualquer resistência à mudança; por isso, seus pertences ao desembarcar na ilha de Plate, são representativos de alguém que não está pronto, ao contrário, Léon desembarca nessa ilha, trazendo um caderno, um lápis e um livro de poesias. Esses objetos sugerem a possibilidade de criação de uma nova realidade, embalada pela magia promovida pela poesia. Acredita-se que, nesse romance, a transposição da fronteira imaginária da quarentena, é igualmente promovida pela leitura de poemas. A passagem que se segue, ilustra essas reflexões: “Jacques trazia sua maleta de médico e a sacola de Suzanne e eu, por minha parte, não trazia nada mais que um caderno e o lápis de grafite que outrora pertencera a Eliacin, e o volume das poesias de Longfellow que Suzanne me confiara.” (LE CLÉZIO, 1997, p.45).<sup>144</sup>

Por se tratar de um personagem **agente**, ele vai construindo sua transformação ao longo dessa narrativa, “vendo”, “ouvindo”, “vigiando” e “agindo”. Assume, assim, a postura

---

*mal à le suivre. Il est pris d'une sorte de hâte, se gestes sont saccadés, énérvés.(...) Ce qu'il cherche, c'est Indigofera tinctora, l'indigotier sauvage.”*

<sup>144</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.64): “Jacques emportait sa mallette de médecin et le sac de Suzanne, et pour ma part je n'emportait rien qu'un carnet et le crayon à mine qui avait appartenu autrefois à Éliacin, et le volume des poésies de Longfellow que Suzanne m'avait confié.”.

do sujeito pós-moderno, promotor de mudanças. Os trechos que se seguem atestam esse comportamento do personagem Leon: “Estou encarregado de buscar lenha para o fogo, nos bosquezinhos que rodeiam a Quarentena.” (LE CLÉZIO, 1997, p.51)<sup>145</sup>; “Ontem à noite, quando Jacques procurava tranquilizar Suzanne, **ouvi** o risinho zombeteiro de Véran de Véreux. Como o **olhasse**, deu de ombros (...) Fiquei longo momento **desperto**, a **vigiá-lo**.” (LE CLÉZIO, 1997, p.51, grifo nosso)<sup>146</sup> e ainda:

Antes do amanhecer, ao clarão da lâmpada colocada perto da porta, **vi** o perfil de Jacques, apoiado contra sua sacola, com o rosto voltado para fora, como se tentasse ver o céu. **Ouvi** as palavras que dizia à Suzanne, como se fala com uma criança para adormecê-la (...). (LE CLÉZIO, 1997, p.48, grifo nosso).<sup>147</sup>

O personagem Léon, inicia sua transformação pessoal com o trabalho de inventariar a flora da ilha de Plate, ajudando o botânico – “Com John ocupei esse sábado na exploração das cercanias da Quarentena, à procura de bagas e de plantas comestíveis.” (LE CLÉZIO, 1997, p.51).<sup>148</sup>

Aos poucos, ele vai adiantando-se, ou seja, distancia-se cada vez mais do seu lugar de abrigo, aventurando-se até o outro lado da Quarentena. Essa atitude é indicadora de um sujeito pós-moderno que se lança às novas descobertas com intuito de conhecer e se conhecer cada vez mais, superando obstáculos e, quem sabe até mesmo, percorrendo, de novo, caminhos esquecidos. Que abandona a horizontalidade do conhecido para a inserção na verticalidade do auto-conhecimento. É o que se vê na passagem a seguir:

Nos dias seguintes, deixei pouco a pouco de me interessar pela linha do horizonte. De manhã, depois de ter bebido um copo de chá amargo requentado no braseiro, tomava o atalho da orla e caminhava para o sul, rumo ao vulcão. O caminho não era muito praticável, provavelmente abandonado havia anos. Em certos trechos, perdia-se nos arbustos e era preciso saltar de uma rocha à outra, tendo de um lado as moitas de espinhos e do outro as vagas que arrebentavam nos basaltos. Ou então, quando as rochas se tornavam

<sup>145</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.72): “*J’ai la charge de chercher du bois pour le feu, dans les bosquets qui entourent La quarantaine.*”

<sup>146</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.71, negrito nosso): “*Hier soir, quand Jacques cherchait à rassurer Suzanne, j’ai **entendu** Véran de Véreux qui ricanait. Comme je le **regardais** il a haussé les épaules (...) Je suis resté un long moment **éveillé**, à le **surveiller**.*”

<sup>147</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.68, negrito nosso): “*Avant de m’endormir, à la lueur vague de la lampe posée près de la porte, je **vis** la silhouette de Jacques, appuyé contre son sac, le visage tourné vers le dehors, comme s’il cherchait à voir le ciel. J’**entendis** les mots qu’il disait à Suzanne, comme on parle à une enfant pour l’endormir(...).*”

<sup>148</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.73): “*Avec John, j’ai occupé ce samedi à explorer les environs de La quarantaine, à la recherche de baies et de plantes comestibles.*”

muito agudas, encontrar uma passagem entre as ervas. (LE CLÉZIO, 1997, p.52).<sup>149</sup>

Esse personagem inicia, então uma caminhada com idas e vindas em busca da resolução dos problemas causados pela situação de confinamento, buscando sempre a compreensão dos fatos que o envolvem, relacionando-se com o espaço e o tempo circundantes. As seguintes passagens da narrativa atestam essas afirmativas:

Voltei quando o sol estava prestes a tocar o horizonte e o céu estava cheio de manchas vermelhas.(...) Caminhei sobre a beira da cratera, até o farol.(...) O farol da ponta dos Canonniers deve ser suficiente para assinalar aos marinheiros o perigo dessas paragens. Não sei por que, desde essa noite sonhei em reparar a cabine e reacender o farol. Talvez quisesse simplesmente ver sua luz, do fundo da casa da Quarentena, ler seu clarão sobre a cobertura ds nuvens. (LE CLÉZIO, 1997, p.54).<sup>150</sup>

Agora, toda vez que tenho tempo, vou olhar a aldeia dos cules. Ela parece-me muito diferente.(...) De onde estou posso sentir o odor das fumaças que sobe das cozinhas ao ar livre.(...) As mulheres, envoltas em seus sáris, estão agachadas em volta dos fogos.Ouçõ claramente suas vozes, seus risos. Ouço também ruídos de animais, cabritos que chamam, um galo que lança seu grito agudo. Tudo isso é irreal, surpreendente. Não consigo afastar-me. (LE CLÉZIO, 1997, p.55).<sup>151</sup>

Há, nessa parte do romance, uma passagem em que se vê a primeira tentativa de se ultrapassar a fronteira real da Quarentena, empreendida pelo personagem Léon. Ele vai em busca da personagem Suryavati, uma pária, que mora do outro lado da Quarentena. Essa transposição se dá de maneira difícil e até mesmo dolorosa; como num rito de passagem. Essa primeira tentativa é revelada no trecho abaixo:

---

<sup>149</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.74): “*Les jours suivants, j’ai cessé peu à peu de m’intéresser à ligne de l’horizon. Le matin, après avoir bu un quart de thé âcre réchauffé sur le foyer, je prenais le sentier du rivage, et je marchais vers le sud, dans la direction du volcan. Le chemin n’était pas très praticable, probablement délaissé depuis des années.à certains endroits, il se perdait dans les fourrés, et il fallait sauter d’un rocher à l’autre avec, d’un côté les buissons d’épines, de l’autre les vagues qui déferlaient sur les basaltes. Ou bien, quand les rochers devenaient trop aigus, trouver un passage entre les herbes coupantes.*”

<sup>150</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.76): “*Je suis revenu quand le soleil était près de toucher l’horizon, et que le ciel était plein de taches rouges.(...) J’ai marché sur le bord du cratère, jusqu’au phare.(...) Le phare de la pointe aux Canonniers doit être suffisant pour signaler aux marins le danger de ces parages. Je ne sais pourquoi, j’ai rêvé dès ce soir-là de réparer la chambre, et de rallumer le phare. Peut-être que j’avais simplement envie de voir sa lumière, du fond de la maison de La quarantaine, de lire sa lueur sur le couvert des nuages.*”

<sup>151</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.77): “*Maintenant, chaque fois que j’ai le temps, je vais regarder le village des coolies.(...) Je peux sentir de là où je suis l’odeur des fumées qui monte des cuisines en plein air.(...) Les femmes drapées dans leurs saris sont accroupies autour de feux. J’entends clairement leurs voix, leurs rires. J’entends aussi des bruits d’animaux, des cabris qui appellent, un coq qui pousse son cri aigu. Tout cela et irréal, étonnant. Je ne parviens pas à m’en détacher.*”

Ela caminha facilmente, como se deslizesse, sem esforço. Quando quis segui-la pelo recife, a água estava opaca, da cor do céu nublado, e as algas empurradas pela ressaca impediam-me de ver a passagem. Logo estava perdido, com água até a cintura. Ao mesmo tempo que a ressaca me puxava para trás, para as vagas que arrebetavam. Tive muita dificuldade em alcançar novamente a margem, agarrando-me às pontas agudas dos corais. Ao longe, no meio da laguna, a silhueta da moça parecia irreal, leve.(...) A planta do meu pé direito doía. Debatendo-me na corrente, devia ter pisado em um ouriço, e sentia uma queimadura intensa.(...). (LE CLÉZIO, 1997, p.64).<sup>152</sup>

Essa transposição vai se efetivando à medida em que Léon vai se aproximando de Suryavati, ao ponto de formar com ela um todo único. Um indivíduo que se vê no outro e que nele se reconhece. É por meio de sua própria escolha que o sujeito pós-moderno, aqui representado por Léon, empreende sua transformação. Isso pode ser percebido nas passagens a seguir: “Decidi então desafiar o absurdo toque de recolher, para rever Surya. Esta noite, quando todo mundo estiver dormindo, pretextarei ir às latrinas para enveredar pelas árvores e passar para o outro lado.” (LE CLÉZIO, 1997, p.102)<sup>153</sup> e,

Esta noite voltei ao topo do vulcão para olhar a aldeia dos cules. Sentado ao abrigo das ruínas do farol, escutava o assobio do vento nas pedras. (...) Queria ver até a outra ponta da rua, ali onde começavam as cabanas dos pobres, ali onde vivia Suryavati. (LE CLÉZIO, 1997, p.66).<sup>154</sup>

Uma vez transposta a fronteira da Quarentena, ter vivenciado o mundo de Suryavati, que também passa a ser o seu; Léon, o sujeito pós-moderno, experimenta, de forma consciente, as angústias da situação de quarentena: “Jamais imaginara que pudesse ser tão difícil voltar atrás, para a Quarentena, transpor essa fronteira imaginária.” (LE CLÉZIO, 1997, p.137)<sup>155</sup> e por meio da (re)criação de uma nova realidade, o narrador duplicado, o Desaparecido e o sobrinho-neto, encontram na instância narrativa desse romance uma saída

<sup>152</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.90): “*Elle marche facilement, comme si elle glissait, sans effort. Quand j’ai voulu la suivre sur le récif, l’eau était opaque, couleur du ciel nuageux, et les algues bousculées par le ressac m’empêchaient de voir le passage. Bientôt j’étais perdu, avec de l’eau jusqu’à la taille. En même temps le ressac me tirait en arrière, vers les vagues qui déferlaient. J’ai eu beaucoup de mal à regagner la rive, en m’agrippant aux pointes aiguës de coraux. Au loin, au milieu du lagon, la silhouette de la jeune fille paraissait irrèlle, légère.(...) J’avais mal sous la plante du pied droit. En me débattant dans le courant, j’avais dû marcher sur un oursin, et je sentais une brûlure intense(...).*”.

<sup>153</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.144): “*J’ai donc décidé de braver l’absurde couvre-feu pour revoir Surya. Cette nuit quand tout le monde dormira, je prétexterai d’aller aux latrines pour m’engager à travers les taillis et passer de l’autre côté.*”.

<sup>154</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.93): “*Ce soir, je suis retourné jusqu’au sommet du volcan pour regarder la ville des coolies. Assis à l’abri des ruines du phare, j’écoutais le sifflement du vent dans les pierres.(...) Je voulais voir jusqu’à l’autre bout de la rue, là où commençaient les cabanes des pauvres, là où vivait Suryavati.*”.

<sup>155</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.194): “*Jamais je n’avais imaginé que ce pût être si difficile de revenir en arrière, vers La quarantaine, de franchir cette frontière imaginaire.*”.



para se conviver em meio a um mundo tão conflitante: a criação de um espaço narrativo sagrado, em que o conforto desejado, necessário ao apaziguamento do espírito, se atualiza na “audição” da história da gênese de Suryavati – *La Yamuna*.

Quanto ao personagem-narrador, Léon, o sobrinho-neto, o que se pode dizer é que ao tomar para si a instância narrativa da maior parte do romance, ele constitui-se em um personagem que também pode ser classificado como sujeito pós-moderno e encerra em si o caráter de ser um personagem **agente** e **focalizador**.

Apesar desse personagem afirmar não ter tido sucesso em sua busca – “Persegui uma quimera ? Hoje, ao fim desta viagem, não tenho nada, como antes.” (LE CLÉZIO, 1997, p.361)<sup>156</sup>, acredita-se que esse personagem-narrador consegue transformar-se ao longo da narrativa, por meio da sua busca de identidade, espelhando-se, ora em um personagem, ora noutro; duplicando-se em Léon, o Desaparecido; agindo por meio das lembranças herdadas de Suzanne; pelas referências feitas por Anna, acrescidas às suas próprias expectativas. Esse sujeito pós-moderno, ouvinte e contador de histórias, se não consegue transpor a fronteira real da situação de quarentena, transpõe a fronteira imaginária do desconforto do mundo moderno, quando instala na ficção o desejo do sujeito da modernidade de se conhecer. E se revela como *le voyageur sans fin*: “De resto, amanhã pego o avião par o outro lado do mundo. A outra extremidade do tempo.” (LE CLÉZIO, 1997, p.21).<sup>157</sup>

O estudo dos personagens Rimbaud e Anna, tem como fundamento aquilo em que eles se assemelham nessa narrativa. Em uma certa medida, conseguem promover as mudanças no mundo no qual encontram-se inseridos. Personagens **agentes**, que ao seu turno, representam o sujeito da modernidade que busca, por meio de suas ações restabelecer o caos cósmico. Ambos adotam uma mesma forma de agir, assumindo o papel de *empoisonneur*, os envenenadores de cães. Para eles os cães simbolizam os conflitos e angústias do homem moderno e, por isso, envenená-los significa o processo de libertá-los por meio da morte. De um lado, vê-se Rimbaud, o poeta moderno cuja vida “desregrada” atesta uma busca incessante e mal sucedida. De um outro, está Anna, a neta do patriarca Archambaud, a única que restou da família, que à semelhança do avô, sempre foi dona do seu destino – “No dia em que Anna não puder mais sair, morrerá. Ela o decidiu. Não precisa dizê-lo.” (LE CLÉZIO, 1997,

<sup>156</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.536): “Ai-je poursuivi une chimère ? Aujourd’hui, au bout de ce voyage, je n’ai rien, comme avant.”

<sup>157</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.33): “D’ailleurs je prends demain l’avion pour l’autre bout du monde. L’autre extrémité du temps.”

p.336).<sup>158</sup> Essa atitude lhes confere o caráter de sujeitos pós-modernos e é ilustrada na seguinte passagem:

Um pouco antes do fim da baía, Léon viu os cães. São toda uma matilha (...) semelhantes a fantasmas(...) De súbito, Léon sente medo. É deles que o homem doente falava em seu delírio. Os cães errantes, esfaimados, enraivecidos, que cercam a cidade, que entram nos pátios, que rondam até sob a janelas do hospital. Os cães de Harrar, para os quais ele jogava toda noite bocados envenenados. (LE CLÉZIO, 1997, p.37).<sup>159</sup>

Ela avança lentamente, muito ereta, seu pacote aberto na mão, e vejo-a lançar almôndega ao chão, na sombra(...) São atraídos pela voz de Anna (...) Os cachorrinhos começam a comer(...) A estricnina faz efeito quase imediatamente. Os cachorros recuam, giram sobre si mesmos, como se estivessem bêbados, e morrem fulminados. (LE CLÉZIO, 1997, p.337).<sup>160</sup>

O último dos personagens a ser estudado é Suryavati, uma pária, residente no outro lado da ilha, do outro lado da Quarentena. Assim como Rimbaud, ela é colocada em cena pelo narrador como uma aparição. Trata-se de um personagem **ficcional** que promove a transposição de Léon, o Desaparecido, quando o induz a atravessar as fronteiras reais da Quarentena. Suryavati possibilita a inserção de Léon em seu espaço, que passa agora, a fazer parte dele, comungando o conforto e a tranquilidade de um espaço conciliador. A personagem Suryavati abriga em si os desejos e angústias de Léon, servindo-lhe como meio de libertação da situação caótica no contexto dessa narrativa. É o narrador que lhe dá o nome Suryavati, “força do sol”. Personagem nascida das lembranças de histórias contadas em livros. Ela conhece com propriedade o espaço em que vive e se relaciona com mesmo de forma pacífica. Mas é com a criação de *La Yamuna*, que se vê a gênese da personagem Suryavati, cuja história de seus ancestrais assemelha-se àquela de Léon. Essas reflexões são ilustradas nos trechos seguintes: “Suryavati apareceu. Sem hesitar, dirigiu-se para o recife, embora o mar

<sup>158</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.500): “*Le jour où Anna ne pourra plus sortir, elle mourra. Elle l’a décidé. Elle n’a pas besoin de le dire.*”

<sup>159</sup> Essa passagem se refere a Rimbaud, o homem doente do hospital.

Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.55): “*Un peu avant la fin de la baie, Léon a vu les chiens. Ils sont toute une meute(...) pareils à des fantômes. Tout d’un coup, Léon sent la peur. C’est d’eux que l’homme malade parlait dans son délire. Les chiens errants, affamés, enragés, qui encerclent la ville, qui entrent dans les cours, qui rôdent jusque sous les fenêtres de l’hôpital. Les chiens de Harrar, auxquels il jetait chaque soir des morceaux empoisonnés.*”

<sup>160</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.502): “*Elle avance lentement, très droite, son paquet ouvert à la main, et je la vois qui jette des boulettes par terre, dans l’ombre(...) Ils sont attirés par la voix d’Anna(...) Les chiens commencent à manger(...) La strychnine fait presque aussitôt son effet. Les chiens reculent, tournent sur eux-mêmes comme s’ils étaient ivres, et meurent foudroyés.*”

ainda não se tenha retirado completamente (...) Ela caminha facilmente, como se deslizesse, sem esforço.” (LE CLÉZIO, 1997, p.64)<sup>161</sup> e,

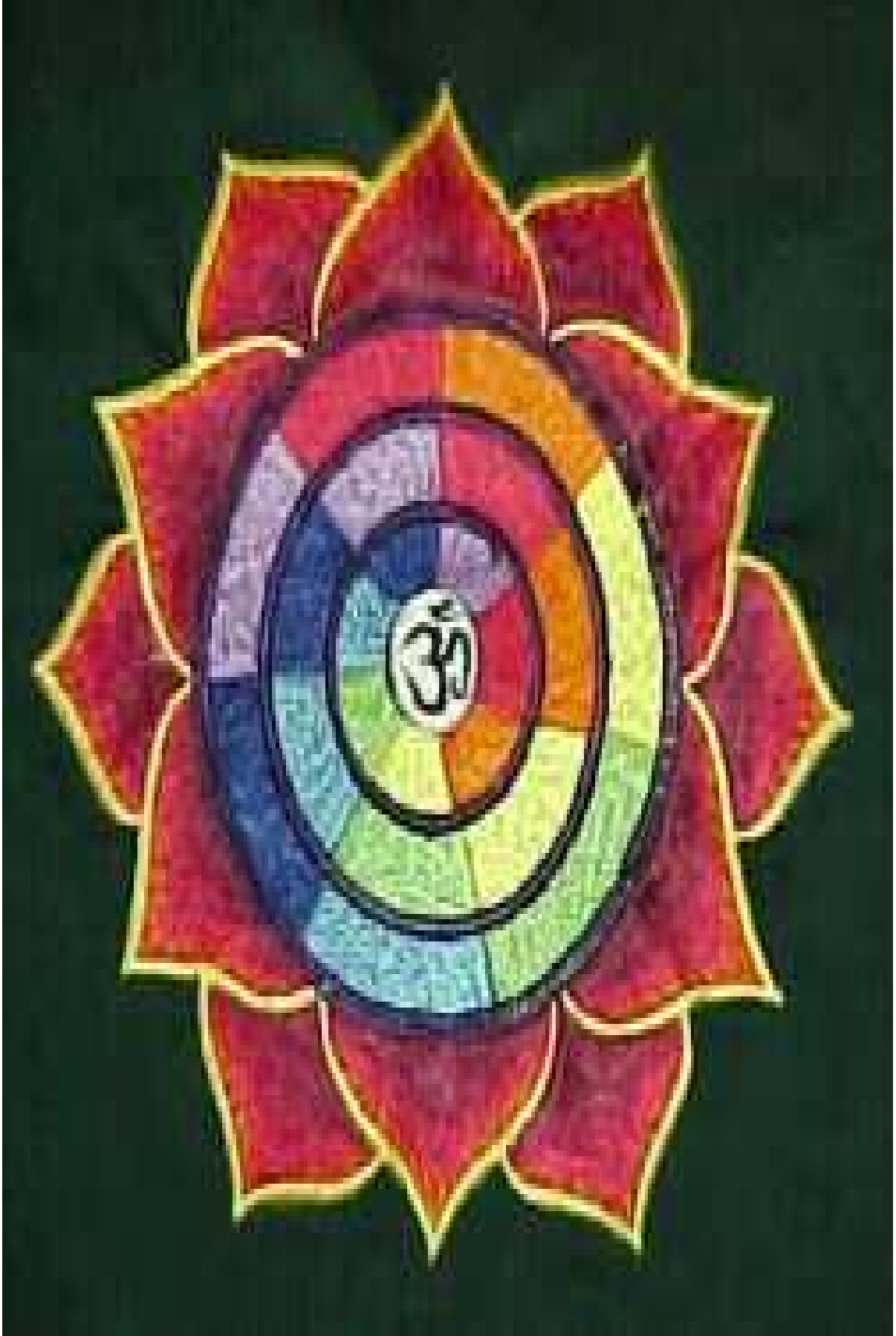
Non sei o que é preciso fazer. Vou rumo à ponta, para ouvir o alarido dos pássaros. Ali, posso escutar no interior de meu ouvido a voz de Suryavati, quando canta *Lalli lug gaya*, a canção do ladrão. Nas moitas, na terra negra aquecida pelo sol, respiro o odor apimentado de seu corpo, de seus cabelos, sobre as pedras sinto suas palmas gastas como as de uma velha. Foi um sonho que tive esta noite, e que não cessou com o dia, um sonho que continua na luz e no ardor da areia sob meus pés, um sonho mais verdadeiro que tudo o que existe aqui, que o medo e a morte. (LE CLÉZIO, 1997, p.144).<sup>162</sup>

Suryavati pode, também, ser considerada como um sujeito pós-moderno, pois sua ação, ao longo da narrativa desse romance, é promotora de mudanças. Mas é com a criação de *La Yamuna*, a história de sua gênese, que se vê a história de seus ancestrais, semelhante àquela de Léon.

---

<sup>161</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.90): “*Suryavati est apparue. Sans hésiter elle s’est engagée sur le récif, bien que la mer ne se soit pas encore complètement retirée.(...) Elle marche facilement, comme si elle glissait, sans effort.*”.

<sup>162</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.206): “*Je ne sais pas ce qu’il faut faire. Je vais vers la pointe, pour entendre le vacarme des oiseaux. Là, je peux entendre à l’intérieur de mon oreille la voix de Suryavati, quand elle chante Lalli lug gaya, la chanson du voleur. Dans les buissons, dans la terre noire chauffée par le soleil, je respire l’odeur poivrée de son corps, de ses cheveux, sur les pierres, je sens ses paumes usées comme celles d’une vieille femme. C’est un rêve que j’ai fait cette nuit, et qui n’ pas cessé avec le jour, un rêve qui continue dans la lumière et dans la brûlure du sable sous mes pieds, un rêve plus vrai que tout ce qu’il y a ici, que la peur et la mort.*”.



## 4 A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO E DO TEMPO

A análise do Tempo e do Espaço, nesse romance, se dá por meio do estudo dessas categorias na sua relação com o homem, ou seja, o tempo e o espaço são abordados tendo em vista a experiência humana.

### 4.1 O tempo e o espaço da modernidade

A modernidade instala uma nova concepção do tempo. A esse respeito, encontra-se em Newton Bignotto – *O Círculo e a Linha*, reflexões sobre a evolução da concepção do tempo, desde a Antigüidade até à época atual. Esse teórico lança mão das imagens do círculo e da linha, para ilustrar as concepções de tempo divergentes. No Renascimento, o tempo era visto em sua circularidade, fechado, ou seja, como um movimento repetitivo, conforme ao movimento circular do universo; com o Cristianismo, é a imagem da linha que ilustra o tempo, pois, esse passa a ser concebido como uma sucessão contínua de momentos, correspondente à forma bíblica de pensar o desenvolvimento do homem no mundo. Isso pode ser mais bem compreendido na passagem a seguir:

Ao momento da Criação, que dá origem ao tempo dos homens, se segue uma série de momentos que nos conduzem ao encontro da verdade revelada, o tempo messiânico em que o passado se funde na eternidade de Deus. No pensamento judaico, como no Antigo Testamento, o tempo é pensado como essa tensão entre a Criação, a gênese, e o futuro, que coincide com o fim dos tempos. O centro da gravidade de toda a linha do tempo está voltado para frente, de sorte que o sentido do que acontece só nos é revelado pelo que vier a acontecer. (BIGNOTTO, 1996, p.180).

Para Newton Bignotto (1996), o Cristianismo não separa o tempo da história, pois a presença de Cristo deu um novo significado aos momentos humanos no tempo. A temporalidade passou a ser compreendida com relação ao advento da vinda do Messias entre os homens, ou seja, o passado importa para justificar essa vinda e o futuro, para completar a história do homem e sua eternidade. O tempo passa, então, a ter significado e relevância<sup>163</sup>. É o que se atesta na seguinte citação: “Assim, contrariamente às filosofias helênicas, que concebiam o tempo fechado num círculo sem saída e sem fim, o cristianismo atribui ao tempo o máximo de potencialidade e de significação.” (BIGNOTTO, 1996, p.180).

---

<sup>163</sup> O tempo como significado é uma das vertentes que orientam a análise desse estudo.

Essa discussão sobre a orientação do tempo para o futuro, pode ser também encontrada em Octávio Paz - *Os Filhos do Barro*. Esse crítico-poeta faz um estudo sobre a problemática do tempo da modernidade. Para ele, a concepção de tempo anterior à Idade Moderna atribuía ao ontem a repetição do agora e, para os modernos é a sua negação – a época moderna aponta para o futuro. Essas reflexões podem ser ilustradas pela seguinte citação:

Herdeira do tempo linear e irreversível do cristianismo, opõe-se, como este, a todas as concepções cíclicas; igualmente nega o arquétipo cristão e afirma outro, que é a negação de todas as idéias e imagens que os homens faziam do tempo. A época moderna – esse período que se inicia no século XVIII e que talvez chegue agora a seu ocaso – é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história – todos esses nomes condensam-se em um: futuro. Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que sempre está a ponto de ser. (PAZ, 1984, p.34).

Esse estudo sobre o tempo e o espaço adota como base, com relação ao Tempo, a concepção de Tempo, de caráter qualitativo, proposta por Santo Agostinho (1987), no livro XI de suas *Confissões*. O tempo como estado vivido, a experiência vivida do tempo, que se desdobra em presente, passado e futuro; em que o presente pode ser percebido por meio da observação do atual estado do homem, o passado, por sua vez, é recordado por meio da memória e o futuro, antecipado pela expectativa.

Quanto ao Espaço, é adotada a concepção de espaço humanizado, em formação, penetrado pelo tempo; proposta por Goethe<sup>164</sup> e, a noção de espaços felizes e espaços hostilizados, estudada por Bachelard (s/d)<sup>165</sup>

Bakhtin, em seu livro *Estética da criação verbal*, faz uma análise da obra de Goethe e afirma que, segundo aquele escritor o espaço e o tempo estão intimamente ligados e, são ‘construídos’ sob a perspectiva humanizada.<sup>166</sup> É o que se observa na passagem que se segue, em que Bakhtin aponta as reflexões de Goethe:

A simples contigüidade espacial (neben einander) dos fenômenos era profundamente alheia a Goethe; ele costumava preenchê-la com o tempo, descobria nela o processo de formação, o desenvolvimento, distribuía as coisas que se encontram juntas no espaço segundo os elos temporais, segundo as épocas de geração (BAKHTIN, 1992, p.247).

<sup>164</sup> Goethe aborda o espaço como um acontecimento, como um todo em formação e, por isso, móvel.

<sup>165</sup> O espaço será estudado tendo em vista o valor humano dos espaços de posse, dos espaços amados e hostilizados, estudado por Bachelard.

<sup>166</sup> A concepção de espaço e tempo ‘em construção’, orienta a análise em questão. Nesse romance, o homem, ele mesmo, se (re) constrói por meio da sua relação espaço-temporal.

Bachelard, a seu turno, em seu livro intitulado *A poética do espaço*, examina as imagens do *espaço feliz*, com a finalidade de determinar o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos, espaços amados, a que ele denomina como *espaços louvados*. Nesse exame, os espaços são estudados como espaços vividos e, é a relação de felicidade que o indivíduo estabelece com esses espaços a determinante de sua análise.

Nesse sentido, com base nessas reflexões, situa-se o estudo do espaço em *La quarantaine*. Essa análise interessa-se pela dialética do espaço *louvado*, apropriado, **sacralizado** e o espaço *hostil*, opressor, **profano**

Os personagens desse romance, por meio de uma atualização convergente do espaço e do tempo no momento de sua vivência, (re) memoram os momentos desejados, promotores de libertação dos constrangimentos impostos pela sua situação de insularidade. Essa possibilidade de se (re)viver no instante do tempo a confluência do espaço, é mantenedora de uma sensação de segurança, ainda que aparente, conferindo ao personagem desse romance, o poder de atenuar as imposições do mundo circundante, das quais se apresenta refém.

Com respeito à convergência espaço-temporal, encontra-se em Octávio Paz – *Os Filhos do Barro*, reflexões sobre o tempo da modernidade. Tudo acontece em um só tempo, ou seja, o homem moderno estabelece com o tempo e o espaço uma relação de instantaneidade e convergência – “Passam-se mais coisas e todas elas passam quase ao mesmo tempo, não uma atrás da outra, mas simultaneamente. Aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora.” (PAZ, 1984, p.23).

Em seu livro *Vislumbres de la India*, Octávio Paz retoma essa discussão sobre o tempo da modernidade e afirma que a concepção moderna de tempo como sucessão linear, profana, fundamentada no Cristianismo, apresentando um futuro inalcançável e uma fé no progresso, mudou toda a relação com o tempo por parte das sociedades do velho oriente:

(...) os homens não eram mais escravos das revoluções dos astros nem da lei kármica.(...) O aparecimento do tempo moderno resultou em uma inversão de valores tradicionais, tanto na Europa quanto na Ásia: a ruptura do tempo circular pagão; destruição do absoluto intemporal hindu, descrédito do passado chinês, o fim da eternidade cristã. (...) O progresso deixou de ser uma idéia e tornou-se uma fé. (PAZ, 1995, p.209, tradução nossa).<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Citação original: “(...) los hombres no eran esclavos ni de las revoluciones de los astros ni de la ley kármica.(...) La aparición del tiempo moderno resultó en una inversión de los valores tradicionales, lo mismo en Europa que en Asia: ruptura del tiempo circular pagano, destrucción del absoluto intemporal hindú, descrédito del pasado chino, fin de la eternidad cristiana.(...) El progreso dejó de ser una idea y se convirtió en una fe.”.

Segundo ele, devido a essa mudança radical da maneira de se relacionar com o tempo, seria preciso, ao homem moderno, “colocar-se no centro da tríade temporal, entre o passado que se distancia e o futuro ao qual não se chega, no presente. A realidade concreta de cada dia.” (PAZ, 1995, p.211, tradução nossa).<sup>168</sup>

Para Octávio Paz o tempo da modernidade não é uma repetição de instantes, cada instante é único e diverso do outro, por isso, não é cíclico. Para ele, a modernidade concebe o tempo como um contínuo transcorrer, uma constante orientação para o futuro. Nessa perspectiva, pergunta-se qual é o lugar, nessa linearidade temporal, destinado ao presente? O presente constitui-se em um tempo que significa por si só e, deve ser visto sob o ponto de vista do seu caráter instantâneo. Sua significação e relevância são determinantes para a significação e relevância dos momentos vividos pelo homem moderno. O tempo em *La quarantaine* é uma irrupção do presente, não há uma crença no futuro, por isso vive-se o hoje e atualiza-se o passado. Ao atualizar-se o passado vive-se o ‘agora’, o ‘instante’. Esse estudioso atribui ao momento presente a convergência dos tempos; o ‘agora’ encerra em si todos os tempos.

O presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os três tempos mudou, porém esta mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro. Ao contrário, adquirem maior realidade : ambos tornam-se dimensões do presente, ambos são presenças e estão presentes no agora. (PAZ, 1984, p.198).

Dessa forma, o tempo presente, nessa condição, é a convergência do espaço e dos tempos. É essa a condição espaço-temporal em *La quarantaine*. Os personagens atualizam o passado e o (re)vivem no espaço e tempo do presente. A passagem do romance, que se segue, é elucidativa dessa convergência. Nela encontram-se as reflexões de Léon, o Desaparecido, suas primeiras impressões suscitadas pela experiência da relação com o espaço da ilha, até então desconhecido:

O vento afastara as nuvens e, pela primeira vez, o sol ardia em uma abertura de céu muito azul. Eu me lembrava de como havia esperado aquilo, o sol, o mar, durante aquele inverno em Rueil-Malmaison. Na sala comum do internato, as janelas recortavam retângulos cinzentos riscados pelos atalhos mortos dos castanheiros. (LE CLÉZIO, 1997, p.53).<sup>169</sup>

<sup>168</sup> Citação original: “(...) colocar em el centro de la tríada temporal, entre el pasado que se aleja y el futuro al que nunca llegaremos, al presente. A la realidad concreta de cada día.”

<sup>169</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.74): “Le vent avait écarté les nuages et, pour la première fois, le soleil brûlait dans un trou de ciel très bleu. Je me souvenais comme j’avais attendu cela, le soleil, la mer, durant cet hiver à Rueil-Malmaison. Dans la salle commune de la pension, les fenêtres découpaient des rectangles gris griffés par les branches mortes des marronniers.”



Alfredo Bosi, em *O tempo dos tempos*, faz reflexões sobre a relação do homem com o uso do seu tempo e, serve-se do texto de Giacomo Leopardi – *Operette morali*, escrito por volta de 1826, para elucidar a possibilidade que o homem dispõe de se usar o tempo em benefício de si mesmo, como lenitivo para os sentimentos negativos, como supressão de sensações dolorosas. Esse estudioso, conclui essas reflexões com a seguinte afirmação:

Em palavras simples, pode-se dizer que para Leopardi o tempo de cada ser humano é inteiramente gasto em procurar a satisfação de desejos e em construir representações o mais das vezes falazes, subtraindo-se, o quanto possível, às sensações dolorosas e às chamadas verdades duras e amargas.(BOSI, 1996, p.25).

O tempo e o espaço como lenitivos é o que se observa, ou melhor, é o que desejam os personagens dessa narrativa. Expostos à situação de quarentena, resta-lhes, como possibilidade de libertação, rememorar as experiências espaço-temporais positivas, por meio da atualização convergente dessas categorias, no instante do momento presente. Essa relação do tempo e do espaço conciliadores, atualizados pela lembrança, pode ser ilustrada com o seguinte trecho do romance, em que o personagem Léon, o Desaparecido, lembra-se de momentos agradáveis que vivera com Suzanne, no verão anterior. Essas lembranças promovem, nesse contexto, uma sensação de bem-estar e apaziguamento.

Está um tempo muito agradável, o vento da tempestade cedeu lugar aos alísios. O céu está coberto de um leve véu branco. Sinto contra mim a anca arredondada de Suzanne, sinto o movimento de suas costas quando respira. Era assim em Hastings, no verão passado. Ficávamos juntos na praia, olhávamos delizar as nuvens, os sonhos, parecia-me que nada jamais nos poderia separar. (LE CLÉZIO, 1997, p.73).<sup>170</sup>

Essa convergência espaço-temporal da modernidade só é possível quando se tem um tempo pleno e reversível. Sobre esses aspectos do tempo, vê-se ainda em Alfredo Bosi (1996), um estudo sobre esse duplo caráter do tempo. Esse teórico, assim como Santo Agostinho e Octávio Paz, admite o caráter qualitativo do tempo, o tempo como experiência vivida. Viver o tempo é fazer parte dele e, por isso, só se vive plenamente ao viver a sua plenitude. Essa

---

<sup>170</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.103): “*Il fait très doux, le vent de la tempête a cédé la place aux alizés. Le ciel est couvert d’un léger voile blanc. Je sens contre moi la hanche ronde de Suzanne, je sens le mouvement de ses côtes quand elle respire. C’était comme cela à Hastings, l’été passé. Nous étions ensemble sur la plage, nous regardions glisser les nuages, les rêves, il me semblait que rien ne pourrait jamais nous séparer.*”.

plenitude permite ao homem construir sua própria história e atualizá-la incessantemente. Ao falar sobre a plenitude do tempo, esse estudioso do tempo a apresenta da seguinte forma : “É um tempo que a presença humana qualifica. É um tempo no qual a ação dos afetos e da imaginação produz uma lógica própria, capaz de construções analógicas belamente ordenadas.” (BOSI, 1996, p.27).

A reversibilidade do tempo permite ao homem moderno estabelecer conexões entre as diversas experiências vividas no tempo, entre o agora e o antes, de maneira simultânea, por meio da memória:

A reiteração dos movimentos, feita dentro do sujeito, faz com que este perceba que o que foi pode voltar: com essa percepção e com o sentimento de simultaneidade que a memória produz (recordo agora a imagem que vi outrora) nasce a idéia do tempo reversível. O tempo reversível é, portanto, uma construção da percepção e da memória: supõe o tempo como seqüência, mas o suprime enquanto o sujeito vive a simultaneidade. (BOSI, 1996, p.27).

É essa relação com a convergência espaço-temporal suscitada pela memória a condição do sujeito aqui observada. O homem experimenta em um só tempo e lugar, a possibilidade de se libertar dos constrangimentos de uma situação de espaço-temporal opressora, por meio da rememoração de um espaço e tempo conciliadores. A passagem seguinte ilustra essas reflexões, na qual se vêem as impressões dos personagens ao desembarcarem em Plate. Ao nadarem até à margem, a sensação causada pelo contato com a água do mar provoca a lembrança de uma outra sensação, vivida anteriormente, em um espaço e tempo alheios a esse. Observa-se, pois, o fato de uma nova experiência espaço-temporal, suscitar uma outra experiência semelhante, mas qualificada como positiva. Esse procedimento da memória promove uma sensação de bem-estar, necessária para o apaziguamento do desconforto do momento presente:

Por contraste, quando nos lançamos à vaga para nadar até a margem, o mar nos pareceu doce e morno. Uma forte onda nos empurrou até a laje de basalto. Pensamos ao mesmo tempo no mar em que nos tínhamos banhado, em Hastings, no verão anterior. (LE CLÉZIO, 1997, p.45).<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.64): “*Par contraste, quand nous nous jetâmes dans la vague pour nager jusqu’au rivage, la mer nous parut douce et tiède. Une forte lame nous poussa jusqu’à la dalle de basalte. Nous avons pensé en même temps à la mer où nous nous étions baignés, à Hastings, l’été passé.*”

O sujeito da modernidade, o personagem de *La quarantaine*, experimenta por meio da convergência espaço-temporal uma sensação de transposição de espaços ou até mesmo de contraposição dos mesmos. Esse sentimento pode causar um certo distanciamento momentâneo do presente, do aqui e do agora, e sua posterior recuperação no instante rememorado. O personagem Léon, o Desaparecido, por exemplo, vivencia na relação convergente do espaço e do tempo, a possibilidade de se ‘ausentar’ da situação de desconforto em que se encontra, instalando-se em uma nova categoria espaço-temporal reversível, permitida pelo tempo da plenitude: o espaço e o tempo apropriados. Isso pode ser atestado no trecho a seguir, em que Léon deseja apropriar-se do espaço e do tempo de Suryavati, como promotores de uma situação positiva, que servirá para atenuar os conflitos aos quais se submete:

Olho a ilha Plate, parece-me que tem a forma mesma do passado, como se eu houvesse entrado em uma outra vida, empoleirado sobre um observatório fora do tempo, e pudesse perceber cada detalhe, cada pedra, cada moita, testemunhas do que eu vivera. Ou como nesses sonhos em que nos vemos viver e agir no fundo do quarto vizinho pela abertura de um estreito guichê. (LE CLÉZIO, 1997, p.321).<sup>172</sup>

Octávio Paz, em *Signos em Rotação*, no ensaio “A consagração do instante”, desenvolve um estudo para mostrar como o ato poético se insere no mundo e como o poema se apóia em algo alheio a si mesmo, a história – “A história é o lugar da encarnação da palavra poética.” (PAZ, 1982, p.53). Essa reflexão demonstra a estreita dependência das palavras com aquilo que elas expressam, ou melhor, para ele, as palavras são necessariamente históricas e, por isso, revelam atos e experiências momentâneas e posteriores. Nessa concepção o poema promove a significação das experiências humanas de forma historicizada. Daí, conclui-se que o poema é o ‘mediador’ entre a experiência original criadora e as experiências posteriores passíveis de serem consagradas por ele. Nessa perspectiva, Octávio Paz, instala na cena poética o valor qualitativo do ‘instante’. O que pode ser melhor compreendido na seguinte citação:

---

<sup>172</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.342): “*Je regarde l’île Plate, il me semble qu’elle a la forme même du passé, comme si j’étais entré dans une autre vie, perché sur un observatoire en dehors du temps, et que je pouvais apercevoir chaque détail, chaque pierre, chaque buisson témoins de ce que j’avais vécu. Ou comme dans ces rêves où l’on se voit vivre et agir au fond de la chambre voisine, par l’ouverture d’un étroit guichet.*”.

Em todos êles o tempo cronológico – a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em comêço, de outra coisa. O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal: nesse aqui e nesse agora principia algo (...) Êsse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração.(...) o poema não abstrai a experiência: êsse tempo está vivo, é um instante pleno de tôda a sua particularidade irreduzível e é perpetuamente suscetível de repetir-se em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com a sua luz novos instantes, novas experiências. (PAZ, 1982, p.53).

A possibilidade de se atualizar o tempo por meio do instante é um procedimento recorrente ao longo desse romance. O instante experimentado pode remeter o indivíduo a uma vivência espaço-temporal positiva, atribuindo-lhe momentos de prazer, conforto e até mesmo segurança. Essa experiência do instante permite a renovação do homem e, como foi dito anteriormente, ‘o homem se faz no instante’ (BACHELARD, 1992, p.29). É nele que se encontra a convergência, o lugar onde se renova. Essa relação com o instante pode ser ilustrada nas seguintes passagens do romance, aqui apresentadas. A primeira delas mostra a relação que Léon estabelece com o instante como promotor de uma situação de libertação dos sentimentos dolorosos que o homem doente do hospital experimenta. A segunda, vê-se o mesmo personagem que, por meio da lembrança atualizada, consegue transferir para o presente uma sensação de segurança e proteção, que o ajudará a se livrar dos cães que o ameaçam.

O homem o olha por um instante com atenção, perscrutando-o com seus olhos cinzentos, como se procurasse uma lembrança. Olha também o rapaz muito moreno em pé diante da porta aberta. Talvez, durante esse breve instante, se passe alguma coisa, um véu que atenua a dureza da íris, uma hesitação, uma melancolia. (LE CLÉZIO, 1997, p.33).<sup>173</sup>

Lembrei-me do que Jacques me ensinara, quando eu era pequeno. Dizia que era o velho Topsisie, o cozinheiro da casa Anna: ‘ Para fazer guerra de liças não é preciso atirar pedra’ É um provérbio, a cada um segundo seu mérito, e ele me pareceu aqui particularmente apropriado. (LE CLÉZIO, 1997, p.66).<sup>174</sup>

<sup>173</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.49): “*L’homme le regarde un instant avec attention, en le scrutant de ses yeux gris, comme s’il cherchait un souvenir. Il regarde aussi le jeune garçon très brun debout devant la porte ouverte. Peut-être durant ce bref instant, il se passe quelque chose, un voile qui atténue la dureté des iris, une hésitation, une mélancolie.*”.

<sup>174</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.93): “*Je me suis souvenu de ce que Jacques m’avait appris, quand j’étais petit. Il disait que c’était le vieux Topsisie le cuisinier de la maison d’Anna : ‘ Pour faire la guerre licien, napa besoin fizi, besoin coup de roce.’ C’est un proverbe, à chacun selon son mérite, et il m’a semblé ici particulièrement approprié.*”.

Em outras passagens do romance, identifica-se, também, a importância do instante como possibilidade de se eternizar o tempo, como promotor de um instante eterno, em que nada, nem ninguém podem alterar aquele momento; a experiência do instante como prolongamento infinito da sensação positiva que o tempo pode proporcionar. Nos exemplos seguintes, observa-se que os personagens Léon e Suryavati desejam perpetuar a sensação de bem-estar que vivenciam, eternizando, na memória, esse instante especial: “Há pouco, ela disse: ‘*Bahi*, estou tão cansada’. Murmurando, para não alertar nossos vizinhos, disse: ‘O que vai acontecer conosco? Desejaria que sempre fosse agora.’” (LE CLÉZIO, 1997, p.286)<sup>175</sup> e,

Mas não quero mais pensar nisso. Quero pensar apenas neste instante, sentir o alento dela sobre mim, sentir o peso de sua cabeça, respirar o odor doce de seu corpo, escutar a vibração interminável do mar, o vento, o cacarejo dos rabos-de-palha que velam. Não há futuro, não há amanhã. A noite deve ser eterna, virando lentamente com as estrelas em torno do eixo fincado no coração da ilha, como o mastro do antigo semáforo. (LE CLÉZIO, 1997, p.287).<sup>176</sup>

## 4.2 O Tempo e o Espaço em *La quarantaine*

### 4.2.1 Os espaços físico e simbólico

A análise do espaço nesse romance pode proceder-se de diferentes formas. Nesse momento, desenvolve-se um estudo do espaço considerando-se dois de seus aspectos, presentes nessa narrativa.

Com relação ao espaço físico, aqui compreendido como o espaço concreto, real, visível, estabelece-se dois grupos espaciais: o primeiro deles é composto pelos espaços vivenciados no presente da narrativa, ou seja, a ilha Plate e seus espaços, a saber: a baía das Palissades, o prédio da Quarentena, o espaço físico da ilha destinado aos cules, a fronteira real que separa os doentes em quarentena dos demais habitantes da ilha, a habitação dos párias a ilhota Gabriel e a casa Anna. O segundo grupo, os espaços (re)vividos e compartilhados pelo

<sup>175</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.427): “*Tout à l’heure elle a dit: ‘Bhai, je suis fatiguée’. En murmurant, pour ne pas alerter nos voisins, elle a dit: ‘Qu’est-ce qui va nous arriver?’ Je voudrais que ça soit toujours maintenant.*”.

<sup>176</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.428): “*Mais je ne veux plus penser à cela. Je ne veux penser qu’à cet instant, sentir son souffle sur moi, sentir le poids de sa tête, respirer l’odeur douce de son corps, écouter la vibration interminable de la mer, le vent, le caquètement des pailles-en-queue qui veillent. Il n’y a pas d’avenir, pas de demain. La nuit doit être éternelle, virant lentement avec les étoiles autour de l’axe planté dans le coeur de l’île, pareil au mât de l’ancien sémaphore.*”.

narrador, a saber: Paris e seus espaços relacionados, direta ou indiretamente, com a presença do personagem Rimbaud.

O espaço da ilha Plate é apresentado, inicialmente, sob o ponto de vista de uma descrição topográfica precisa, com explicações geográficas relativas à localização e à origem. Essa descrição ‘científica’ da ilha é seguida de uma outra, agora, feita por meio das primeiras impressões dos personagens, europeus, que lá desembarcam. Tal descrição, traz em si juízos de valores e se apresenta como um presságio daquilo que está por acontecer. As passagens a seguir atestam, respectivamente, essas afirmações:

27 de maio

Plate está a 19° 52’ de latitude sul e a 57° 39’ de longitude leste. A cerca de quatro quilômetros ao norte do cabo Malheureux, é uma ilha quase circular, cuja forma lembra, em tamanho reduzido, a de Maurício. Ao contrário do que seu nome poderia fazer crer, a ilha é ocupada ao sudoeste pelos restos de uma dupla cratera cujas bordas desmoronaram do lado do mar. Nascida do formidável movimento vulcânico que ergueu o fundo do oceano há dez milhões de anos, no início a ilha estava ligada a Maurício por um istmo que lentamente mergulhou no oceano. Plate é ladeada a sudeste por uma ilhota árida chamada Gabriel. Um rochedo de basalto em forma de pirâmide desligou-se da ponta mais ao leste e serve de refúgio às aves marinhas: Pigeon House Rock. Outras ilhas estão disseminadas ao largo e dão testemunhos da antiga plataforma: a ilha Ronde, a ilha das Serpents e, perto do litoral de Maurício, Gunner’s Quoin, o Coin de Mire. (LE CLÉZIO, 1997, p.43).<sup>177</sup>

Desembarcamos em Plate por volta de nove horas, com mar agitado.(...) Enfim, dois botes foram postos ao mar para a operação do desembarque dos passageiros.(...) Jacques e Suzanne olhavam com apreensão a ilha diante da qual estávamos parados. A muralha escura do vulcão, os abrolhos que recobrem os declives, e as grandes placas de basalto da baía das Palissades, onde as vagas arrebetavam com estrondo de trovão. Não percebíamos na ilha nenhum sinal de vida, salvo, vez por outra, a passagem de uma gaivota levada pelo vento (...) Com aquele céu baixo e sombrio, a chuva que fustigava na horizontal e as vagas franjadas de espuma que corriam no mar verde, aquilo parecia uma cena de naufrágio. (LE CLÉZIO, 1997, p.43).<sup>178</sup>

<sup>177</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.61): “27 mai. Plate est par 19° 52’ de latitude sud, et 57° 39’ de longitude est. À environ 20 milles au nord du cap Malheureux, c’est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice. Contrairement à ce que son nom pourrait laisser croire, l’île est occupée au sud-ouest par les restes d’un double cratère dont les bords se sont effondrés du côté de la mer. Née de la formidable poussé volcanique qui a soulevé le fond de l’océan il y a dix millions d’années, l’île a d’abord été rattachée à Maurice par un isthme qui s’est lentement enfoncé dans l’Océan. Plate est flanquée au sud-est d’un îlot aride appelé Gabriel. Un rocher de basalte en forme de pyramide est détaché de la pointe la plus à l’est, et sert de refuge aux oiseaux de mer : Pigeon House Rock. D’autres îles sont disséminées au large, et témoignent de l’ancienne plate-forme : l’île Ronde, l’île aux Serpents, et, près des côtes de Maurice, Gunner’s Quoin, le Coin de Mire.”

<sup>178</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.61): “Nous avons débarqué à Plate, vers neuf heures, par une mer forte.(...) Deux canots ont enfin été mis à la mer pour l’opération de débarquement des passagers.(...) Jacques et Suzanne regardaient avec appréhension l’île devant laquelle nous étions arrêtés. La muraille sombre du volcan, les broussailles qui recouvrent les pentes, et les grandes plaques de basalte de la

Mais adiante na narrativa, a ilha Plate é descrita de uma forma bastante diferente daquela feita anteriormente. Agora, a ilha é apresentada como um espaço físico humanizado, a ser apropriado pelo personagem Léon. Para ele, a ilha não é mais exclusivamente um espaço geográfico fixo, passando a representar um espaço de passagem, não só de maneira concreta, o caminho para se chegar a Maurício, mas, sobretudo como espaço metafórico de transformação do homem nela insulado. Essa reflexão pode ser ilustrada na seguinte passagem do romance:

Em Plate, o céu, o mar, o vulcão e os magmas, a água da laguna e o contorno de Gabriel, tudo é magnífico. A ilha não é mais que um único pico negro emergindo do oceano, um simples rochedo batido pelas vagas e gasto pelo vento, uma jangada naufragada diante da linha verde de Maurício. Contudo, nenhum lugar me pareceu tão vasto, tão misterioso. Como se os limites não fossem os da margem mas, para nós que éramos semelhantes a prisioneiros, além do horizonte, indo ao encontro do mundo do sonho. (LE CLÉZIO, 1997, p.49).<sup>179</sup>

A baía das Palissades, é o lugar do desembarque dos personagens, sua primeira descrição confirma o sentimento de angústia e apreensão daqueles que nela encontram-se insulados. Léon a descreve como alguém que descreve a imagem que faz do inferno, de um lugar que antecede à morte, como um fim irremediável. A relação com o espaço dessa baía, se efetiva, inicialmente, como um relação negativa frente a um espaço desconhecido e opressor. É o que pode ser confirmado nessa passagem do texto:

Jamais esquecerei nossos primeiros passos em Plate, ao longo da baía de Palissades, na direção do acampamento dos cules. A noite começara a cair, adiantada pelas nuvens que captavam os últimos raios de sol. A baía das Palissades faz face para o oeste, e eu podia ver o céu abrasado através das fissuras das nuvens, e o mar cor de lava, resplandecente e tumultuoso. “Uma

---

*baie de Palissades, où les vagues déferlaient dans un grondement de tonnerre. Nous n'apercevions sur l'île aucun signe de vie, sauf de temps à autre le passage d'un goéland emporté par le vent (...) Avec le ciel bas et sombre, la pluie qui fouettait à l'horizontale, et les vagues frangées d'écume qui couraient sur la mer verte, cela semblait une scène de naufrage.”*

<sup>179</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.70): “*Sur Plate, le ciel, la mer, le volcan et les coulées de lave, l'eau du lagon et la silhouette de Gabriel, tout est magnifique. L'île n'est qu'un seul piton noir émergeant de la lueur de l'Océan, un simple rocher battu par les vagues et usé par le vent, un radeau naufragé devant la ligne verte de Maurice. Pourtant, aucun endroit ne m'a semblé aussi vaste, aussi mystérieux. Comme si les limites n'étaient pas celles du rivage, mais, pour nous qui étions pareils à des prisonniers, au-delà de l'horizon, rejoignant le monde du rêve.*”

paisagem de fim do mundo”, murmurou Jacques. (LE CLÉZIO, 1997, p.46).<sup>180</sup>

Há na ilha um estabelecimento destinado aos imigrantes europeus insulados, que recebe o nome de *Quarantaine*. A denominação desse espaço físico é significativa e encerra em si um duplo sentido, ou seja, um caráter espaço-temporal. É o lugar onde se deve aguardar a liberação para dar continuidade à viagem para Maurício. É o espaço temporal da espera, quarenta dias. É também o período simbólico de maturação e parto de uma nova identidade. O prédio da *Quarantaine*, assim como vários outros espaços físicos, reais nesse romance, apresenta-se descrito quase que sem nenhum juízo de valor, ou seja, como um espaço ainda não experimentado. As primeiras impressões dos personagens que nele se instalam confirmam essas reflexões.

Já na manhã do dia seguinte, caminhamos pela ilha até as zonas reservadas aos passageiros europeus, as construções da Quarentena pomposamente chamadas hospital, casa do superintendente, depósito, etc. Ao todo uma meia dúzia de casas construídas com blocos de lava cimentados. À nossa chegada, encontramos um alojamento não menos precário que na aldeia dos cules, em Palissades: nada de móveis, iluminação a vela ou a lâmpada *punkah*, latrinas rudimentares, invadidas pelos abrolhos. A única água disponível provinha de uma cisterna gretada habitada pelas baratas e pelas larvas de mosquitos. (LE CLÉZIO, 1997, p.50).<sup>181</sup>

Pode-se, ainda com relação à *Quarantaine*, encontrar outras referências, na sua maioria, com uma conotação negativa. Esse espaço físico torna-se, com o passar do tempo, ou melhor, com a sua humanização, um espaço opressor e por isso profano. É o que atesta a passagem que se segue: “Aqui, do outro lado da ilha, na Quarentena, não conhecemos mais que o frio e a solidão, e os gritos gementes das *gasses* ao crepúsculo. Às vezes, o apito do

<sup>180</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.66): “*Je n’oublierai jamais nos premiers pas sur Plate, le long de la baie des Palissades, vers le campement des coolies. La nuit avait commencé à tomber, avancée par les nuages qui captaient les derniers rayons du soleil. La baie des Palissades fait face à l’ouest, et je pouvais voir le ciel embrasé à travers les fissures des nuages, et la mer couleur de lave, étincelante et tumultueuse. « Un paysage de fin du monde », avait murmuré Jacques.*”.

<sup>181</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.70): “*Dès le lendemain matin, nous avons marché à travers l’île jusqu’aux quartiers réservés aux passagers européens, les bâtiments de La quarantaine pompeusement appelés hôpital, maison du superintendant, dépôt, etc. En tout une demi-douzaine de maisons construites en blocs de lave cimentés. À notre arrivée, nous avons trouvé un logement non moins précaire que dans le village des coolies, à Palissades : pas de meubles, éclairage à la bougie ou à la lampe punkah, latrines rudimentaires envahies par les broussailles. La seule eau disponible provenait d’une citerne crevassée habitée par les blattes et des larves de moustiques.*”.



sirdar ou o apelo do muezim, que parecem vir de um outro mundo.” (LE CLÉZIO, 1997, p.58).<sup>182</sup>

A descrição da aldeia dos cules é apresentada conforme sua localização e disposição espacial. Os personagens, ao chegarem na ilha, dormem nessa aldeia e aguardam o dia seguinte para instalarem-se na parte européia da Quarentena, do outro lado da ilha. A aldeia é descrita com indiferença, por não se tratar de um espaço conhecido, ainda não apropriado: “A aldeia cule é composta de doze cabanas comuns, separadas por uma rua de areia, distantes mais ou menos três metros uma da outra. Os casais e as mulheres sós ocupam as primeiras cabanas e os homens solteiros a ponta da aldeia.” (LE CLÉZIO, 1997, p.47).<sup>183</sup>

A relação do personagem Léon, o Desaparecido com essa aldeia muda ao longo da narrativa. A partir do momento em que esse espaço, antes desconhecido e indiferente, começa a fazer parte da vida desse personagem, vê-se uma nova postura, por parte de Léon, com relação a aldeia dos cules, que, agora, se lhe apresenta mais receptiva e até mesmo acolhedora. Isso pode ser percebido na seguinte passagem do romance, em que Léon inicia a apropriação desse espaço, passando a ser atraído por ele. Essa passagem da narrativa mostra uma relação espaço-temporal permeada pelas sensações de Léon:

Agora, toda vez que tenho tempo, vou olhar a aldeia dos cules. Ela parece-me muito diferente.(...) De onde estou posso sentir o odor das fumaças que sobe das cozinhas no ar livre. É um odor muito suave, muito leve, um odor de pão, de caril, de salsa, que se estende ao redor apesar das borrascas. As mulheres, envoltas em seus sáris, estão agachadas em volta dos fogos. Ouço claramente suas vozes, seus risos. Ouço também os ruídos de animais, cabritos que chamam, um galo que lança seu grito agudo. Tudo isso é irreal, surpreendente. Não consigo afastar-me. (LE CLÉZIO, 1997, p.55).<sup>184</sup>

A relação do personagem Léon com o espaço ocupado pelos párias<sup>185</sup>, muda radicalmente ao longo da narrativa. Inicialmente, trata-se de um espaço desconhecido e

<sup>182</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.81): “*Ici, de l’autre côté de l’île, à La quarantaine, nous ne connaissons que le froid et la solitude, et les cris gémissants des gasses au crépuscule. Parfois le sifflet du sirdar ou l’appel du muezzin qui semblent venir d’un autre monde.*”.

<sup>183</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.67): “*Le village coolie est composé de douze cases communes, séparées par une rue de sable, distantes à peu près de trois mètres l’une de l’autre. Les couples mariés et les femmes seules occupent les premières cases, et les hommes célibataires le bout du village.*”.

<sup>184</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.77): “*Maintenant, chaque fois que j’ai le temps, je vais regarder le village des coolies.(...) Je peux sentir de là où je suis l’odeur des fumées qui monte des cuisines en plein air. C’est une odeur très douce, qui s’étend alentour malgré les bourrasques. Les femmes drapées dans leur saris sont accroupies autour des feux. J’entends clairement leurs voix, leurs rires. J’entends aussi des bruits d’animaux, des cabris qui appellent, un coq qui pousse son cri aigu. Tout cela est irréel, étonnant. Je ne parviens pas à m’en détacher.*”.

<sup>185</sup> Os párias são os hindus de casta mais baixa, privados de todos direitos religiosos ou sociais.

ameaçador. Nessa condição espaço-temporal o personagem foi ameaçado por cães que o farejavam. Na medida em que esse espaço vai sendo apropriado pelo personagem, a relação com o mesmo transmuta-se; isso se deve ao fato desse espaço abrigar o personagem Suryavati, por quem Léon se sente atraído e procura sempre reencontrar. Nas passagens do romance, a seguir, confirma-se a mudança da natureza dessa relação, que passa da hostilidade e do medo, para o desejo de se fazer parte desse espaço, passível de ser sacralizado.

Do outro lado dos *filaos*, vi-me de súbito novamente diante da aldeia de Palissades. Chegara à vertente norte, onde viviam os párias. Eram cabanas de galhos, consolidados por blocos de lava não cimentados, com telhados de palmeira em mau estado. Algumas deviam ser muito antigas, demolidas tempestade após tempestade, remendadas a cada vez. Fumaça subia um pouco por toda parte, turbilhonava nas rajadas. Atrás das cabanas, ao pé da escarpa, havia campos de terra cinzenta onde cresciam alguns legumes, ervilhas, feijões, alguns pés de milho queimados pelo sol. Cães famélicos vagavam entre as cabanas; eles me haviam farejado, e puseram-se a rosnar. Um dos cães fez uma grande volta para vir por trás, ameaçador, dentes à mostra. (LE CLÉZIO, 1997, p.66).<sup>186</sup>

Esta noite, voltei ao topo do vulcão para olhar a aldeia dos cules. Sentado ao abrigo das ruínas do farol, escutava o assobio do vento nas pedras.(...) Os fogos brilhavam diante das casas, protegidos pelos alpendres. Eu sentia o odor do arroz sendo cozido, o odor doce do cominho e das especiarias. Fazia tanto tempo que eu não comia, tinha um buraco no centro do corpo, isso me fazia tremer um pouco, como de desejo. Queria ver até a outra ponta da rua, ali onde começavam as cabanas dos pobres, ali onde vivia Suryavati. (LE CLÉZIO, 1997, p.66).<sup>187</sup>

Um outro espaço físico a ser considerado é aquele de uma fronteira, uma linha imaginária, instituída pelo personagem Julius Véran, o homem de negócios, que separa a ilha em dois lados, no sentido leste-oeste. Essa linha separa os doentes dos demais habitantes da ilha. Assim, no contexto da narrativa, no espaço da ilha, instala-se um outro espaço que, ao

<sup>186</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.92): “*De l’autre côté de filaos, je me suis retrouvé tout à coup devant le village de Palissades. J’étais arrivé sur le versant nord, là où vivaient les parias. C’étaient des huttes de branchages, consolidées par de blocs de lave non jointoyés, avec des toits de palmes en mauvais état. Certaines devaient être très anciennes, démolies tempête après tempête, rafistolées à chaque fois. De la fumée montait un peu partout, tourbillonnait dans les rafales. Derrière les huttes, au pied de l’escarpement, il y avait des champs de terre grise où poussaient quelques légumes, des pois, des haricots, quelques cannes de maïs brûlées par le soleil. Des chiens faméliques erraient entre les huttes; ils m’avaient senti, et ils se sont mis à grogner. Un des chiens a fait un grand tour pour venir par-derrière, menaçant, les crocs dégaçés.*”

<sup>187</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.93): “*Ce soir, je suis retourné jusqu’au sommet du volcan pour regarder la ville des coolies. Assis à l’abri des ruines du phare, j’écoutais le sifflement du vent dans les pierres.(...) Les feux brillaient devant les maisons, à l’abri des auvents. Je sentais l’odeur du riz en train de cuire, l’odeur douce du cumin et des épices. Il y avait si longtemps que je n’avais pas mangé, j’avais un trou au centre de mon corps, cela me faisait trembler un peu, comme de désir. Je voulais voir jusqu’à l’autre bout de la rue, là où commençaient les cabanes des pauvres, là où vivait Suryavati.*”

mesmo tempo, reforça a sensação de insularidade e agrava o desconforto da condição de isolamento. A passagem a seguir ilustra a instituição dessa linha divisória:

A contar desta noite, e até que as autoridades legítimas ponham fim à situação, o toque de recolher está instituído em toda a ilha para todos os habitantes, tanto os viajantes europeus quanto os imigrantes indianos de Palissades.(...) Enfim, a contar desta noite, salvo medida excepcional, uma fronteira está instituída na ilha entre a parte leste e a parte oeste, a fim de limitar o movimento de seus habitantes e o risco de difusão de epidemias. (LE CLÉZIO, 1997, p.100).<sup>188</sup>

Outro espaço físico relevante nesse romance é a ilha Gabriel. Destaca-se que esse espaço físico assume significado duplo. Para os ocidentais, configura-se em um espaço profano e para os orientais, ao contrário, é a morada dos pássaros mágicos, dos deuses Yama e Yamuna, o lugar onde se localiza a caverna mágica; o espaço da felicidade par os personagens Léon e Surya, por isso passível de ser sacralizado.

Essa ilha é mencionada no início do romance, quando é feita a apresentação espacial da ilha. Mas, no decorrer da intriga narrativa, a ilha, cuja denominação se refere a uma ilha menor, um espaço físico de extensão menor que uma ilha comum, ganha dimensões metafóricas.<sup>189</sup> Ela destina-se a abrigar os doentes terminais e, conseqüentemente, os mortos da epidemia. Trata-se de um espaço físico carregado de conotações negativas, fúnebres. O trecho a seguir ilustra a apresentação dessa ilha como espaço opressor, em que se vê uma tensão emocional, por parte dos personagens, quando se faz preciso levar para a ilha Gabriel a personagem Suzanne, acometida de varíola.

Em voz baixa, como se não quisesse alertar Suzanne, disse: “Eles querem que eu leve Suzanne amanhã de manhã”. Eu não compreendia. “Que a leve para onde?” “Ora, lá, em frente. Para Gabriel. No campo dos contagiosos.” Não pude me impedir de gritar: “Mas ela só está com febre!” Jacques me interrompeu com uma espécie de brutalidade. “Suzanne está com uma varíola confluyente. Não há nenhuma dúvida sobre isso. (LE CLÉZIO, 1997, p.211).<sup>190</sup>

<sup>188</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.140): “À compter de ce soir, et jusqu’à ce que les autorités légitimes mettent fin à la situation, le couvre-feu est institué sur toute l’île pour tous les habitants, aussi bien les voyageurs européens que les immigrants indiens de Palissades.(...) Enfim, à compter de ce soir, sauf mesure exceptionnelle, une frontière est instituée dans l’île entre la partie est et la partie ouest, afin de limiter le mouvement de ses habitants et le risque de diffusion des épidémies.”.

<sup>189</sup> A ilha Gabriel, será estudada mais adiante, como um espaço sacralizável.

<sup>190</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.309): “À voix basse, comme s’il ne voulait pas alerter Suzanne, il a dit: ‘Ils veulent que j’emmène Suzanne demain matin.’ Je ne comprenais pas. ‘Que tu l’emmènes où ? – Eh bien, là, en face. Sur Gabriel. Dans le camp des contagieux.’ Je n’ai pas pu me retenir de crier: ‘Mais elle n’a que de la fièvre!’ Jacques m’a interrompu avec une sorte de brutalité. ‘Suzanne a une variole confluyente. Il n’y a aucun doute là-dessus.’”.

A casa *Anna*, em Médine, é o espaço desejado, a ser resgatado. Um porto seguro, onde o narrador Léon, o sobrinho-neto, poderia compreender um pouco mais de sua história, de si mesmo. A esse espaço, destina-se, no romance, um capítulo; o último. *Anna* representaria o fim da viagem do auto-conhecimento, mas que, na verdade, não finaliza, pois o sujeito moderno não pára nunca, seu percurso e sua aventura são infinitos. Ao longo da narrativa, essa propriedade da família Archambau é apresentada associada àquilo que ela representa, a continuidade, o início e o fim dos Archambau. O juízo de valor a ela atribuído mescla-se com a descrição do personagem *Anna*, a herdeira, que por sua vez, é também herdeira de Rimbaud, o envenenador. No final do romance, a propriedade *Anna* não é mais que uma lembrança perdida. Essas reflexões podem ser confirmadas nessa passagem do texto:

É *Anna* que eu vim ver. As duas *Annas*. Primeiro a casa, do lado de Médine, a ruína negra do moinho de açúcar perdido nos campos de cana, como um destroço. Depois a outra *Anna*, a última dos Archambau, a filha de Claude-Canute, a neta do Patriarca. (LE CLÉZIO, 1997, p.329).<sup>191</sup>

Com relação aos espaços vividos, compartilhados por Rimbaud e pelo personagem-narrador, destaca-se a cidade de Paris, sua relação íntima estabelecida com as lembranças que se tem de Rimbaud, herdadas por Léon. Paris e seus arredores, a sala enfumaçada onde apareceu Rimbaud, o bistrô na esquina da rua Madame e da rua Saint-Sulpice, constituem-se em um espaço opressor e limítrofe. Um situação espacial da qual se deseja libertar, um espaço promotor da viagem empreendida pelo sujeito da modernidade, nesse romance. Isso pode ser confirmado nas seguintes passagens:

Percorri todas as ruas onde Rimbaud esteve, vi todos os lugares onde viveu (...) No hotel Cluny, a rua Victor-Cousin, até aluguei um quarto no último andar, um quarto estreito com paredes convergentes, cujo piso balança. Sonhei que era o quarto que Rimbaud ocupara naquele ano de 1872, quando todo mundo em Paris o expulsava. (LE CLÉZIO, 1997, p.15).<sup>192</sup>

As ruas de Paris, estreitas e escuras, que o expulsam. Os pátios dos edifícios, como caravancas onde as pessoas abandonadas dormem em folhas de

<sup>191</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.489): “*C’est Anna que je suis venu voir. Les deux Anna. D’abord la maison, du côté de Médine, la ruine noire du moulin à sucre perdue dans les champs de cannes comme une épave. Puis l’autre Anna, la dernière des Archambau, la fille de Claude-Canute, la petite-fille du Patriarche.*”.

<sup>192</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.24): “*J’ai parcouru toutes les rues où Rimbaud avait été, j’ai vu tous les endroits où il avait vécu (...). À l’hôtel Cluny, rue Victor-Cousin, j’ai même loué une chambre au dernier étage, une chambre étroite aux murs convergents, au sol qui tangué. J’ai rêvé que c’était la chambre qu’avait occupée Rimbaud cette année 1872, quand tout le monde à Paris l’expulsait.*”.

papelão. E a bruma que cobre o vale do Meuse, de manhã, em Charleville. O frio, o cinzento silencioso do céu, as gralhas nos campos de beterrabas. É possível curar-se, libertar-se disso? O céu que não se vê. Paris como uma armadilha. ‘Ah, o que é que eu vou fazer lá?’ (LE CLÉZIO, 1997, p.19).<sup>193</sup>

Nesse romance, alguns elementos assumem um caráter espacial e representam espaços denominados simbólicos, promotores de mudanças, pleno de sentidos, disponíveis para a sacralização. Esses ‘espaços simbólicos’ apresentam-se desprovidos de sua conotação primeira e estabelecem com o plano dos sentidos da narrativa um fio condutor, por onde pode se chegar à instalação de um novo espaço, não mais ancorado na sua superficialidade, ascendendo a um sentido maior, a uma representação metafórica, libertadora dos constrangimentos do mundo circundante.

Os espaços simbólicos, nesse romance, são materializados por três elementos: o caderno de desenho de Léon, o Desaparecido, o ponto de partida da história do romance, o personagem Suryavati e a morte. Esses elementos, têm em comum o fato de serem sacralizados enquanto entidade espacial. Todos eles atuam, nessa narrativa, como elementos libertadores da situação opressora dos personagens de *La quarantaine*. Podem, igualmente, simbolizar o rito de passagem promotor da transmutação da identidade do homem moderno.

O primeiro desses elementos, pode representar a literatura. O caderno de Léon simboliza o espaço da criação literária. É o lugar onde podem ser registradas as diferentes histórias do sujeito moderno. O espaço em que escritor-narrador-leitor se encontram e comungam as mesmas angústias e expectativas. O caderno desse personagem é o único objeto que ele traz consigo no momento do desembarque para a escala, em Plate. O personagem Léon, por meio desse caderno, vai criando a sua história, enriquecendo-o a partir de desenhos, que no desenvolver do romance, tomam forma e deixam a superficialidade da página para alçar vôos maiores, direcionados à experimentação dos sentimentos promovidos pelo desenho. À maneira de uma criança, as histórias vão sendo (re)criadas, ora a partir do que se vê, ora a partir daquilo que se ouve e que se rememora. Trata-se de um caderno que ainda não foi preenchido, que se apresenta como um espaço aberto, a ser compartilhado pelo sujeito moderno. Esse caderno pode ser sacralizado, na medida em que representa, o lugar onde são registradas as histórias sacralizadas, as experiências (re)vividas qualitativamente,

---

<sup>193</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.29): “*Les rues de Paris, étroites et noires, qui l’expulsent. Les cours des immeubles comme des fondouks, où les gens abandonnés dorment sur les feuilles de carton. Et la brume qui recouvre la vallée de la Meuse, le matin, à Charleville. Le froid, le gris silencieux du ciel, les corneilles dans les champs de betteraves. Est-ce qu’on peut guérir, se libérer de cela? Le ciel qu’on ne voit pas. Paris comme un piège. ‘Ah, qu’est-ce que je vais faire là-bas?’*”.

responsáveis pelas mudanças do indivíduo. Um espaço por onde pode se chegar ao outro lado, à libertação. Essas reflexões podem ser assim confirmadas:

Para Jacques, essa escala é apenas um momento na rota do retorno(...) Mas, para Léon, é a primeira vez (...) Ele pensa que quase chegou, de alguma maneira está à porta, está em via de transpor o último limiar antes de encontrar sua terra. Em um caderninho de croquis, revestido de tela, que Jacques lhe ofereceu antes de partir, Léon desenha o que vê, o crescente da baía, a ponta do Steamer(...). (LE CLÉZIO, 1997, p.28).<sup>194</sup>

Nessa passagem, observa-se que Jacques atribui a Léon, a autoria da história do sujeito moderno desse romance, a ser registrada nesse caderno: “Léon ficou no porto. Percorre as ruas vazias, com seu caderno de croquis na mão, sem encontrar nada para desenhar. Talvez sejam as folhas brancas que melhor dêem conta do que é a cratera de Aden.” (LE CLÉZIO, 1997, p.36).<sup>195</sup>

O segundo elemento, o personagem Suryavati, pode ser considerado como um espaço simbólico sacralizado. Esse personagem representa para Léon, o Desaparecido, um caminho por onde se pode chegar ao ‘outro lado’, ao espaço da identificação e da instalação de uma nova identidade, a um espaço libertador da insularidade física, emotiva e essencial, que acomete o homem moderno. É por meio de uma fusão com Suryavati, que Léon se (re)conhece. Suryavati simboliza o espaço conciliador, capaz de promover uma sensação de bem-estar e segurança ao homem que se vê exposto, por completo, a um espaço e a um tempo opressores. É por meio da convergência de Léon com Suryavati que o personagem desse romance transpõe as fronteiras sufocantes da condição de isolamento da qual se encontra refém. Suryavati é a convergência espaço-temporal de Léon, ambos assemelham-se em suas histórias. Suryavati simboliza a outra metade de Léon, sua metade forte, perfeitamente harmonizada com o espaço e o tempo circundantes agora fortalecida pela relação íntima que estabelece com os mesmos. Suryavati é para Léon, o início e a continuação. É por ela que ele transpõe a fronteira imaginária da ilha. É nela, como espaço simbólico, que ele se reconhece como um outro renovado. É ela que abriga em si a sua

<sup>194</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.42): “*Pour Jacques, cette escale n’est qu’un moment sur la route du retour.(...) Mais pour Léon, c’est la première fois.(...) Il pense qu’il est presque arrivé, il est à la porte en quelque sorte, il est en train de franchir le dernier seuil avant de trouver sa terre. Sur un calepin de croquis entoilé, que Jacques lui a offert avant de partir, Léon dessine ce qu’il voit, le croissant de la baie, la pointe du Steamer (...)*”.

<sup>195</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.53): “*Léon est resté au port. Il parcourt les rues vides, son carnet de croquis à la main, sans rien trouver à croquer. Peut-être que ce sont les feuilles blanches qui rendent mieux compte de ce qu’est le cratère d’Aden.*”.

continuação, o filho concebido na ambientação de um espaço sagrado.<sup>196</sup> Nas passagens que se seguem, podem ser recuperadas essas reflexões, pois vê-se a relação confortadora com o espaço e o tempo experimentados pelo personagem Léon, após a apropriação do espaço de Suryavati:

Agora, ela se mantém em pé diante de mim; contra o sol. Vejo apenas sua silhueta. A água da laguna brilha atrás dela. No recife o mar faz um rumor tranquilizador. É o primeiro dia em que tudo está realmente calmo. (LE CLÉZIO, 1997, p.80).<sup>197</sup>

Preciso ver Suryavati, sinto um grande desejo de avistar sua silhueta fina na laguna, caminhando ao longo do caminho invisível do recife. Tenho a impressão de que só ela pode apagar o que se passou, o clamor da rebelião na baía das Palissades, e o medo que oprimia Suzanne enquanto tentávamos fugir, e o sangue que corria sobre a face de Jacques. E aquela noite, os rumores das vozes, o clarão dos incêndios. (LE CLÉZIO, 1997, p.90).<sup>198</sup>

Tenho necessidade dela, tenho uma grande necessidade de que me dê o que é dela, a aldeia dos cules, as alamedas enfumaçadas pelas comidas da noite, os gritos das crianças, os cabritos, a voz de um menino que canta no fundo de uma cabana, o som leve de uma flauta, mesmo o odor terrível das fogueiras onde esperam os mortos. Parece-me que é a isso que pertença agora, ao outro lado, a esse outro mundo. (LE CLÉZIO, 1997, p.125).<sup>199</sup>

Entrei por minha vez na água muito doce e tépida, procurava Surya. Depois senti seu corpo contra mim, suas roupas coladas à pele, sua cabeleira aberta na água como algas. Jamais sentira tal desejo, tal felicidade. Não havia mais medo em mim. Eu era um outro alguém, um alguém novo. (LE CLÉZIO, 1997, p.221).<sup>200</sup>

Outro espaço simbólico a ser considerado nessa análise é aquele representado pela morte. A morte se faz presente ao longo de toda narrativa. Ela está na gênese do personagem Léon, pois é a busca de sua ancestralidade que dá início à história, na origem do personagem

<sup>196</sup> Na concepção hinduísta, o homem renasce no filho.

<sup>197</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.111): “Maintenant, elle se tient debout devant moi, contre le soleil. je ne vois que sa silhouette. L'eau du lagon brille derrière elle. Sur le récif, la mer fait un rumeur rassurante. C'est le premier jour où tout est vraiment calme.”

<sup>198</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.127): “J'ai besoin de voir Suryavati, j'éprouve un grand désir d'apercevoir sa silhouette mince sur le lagon, en train de marcher le long du chemin invisible du récif. Il me semble qu'elle seule peut effacer ce qui s'est passé, la clameur de l'émeute dans la baie des Palissades, et la peur qui étreignait Suzanne tandis que nous cherchions à fuir, et le sang qui coulait sur la joue de Jacques. Et cette nuit, les bruits des voix, la lueur des incendies.”

<sup>199</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.177): “J'ai besoin d'elle, j'ai un grand besoin qu'elle me donne ce qui est à elle, le village des coolies, les allées enfumées par les cuisines du soir, les cris des enfants, les cabris, la voix d'un garçon qui chante au fond d'une hutte, le son léger d'une flûte, même l'odeur terrible des bûchers où attendent les morts. Il me semble que c'est là que j'appartiens à présent, de l'autre côté, à cet autre monde.”

<sup>200</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.325): “Je suis entré à mon tour dans l'eau très douce et tiède, je cherchais Surya. Puis j'ai senti son corps contre moi, ses habits collés à sa peau, sa chevelure ouverte dans l'eau comme des algues. Jamais je n'avais ressenti un tel désir, un tel bonheur. Il n'y avait plus de peur en moi. J'étais quelqu'un d'autre, quelqu'un de nouveau.”

Suryavati, no fim do personagem Anna, em Rimbaud, o doente do hospital de Aden, no loja de pompas fúnebres, em frente do bistrô onde Rimbaud aparece, pela primeira vez e, no dia-a-dia da quarentena. A morte física, a morte simbólica. A morte como fim, a morte como começo e renovação. A morte que mata, a morte que dá vida. Os cães envenenados, os homens em delírio. A morte cristã, a morte pagã.

Maurice Blanchot, em sua obra *O espaço literário*, desenvolve um estudo sobre Rilke, em que faz reflexões sobre o espaço da morte. Segundo Blanchot (1987), a morte pode simbolizar a libertação, a passagem para o outro lado, a abolição de limites. A morte é vista como espaço interior orientado para a exterioridade. Por meio dela, pode-se chegar à libertação e, por conseguinte, resgatar-se a beatitude original. Nesse sentido, a morte simboliza a passagem para se recuperar o espaço e o tempo da origem, a instalação do espaço e do tempo sagrados. Em suas reflexões, conclui o pensamento de Rilke a respeito da morte, afirmando que, para esse, morrer é escapar à morte. Nessa perspectiva a morte passa a ser vista como transmutação, como convergência do espaço interior e exterior. Por meio da morte, escapa-se da morte. A morte como destino, focaliza para si a visão do homem, pois na medida em que ele se encontra submetido a uma vida limitada e limítrofe, só tem olhos para a morte. Morrer seria, então, livrar-se dos constrangimentos da morte. Essas reflexões podem ser esclarecidas na seguinte passagem de Blanchot (1987, p.145):

(...) morrer não será morrer mas transformar o ato da morte, em que o esforço para ensinar-nos a não renegar o extremo, a expormo-nos à perturbadora intimidade do nosso fim, concretizar-se-à na afirmação apaziguadora de que não existe morte, de que “perto da morte já não se vê a morte”.

A morte como transmutação, como libertação do desconforto humano, decorrente da condição de insularidade dos personagens desse romance, constitui-se em espaço simbólico. Diante das adversidades agravadas pela situação de quarentena, só a morte pode significar a mudança de si mesmo, o abandono no aqui e no agora. O personagem Léon, afetado pelo sentimento de impotência com relação à morte eminente de John Metcalfe, admite a morte como um espaço apropriado e, na condição de um sujeito que tem agora uma nova identidade, prefere morrer na ilha, nesse espaço já conhecido, que partir para Maurício. O espaço da morte já não lhe é repulsivo. Nele morre uma identidade (ocidental) e nasce uma outra (oriental). Isso se esclarece no seguinte trecho do romance:

A chata desliza lentamente na laguna rumo a Gabriel. Agora tenho a sensação de que jamais deixaremos este lugar. Não posso esperar para ver subir no céu



a fumaça negra que anunciará que alguém morreu em Gabriel.(...) Se a chalupa dos ingleses viesse agora, nem sequer iria esperá-la. Isso se tornou indiferente para mim. Antes morrer em um canto da ilha, sob a cratera seca, sob a ronda vertiginosa dos rabos-de-palha.(...) Não posso mais retornar do outro lado, a Palissades. Parece-me que trago a morte em mim. (LE CLÉZIO, 1997, p.145).<sup>201</sup>

A morte nesse romance é materializada ou ritualizada por meio da cremação. Destaca-se que a cremação não tem o mesmo valor para o cristão e para o hindu. Assim, para Léon e os outros personagens europeus, queimar os mortos significa, em última instância, resolver o problema do contágio, colocar bem distante a morte, enquanto que, para Suryavati e seus compatriotas, queima-se os mortos para purificá-los. A cremação, para eles, libera o espírito para a próxima jornada. A morte não significa o fim, mas a passagem para uma nova existência em um ciclo que todos percorrem, por isso, a morte não é negada, mas sim, vivida.

Ao contrário da concepção cristã da morte como distanciamento espaço-temporal está a concepção dos hinduístas, em que a morte não mais remete o homem a uma condição espaço-temporal alhures, ao contrário, os mortos permanecem no lugar em que viveram. Dessa forma, para os indianos, para Surya, morrer não seria a solução para escapar da condição de isolamento da ilha, nem tampouco o distanciamento de um contágio. Talvez, por isso, ela não se entrega a esse caráter sedutor da morte, ao contrário ela busca salvação por meio de suas ações, constituindo-se, assim, paradigmas e características que a aproximam de um modelo do sujeito pós-moderno. A passagem do texto que se segue atesta a relação dos indianos com a morte, acima exposta: “Minha avó morreu aqui, faz muito tempo, antes de meu nascimento. Foi queimada na praia, mas ainda está lá. Minha mãe diz que os mortos não se vão, moram conosco, sua casa é ali onde foram queimados.” (LE CLÉZIO, 1997, p.129).<sup>202</sup>

Ainda, com relação à morte, Philippe Ariès (1982), em seu livro *O Homem diante da morte*, faz um estudo sobre a relação do homem com a morte desde a Idade Média ao século XX. A morte, na Idade Média é denominada como *Morte domada*, ou seja, a morte que é aceita, esperada sem conflitos. Já para o indivíduo do século XX, a contingência da morte é desfocalizada, ou seja, a morte é colocada longe daquele que vive. A *Morte excluída*, negada,

<sup>201</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.208): “*La plate glisse lentement sur le lagon vers Gabriel. Il me semble à présent que jamais nous ne quitterons cet endroit. Je ne peux pas attendre de voir monter dans le ciel la fumée noire qui annoncera que quelqu’un est mort sur Gabriel. (...) Si la chaloupe des Anglais venait maintenant, je n’irais même pas l’attendre. Cela m’est devenu indifférent. Plutôt mourir dans un coin de l’île, sous le cratère desséché, avec la ronde vertigineuse des pailles-en-queue.(...) Je ne peux plus retourner de l’autre côté, à Palissades. Il me semble que je porte la mort sur moi.*”

<sup>202</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.182): “*Ma grand-mère est morte ici, il y a longtemps, avant ma naissance. On l’a brûlée sur la plage, mais elle est encore là. Ma mère dit que les morts ne s’en vont pas, ils habitent avec nous, là où on les a brûlés c’est leur maison.*”

não admitida. Dessa forma, a situação de morte como proximidade, em *La quarantaine*, promove o seu distanciamento por parte daquele que quer viver, ou seja, os personagens insulados, os europeus, não querem admitir a presença da morte, mesmo que isso não seja possível. Os mortos são levados para a ilha Gabriel e lá são queimados, com o intuito de se expurgar qualquer tipo de contágio, excluindo-se a possibilidade de contato com o vírus e, sobretudo, a possibilidade de se coabitar com a morte, no espaço físico humanizado por aqueles que insistem em sobreviver. A *morte excluída* é a morte que não se quer assumir.

#### 4.2.2 O tempo e o espaço vividos e a instância narrativa

O tempo e o espaço são categorias indissociáveis, por isso, não é possível proceder à análise do tempo independentemente daquela do espaço. Nesse sentido, as notações temporais aqui analisadas, apresentam-se intimamente ligadas à categoria espacial, complementando-se e até mesmo, fundindo-se em uma só categoria.

Para essa análise, estabelece-se, inicialmente, um quadro explicativo da relação espaço-temporal e a instância narrativa, com o intuito de apontar como o espaço e o tempo são construídos ao longo do romance.

**TABELA 04 - O TEMPO E O ESPAÇO em *La quarantaine***

Tempo e espaço vividos	<i>Le voyageur sans fin</i>	<i>L'empoisonneur</i>	<i>La quarantaine</i>		<i>Anna</i>
			<i>Journal du Botaniste</i>	<i>La Yamuna</i>	
<b>Presente</b>	X	X	X	X	X
<b>Passado</b>	X				X
<b>Futuro</b>	X				X

Fonte: *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 2005)

A análise do tempo em *La quarantaine*, se dá por meio do estudo das notações temporais recorrentes nas diferentes instâncias narrativas. É a experiência do tempo vivido, proposta por Santo Agostinho (1987), no livro XI de suas *Confissões*. Uma concepção que considera o tempo sob a perspectiva de sua vivência, ou seja, o tempo como “estado vivido”.

É a relação que o sujeito moderno estabelece com o espaço e o tempo enquanto categorias vividas, que norteia a análise desse estudo:

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três : presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (SANTO AGOSTINHO, 1987, p.222).

É o que se observa ao longo desse romance. Os personagens, o sujeito moderno, experimentam o tempo, sob a perspectiva da sua relação imediata com o tempo, ou melhor, estabelecem com ele uma ligação, não necessariamente linear, própria do tempo cronológico, de duração exterior, mas ao contrário, aí, eles e o tempo, comungam, de uma só vez, momentos eternizados pelo presente imóvel e momentos registrados por meio de notações temporais precisas, como datas, por exemplo.

O primeiro capítulo, *Le voyageur sans fin*, apresenta o narrador que interage com o tempo pluridimensional, imaginário, articulado com o plano da história, em que se percebe a atualização do passado no tempo presente. Essa narrativa divide-se em blocos, ou parágrafos agrupados, representativos de uma situação espaço-temporal específica; indicadores de temporalidades diferentes. Em um total de 8 (oito) blocos conectados entre si por meio de notações, ora temporais, ora espaciais, o leitor é levado a participar da construção do espaço ficcional da instância narrativa, construindo para si, a história a ser desenvolvida pelo narrador. Nesse sentido, o narrador coloca o leitor na posição de interlocutor virtual, atento às informações que dão origem à trama desse romance. Esses blocos ‘temáticos’, encontram-se separados por um recurso tipográfico, o duplo espaçamento. O primeiro deles corresponde ao primeiro parágrafo. Nesse parágrafo o narrador introduz o personagem Rimbaud por meio das lembranças de seu avô Jacques, resgatando nessa instância narrativa um passado vivido. Aí, o tempo e o espaço são recordados, o presente atualiza o passado das lembranças. É o que se observa na passagem do texto a seguir:

Na sala enfumaçada, iluminada pelos candeeiros, ele surgiu. Abriu a porta e sua silhueta ficou um instante no enquadramento, contra a noite. Jacques jamais esquecera. Tão alto que sua cabeça quase tocava o batente, seus cabelos longos e hirsutos, seu rosto muito claro de traços infantis, seus braços compridos e suas mãos largas, seu corpo pouco à vontade em um paletó justo abotoado muito em cima. Sobretudo, aquele ar desorientado, o olhar estreito cheio de maldade, turvo pela embriaguez. Ele ficou imóvel à porta, como se

hesitasse, depois começou a lançar insultos, ameaças, brandindo os punhos. Então o silêncio instalou-se na sala. (LE CLÉZIO, 1997, p.9).<sup>203</sup>

Essa descrição de Rimbaud como alguém de aparência sinistra e caráter duro, é reforçada pela descrição do espaço físico da sala do bistrô em que ele se encontrava. Essa ambientação espacial é de extrema importância para caracterizar esse personagem e desencadear o processo dessa narrativa. Por várias vezes, mais adiante, essa imagem tão forte ao narrador, será retomada. Rimbaud, o sujeito moderno, angustiado, preso por um ‘paletó justo, abotoado até em cima, de olhar turvo’, será aquele que vai ser (re)encontrado, nas lembranças e atualizações do tempo passado, em diferentes espaços, nas demais instâncias narrativas desse romance.

As referidas notações espaço-temporais são freqüentes nessa narrativa. De um lado, em sua maioria, vê-se a atualização do passado pelo tempo presente, por meio das lembranças, e, de um outro lado, encontra-se também a relação com o futuro, por meio do anúncio do que vem a seguir. Essas passagens testemunham e ilustram essas observações, respectivamente: “Penso na maneira como meu avô viu Rimbaud, a primeira vez.” (LE CLÉZIO, 1997, p.9)<sup>204</sup>; “Meu avô Jacques jamais me falou disso. Nos últimos tempos, quando se instalara em Montparnasse.” (LE CLÉZIO, 1997, p.11)<sup>205</sup>; “No verão de 80, na semana que precedeu minha partida para Maurício, procurei o bistrô onde meu avô vira o crápula.” (LE CLÉZIO, 1997, p.15)<sup>206</sup>; “Na rua Saint-Jacques, número 175, descobri a Academia de absinto.” (LE CLÉZIO, 1997, p.15)<sup>207</sup> e, “De resto, amanhã pego o avião para o outro lado do mundo. A outra extremidade do tempo.” (LE CLÉZIO, 1997, p.21).<sup>208</sup>

Por meio de um levantamento das recorrências temporais nas diferentes instâncias narrativas desse romance, pode se identificar, para *Le voyageur sans fin*, uma predominância de notações temporais cricunstanciais, típicas de uma narrativa revivida. Para esse

<sup>203</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.15): “*Dans la salle enfumée, éclairée par les quinquets, il est apparu. Il a ouvert la porte, et sa silhouette est restée un instant dans l’encadrement contre la nuit. Jacques n’avait jamais oublié. Si grand que sa tête touchait presque au chambranle, ses cheveux longs e hirsutes, son visage très clair aux traits enfantins, ses longs bras et ses mains larges, son corps mal à l’aise dans une veste étriquée boutonnée très haut. Surtout, cet air égaré, le regard étroit plein de méchanceté, troublé par l’ivresse. Il est resté immobile à la porte, comme s’il hésitait, puis il a commencé à lancer des insultes, des menaces, il brandissait ses poings. Alors le silence s’est installé dans la salle.*”.

<sup>204</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.15): “*Je pense à la façon dont mon grand-père a vu Rimbaud, la première fois.*”.

<sup>205</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.19): “*Mon grand-père Jacques ne m’a jamais parlé de cela. Les derniers temps, quand il s’était installé à Montparnasse.*”.

<sup>206</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.24): “*L’été 80, la semaine qui a précédé mon envol vers Maurice, j’ai cherché le bistrôt où mon gran-père avait vu le voyou.*”.

<sup>207</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.26): “*Rue Saint-Jacques, au numéro 175, j’ai retrouvé l’Académie d’absinthe.*”.

<sup>208</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.33): “*D’ailleurs je prends demain l’avion pour l’autre bout du monde. L’autre extrémité du temps.*”.

levantamento, essas notações encontram-se classificadas como: notações temporais referentes à – acontecimentos, datas, idade, frequência e relacionados com os momentos do dia ( tarde, noite, manhã ) e os do ano ( estações do ano ).

Compreendem-se por notações temporais circunstanciais aquelas cuja relação com o tempo se estabelece por meio de dados, acontecimentos, eventos, vividos pelos personagens. Nessa parte do romance, são elencadas, para esse estudo, 22 (vinte e duas) ocorrências dessa natureza. A título de ilustração das referidas ocorrências seguem algumas das passagens do texto: “nos últimos tempos, quando se instalara em Montparnasse (...) (LE CLÉZIO, 1997, p.11)<sup>209</sup>, “(...) e que depois de sua partida haviam ficado no pavilhão do Cometa ( assim chamado porque fora construído quando da passagem do grande cometa em 1834 (...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.12)<sup>210</sup> e, “Tudo isso, só o compreendi muito tempo depois, quando Suzanne não estava mais ali para me contar histórias.” (LE CLÉZIO, 1997, p.14).<sup>211</sup>

As notações temporais referentes às datas, também são recorrentes nessa parte do romance. Elas se dão de duas maneiras: de forma precisa, ou seja, com o uso de números, por exemplo, e de forma imprecisa, sem referência numérica, acompanhada de informações complementares. As datas, nessa instância narrativa, contribuem para situar o leitor nos diferentes deslocamentos espaço-temporais, aí apresentados. Elas conduzem à compreensão da lógica interna do tempo e do espaço da narrativa. É o que pode ser constatado nos trechos seguintes: “Era o começo do ano de 1872, em janeiro ou fevereiro. Posso determinar a data por causa da morte de Amália e da visita do major William à loja de quinquilharias religiosas e pompas fúnebres (...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.9)<sup>212</sup>; “Durante toda essa primeira semana de junho (...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.15)<sup>213</sup> e “Nos anos em que vivera em Paris, depois de seu casamento, gastara sem contar.” (LE CLÉZIO, 1997, p.11).<sup>214</sup>

Procede-se, igualmente, à análise das notações temporais referentes à idade mencionada no texto, com o intuito de se situar no tempo e espaço com relação ao presente da

<sup>209</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.19): “*Les derniers temps, quand il s’est installé à Montparnasse(...)*”.

<sup>210</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.20): “*(...) et qui après son départ étaient restés dans le pavillon de la Comète (ainsi appelé parce qu’il avait été construit lors du passage de la grande comète en 1834 (...))*”.

<sup>211</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.22): “*Tout cela, je ne l’ai compris que longtemps après, quand Suzanne n’était plus là pour me raconter des histoires.*”

<sup>212</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.15): “*C’était au début de l’année 1872, en janvier ou février. Je peux déterminer la date à cause de la mort d’Amalia, et de la visite du Major William dans le magasin de bonnieuseries et pompes funèbres(...)*”.

<sup>213</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.24): “*Durant toute cette première semaine de juin(...)*”.

<sup>214</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.18): “*Les années qu’il avait vécues à Paris, après son mariage, il avait dépensé sans compter.*”.

narrativa, como recurso facilitador da manutenção do entendimento da lógica interna dessa instância narrativa. Isso pode ser comprovado nos seguintes trechos elucidativos: “Léon não tinha um ano. Meu avô Jacques tinha apenas nove anos.” (LE CLÉZIO, 1997, p.9)<sup>215</sup> e “Aos nove anos, isso devia ser como transpor a porta do inferno.” (LE CLÉZIO, 1997, p.13).<sup>216</sup>

As outras duas notações temporais analisadas nesse estudo são aquelas referentes à frequência e ao emprego de dados indicadores dos momentos do dia e do ano. A frequência de determinada notação temporal estabelece na narrativa um elo entre o momento presente e aquele em que tal evento, ou acontecimento, tem lugar. A frequência atribuí ao evento, a que se encontra vinculada, maior ou menor importância, com relação aos demais acontecimentos. Nesse sentido, esse procedimento narrativo confere ao acontecimento narrado um caráter de valor, ou seja, a frequência tem como finalidade qualificar o evento e possibilita, assim como os outros indicadores temporais, o estabelecimento da lógica interna do romance, mas, agora, de forma diferenciada, pois atribui ao tempo e ao espaço um caráter qualitativo. É o que se vê nas seguintes passagens: “Era a primeira vez que Jacques deixava Maurício. Na França, tudo lhe parecia magnífico e terrificante (...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.10)<sup>217</sup>; “Penso na maneira como meu avô viu Rimbaud, a primeira vez.” (LE CLÉZIO, 1997, p.9)<sup>218</sup> e, “Fora ela quem guardara todos os livros. Quando meu avô voltou à Maurício pela última vez, em 1919 (...)”<sup>219</sup>.

Quanto às notações de tempo relacionadas com os momentos do dia e do ano, observa-se que as mesmas remetem o tempo presente da narrativa ao momento do passado, ao espaço e ao tempo em que os eventos aconteceram. Dessa forma, essas notações atualizam o passado em um presente intemporal e fazem o leitor situar a narrativa em um espaço e tempo lembrados que, de certa forma, apresentam-se passíveis de serem revividos. As passagens que se seguem ilustram essas reflexões: “Era o fim do dia, estava escuro, talvez chovesse.” (LE CLÉZIO, 1997, p.13)<sup>220</sup>; “Agora, compreendo-o. Foi no bistrô de Saint-Sulpice, uma noite do inverno de 1872, que tudo começou. Assim eu me tornei Léon Archambau, o

<sup>215</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.16): “*Léon n’avait pas un an. Mon grand-père Jacques avait tout juste neuf ans.*”.

<sup>216</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.21): “*À neuf ans, cela devait être comme de franchir la porte de l’enfer.*”.

<sup>217</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.16): “*C’était la première fois que Jacques quittait Maurice. En France, tout lui paraissait magnifique et terrifiant (...)*”.

<sup>218</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.15): “*Je pense à la façon dont mon grand-père a vu Rimbaud, la première fois.*”.

<sup>219</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.20): “*C’était elle qui avait gardé tous les livres. Lorsque mon grand-père est retourné à Maurice pour la dernière fois, en 1919(...)*”.

<sup>220</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.21): “*C’était le soir, il faisait nuit, il pleuvait peut-être.*”.

Desaparecido.” (LE CLÉZIO, 1997, p.16)<sup>221</sup> e, “Naquela noite, deve apreciar particularmente a atmosfera do bistrô.” (LE CLÉZIO, 1997, p.14)<sup>222</sup>.

A temporalidade, nesse capítulo, é caracterizada por uma narrativa em que se vê um presente imóvel, intemporal, atualizado pela narração do momento permitida pelo tempo imaginário da ficção; tratando-se, nesse sentido, de um tempo de duração interior. As relações empreendidas entre as notações espaço-temporais referentes ao presente, passado e futuro, são atualizadas por esse presente imóvel (NUNES, 1992).

Ao se analisar o segundo capítulo desse romance, *L’empoisonneur*, a temporalidade compartilha essa instância narrativa com várias notações espaciais. Vê-se, aqui, um discurso narrado sem a presença do narrador-personagem, diferentemente daquele do capítulo precedente. Por isso, é o tempo presente que representa a temporalidade dessa narrativa. São as notações espaço-temporais que situam a intriga dessa parte. Assim como o primeiro capítulo, esse está, igualmente, dividido em blocos temáticos, agrupamentos de parágrafos, separados pelo espaçamento duplo. Esses blocos são introduzidos por notações, ora espaciais, ora temporais, assim como aquelas espaço-temporais, como pode ser confirmado nas passagens a seguir: “Penso no mar em Aden, tal como o viu meu avô, com Suzanne e Léon, da ponte do *Ava*, na manhã de 8 de maio de 1891, o mar liso como um espelho sob um céu sem nuvens.” (LE CLÉZIO, 1997, p.25)<sup>223</sup>; “O vaivém do batelão interrompeu-se. O cais, animado por um instante, voltou a ficar vazio.” (LE CLÉZIO, 1997, p.29)<sup>224</sup> e, “Em 9 de maio, ao amanhecer, as trepidações das máquinas despertaram Léon.” (LE CLÉZIO, 1997, p.39).<sup>225</sup>

As notações espaço-temporais mais freqüentes em *L’empoisonneur* são em sua maioria aquelas que dão a noção precisa em que se desenvolve a narrativa. É por meio de datas, horas, meses, dias e até mesmo instantes, que o leitor percorre a lógica interna desse capítulo, mas, desta vez, não havendo, necessariamente uma interpenetração do passado, presente, e futuro. Nesse sentido, por se tratar de um tempo imaginário, articulado

---

<sup>221</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.26): “Maintenant je le comprends. C’est dans le bistro de Saint-Sulpice, un soir de l’hiver 1872, que tout a commencé. Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu.”.

<sup>222</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.23): “Ce soir-là il doit aimer particulièrement l’atmosphère du bistro(...)”.

<sup>223</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.37): “Je pense à la mer à Aden, telle que l’a vue mon grand-père, avec Suzanne et Léon, du pont de l’*Ava*, le matin du 8 mai 1891, la mer lisse comme un miroir sous un ciel sans nuages.”.

<sup>224</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.43): “Le va-et-vient du chaland s’est arrêté. Le quai, un instant animé, est redevenu vide.”.

<sup>225</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.57): “Le 9 mai à l’aube, les trépidations des machines ont réveillé Léon.”.

prioritariamente, com o plano do discurso, observa-se uma lógica espaço-temporal unidirecional, sucessiva: ‘da ponte do *Ava*, na manhã de 08 de maio de 1891 – no silêncio de Aden – O cais – Nessa tarde a bordo do *Ava* – ao longo do Crescent – Até à noite – em 9 de maio, ao amanhecer.’ Essas referências ligam os blocos temáticos entre si e estabelecem uma lógica espaço-temporal progressiva. As passagens do romance que se seguem, ilustram as diferentes notações espaço-temporais dessa instância narrativa: “Faz já um calor de forno às oito horas, quarenta e um graus à sombra, o que, parece, é uma antecipação da próxima estação. Imagino os viajantes na ponte superior, os que têm o privilégio das espreguiçadeiras (...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.25)<sup>226</sup>; “Suzanne não veio.(...) Quis ficar na ponte até de manhã(...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.26)<sup>227</sup>; “Reina a essa hora certa agitação no porto(...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.27)<sup>228</sup> e, “Já é meio-dia, Suzanne deve impacientar-se, escutar os movimentos das ioles na enseada.” (LE CLÉZIO, 1997, p.34).<sup>229</sup>

Outro aspecto a ser considerado nesse capítulo, é a presença de notações temporais efetivadas por meio de dêiticos lingüísticos, que atuam como índices temporais relativos ao momento presente, ao instante. É o caso dos demonstrativos ‘aquela’ e ‘nessa’, e do advérbio ‘agora’. Esse último com relação ao momento presente em que se desenvolve a narrativa, diferentemente daquele empregado no capítulo anterior, em que ‘agora’ significa atualmente e não o instante da realização do evento. É o que atestam esses trechos do romance: “Aquela noite, no mar Vermelho, ela olhava as estrelas.” (LE CLÉZIO, 1997, p.26)<sup>230</sup>; “Agora, ela adormeceu na cabine, nua sob o lençol molhado de suor” (LE CLÉZIO, 1997, p.26)<sup>231</sup> e, “Nessa tarde, Jacques está de volta a bordo do *Ava*.”<sup>232</sup>

Assim, percebe-se em *L’empoisonneur*, o tempo imaginário da ficção articulado no plano do discurso, em que os eventos obedecem uma seqüência em linha reta, havendo uma ordenação sucessiva das representações espaço-temporais, que respeitam uma lógica interna.

<sup>226</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.37): “*Il fait déjà une chaleur de four à huit heures, quarante et un degrés à l’ombre, ce qui, paraît-il, est une avance sur la saison prochaine. J’imagine les voyageurs sur le pont supérieur, ceux qui ont le privilège des chaises longues(...)*”.

<sup>227</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.38): “*Suzanne n’est pas venue.(...) Elle a voulu rester sur le pont jusqu’au matin(...)*”.

<sup>228</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.41): “*Il règne à cette heure une certaine agitation sur le port(...)*”.

<sup>229</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.49): “*Il est midi déjà, Suzanne doit s’impatier, scruter les mouvements de yoles dans la rade.*”.

<sup>230</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.38): “*Cette nuit. Dans la mer Rouge, elle regardait les étoiles.*”.

<sup>231</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.39): “*Maintenant, elle s’est endormie dans la cabine, toute nue sous le drap mouillé de sueur.*”.

<sup>232</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.52): “*Cet après-midi, Jacques est de retour à bord de l’Ava.*”.



A temporalidade do terceiro capítulo do romance, *La quarantaine*, apresenta-se constituída por notações mistas, com datas precisas e referências espaço-temporais relacionadas aos acontecimentos, às relações com o momento do dia (manhã, tarde, noite) e ligadas ao instante. Esse procedimento é também percebido na outra instância narrativa que cohabita esse espaço do romance, o sub-tema *Journal du Botaniste*, em que as notações são registradas em itálico.

Por se tratar de notações registradas diariamente, essa narrativa vem precedida de datas. Essa datação encontra-se acompanhada do dia, do mês e do momento do dia, sendo que uma única vez, ao longo dessa parte, apresenta-se, exclusivamente, por meio do dia. – 27 mai– 8 juin– 9 juin– 11 juin– 15 juin– 16 juin– 17 juin– 21 juin ? – 19-20 juin – 22 juin– 23 juin – 24 juin – 25 juin, à Palissades – 26 juin – 27 juin – Le 1er juillet – Le 2, à l’aube – Le 4 – Le 7 juillet, au matin.

As datas, nessa análise, são vistas como *icebergs*. Essa concepção das datas é tomada de Alfredo Bosi, em seu texto *O tempo e os tempos*. Lá, ele discute sobre a importância das datas como pontos de referência que garantem o sucesso dos navegadores – “Datas são pontas de **icebergs**.”. Alfredo Bosi considera as datas na sua relação com o evento (BOSI, 1996, p.19):

Mas de onde vem a força e a resistência dessas combinações de algarismos? 1492, 1792, 1822, 1922... Vêm daquelas massas ocultas de que as datas são índices. Vêm da relação inextricável entre o acontecimento, que elas fixam com a sua simplicidade aritmética, e a polifonia do tempo social, do tempo cultural, do tempo corporal, que pulsa sob a linha de superfície dos eventos.

Nessa perspectiva cronológico-linear as datas sinalizam a mudança do dia, introduzem um outro momento espaço-temporal da instância narrativa, e, são seguidas por informações referentes ao espaço e aos acontecimentos. Isso pode ser atestado nas passagens abaixo:

19-20 de junho

Estou deitado na praia, não longe da casa de Suryavati. Nesse lugar, a pequena barreira de coral que rodeia a ponta do campo dos cules junta-se à margem(...). (LE CLÉZIO, 1997, p.132).<sup>233</sup>

<sup>233</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.187): “19-20 juin. Je suis couché sur la plage, non loin de la maison de Suryavati. À cet endroit, la petite barrière de corail qui entoure la pointe du camp des coolies rejoint le rivage(...)”.

16 de junho

A rebelião durou toda a noite. Estávamos deitados na casa da Quarentena, Suzanne e Sarah Metcalfe no fundo, Jacques, John e eu vigiando por revezamento. (LE CLÉZIO, 1997, p.89).<sup>234</sup>

27 de maio

Plate está a 19° 52' de latitude sul e a 57° 39' de longitude leste. A cerca de quatro quilômetros ao norte do cabo Malheureux, é uma ilha quase circular, cuja forma lembra, em tamanho reduzido, a de Maurício. (LE CLÉZIO, 1997, p.43).<sup>235</sup>

Tarde de 10 de junho

A febre e uma noite ruim mantiveram-me deitado todo o dia de ontem. Céu coberto. Retomada do reconhecimento: costa nordeste. (LE CLÉZIO, 1997, p.68).<sup>236</sup>

As notações temporais referentes às datas, nessas instâncias narrativas são mais freqüentes, mas, assim como nas instâncias narrativas anteriores, identifica-se, também, notações espaço-temporais intimamente relacionadas aos eventos, associando-os aos lugares em que se desenvolvem a trama e aos momentos em que a mesma tem lugar. Isso é ilustrado por meio dos seguintes trechos do romance: “Lembro-me de ter escutado o mar, uma noite. Foi algum tempo depois da morte de meu pai.” (LE CLÉZIO, 1997, p.53)<sup>237</sup>; “Era mais ou menos a hora em que havíamos desembarcado, fazia agora tantos dias (três, talvez quatro já).” (LE CLÉZIO, 1997, p.54)<sup>238</sup> e, “12 de junho - Uma parte da manhã passada em classificar as descobertas(...) Até o presente reuni uma coleção de solanáceas e de gramíneas” (LE CLÉZIO, 1997, p.77).<sup>239</sup>

Em *Journal du Botaniste*, identifica-se uma narrativa que se pretende objetiva, por se tratar de um registro escrito das descobertas científicas de um botânico. Esse personagem, John Metcalfe, faz um inventário da flora da ilha de Plate, em busca de alguma vegetação capaz de solucionar o problema da epidemia de varíola, a que se encontram submetidos os

<sup>234</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.125): “16 juin. L'émeute a duré toute la nuit. Nous étions couchés dans la maison de La quarantaine, Suzanne et Sarah Metcalfe au fond, Jacques, John et moi veillant à tour de rôle.”.

<sup>235</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.61): “27 mai. Plate est par 19° 52' de latitude sud, et 57° 39' de longitude est. À environ 20 milles au nord du cap Malheureux, c'est une île presque ronde, dont la forme rappelle, en plus petit, celle de Maurice.”.

<sup>236</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.95): “Du 10 juin, après-midi. La fièvre et une mauvaise nuit m'ont tenu couché toute la journée d'hier. Ciel ouvert. Repris la reconnaissance: côte nord-est.”.

<sup>237</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.74): “Je me souviens d'avoir entendu la mer, un soir. C'était quelque temps après la mort de mon père.”.

<sup>238</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.76): “C'était à peu près l'heure à laquelle nous avions débarqué, il y avait maintenant tant de jours (trois, peut-être quatre déjà).”.

<sup>239</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.107): “12 juin. Passé une partie de la matinée à classer les découvertes(...) jusqu'à présent j'ai réuni une collection de solanacées et graminées.”.

personagens em confinamento. Destaca-se, em meio às notações temporais feitas por datas, a presença de uma delas acompanhada por um ponto de interrogação – *21 juin?*. O emprego desse ponto de interrogação pode ser compreendido como um indicador da falibilidade da Ciência, uma contestação à autoridade científica, que nessa parte da narrativa, se mostra incapaz de resolver os problemas dessa epidemia, chegando-se mesmo até à morte de um dos seus representantes, o botânico.

Assim, identifica-se nessas instâncias narrativas, *La quarantaine* e *Journal du Botaniste*, o mesmo procedimento discursivo espaço-temporal. Há uma linearidade cronológica, responsável pelo desenrolar da trama, em uma seqüência lógica, garantida pelos diários de Léon e John Metcalfe.

Quanto às duas outras narrativas subseqüentes, *La Yamuna* e *Anna*, as notações espaço-temporais que as constituem, apresentam-se, prioritariamente, relacionadas aos acontecimentos. No caso de *La Yamuna*, quase não se encontra indicação feita por data precisa. Acredita-se que isso se deve ao fato de se poder considerar essa narrativa como uma história ‘contada’ em que os personagens Giribala e Ananta são inseridos no espaço narrativo e se relacionam com o tempo e o espaço, obedecendo-se uma lógica cronológico-linear, indicada ao ‘leitor-ouvinte’, por meio de expressões próprias da narrativa oralizada, por exemplo: – *Um dia*, – *De súbito*, – *Certo dia*, entre outros. Nessa instância narrativa há uma atualização temporal, em que passado e futuro convergem no tempo presente. A história da gênese do personagem Suryavati é apresentada ao leitor como uma história que poderia ser mítica, recriada a partir de um sonho. Nela percebe-se uma atualização do tempo e do espaço revividos pelo narrador, do qual ele participa. É o que atestam as seguintes passagens do romance: “É como se eu houvesse vivido isso, como se o houvesse sonhado ontem. Os navios atracados ao longo do Tollys Nullah, no bairro de Bhowanipore, em Calcutá, à espera de embarcar os imigrantes.” (LE CLÉZIO, 1997, p.130)<sup>240</sup> e “Durante semanas, meses, a jangada derivou junto às margens. O tempo era tão longo, tão monótono, que Giribala já não se lembrava bem como aquilo começara.” (LE CLÉZIO, 1997, p.152).<sup>241</sup>

Encontram-se nessa narrativa diversas formas de notações temporais, que promovem o encadeamento das ações da trama e sinalizam seu desenrolar, ora para o momento, ora para o lugar em que se desenvolvem as mesmas. São selecionadas algumas passagens que atestam

<sup>240</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.184): “*C’est comme si j’avais vécu cela, comme si je l’avais rêvé hier. Les navires amarrés le long du Tollys Nullah, dans le quartier de Bhowanipore, à Calcuta, attendant d’embarquer les immigrants.*”.

<sup>241</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.217): “*Pendant des semaines, des mois, le radeau a dérivé le long des rives. Le temps était si long, si monotone, que Giribala ne se souvenait plus très bien comment cela avait commencé.*”.

essas reflexões, em que se vêem pistas relativas aos acontecimentos, ao instante e aos momentos do dia e do ano: “ Quando partimos? (...) Não sei. Daqui a pouco, amanhã, ao amanhecer talvez.” (LE CLÉZIO, 1997, p.131)<sup>242</sup>; “Giribala ia ao rio apenas lá pelo cair da tarde, como os animais selvagens. Durante o dia, tomava os atalhos difíceis.” (LE CLÉZIO, 1997, p.139)<sup>243</sup> e, “À beira do Yamuna, naquela tarde, ela encontrou a jangada.” (LE CLÉZIO, 1997, p.140).<sup>244</sup>

O tempo passado e o tempo presente, em *La Yamuna*, compartilham o espaço narrativo sem conflitos. A história narrada se funde à história revivida por parte do narrador, atualizando-se em um só presente, o presente intemporal, permitido pela ficção. Isso pode, também, ser comprovado, pela análise dos dêiticos ‘aquele(a)’ e ‘naquele(a)’ que atribuem à temporalidade e à espacialidade dessa narrativa, a atualização do tempo presente com relação à proximidade do narrador. Ao empregar-se, por exemplo, o dêitico ‘aquele’, o narrador revela um juízo de valor ao acontecimento narrado, como se ele estivesse também vivido esse momento. Essa presença ou ausência da cena narrativa é, em certa medida, indicativo da co-participação do narrador, por meio da história revivida. Essas observações podem ser elucidadas pelas passagens a seguir: “Naquele dia, Lil a abraçara, acariciando-lhe o rosto.” (LE CLÉZIO, 1997, p.154)<sup>245</sup> e “Aquele noite foi muito longa, diante do fogo que ardia na praia (...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.161)<sup>246</sup>.

Procedendo-se ao estudo da última instância narrativa desse romance, *Anna*, conclui-se que sua natureza é semelhante àquela do primeiro capítulo, *Le voyageur sans fin*. O tempo da narrativa é pluridimensional, as atualizações do passado efetuam-se no momento presente. *Anna* tem início por meio de uma indicação de tempo precisa – *Août 1980* – mas, há, nessa parte, uma predominância de notações espaço-temporais circunstanciais referentes aos momentos vividos e sua duração, instantânea ou não. Essas reflexões são confirmadas pelas passagens do texto a seguir: “Há pouco, quando o ônibus parou em um engarrafamento, vi um casal que andava à beira da estrada(...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.327)<sup>247</sup>; “Quando Jacques e

<sup>242</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.186): “*Quand partons-nous ?* (...) *Je ne sais pas. Tout à l’heure, demain, à l’aube peut-être.*”.

<sup>243</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.197): “*Giribala n’allait au fleuve que vers le soir, comme les animaux sauvages. Durant le jour, elle prenait les sentiers difficiles.*”.

<sup>244</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.199): “*Sur le bord de la Yamuna, ce soir-là, elle a rencontré le radeau.*”.

<sup>245</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.221): “*Ce jour-là, Lil l’avait serrée contre elle, en lui caressant le visage.*”.

<sup>246</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.233): “*Cette nuit-là a été très longue, devant le feu qui brûlait sur la plage(...)*”.

<sup>247</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.487): “*Tout à l’heure, quand l’autobus s’est arrêté dans un embouteillage, j’ai vu un couple qui marchait au bord de la route(...)*”.

Suzanne deixaram Maurício definitivamente, Anna e meu pai ainda eram crianças. Agora meu pai está morto, e Anna nunca voltou a ver a casa depois dos sessenta e sete anos!” (LE CLÉZIO, 1997, p.331)<sup>248</sup>; “Por um instante tive a idéia de ir até o mar, ali onde a vagas arrebatam, onde meu pai e meu avô corriam quando eram crianças, em outra vida, em um outro mundo.” (LE CLÉZIO, 1997, p.332)<sup>249</sup> e, “Agora, não resta nada de tudo isso.” (LE CLÉZIO, 1997, p.348).<sup>250</sup>

O estudo das notações temporais e espaciais desse romance, sob o ponto de vista do espaço e tempo vividos, permite perceber que essas categorias, na modernidade, são convergentes e podem ser instântaneas. O tempo e o espaço imaginados são articulados com o plano da história e o plano do discurso; permitem ao homem moderno, experimentá-los em um só tempo, ou seja, por meio de sua atualização, promovida pelo tempo presente da ficção. Nesse sentido, o tempo e o espaço tematizados, contribuem para sua revitalização e funcionam como alternativa para instalação de um espaço e tempo convergentes em que se faz possível reviver, na ficção contemporânea, os momentos desejados. O primeiro e o último capítulos dessa narrativa, *Le voyageur sans fin* e *Anna*, testemunham essa possibilidade de rememoração espaço-temporal; aí se encontram o presente, o passado e o futuro na perspectiva de um tempo e espaço (re)vividos, articulados com o plano da história, de forma pluridimensional.

Ao analisar-se *La quarantaine* e *La Yamuna*, pode se perceber que seus personagens estabelecem com o espaço vivido uma relação íntima, configurada, prioritariamente, sob duas formas : uma sensação de estranhamento, por isso de desconforto; e, uma sensação de reconhecimento, por isso de apaziguamento e de identificação. Essa relação é mediada pela experiência temporal.

---

<sup>248</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.493): “*Quand Jacques et Suzanne ont quitté Maurice définitivement, Anna et mon père étaient encore des enfants. Maintenant, mon père est mort, et Anna n’est jamais retournée voir la maison depuis soixante-sept ans!*”.

<sup>249</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.494): “*J’ai eu un instant l’idée d’aller jusqu’à la mer, là où les vagues battent en côte, là où mon père et mon grand-père couraient quand ils étaient enfants, dans une autre vie, dans un autre monde.*”.

<sup>250</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.517): “*À présent, il ne reste rien de tout cela.*”.

### 4.2.3 O tempo e o espaço sacralizados – *La Yamuna e La quarantaine*<sup>251</sup>

Essas duas instâncias narrativas, são analisadas tendo em vista a relação dos personagens com o espaço e o tempo vividos, considerada a possibilidade de sacralização dos mesmos.

#### 4.2.3.1 O Sagrado e o Profano:

##### O espaço e o tempo sagrados – A nostalgia do Paraíso e a nostalgia da Eternidade.

Todo ciclo *começa de maneira absoluta*, visto que todo o passado e toda a “história” foram definitivamente abolidos graças a uma fulgurante reintegração no “caos”. Encontramos pois, no homem, a todos os níveis, o mesmo desejo de abolir o tempo profano e de viver no tempo sagrado. Ou melhor, encontramos-os perante um desejo e uma esperança de regenerar o tempo na sua totalidade, quer dizer, de poder viver – “viver humanamente”, “historicamente” – na eternidade, pela transfiguração da duração em um instante eterno. Esta nostalgia da eternidade é, de certo modo, simétrica da nostalgia do Paraíso(...) Ao desejo de se encontrar perpétua e espontaneamente num espaço sagrado corresponde o desejo paradoxal de realizar uma forma ideal de suportar o peso, quer dizer, sem sofrer a sua irreversibilidade(...) aquilo a que poderíamos chamar a “nostalgia da eternidade” prova que o homem aspira a um paraíso concreto e crê que a conquista desse paraíso pode se realizar *neste mundo*, na Terra, e *agora*, no instante atual. (ELIADE, 2002, p.331).

A escolha por trabalhar com o espaço e tempo sacralizados se deve ao fato de que os personagens desse romance, estabelecem com essas categorias uma relação de superficialidade e profundidade. Esses sujeitos vêm-se obrigados a conviver em um espaço desconhecido, condicionados igualmente pelo lapso temporal da realidade objetiva, compreendido por aproximadamente quarenta dias.

A concepção teórica que sustenta esse estudo é fundamentada em Mircea Eliade (2001), mais especificamente, nas noções de **sagrado** e **profano**, por ele estabelecidas. Para ele, essas categorias e suas relações com o sagrado determinam a maneira pela qual o homem

---

<sup>251</sup> As citações longas se devem ao fato de considerar como leitor virtual desse trabalho, aquele que não leu, necessariamente, o romance em análise. Essas citações longas facilitam, pois, uma melhor compreensão do romance.

religioso se relaciona com o mundo. O espaço e o tempo sagrados são posturas distintas e revelam uma concepção do mundo em que se torna possível reviver na convergência-espaço temporal sacralizada, o instante promotor de prazer, que se deseja rememorar. Isso se faz possível, por meio da sacralização do espaço e o do tempo.

Como espaço sagrado, vê-se, em Eliade (2001), a concepção de um espaço que significa por si mesmo e na relação com o homem que o experimenta. É ordenado, especial e único. Esse espaço simboliza o Cosmos e atribui ao seu sujeito, uma sensação de apaziguamento das relações com ele estabelecidas. Representa o deslocamento espacial da situação de desconforto para o espaço da instalação da cosmogonia, do espaço da origem, o lugar onde pode-se experimentar a tranquilidade e a força do começo, da origem. Para melhor compreensão do que vem a ser o espaço sagrado para Eliade segue-se a passagem do seu texto, em que ele apresenta a definição desse espaço:

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo; o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras.(...) Há, portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência “forte”, significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por conseqüência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca. (ELIADE, 2001, p.25).

Nesse sentido, a sacralização do espaço pelo sujeito moderno lhe permite instaurar a ordem no espaço do qual se encontra inserido. Esse desejo de restabelecer a ordem de um espaço desconhecido, hostil e limítrofe, é a condição dos personagens da narrativa em estudo. A fundação de um espaço sagrado é uma experiência primordial e, assim, capaz de restaurar o equilíbrio da origem:

É a rotura operada no espaço que permite a construção do mundo, porque é ela que descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro”. (ELIADE, 2001, p.26).

A hierofania, no romance *La quarantaine*, é representada pela convergência espaço-temporal humanizada. O homem centraliza-se nessa convergência e estabelece o seu ponto fixo, o seu Centro, promotor de estabilidade e conforto.

Para o espaço profano, Eliade o apresenta como sendo um espaço não qualitativo, desordenado, o Caos. É o espaço no qual a experiência humana não se distingue, não havendo nada de único, nem tampouco especial. É o espaço desconhecido que não se quer apropriar; nessa narrativa, simbolizado pelo espaço do outro, o espaço opressor, o espaço de passagem, não de instalação. A passagem a seguir elucida a relação de Léon com o espaço desconhecido, que ele ainda não quer apropriar e, por isso, se constitui em um espaço profano: “Vou cuidar deles. A primeira coisa é sair daqui. Depois, em Maurício, tudo se arranjará, farei Alexandre intervir. Mas enquanto estivermos aqui, não se pode fazer nada.” (LE CLÉZIO, 1997, p.84).<sup>252</sup>

A respeito da experiência humana com os espaços sagrado e profano, Eliade apresenta uma comparação entre ambas na qual afirma:

(...) a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. A bem dizer, já não há “Mundo”, há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial. (ELIADE, 2001, p. 27).

O estabelecimento de um ponto fixo, restaurador e promotor de estabilidade se dá, nesse romance, por meio das diversas recuperações espaço-temporais, permitidas pela (re)memoração, no lapso do instante.

Nas reflexões de Eliade, o tempo, por sua vez, também não é homogêneo, sendo, pois, passível de ser sacralizado. O tempo profano, de duração ordinária, inscreve-se nos atos humanos desprovidos de significado religioso: é o tempo cronológico por excelência. O tempo do relógio, o tempo das datas; o tempo de duração evanescente. Em contrapartida, o tempo sagrado é qualitativamente diferente, é, ao mesmo tempo, primordial e indefinidamente recuperável; reversível, a-histórico. Ele apresenta o tempo sagrado como um tempo mítico, atualizável; como um tempo ontológico – “O tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente.” (ELIADE, 2001, p.63).

<sup>252</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.117): “*Je vais m’en occuper. La première chose, c’est de sortir d’ici. Après, à Maurice, tout s’arrangera, je ferai intervenir Alexandre. Mais tant qu’on est ici, on ne peut rien faire.*”.



O tempo sagrado pode ser revivido e, por isso, pode conferir ao sujeito desse romance a possibilidade de se recuperar o tempo conciliador. Na passagem que se segue, vê-se a definição de tempo sagrado:

O Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não “flui”, que não constitui uma “duração” irreversível. É um tempo ontológico, por excelência, “parmenidiano”: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota. (ELIADE, 2001, p.64).

O tempo sagrado é, portanto, o tempo mítico, o tempo primordial da origem. É o tempo forte, em que o evento teve lugar pela primeira vez. É o tempo prodigioso, em que algo de novo e de significativo se manifestou plenamente. Nessa narrativa, é o tempo revivido pela lembrança, o tempo que recupera a situação primeira, o momento da sua realização, capaz de permitir ao seu sujeito, uma ‘volta’ ao momento conciliador, um ‘reviver’ do prazer que esse momento proporcionou, atualizado pelas lembranças.

Com relação à heterogeneidade do tempo, observa-se, na seguinte citação de Eliade (2002), que o tempo sagrado e o tempo profano estabelecem entre si ligações de continuidade, portanto, não excludentes.

A heterogeneidade do tempo, a sua divisão em ‘sagrado’ e ‘profano’ não implicam apenas ‘cortes’ periódicos praticados na duração profana a fim de nela se inserir o tempo sagrado, implicam também que essas inserções do tempo sagrado sejam solidárias, diríamos mesmo contínuas. (ELIADE, 2002, p.316).

Assim, o tempo sagrado contínuo, aparentemente interrompido por intervalos profanos, possibilita compreender, do ponto de vista de sua temporalidade, a diluição de *La Yamuna*, no romance. Apesar de se apresentar como uma narrativa intercalada, constitui-se em uma complementação e não uma exclusão.

A recuperação do tempo pelas lembranças é uma atualização do presente mítico, uma re-presentação. Eliade (2002) apresenta o tempo mítico, o eterno presente, considerando-o a partir de duas características essenciais: a repetibilidade e o eterno começo. Para ele, toda ação significativa reproduz o tempo mítico e, apesar de ser um tempo a-histórico, tem sempre um início, um ponto de partida. Isso se atesta na seguinte passagem:

(...) todo *acontecimento* (toda conjuntura dotada de sentido), pelo próprio fato de *se ter produzido no tempo*, representa uma ruptura da duração profana e uma invasão do Grande-Tempo. Como tal, todo acontecimento, simplesmente

porque se verificou, porque teve lugar no tempo, é uma hierofania, uma “revelação”. (ELIADE, 2002, p.320, itálico do autor ).

No romance *La quarantaine*, a instância narrativa *La Yamuna*, é uma ruptura da duração profana, seus acontecimentos são dotados de significação, e têm lugar no tempo profano da *La quarantaine*. Ao contar a gênese de Surya, *La Yamuna* regenera o tempo mítico e promove a atualização do tempo passado, abolindo a história por um regresso contínuo, *in illo tempore*: “(...) todo tempo é suscetível de se tornar um tempo sagrado; em qualquer momento, a duração pode ser transmutada em eternidade.” (ELIADE, 2002, p.322).

Nesse sentido, o tempo sagrado apresenta-se como um tempo circular, reversível e recuperável; atualizado periodicamente pelas lembranças do sujeito moderno que, ao se relacionar com o espaço e o tempo opressores, ativa pela memória ‘os bons momentos’, precursores de sensações positivas e apaziguadoras. Isso pode ser atestado na seguinte passagem do romance, em que Léon atualiza o tempo, por meio da lembrança, instaurando na duração temporal profana, o tempo sacralizado: “Eu lhe contava tudo isso e, ao mesmo tempo, me lembrava da primavera em Londres, com Jacques.(...) Era disso que eu queria me lembrar, desses meses que agora fugiam, tornavam-se impalpáveis como uma poeira.” (LE CLÉZIO, 1997, p.194).<sup>253</sup>

O tempo em *La Yamuna* é um tempo mítico, sacralizado pelo mito cosmogônico, da Criação. A regeneração do ser humano se dá pelo regresso ao tempo original: ao se tornar contemporâneo dos deuses, no momento da Criação, o homem se torna ele também, de certa forma, um deus, capaz de promover mudanças e, assim, libertar-se das inquietações decorrentes da experiência vivida em um espaço e tempo opressores.

(...) o homem religioso reatualiza a cosmogonia não apenas quando “cria” qualquer coisa (seu “mundo pessoal” – o território habitado – ou uma cidade, uma casa, etc), mas também quando quer assegurar um reinado feliz a um novo soberano, ou quando necessita salvar as colheitas comprometidas, ou quando se trata de uma guerra, de uma expedição marítima etc. Acima de tudo, porém, a recitação ritual do mito cosmogônico desempenha um papel importante na curas, quando se busca a regeneração do ser humano. (ELIADE, 2001, p.73).

(...)

---

<sup>253</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.284): “*Je lui racontais tout cela, en même temps je me souvenais du printemps à Londres, avec Jacques.(...) C’était cela dont je voulais me souvenir, ces mois qui maintenant s’échappaient, devenaient impalpables comme une poussière.*”.

Assim, periodicamente, o homem religioso torna-se contemporâneo dos deuses, na medida em que reatualiza o Tempo primordial no qual se realizaram as obra divinas. (ELIADE, 2001, p.78).

A fusão espaço-temporal em *La Yamuna* é a regeneração cósmica, o restabelecimento da ordem do Cosmos. *La Yamuna*, é uma tentativa de se ‘escapar’ de uma situação de confinamento, de se criar um espaço e tempo primordiais, onde o momento presente e um espaço ‘anterior’ e ‘exterior’ à situação do espaço de confinamento vivido, são passíveis de se configurar na experiência de uma situação espaço-temporal paradisíaca. Trata-se de um tempo e de um lugar em que a história da humanidade pode ser reescrita. Ao contar a história da gênese de Surya, o narrador (re)atualiza a sua própria história. Ao sacralizá-la, ele se aproxima dos deuses e, por isso, se sente poderoso e promotor de mudanças, atualizando o tempo mítico.

Mas o Tempo mítico que o homem se esforça por reatualizar periodicamente é um Tempo santificado pela presença divina, e pode-se dizer que o desejo de viver na presença divina e num mundo perfeito (porque recém-nascido) corresponde à nostalgia de uma situação paradisíaca. (ELIADE, 2001, p.82).

No romance *La quarantaine*, o tempo profano é considerado como aquele cronológico, linear, em que não há uma íntima relação com o seu sujeito, não há uma vivência desse tempo, de forma qualitativa, conciliadora. É o tempo representado pela instância narrativa *La quarantaine*, por meio das notações de Léon, datadas, como em um diário de viagem, assim como aquela de *Journal du botaniste*, pelos registros ‘científicos’ do botânico, John Metcalfe. É o tempo cuja relação humanizada não é positiva, ao contrário, trata-se de um tempo opressor, ilustrado na seguinte passagem:

Ouç o ruído do vento, tenho o gosto do mar nos lábios, como no dia de nossa chegada à ilha. Tenho a impressão de escutar o apito do sirdar, do outro lado, mas por quê? A aurora ainda está longe, a noite é longa.(...) A noite parece sem fim. (LE CLÉZIO, 1997, p.214).<sup>254</sup>

Quando não há, pois, uma relação amistosa com o tempo, quando ele não chega a ser sacralizado, ele não se quer ser lembrado, revivido e, então, torna-se opressor e suscita repulsa. Os personagens, em quarentena, oprimidos pela imposição do tempo profano, sucumbem, ora por meio da morte física, como no caso do personagem John Metcalfe, ora por

<sup>254</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.314): “J’entends le bruit du vent, j’ai le goût de la mer sur mes lèvres, comme au jour de notre arrivée sur l’île. Il me semble entendre le sifflet du sirdar, de l’autre côté, mais pourquoi? L’aube est encore loin, la nuit est longue. (...)La nuit semble sans fin.”

meio da loucura, como o caso de sua esposa, que não suportou a realidade objetiva da relação espaço-temporal de insularidade e perda. Esse processo de dessacralização do tempo é esclarecido por Eliade (2001, p.94):

Quando deixa de ser um veículo pelo qual se pode restabelecer uma situação primordial e reencontrar a presença misteriosa dos deuses, quer dizer, quando é dessacralizado, o Tempo cíclico torna-se terrífico; revela-se como um círculo girando indefinidamente sobre si mesmo, repetindo-se até o infinito.

Assim, o tempo que não é sacralizado não se mostra apto à proporcionar ao sujeito moderno o equilíbrio e a sensação de apaziguamento, imprescindíveis a seu bem-estar físico e psicológico, em um mundo fragmentado e controverso.

#### 4.2.3.2 *O tempo e o espaço sacralizados*

Os personagens de *La quarantaine*, no decorrer da narrativa, são conduzidos por uma tensão psicológica que se agrava na medida em que os conflitos internos se apresentam como instigadores da caótica condição humana. Ao deixarem o espaço conhecido, a França, deixam igualmente o conforto da previsibilidade, aventurando-se em um espaço ameaçador, sombrio e limítrofe. A ilha em que se encontram exilados é, então, desconhecida. Incapazes de abandoná-la faz-se necessário, pois, relacionar-se com a mesma, ainda que sob a forma de estranhamento ou, mais além, de repulsa. O novo espaço não lhes é acolhedor e, por isso, está destituído de referências apaziguadoras.

Essa narrativa mostra-se, ao leitor moderno, plena de pistas instigantes e encorajadoras das reflexões existenciais. O leitor aí se reconhece, reconhecendo suas limitações. Seus questionamentos coadunam-se com aqueles dos personagens, em uma perfeita simbiose, visto que, ambos compartilham as mesmas angústias provocadas pela situação espaço-temporal de desconforto do mundo moderno, dificultando-lhes seu reconhecimento nesse mundo instantâneo e virtual.

Os personagens chegam a esse espaço desconhecido, localizado nas proximidades do espaço vivido pelos seus ancestrais, a ilha Maurício, e, ao mesmo tempo tão longe do espaço conhecido, a França.

Durante quarenta dias, muitos europeus vêm-se obrigados ao convívio com escravos indianos, importados para reforçar a colheita da cana-de-açúcar na ilha Maurício. Assim, a ilha, espaço fechado e aberto ao mesmo tempo, será para seus exilados a antecipação do

inferno e a instalação de um momento de reflexão capaz de contribuir para adoção de uma identidade.

As representações temporais convergem para uma reflexão sobre a noção de tempo linear passado-presente-futuro, confortável e esperada, sobre o tempo instantâneo que se instala na relação que o sujeito da modernidade estabelece consigo mesmo e com o outro em um momento de interiorização, e na relação com o espaço experimentado e vivenciado em determinado momento; não havendo, dessa forma, necessariamente, uma noção de anterioridade e posterioridade. Nessa narrativa pode se observar a atualização do tempo na relação que o personagem estabelece com o seu exterior e com o seu interior. É o tempo da reflexão, da observação, da maturação, o tempo sacralizado; sujeito às representações do mundo objetivo.

Desde o desembarque meu relógio parou. Sem dúvida a água marinha, a areia escura, ou o talco que aflora, que voa nas rajada de vento. Deixei-o de lado, já não sei onde, esqueci-o, talvez na maleta de médico de Jacques, com minhas abotoaduras e o pequeno lápis de ouro do bisavô Éliacin. Agora, tenho uma outra medida do tempo, que é o vaivém das marés, a passagem dos pássaros, as mudanças no céu e na laguna, as batidas de meu coração. (LE CLÉZIO, 1997, p.104).<sup>255</sup>

Nesse romance, a situação de quarentena apresenta um espaço delimitado e opressor, devido às interdições impostas àqueles submetidos à condição de exilados. Esse espaço, que à primeira vista parece ser ameaçador, constitui-se em um espaço capaz de promover reflexões profundas com relação aos conflitos internos vivenciados pelo personagem.

Observa-se a presença de personagens que, devido à dissolução de traços referenciais objetivos e aos múltiplos deslocamentos vividos, buscam na relação espaço-temporal a representação de algo seguro, capaz de instaurar a harmonia e o equilíbrio na relação entre o homem moderno e a *outridade*<sup>256</sup>, entre o espaço vivido e o espaço da *imaginação*. Na narrativa vislumbra-se a possibilidade da experiência do mundo objetivo tornar-se menos angustiante na medida em que o homem usufrui, como possibilidade, o trânsito entre seu mundo objetivo e o mundo da imaginação. Bachelard considera o espaço da imaginação como o espaço poético; revelador das experiências humanas, mais caras. Essas reflexões podem ser

<sup>255</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.146): “*Depuis le débarquement, ma montre s’est arrêtée. Sans doute l’eau de mer, le sable noir, ou le talc qui affleure, qui vole dans les rafales du vent. Je l’ai mise de côté, je ne sais plus où, je l’ai oubliée, peut-être dans la trousse de médecin de Jacques, avec mes boutons de manchette et le petit crayon en or de l’arrière-grand-père Éliacin. Maintenant, j’ai une autre mesure du temps qui est le va-et-vient des marées, le passage des oiseaux, les changements dans le ciel et dans la lagune, les battements de mon coeur.*”.

<sup>256</sup> O termo *outridade* é emprestado de Octávio Paz em *O arco e a lira*.(1982)

assim esclarecidas: “Pensamos que nos conhecemos no tempo(...), quando tudo o que conhecemos é uma seqüência de fixações nos espaços da estabilidade do ser. As memórias são imóveis e quanto mais seguramente fixadas no espaço, tanto mais sólidas são.” (HARVEY, 1993, p.116).

Nesse estudo, compreende-se, pois, por espaço e tempo sacralizados, aqueles vividos; conciliadores. Sua apropriação promove uma nova identidade e a conseqüente libertação da situação de confinamento. O tempo sacralizado é atualizado pelas lembranças, materializado no *instante* de sua rememoração. Trata-se do tempo maior, sem significação cronológica, o tempo da plenitude, desejado, eterno, o presente imóvel. A relação do tempo com o espaço sacralizados, permite ao homem dessa narrativa (re)viver o tempo que se quer ser lembrado. Por meio da convergência espaço-temporal, o indivíduo atualiza o tempo passado no presente intemporal. O tempo e o espaço apropriados levam o personagem Léon a se relacionar com o tempo sob uma nova perspectiva, adotando para si, nessa experiência espaço-temporal, uma nova medida do tempo.

Essa relação, nesse romance, pode ser percebida por meio do desejo de se chegar a um espaço e tempo conciliadores. A condição de insularidade dos seus personagens é instigadora de uma nova relação espaço-temporal. Aqueles que intencionam atenuar essa relação de desconforto, podem fazê-lo adotando-se uma nova postura diante do espaço e do tempo circundantes. O processo a ser efetivado para se chegar a um espaço e tempo conciliadores, sacralizados, promotores de apaziguamento dos conflitos existenciais do momento, passa, necessariamente, pela identificação com o espaço e o tempo da quarentena; pelas novas experiências que encontram lenitivo na convergência espaço-temporal já vivida e (re)atualizada.

A análise dessas categorias sacralizadas, empreende-se no estudo das relações espaço-temporais, por meio do estabelecimento de uma nova identidade, decorrente dessa nova relação espaço-tempo inusitada, e na conseqüente sacralização do espaço e do tempo (re)vividos como processo de libertação. Destaca-se ainda, que a referida sacralização, tem o seu ápice no espaço e tempo sagrados, ou seja, na instância narrativa *La Yamuna*, em que se vê a inserção desse sujeito no espaço sagrado, por excelência.

Desde sua chegada à ilha Plate, a escala para Maurício, os personagens desse romance sentem-se constrangidos e reféns da situação de quarentena, aí instalada. Cada um deles, que ressentem tal condição, relaciona-se com o tempo e o espaço novos, à sua maneira. Identificam-se duas posturas distintas dessa relação quando se analisa, de um lado, o personagem John Metcalfe, o botânico, que se relaciona com o espaço novo, profissionalmente, e de um outro,

Léon, que vai apropriando-se desse espaço ao longo do romance, de forma, inicialmente, repulsiva, até chegar a fazer parte do mesmo por meio de um processo simbiótico. É exatamente o percurso evolutivo desse personagem, a sua relação com o espaço e o tempo novos, que interessam nessa análise do tempo e o do espaço sacralizados. É o caminho percorrido em busca de Suryavati o indicador dessa relação espaço-temporal.

O personagem Léon viaja para Maurício para resgatar, em sua ancestralidade, a compreensão de si mesmo. Esse resgate seria efetivado na relação com o espaço vivido anteriormente e agora recuperado. Desde sua partida, Léon sabia que essa nova experiência espaço-temporal facilitaria seu projeto identitário. Reviver o espaço, o tempo do passado, de um passado aparentemente tranqüilo, constituir-se-ia em uma experiência apaziguadora e (re)conciliadora. Surpreendido pela escala na ilha Plate, esse personagem vê-se obrigado a experimentar o desconforto de uma relação espaço-temporal indesejada e aterrorizadora. O que se percebe é o fato desse personagem, descobrir ser possível resgatar e, ou assumir uma nova identidade, mesmo em uma situação de insularidade. Acredita-se que essa condição inesperada mostra-se mais eficaz na realização do seu intuito. A condição de isolamento suscita, nesse momento, um desequilíbrio interno, uma crise existencial, promotores de mudanças radicais. À medida que Léon relaciona-se com esse novo tempo e novo espaço, ele vai criando (e o autor recriando) uma história plena de emoções, imprescindíveis ao sujeito moderno que busca o auto-conhecimento. Como seria, pois, possível, ignorar o espaço e o tempo de uma quarentena? Como sair ileso da experiência de uma *saison en enfer*?<sup>257</sup> São essas as indagações que permeiam o leitor, que compartilha essas angústias.

O processo de auto-conhecimento desse sujeito pós-moderno (Khel, 2008), e a conseqüente sacralização do espaço e do tempo, dá-se na seguinte orientação: há, inicialmente, uma ambientação espaço-temporal neutra, em que o personagem se posiciona na *superficialidade* dessa relação, ou seja, as impressões desse novo espaço ainda não interferem como modificadores da sua condição. Na seqüência, Léon, começa a se relacionar com o espaço e o tempo estabelecendo, com o botânico, um inventário da flora da ilha, reconhecendo de forma ‘curiosa’ o lugar em que se encontra confinado. Até aqui, o espaço e o tempo são apresentados ao leitor como categorias estanques e invariáveis. Numa etapa posterior, Léon, ressentido das limitações e desconfortos de sua condição espaço-temporal insular e, quase que intuitivamente, inicia um processo de apropriação desse espaço e tempo, agora experimentados. Essa apropriação vai efetivando-se na medida em que Léon se

---

<sup>257</sup> O termo *saison en enfer* é emprestado de Rimbaud, refere-se a uma das suas produções literárias.

relaciona com o espaço em busca de estabilidade e equilíbrio para o momento constrangedor que vivencia. Assim, observa-se o deslocamento do lugar do personagem na sua relação espaço-temporal, ou seja, da superficialidade do reconhecimento inventariado, passa-se à apropriação do espaço e do tempo da situação de quarentena. O personagem Léon, vai apropriando-se desse novo espaço, reconhecendo-o, identificando seus artifícios físicos, os caminhos mais fáceis para se deslocar na ilha. Tal apropriação, efetivada por meio do reconhecimento do espaço físico, se desenvolve e toma corpo quando Léon não se limita mais ao reconhecimento físico da geografia da ilha, da sua composição vegetal e mineral, mas vai além dessa superficialidade material; não se limita mais ao reconhecimento dos atalhos, descobre novos caminhos, apropria-se das ‘armadilhas’ desse novo espaço. A partir daí, essa apropriação espaço-temporal possibilita a Léon, estabelecer com o espaço e o tempo circundantes uma relação conciliadora, mostrando-se passível de ser sacralizada. Muitos são os meios, nesse romance, pelos quais pode-se chegar a esse espaço e tempo sacralizados; dentre eles, destaca-se a convergência espaço-temporal atualizada pelas lembranças, pelos sonhos, pelos poemas. Partindo-se do espaço e do tempo sacralizados, o personagem Léon incorpora essa nova experiência e por meio de um processo simbiótico, funde-se a esse espaço e assume, para si uma nova identidade – eurásiana. Nesse sentido observa-se uma mudança de comportamento com relação ao espaço e o tempo, que agora migra da sua superficialidade para o seu *aprofundamento*.

Da experiência espaço-temporal sacralizada, passa-se àquela do espaço e tempo sagrados. A sacralização espaço-temporal da instância narrativa *La quarantaine* é identificada por meio do espaço sagrado da gruta, o lugar onde Surya faz suas oferendas para Yama, o senhor da ilha, e sua irmã Yamuna. O lugar para onde Surya conduziu Léon, um lugar mágico, protegido dos desconfortos do mundo circundante. É também nele que Surya conta a Léon a história sagrada de sua mãe Ananta. A instância narrativa *La Yamuna*, por sua vez, é o espaço sagrado em sua plenitude. Apesar de ser uma história de horror e mortes, é a materialização do imaginário hindu. No qual deuses e humanos estabelecem uma relação íntima, permeada pelo espaço do rio Yamuna, atualizado pelo tempo mítico.

São selecionadas algumas passagens do romance que ilustram e esclarecem as reflexões acima apresentadas. Com relação à primeira etapa do percurso de sacralização do espaço e do tempo, ou seja, a apropriação espaço-temporal, identifica-se na narrativa, a relação do personagem Léon com o espaço que ele elege como sendo o espaço promotor de segurança e conforto – O Rochedo dos Diamantes; o lugar da aparição de Surya. Essa sensação espacial como o ‘porto seguro’ pode ser assim confirmada:



Aqui, tenho a impressão de que não há mais nada de trágico. Pode-se esquecer os apitos lúgubres do sirdar (...) Pode-se até mesmo esquecer os doentes encerrados no dispensário, a febre que seca seus olhos e seus lábios e, em frente, o contorno escuro de Gabriel, que espera.(...) Amo o rochedo do Diamante (...) É o lugar onde posso esquecer o apito do sirdar e a atmosfera pesada da Quarentena, os discursos de Julius Véran.(...) (LE CLÉZIO, 1997, p.62).<sup>258</sup>

Na passagem abaixo, pode se perceber que a relação de Léon com o tempo ‘quantitativo’ é trocada por uma relação ‘qualitativa’, orientada pelo reconhecimento do espaço apropriado, promotor de apaziguamento. Atesta-se a ação do tempo conciliador, o tempo que acalma e cura.

Enquanto caminho rumo à ponta, escuto a maré. Há aquela vibração que vem do fundo do oceano, do soclo da terra. Quando a maré começa a baixar, sei que Suryavati deve vir. Espero-a em meu lugar, semi-oculto atrás dos tufo de corriola.(...)As vagas perderam sua força. Mesmo o vento tornou-se menos violento. Há uma espécie de silêncio, uma paz. Penso que nesse exato momento a febre de Suzanne deve baixar, ela se deita no chão, com a cabeça apoiada nos joelhos de Jacques. Enfim pode adormecer. (LE CLÉZIO, 1997, p.64).<sup>259</sup>

Léon volta ao espaço conhecido, já apropriado, em busca do espaço ocupado por Suryavati; o desejo de fazer parte do espaço dela, é índice da vontade de se fazer parte do espaço sacralizado, do espaço promotor de conciliação. A passagem seguinte, confirma essa reflexão:

Esta noite, voltei ao topo do vulcão para olhar a aldeia dos cules. Sentado ao abrigo das ruínas do farol, escutava o assobio do vento nas pedras.(...) Queria ver até a outra ponta da rua, ali onde começavam as cabanas dos pobres, ali onde vivia Suryavati. (LE CLÉZIO, 1997, p.66).<sup>260</sup>

<sup>258</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.87): “*Ici, il me semble qu’il n’y a plus rien de tragique. On peut oublier les sifflets lugubres du sirdar (...) On peut même oublier les malades enfermés dans le dispensaire, la fièvre qui sèche leurs yeux et leurs lèvres, et, en face, la silhouette noire de Gabriel. (...) J’aime le rocher du Diamant (...) C’est l’endroit où je peux oublier le sifflet du sirdar, et l’atmosphère pesante de La quarantaine, les discours redondants de Julius Véran.(...)*”.

<sup>259</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.89): “*Tandis que je marche vers la pointe, j’entends la marée. Il y a cette vibration qui vient du fond de l’Océan, du socle de la terre. Quand la marée commence à descendre, je sais que Suryavati doit venir. Je l’attends à ma place, à demi caché derrière les touffes de batatran, dans un creux des rochers.(...) Les vagues ont perdu leur force. Le vent même est devenu moins violent. Il y a une sorte de silence, une paix. Je pense qu’en ce moment même la fièvre de Suzanne doit tomber, elle se couche sur le sol, la tête appuyée sur les genoux de Jacques. Elle peut enfin s’endormir.*”.

<sup>260</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.93): “*Ce soir, je suis retourné jusqu’au sommet du volcan pour regarder la ville des coolies. Assis à l’abri des ruines du phare, j’écoutais le sifflement du vent dans les pierres.(...) Je voulais voir jusqu’à l’autre bout de la rue, là où commençaient les cabanes des pauvres, là où vivait Suryavati.*”.

O espaço conhecido, apropriado, não se apresenta mais como opressor ou ameaçador, ao contrário, conciliador, que não inspira temores. Isso se confirma no seguinte trecho do romance:

Como todas as manhãs, tirei minhas roupas protegido por uma rocha e mergulhei na água da laguna, nadando de olhos abertos no nível dos corais. A água estava leve, pouco mais fresca que o ar. Eu tinha a impressão de ser um pássaro também. Perto da barreira dos recifes, há um banco de areia. Foi aí que me detive, não tenho nada a temer dos ouriços nem dos peixes-escorpiões. (LE CLÉZIO, 1997, p.78).<sup>261</sup>

O espaço dominado, apropriado não se apresenta mais em sua superficialidade física a partir do momento em que Léon, faz parte dele e com ele se concilia. Reconhecer seus ‘sinais’ significa sobreviver. Pode-se, assim, ilustrar essa relação com o espaço: “O estrondo das vagas ressoa no soclo da ilha, a água da laguna torna-se escura, atravessada por veias negras. É o sinal de que é preciso voltar atrás.” (LE CLÉZIO, 1997, p.80).<sup>262</sup>

O espaço e o tempo conciliadores promovem uma sensação de bem-estar e demonstram o desejo de Léon, de eternizar o tempo atualizado pelo instante. Esse personagem quer (re)viver o instante sacralizado pela presença de Suryavati. Isso se confirma no trecho que se segue: “Cheguei a gritar com todas as minhas forças, como as crianças no outro dia: Suryavaaati! Era um nome mágico que podia deter tudo, que podia fazer durar eternamente o instante em que eu vira a moça em pé no recife como se caminhasse sobre a água.” (LE CLÉZIO, 1997, p.83).<sup>263</sup>

A apropriação espaço-temporal conciliadora, permite a Léon uma nova relação com o espaço da ilha; ele passa a ter uma nova medida do tempo, suscitada pela observação do espaço apropriado, sacralizado:

<sup>261</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.108): “Comme chaque matin, j’ai ôté mes vêtements à l’abri d’un rocher et j’ai plongé dans l’eau du lagon, nageant les yeux ouverts au ras de coraux. L’eau était légère, à peine plus fraîche que l’air. J’avais l’impression d’être un oiseau, moi aussi. Non loin de la barrière des récifs, il y a un banc de sable. C’est là que je me suis arrêté, n’ayant rien à craindre de oursins ni de poissons-scorpions.”

<sup>262</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.112): “Le grondement des vagues résonne dans le socle de l’île, l’eau du lagon devient sombre, traversée de veines noires. C’est le signal qu’il faut retourner en arrière.”

<sup>263</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.116): “J’ai même crié, de toutes mes forces, comme les enfants l’autre jour: Suryavaaati! C’était un nom magique qui pouvait tout arrêter, qui pouvait faire durer éternellement l’instant où j’avais vu la jeune fille debout sur le récif comme si elle marchait sur l’eau.”

Todo o dia, fiquei indo e vindo entre a Quarentena e a ponta rochosa, para esperar Surya, sem acreditar nisso. Descobri que os terrenos de corriolas e as moitas trazem agora a marca de meus passos, uma espécie de trilha que tracei à força de circular, como o rastro de um animal. Foi essa descoberta que me fez sentir o tempo decorrido, mais do que nenhum calendário o teria feito. Parece-me que conheço cada pedra da orla, cada passagem entre as arestas dos corais, cada tufo de erva daninha e cada planta. Os pássaros de Pigeon House Rock, que no começo tinham medo de mim, não fogem mais quando chego. Trago-lhes oferendas, um pouco de bacalhau seco, pedaços de biscoito besuntados de sebo. (LE CLÉZIO, 1997, p.101).<sup>264</sup>

Na passagem do romance, que se segue, vê-se ainda a relação espaço-temporal assumida por Léon, nessa sua nova condição, quando ele deixa o espaço da Quarentena para ir ao encontro de Surya. Percebe-se que, nesse trecho, a mudança de postura com relação ao espaço e ao tempo circundantes é mediada pela audição. Acredita-se que as narrativas sagradas, contadas oralmente, inserem seus ouvintes em um universo místico em que não há lugar para constatações, ao contrário, é a imaginação criadora que impregna e desenha a ambientação dessas histórias. Aqui, nesse trecho, os ouvidos, que escutam os sons exteriores da natureza, se fundem àqueles que escutam os sons vindos do coração. Os ouvidos do personagem Léon encontram ressonância nos ouvidos que ‘lêem’ essa narrativa, e, em uníssono, comungam o milagre da literatura, a cumplicidade entre autor-leitor que, agora, passam a ouvir as batidas de seu coração, representadas pelo som emitido pelas batidas imaginárias, sacralizadas no coração do personagem Léon:

A lua ilumina a areia e a laguna. O vento lavou o céu escuro. Está quase frio. Caminho descalço por meu atalho, sem fazer ruídos. Estou vestido apenas com calças e uma camisa sem colarinho, e o ar da noite me faz estremecer deliciosamente. Meu coração bate como o de um colegial que pulou o muro. Enquanto esperava que todo mundo houvesse adormecido, escutava as batidas de meu coração, tinha a impressão de que se misturavam à vibração regular que marca a passagem do tempo. Desde o desembarque, meu relógio parou. Sem dúvida a água marinha, a areia escura, ou o talco que aflora, que voa nas rajadas de vento. Deixei-o de lado, já não sei onde, esqueci-o, talvez na maleta de médico de Jacques, com minhas abotoaduras e o pequeno lápis de ouro do bisavô Éliacin. Agora, tenho uma outra medida do tempo, que é o

<sup>264</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.142): “*Tout le jour, je suis allé et venu entre La quarantaine et la pointe rocheuse, pour attendre Surya, sans y croire. J’ai découvert que les plants de batatrans et les buissons portent maintenant la marque de mes pas, une sorte de sente que j’ai tracée à force de circuler, comme la trace d’une bête. C’est cette découverte qui m’a fait ressentir le temps écoulé, plus que ne l’aurait fait aucun calendrier. Il me semble que je connais chaque pierre du rivage, chaque passage entre les arêtes des coraux morts, chaque touffe de chiendent et chaque plante. Les oiseaux de Pigeon House Rock, qui au début avaient peur de moi, ne s’enfuient plus quand j’arrive. Je leur apporte des offrandes, un peu de morue séchée, des morceaux de biscuit graissés au suif.*”.

vaivém das marés, a passagem dos pássaros, as mudanças no céu e na laguna, as batidas de meu coração. (LE CLÉZIO, 1997, p.104).<sup>265</sup>

O espaço e o tempo convergentes, apropriados por Léon, possibilitam a esse personagem a instalação de uma nova identidade, que aos poucos vai se estabelecendo na relação de identificação com esse espaço e tempo novos. Nos trechos do romance, a seguir, observa-se que Léon, ao identificar-se com espaço apropriado, vai se despindo da identidade européia, assumindo, aos poucos, a identidade eurásiana:

Eu me dispo e escondo minhas roupas nos rochedos, perto do recife. (...) Nado lentamente (...) De súbito, meu coração bate mais rápido. Uma sombra desliza entre os corais, gira atrás de mim, como um cão irritado.(...) É o *tazor*, o barracuda. Surya me falou dele quando eu estava na praia. É o dono da laguna. Se se tem medo dele, ataca, morde. Mas quando nos conhece, deixa-nos passar. Talvez Surya lhe tenha falado de mim, pois o *tazor* me deixa atravessar sem fazer nada.(...) A travessia não durou mais de dez minutos e, no entanto, tenho a impressão de ter alcançado o outro extremo do mundo. (LE CLÉZIO, 1997, p.112).<sup>266</sup>

Aqui, o sol brilha com mais força. Sinto o ardor em minhas costas, em meus ombros, lamento ter me despido, não ter conservado mais que esse *langousti* que me serve de tapa-sexo. Com minha pele quase negra, meus cabelos longos, emaranhados pelo sal, e o bigode que acentua meu lábio superior, devo parecer um cule indiano, pelo menos é o que Jacques me disse outro dia. Eu me pareço sobretudo com minha mãe, a Eurásiana. É a ela que devo meus cabelos pretos e muito abundantes, meus olhos cor de âmbar e o arco das sobrancelhas, como que desenhadas a carvão, que se juntam na base do nariz. Então, no internato de Rueil-Malmaison, os meninos me diziam: cigano, gitano! Agora, tornou-se verdade. (LE CLÉZIO, 1997, p.114).<sup>267</sup>

<sup>265</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.146): “*La lune éclaire le sable et la lagune. Le vent a lavé le ciel noir. Il fait presque froid. Je marche pieds nus sur mon sentier, sans faire de bruit. Je suis vêtu seulement d’un pantalon et d’une chemise sans col, et l’air de la nuit me fait frissonner délicieusement. J’ai le coeur qui bat comme un collégien qui a fait le mur. Tandis que j’attendais que tout le monde soit endormi, j’écoutais les coups de mon coeur, il me semblait qu’ils résonnaient dans tout le bâtiment de La quarantaine, jusque dans le sol, qu’ils se mêlaient à la vibration régulière qui marque le passage du temps. Depuis le débarquement, ma montre s’est arrêtée. Sans doute l’eau de mer, le sable noir, ou le tale qui affleure, qui vole dans les rafales de vent. Je l’ai mise de côté, je ne sais plus où, je l’ai oubliée, peut-être dans la trousse de médecin de Jacques, avec mes boutons de manchette et le petit crayon en or de l’arrière-grand-père Éliacin. Maintenant, j’ai une autre mesure du temps, qui est le va-et-vien des marées, le passage des oiseaux, les changements dans le ciel et dans la lagune, les battements de mon coeur*”.

<sup>266</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.159): “*Je me déshabille et je cache mes vêtements dans les rochers, près du récif.(...) Je nage lentement (...) Tout à coup, mon coeur bat plus vite. Une ombre glisse entre les coraux, tourne derrière moi, comme un chien hargneux.(...) C’est le tazor, le barracuda, Surya m’a parlé de lui quand j’étais sur la plage. C’est lui le maître de la lagune. Si on a peur de lui, il vient sur vous, il vous mord. Mais quand il vous connaît, il vous laisse passer. Peut-être que Surya lui a parlé de moi, car le tazor me laisse traverser le lagon sans rien faire(...) La traversée n’a pas duré plus de dix minutes, et pourtant j’ai l’impression d’avoir atteint l’autre bout du monde.*”.

<sup>267</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.161): “*Ici, le soleil brille avec plus de force. Je sens la brûlure sur mon dos, sur mes épaules, et je regrette de m’être déshabillé, de n’avoir gardé que ce langousti qui me sert de cache-sêxe. Avec ma peau presque noire, mes cheveux longs, emmêlés par le sel, et la moustache qui accentue ma lèvre supérieure, je dois ressembler à un collie indien, du moins c’est ce que*

A passagem do romance, a seguir, é selecionada por ilustrar o processo de apropriação do espaço, por parte de Léon. A apropriação do espaço de Surya se dá por meio de sua assimilação alegórica, promovida por um momento de vertigem. Permeada por impressões sensoriais (tato, visão, olfato e audição), essa apropriação orienta-se para a identificação desse espaço, antes repulsivo, agora conciliador. Ela funde em si mesma a cumplicidade, a fecundação e a adoção de uma nova identidade.

Vista daqui, Maurício parece imensa, distante, um continente.(...) Estou em casa aqui, no lugar com que sempre sonhei, no lugar a que devia vir desde sempre. Não compreendo como é possível, mas reconheço cada partícula, cada detalhe, as vagas, as correntes que mudam a cor do mar, os recifes. Não me sinto mais prisioneiro.(...) tudo isso é o mundo de Surya, que partilho com ela. Isso não tem nada a ver com os contos que Jacques me relatava antigamente, Médine e a casa Anna (...) Essas coisas existiriam ainda? (...) Continuo a sentir a mesma vertigem.(...) Estendi-me na terra negra e ardente, em uma cavidade (...) passo minhas mãos pela pedra gasta, suave como a pele. Sinto na pedra o corpo de Surya, fino e maleável, que se esquivava e se entregava.(...) ouço a música dos braceletes em volta de seus pulsos, a música do vento (...) Meu sexo está endurecido, tenso de causar dor, todo o abrasamento do céu e a solidão eterna dos pássaros devem desfazer-e, essa força que está em mim não pode mais permanecer prisioneira, deve jorrar.(...) De súbito, a luz entra por meus olhos, abri minhas pálpebras para o raio do sol, e sinto jorrar minha semente contra a pedra negra. Ela jorra, escoia na pedra e na areia queimada, e eu fico imóvel, esgotado, escuto as batidas de meu coração e as batidas do mar no soco da ilha, a longa vibração que está unida à luz. (LE CLÉZIO, 1997, p.118).<sup>268</sup>

Após esse momento de idílio com o espaço, o personagem Léon apropria-se do tempo de Surya, como um tempo conciliador, sacralizado. Isso se constata no seguinte trecho do romance:

---

*Jacques m'a dit l'autre jour. Je ressemble surtout à ma mère, l'Eurasienne. C'est à elle que je dois mes cheveux noirs et très abondants, mes yeux couleur d'ambre et l'arc des sourcils, comme dessinés au charbon, qui se rejoignent à la racine du nez. Alors, à la pension de Rueil-Malmaison, les garçons me disaient : gitan, tzigane! Maintenant c'est devenu vrai."*

<sup>268</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.166): *"Vue d'ici, Maurice paraît immense, lointaine, un continent.(...) Je suis ici chez moi, à l'endroit dont j'ai toujours rêvé, l'endroit où je devais venir depuis toujours. Je ne comprends pas comment c'est possible, mais je reconnais chaque parcelle, chaque détail, les vagues, les courants qui changent la couleur de la mer, les écueils. Je ne me sens plus prisonnier.(...) tout cela est le monde de Surya, que je partage avec elle. Cela n'a plus rien à voir avec les contes que me disait Jacques autrefois, Médine et la maison d'Anna (...) Est-ce que ces choses-là existent encore? (...) Je ressens toujours le même vertige (...) Je me suis allongé sur la terre noire et brûlante, dans une anfractuosité (...) je passe mes mains sur la pierre usée, douce comme la peau. Je sens dans la pierre le corps de Surya, mince et souple, qui se dérobe et se donne.(...) Je sens contre ma poitrine ses seins si jeunes, légers(...) j'entends la musique de ses bracelets autour de ses poignets, la musique du vent(...) Mon sexe est durci, tendu à faire mal, toute la brûlure du ciel et la solitude éternelle des oiseaux doivent se résoudre, cette force qui est en moi ne peut plus rester prisonnière, elle doit jaillir.(...) Tout à coup, la lumière entre par mes yeux, j'ai ouvert mes paupières sur la foudre du soleil, et je sens jaillir ma semence contre la pierre noire. Elle jaillit, elle coule sur la pierre et dans le sable brûlés, et je reste immobile, épuisé, j'écoute les coups de mon cœur et les coups de la mer sur le socle de l'île, la longue vibration qui est unie à la lumière."*

Agora fecho os olhos, não tenho mais inquietação. Não tenho mais medo do tempo. Amanhã, depois de amanhã, mais tarde, estarei ainda aqui, no fim do mundo, longe das vinganças. Surya estará junto de mim, saberei retê-la, eu lhe falarei da Inglaterra, de Paris, de países que não existem. Escutarei sem me cansar, ela me contará o que leu no *Illustrated London News*, ou então a história de sua mãe. Ela me falará em sua língua tão doce e fluida, como se cantasse. (LE CLÉZIO, 1997, p.119).<sup>269</sup>

O espaço apropriado e compartilhado por Léon e Suryavati, pode ser ilustrado na passagem do romance, abaixo, em que o leitor é inserido no espaço sagrado por excelência, *La Yamuna*. Trata-se do anúncio da viagem genésica de Suryavati, no imaginário idealizado do espaço hindu, que antecede, de imediato, a instância narrativa *La Yamuna*:

Estreito Surya contra mim, sinto seu rosto contra o meu, o movimento dos cílios, seus lábios, sua respiração.(...) Tudo é tão estranho e novo, inesperado. Sinto a mesma vertigem, o mesmo desejo. Parece-me que sou levado em uma viagem com Surya, a bordo de uma jangada de pedra, diante da montanha semelhante a uma vaga. (LE CLÉZIO, 1997, p.129).<sup>270</sup>

Depois da apropriação do espaço de Surya, Léon assume junto a ela, uma nova identidade por ela atribuída; como se unidos por laços consangüíneos fraternais, como seu irmão, filho de Ananta. O parentesco idealizado, facilita a adoção da identidade eurásiana. Essas reflexões podem ser ilustradas nas seguintes passagens:

‘Foi aqui que minha avó Giribala foi queimada, quando voltou da Índia. Alguém pôs fogo em sua fogueira, alguém varreu suas cinzas para o mar, para que ela retorne ao Yamuna.’ Ela toma minha mão, como fez ontem, diante da fonte.(...) Ela pega um pouco de cinza misturada à areia escura e, lentamente, passa seus dedos em meu rosto, em minhas faces, em minhas pálpebras. Desenha traços e círculos, e sinto uma grande calma penetrar em mim. Diz palavras em sua língua. Como uma prece ou uma canção(...) Depois ela junta as mãos em minha nuca, e atrai minha cabeça para si, apóia-a contra seu peito, para que eu escute as batidas de seu coração. Chama-me pela primeira vez por

<sup>269</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.168): “Maintenant je ferme les yeux, je n’ai plus d’inquiétude. Je n’ai plus peur du temps. Demain, après-demain, plus tard, je serai encore ici, au bout du monde, loin de vengeances. Surya sera contre moi, je saurai la retenir, je lui parlerai de l’Angleterre, de Paris, des pays qui n’existent pas. J’écouterai sans me lasser, elle me racontera ce qu’elle a lu dans l’*Illustrated London News*, ou bien l’histoire de sa mère. Elle me parlera dans sa langue si douce et fluide, comme si elle chantait.”

<sup>270</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.183): “Je tiens Surya contre moi, je sens son visage contre le mien, le battement des cils, ses lèvres, son souffle.(...) Tout est si étrange, et nouveau, inespéré. Je ressens le même vertige, le même désir. Il me semble que je suis emporté dans un voyage avec Surya, à bord d’un radeau de pierre, devant la montagne pareille à une vague.”

meu nome, o nome que me deu, para sempre: ‘*Bhaiii*. Quer ser meu irmão?’. (LE CLÉZIO, 1997, p.134).<sup>271</sup>

Esperam, na esperança de ver Ananta, de receber alimento, uma benção. Ela é como a mãe dos párias, conhece as plantas, sabe curar, afastar os *yangues*. Tenho a impressão de que ela é a mãe que jamais conheci, que pode me dar calor, amor. (LE CLÉZIO, 1997, p.136).<sup>272</sup>

A partir do momento em que Suryavati admite Léon como seu igual, ela o insere no espaço sagrado, representado por uma gruta<sup>273</sup>, uma caverna, onde Suryavati faz oferendas aos deuses; um espaço sagrado do imaginário hindu. Essa inserção espacial física, ou seja, a entrada na caverna, simboliza mais do que a presença em um espaço materializado, da realidade objetiva; Suryavati também o insere em seu mundo sacralizado, onde sua mãe foi batizada, onde começa a sua história, que, agora, também é a dele:

É uma caverna mágica. Foi Surya quem me disse, da primeira vez que me falou dela. Uma fenda aberta nos basaltos, defendida por uma muralha de lantanas e de moitas espinhosas. Antes de penetrar nela, Surya deposita oferendas para Yama, o senhor da ilha, e para sua irmã, Yamuna.(...) O Senhor Yama vem do outro mundo pela boca do vulcão. Toda noite, sua mensageira ligeira passa como um sopro, que arpeja nossa pele. Eu a senti, pela primeira vez, quando estava sentado sob a fogueira, na noite em que Surya pintou meu rosto com a cinza dos mortos. Agora, não tenho mais medo deles.(...) Então ela me conta o nascimento de sua mãe, quando sua avó mergulhou-a na água do rio Yamuna para a lavar do sangue das vítimas de Cawnpore (...) a história mais verdadeira e mais bela do mundo. (LE CLÉZIO, 1997, p.174).<sup>274</sup>

<sup>271</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.190): “*C’est ici que ma grand-mère Giribala a été brûlée, quand elle est revenue de l’Inde. Quelqu’un a mis le feu à son bûcher, quelqu’un a balayé ses cendres dans la mer, pour qu’elle retourne à la Yamuna.*”

*Elle prend ma main, comme elle a fait hier, devant la source.(...)*

*Elle prend un peu de cendre mêlée au sable noir, et lentement elle passe ses doigts sur ma figure, sur mes joues, sur mes paupières. Elle dessine des traits et des cercles, et je sens un grand calme qui entre en moi. Elle dit des mots dans sa langue, comme une prière ou une chanson(...)*

*Puis elle joint ses mains derrière ma nuque, et elle attire ma tête vers elle, elle l’appuie contre sa poitrine, pour que j’entende les battements de son coeur. Elle m’appelle pour la première fois par mon nom, le nom qu’elle m’a donné, pour toujours:*

*“ Bhaiii... Veux-tu être mon frère?”.*

<sup>272</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.193): “*Ils attendent, dans l’espoir de voir Ananta, de recevoir de la nourriture, une bénédiction. Elle est comme la mère de parias, elle connaît les plantes, elle sait guérir, détourner les ‘yangues’. Il me semble qu’elle est ma mère que je n’ai jamais connue, qu’elle peut me donner la chaleur, l’amour.*”.

<sup>273</sup> A gruta, como espaço sagrado, será retomada na sub-parte *La Yamuna*, p. 434.

<sup>274</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.254): “*C’est une caverne magique. C’est Surya qui me l’a dit, la première fois qu’elle m’en a parlé. Une crevasse ouverte dans les basaltes, défendue par une muraille de lantanas et de buissons épineux. Avant d’y pénétrer, Surya dépose des offrandes pour le Seigneur Yama, le maître de l’île, et pour sa soeur, la Yamuna. (...) Le Seigneur Yama vient de l’autre monde par la bouche du volcan. Chaque nuit, sa messagère légère passe comme un souffle, qui fait frissonner notre peau. Je l’ai sentie, la première fois, quand j’étais assis sous le bûcher, la nuit où Surya a peint mon visage avec la cendre des morts. Maintenant, je n’en ai plus peur. (...) Alors elle me raconte la naissance de sa mère, quand sa grand-mère l’a plongée dans l’eau de la rivière Yamuna pour laver du sang de victimes de Cawnpore.(...) l’histoire la plus vraie et la plus belle du monde.*”.

A adoção e apropriação do espaço e tempo sacralizados, promove o desaparecimento definitivo do personagem Léon, o europeu colonizador, que faz uma escala na ilha Plate. Agora, esse personagem assume uma nova identidade, aquela de um colonizador colonizado, um outro 'eu', que se relaciona com o tempo e o espaço que experimenta e vivencia, em sua *profundidade*. Léon, o Desaparecido, se transforma no *Bhahi* e, não mais se reconhece e nem tampouco é reconhecido, em sua relação espaço-temporal estabelecida alhures. Isso pode ser compreendido e atestado na seguinte passagem do romance:

Mas o vento de Gabriel varreu tudo. Não há mais poesia. Não tenho mais vontade de ler as longas frases um pouco solenes de Longfellow. Parece-me que mesmo as palavras violentas do homem de Aden desapareceram no céu, foram levadas pelo vento e se perderam no mar. (LE CLÉZIO, 1997, p.274).<sup>275</sup>

A sacralização do espaço e do tempo, a fusão espaço-temporal de Léon em Surya, promovem o apaziguamento do sujeito moderno, que, por meio de sua conciliação com o mundo circundante, adota para si uma nova identidade. Os trechos que se seguem ilustram essa adoção.

Tudo isso eu queria retê-lo, guardá-lo sempre, era meu, era minha vida, minha origem.(...) Agora, parecia-me que eu só vivera para isso, para encontrar Surya, e viver com ela nesta falha, no meio dos rochedos de Gabriel. Vizinhos de um povo de pássaros mágicos, de olhos sem pálpebras, esperar com eles o instante em que o sol brotará do mar.(...) De súbito não tenho mais medo do que deve vir. Tenho o gosto da cinza das fogueiras em meus lábios, o gosto do sal eterno. Não sou mais só, sou também em Surya, ela é eu eu sou ela, estamos unidos em um movimento muito forte e muito doce. E somos também a pele negra da ilha e o vento, e o mar, e o espírito dos pássaros que espreitam o primeiro raio do sol.(...) Estou nela e ela está em mim, meu sexo está profundamente nela, estreitado por seu sexo, a pedra e a folha, o punho e a palma que o envolve. Não pode haver nada antes, ou depois, apenas esses rochedos negros, nus e ásperos, o vento que assobia nas moitas, o mar que arrebenta.(...) Surya estreitou-se contra mim. Eu precisava de seu calor. Bem junto de meu ouvido, num sopro, ela disse: 'Esta noite, tenho um filho seu'. Não pode sabê-lo e, no entanto, estou certo de que diz a verdade. Agora temos um filho. (LE CLÉZIO, 1997, p.292).<sup>276</sup>

<sup>275</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.409): “*Mais le vent de Gabriel a tout balayé. Il n’y a plus de poésie. Je n’ai plus envie de lire les longues phrases un peu solennelles de Longfellow. Il me semble que même les mots violents de l’homme d’Aden ont disparu dans le ciel, ils ont été emportés par le vent et perdus dans la mer.*”.

<sup>276</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.437): “*Tout cela, je voulais le retenir, le garder toujours, c’était à moi, c’était ma vie, mon origine.(...) Maintenant, il me semblait que je n’avais vécu que pour cela, pour trouver Surya, et vivre avec elle dans cette faille, au milieu des rochers de Gabriel. Voisins d’un peuple d’oiseaux magiciens, aux yeux sans paupières, attendre avec eux l’instant où le soleil jaillira de la mer. (...) Tout à coup je n’ai plus peur de ce qui doit venir. J’ai le goût de la cendre des bûchers sur mes lèvres, le*



Do espaço e tempo sacralizados para o espaço e o tempo sagrados – *La Yamuna*. Esse sub-tema, constitui-se, nesse romance, como o ápice do discurso sagrado. O narrador Léon, o sobrinho-neto, ‘conta’ a história da gênese de Suryavati, a história de sua mãe Ananta. Essa foi encontrada ainda pequena por Giribala, uma indiana, nos braços de sua ama, em meio ao grande motim dos *sepoys*, na rebelião que é considerada, pelos indianos, como um marco para a independência do domínio do colonizador inglês. Ananta, de origem inglesa, perde, assim, seus pais e sua referência européia. Giribala, sua mãe adotiva, ao encontrá-la nos braços da ama morta, resgata-a para si e a introduz no mundo dos indianos, mas especificamente, no espaço dos párias. Dessa forma, o colonizador, Ananta, transmuta-se no colonizado da mais baixa casta indiana e assume uma nova identidade. A história da infância de Ananta, sua fuga e viagem no rio Yamuna, são os motivos condutores da intriga dessa instância narrativa. Giribala e Ananta empreendem a trajetória de fuga e libertação, no rio Yamuna. Destaca-se que essa narrativa se insere no espaço da narrativa do romance, como uma narrativa à parte, paralela, mas não excludente. Esses personagens desenvolvem a viagem orientados pelo movimento descendente do rio Yamuna. O percurso do rio, simboliza a apropriação do espaço e o do tempo do colonizado, por parte de Ananta – o colonizador. Nessa orientação descendente, ela vai se despidendo de sua identidade européia e com muito sacrifício e dor, ascende, em espiral, e se sacraliza na convergência espaço-temporal da gruta, na ilha Plate. Essa viagem pode, em certa medida, ser comparada à *via crucis*. A história de Ananta assemelha-se àquela de Cristo, pois, está permeada por dores e sofrimentos e, ascensão por meio da morte, e a volta à casa do Pai; o retorno ao espaço sagrado do imaginário indiano. Esse retorno, assim como o de Cristo, é feito em companhia dos ladrões. Na história de Ananta, a proximidade da morte é ‘celebrada’ com a canção do ladrão. Isso se confirma, na passagem dessa narrativa, em que o personagem Lil, amiga de Giribala, canta para o seu filho agonizante a referida canção, para adormecê-lo. Uma canção de ninar que introduz a criança no espaço do sonho, introduz também os vivos no mundo dos mortos. Uma canção que possibilita o retorno ao espaço sagrado dos deuses e a libertação por meio do sonho.

---

*gôût du sel éternel. Je ne suis plus seul, je suis aussi en Surya, elle est moi et je suis elle, nous sommes unis dans un mouvement très fort et très doux. Et nous sommes aussi la peau noire de l'île et le vent, et la mer, et l'esprit des oiseaux qui guettent le premier rayon du soleil (...) Je suis en elle et elle est en moi, mon sexe, la pierre et la feuille, le poing et la paume qui l'enveloppe. Il ne peut rien y avoir avant, ou après, seulement ces rochers noirs, nus et âpres (...) Surya s'est serrée contre moi. J'avais besoin de sa chaleur. Tout contre mon oreille, dans un souffle, elle a dit: 'Cette nuit, j'ai un enfant de toi.' Elle ne peut pas le savoir, et pourtant je suis sûr qu'elle dit vrai. Maintenant nous avons un enfant."*

Chhurm, kala, chalo gul layé, ladrão, ó ladrão, vem, entremos nessa morada, tira teus chakkal, pega tudo, bhimté, bagelé, acende o ghasai, e tu, litara, atire a bola de terra, o neola, se ouvires um ruído! Kajjachamaa, um espião te espreita! Thipja! Esconde-te! Palwé hoja! Cuidado! Kainkar kar! Atira um torrão de terra! Lalli lug gaya, Kala lug gayé, o roubo acabou e o ladrão está morto! (LE CLÉZIO, 1997, p.141).<sup>277</sup>

Giribala e Ananta enfrentam diversas dificuldades e fugas nessa viagem, para chegar a Maurício. Inicialmente, a fuga de Cawnpore, depois a presença da Deusa Fria, a fuga do sacerdote que quer comprar Ananta para dançar, há também a fuga de Lil que enlouquece após a morte do filho. Elas enfrentam uma forte tempestade durante a viagem. São obrigadas a conviver com a cólera que acomete os passageiros do navio que as leva para Maurício e, finalmente, a fuga de Ananta, na ilha de Plate, que culmina com a sua presença na gruta e conseqüente inserção no espaço sagrado indiano. É a trajetória do sujeito moderno que busca sua identidade, aqui simbolizada por aquela de Ananta.

*La Yamuna*, nesse sentido, constitui-se em um espaço sagrado, pois além de abrigar o espaço sagrado da gruta, acolhe, igualmente, lugares e deuses sagrados para os indianos. A história se dá no rio Yamuna, o rio sagrado, onde nasceu o Senhor Krishna. É também a narrativa de histórias que põem em cena deuses, reis e rainhas do imaginário sagrado hindu: o Senhor Yama – o mestre da morte; Shitala – a deusa fria; Lakshmi – a rainha de Jhansi; Yelamma – a deusa da dança.

Nessa narrativa vê-se, de um lado, um narrador europeu, que ‘conta’ uma história sacralizada, e, de um outro, vozes narrativas femininas, que ‘contam’ e ‘cantam’ histórias sagradas de deuses. Trata-se, pois, de narrativas de caráter oralizado. Apesar de se apresentar sob a forma escrita, essas narrativas estão impregnadas de indícios de narrativas oralizadas. No primeiro caso, o narrador emprega conectivos espaço-temporais típicos de narrativas orais, promotores de continuidade e de sentido à narrativa escrita: um dia ..., de súbito..., uma manhã..., certo dia..., nos primeiros tempos... No segundo caso, vêem-se os personagens femininos Lil, Giribala e outras mulheres, contando histórias fantásticas e sagradas: “Naquela noite, depois da assinatura dos contratos, perto das cozinhas do campo, abrigadas da chuva, as mulheres contavam histórias inacreditáveis (...)” (LE CLÉZIO, 1997, p.225).<sup>278</sup>

<sup>277</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.201): “Chhurm, kala, chalo gul layé, voleur, ô voleur, viens, entrons dans cette demeure, enlève tes chakkal, prends tout, bhimté, bagelé, allume le ghasai, et toi, litara, jette la boule de terre, le neola, si tu entends un bruit! Kajjachamaa, un espion te guette! Thipja! Cache-toi! Palwé hoja! Gare à toi! Kainkar kar! Jette une motte de terre! Lalli lug gaya, Kala lug gayé, le vol est fini et le voleur est mort!”.

<sup>278</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.332): “Ce soir-là, après la signature des contrats, près de cuisines du camp, à l’abri de la pluie, les femmes racontaient des histoires incroyables (...)”.

A contagem do tempo, nessa narrativa não se dá por notações precisas, como já foi dito anteriormente, nesse estudo. O personagem Giribala, por exemplo, emprega uma contagem de tempo efetivada pela observação dos dias da semana e, não pelos dias do mês. Essa relação com o tempo da observação remete o leitor ao ambiente da narrativa oralizada.<sup>279</sup> Isso pode ser ilustrado na seguinte passagem do romance:

Giribala contava os dias, marcando-os em um caderninho escolar que comprara na loja do acampamento, em Bhowanipore. Ela só sabia escrever em inglês, tudo o que lhe ficara do tempo em que frequentava a escola da missão em Cawnpore, e só sabia escrever os nomes dos dias da semana. No dia que antecederia o embarque, ela escrevera com aplicação: *Segunda-feira*. Depois traçara um risco embaixo. (LE CLÉZIO, 1997, p.251).<sup>280</sup>

A relação com o tempo conciliador é igualmente detectada nessa narrativa, na qual se vê o tempo da espera como imprecisão promotora do esquecimento do desconforto da condição do personagem. Essa relação com o tempo pode ser confirmada nas seguintes passagens: “Elas cuidavam de Ananta como se fosse sua própria filha. E, com o passar dos dias, esqueceram pouco a pouco o incidente da deusa fria.” (LE CLÉZIO, 1997, p.153)<sup>281</sup> e,

Durante semanas, meses, a jangada derivou junto às margens. O tempo era tão longo, tão monótono, que Giribala já não se lembrava bem de como aquilo começara. Recordava-se do dia em que os *doms* a espancaram, pilharam sua sacola, mas a seqüência tornava-se imprecisa e nebulosa como a luz do crepúsculo. (LE CLÉZIO, 1997, p.152).<sup>282</sup>

A convergência espaço-temporal em *La Yamuna*, concretiza-se na apropriação do espaço e do tempo, por parte de Ananta. Após sua adoção por Giribala, inicia-se a inserção de Ananta no espaço e tempo sagrados. Inicialmente, ela é batizada nas águas do Yamuna, do rio sagrado. O seu nome tem um significado próprio para o indiano, simboliza a convergência espaço-temporal pois encerra em si a idéia de tempo e de espaço representados pela

---

<sup>279</sup> Destaca-se aqui, a presença impositiva do colonizador, que por meio de uma atitude ‘missionária’ impõe-se também pela imposição de sua língua.

<sup>280</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.372): “Giribala comptait les jours, en les marquant dans un petit cahier d’écolier qu’elle avait acheté à la boutique du camp, à Bhowanipore. Elle ne savait écrire que l’anglais, tout ce qui lui était resté du temps où elle fréquentait l’école de la mission à Cawnpore, et elle ne savait écrire que les noms des jours de la semaine. Le jour qui avait précédé l’embarquement, elle avait écrit avec application: *Lundi*. Puis elle avait tracé un trait au-dessous.”

<sup>281</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.220): “Elles s’occupaient d’Ananta comme si elle avait été leur propre fille. Et, au cours de jours, elles ont oublié peu à peu l’incident de la déesse froide.”

<sup>282</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.217): “Pendant des semaines, des mois, le radeau a dérivé le long des rives. Le temps était si long, si monotone, que Giribala ne se souvenait plus très bien comment cela avait commencé. Elle se rappelait le jour où les Doms l’avaient battue, avaient pillé son sac, mais la suite devenait imprécise et rêveuse comme la lumière du crépuscule.”

eternidade: o tempo da eternidade e o lugar de repouso de Deus. O batismo de Ananta, simboliza a purificação, a libertação e conseqüente instalação de uma nova identidade. O lugar do batismo, o rio sagrado Yamuna, confere ao personagem o caráter de ser sacralizado. Essas impressões são reforçadas pela relação que Ananta estabelece com o espaço conciliador, cúmplice, apropriado por Giribala e sua filha. Nesse sentido, vê-se o início da inserção de Ananta e, conseqüentemente de Suryavati, no espaço e tempo sagrados. Essas reflexões podem ser identificadas na passagem do texto em que ocorre o batismo de Ananta no rio Yamuna:

Foi à beira do Yamuna que Giribala encontrou um nome para a criança. Apesar da guerra, apesar do odor de morte e do gosto de cinzas, era na água do grande rio que Giribala sentia a paz e a felicidade. Antes da noite, escolheu uma praia, à sombra de grandes árvores, e entrou lentamente na água estreitando a criança contra o peito. Então teve a impressão de que entrava em um outro mundo, e a menina que ria e agitava-se contra ela era a entrada desse mundo, o mundo do rio onde tudo era pacífico, onde não havia mais guerra nem sangue, nem ódio nem medo, um mundo que a mantinha guardada, escondida como uma pedrinha fechada em uma mão imensa. ‘Agora, você tem um nome, tem uma família...’ Para isso, Giribala pronunciou em voz alta o nome, como se fosse o rio que o houvesse ditado, ‘Ananta’, o Eterno, a serpente sobre a qual Deus repousa até o fim do mundo. (LE CLÉZIO, 1997, p.139).<sup>283</sup>

É por meio de Ananta que Giribala entra em um novo mundo. Ananta é a porta, a passagem para se chegar a esse mundo sagrado. Primeiro Ananta, depois Suryavati. Por herança, Suryavati assume o lugar de passagem para um novo mundo, onde a relação com o espaço e tempo circundantes se faz de forma apaziguadora. É por meio de Suryavati que Léon tem acesso ao espaço sagrado, promotor de uma nova identidade. Isso se confirma quando o narrador Léon, por meio de uma contraposição de espaços e tempos narrativos, funde a narrativa profanizada de *La quarantaine* naquela sagrada de *La Yamuna*. Essa fusão se instala por meio da presença do deítico ‘Aqui’, empregado na narrativa *La Yamuna*, em que se percebe a inserção do narrador no espaço narrativo da história de Ananta, compartilhando, dessa forma, o espaço de Suryavati. Essa identificação espacial é sinal de presença. Estar *in*

<sup>283</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.198): “C’est sur le bord de la Yamuna que Giribala a trouvé un nom pour l’enfant. Malgré la guerre, malgré l’odeur de mort et le goût de cendre, c’est dans l’eau du grand fleuve que Giribala ressentait la paix et le bonheur. Avant la nuit, elle a choisi une plage, à l’ombre de grands arbres, et elle est entrée lentement dans l’eau en serrant l’enfant contre sa poitrine. Alors il lui a semblé qu’elle entrait dans un autre monde, et la petite fille qui riait et s’agitait contre elle était l’entrée de ce monde, le monde du fleuve où tout était paisible, où il n’y avait plus ni guerre ni sang, ni haine ni peur, un monde qui la tenait serrée cachée comme une petite pierre enfermée dans une main immense. ‘Maintenant, tu as un nom, tu as une famille...’ Pour cela, Giribala a prononcé à haute voix le nom, comme si c’était le fleuve qui l’avait dicté, “Ananta”, l’Éternel, le serpent sur lequel Dieu se repose jusqu’à la fin du monde.”.

*locus*, nesse contexto, significa, pois, fazer parte do momento e do espaço da história do outro. Essa fusão espacial é atestada no seguinte trecho do romance:

**Foi aqui** que Ananta viu pela primeira vez as mulheres dançarem. Era estranho, porque a guerra ainda estava próxima, as muralhas da cidade danificadas pelos obuses, as velhas casas meio calcinadas, e por toda parte as nuvens de moscas e abutres. (LE CLÉZIO, 1997, p.160, negrito nosso).<sup>284</sup>

A nova identidade de Ananta, se processa, igualmente, por meio da adoção de hábitos e costumes dos indianos. Aprender a dançar significa aprender a ser indiana. Giribala ensina sua filha a dançar e ela incorpora, dessa forma, a identidade do colonizado, chegando mesmo a se confundir com ele. A arte de dançar é assumida em sua plenitude por Ananta. Na cultura indiana a dança representa uma reverência aos deuses. Assim, por meio da dança, Ananta assume a identidade dos *doms*, e passa da condição de colonizador para a de colonizado. Isso é elucidado nas seguintes passagens do romance:

Então Giribala mostrou a Ananta como se dança com as mãos, o sinal do Senhor Krishna, as duas mãos na frente da boca, os dedos erguidos, como quem toca flauta. Mostrou-lhe todos os gestos que sabia, o sinal do pássaro Garuda, mãos abertas como asas, o sinal da roda, as duas palmas girando uma contra a outra, o sinal da *alapallava*, a flor de lótus, mão aberta diante do peito, o sinal da felicidade, a mão diante da fronte, o amor e o coração palpitante do pássaro, as duas mãos abertas, presas pelos polegares, dedos que tremem. A criança estava maravilhada. Pela primeira vez, dançou diante de sua mãe, ainda desajeitada em suas perninhas, envolta em um longo tecido, em seus pulsos o peso dos braceletes de cobre. Esse dia, Lil deu a Ananta seu bracelete de cinco contas de vidro, com a medalha de Yelamma, a deusa da dança, que recebera quando tinha seis anos. (LE CLÉZIO, 1997, p.161).<sup>285</sup> Agora, Ananta realmente aprendera a dançar, no ritmo dos tambores de água. Tornara-se uma menina esbelta, de pele cor de terracota, como uma verdadeira *dom*, mas conservara os reflexos dourados nos cabelos e os olhos

<sup>284</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.230, negrito nosso): “*C’est ici qu’Ananta a vu la première fois les femmes danser. C’était étrange, parce que la guerre était encore proche, les murailles de la ville ébréchées par les obus, les vieilles maisons à demi calcinées, et partout les nuées de mouches et les vautours.*”.

<sup>285</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.232): “*Alors Giribala a montré à Ananta comment on danse avec les mains le signe du Seigneur Krishna, les deux mains en face de la bouche, les doigts dressés, comme celui qui joue de la flûte. Elle lui a montré tous les gestes qu’elle savait, le signe de l’oiseaux Garuda, mains ouvertes comme des ailes, le signe de la roue, les deux paumes tournant l’une contre l’autre, le signe d’alapallava, la fleur de lotus, main ouverte devant la poitrine, le signe du bonheur, la main devant le front, l’amour et le coeur palpitant de l’oiseau, les deux mains ouvertes, attachées par les pouces, doigts qui tremblent. L’enfant était émerveillée. Pour la première fois, elle a dansé devant sa mère, encore maladroite sur ses petites jambes, drapée dans un long tissu, ses poignets alourdis des bracelets de cuivre. Ce jour-là, Lil a donné à Ananta son bracelet de cinq perles de verre, portant la médaille de Yelamma la déesse de la danse, qu’elle avait reçu quand elle avait six ans.*”.

transparentes. Giribala estava orgulhosa dela. Chamava-a Ananta Devis. (LE CLÉZIO, 1997, p.186).<sup>286</sup>

A iniciação de Ananta no ofício dos *doms*, no contato com os mortos, é, também, promotora de uma nova identidade. É o que se observa abaixo:

Às vezes Ananta acompanhava Giribala até os degraus dos templos. No começo, tinha medo, ficava meio escondida, olhando sua mãe e as mulheres *doms* que preparavam os mortos, com os cabelos desfeitos, o rosto untado de cinza. Depois tomou coragem. Os mortos não se mexiam. Não diziam nada, não podiam fazer mal. Eram grandes bonecos secos, de olhos enegrecidos, de lábios azuis. Só seus dentes brilhavam quando eram lavados na água do rio. (LE CLÉZIO, 1997, p.163).<sup>287</sup>

Na penúltima parte de *La Yamuna*, observa-se a relação com o espaço narrado em *La quarantaine*. Ananta, assim como Léon, faz uma escala na ilha Plate antes de chegar a Maurício. Por meio de uma contraposição desses dois espaços narrativos, o narrador (re)apropria-se do espaço de *La quarantaine*, agora apresentado como um espaço organizado. Percebe-se uma mudança do enfoque atribuído ao espaço da Quarentena, antes opressor e conflitante, agora tranquilo, apesar de ainda não se mostrar apropriado por Ananta. Essa postura frente ao espaço, remete o leitor a um espaço e a um tempo anteriores, agora atualizados na história de Ananta. Esse personagem inicia sua relação espaço-temporal com o espaço do colonizador que se lhe apresenta sem grandes problemas. O trecho que se segue confirma e esclarece essas reflexões.

É ela que quero ver, mais uma vez, Ananta, como se fosse por ela que tudo começasse. Então as construções da Quarentena, na ilha Plate, eram muito novas, as paredes de lava bem cimentadas na frente da laguna(...) Em Palissades, o campo dos imigrantes era limpo como um bivaque militar(...) Por todos os arredores, as plantações de cocos e de canas-de-açúcar, as hortas em patamares, limpas e servidas por caminhos e, entre as duas partes do campo, o molhe oblíquo, feito de grandes blocos de basalto, permitindo a atracagem com qualquer tempo. Do outro lado da laguna, no cume do pico da

<sup>286</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.273): “Maintenant, Ananta avait vraiment appris à danser, au rythme des tambours d’eau. Elle était devenue une fille élancée, sa peau couleur de terre cuite, comme une vraie Dom, mais elle avait gardé ses reflets d’or dans les cheveux et ses yeux transparents. Giribala était fière d’elle. Elle l’appelait Ananta Devis.”.

<sup>287</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.237): “Ananta accompagnait parfois Giribala jusqu’aux marches des temples. Au début, elle avait peur, elle restait à demi cachée, regardant sa mère et les femmes doms qui préparaient les morts, leurs cheveux défaites, leur visage enduit de cendre. Puis elle s’était enhardie. Les morts ne bougeaient pas. Ils ne disaient rien, ils ne pouvaient pas faire de mal. Ils étaient de grandes poupées desséchées, aux yeux noircis, aux lèvres bleues. Seules leur dents brillaient quand on les lavait dans l’eau du fleuve. Elle s’était même habituée à l’odeur âcre, quand les flammes commençaient à lécher leur peau enduite de beurre, embrasait les boules de poix sous leurs aisselles.”.

ilhota Gabriel, o mastro dos sinais erguia-se, levantando bem alto a chama vermelha do império britânico. (LE CLÉZIO, 1997, p.288).<sup>288</sup>

É nesse espaço e nesse tempo atualizados, aparentemente tranqüilos, que se chega ao ápice da sacralização espaço-temporal desse romance: a sacralização de Ananta, no espaço sagrado da gruta. O início da transmutação identitária do sujeito moderno. Esse processo de transformação de identidade, se concretiza quando Ananta, enquanto aguardava a chamada dos imigrantes, feita por um oficial inglês, que lia os nomes e os números daqueles que embarcariam para Maurício, decide fugir daquela situação espaço-temporal, tomando a direção oposta, ou seja, adentrando-se na ilha, como se estivesse atraída por esse espaço novo. Ananta sentia que essa fuga pudesse representar o fim de seus sofrimentos, desde o seu abandono em Cawnpore. Seria como um retorno ao tempo da origem, ao ventre materno, ao momento da criação; aqui materializados pela gruta em que se refugia. É o que se pode confirmar na seguinte passagem:

De súbito, sem compreender bem por que, Ananta escapuliu. Pôs-se a correr na praia ardente, no meio das pessoas que esperavam (...) Não sabia para onde ia, não sabia por que fugia. Procurava um lugar para se esconder, uma fenda, um buraco na terra, para desaparecer, para que ninguém a encontrasse.(...) Do mais longe que se lembrava, Ananta, jamais parara de deslocar-se, de fugir, de esperar barcos, de caminhar pelas estradas.(...) No topo da escarpa, entre os blocos de basalto, Ananta encontrou a entrada da gruta. Era uma cavidade escura no magma, cujo orifício estava semi-obstruído por moitas espinhosas. Ananta insinuou-se na gruta. Seu coração batia muito rápido, por causa da corrida pela colina, e também porque estava com medo. (LE CLÉZIO, 1997, p.290).<sup>289</sup>

O espaço da gruta, o espaço sagrado do colonizado, permite à Ananta a comunhão com o seu novo 'eu', que agora se sacraliza. A gruta se apresenta como um altar, compartilhado, um lugar que não era exclusivamente seu; um lugar em que se faz oferendas

<sup>288</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.429): “C’est elle que je veux voir, encore, Ananta, comme si c’était par elle que tout commençait. Alors les bâtiments de La quarantaine, sur l’île Plate, étaient tout neufs, les murs de lave bien jointoyés face au lagon (...) À Palissades, le camp des immigrants était net comme un bivouac militaire(...) Tout alentour, les plantations de cocos et de cannes à sucre, les jardins et terrasses, propres et desservis par des chemins, et entre les deux parties du camp, la jetée oblique, faite de gros blocs de basalte, permettant l’atterrissage par n’importe quel temps. De l’autre côté du lagon, au sommet du piton de l’îlot Gabriel, le mât des signaux se dressait portant bien haut la flamme rouge de l’empire britannique. ”.

<sup>289</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.433): “Tout d’un coup, sans bien comprendre pourquoi, Ananta s’est sauvée. Elle s’est mise à courir sur la plage brûlante, au milieu des gens qui attendaient (...) Elle ne savait pas où elle allait, elle ne savait pas pourquoi elle fuyait. Elle cherchait un endroit où se cacher, une crevasse, un trou dans la terre, pour disparaître, pour que personne ne la retrouve.(...) Du plus loin qu’elle se souvenait, Ananta n’avait jamais arrêté de bouger, de fuir, d’attendre des bateaux, de marcher sur les routes.(...) Au sommet de l’escarpement, entre les blocs de basalte, Ananta a trouvé l’entrée de la grotte. C’était une anfractuosité sombre dans la coulée de lave, dont l’orifice était à demi obstrué par des buissons épineux. Ananta s’est glissée dans la grotte. Son coeur battait très vite, à cause de la course à travers la coline, et aussi parce qu’elle avait peur. ”.

aos deuses. Sua relação intimista com esse espaço novo, permite-lhe a assunção de sua nova identidade. A permanência e o contato com e nessa gruta, fortalece esse personagem que, agora, depois dessa nova experiência espacial, dessa nova identidade, mostra-se pronto para partir novamente, em direção a Maurício. Pode-se atestar essas considerações na leitura da seguinte passagem:

Quando entrou, e seus olhos se acostumaram à penumbra, viu que a gruta era habitada. No fundo, havia uma espécie de altar, uma grande pedra chata sobre a qual estavam colocadas frutas, panquecas, e lascas de sândalo em um vaso de terracota. Uma lâmpada apagada encontrava-se ao pé do altar. No interior da gruta, tudo era calmo. Estava fresco, havia como um murmúrio de água em alguma parte, atrás da rocha um perfume de fumaça e de ervas. Depois da horas de espera, a praia ardente, e da corrida através das plantas espinhosas, Ananta tinha a impressão de haver chegado à entrada de um palácio, aquele que esperava há muito tempo, onde reinavam a paz e a doçura.(...) Estendeu-se no solo da gruta, perto do altar. Quando despertasse, estariam todos longe, o barco do homem da barba dourada os teria levado para o outro lado, para a grande ilha. Sua mãe viria à sua procura, saberia encontrar o caminho da gruta, elas ficariam juntas para sempre sem medo do futuro. (LE CLÉZIO, 1997, p.290).<sup>290</sup>

Apesar de se tratar de uma história de horrores e sangue, essa narrativa representa a convergência espaço-temporal do sagrado, pois a sua instância narrativa é uma representação do sagrado; sua existência como tal é sacralizada, e, como todo espaço sagrado, ela representa o Centro do contexto narrativo desse romance.

---

<sup>290</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.434): “*Quand elle est entrée, et que ses yeux se sont accoutumés à la pénombre, elle a vu que la grotte était habitée. Dans le fond, il y avait une sorte d’autel, une grande pierre plate sur laquelle étaient posés de fruits, des galettes, et des copeaux de santal dans un vase de terre cuite. Une lampe éteinte se trouvait au pied de l’autel. À l’intérieur de la grotte, tout était calme. Il faisait frais, il y avait comme un murmure d’eau quelque part, derrière la roche, un parfum de fumée et d’herbes. Après les heures d’attente, sur la plage brûlante, et la course à travers les plantes griffues, Ananta avait l’impression d’être arrivée à l’entrée d’un palais, celui qu’elle espérait depuis longtemps, où régnaient la paix et la douceur.(...) Elle s’est allongée sur le sol de la grotte, près de l’autel. Quand elle se réveillerait, ils seraient tous loin, le bateau de l’homme à la barbe d’or les aurait emmenés de l’autre côté, dans la grande île. Sa mère viendrait à sa recherche, elle saurait trouver le chemin de la grotte, elles resteraient ensemble pour toujours, sans peur de l’avenir.*”.





## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### **Jean-Marie Gustave le Clézio, a aventura da introspecção: do rosto ao corpo.**

A modernidade de Le Clézio está expressa na aventura do narrar. Sua obra, sobretudo *La quarantaine*, constitui-se em uma narrativa poética, um espaço literário que acolhe seu sujeito e desenha sua história, enredada nas suas relações espaço-temporais com o mundo circundante.

Como foi visto nesse estudo, o romance apresenta-se como um gênero ambivalente que, de um lado, expressa em sua estrutura a sociedade burguesa na qual foi gerado e se desenvolveu e, de um outro lado, mais profundamente, instala um espaço narrativo que acolhe toda e qualquer representação social, por parte de seu sujeito consciente. É essa característica que permite uma narrativa plural, em que coabitam diferentes vozes, reveladoras de diferentes 'eus'. Essa é a condição estrutural desse romance. Uma biografia romanceada em que se vê o sujeito moderno, o homem que se indaga e questiona o mundo plural que, ao mesmo tempo, lhe dá guarida e lhe expõe. Um mundo narrado em temas, fragmentado sem, contudo, apresentar-se absurdo.

Para dar conta dessa condição de pluralidade é preciso assumir uma postura também plural. Isso se confirma por meio da análise dessa narrativa que põe em cena um sujeito moderno, caleidoscópico, um viajante aventureiro, um marinheiro que erra por diferentes mundos. Essa é a condição de Le Clézio, a condição dos narradores e das diferentes vozes presentes em *La quarantaine*.

A análise empreendida a respeito disso, mostra que o recurso narrativo de superposição de vozes e, conseqüentemente, de diferentes planos narrativos, é índice de uma narrativa moderna que abriga o desejo de identificação do seu sujeito com seu mundo circundante. Essa pluralidade de planos e vozes é reveladora de diferentes individualidades, das diferentes identidades estabelecidas e/ou recuperadas por esse sujeito, ao longo da história compósita aqui romanceada.

Por meio de narrativas intercaladas, vê-se, nesse romance, o percurso do homem moderno, que por se encontrar em uma condição de insularidade, empreende uma viagem introspectiva, orientada para a instalação de uma nova identidade. Essa relação indentitária, passa, necessariamente, pela experimentação de diferentes vivências em um mundo controverso. Essas etapas introspectivas apresentam-se refletidas na organização estrutural desse romance. Os capítulos, ou partes, sustentam-se por um fio condutor temático: a busca da

identidade em sua relação imediata com o espaço e o tempo circundantes. Vê-se que a primeira parte do romance, ou primeiro capítulo *Le voyageur sans fin*, constitui-se no ponto de partida do percurso introspectivo desse sujeito. É na esteira de Rimbaud (que aqui representa um hipertexto de natureza simbólica, recuperado como modelo) que se encontra o ‘desenterro’ das narrativas plurais. É a partir dessa primeira instância narrativa, que o sujeito moderno-narrador se apresenta e instala nesse romance a superposição de vozes, ao mesmo tempo veladas e reveladas. Vozes autorais fictícias ou ‘realizáveis’, ou seja, passíveis de representar a realidade objetiva. Essa superposição de vozes pode ser recuperada, por exemplo, pela seguinte passagem do romance, que finaliza o primeiro capítulo, representativa do signo da ambigüidade em que se encontra instalada essa narrativa lecléziana:

Contudo, é a Paris que preciso voltar, se quiser mesmo compreender. A esse bistrô da rua Madame, a porta que se abre para um adolescente bêbado e mal penteado, que cambaleia no vão, com a boca cheia de invectivas e o olhar turvo pela loucura. Como se, depois dele, houvesse começado toda a vagueação, a perda da casa Anna, o fim dos Archambau. Essa imagem que ele transmitiu a Léon e depois, através de Suzanne, a mim. Em mim hoje, incorporada à minha vida, encerrada em minha memória. O que resta das emoções, dos sonhos, dos desejos, quando se desaparece? O homem de Aden, o envenenador de Harrar são os mesmos que o adolescente furioso que uma noite empurrou a porta do café da rua Madame, passando seu olhar sombrio por um menino de nove anos que era meu avô? (...) Aquele que procuro não tem mais nome. É menos que uma sombra, menos que eu rastro, menos que um fantasma. Ele está em mim, como uma vibração, como um desejo, um impulso da imaginação, um batimento do coração, para melhor me fazer alçar vôo. De resto, amanhã pego o avião para o outro lado do mundo. A outra extremidade do tempo. (LE CLÉZIO, 1997, p.21).<sup>291</sup>

Como então seria possível, dar voz a um indivíduo que não se apresenta uno, ao contrário, multifacetado e de identidade virtualizada? É por meio de uma narrativa plural e construída em diferentes planos discursivos. Faz-se, então, preciso, instalar, nessa estrutura narrativa, um narrador que se duplica e se desdobra em suas posições primárias: autor e

---

<sup>291</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.32): “*Pourtant, c’est à Paris qu’il faut revenir, si je veux bien comprendre. À ce bistrôt de la rue Madame, la porte qui s’ouvre sur un adolescent ivre et mal peigné, qui titube dans l’embrasure, la bouche pleine d’invectives et le regard troublé par la folie. Comme si, après lui, avait commencé toute l’errance, la perte de la maison d’Anna, la fin des Archambau. Cette image qu’il a transmise à Léon, puis, à travers Suzanne, jusqu’à moi. En moi aujourd’hui, mêlée à ma vie, enfermée dans ma mémoire. Que reste-t-il des émotions, des rêves, des désirs quand on disparaît? L’homme d’Aden, l’empoisonneur de Harrar sont-ils les mêmes que l’adolescent furieux qui poussa une nuit la porte du café de la rue Madame, son regard sombre passant sur un enfant de neuf ans qui était mon grand-père? (...) Celui que je cherche n’a plus de nom. Il est moins qu’une ombre, moins qu’une trace, moins qu’un fantôme. Il est en moi, comme une vibration, comme un désir, un élan de l’imaginattion, un rebond du coeur, pour mieux m’envoler. D’ailleurs je prends demain l’avion pour l’autre bout du monde. L’autre extrémité du temps.*”

personagem. Le Clézio coloca em cena dois narradores que, separados por uma condição espaço-temporal, dialogam entre si por meio das diferentes vozes reveladoras das diferentes fontes narrativas. Esses dois narradores, representam a fusão do autor-leitor e ecoam as angústias do sujeito moderno. Como foi analisado anteriormente, o personagem Léon, o Desaparecido, recebe do narrador-personagem, de mesmo nome, a função de narrador no terceiro capítulo *La quarantaine* e no sub-tema *Journal du Botaniste*. Esse narrador duplicado situa o leitor e sinaliza o percurso introspectivo do narrador-autor-personagem, representado pelas vozes de Léon, o Desaparecido e Léon, o sobrinho-neto que, no rastro de Rimbaud, percorre os passos do tio desaparecido, na tentativa de compreender a sua história herdada e, conseqüentemente, estabelecer um equilíbrio identitário, por meio de um auto-(re)conhecimento.

O sujeito moderno é recuperado em *La quarantaine*, por meio da análise dos personagens protagonistas, aqui classificados como agentes e pacientes. A esse respeito, encontra-se no crítico Alain Touraine (s/d), mais especificamente em seu livro *A Crítica da modernidade*, a problematização da condição de modernidade do sujeito, apresentando-se como agente, como o senhor do seu próprio destino. Essa reflexão pode ser mais bem compreendida, por meio da seguinte passagem:

O mundo contemporâneo está, pelo contrário, cada vez mais cheio de alusões a um Sujeito que é liberdade, ou seja, que institui como princípio do bem o controle que o indivíduo exerce sobre suas ações e a sua situação, o que lhe permite conceber e sentir os seus componentes como componentes da sua história pessoal de vida, conceber-se a si próprio como agente. O sujeito é a vontade de um indivíduo em agir e ser reconhecido como agente. (TOURAINÉ, s/d, p.46, grifo do autor).

Nesse sentido, a análise do percurso introspectivo do sujeito moderno em *La quarantaine* permite perceber que essa narrativa acolhe esse sujeito, em suas duas posturas, ou seja, enquanto sujeito sociológico e sujeito pós-moderno, considerado seu caráter de ação. O itinerário ficcional de Léon, o narrador das instâncias narrativas temporalizadas no presente do romance, tem como norte a busca de uma identidade, promovida pela (re)inserção no espaço e no tempo herdados. É atrás de Rimbaud que vai esse sujeito indagador, em busca de equilíbrio em um mundo controverso e fragmentado. Destaca-se que a presença de Rimbaud é, na verdade, um exercício textual e polifônico, um diálogo entre o 'real' ficcionalizado e uma realidade concreta ficcionalizada pela inserção paralela na mesma narrativa. A expectativa desse narrador, em sua viagem identitária, é modificada pela relação imediata que

ele estabelece com o espaço e tempo novos, suscitada pela sua condição de insularidade de sujeito pós-moderno, aqui ficcionalizada e materializada na busca do personagem Léon, o Desaparecido. Essa relação, como foi visto nesse estudo, orientou-se nas seguintes etapas: inventariação do espaço e o do tempo desconhecidos – o espaço da ilha e o tempo da quarentena; apropriação do espaço e do tempo do outro \_ o espaço e o tempo do colonizado; e, por último, a sacralização do espaço e do tempo novos \_ a instalação de uma nova identidade, a eurásiana.

Essa viagem introspectiva culmina, em *La quarantaine*, com a representação metafórica do espaço e do tempo, como libertação dos constrangimentos do mundo moderno, da situação de quarentena. Como processo de estabelecimento de uma nova identidade, promovida pela condição de insularidade, a situação de quarentena reflete a condição espaço-temporal de um sujeito pós-moderno, agente e transgressor. Isso pode ser ilustrado pelo seguinte trecho, em que o narrador, no último capítulo, assume uma nova identidade, recuperada pela memória do espaço e do tempo vividos e sacralizados:

Que importam as imagens? Minha memória não está aqui ou ali, nessas ruínas. Está por toda parte, nos rochedos, na forma negra da cratera, no odor apimentado das lantanas, no rumorejo do vento, na brancura da espuma sobre as lajes do basalto. Quis ver Plate e Gabriel, sabendo que não encontraria aqui o que procuro. No entanto, agora me parece, nessas paredes negras gastas pelo tempo, que alguma coisa em mim se desatou. Como se eu estivesse mais livre, como se respirasse melhor. Acreditei muito tempo que, por culpa do Patriarca, não tinha país, não tinha pátria. Éramos exilados para sempre. Mas, enquanto a piroga atravessa o canal e se afasta na direção de Maurício, empurrada pelo marulho, com o estrondo do motor que se acelera nas ondulações, compreendo enfim que pertença a esse lugar, a esses rochedos negros emersos do oceano, a essa Quarentena, como ao lugar de meu nascimento. Não deixei nada aqui, não levei nada. E, no entanto, sinto-me diferente. (LE CLÉZIO, 1997, p.344).<sup>292</sup>

A condição de sujeito pós-moderno, agente, é determinante, nesse romance, para a instalação e adoção de uma nova identidade. Tudo começa com o abortamento de uma identidade ancorada na relação de equilíbrio com o espaço e tempo herdados em Maurício, e

<sup>292</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.512): “*Qu’importent les images? Ma mémoire n’est pas ici ou là, dans ces ruines. Elle est partout, dans les rochers, dans la forme noire du cratère, dans l’odeur poivrée des lantanas, dans le froissement du vent, dans la blancheur de l’écume sur les dalles de basalte. J’ai voulu voir Plate et Gabriel, en sachant que je ne trouverais pas ce que je cherche. Pourtant il me semble maintenant, dans ces murs noirs usés par le temps, que quelque chose en moi s’est dénoué. Comme si j’étais plus libre, que je respirais mieux. J’ai longtemps cru que, par la faute du Patriarche, je n’avais pas de pays, pas de patrie. Nous étions des exilés pour toujours. Mais tandis que la pirogue traverse la passe et s’éloigne vers Maurice, bousculée par la houle, avec le grondement du moteur qui s’accélère dans les creux, je comprends enfin que c’est ici que j’appartiens, à ces rochers noirs émergés de l’Océan, à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance. Je n’ai rien laissé ici, rien pris. Et pourtant, je me sens différent.*”

na conseqüente exposição dessa identidade multifacetada, sem representação definida, refletida em vários rostos espaço-temporais múltiplos, sustentados por um corpo que reclama uma identidade.

Essa condição de corpo sem rosto, de identidade sem identificação, é reveladora da condição de modernidade do sujeito lecléziano: um sujeito constrangido pelas imposições da sociedade moderna européia, que busca se conhecer e se reconhecer no outro, nos diferentes espaços e tempos adotados e consentidos. Na destituição de valores cristalizados pelas culturas hegemônicas européias e na instituição de saberes e olhares oriundos da diversidade do ‘outro’, situa-se a temática que perpassa a maior parte da obra lecléziana, que se quer, antes de tudo, intercultural.

Seja, na utopia da ilha paradisíaca, seja na violência do deserto africano, o sujeito lecléziano, experimenta, sem pudor, o parto identitário, sustentado por sua condição espaço-temporal.

Na introdução desse estudo, o autor do romance *La quarantaine*, foi apresentado como um viajante aventureiro, um marinheiro-tuaregue. Isso reflete mais um dos vários olhares do ‘outro’. A condição de viajante do sujeito moderno, a mesma de Le Clézio, aponta a orientação do itinerário desse escritor, que pode ser recuperado, por meio da análise de duas de suas obras aqui, representadas por *La quarantaine*(1995) e *L’Africain* (2004).

Ao se proceder à análise do percurso de Le Clézio, nessas duas obras, na trilha do itinerário do narrador-personagen Léon (o tio e o sobrinho) em *La quarantaine* e do narrador Le Clézio em *L’Africain*, pode-se atestar a postura do viajante-aventureiro. Le Clézio inicia uma viagem introspectiva, suscitada, ora por uma condição de insularidade e exposição a uma situação espaço-temporal inusitada, ora por meio da recuperação de uma condição espaço-temporal revivida.

Em um artigo intitulado *Eu e o outro que me habita: Memória e criação em O Africano*, a pesquisadora Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, elucida a postura de Le Clézio, concernente à sua busca identitária na relação com a experiência compartilhada na assunção do(s) outro(s) que o compõem, ilustrada no seguinte trecho:

A obra – misto de insistentes e caladas impressões, de saudades afogadas no silêncio de um passado quase estrangeiro – apresenta, biográfica e sensivelmente, uma viagem iniciática que propõe reconquistar ou buscar as lembranças da infância, do pai, das origens de um menino-personagem-filho que voltou atrás, à África, às ilhas Maurício, aos confins de Camarões e da Nigéria, para se reconhecer, redimensionando em cores e substâncias as sombras deixadas pelo pai para, em um segundo momento, compreendê-las,

preservá-las e convertê-las em um patrimônio imagístico, sensorial. Essa viagem aos subterrâneos da memória e das reminiscências impressivas completa um itinerário pessoal de resgate das origens e estruturas sociais que permearam a sua existência, passando a fornecer a impressão de que o espírito aventureiro e criador observado nas obras de Le Clézio é, na verdade, resultado de uma condição familiar, atestada pelos antepassados. (CUNHA, 2008, p.3).

Em *L'Africain* (2004), Le Clézio experimenta, nos passos de seu pai, os ressentimentos dessa condição espaço-temporal, como promotores de reconhecimento identitário. Aí, também, o leitor é levado a percorrer com o autor uma aventura introspectiva, orientada para o interior de si mesmo, permeada pela relação espaço-temporal, de um mundo a ser resgatado. Le Clézio revive sua infância e suas relações familiares e espaciais, no espaço e no tempo vividos na França e na África. Desenvolve reflexões sobre sua vida e sua herança identitária, responsável pela sua formação física e moral. O espaço revivido e atualizado pelas lembranças é um recurso possibilitador da assunção de uma identidade. A África representa a possibilidade de reconhecimento identitário. Le Clézio retoma o itinerário de seu pai, um 'médico tropical', responsável pelo trabalho com doentes nas regiões pobres colonizadas, da Guiana Inglesa e da África e, empreende sua própria viagem introspectiva. Em busca de uma identificação paterna, e por que não dizer de uma 'virilidade', Le Clézio revive a aventura do pai por meio da atualização da sua própria. É na África que se encontram o marinheiro e o tuaregue. O marinheiro, o colonizador europeu que atravessou mares expondo-se à conquista de outros mundos, é o 'rosto', a herança européia que não quer refletir-se no espelho, a imagem falseada e tênue; a identidade recusada. O tuaregue é o 'corpo' incontigente, que se expõe sem pudor, a virilidade revelada, a verdade assumida. Nesse romance, Le Clézio faz reflexões sobre sua relação com o rosto e o corpo. Um rosto sem significação definitiva, a metáfora de uma recusa identitária, um rosto herdado que precisa ser assumido. Sua identidade experimenta na África a adoção do corpo, como não aceitação da verdade ocultada em sua vivência européia. Para ele, o rosto, ao contrário do corpo, não se expressa por si só, não reflete a força dos sentidos que se arrebatam no corpo, em sua violência incontida. Isso pode ser atestado no seguinte trecho:

A África era mais o corpo que o rosto. Era a violência das estações. A primeira lembrança que tenho desse continente é a de meu corpo coberto por uma erupção de bolhinhas causadas pelo extremo calor, uma afecção benigna de que os brancos sofrem quando ingressam na zona equatorial (...) A África, já me tirando o rosto, dava-me o corpo dolorido e febril, esse corpo que a França me ocultara na doçura anemiante da casa de minha avó, sem instinto, sem liberdade. (LE CLÉZIO, 2007, p.12).

A África é a iniciação no mundo da verdade, da revelação. Essa revelação se dá no sentido da sombra para a luz, aqui ilustrada pela seguinte passagem do livro, em que Le Clézio narra sua chegada na África, quando viu seu pai pela primeira vez – “Da entrada em Obudu, lembro-me bem: a estrada sai da sombra da floresta e penetra diretamente na aldeia, em pleno sol” (LE CLÉZIO, 2007, p.9). A chegada à África representa a entrada no mundo adulto, o marinheiro cedendo lugar ao tuaregue, a compreensão crítica, não mais pueril da experiência européia:

A viagem à África pôs fim a tudo aquilo. Uma mudança radical: antes da partida, por instruções de meu pai, tive de cortar o cabelo, que antes usava tão comprido como o de um menino bretão, e em consequência disso fui exposto a extraordinárias queimaduras nas orelhas, sendo forçado, além do mais, a entrar no âmbito da normalidade masculina. Nunca mais sentiria aquelas dores de cabeça atroz, 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. (LE CLÉZIO, 2007, p.47)

O sujeito moderno em *L'Africain*, contrariamente daquele em *La quarantaine*, é um sujeito que não tem nome, indicado pela sua condição genética e nacionalidade. Em *La quarantaine*, a nomeação representa uma postura própria do colonizador que dá nome aos seres e às coisas do mundo circundante, impondo hábitos e costumes, por meio da imposição de sua língua. É o europeu que tem necessidade de catalogar. Os personagens são apresentados pelos nomes e sobrenomes, pelas profissões e posições sociais. Sujeitos sociológicos, em sua maioria, ancorados em sua representação social. O autor ficcionaliza sua biografia, pondo em cena, personagens unidos pela condição familiar. Protagonistas representantes de uma situação econômico-social familiar, mal sucedida. Narradores que se espelham, na duplicação de vozes, sustentada pela duplicação dos nomes: Léon, o tio, e Léon o sobrinho. Um sujeito moderno que viaja em busca de si mesmo, na busca do outro que o antecede. É assim que se pode escutar Le Clézio: por meio das vozes dos dois Léon. No final desse romance, o narrador reflete sobre a natureza e a eficácia de seu itinerário empreendido e se indaga do real valor, da real importância do rosto e de nomes, representativos de identidades aparentadas. O seguinte trecho ilustra essa reflexão:

Os que procuro desde minha chegada à Maurício, não têm rosto. Léon, Suryavati, será que esses nomes significam alguma coisa? Os que procuro não



têm realmente nomes, são sombras, espécies de fantasmas, que pertencem apenas às estradas dos sonhos. (LE CLÉZIO, 1997, p.328).<sup>293</sup>

A postura crítica de Le Clézio, em *L'Africain*, recupera a condição de identidade aparentada, sugerida por Léon, o sobrinho, ilustrada na passagem acima, e admite para si uma identidade verdadeira, sustentada pela relação com o espaço e o tempo verdadeiros, não ficcionalizados. Nesse livro, Le Clézio assume a identidade do colonizado, do africano. Isso se percebe quando esse autor, faz reflexões sobre a noção de nacionalidade, de pátria, sob a perspectiva do africano, estabelecida pela relação espaço-temporal do momento da concepção do indivíduo, o lugar e o instante em que ela se dá. O nascimento não está, pois, condicionado ao instante da 'saída' do corpo, mas, ao contrário, ao instante da sua 'entrada'. Dessa forma, o nascimento, a nacionalidade, não são condicionados por um movimento de exteriorização, mas sim de interiorização. Nasce-se no momento em que se é concebido; estabelece-se a identidade de natureza pátria, determinada pela condição espacial da concepção. Assim, Le Clézio, se considera um africano. Uma identidade adotada, ancorada em sua condição espaço-temporal, pois, é a África que lhe serve de berço conceutivo. O nascimento se dá quando da concepção, no momento da fecundação, em um movimento de orientação introspectiva, de 'entrada', de 'penetração'; assim seu nascimento se dá na África do tuaregue e não na Europa do marinheiro. Nesse livro, Le Clézio se reconhece tuaregue, quando relata a viagem de seu pai pelo deserto, para resgatar sua família na França, durante a Segunda Guerra. Essa identificação é confirmada na seguinte passagem:

Meu pai, por certo, não tinha plano nenhum. Lançou-se sem refletir à aventura. Foi para Kano, no norte da Nigéria, e lá comprou sua passagem para embarcar numa caravana de caminhões que ia atravessar o Saara.(...) Não teve tempo de se preparar, de trazer remédios, provisões. Partilha do trivial dos tuaregues que seguem na caravana e, como eles, bebe a água dos oásis, uma água alcalina que com efeito purgativo em quem não está acostumado com ela. (LE CLÉZIO, 2007, p. 93).

A condição espaço-temporal identitária se processa de forma diferente nessas duas narrativas. Em *L'Africain*, o espaço condiciona a identidade, determina comportamento e, em *La quarantaine*, instala a identidade. Pode se perceber em *L'Africain*, um espaço determinante de mudança de comportamento do sujeito moderno. A relação com o espaço e o tempo se

---

<sup>293</sup> Citação original em *La quarantaine* (LE CLÉZIO, 1995, p.489): “Ceux que je cherche, depuis mon arrivée à Maurice, n’ont pas de visage. Léon, Suryavati, est-ce que ces noms signifient quelque chose? Ceux que je cherche n’ont pas vraiment de nom, ils sont des ombres, des sortes des fantômes, qui n’appartiennent qu’aux routes de rêves. ”.

processa não como apropriação, mas como constituinte do próprio ser, de sua condição existencial. É o que se vê nos seguintes trechos do livro, em que Le Clézio descreve sua relação com o espaço físico de Bansa, seguida da relação ‘integralizada’ de seu pai com aquele espaço: “Não sei por que, parece-me que em nenhum outro lugar jamais senti tal impressão de família, de fazer parte de uma célula.” (LE CLÉZIO, 2007, p.36) e,

Durante mais de quinze anos, essa será a sua terra. É provável que ninguém a tenha sentido mais do que ele, que a tenha percorrido, explorado, suportado tanto assim. Conhecendo cada habitante, muitos trazendo à vida, outros acompanhando à morte. E sobretudo amando, já que, mesmo que não falasse disso, mesmo que ele nada contasse, até o fim de seus dias há de ter conservado as marcas, vestígios daqueles morros, das florestas, dos matagais e pessoas que por lá conheceu. (LE CLÉZIO, 2007, p.76).

Nesse sentido, a relação com o espaço não é de apropriação, mas de resgate de um espaço que é também seu; o espaço paterno, a virilidade reconhecida na condição masculina genética e na violência do espaço africano do tuaregue. É a virilidade consentida, assumida na adoção do corpo. A convivência do espaço doméstico, familiar, condiciona, nessa narrativa, o comportamento do sujeito moderno, de Le Clézio, do menino que vivenciou duas experiências espaço-temporais determinantes para a constituição de sua identidade: o antes e o depois da África. O ambiente doméstico da experiência africana é sustentado pela presença do pai, já o ambiente doméstico europeu, pela sua ausência, por isso, sem virilidade, sem significação. Nesse livro, o espaço e o tempo são atualizados pelas fotos que registram a permanência do pai na África, e, são recuperados pelo desejo de se voltar *in illo tempore*. Tal reflexão pode ser elucidada no trecho a seguir:

Se essa paisagem lhe diz tanto, se faz bater meu coração também, é que ela poderia estar em Maurício(...) Terá ele talvez acreditado, no momento em que chegou, que ia encontrar alguma coisa da inocência perdida, a lembrança daquela ilha arrancada de seu coração pelas circunstâncias? (...) Uma terra original, de alguma forma, onde o tempo teria dado marcha a ré, desmanchando a trama de erros e de traições. (LE CLÉZIO, 2007, p.68).

Diferentemente de *La quarantaine*, onde os objetos são indicadores de condição econômico-social, em *L’Africain*, constituem-se em narradores, espaço e tempo de contação de histórias, por isso reveladores de identidade. Ao reviver uma foto da casa de seus pais em Forestry House, Le Clézio, leva o leitor a compartilhar a experiência, por vezes inusitada, da relação do sujeito moderno, que quer compreender-se por meio da compreensão de suas

experiências existenciais, com os objetos da realidade objetiva. Essas reflexões estão expressas na seguinte passagem:

Passei grande parte de minha infância e de minha adolescência no meio desses móveis, sentado nos tamboretos para aí ler dicionários. Brinquei com estátuas de ébano, com as campainhas de bronze, e utilizei os cauris como se fossem peças para o jogo de ossinhos. Para mim, tais objetos, as esculturas em madeira e as máscaras penduradas nas paredes, nada tinham de exóticos. Era a minha parte africana, prolongavam-me a vida e, de certo modo, a explicavam. Além disso, falavam do tempo anterior à minha vida, em que meu pai e minha mãe tinham vivido lá, naquele outro mundo no qual foram felizes. (LE CLÉZIO, 2007, p.70).

Em *La quarantaine*, a relação espaço-temporal identitária, tem o seu ápice com a sacralização do espaço e o do tempo experimentados em um mundo e em um tempo ‘novos’. Léon, o desaparecido, (re)descobre-se no espaço físico da ilha Plate, condicionado por seu caráter insular, na adoção do espaço e o do tempo do outro, na interface da cultura desse outro, na fusão intercultural do imaginário ocidental europeu e, o imaginário oriental indiano. A sacralização espaço-temporal pôde ser promovida pela atualização desses espaços compartilhados, permeados pelo tempo da lembrança, rememorados enquanto espaço e tempo conciliadores. Em *L’Africain*, a sacralização espaço-temporal concretiza o percurso de Léon, o sobrinho – Le Clézio ficcionalizado, uma vez que o autor, nesse livro, revive *in locus* as experiências espaço-temporais sacralizáveis, atualizadas, também pelas lembranças suscitadas pela fotos e pela presença no espaço do outro, que é seu por herança.

Em *La quarantaine*, Le Clézio ficcionalizado, descobre uma nova identidade – eurásiana. Em *L’Africain*, é o eurásiano que dá início a uma outra viagem, a uma viagem introspectiva, orientada para a adoção de uma identidade genética, herdada no conflito dos dois mundos: o eu e o outro, o rosto e o corpo, o lugar de nascimento e a nacionalidade. A viagem do marinheiro que faz mais uma escala, uma viagem intimista que culmina na assunção de uma outra identidade, agora escolhida e sustentada pelo corpo. Uma herança cultural imagética instaladora de uma postura crítica frente a um mundo desigual, burocrático, excludente, como aquele das sociedades hegemônicas européias. Um desejo de aventura herdado pela condição ‘masculina’ aqui representada na presença de Rimbaud, de Léon, de Le Clézio e de seu pai. Essa condição de *voyageur sans fin* apresentada em *La quarantaine*, é confirmada em *L’Africain* e herdada por Le Clézio, podendo ser atestada no seguinte trecho “Atualmente eu só tenho um desejo, partir para bem longe daqui e não voltar nunca mais” (LE CLÉZIO, 2007, p.51).

Dessa forma, esse estudo pode concluir que em Le Clézio, no marinheiro-tuaregue, no aventureiro, a condição de ‘estar’ sobrepõe-se àquela de ‘ser’. Em *L’Africain* cohabitam o sujeito aventureiro, o marinheiro e o tuaregue constituídos em uma unidade identitária não polarizada. O sujeito moderno encontra-se sempre em processo de mutação, estabelecendo para si viagens sem fim, itinerários circunstanciais, suscitados pela sua relação com o espaço e o tempo fragmentados e instantâneos da sua condição de modernidade. Esse estudo configura-se, pois, em mais um dos diferentes olhares desse sujeito moderno, ancorado no espaço literário permitido pela narrativa poetizada de Le Clézio, desse sujeito que assumiu para si a aventura do narrador. A ele o mérito de narrar.

## 6 REFERÊNCIAS<sup>294</sup>

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução Júlia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALAVI, F. **La quête de soi dans Le Chercheur d'or, Recherche d'un nouvel âge d'or à la fin du XXème siècle**. Disponível em: <<http://www.pdfactory.com>>. Acesso em: 18 set. 2008.

ARIÈS, P. **O Homem diante da morte**. Tradução Luiza Ribeiro. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BACHELARD, G. **A intuição do instante**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e alii. São Paulo: Hucitec Ltda, 1993.

BACHERLARD, G. **L'intuition de l'instant**. Paris: Stock, 1992.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, [s/d].

BAKHTIN, M. Epos e o Romance. In: **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)** São Paulo: Edunesp – Hucitec, 1998.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**: volume único. (org) Ivo Barroso. Rio Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

---

<sup>294</sup> UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Grupo de Trabalho Normalização Documentária da UNESP. **Normalização documentária para a produção científica da UNESP**: normas para apresentação de referências segundo a NBR 6023:2002 da ABNT. São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.biblioteca.unesp.br/pages/normalizacao.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2009.

\_\_\_\_\_. Seção de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão. Laboratório Editorial. **Normas para apresentação dos originais**. Disponível em: [http://laboratorioeditorial.fclar.unesp.br/proc\\_publicacao/proc\\_publici.php](http://laboratorioeditorial.fclar.unesp.br/proc_publicacao/proc_publici.php). Acesso em 20 abr. 2009.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas Vol III. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo : Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de História. In: BARRENTO, João (org) **História literária-problemas e perspectivas**. 2ª ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986.

BERNADIN, S. P. **Paul et Virginie**. Paris: Nelson Éditeurs, (s/d).

BIGNOTTO, N. O Círculo e a Linha. In: **Tempo e história**. (org) Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGOMANO, M. La Quarantaine de Le Clézio et le vertige intertextuel. In: **Cahiers de Narratologie**. Disponível em:  
<<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=3177format=print>>. Acesso em: 16 abr. 2008.

BORGOMANO, M. Voix entrecroisées dans les romans de J.M.G. Le Clézio \_ Désert, Onitsha, Étoile errante, La Quarantaine. In: **Le français dans tous les états**, n. 35. Disponível em: <<http://www.ac-montpellier.fr/ressources/frdtse35b.html>>. Acesso em: 16 abr. 2008.

BOSI, A. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

\_\_\_\_\_. O tempo e os tempos. In: **Tempo e história**. (org) Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

BOURNEF, R.; OUELLET, R. **L'Univers du Roman**. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

BRÉMOND, Claude. **Logique du récit**. Paris: Le Seuil, 1973.

CAMARANI, A. L. S. A poesia do deserto. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA ESTUDOS

LITERÁRIOS/ESTUDOS CULTURAIS, IV, 2004, Évora. **Anais...** Évora: Universidade de Évora, 2004.

CARVALHO, A. L. C. **O foco narrativo e fluxo da consciência.** Questões de Teoria Literária. São Paulo: Ed. Pioneira, 1981.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria.** Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COUTINHO, W. A Crítica de Arte de Baudelaire. In: **Charles Baudelaire Poesia e Prosa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995

CUNHA, B. R. R. Eu e o outro que me habita: Memória e criação em O Africano. In: XXIII ENCONTRO DA ANPOLL, 2008, Goiânia. **Anais...** Goiânia: 2008.

ELIADE, M. **Tratado de História das Religiões.** Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano.** Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FEHÉR, F. **O romance está morrendo?:** contribuição à teoria do romance. Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FREITAS, M. T. **Romance e História.** Ponta Grossa: Uniletras, 1989.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Tradução Fernando Cabral Martins. 3ed. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. **Palimpsestes.** Paris: Seuil, 1982.

GLISSANT, E. **Le Discours Antillais.** Paris: Maspéro, 1982.

GREIMAS, A. J. **Sémiotique structurale.** Paris: Larousse, 1966.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Lauro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HAMON, P. Pour un statut sémiologique du personnage. In: **Littérature**, n.6, 1972; artigo reeditado em R. Barthes e outros, *Poétique du récit*, Paris: Le Seuil, 1977.

HARVEY, D. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H.K. **Histórias de Literatura - As novas teorias alemãs**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. 6. ed. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1976.

KHEL, M. R. **A construção literária do sujeito moderno**. Estudos Gerais da Psicanálise - História. São Paulo, 10/09/2008. Disponível em: < <http://www.geocities.com> >. Acesso em: set. 2008.

LE CLÉZIO, J. M. G. **O Africano**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **L'Africain**. Paris: Mercure de France, 2004

\_\_\_\_\_. **A quarentena**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **La quarantaine**. Paris: Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. **Onitsha**. Paris: Gallimard, 1991

\_\_\_\_\_. **Voyages à Rodrigues**. Paris: Gallimard, 1986.

\_\_\_\_\_. **Le chercheur d'or**. Paris: Gallimard, 1985.



\_\_\_\_\_. **Désert**. Paris: Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. **Le procès verbal**. 1963.

LHOSTE, P. **Conversations avec J.M.G. Le Clézio**. Paris: Mercure de France, 1971.

LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2000.

MAGAZINE LITTÉRAIRE: **J.M.G. Le Clézio, errances et mythologies**. Paris, n.362, fev.1998, 106p. Edição especial.

MAGAZINNE LITTÉRAIRE: **L' actualité de la littérature**. Paris, n.230, mai 1986.

NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIM, José Luís. (org). **Palavras da Crítica. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PAZ, O. **Vislumbres de la India**. Barcelona: Seix Barral, 1995.

\_\_\_\_\_. **Filhos do Barro**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUILLON, J. **Temps et roman**. Paris: Gallimard, 1946.

REUTER, Y. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução Mario Pontes, 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução Angelo Ricci. São Paulo: Nova Cultural. 1987.

SANTOS, L.G. **Alienação e Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SILVA, M. I. S. **Octávio Paz e o tempo da reflexão**. São Paulo: Scortecci, 2008.

TADIÉ, J.Y. **O romance no século XX**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

\_\_\_\_\_. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.

TORRE, G. **História da Literatura de Vanguardas**. Barcarena: Editora Presença, 1970.

TOURAINÉ, A. **Crítica da modernidade**. Lisboa: Instituto Piaget. s.d

## 7 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BARTHES, R. **A análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971

BÉNÉJAM-BONTEMS, M. J. Idade de Ouro. In: BRUNEL, P. (org.) **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 474-6.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro LTDA, 1975.

BENOIST, L. **Signes, symboles et mythes**. Paris: PUF, 1975.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar; a aventura da modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BORNHEIM, G. O Sujeito e a Norma. In: NOVAES, A. (org). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.247-260.

BRÉE, G. **Le monde fabuleux de Le Clézio**. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.

CAMARANI, A. L. S. As sensações ao pé da natureza em Rousseau e Le Clézio. In: **Verdades e Mentiras – 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau**. Ijuí: Editora Unijuí, 2005, p. 485-96.

CAMPBELL, J. **O Poder do mito**. 22.ed. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2004.

CÂNDIDO, A. et al. **A personagem da ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CAVALLERO, C. D'un Roman Polyphonique: J. M. G. Le Clézio. **Littérature**, n. 92, p. 52-9, 1993.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COMPAGNON, A. **Les cinq paradoxes de la modernité**. Paris: Seuil, 1990.

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

CUNHA, B. R. R. Le Chercheur d'or ou a atualização dos mitos. In: **A Literatura da Virada do século**. Laura Zuntini de Izarra. São Paulo: Ed. Humanitas, 2001.

\_\_\_\_\_. O Espaço vivido e a conquista da identidade. In: XIII Encontro Nacional da Anpoll. Campinas: UNICAMP, 1998.

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: JENNY, L (org.). **Intertextualidade**. Tradução C. C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Imagens e Símbolos**. Tradução Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **O mito do eterno retorno**. Tradução José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FIORIN, J.L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. **Poética do Pós-Modernismo**. História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Ed. 70, 1985.

JOBIM, J. L. **Formas da Teoria. Sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2007.

\_\_\_\_\_. (org). **Palavras da Crítica**. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KAPLAN, E. A. (org). **O mal-estar no Pós-modernismo. Teorias e práticas**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

KUJAWSKI, G. M. **A crise do século XX**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LE CLÉZIO, J. M. G. La Langue française est peut-être mon seul véritable pays. **Écriture(s)**, n. 45, 2001. Disponível em: <<http://www.diplomatie.gov.fr/label-france/FRANCE/LETTRES/clezio/page.html>>. Acesso: 03 fev. 2003.

\_\_\_\_\_. **Hasard suivi Angoli Mala**. Paris: Gallimard, 1999.

\_\_\_\_\_. **Gens des nuages**. Paris: Éditions Stock, 1997.

\_\_\_\_\_. Je suis un peu sauvage. Entretien à Carole Vantroys. **Lire**, Paris, p. 26-30, nov. 1994a.

\_\_\_\_\_. Les Noces palestiniennes – Mahmoud Darwich. **Nouvelle Revue Française**, 500, p. 83-90, sept. 1994b.

\_\_\_\_\_. **Mydriase**. 2. ed. Paris: Fata Morgana, 1993a.

\_\_\_\_\_. Le marges et l'origine: entretien avec Claude Cavallero. **Europe**, n. 765-6, p. 166-74, 1993b.

\_\_\_\_\_. **Le rêve mexicain ou la pensée interrompue de l'Amérique indienne**. Paris: Gallimard, 1988.

\_\_\_\_\_. **L' inconnu sur la terre**. Paris: Gallimard, 1978a.

\_\_\_\_\_. **Mondo et autres histoires.** Paris: Gallimard, 1978b.

\_\_\_\_\_. **Voyages de l'autre côté.** Paris: Gallimard, 1975.

\_\_\_\_\_. Trois villes saintes. In: \_\_\_\_\_. **Nouvelle Revue Française**, n.264, p. 1-15, dez. 1974.

\_\_\_\_\_. **Les Géants.** Paris: Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. **Haiï.** Genève: Skira, 1971.

\_\_\_\_\_. **La Guerre.** Paris: Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. **Le livre des fuites.** Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. **L'extase matérielle.** Paris: Gallimard, 1967.

LEFEBRVE, H. **La production de l'espace.** Paris: Éditions Anthropos, 1974

LOBO, L. Leitor. In: Jobim, J.L. **Palavras da Crítica.** Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992

LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. Tradução Letícia Zini Antunes. In: **Adhominem: Revista de Filosofia, Política, Ciência da História.** Tomo II **Música e Literatura.**São Paulo: Ad Hominem, 1999.

MAROTIN, F. **Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio.** Paris: Gallimard, 1995.

MESCHONNIC, H. **Pour la poétique I.** Mayenne: Gallimard, 1970.

MICHEL, J. **Une mise en récit du silence: Le Clézio, Bosco Gracq.** Paris: Corti, 1986.

NUNES, B. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

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

\_\_\_\_\_. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PANKOW, G. **O homem e seu espaço vivido**. Tradução Flávia Cristina de Souza Nascimento, Campinas: Papirus, 1988.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina- Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIÑERO, M. A. C. Les fêtes amérindiennes dans l'écriture de Le Clézio. In: REAL, E.; JIMÉNEZ, D.; PUJANTE, D.; CORTIJO, A. (ed.) **Écrire, traduire et représenter la fête**. Valencia: Universitat de València, 2001, p. 519-26.

POÉTIQUE. **Du thème en littérature- Vers une thématique**. N. 64, Novembre 1985/ Seuil

PRINCE, G. Introduction à l'étude du narrataire. **Poétique**, n. 14, p. 178-96, 1973. **Projet Ychsma – Pachacamac**. Disponível em: <<http://www.ulb.ac.be/phil/ychsma/fr/home.html>>. Acesso: 12 out. 2004.

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROUSSEaux, A. **Littérature du Xxe siècle**. Paris: Albin Michel, 1955.

SCANNO, T. **La vision du monde chez Le Clézio: cinq études sur l'oeuvre**. Napoli: Liguori Editone, 1983.

SCHNEIDER, M. Le roman poétique. **La Revue de Paris**, Paris, p. 117-25, 1962.

SCHOLES, R.; KELLOG, R. **A natureza da narrativa**. Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw- Hill, 1977.

THOMAS, N. Le sens de la fête chez Le Clézio. In: \_\_\_\_\_. REAL, E.; JIMÉNEZ, D.; PUJANTE, D.; CORTIJO, A. (ed.) **Écrire, traduire et représenter la fête**. València: Universitat de València, 2001, p. 505-18.

TODOROV, T. Em Torno da poesia. In: \_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 95-125.

\_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TOMACHEVSKI, B. **Teoria da Literatura- formalistas russos**. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

WALTI-WALTERS, J. J. M. G. **Le Clézio**. Boston: G. K. Hall & Co, 1977.



**8 ANEXOS**

## ANEXO A – A biografia de Jean-Marie Gustave Le Clézio

Jean-Marie Gustave Le Clézio, escritor francês, nascido em Nice, no dia 13 de abril de 1940, de família bretã, com nacionalidade francesa e mauriciana, autor de aproximadamente cinquenta livros, inicia sua trajetória de escritor ainda jovem, uma escrita incipiente registrada em um caderno escolar.

Em 1964, após ter vivido uma época na Inglaterra, onde estudou e trabalhou como professor, redige uma dissertação sobre o poeta Henri Michaux, intitulada *La Solitude dans l'oeuvre d'Henri Michaux*.

Nesse período, escreve seu primeiro romance *Le Procès-Verbal* (1963), pelo qual obtém o prêmio *Théophrates Renaudot*. Esse livro é considerado por Le Clézio como sendo uma experiência da escrita.

Em 1965, empreende uma outra experiência narrativa, não romanesca, *La Fièvre*.

Em 1966, publica *Le Déluge*, uma obra que se pretende ser a continuação do *Procès-Verbal*, que representa para Le Clézio, a realização de um sonho de se escrever um livro, ainda tão jovem, com pequenas histórias sobre o cotidiano.

Em 1967, o desejo de se construir um livro filosófico se esboça em *L'Extase matérielle*; e, um projeto de infância, um livro de aventuras à maneira de Jules Verne, um relato de viagem, se concretiza em *Terra amata*.

Nos anos que se seguem, Le Clézio, publica, em 1969, *Le Livre des fuites*. Em 1970, *La Guerre e Hai*.

Em 1973, *Les Géants*.

Em 1975, *Voyage de l'autre côté*, apresenta um autor com um estilo mais contido, mais sistematizado, cuja linguagem impregna-se pelos 'outros', pela a natureza em sua totalidade.

A partir de 1976, vê-se ensaios, traduções, romances e contos, que demonstram a diversidade de gêneros e de temas.

Em 1978, publica *L'Inconnu sur la terre e Mondo et autres histoires*.

Em 1980, *Désert*.

Em 1982, *La Ronde et autres faits divers*.

Em 1985, *Le Chercheur d'or*.

Em 1986, *Voyage à Rodrigues*.

Em 1991, *Onistha*.

Em 1992, *Étoile errante e Pawana*.

Em 1995, *La quarantaine*.

Em 1997, *Poisson d'or e La Fête chantée*.

Em 1999, *Hasard suivi de Angoli Mala*.

Em 2000, *Coeur brûle et autres romances*.

Em 2003, *Révolutions*.

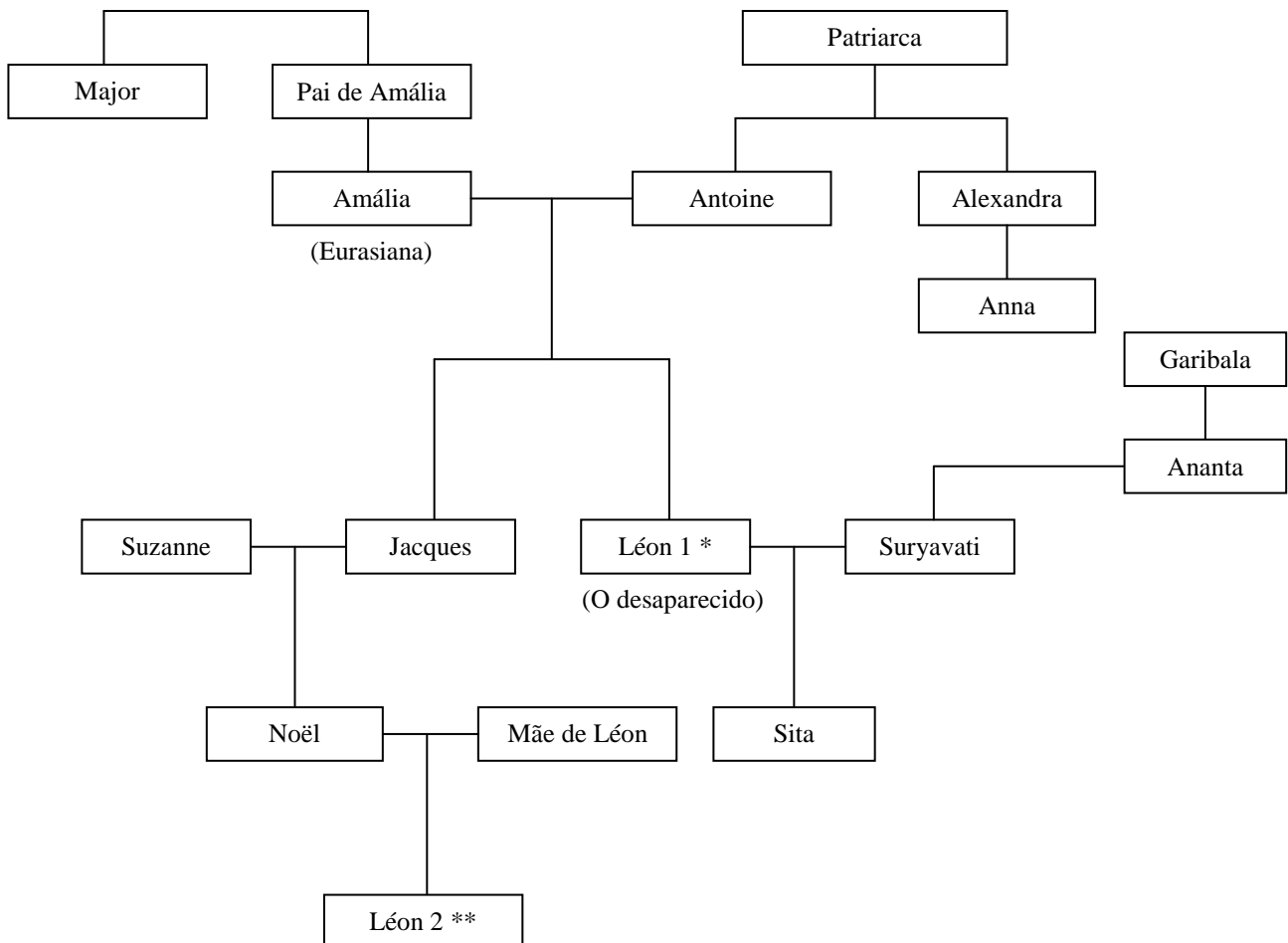
Em 2004, *L'Africain*.

Em 2006, *Ourania e Raga, approche du continent invisible*.

Em 2007, *Ballaciner*.

Em 2008, ganhou o prêmio Nobel de Literatura, atribuído ao conjunto da obra.

### ANEXO B – A árvore genealógica da família Archambau



\* Léon 1 – Narrador dos Capítulos 1, 2 e 4.

\*\* Léon 2 – Narrador do Capítulo 3 e dos Sub-Temas: Journal du Botaniste e La Yamuna.

ANEXO C – A carta de Rimbaud à Paul Demeny – *Letre du voyant***La lettre du voyant**

A Paul Demeny  
à Douai

Charleville, 15 mai 1871.

*J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle;*

*Voici de la prose sur l'avenir de la poésie*

*Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque; Vie harmonieuse. - De la Grèce au mouvement romantique, - moyen âge, il y a des lettrés, des versificateurs. D'Ennius à Théroldus, de Théroldus à Casimir Delavigne, tout est prose rimée, un jeu, avachissement et gloire d'innombrables générations idiotes: Racine est le pur, le fort, le grand. - On eût soufflé sur ses rimes, brouillé ses hémistiches, que le Divin Sot serait aujourd'hui aussi ignoré que le premier auteur d'Origines. - Après Racine, le jeu moisit. Il a duré mille ans ! Ni plaisanterie, ni paradoxe. La raison m'inspire plus de certitudes sur le sujet que n'aurait jamais eu de colères un jeune France. Du reste, libre aux nouveaux ! d'exécrer les ancêtres: on est chez soi et l'on a le temps.*

*On n'a jamais bien jugé le romantisme; qui l'aurait jugé ? Les critiques ! ! Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'oeuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur ?*

*Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ! ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! En Grèce, ai-je dit, vers et Iyres rythment l'Action. Après, musique et rimes sont jeux, délassements. L'étude de ce passé charme les curieux: plusieurs s'éjouissent à renouveler ces antiquités : - c'est pour eux. L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées, naturellement; les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau: on agissait par, on en écrivait des livres: telle allait la marche, l'homme ne se travaillant pas, n'étant pas encore éveillé, ou pas encore dans la plénitude du grand songe. Des fonctionnaires, des écrivains: auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé !*

*La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, Il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver; cela semble simple: en tout cerveau s'accomplit un développement naturel; tant d'égoïstes se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel ! - Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse: à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.*

*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.*

*Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences.*

*Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !*

Arthur Rimbaud (1854 ; 1891)

**ANEXO D – A composição estrutural da narrativa de *La quarantaine***

<b>LE VOYAGEUR SANS FIN</b>	<b>L'EMPOISONNEUR</b>	<b>L A Q U A R A N T A I N E</b>			<b>ANNA</b>
			<b>JOURNAL DU BOTANISTE</b>	<b>LA YAMUNA</b>	

ANEXO E – O mapa das Ilhas Maurício

