

LE LIVRE DES FUITES, DE J. M. G. LE CLÉZIO E A PERMANÊNCIA DO ROMANCE

Tania Mara Antonietti Lopes*

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre a permanência do romance como um gênero literário adaptável ao seu tempo. Publicado em 1969, *Le livre des fuites* constitui a primeira fase da produção do escritor franco-mauriciano J.M.G. Le Clézio. O livro explora o tema da linguagem e de uma escrita dialógica que registra a crise existencial de um autor que questiona a função da arte literária. A base teórica se fundamenta em Bakhtin (2019), Robbe-Grillet (1969), Walter Benjamin (1994), entre outros.

Palavras-chave: Le Clézio. *Le livre des fuites*. Autocrítica. Crise. Romance.

Jean-Marie Gustave Le Clézio

Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin.
(LE CLÉZIO, 1990, p. 285)

J.M.G. Le Clézio, escritor franco-mauriciano ganhador do Nobel de Literatura em 2008, ocupa um lugar importante na literatura francesa; a forma e a temática de suas narrativas o designam atualmente como um dos mais conhecidos e admirados escritores do grande público. A singularidade de sua obra torna difícil uma classificação. Desde os anos 1960, o autor publica romances, novelas, narrativas poéticas, traduções e adaptações, ensaios etc., sempre à margem das correntes literárias.

No início de sua carreira, Le Clézio foi considerado o escritor da “cidade ocidental”, do mundo moderno, da “civilização mecânica”, da “eletricidade”, do “cimento”, da “agressão urbana”, da marginalidade e de uma certa forma de guerra (aqui podemos pensar em uma guerra discursiva contra a dominação eurocêntrica branca). Essas características se situam na primeira fase de sua obra (1963-1975). A partir de 1980, quando começa a segunda fase, esse mesmo autor se tornou o escritor do silêncio, do deserto, da transparência e da harmonia. “Mas, mesmo na criação considerada mais tradicional, podemos descobrir também sua preocupação com a forma, a *mise en page*, a estrutura, a voz narrativa” (JUN, 2016, p. 119). *Chanson bretonne* (romance) e *l'Enfant et la Guerre* (contos) são seus livros mais recentes, publicados pela Gallimard em 2020.

Le livre des fuites foi publicado pela primeira vez em 1969, na Coleção *L'imaginaire* das edições Gallimard (a edição utilizada neste artigo é de 1990). Escrito em 1968, durante uma viagem, o romance narra uma sucessão de errâncias do personagem vietnamita Jeune Homme Hogan e ao mesmo tempo apresenta indagações sobre o papel da literatura na modernidade tardia. A escrita dialógica desse livro registra a crise existencial de um autor que põe em questão a função da literatura.

J. H. Hogan empreende uma fuga incessante por não se adaptar ao mundo “civilizado”. A sequência de um plano de escrita anuncia a hibridização dos gêneros, um texto que se desenvolve livremente no ritmo da escrita, que absorve linguagens secas, “sinais” de fora do texto, preocupação com a *mise en page*, diversificando os modos narrativos. A presença

* Doutora e Pós-Doutora, com Bolsa FAPESP, em Estudos Literários pela FCLAr-Unesp, com pesquisa sobre a ficção de José Saramago. Pós-Doutora, com Bolsa do PNPd, em Literatura Portuguesa pela FFLCH (USP), com pesquisa sobre a obra de Isabela Figueiredo. Atualmente, é doutoranda no PPG em Letras Estrangeiras (DLM-USP), com tradução e pesquisa da obra de J.M.G. Le Clézio. No prelo: O fantástico em crônicas de José Saramago (artigo) e O tradutor e as vozes narrativas em *Le livre des fuites*, de J.M.G. Le Clézio (capítulo de livro). E-mail: taniaalopes@usp.br

alternada da “autocrítica” e a multiplicidade de vozes tornam nítida uma reflexão sobre o fazer literário, colocando em discussão a verdade, a responsabilidade e a alteridade da literatura de ficção. A indefinição desse construto se manifesta no percurso do fazer literário de *Le livre des fuites* por meio de interrogações:

Comment échapper au roman?
Comment échapper au langage?
Comment échapper, ne fût-ce qu'une fois, ne fût-ce qu'au mot COUTEAU? (LE CLÉZIO, 1990, p. 13).

[Como escapar ao romance?
Como escapar à linguagem?
Como escapar, ainda que seja uma vez, ainda que seja à palavra FACA?]

[*O livro das fugas*] oferece ao leitor um conjunto de lugares e caminhos sem ligação, uma montagem de cenas absurdas e de sinais vazios. Supõe-se que é por meio desse material de trabalho, por assim dizer, que a obra germina. Nesse contexto, o caminho que permite entrar nessa matéria densa e plural não é apenas um objeto referencial, mas um meio de investigação pelo qual aquele que produz a obra se insere nas entranhas da complexidade da cidade (a narrativa) descrita para apreender cada um dos objetos.

Com base nesses elementos, este artigo propõe uma reflexão sobre a permanência do romance como um gênero literário adaptável. Na segunda metade do século 20, as consequências do mundo moderno, representadas pelas metrópoles, refletem-se nesse romance a partir da linguagem e das ações do personagem. Assim, a narrativa lecléziana se configura como um desdobramento da consolidação da cidade moderna e suas consequências e, no interior do texto, a posição do autor se manifesta por meio de “autocríticas” alternadas em seis capítulos ao longo do romance, mudando-se a focalização do narrador da terceira para a primeira pessoa. Por um lado, a voz narrativa aponta para uma suposta inutilidade da literatura diante do mundo e, por outro, para seu papel de último recurso de sobrevivência a esse mundo.

J'ai déjà écrit des milliers de mots sur les grandes feuilles de papier blanc 21 X 27. J'écris serré, en appuyant très fort le crayon à bille, et en tenant les feuilles un peu de travers. Sur chaque feuille, j'écris en moyenne 76 ou 77 lignes. A raison de 16 mots par ligne environ, j'écris donc 1 216 mots par page. Pourquoi continuerai-je ainsi? Cela n'a aucun sens, et n'intéresse personne. La littérature, en fin de compte, ça doit être quelque chose comme l'ultime possibilité de jeu offerte, la dernière chance de fuite (LE CLÉZIO, 1990, p. 41).

[Já escrevi milhares de palavras sobre as grandes folhas de papel branco 21 x 27. Escrevo apertado, pressionando com muita força a caneta esferográfica, e segurando as folhas um pouco tortas. Sobre cada folha, escrevo, em média, 76 ou 77 linhas. Com aproximadamente 16 palavras por linha, escrevo 1216 palavras por página. Por que continuarei assim? Isso não tem sentido algum, e não interessa a ninguém. A literatura, no fim das contas, deve ser algo como a última possibilidade oferecida de jogo, a última chance de fuga].

A estética de J. M. G. Le Clézio

Desde o início de 1960, a produção lecléziana evoluiu de forma independente com a publicação de romances, novelas, narrativas poéticas, traduções e adaptações, ensaios, etc, sempre à margem das correntes literárias, o que torna sua obra de difícil classificação. Conceber a linguagem a serviço da realidade sempre foi uma das ideias fundamentais de Le Clézio, tendo como particularidade de sua escrita a presença de narrativas intercaladas em que a natureza, o mar, a terra, o bestiário e o olhar são elementos onipresentes numa obra sempre em progressão.

“*Il y a tant de choses à dire, de choses belles, et stupides, et longues! Je voudrais écrire pendant mille ans!*” (LE CLÉZIO, 1990, p. 172). [“Há tantas coisas a dizer, coisas belas e estúpidas e longas! Eu gostaria de escrever durante mil anos!”].

Desde sua primeira aparição, com *Le procès-verbal* [*Processo-verbal*] (1963), obra que eu ao escritor o consagrado prêmio Théophraste Renaudot, a crítica e a publicidade previram uma carreira precoce e brilhante para o escritor, então com 23 anos. O sucesso imediato do romance e sua estrutura experimental renderam-lhe imediatamente o aplauso de alguns críticos como um novo “novo romancista”. Hoje, Le Clézio admite que o movimento do *nouveau roman* foi apenas um agrupamento transitório e heterogêneo de escritores de todas as idades. Os nomes mais citados são: Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Claude Simon, Marguerite Duras, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Michel Butor e Jean Ricardou (KASTBERG, 2006).

Le Clézio se destacou rapidamente nesse movimento, que para atender às expectativas de um público universitário teria exigido dele mais teorização da literatura. Apesar de uma certa filiação com o *nouveau roman*, em nível de personagem e montagem romanesca, Le Clézio desejava propor uma nova abordagem do gênero, visando uma crítica ao romance psicológico, à narração clássica e ao próprio *nouveau roman*.

Seu segundo livro, *La fièvre* [*Febre*], foi publicado em 1965. Trata-se de nove narrativas de “pequena loucura”, escreve Le Clézio no prefácio. São ficções cujo material é retirado de uma experiência pessoal.

Tous les jours, nous perdons la tête à cause d'un peu de température, d'une rage de dents, d'un vertige passager. Nous nous mettons en colère. Nous jouissons. Nous sommes ivres. Cela ne dure pas longtemps, mais cela suffit. Nos peau, nos yeux, nos oreilles, nos nez, nos langue emmagasinent tous les jours des millions des sensations dont pas une est oubliée. Voilà le danger. Nous sommes des vrais volcans (LE CLÉZIO, 1965 apud KASTBERG, 2006, p. 11).

[Todos os dias, perdemos a cabeça por causa de um pouco de temperatura, de um ranger de dentes, de uma vertigem passageira. Nós nos pegamos em cólera. Desfrutamos. Ficamos bêbados. Não dura muito tempo, mas é o suficiente. Nossa pele, nossos olhos, nossas orelhas, nosso nariz, nossa língua armazenam todos os dias milhões de sensações das quais nenhuma é esquecida. Eis o perigo. Somos verdadeiros vulcões].

Para Le Clézio, *Le déluge* [*Dilúvio*], publicado em 1966, foi a realização de um sonho adolescente de recriar o mundo, algo que o autor já anunciava no prefácio de *Le procès-verbal*. O romance, que já pelo título anuncia a retomada do mito judaico-cristão, denuncia a confusão, a angústia e o medo da cidade grande ocidental, durante 13 dias da vida de François Besson, que, sob o choque desencadeado pela morte de uma garota, desaparece assim que supera a crise. Pela primeira vez, trata-se da história de um evento com começo, meio (com peripécias) e fim, como no romance tradicional; mas o fim é também um começo e uma nova partida, como acontecerá n’[*O livro das fugas*]. A escrita desse período, que coincide com a descoberta pelo autor do Oriente e do México, caracteriza-se pela recusa e crítica da sociedade moderna ocidental: “*Le monde gréco-romain, je ne suis plus son fils. Je ne peux plus être de sa race. Je ne sais plus rien de lui. [...] Sale monde latin, tu as voulu faire de moi un esclave, mais je ne suis plus ton fils, plus ton fils!*” [“O mundo greco-romano, não sou mais seu filho. Não posso ser de sua raça. Não sei mais nada dele. [...] Sujo mundo latino, você quis fazer de mim um escravo, não sou mais seu filho, não mais seu filho!”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 249).

Em 1967, Le Clézio publicou dois livros: *Terra amata* e o ensaio *L’extase matérielle* [*Êxtase material*]. O primeiro apresenta vários diálogos sobre a imortalidade da alma. A narrativa de uma vida do personagem Chancelade, do nascimento à morte, é menos transparente do que parece. O romance se transforma num tipo de fábula que culmina num drama metafísico sobre a “morte de Deus”, que Chancelade substitui por uma visão resumida das ações do grande

capitalismo antes de terminar no caminho em direção à morte, já velho e solitário. *L'extase matérielle* é apresentado como um “ensaio discursivo” e faz o leitor entrar diretamente no processo do pensamento do ensaísta jovem intelectual movido pela necessidade de colocar novamente, num ambiente moderno, os problemas fundamentais da existência humana, a fim de inquietar, apontando os estereótipos, assim como conhecimentos que se adquirem ou se aprendem.

Como foi mencionado, [*O livro das fugas*] tem como tema as viagens, a deambulação e a fuga perpétua de Jeune Homme Hogan, um viajante que passa de país em país numa busca indefinida. Um e vários ao mesmo tempo, esse personagem “se radiografa radiografando” (KASTBERG, 2006, p. 13) o universo das cidades monstruosas, suas rodovias e seus desertos. O mundo moderno coloca ao escritor o problema da consciência que o empurra para sequências de autocrítica, mas que também se espelha em uma carta assinada por um personagem chamado John Traveller e que ocupa um dos capítulos do romance:

Je veux fuir dans le temps, dans l'espace. Je veux fuir au fond de ma conscience, fuir dans la pensée, dans les mots. Je veux tracer ma route, puis la détruire, ainsi, sans repos. Je veux rompre ce que j'ai créé, pour créer d'autres choses, pour les rompre encore. C'est ce mouvement qui est le vrai mouvement de ma vie: créer, et rompre (LE CLÉZIO, 1990, p.108).

Quero fugir no tempo, no espaço. Quero fugir nas profundezas de minha consciência, fugir no pensamento, nas palavras. Quero traçar minha estrada, depois destruí-la, assim, sem descanso. Quero destruir o que criei, para criar outras coisas, para destruí-las ainda. Esse movimento que é o verdadeiro movimento de minha vida: criar e destruir.

A multiplicidade de vozes se manifesta por meio de diferentes gêneros, como no exemplo acima, e pelas diferentes focalizações de um mesmo narrador: no plano da narrativa sobre a viagem de Jeune Homme Hogan, há o narrador onisciente, enquanto nos capítulos dedicados à “autocrítica”, há um narrador-autor, rompendo o curso da narrativa para submetê-la a uma crítica virulenta. A história avança por sequências fragmentadas, descontínuas. O narrador-autor busca por uma “linguagem total” para expressar o espetáculo da realidade que gostaria de evocar. Para isso, no quarto capítulo intitulado “AUTOCRÍTICA”, ele escreve um “plano” que prevê a desorganização do romance e coloca o tema do paralelismo entre a fuga do personagem e a atividade do autor que os coloca em cena. O narrador-autor pode ser entendido como um duplo de Le Clézio, para quem “a literatura deve ser algo como a última chance de fuga”. E a violenta denúncia do mundo dos brancos colonizadores que irrompe no texto nos leva ao que certamente foi a revolta que fez desse escritor “um homem sem terra” (BRÉE, 1990, p. 67-68).

O périplo de Jeune Hogan é o nível mais bem sucedido da narração e o mais fácil de seguir. Quanto a outros personagens leclézianos, podem ser interpretados como duplos do protagonista. A silhueta “daquele que se chamava Hogan” aparece nas ruas de uma “cidade-necrópole”, esmagada sob uma luz pálida onde só a sombra de Hogan representa um minúsculo oásis, um tipo de refúgio. “*Il y eut un jour où celui qui s'appelait Hogan marcha sur son ombre, dans les rues de la ville où régnait la lumière du soleil dur*” [“Houve um dia em que aquele que se chamava Hogan andou sobre a própria sombra nas ruas da cidade onde a luz do sol reinava forte”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 14). Para o narrador perdido na imensa confusão de palavras, a aventura começa numa dupla revolta do autor e de seu personagem: contra a cidade de cimento e aço; e contra o sentimento de claustrofobia de Hogan, que transforma seu mundo em prisão, da qual sem dificuldade ele escapa – de ônibus.

O protagonista é mencionado pelo narrador sob diversos nomes: Jeune Homme, J.H., J.H.H., Daniel Ear Langlois, Juanito Holgazan, J. Hombre Hogan; e possivelmente também sob

a máscara de dois epistológrafos cujas cartas aparecem no texto sem qualquer explicação, sendo eles, “Walking-Stick” e “John Traveller” (exemplificado anteriormente). Perceptivelmente plural, esse Hogan habita originalmente a cidade moderna lecléziana, situada à beira-mar e simultaneamente na imaginação alucinada do narrador. Desprendido, ele está livre de toda preocupação prática, econômica e social. Vestido com camisa branca, calça de lona e tênis, no mundo lecléziano, ele desliza de lugar em lugar, acompanhado pelo texto do onipresente narrador. O personagem viaja de ônibus, de caminhão, a pé, de barco e de avião. Ele sai de sua cidade de pesadelo, dirigindo-se para o leste. Em seguida, as pistas se borram e os lugares perdem referências mais concretas. No suposto fim do percurso, a voz do narrador, com a focalização de fora, lança solenemente a seguinte sentença: “*Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin*” [“As verdadeiras vidas não têm fim. Os verdadeiros livros não têm fim”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 285). E num tipo de *hors-texte*, a expressão “à suivre” [a seguir/continua] finaliza o texto enquanto nega o fechamento da história.

A criação literária de Le Clézio se inscreve nas margens de uma estética romanesca colocada em causa refletindo uma tendência do final do século XX em que a obra se caracteriza por sua estrutura aberta. Em sua primeira fase, que se encerra com [*O livro das fugas*], o escritor rompe com a forma tradicional do romance e com o modelo ocidental de civilização. A partir de 1980, a quebra no plano da forma em sua criação não impede, na evolução de sua escrita, a permanência da busca de uma harmonia entre a linguagem e o pensamento, entre o indivíduo e a sociedade, entre o eu e o outro, entre a vida e a morte, entre a magia e a realidade. Em toda sua produção literária há uma preocupação com as formas e com as palavras que se expressa na *mise en page*, na estrutura e na voz narrativa, configurando assim a busca formal que parecia necessária ao escritor, uma vez que na França de meados do século 20, a forma do romance ainda era muito marcada pela composição clássica e tradicional.

Mes référents étaient plutôt dans la littérature anglo-saxonne. Joyce (Finnegans Wake), Dos Passos, ou encore Kerouac, Ginzberg, et certainement les Cantos d'Ezra Pound, parce qu'ils montraient cette audace formelle, ce manque de respect pour l'académisme. J'ai pratiqué la mise en page, les ruptures de ton, les coqs à l'âne et les graphismes comme un jeu, qui influençait évidemment le fond (JUN, 2016, p.119).

[Minhas referências estavam antes na literatura anglo-saxã. Joyce (*Finnegans Wake*), Dos Passos, ou ainda Kerouac, Ginzberg, e certamente os *Cantos* de Ezra Pound, porque eles mostravam essa audácia formal, a falta de respeito pelo academicismo. Eu pratiquei a *mise en page*, as quebras de tom, mudanças repentinas de assunto e os grafismos como um jogo, que evidentemente influenciava o conteúdo].

Segundo Le Clézio, a crise veio quando ele desejou ver a complexidade do sentido na linha simples, pois deixou de acreditar na desordem e no caos gerador. Para ele, a revolução anunciada pelos novos romancistas fracassou. As “descobertas” do *nouveau roman* lhe pareceram irrisórias e ilegíveis e o romance psicológico não alcançou os abismos anunciados. Assim, segundo ele, a magia, o transe e a fantasia continuavam a se exprimir numa arte do romance bastante banal. Desde as primeiras obras, na busca de uma libertação da linguagem e das palavras, as narrativas leclézianas se tornaram totalmente oníricas. “*Je cherche l'équilibre entre le bruit et le silence, entre la parole écrite et l'espace vide*”, [“Eu busco o equilíbrio entre o barulho e o silêncio, entre a palavra escrita e o espaço vazio”], diz Le Clézio, em entrevista a Xu Jun (2016, p.122). Desse modo, a oralidade e a escrita são tidas pelo escritor como linguagens misturadas, que se interpenetram e se modificam.

Em relação à forma, Le Clézio mistura os gêneros literários no interior de um mesmo romance – conto, poema, teatro, diários, epístolas, roteiros cinematográficos –, como uma busca próxima de uma desconstrução da arte moderna. Geralmente, a mistura é acompanhada pela multiplicidade das vozes narrativas, configurando seus romances como obras polifônicas.

Assim, a estética lecléziana pode ser entendida como a fusão de diferentes artes, pois também encontramos nela o desenho, a música e a dança se encaixando nas palavras de maneiras diferentes, como uma bricolagem onde as palavras se manifestam cheias de sons, cores, cheiros e gestos.

A musicalidade na obra lecléziana também é preponderante. Nota-se esse aspecto nas numerosas repetições de palavras, frases e sintaxes, das imagens, olhares e sensações. Tais repetições criam uma impressão de música que é criada a partir de ecos, repetições e contrastes equivalentes a assonâncias, aliterações e rimas. Isso torna poética a narrativa do autor, para quem a escrita seria um ato de “semi-vigília” no movimento musical orquestrado pelo mundo. O advento do cinema e as especificidades de sua linguagem também influenciaram a técnica de escrita lecléziana. No pós-Segunda Guerra, filmes cômicos – Harold Lloyd, Rigadin, Beau Citron –, assim como documentários, desenhos animados e filminhos de notícias familiarizaram Le Clézio com a gramática do cinema: close-ups, fundo em preto, câmera lenta, viagem, mergulho, cortes, etc., ensinaram-lhe sobre o olhar e a distância. Descobrir as sequências, os planos e os contraplanos, ele dava um sentido à escrita. Essa descoberta revelava também os truques da narrativa, dos diálogos, e davam um sentido de absurdo que o formaram como escritor, dando-lhe uma ideia sobre a aproximação entre cinema e criação romanesca, pois o vínculo estreito que nasce no espectador, na sala escura onde acontece a magia, também se dá com o leitor, como um confidente privilegiado.

Neste tópico, apresentou-se resumidamente elementos presentes na estética lecléziana. Interessa agora oferecer um recorte que se adequa à proposta deste artigo, considerando dois elementos fundamentais na criação do romance lecléziano: a cidade refletida na narrativa e o posicionamento do romancista a partir de “autocríticas”.

A cidade lecléziana

Já nas primeiras páginas de [*O livro das fugas*] há o esboço de um mundo despedaçado. A perda de coesão e a fragmentação inevitável aparecem numa espécie de cenário apocalíptico que desencadeia um tipo de explosão, no sentido literal e metafórico. Acompanhada de maior ou menor violência, essa explosão resulta na desintegração de um todo em pequenas partículas. O romance começa com a evocação de um menino sentado numa espreguiçadeira no terraço de um aeroporto deserto, a observar um avião a jato decolando. O barulho dilacerante que acompanha a decolagem anuncia a violência inerente à cena, intensificando-se até que a explosão do avião seja mencionada. Inicialmente comparado a uma sirene, depois assumindo características de animais que “rugem” e “saltam” do telhado, o barulho transforma o céu numa imensa placa de vidro rachada, sugerindo, no ponto inicial da narrativa, a ideia de uma unidade quebrada.

A ideia da fragmentação surge em diversos contextos e afeta vários componentes da narrativa. Manifesta-se, em particular, em dois planos combinados: a do espaço e a do discurso. A fragmentação se manifesta com singularidade na luz do sol, na brancura insuportável que reina nas ruas da cidade. Componente essencial das paisagens romanescas leclézianas, n’[*O livro das fugas*] a luz não se propaga em raios, mas se decompõe em forma de pó, neve ou sal, constituindo toneladas de grãos que cintilam juntas no ar transbordante de luz branca. A metáfora bélica é chamada várias vezes para sublinhar a agressão da luz fragmentada e para designar a hostilidade que caracteriza um mundo cuja coesão está se perdendo: “*Le soleil mitraillait de toute sa chaleur blanche et dure. [...] les éclats se ruiaient de toutes parts à l’assaut*” [“O sol metralhava com todo o seu calor branco e duro” e “os estilhaços precipitados de todos os lados para atacar”] (LE CLÉZIO, 1990, p.20).

O espaço urbano representa o componente romanesco por excelência na qual a fragmentação do mundo característica do romance se expressa, tanto no plano espacial quanto

no plano da linguagem. Por exemplo, o arranjo da cidade é baseado na combinação de linhas de todos os tipos e tamanhos: são reconhecíveis tanto na perspectiva das avenidas quanto ao longo dos telhados superaquecidos. As linhas constituem um princípio organizador suscetível de conferir à cidade, senão uma estrutura, pelo menos um fundamento geométrico. No entanto, à força de acumular *ad infinitum*, as linhas, formas originalmente simples, misturam-se, dividem-se e se espalham, perturbando os olhos dos cidadãos agora perdidos.

A violência e a agressão que o homem sente nas garras da cidade são muitas vezes lidas através de imagens que zoomorfizam partes do espaço urbano, tanto que a metáfora do inseto é particularmente comum nesse romance. A cidade zumba como um inseto gigantesco do qual Hogan imagina sentir “*toutes les petites pattes cheminer sur son corps, toutes les mandibules le ronger*” [“todas as patinhas andando em seu corpo, todas as mandíbulas roendo-o”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 59). Se os habitantes da cidade aparecem à primeira vista como presas do espaço monstruoso que os mantém cativos, por sua vez, eles se transformam em uma massa de organismos parasitas. Os cidadãos se desumanizam e são reduzidos a insetos ou decompostos em células, ou mesmo átomos. “*Ils sont les millions de scolopendres qui courent autour de la vieille poubelle renversée. Les spermatozoïdes, les bactéries, les neutrons et les ions*” [“Eles são os milhões de centopeias correndo em volta da velha lata de lixo virada. Os espermatozoides, as bactérias, os nêutrons e os íons”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 21). Os objetos, e mais especificamente os automóveis, também se transformam em animais. “*La ville était pleine de ces animaux étranges, aux cuirasses luisantes, aux yeux jeunes, aux pieds, mains, sexes de caoutchouc et d’amiante*” [“A cidade estava cheia desses estranhos animais, com corações brilhantes, olhos amarelos, pés, mãos, sexos de borracha e amianto”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 33).

Imagens desse tipo evocam toda a cidade apenas para enfatizar a fragmentação que corrói o interior desse todo. Com a imagem de um espaço monstruoso roído por dentro por partículas insectoides, o romance esboça uma cidade que carrega em si os fatores de sua própria desintegração. A narrativa, portanto, não deixa de sublinhar a falta de coesão e o poder devastador do mundo urbano: “*Habitat groupé, mais habitat divisé, multiplié, anéanti*” [“Habitat agrupado, mas habitat dividido, multiplicado, aniquilado”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 63). Em dado momento, o espaço se desdobra em contrastes entre ruído e silêncio, luz e escuridão numa profusão de signos, tanto auditivos quanto visuais, que se manifestam na cidade noturna, quando surge uma infinidade de letras e palavras que iluminam por toda parte letreiros de neon. Seria possível dizer que a cidade lecléziana é semelhante a um texto, mas essa ideia pressupõe um conjunto articulado de relações, como um tecido. Entretanto, na cidade esboçada n’[*O livro das fugas*], as palavras não se juntam, apenas coexistem sem relações recíprocas, sua amálgama gera um alvoroço cacofônico. Se as palavras luminosas que atravessam a noite urbana pudessem, a rigor, formar uma espécie de poema, seria apenas “*un poème en lettres fuyantes, en phrases inachevées, en pensées saccadées*” [“um poema em letras fugazes, em frases inacabadas, em pensamentos espasmódicos”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 71).

Em sua marcha pelo “mundolivro”, o protagonista avança de modo anônimo e mecanicamente. Em vez de se inscrever como um elemento particular no mundo, de se sentir posicionado em relação a um conjunto estruturado de outros signos, o sujeito está fadado a simplesmente aumentar a soma das parcelas. A experiência do mundo produz um profundo sentimento de angústia em Jeune Hogan. O motivo da explosão e a violência atribuída a um fenômeno tão natural quanto a luz do sol são elementos que configuram a hostilidade que emana do mundo onde o personagem se encontra. O vínculo entre o sujeito e o mundo se rompe a tal ponto que o indivíduo tem a impressão de se dissolver. Diante de um mundo cuja coerência se perde na multiplicação de parcelas que se justapõem, o protagonista necessita buscar uma saída. Se, por um lado, o garotinho no terraço do aeroporto puder apenas se levantar e caminhar até uma porta acima da qual está escrito em letras vermelhas a palavra “SAÍDA”, por outro, os

trajetos do narrador e de Hogan, bem mais longos e sinuosos, reformulam de página em página esta questão premente: “Como escapar?”.

No romance de Le Clézio, assim como nos romances que anunciavam a crise do gênero, nas primeiras décadas do século 20, a cidade se desdobra como um espaço de alienação, impondo-se ao homem com cada vez mais insistência, mas ao mesmo tempo constitui um lugar que o sujeito não reconhece e onde ele não se reconhece. A nitidez das impressões, tanto auditivas quanto visuais, ressalta a extensão da crise que atinge o protagonista, isolado e perdido no âmago de um mundo repleto de signos que ele não sabe articular. Hogan não está apenas separado do mundo, mas sobretudo em descompasso com ele: “*J’entends tout. J’aperçois tout. Mais je suis là, légèrement en retrait, en retard peut-être, ou en avance d’un deuxième de seconde, et plus rien n’est vrai*” [“Eu ouço tudo. Eu vejo tudo. Mas aqui estou eu, um pouco atrás, talvez atrasado, ou um segundo à frente, e nada mais é verdade”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 67). Nessa configuração, a fuga traduz primeiro a revolta contra essa lacuna, depois o desejo de superá-la, de chegar a um lugar onde o eu e o mundo finalmente deixariam de divergir.

Embora exista nuances trazidas pelas evocações de outros espaços como o deserto ou o mar, a cidade é o espaço romanescos predominante nas obras de juventude de Le Clézio. Neste tópico, o propósito foi demonstrar, mesmo que resumidamente, como se dá a construção da cidade na narrativa, atentando para o efeito que reflete no protagonista. É interessante notar que na construção lecléziana a narrativa e a cidade se fundem literalmente, mas nesse amálgama, o sujeito não se reconhece. Daí Hogan, elemento da narrativa, sujeito da cidade/mundo, empreender uma fuga que, na verdade, é uma busca de si.

O próximo tópico se refere ao narrador-autor, elemento responsável pela “Autocrítica” e fundamental para a coerência do projeto estético lecléziano.

AUTOCRÍTICA

Assim como a cidade que ela encena e que se encontra corroída por dentro por organismos que lhe pertencem, a narrativa d’[*O livro das fugas*] é esvaziada pela voz de um narrador-autor, que nos capítulos intitulados como AUTOCRÍTICA (em caixa alta) comenta, complexifica e contesta o desenvolvimento narrativo do romance. A primeira dessas digressões reflexivas estabelece uma ligação entre a gênese da obra literária e a experiência de profunda solidão que marcou seu autor. O relato fragmentário designa a escrita como um ato compensatório: trancado em casa, o narrador percebe a luz e os sons do mundo exterior do qual gostaria de participar:

Pourquoi continuerai-je ainsi? N’est-ce pas un peu ridicule, tout cela? Dehors, aujourd’hui, maintenant, il fait beau, le vent souffle, il y a des nuages dans les ciel, des vagues sur la mer, des feuilles sur les arbres. J’entends les bruits de la rue, les raclements, les grondements, toutes les voix qui appellent. Jamais on n’appelle mon nom. Pourtant, c’est ça que j’aimerais: qu’une voix aiguë de femme crie soudain mon nom sous ma fenêtre, et je me pencherais, et je lui parlerais en criant à tue-tête. Mais il n’y a jamais de bruit pour moi, pas même un pauvre petit coup de klaxon, et c’est pourquoi j’écris ce roman (LE CLÉZIO, 1990, p. 41).

Por que continuarei assim? Não é um pouco ridículo, tudo isso? Lá fora, hoje, agora, o tempo está bom, o vento sopra, há nuvens no céu, ondas no mar, folhas nas árvores. Ouço os barulhos da rua, os ruídos, os estrondos, todas as vozes que chamam. Nunca chamam meu nome. No entanto, é isso o que eu queria: que uma voz aguda de mulher gritasse imediatamente meu nome sob a janela, e eu me inclinaria, e eu lhe falaria, gritando com os pulmões. Mas nunca há barulho para mim, nem mesmo um pequeno golpe de buzina, e é por isso que escrevo esse romance.

A segunda reflexão autocrítica questiona a relevância do empreendimento literário, principalmente abordando o romance. Uma das principais críticas dirigidas pelo narrador-autor ao gênero romanesco consiste no fato de que o romance só sabe falar de seu autor, e que, além disso, o faz com evidente falta de sinceridade e autenticidade.

Si encore il s'agissait d'une oeuvre d'imagination, dans le genre de Swift, ou de Jules Verne. Ou même à la rigueur de Conrad. Mais non, il n'invente rien. Ils vous donne le produit de sa chasse quotidienne. Des ragots qu'il a ramassés à gauche et à droite, des bouts de feuille arrachés à des calepins, des journaux, des sales expériences. Stendhal, Dostoïevski, Joyce, etc.! Des menteurs, tous, des menteurs! Et André Gide! Et Proust! (LE CLÉZIO, 1990, p. 54-55).

Se ainda fosse uma obra de imaginação, no gênero de Swift ou de Julio Verne. Ou mesmo ao rigor de Conrad. Mas não, ele não inventa nada. Ele dá a vocês o produto de sua caça cotidiana. Fofoca que ele juntou a torto e a direito. Pedacos de folha arrancados de cadernos, diários, experiências sujas. Stendhal, Dostoievski, Joyce, etc.! Mentirosos, todos, mentirosos! E André Gide! E Proust!

Podemos nos perguntar se, em vez de se dirigir em particular aos autores que Le Clézio não hesita em citar nominalmente – e alguns grandes clássicos são revisados –, a censura não concerne mais, de modo geral, à impotência do romance de falar de modo autêntico do mundo. Se o narrador denuncia com tanta veemência as “máscaras” e as mentiras inerentes ao romance, é de lamentar que a linguagem do escritor não possa coincidir com o mundo que ele tenta dizer, que a verdadeira comunicação, entre a linguagem e o mundo, entre o autor e o leitor, não possa ser estabelecida.

Assim, a crítica do narrador-autor se vincula com as experiências de Hogan nos primeiros capítulos do [*Livro das fugas*], em que o protagonista experimenta dolorosamente a impossibilidade de estar no mundo, do qual sabe estar separado pelas telas que constituem seu olhar. Não é por acaso que as referências às janelas e ao olhar ressurgem na “autocrítica” sobre o distanciamento entre leitor e escritor. Este é referido como um “homem de olhar vacilante” a quem o leitor procura em vão juntar-se: “*Malade honteux, homme au regard fuyant! On cherche son regard, on veut traverser les fenêtres de ses yeux, entrer chez lui. Au dernier instant, c'est un masque qu'on vous tend, un masque aux orbites vides*” [“Doente envergonhado, homem com olhar vacilante! Procuram seu olhar, querem atravessar as janelas de seus olhos, entrar dentro dele. No último instante, é uma máscara que entregamos a vocês, uma máscara com órbitas vazias”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 54). Esse capítulo termina com uma reflexão sobre a direção da fuga, que o narrador-autor planeja quebrar: “*Le Livre des Fuites, bien d'accord. Mais, en fuyant, est-ce que je ne me retournerais pas de temps en temps, juste un coup d'oeil, histoire de voir si je ne vais pas trop vite, si on continue à me suivre? Hm?*” [“O Livro das Fugas, muito bem! Mas, fugindo, eu não me viraria de tempos em tempos, só uma olhada para ver se não vou rápido mais, se continuam a me seguir? Hein?”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 57).

As deambulações do protagonista, bem como o empreendimento literário do narrador-autor, parecem condicionados pela distância, enquanto um destino possível não parece fazer parte da paisagem mental. O duplo fato da procedência negada e do destino ausente em [*O livro das fugas*] confere um aspecto problemático tanto ao movimento espacial do protagonista quanto à dinâmica discursiva do romance. Desse modo, o terceiro capítulo intitulado AUTOCRÍTICA formula as dificuldades do próprio aniquilamento: “*Quand on a commencé à ouvrir les portes de la fuite [...] Jusqu'où se laisser porter? [...] Où est-ce qu'elle m'emportera? [...] Comment effacer ses traces, au fur et à mesure qu'on avance?*” [“Quando começamos a abrir as portas da fuga [...] Até onde se deixar levar? [...] Aonde ela me levará? [...] Como apagar seus rastros à medida que avançamos?”] (LE CLÉZIO, 1990, p.114). É difícil

imaginar, de fato, aonde possa levar uma história gerada a partir de rupturas e permanentemente aguçada por forte contestação interna.

A irreduzibilidade das tensões subjacentes à fuga já está apontada no plano do romance projetado. A viagem de Hogan é colocada sob o signo da crise, pois está ameaçada pelo achatamento, pela repetição e pela recorrência do comum. O desejo de romper definitivamente com a cidade-monstro não se concretiza, apesar do impulso deslumbrante da fuga. As formas da maldita cidade soam por toda parte, emergem onde o viajante não as espera. Assim, interessa ressaltar que Hogan é o modelo do sujeito moderno, extremamente frustrado com a modernidade exponencial e a cidade alienante. A jornada do protagonista reflete as tribulações do sujeito diante da inhospitalidade do mundo e da impossibilidade de conciliar a errância e a necessidade de parar.

Desse modo, este tópico complementa o anterior, no qual se comentou como se dá a construção da cidade lecléziana na narrativa. Ambos remetem inevitavelmente às teorias do romance, sobretudo no que diz respeito à crise do gênero, localizada teoricamente no início do século 20, da qual o próximo tópico irá tratar.

[O livro das fugas] e a crise do romance

Considerando o efeito do advento das cidades modernas, ou melhor, das grandes metrópoles sobre a nova forma de narrar como elemento constitutivo de grande parte dos romances que predominaram até meados do século 20, [O livro das fugas] é um exemplo da permanência do gênero romanesco em nossos dias a despeito da crise.

Em seu ensaio “A crise do romance” (1930), Walter Benjamin recorre ao romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, para retomar alguns argumentos que esse escritor propõe sobre o gênero, antecipando algumas ideias sobre o declínio da experiência e da narração tradicional. “Como teórico, Döblin não se resigna com essa crise, mas antecipa-se a ela e a transforma em coisa sua. Seu último livro mostra que em sua produção a teoria e a prática coincidem” (BENJAMIN, 1994, p. 55). Em *Berlin Alexanderplatz*, o desafio de representar a realidade fragmentada, desintegrada e multifacetada do século 20 se resolve com a adoção do que se pode chamar de bricolagem, ou seja, montagem e colagem na estrutura do romance, promovendo a ruptura da narrativa linear – algo que ocorre no romance lecléziano. A novidade em Döblin é “trazer para o romance a heterogeneidade da linguagem, das narrativas e dos textos presentes no ambiente urbano berlinense, apresentando ‘fragmentos’ da realidade cotidiana” (LAGO, 2018, p.47). Mas no romance alemão, enquanto o processo de transformação da grande cidade é representado de forma mais concreta, n’[O livro das fugas], a consolidação da metrópole se transfigura em forma de pesadelo.

Pode-se afirmar que em seu livro, como um crítico-romancista, Le Clézio revisita as questões colocadas por Alfred Döblin. Se na primeira metade do século 20, a velocidade das mudanças exigia uma nova forma de linguagem, com raízes estéticas na montagem, nas técnicas do cinema, nas diversas perspectivas e na bricolagem, no início da segunda metade, tais recursos ainda não se esgotaram, pois a realidade continuou aumentando o “fosso” entre o indivíduo e o mundo. Para expressá-la artisticamente, assim como Döblin rompeu com o romance de formação, Le Clézio se recusou a manter o tradicionalismo imposto pela forma do romance oitocentista francês, praticando as ideias que contesta por meio de autocríticas que denunciam a continuidade da ruptura indivíduo-mundo inseridas na narrativa. A partir dessa constatação, importa refletir sobre a insistência do romance diante de uma crise incessante.

Recorde-se que no início de sua produção literária, Le Clézio se empenhou em criticar o romance psicológico, as formas tradicionais de narração e o *nouveau roman*, movimento do qual participava. Nesse sentido, é importante retomar o que Alain Robbe-Grillet (1969) afirma sobre o romance moderno. Segundo o defensor do *nouveau roman*, na primeira metade do

século 20, duas grandes obras ofereceram duas novas formas de cumplicidade: o absurdo, representado pelo romance *O estrangeiro*, de Albert Camus, e a náusea, presente no romance de Sartre. Para Robbe-Grillet, o “absurdo estaria não no homem, nem nas coisas, mas na impossibilidade de estabelecer entre eles uma outra relação que não seja a de estranheza” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 45); descrever as coisas é deliberadamente colocar-se do lado de fora, à frente delas. Desse modo, nos romances modernos, o olhar se torna o sentido privilegiado. Mas o principal problema em relação ao olhar é a subjetividade. No contexto em que surge o *nouveau roman*, a crítica se opõe a ela, sem levar em consideração que o mundo só pode ser tratado a partir de determinado ponto de vista, no caso, o do escritor. Em retrospecto, foi necessário reconhecer que a subjetividade relativa do olhar do escritor lhe serviu precisamente para definir sua posição no mundo.

Como observado nas menções aos capítulos referentes à “autocrítica”, o narrador-autor manifesta suas impressões justamente sobre a subjetividade do romancista que cria as histórias a partir de suas experiências no mundo com base em “esquemas”. Essa posição corresponde ao distanciamento de Le Clézio em relação ao *nouveau roman*, pois as propostas do grupo soavam esquemáticas. Pode-se interpretar essa ruptura como consequência de uma nova crise, uma vez que a partir dessa corrente, que não ignorou os romancistas que vieram antes, foi possível escrever com mais autonomia. Por isso, as ideias propostas pelos adeptos do *nouveau roman* ainda podem ser interessantes para se compreender a consistência do gênero.

Corroborando a ideia de permanência, não se deve deixar de lado a teoria de Mikhail Bakhtin (2019) sobre o romance que, na era moderna, assume o papel da epopeia, opondo-se a ela como um gênero literário específico, aberto à alteridade. Exemplo disso é que, ao se propor a análise de um livro que revisita a discussão sobre a forma romanesca, possibilitando retornar às propostas de inovação presentes nos primeiros autores que deram expressão à crise – como no caso de Alfred Döblin –, compreende-se a ideia de que o romance é a única forma que traz consigo a natureza do inacabado, pois é “um gênero em eterna procura, que está em eterno estudo de si mesmo, sempre redefinindo todas as suas formas constituídas” (BAKHTIN, 2019, p. 110) e que qualquer crise só tem a beneficiar.

Considerações finais

[*O livro das fugas*] é um romance que se pretende inovador, pois reivindica a libertação das “imposições” do gênero, como a narração praticamente obrigatória de aventuras coincidentes com um horizonte de expectativa que decide o tamanho, a qualidade e o desempenho da escrita de acordo com uma lógica convencional que diz “Isso é um romance”.

Na apresentação do romance em questão, procurou-se mostrar a direção que Le Clézio escolheu para desenvolver uma narrativa que reflete a natureza da fuga numa nova organização romanesca resultante do movimento dessa fuga. Assim, esse livro se caracteriza pela mistura de capítulos ficcionalizados, poemas, meditações, ou seja, um texto desorganizado, escrito à deriva. Pode-se concluir, então, que a fuga é um movimento literário que designa um programa determinante da progressão narrativa. O personagem vai do universo conhecido sempre mais longe no universo desconhecido, evocando um deslocamento sem fim que remete à própria criação da linguagem. O texto é construído pela espacialização de cidades e mundos que seguem entradas cada vez mais profundas na escrita, pois a fuga remete à enumeração contínua de palavras que expressam divisão, multiplicação, aparecimento, desaparecimento, transbordamento e dispersão.

As aventuras, na verdade, expressam a grande história da linguagem que afirma uma intenção subjetiva de diminuir a distância que separa a fala e a escrita, sendo essa a principal intenção do narrador-autor – “*Je voudrais bien pouvoir écrire comme on parle*” [“Gostaria de poder escrever como se fala”] (LE CLÉZIO, 1990, p. 236) –, desejo esse que estimula a crise

do autor, funcionando como combustível para a escrita do romance. Nesse aspecto, parece plausível a hipótese de que o efeito do mundo sobre o indivíduo, ambos em constante transformação e sujeitos a intermináveis crises, sob a indispensável pena do artista, garante em nossos dias a permanência do romance.

LE LIVRE DES FUITES, DE J.M.G. LE CLÉZIO AND THE PERSISTENCE OF THE NOVEL

ABSTRACT: This article proposes to reflect on the persistence of the novel as a literary genre adaptable to its own time. *Le livre des fuites*, published in 1969, is part of the first phase of the literary output of Franco-Mauritian writer J.M.G. Le Clézio. The book explores the themes of language and of a kind of dialogical writing suitable to register the existential crisis of an author who puts into question the function of literary art. The theoretical framework in use here borrows from works by Bakhtin (2019), Robbe-Grillet (1969), Walter Benjamin (1994) and others.

Keywords: Le Clézio. *Le livre des fuites*. Self-Criticism. Crises. Novel.

Nota explicativa

Todas as traduções feitas neste artigo são as que propomos em nossa tese que se desenvolve na Universidade de São Paulo.

REFERÊNCIAS

ACKER, Isa Van. *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J. M. G. Le Clézio*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2019.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance (1930). In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas: I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.

KASTBERG, Margareta Sjöblom. *L'écriture de J.M.G. Le Clézio. Des mots aux thèmes*. Paris: Honoré Champion, 2006. (Collection Lettres Numériques)

JUN, Xu. L'aventure poétique: un dialogue avec J.M.G. Le Clézio sur la création littéraire. *Études littéraires*, v. 47, n. 3, p. 117-132, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1054015ar>. Acesso: 16 abr. 2021.

LAGO, Izabela Batista do. Alfred Döblin, crítico-romancista: propostas para o novo romance e a aliança da teoria e da prática em *Berlin Alexanderplatz*. *Cad. Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 37-50, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/14290>. Acesso: 16 jan. 2022.

LE CLÉZIO, J.M.G. *Le livre des fuites*. Paris: Gallimard, 1990. (L'Imaginaire; 225)

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969. (Coleção Nova Crítica; 1)

Data de submissão: 13/09/2022

Data de aceite: 18/11/2022