

“VILLA AURORE”, DE LE CLÉZIO: O CONTO DA INFÂNCIA

Islene França de Assunção¹

RESUMO: “Villa Aurore” apresenta temas constantes na obra lecléziana. O mito do paraíso perdido é revelado pelo desejo do homem adulto de voltar a um tempo em que a aliança original e harmoniosa com a natureza ainda não fora rompida. O tempo da infância é, portanto, constantemente evocado, seja pela construção de personagens infantis ou pelo anseio dos adultos de voltar a essa época. Le Clézio recupera esses temas principalmente ao utilizar-se da narrativa poética, que os assegura com perfeição. O objetivo desse trabalho é, pois, apontar alguns aspectos da narrativa poética manifestados em “Villa Aurore” e, fazendo uso do amparo teórico fornecido por Jolles, analisar esse texto como um conto, mostrando de que modo os aspectos mágicos da infância encarregam-se da instauração de um universo que possibilita ao homem o retorno às origens, em sua busca por escapar à monstruosidade do mundo real.

Palavras-chave: literatura francesa, narrativa contemporânea, narrativa poética, Le Clézio.

ABSTRACT: “Villa Aurore” presents themes constants in Le Clézio’s work. The myth of the lost paradise is revealed by the adult man desire to return to a time in which the original and harmonious alliance with nature was not yet broken. The childhood time is therefore constantly evoked, whether by the construction of childish characters or by the adult wish to come back to this period. Le Clézio recovers these themes mainly by using the poetic narrative, which assures them perfectly. The aim of this study is thus to point out some aspects of the poetic narrative expressed in “Villa Aurore”, and by making use of the theoretical support provided by Jolles, to analyze this text as a short-story, showing how the magic aspects of childhood are responsible for establishing an universe which allows man to return to the origins, in his search for escaping from the monstrosity of the real world.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara. Rodovia Araraquara-Jaú Km. 01 – CP. 174 – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – ninnaassuncao@gmail.com

Keywords: French literature; contemporary narrative; poetic narrative; Le Clézio.

Alguns aspectos da poética lecléziana

Jean-Marie Gustave Le Clézio nasceu na cidade francesa de Nice, em 13 de abril de 1940. Empreendeu diversas viagens ao redor do mundo, que lhe possibilitaram a descoberta de outros modos de pensar e de viver, ocasionando uma espécie de “abertura” em sua obra e tornando sua temática mais ampla. Apesar de pertencer a uma cultura hegemônica, as ideias de Le Clézio revelam uma visão de mundo certamente contrária à globalização, ao focalizar exatamente as minorias e as culturas não-hegemônicas, com as quais passa a se identificar. Sua obra, impregnada de mitos de diversas origens – com predominância dos gregos –, valoriza um comportamento caracteristicamente “não-ocidental”, sem, no entanto, deixar totalmente de lado a cultura ocidental, integrando o mito à realidade do mundo contemporâneo, uma realidade mais trivial, que é representada pelo *fait divers*, anunciado no título da coletânea de que faz parte “Villa Aurore”.

Jean Onimus, em seu livro *Pour lire Le Clézio* (1994: p. 58), discute essa característica do universo ficcional lecléziano, ao apontar para duas “faces” que o compõem. A “face sombria” é composta pela representação da cidade e outros elementos considerados negativos pelo autor, como, por exemplo, a mecanização, as regras e o consumismo. Por outro lado, a “face luminosa” dos seus escritos é constituída pela figura da criança e pela busca das origens, de um espaço e um tempo diferenciados. O conto “Villa Aurore”² apresenta o desenvolvimento dos espaços urbanos, ao mesmo tempo em que busca resgatar a idade de ouro, o paraíso perdido da infância, reunindo, assim, os dois elementos assinalados por Onimus.

O movimento em direção às origens empreendido na composição ficcional lecléziana deixa evidente que, de fato, a obra do autor apresenta aquilo que Roussel-Gillet (2010: p. 39) chama de uma “*nostalgie d’origine*”. De acordo com Claude Cavallero (2008: p. 31), todos os personagens leclézianos de primeiro plano possuem a intacta faculdade de ascender ao paraíso dos anos iniciais, pela “simbiose” que tecem com o mundo, o cosmo e os elementos da natureza. Suas personagens apresentam um inegável

² “Villa Aurore” é um dos onze contos de *La ronde et autres faits divers*, coletânea de 1982.

desejo de se isolar do resto do mundo e entrar em comunhão com a natureza, que aparece sempre associada à felicidade, ao sonho e à plenitude. A colina e o mar são mostrados frequentemente em sua obra como sinônimos de liberdade e evasão de um mundo concebido como aprisionador e ameaçador, como refúgio ideal contra a violência da cidade. “*Comme pour le contact avec la nature, la fascination des personnages lecléziens pour la lumière et le soleil a lieu de façon préférentielle dans un endroit calme, isolé, tels qu’au bord de la mer ou sur une colline.*”³, assevera Thierry Léger (2008: p. 106).

Os textos do escritor são, assim, calcados na oposição entre um mundo geralmente não-ocidental, luminoso e de uma beleza perfeita e natural, e um mundo ocidental moderno, feio, mau e degradado. O espaço urbano é visto como uma prisão, tornando o ser humano escravo da tecnologia, do mundo consumista, produzindo violência e delinquência, por dar espaço a desigualdades sociais. A cidade é descrita como um lugar opressor e perigoso, que desumaniza os homens, afastando-os da beleza existente nas coisas naturais. O progresso, a ciência, o intelectualismo, idealizados, por muitos, como grandes avanços e bens da humanidade, em Le Clézio, apresentam também um caráter negativo.

O retorno às origens almejado pelos protagonistas exige uma verdadeira integração à natureza, preconiza o abandono do mundo dos homens para uma verdadeira inserção no mundo do mito, do divino, pois, como afirma Bruno Thibault (2008: p. 87), “*l’initiation au sacré contredit et empêche l’intégration du personnage à la société*”⁴, o que explica a marginalidade dos protagonistas leclézianos e torna evidente o motivo por que todos eles deixam o espaço urbano moderno da cidade para penetrar em um mundo mais fantasioso e selvagem dos antigos casarões e jardins abandonados.

A atração de Le Clézio pelos mitos provém, segundo Isabelle Roussel-Gillet (2010), da capacidade que têm de fazer a conexão com os tempos antigos. O mito do eterno retorno se faz presente em toda sua obra, delineando a volta ao tempo primordial empreendida pelos protagonistas, e afirma o anseio que parece perpassar a literatura lecléziana de “*partir à la reconquête de facultés atrophiées par le rationalisme et l’impérialisme économique: la puissance cognitive des sens, l’imagination, l’affectivité et*

³ “Como pelo contato com a natureza, a fascinação das personagens leclézianas pela luz e pelo sol acontece preferencialmente em um lugar calmo, isolado, como à beira do mar ou sobre uma colina.”. Todas as traduções que seguirão em nota de rodapé são traduções de estudo – logo, literais, sem a intenção de resgatar a poeticidade (quando se trata da tradução de fragmentos do conto) – de nossa autoria.

⁴ “a iniciação ao sagrado contradiz e impede a integração da personagem à sociedade”

la spiritualité.”⁵ (SALLES, 2010: p. 28). Para chegar a essa realidade mais mágica – a do mito –, Le Clézio parte de uma realidade mais chã, que é representada pelo *fait divers*.

De acordo com Roland Barthes (1993), o *fait divers*, diferentemente das notícias comuns, é uma informação particular, da esfera privada e que se encarrega da classificação do “inclassificável”, ou seja, notícias variadas que não se enquadram em nenhuma categoria conhecida, como, por exemplo, “Política”, “Economia” e “Ciência”. Tendo sua origem no jornal, o *fait divers* apresenta uma informação insignificante ou excepcional e inusitada, uma atualidade efêmera, facilmente esquecida. “Informação total”, o correspondente às “Variedades” do jornal brasileiro, traz em si todos os dados necessários à compreensão do acontecimento, sem necessidade de um conhecimento anterior, sem aludir a nada que não seja ele mesmo e, sendo definido, portanto, exatamente por essa imanência que, destaca Barthes, é o que o aproxima da novela e do conto, e não do romance.

No domínio da literatura, o *fait divers*, segundo Frank Évrard em seu livro *Fait divers et littérature* (1997: p. 20), convida a uma reflexão a respeito do acaso, do destino e da fatalidade. Segundo o autor, partindo de uma aparente banalidade, de coisas cotidianas, o *fait divers* suscita questões fundamentais da humanidade, como, por exemplo, a morte, a infância, a velhice.

Como forma de representação do real, o *fait divers* presta-se à criação de efeitos de sentido que tornam o texto mais verossímil. A ilusão referencial que gera empresta à narrativa uma coloração de realidade. Ancorado, pois, na realidade, mas tocando igualmente preocupações profundas e universais do ser humano, o *fait divers*, notadamente em Le Clézio, parece querer sair do particular e específico para se inserir no mais geral e coletivo, tornando-se análogo ao próprio mito. Essa semelhança consiste tanto nas personagens que, segundo Évrard (1997), evocam os heróis míticos ao transgredirem as leis humanas, quanto na temática adjacente aos acontecimentos que relata: a iniciação, em “La ronde”⁶ e a infância, em “Villa Aurore”, por exemplo. Assim, na esfera literária, “*coupé de son origine journalistique, [le fait divers] est amplifié, ennobli par la distance et l’esthétisation propres à la littérature. Il acquiert un caractère métaphorique, exemplaire,*

⁵ “partir à reconquista das faculdades atrofiadas pelo racionalismo e imperialismo econômicos: o poder cognitivo dos sentidos, a imaginação, a afetividade e a espiritualidade.”

⁶ Primeiro conto de *La ronde et autres faits divers*.

qui le rapproche souvent du récit mythique.”⁷ (ÉVRARD, 1997: p. 7). Le Clézio tira proveito dessa alta carga mítica, utilizando-o como ponto de partida, para empreender um movimento mais amplo, rumo ao mito.

O tratamento conferido ao *fait divers* em Le Clézio revela muito bem o que está contido na afirmação de Évrard (1997: p. 114) – remetendo a Alfred Jarry – de que os *faits divers* são, sobretudo, “pretextos” para inventar um olhar diferente sobre os acontecimentos, tendo em vista que, longe de ser simples reprodução do real, “[...] *il invite à une interprétation métaphorique, symbolique ou mythique qui s’efforce de restituer le monde réel dans sa profondeur et sa complexité.*”⁸ (p. 125). Em *La ronde et autres faits divers* não é o simples fato que importa, mas o que há nas “entrelinhas” e a realidade torna-se, como foi dito, apenas um motivo, o início para algo que vai além do sentido literal. E é justamente nessa dupla dimensão que reside a poeticidade dos *faits divers* de Le Clézio, pois, ao levantar, de forma implícita, grandes problemas inerentes ao gênero humano, as narrativas da coletânea passam do real ao mítico, do particular ao universal. O mito transparece também naquilo que Évrard denomina a “*logique trouble*” do *fait divers*, uma lógica implacável que organiza os acontecimentos, levando o homem à fatalidade, que não é senão o Destino, o Fado da mitologia greco-romana. Como no mito – principalmente se pensarmos nos etimológicos, isto é, aqueles que explicam a origem das coisas –, fatos (aparentemente) corriqueiros, dão margem a outras e novas interpretações, perdendo esse aspecto de trivialidade, diante de um exame mais atento. Nesse sentido, Onimus (1994: p. 186) assinala que os textos que compõem *La ronde* são contos que adquirem o peso de narrativas realistas; nelas, permanece a escritura leve, viva, imprevisível do conto.

A universalidade do tema da infância é resgatada por Le Clézio, ao atribuir à criança um papel basilar em suas narrativas. Em geral, suas personagens centrais são crianças, estão muito próximas da infância ou carregam o desejo de retorno a esse tempo. Por essa proximidade das origens, por sua inocência característica e sua capacidade de ver o mundo de modo diferenciado, a criança eleva-se ao estatuto de criatura mítica. O olhar da criança lembra ao homem a necessidade de resgatar a inocência perdida e Le Clézio recorre, então, a esse tema fundamental, para exprimir sua visão de mundo. Segundo

⁷ “retirado de sua origem jornalística [o *fait divers*] é ampliado, enobrecido pela distância e estetização próprias da literatura. Ele adquire um caráter metafórico, exemplar, que o aproxima geralmente da narrativa mítica.”

⁸ “ele convida a uma interpretação metafórica, simbólica ou mítica que se esforça por restituir o mundo real em sua profundidade e complexidade.”

Onimus (1994: p. 126), o autor necessita dessas crianças para mostrar como ele próprio percebe a existência, com um olhar inocente, com olhos que não cessaram de ver, já que ainda não foram condicionados.

A infância é o tempo mítico por excelência, em que o ser humano é ainda inocente, aberto ao sonho, à imaginação e às sensações proporcionadas pelos elementos naturais, e, exatamente por isso, é tão almejada pelas personagens adultas, que provam a nostalgia daqueles tempos felizes, em que a harmonia com a natureza ainda não havia sido quebrada. As crianças de Le Clézio – para as quais é quase sempre reservado o lugar privilegiado de protagonista – geralmente não frequentam ou abandonaram definitivamente a escola, o que, explica Ana Luiza Camarani (2005: p. 24), acontece pelo fato de que “por ser essa instituição uma das formas mais firmes de integração no mundo adulto, é também o caminho que leva ao abandono da magia própria da infância.” A importância atribuída à infância baseia-se, pois, na necessidade de retorno que o adulto sente em face de um mundo artificial e impiedoso, e sua subsequente busca por voltar àquele tempo mítico. O mito edênico, do paraíso perdido, segundo Onimus (1994: p. 56) “[...] *concentre toute la vision du monde de Le Clézio, sa nostalgie des origines, la vie innocente et de la paix, son horreur de la ‘guerre’ introduite dans le monde pour le malheur et par la faute des hommes [...]*”⁹.

Nesse sentido, entende-se a escolha do escritor pela narrativa poética, visto que a poesia é o que há de mais original, de mais humano, no homem. A linguagem poética, desautomatizante, humanizadora por excelência, presta-se perfeitamente a exprimir a vontade das personagens leclézianas de uma volta ao seu estado de pureza natural, a um tempo em que o mundo é visto e exprimido de acordo com um pensamento analógico, associativo, que vê a relação existente entre todas as coisas do universo. Jean-Yves Tadié, em sua obra *Le récit poétique* (1978), aponta, entre outros fatores, a circularidade do tempo, o mito e o tema da infância como característicos e determinantes da narrativa poética e destaca que “*le récit poétique cherche à échapper au temps par la remontée jusqu’aux origines de la vie, de l’histoire et du monde [...]*”¹⁰ (p. 85). O tempo do mito e desse tipo de narrativa – diferentemente do judaico-cristão, linear e progressivo – deixa de seguir a cronologia do relógio, uma vez que esse modo de vivenciar o tempo não é o

⁹ “[...] concentra toda a visão de mundo de Le Clézio, sua nostalgia das origens, a vida inocente e de paz, seu horror pela ‘guerra’ introduzida no mundo pela infelicidade e pela falta dos homens.”

¹⁰ “a narrativa poética procura escapar do tempo pelo retorno às origens da vida, da história e do mundo [...].”

mesmo seguido pelo sonho, pela imaginação, enfim, pelo mundo interior do homem. A poesia do conto estudado encontra-se exatamente nesses aspectos.

O conto definido por Jolles

André Jolles, em sua obra *Formas simples* (1976), afirma, no capítulo dedicado ao conto, que este só passou a ter o sentido de forma literária com os *Kinder-und Hausmärchen*¹¹, dos irmãos Grimm e, dessa forma, ele é uma narrativa da mesma espécie daquelas que os irmãos reuniram nessa obra, tendo nela a sua expressão essencial. “É costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de Conto sempre que ela concorde mais ou menos [...] com o que se pode encontrar nos contos de Grimm.” (JOLLES, 1976: p. 182)

Jacob Grimm, em suas reflexões – retomadas por Jolles –, faz uma distinção entre *poesia da natureza* e *poesia artística*, sendo que a primeira seria uma poesia de caráter popular, ligada ao imaginário de um povo, e “criação espontânea” de um “Todo”, de um coletivo, ao passo que a segunda seria uma “elaboração”¹², uma composição fruto de um trabalho “individual”. Essa distinção entre as noções de *poesia da natureza* e *poesia artística* deu, então, origem às noções de *Formas Simples* e *Formas Artísticas* (1976: p. 187), respectivamente relacionadas.

Para Jacob Grimm, o conto significa o mesmo que “contar”, “computar”, uma forma de repassar, de narrar histórias que vem de geração à geração e, por isso, é denominado como *poesia da natureza*, já que a poesia artística estaria ligada a uma espécie de remodelamento da história que o autor ouviu.

Jolles vai, dessa forma, colocar o conto entre as formas simples, opondo-o à novela, que estaria ligada a uma elaboração artística, a um trabalho mais preciso com a linguagem. Segundo o teórico, essa forma se empenha em representar os acontecimentos de modo a dar ao leitor a impressão de real. O conto, diversamente, não se preocuparia tanto com essa impressão de real, tendo preferência por trabalhar no plano do maravilhoso. Nesse sentido, o autor cita Wieland, para quem o conto seria um amálgama de duas tendências da natureza humana, reunindo e satisfazendo aquela que ama o verdadeiro e o natural e aquela

¹¹ Tradução de Jolles (1976, p. 181): “Contos para Crianças e Família”.

¹² As expressões entre aspas são da autoria de Jacob Grimm (p. 116 e 118) citadas por Jolles nas páginas 183 e 184 de seu livro.

que corresponde ao anseio pelo maravilhoso, contrariamente à novela, que seria a expressão de uma única tendência humana: “a que busca o verdadeiro e o natural” (1976: p. 193).

Algumas páginas adiante, Jolles passa a definir o que ele chama de “disposição mental própria do Conto” (1976: p. 197), assinalando, de início, o caráter de narrativa moral relacionado geralmente a essa forma, mas negando-o a seguir, ao dizer que as personagens e aventuras do conto não propiciam ao leitor a impressão de serem verdadeiramente morais, mas, sim, oferecem certa satisfação, por satisfazerem tanto o amor ao que é verdadeiro e natural quanto o pendor para o maravilhoso, e, sobretudo, porque nessas narrativas, as coisas se passam como o ser humano gostaria que acontecesse no universo, “como *deveriam* acontecer” (JOLLES, 1976: p. 198, grifo do autor), e acrescenta: “A idéia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa é fundamental, em nossa opinião, para a forma do conto; ela é a disposição mental específica do conto.” (1976: p. 199).

De acordo com Jolles, o conto apresenta um estado de coisas, dados iniciais, que não são imorais em si mesmos, mas que criam, no entanto, um sentimento de injustiça. A reparação dessa injustiça será exigida por uma ética que o autor nomeará “*ética do acontecimento*” ou “*moral ingênua*”. Deverá, pois, haver no conto uma ordem de acontecimentos que obedeçam completamente às demandas da moral ingênua. Para satisfazer a essa disposição mental, o conto terá de se opor aos acontecimentos reais tais como são observados no universo, uma vez que a realidade não satisfaz as exigências e os sonhos do ser humano. Dessa maneira, o conto opõe-se ao universo “real”, um universo que contraria as exigências mais profundas do homem, isto é, “o universo em que o acontecimento contraria as exigências da moral ingênua, o universo que experimentamos ingenuamente como imoral” (JOLLES, 1976: p. 200). A esse universo da “realidade” é dada a denominação “trágico”, que, segundo a acepção de Jolles, “é a resistência de um universo sentido como contrário às exigências da nossa ética ingênua em face do acontecimento” (1976: p. 200).

Com isso, o conto apresentará uma realidade que deverá ser eliminada no decorrer dos acontecimentos para que possa haver um desfecho em consonância com o que é considerado justo pela moral ingênua. “A forma do Conto é justamente aquela em que a disposição mental em questão se produz com seus dois efeitos: a forma em que o trágico é,

ao mesmo tempo, proposto e abolido.” (JOLLES, 1976: p. 201). Se a realidade é vista como contrária à ética do acontecimento desse tipo de narrativa, as aventuras não poderão assemelhar-se a essa realidade. O conto compreende, pois, um universo que é abolido e outro universo que é adotado justamente por corresponder totalmente às exigências dessa ética, qual seja, o universo do maravilhoso. Desse modo, o Conto propõe a superação de uma falta, que é solucionada por intermédio do maravilhoso, da magia, único meio de escapar à realidade.

Jolles aponta para outra propriedade do conto que é a de estar fora do tempo e do espaço. A ação é sempre representada num lugar muito distante e num tempo muito remoto ou “o lugar é em toda e nenhuma parte, a época sempre e nunca” (1976: p. 202). Se fosse diferente, o conto perderia parte de sua força, uma vez que, conforme o autor, a localização e o tempo históricos “avizinham-no da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível” (1976: p. 202)

Por fim, Jolles trata do gesto verbal do conto, destacando que este é acontecimento e que, no sentido de sua disposição mental, da moral ingênua, esse acontecimento deverá estar sempre acompanhado de seu princípio trágico, do progresso em direção à justiça, dos obstáculos trágicos e do desfecho ético, para ser capaz de proporcionar ao leitor a satisfação moral que lhe é característica. Os gestos verbais do conto, afirma Jolles (1976: p. 204), “estão prenhes de trágico e de justiça, na acepção da moral ingênua”, acrescentando a seguir que “semelhante gesto verbal está sempre impregnado do poder que aniquila a realidade imoral e, de um modo ou de outro, significa sempre o maravilhoso, assim como o tempo, o lugar e as personagens.”

“Villa Aurore”: um conto

Em “Villa Aurore”, a narrativa tem início com as lembranças de infância do narrador autodiegético (GENETTE, 197-) ¹³ enquanto se dirige à *villa Aurore*. Suas recordações vão-se intercalando ao relato do que se tornou o antigo casarão e a natureza

¹³ Gérard Genette, em seu livro *Discurso da narrativa* (197-: p. 244), faz a distinção entre dois tipos de narrador: **heterodiegético** e **homodiegético**, de acordo com sua ausência ou não, respectivamente, na história que relata. O narrador homodiegético desdobra-se em duas variedades: àquele que exerce senão um papel secundário, de observador ou testemunha, da narrativa, é atribuído o termo “homodiegético”, ao passo que a denominação “**autodiegético**” é reservada ao narrador que é herói, protagonista, de sua narrativa.

antes existente ao seu redor, com descrições vívidas que vão estabelecendo um contraponto entre o passado e o presente.

O conto é constituído de três sequências narrativas, separadas entre si, por um asterisco (*). Toda a primeira sequência constitui-se do relato do protagonista a respeito do ambiente paradisíaco em que vivia quando menino: a casa chamada “*Aurore*”, sua dona, o jardim, o falso templo grego, os animais, a natureza – e as sensações proporcionadas pela luz, cores e odores –, enfim, todo o mistério, exuberância e magia que reinavam no lugar e tornavam-no uma espécie de refúgio celeste, do princípio do universo. Nesse segmento, nota-se uma desaceleração da narrativa, pois o que predomina é a evocação dos devaneios do narrador ao contemplar a natureza e as descrições do lugar. A segunda sequência conta sobre a volta do então estudante de Direito, Gérard Estève, à colina da *villa Aurore* e, enquanto segue até lá, descreve o cenário de decadência do lugar, a ação do mundo moderno, da urbanização sobre a natureza e o sentimento de vazio, de angústia, de morte, que se apossa dele ao ver a destruição da natureza e de seu antigo refúgio. A terceira e última sequência relata a volta do estudante à casa, por conta de um anúncio de jornal. Gérard encontra Marie Doucet, a só então nomeada proprietária do lugar, que lhe conta os problemas que vem enfrentando com a prefeitura, que quer expropriá-la. No entanto, o rapaz, em vez de atender ao seu pedido de ajuda, vai embora, ao compreender que não poderia ficar, já que tudo seria destruído de qualquer maneira¹⁴.

Os elementos que nos levam a inserir “*Villa Aurore*” no rol das narrativas poéticas são quase os mesmos que nos levam a analisá-lo como conto, segundo a definição de Jolles. Passemos a eles.

Ao mesclar recordações passadas, projeções no futuro e momentos do presente da vida do narrador, instaura-se, na narrativa, a ordem interior e descontínua do pensamento e das lembranças. Há, então, uma quebra da linearidade temporal e o tempo torna-se descontínuo. O que se vê, aqui, é a dilatação dos instantes vividos pelo narrador e a fragmentação desse tempo que “volta” sobre si mesmo. Tudo isso vai concorrer para o rompimento da isocronia, determinando um movimento de vai-e-vem temporal que contribui para mostrar a descontinuidade característica do tempo vivido subjetivamente pelo ser humano.

¹⁴ Nesse aspecto, o texto poderia configurar-se como “*novela*”, já que a injustiça prevalece. O resgate da infância – aliado a outros aspectos –, no entanto, conduzirá à forma do conto, como veremos de modo detalhado, posteriormente.

O narrador não faz marcações temporais ao narrar suas lembranças; usa, sim, construções que tornam incerto o tempo em que tudo ocorreu, como, por exemplo, “*Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline [...]*” ou “*Les journées étaient longues et belles, en ce temps-là, dans le jardin de la villa Aurore.*” ou “*C’était à ce moment-là que c’était le plus beau [...]*”¹⁵ (LE CLÉZIO, 1982: p. 109, 114, 115, grifos nossos). Ao relativizar o tempo e conferir-lhe um tratamento atemporal, insere-se a narrativa no domínio do mito, o que, aliado ao uso dos verbos no imperfeito, colabora para a eternização do tempo.

Segundo Tadié, a narrativa poética privilegia um estado original e, por isso, instaura um tempo cíclico, acronológico, marcado simplesmente pela mudança das estações do ano, que passam a ter um papel fundamental, uma vez que é por meio dos fenômenos naturais que a criança observa o passar do tempo. Esse tipo de narrativa “[...] *cherche à échapper au temps par la remontée jusqu’aux origines de la vie, de l’histoire et du monde [...]*”¹⁶ (TADIÉ, 1978: p. 85), apresentando uma temporalidade atemporal. Semelhantemente, como já vimos, Jolles (1976) assevera que, para ter a força de um conto, o conto não pode adquirir os traços da História e sua ação deve, portanto, passar-se “há muito, muito tempo” (p. 202) ou numa época que é, ao mesmo tempo, sempre e nunca. Os parágrafos precedentes já manifestaram esse caráter “fora do tempo” da época resgatada pelas recordações do narrador e o modo como esse tempo é constantemente atualizado e eternizado.

De modo análogo, o espaço recuperado pelo conto é distante, “muito longe daqui” (p. 202), em toda ou nenhuma parte, conforme afirma Jolles. Ressaltemos que, a respeito da *villa Aurore*, sabemos apenas ser um casarão isolado no cume de uma colina, rodeado por um jardim selvagem, abandonado e propício ao contato com a natureza, constituindo-se como um lugar de evasão e de tranquilidade. Sem nome sobre os pilares de entrada, como diz Gérard, e sem endereço exato, esse casarão está fora do espaço, é “todo lugar” ou “lugar nenhum”, configurando-se perfeitamente como o espaço suposto pelo Conto da tipologia de Jolles. Esse espaço é, aqui, universalizado e “[...] aparece, então, intimamente relacionado com o tempo, pois a revelação, aqui, é o reencontro com o paraíso perdido, o que pressupõe um retorno às origens [...]

¹⁵ “Desde sempre, Aurore existia, lá, no cume da colina [...]”; “Os dias eram longos e belos, **naquele tempo**, no jardim da *villa Aurore*.”; “Era **naquele momento** que era mais belo [...]”.

¹⁶ “[...] busca escapar ao tempo pelo retorno às origens da vida, da história e do mundo [...]”.

invocado a partir dos caracteres gregos na fachada de um templo no jardim antigo – em que a natureza, o céu azul, o sol, os pássaros e o silêncio prevalecem.

Segundo Léger (2008: p. 108), *villa Aurore* é um lugar fundador que dá acesso ao mistério, seja o mistério da casa, do jardim, dos gatos, do templo grego ou da senhora, cujo nome só saberemos quase ao fim do conto, e de cuja existência o narrador chega, às vezes, a ter uma certa incerteza. A *villa Aurore* da infância é um lugar mítico, em que parecia pairar “[...] *la présence de quelque chose de très ancien, de très doux et de lointain [...]*”¹⁷ (LE CLÉZIO, 1982: p. 111), algo que as crianças não conseguiam identificar, mas que, reforçado pela existência do templo, remete-nos exatamente ao mito – outro aspecto importante da narrativa poética: “[...] *c’était une sorte de temple circulaire, fait de hautes colonnes sur lesquelles reposait un toit orné de fresques, avec un mot mystérieux écrit sur l’un des côtés, un mot étrange qui disait: OURANOS.*”¹⁸ (LE CLÉZIO, 1982: p. 113).

O mito grego do paraíso perdido e do eterno retorno se faz presente na narrativa, assim, por meio desses elementos – a existência de uma espécie de templo e a da própria casa, descrita como celestial – que já recobrem o conto de uma esfera mágica e mítica. A menção ao termo grego na fachada do templo evoca um espaço ideal e perfeito, tendo em vista que a palavra corresponde, em português, ao substantivo “céu”, cujo significado traz exatamente a ideia de paraíso, lugar para onde vão as almas puras. As indicações do narrador ao se referir à palavra também vão nesse sentido e apontam para o espaço do paraíso perdido: “[...] *C’était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n’existerait pas.*”¹⁹ (LE CLÉZIO, 1982: p. 113)

Tadié (1978: p. 61) afirma que o espaço da narrativa poética nunca é neutro, opondo sempre um espaço maléfico a um espaço benéfico. Segundo Camarani (2008: p. 72), com isso “[...] *il montre que le récit poétique affirme l’excellence de certains lieux qui enveloppent la plénitude de l’être et de l’existence en choisissant un espace paradisiaque qui contraste avec le décor du récit réaliste.*”²⁰. Essa oposição será também responsável

¹⁷ “[...] a presença de alguma coisa muito antiga, muito doce e distante [...]”.

¹⁸ “[...] era uma espécie de templo circular, feito de altas colunas sobre as quais repousava um teto ornado de afrescos, com uma misteriosa palavra escrita em um dos lados, uma palavra estranha que dizia: OURANOS.”

¹⁹ “Era uma palavra que levava para um pasado distante, em um outro tempo, em um outro mundo, como um nome de país que não existiria.”

²⁰ “[...] ele mostra que a narrativa poética afirma a excelência de certos lugares que envolvem a plenitude do ser e da existência ao escolher um espaço paradisiaco que contrasta com o cenário da narrativa realista.”

por fornecer ao texto mais uma das características demarcadas por Jolles com relação ao conto, como veremos.

“Villa Aurore” desenvolve-se entre a magia (do mito e da infância) e a banalidade do cotidiano (expressa pelo *fait divers*), pois é justamente a ocorrência de um *fait divers* – ponto de convergência da narrativa – que permitirá ao protagonista a confrontação final com os apelos ora da infância e do passado, ora do presente e da idade adulta, quando lê um anúncio por meio do qual a proprietária de *villa Aurore* oferece: “*chambre à un étudiant(e) qui accepterait de garder la maison et de la protéger.*”²¹ (LE CLÉZIO, 1982: p. 125). A degradada realidade do presente – causada exatamente pelo excesso de civilização, pelo progresso do mundo contemporâneo – obriga o narrador a fugir para outro tempo e reviver momentos de plena felicidade e comunhão com o cosmo. A infância – tema essencial na narrativa poética – passa a ser focalizada e a criança vai aparecer como figura fundamental, por não ter sido ainda corrompida pela sociedade e suas ações não serem totalmente modeladas pelas regras e coerções sociais e, logo, representar o que há de mais puro e inocente no homem.

Isto posto, é possível notar que “Villa Aurore” apresenta mais um aspecto do Conto tal como ele é na concepção de Jolles. Como já foi discutido, o Conto supõe o amor ao natural e verdadeiro e o pendor para o maravilhoso, segundo o autor. “Villa Aurore” manifesta essas duas tendências da natureza humana ao trazer o mundo degradado do presente e o mundo do mito e da infância. Conforme afirma Camarani (2008: p. 67), Le Clézio cria um universo realista mágico ao se apropriar da concepção do maravilhoso tradicional, já que introduz as figuras da fada, do contador de histórias e da personagem infantil. O gosto pelo maravilhoso será, então, alimentado pelos aspectos mágicos da infância presentes no texto. O tempo da infância reveste-se de magia e o narrador mostra o olhar da criança sobre as coisas e a beleza que ela encontra até mesmo nas mais “banais”. A descrição do espaço também será recoberta por uma aura mágica e celestial.

O título do conto e nome do casarão, “Aurore” [Aurora] já antecipa a conotação positiva e mágica do lugar. O narrador diz que a casa é um “palácio” e, com sua cor de nuvem, madreperolada, é semelhante e tão fascinante quanto o sol do amanhecer (LE CLÉZIO, 1982: p. 109), um ambiente “celeste”, quase como sob o poder de um encantamento.

²¹ “quarto a um (a) estudante que aceitasse protegê-la e guardar a casa.”

A proprietária de *villa Aurore* é retratada como uma espécie de fada, que ele nunca vira, mas cuja presença sentia, e tinha consciência de que aquele era seu domínio. A esse respeito, Cavallero (2008: p. 133) assinala que, como uma “mãe substituta”, a senhora protege a criança com sua simples presença; mais adiante, o autor destaca que “*Pour un temps indéfini, la dame du Paradis préservera son image et son identité, condition même de l’être idéal.*”²² (p. 134), afirmação que reitera a imagem criada pelo menino quando a nomeia como “*une sorte de fée*”²³ (LE CLÉZIO, 1982: p. 110). A multidão de gatos e pássaros vivia no belo e misterioso jardim “[...] *comme s’ils étaient les créatures de la dame de la villa Aurore.*”²⁴ (LE CLÉZIO, 1982: p. 112), colaboram para a composição de um espaço mágico como o dos contos de fadas.

A criança e a natureza, conforme Camarani (2005: p. 33), compõem a realidade mágica, já que “tornam-se símbolos do tempo e do espaço originais, pois resgatam a antiga harmonia.”. A natureza é vista como algo que deve ser respeitado. As crianças que brincavam de caçar os gatos, cessam de fazê-lo ao adentrar os muros do misterioso jardim, assim como não ousam chegar perto da casa ou entrar no templo por medo de corromper seu encanto, limitando-se apenas à contemplação de ambos. Segundo Cavallero (2008), o narrador deixa evidente que não se trata de um simples *locus*. Mais do que isso, “[...] *la maison de Villa Aurore étend poétiquement son périmètre aux dimensions d’un monde.*”²⁵ (p. 134), apresentando-se como um lugar de comunhão com a natureza e com o mundo; a floresta primitiva sugerida por esse jardim delimita um inteiro microcosmo, onde todos os seres vivem em harmonia (p. 136 e 137).

De acordo com o narrador “*Les journées étaient longues et belles, en ce temps-là, dans le jardin de la villa Aurore*”²⁶ (LE CLÉZIO, 1982: p. 114), lugar onde era feliz “sem o saber”, sentimento que advinha, segundo Léger (2008: p. 104), do isolamento que essas personagens mantêm do mundo: “[...] *cet isolement que l’on retrouve si fréquemment dans l’oeuvre de Le Clézio et qui est le plus souvent associé au bonheur, à la rêverie et à la communion avec le reste du monde*”²⁷.

²² “Por um tempo indefinido, a senhora do Paraíso preservará sua imagem e sua identidade, condição mesma do ser ideal.”

²³ “uma espécie de fada”

²⁴ “[...] como se eles fossem criaturas da senhora da *villa Aurore*.”

²⁵ “a casa de *Villa Aurore* estende poeticamente seu perímetro às dimensões de um mundo.”

²⁶ “Os dias eram longos e belos, naquele tempo, no jardim da *villa Aurore*”

²⁷ “[...] esse isolamento que é encontrado tão frequentemente na obra de Le Clézio e que é muito geralmente associado à felicidade, ao devaneio e à comunicação com o resto do mundo”

Ser criança mostra-se a condição necessária para o livre acesso a esse paraíso perdido. A mansão de “Villa Aurore” possui um bloqueio à passagem das pessoas, mas Gérard e seus amigos encontram uma brecha no muro, que passa a ser sua porta de entrada para o jardim abandonado. Camarani (2005: p. 32) ressalta que o templo se encontra cercado por um jardim selvagem, paradisíaco, mas que parece se abrir, magicamente, para que as crianças dele usufruam, como uma nova versão do mito bíblico do jardim do Éden. A presença das multidões de gatos e pássaros reitera a exclusividade que as crianças e animais – seres mágicos e puros em essência – têm de obter a chave desses lugares de sonho e magia.

Assim como a visão da senhora, dona da casa, não era necessária para que o menino acreditasse em sua existência, a palavra sobre o frontão do falso templo grego também era mágica e não demandava um significado racional. A criança “sentia” seu significado, como algo que levava a outro tempo e lugar, a um mundo que não era o da realidade, mas aquele do mito.

O menino ama tudo aquilo que está a sua volta e, no contato com a natureza, é pleno e feliz, já que essa comunhão com as coisas naturais é o que lhe permite estar em comunhão com o mundo, com o cosmos. A natureza é o elo que lhe possibilita atingir a unidade ideal e, portanto, a plenitude e a felicidade. E são as sensações transmitidas pela luz do sol, pelo barulho da chuva e dos animais, pelo odor das plantas e da terra, pela contemplação do céu e do templo, que vão permitir que os instantes passados no jardim da *villa Aurore* permaneçam para sempre em Gérard, como ele explicita na passagem a seguir:

*Je restais assis des heures, à l'entrée de ce monde, sans vouloir y aller vraiment, seulement regardant ces lettres qui disaient le mot magique, et sentant le pouvoir de la lumière et l'odeur. Encore aujourd'hui je la perçois, l'odeur acre des lauriers, des écorces, des branches cessées qui cuisaient à la chaleur du soleil, l'odeur de la terre rouge. Elle a plus de force que le réel, et la lumière que j'ai amassée à cet instant, dans le jardin, brille encore à l'intérieur de mon corps, plus belle et plus intense que celle du jour.*²⁸ (LE CLÉZIO, 1982: p. 115-116).

²⁸ “Eu permanecia sentado por horas, na entrada desse mundo, sem querer ali ir verdadeiramente, somente olhando essas letras que diziam a palavra mágica, e sentindo o poder da luz e do perfume. Ainda hoje eu o percebo, o perfume acre dos loureiros, das cascas, dos ramos quebrados que cozinhavam no calor do sol, o cheiro da terra vermelha. Ele tem mais força que o real, e a luz que associei a esse instante, no jardim, brilha ainda no interior de meu corpo, mais bela e mais intensa do que aquela do dia.”

Longe desse mundo e desse tempo, porém, Gérard, já adulto, sente uma enorme angústia, ao perceber que tudo deixara de ser como antes. À certa altura da narrativa, nota-se uma variação pronominal que indica a separação temporal estabelecida entre o narrador adulto e a infância. O narrador-protagonista encontra-se, nesse momento, no limiar da idade adulta, oscilando entre fazer reviver a infância e enfrentar a realidade do presente. A mudança de tratamento pronominal comprova que a personagem vê-se, de fato, dividido entre dois momentos distintos de sua vida, um dos quais tenta reviver, o que acaba mostrando-se possível somente na memória. A alteração de tratamento pela primeira pessoa do verbo (*Je* [Eu]) para o tratamento pela terceira pessoa do verbo (*Il* [Ele]) estabelece um distanciamento, mostrando que Gérard já não é o mesmo. Utilizando-se da 3ª pessoa para falar da criança, age como se não falasse de si mesmo, mas de um outro que ficou no passado, que se perdeu, dando lugar a alguém para quem as coisas já não tinham o mesmo sentido e, assim, ele se pergunta: “*Celui qui avait disparu en moi, où était-il?*”²⁹ (LE CLÉZIO, 1982: p. 116).

A respeito dessa variação pronominal, Cavallero (2008: p. 138) afirma que “*Le retour à la première personne entérine aussitôt la perte fatidique du paradis, et l’on sent que du même coup, la dimension autofictionnelle du récit s’effiloche.*”³⁰. De fato, é nesse momento da narrativa que se dá a percepção da ruptura ocasionada pelo tempo em que esteve separado da *villa Aurore*. “*C’était comme si une longue maladie m’avait séparé de l’enfance, des jeux, des secrets, des chemins, et qu’il n’avait plus été possible de faire la jonction entre les morceaux séparés.*”³¹. Consciente da perda, Gérard passa a se tratar por “*Il*”: “*Mais pendant des années, il ne s’était pas rendu compte de la rupture, frappé d’amnésie, rejeté à jamais dans un autre monde.*”³² (LE CLÉZIO, 1982: p. 116), notando, em seguida, que, por mais que tentasse reencontrar o que perdeu, não conseguiria e tudo o que sente é um vazio, um sentimento de morte. O mundo “real” afastara-o da infância e, conseqüentemente, de toda a magia, da comunhão com o mundo que aquela infância lhe proporcionava. Essa perda constitui uma falta cuja superação Gérard empreende, voltando

²⁹ “Aquele que tinha desaparecido em mim, onde estava ele?”

³⁰ “O retorno à primeira pessoa confirma imediatamente a fatídica perda do paraíso, e sentimos que do mesmo modo, a dimensão auto-ficcional da narrativa se desfaz.”

³¹ “É como se uma longa doença me tivesse separado da infância, dos jogos, dos segredos, dos caminhos, e que não fosse mais possível fazer a junção entre os pedaços separados.”

³² “Mas durante os anos, ele não se dera conta da ruptura, abatido pela amnésia, rejeitado para sempre em um outro mundo.”

ao passado para narrar suas experiências de menino no jardim do casarão denominado *Aurore*, buscando, com isso, voltar, mnemonicamente, a um tempo em que, sendo criança, era ainda passível de ser dominado pela imaginação e podia estar em harmonia com uma natureza que lhe proporcionava liberdade e plenitude.

Voltemos a Jolles. Conforme vimos anteriormente, o autor estabelece uma “disposição mental própria do conto”, disposição essa que compreende uma dada realidade que deve ser abolida para que seja proposto e adotado um universo capaz de satisfazer às exigências da moral ingênua e, conseqüentemente, reparar o que há de “injusto” segundo o julgamento dessa moral. O conto possuiria, assim, duas dimensões: uma trágica, constituída pela realidade que deve ser rechaçada, e uma ingênua, responsável por solucionar essa tragicidade. Há, nos escritos de Le Clézio, um descontentamento do homem com um mundo injusto, opressor e perigoso, do qual ele não quer fazer parte e do qual está, portanto, sempre em fuga, à procura de algo que ainda possua beleza, algo que seja ainda capaz de “encantar”, como a infância. A direção trágica de “Villa Aurore” está encarnada justamente nesse mundo “real” do presente, uma realidade que, contrariando as exigências da moral ingênua, oprime o protagonista e precisa ser abolida para a instauração de um universo restaurador. A infância, por sua vez, vai compor esse universo que proporciona satisfação moral e dizima o trágico, ou seja, o universo maravilhoso. Ideia semelhante é transmitida por Camarani (2008: p. 74), quando diz que “*La valorisation de la figure de l’enfant par Le Clézio [...] provient de cette possibilité de recréer un univers complet, du pouvoir de son regard capable de saisir la réalité magique et de reproduire le paradis perdu [...]*”³³

Se a realidade é contrária à moralidade ingênua, é preciso subvertê-la. “Villa Aurore” o faz perfeitamente, imprimindo essa subversão não só ao conteúdo como também à forma. Se Le Clézio, por um lado, adota a estética realista ao lançar-mão dos *faits divers*, ele, de igual maneira, rebela-se contra ela, ao torná-los plenos de poesia e eleger a narrativa poética – que conduz ao mito e à magia – como forma de expressão. Se a realidade é proposta, ela é, também, abolida. Ao colocar a infância e o mito como meio de escapar à realidade opressora de que o protagonista vê-se vítima, a narrativa institui o maravilhoso, universo que satisfaz às demandas da moral ingênua e promove a

³³ “A valorização da figura da criança por Le Clézio [...] provém dessa possibilidade de recriar um universo completo, do poder de seu olhar capaz de capturar a realidade mágica e de reproduzir o paraíso perdido [...].”

compensação da perda de Gérard. E, assim, “Villa Aurore” faz-se conto. Conto que conta uma verdade universalmente aceita: a necessidade de conservar a criança existente no fundo de cada adulto – e, sobretudo, a magia própria das crianças – e o desejo de não romper o fio que liga à origem, buscando resgatar o tempo da perfeição primordial.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. Structure du fait divers. In: _____. *Oeuvres complètes*. v.1. Paris: Seuil, 1993, p. 1309-1316.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. A magia do universo infantil: espaço e tempo na narrativa lecléziana. *Letra: Literatura e magia*, n. 2, p. 23-35, 2005.

_____. La magie de l'enfance chez Le Clézio : dialogues avec le surréalisme. In : ROUSSEL-GILLET, Isabelle (Org.). *Cahiers Robinson: Le Clézio aux lisières de l'enfance*, n.23, p. 63-74, 2008.

CAVALLERO, Claude. *Villa Aurore* ou le jardin d'enfance. *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, n. 1, p. 131-147, 2008.

ÉVRARD, Frank. *Fait divers et littérature*. Paris: Nathan, 1997.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade)

JOLLES, André. O Conto. In: _____. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 181-204.

LE CLÉZIO, Jean- Marie Gustave. *Villa Aurore*. In: _____. *La ronde et autres faits divers*. Paris: Gallimard, 1982, p. 109-133. (Folio)

LÉGER, Thierry. L'arrière-pays niçois et les collines dans l'espace imaginaire leclézien. *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, n. 1, p. 101-114, 2008.

ONIMUS, Jean. *Pour lire Le Clézio*. Paris: PUF, 1994. (Écrivains)

ROUSSEL-GILLET, Isabelle. Le Clézio, l'écrivain *métisserrand* – pour une nécessaire *interculturalité*. *Itinerários*, n.31, p.33-57, 2010.

SALLES, Marina. Le Clézio, un écrivain de la rupture? *Itinerários*, n.3, p.15-31, 2010.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris : PUF, 1978. (Écriture)

THIBAUT, Bruno. La ville de Nice en mots et en images. *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio*, n. 1, p. 83-99, 2008.