

AUTOBIOGRAFIA E MEMÓRIA EM *O AFRICANO*, DE LE CLÉZIO

Daniel Baz dos Santos¹

RESUMO: Este artigo discute o romance autobiográfico *O africano*, de Le Clézio. Seu objetivo principal é compreender como o escritor constrói uma identidade ficcional criadora de um espaço mimético em que sua consciência e memória operam. Além disso, tenta-se analisar as características da autobiografia como gênero e seu papel na sociedade contemporânea, o que envolve entender a natureza de certos conceitos como autoficção, autobiografia, entre outros. Paul Ricoeur, Philippe Lejeune e Darío Villanueva são alguns dos teóricos utilizados.

Palavras-chave: romance autobiográfico; identidade; literatura contemporânea.

Autobiography and memory in *O africano*, by Le Clézio

ABSTRACT: This article discusses the autobiographical novel *O africano*, written by French author Le Clézio. The main objective is to comprehend how the writer builds a fictional identity in order to create a mimetic environment in which his consciousness and memory can operate. Besides, it is important to analyze the characteristics of autobiographical genre and its role in contemporary society, which involve understanding the nature of concepts as autofiction, autobiography, memory, among others. Paul Ricoeur, Philippe Lejeune and Darío Villanueva are some of the theorists which sustain the reflexions of this work.

Keywords: autobiographical novel; identity; contemporary literature.

A escrita do eu está ganhando espaço na literatura contemporânea mundial. O que é um efeito de uma virada cultural fruto dos últimos quarenta anos. Somente em 2012,

¹ Mestre em História da Literatura. Atualmente cursa o Doutorado em História da Literatura (FURG). Possui graduação em Letras Português Inglês. RS, Brasil. dbazdossantos@yahoo.com

autores de peso como Salman Rushdie, Carlos Fuentes, Cristóvão Tezza e Le Clézio tiveram livros com esta orientação publicados no Brasil. Desde 1977, por exemplo, fala-se em autoficção, termo inaugural para um suposto novo objeto de estudo. Grosso modo, trata-se da ficção cuja estrutura semântica seja inalienável da relação entre o texto e a vida de quem o escreveu e que se difere do caledado conceito de "autobiográfico" pela ênfase na desconstrução e no híbrido como constitutivos da identidade do sujeito. O surgimento do conceito, independente de sua pertinência teórica, envolve a emergência de um novo tipo de "eu" contemporâneo, que se ficcionaliza e ensaia tornar-se, já há alguns anos, um dos principais gêneros literários da atualidade, além de iluminar a discussão acerca de sua parente mais antiga, a autobiografia. No presente ensaio, busca-se especular uma via diferente, que abre a possibilidade de pensar a autoficção (se aceitarmos o conceito) não como uma característica do objeto "literatura autoficcional" mas como uma qualidade da recepção "crítica literária autoficcional". Termos que servem de base também para a produção autobiográfica. Neste trabalho abordaremos um dos casos mais recentes de ficcionalização do eu, o texto *O africano*, de Le Clézio.

*

O termo autobiografia tem um paradigma teórico preciso na obra *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, autor que melhor equacionou as formas de expressão do eu em espaços ficcionais contemporâneos dentro de um único projeto crítico sólido até o momento. É dele uma intuição central para minhas principais conclusões, a que situa a leitura autobiográfica no plano da recepção. Contudo, antes de refletir acerca de suas contribuições, volto-me para um dos primeiros autores que pensou a questão da relação obra/autor na modernidade: o polêmico Saint-Beuve. Longe de sugerir que seu método, compreender qualquer obra através do homem, e o dos teóricos da autobiografia, ou seja, usar o homem para compreender obras que textualizam sua biografia, façam parte de uma mesma intenção, preciso admitir que a prática de um possa iluminar alguns pontos do outro.

No ensaio "Sobre o meu método", Saint-Beuve explora a ligação obra/homem nos seguintes termos:

A literatura, a produção literária, não é para mim de modo algum distinta ou sequer separável do homem e da organização; posso fruir uma obra, mas para mim é difícil

julgá-la independentemente do conhecimento do próprio homem; e direi de bom grado: *tal árvore, tal fruto*. O estudo literário me conduz assim muito naturalmente ao estudo moral. (SAINT-BEUVE, 2012, p. 520)

oEstudo moralö, isto é, conhecer o homem e sua visão de mundo, é fundamental para estabelecer um juízo que não é apenas estético (ou retórico, como diz o teórico francês), mas circunscreve o juízo crítico dentro da esfera ética. Esse esforço não ocorre de forma arbitrária, mas decorre de uma percepção negligenciada nas críticas que se fazem ao autor. Ele diz, num trecho longo, mas que merece a citação integral:

Com relação aos Antigos, não há meios suficientes de observação. Voltar a abordar o homem, através da sua obra, na maioria dos casos é impossível no que diz respeito aos verdadeiros Antigos, aqueles cujas estátuas só conservamos meio mutiladas. Ficamos, pois, reduzidos a comentar a obra, a admirá-la, a inventar o autor e o poeta através dela. Podemos assim reconstituir as figuras de poetas ou de filósofos, os bustos de Platão, de Sófocles ou de Virgílio, com um sentimento de ideal elevado; é tudo o que permite o estado dos conhecimentos incompletos, a escassez de fontes e a falta de meios de informação e de retorno. Um grande rio, não transponível na maioria dos casos, nos separa dos grandes homens da Antiguidade. Saudemo-los de uma margem à outra.

Com relação aos Modernos, tudo é diferente; e a crítica, que regula seus métodos em função dos meios, tem aqui outros deveres. Conhecer um homem, e, mais do que isso, conhecê-lo bem, sobretudo se esse homem é um indivíduo marcante e célebre, é uma grande coisa, que não deveria ser desdenhada. (SAINT-BEUVE, 2012, pp. 520-521)

De acordo com o trecho, a diferença entre os autores antigos e os modernos é ter-se, dos últimos, acesso à biografia do sujeito por trás da obra, o que mudaria a maneira como o público se relaciona com a obra, ou seja, transforma a percepção estética. Se a dimensão moral do homem está disponível ao público, ela naturalmente serve de parâmetro para o exame da obra, que é sua responsabilidade e não de outrem.

A ideia da ficcionalização do eu ganha mais força quando se percebe que mesmo a consolidação das características essenciais do gênero romanesco partiu da absorção da lógica da narrativa biográfica em seu interior. Ian Watt mostra, no seu *A ascensão do romance*, como a necessidade de narrar-se uma vida que parecesse real está na essência da origem do romance e de sua difusão. Sendo assim, tem-se por um lado, cada vez menos estreita relação entre o público, os autores e o que eles dizem, por outro, tem-se uma forma que necessita da estrutura biográfica para se afirmar na sociedade capitalista consolidada. Além disso, o teórico Darío Villanueva, ao rever alguns conceitos de Lejeune, conclui que a emergência do romance autobiográfico representa o mesmo que a chamada fase do

espelho para o *eu* na psicanálise (VILLANUEVA, 1991, p. 108). Ou seja, trata-se do momento em que o romance percebe o próprio corpo e ganha consciência de sua atuação social e dos limites de sua forma².

Essas são as bases gerais para pensar as preciosas contribuições de Lejeune e a composição narrativa de *O africano*, de Le Clézio.

*

Jean Marie Gustave Le Clézio venceu o prêmio Nobel em 2008 e tem mais de 30 livros publicados. No seu primeiro, *Le Procès-verbal* ganhou o Renaudot na França e, mesmo assim, ainda é um desconhecido entre nós. Num dos seus mais recentes romances publicados no Brasil, *O africano*, o escritor constrói uma narrativa exemplar na articulação da memória e da autobiografia como pontos de partida e de chegada do exercício ficcional. Este se concentra na figura idealista do pai do autor que, aventureiro, atua na África colonial (Camarões, depois Nigéria) como médico e, depois de ter a família afastada de si na Segunda Guerra, e descobrir que não passa de mais uma peça de controle social pela metrópole, se torna um sujeito sisudo e temido pelos filhos.

A busca da identidade, tópico central das ficções que tematizam o eu, está presente desde a primeira linha do romance, num exercício de conjugação (e manutenção discursiva) da ininterrupta dialética mesmidade/ipseidade: *“Tenho coisas a dizer deste rosto que recebi em meu nascimento. Primeiro, foi preciso aceitá-lo. Afirmar que não me agradava seria dar-lhe uma importância que ele não tinha quando eu era criança. Eu não o odiava: ignorava-o, evitava-o.”* (CLÉZIO, 2012, p. 7). O narrador vive a dialética anterior ao articular a tensão que o sujeito vive entre *ego* e *alter*. A contemporaneidade aprendeu a lidar com esta dimensão da identidade quando diferentes contextos sociais e múltiplas mídias passaram a permitir que se experiencie com mais liberdade a criação ficcionalizada da subjetividade em face das expectativas dos demais.

Exemplos disso são os *blogs*, onde a criação de perfis, muitas vezes falsos, mas críveis, atenua os limites entre sinceridade e falsidade. Cada vez mais numerosos, os *Realities shows* são outro exemplo desse fenômeno, visto que o público necessita se identificar e renegar sujeitos de identidades descontínuas, cuja recepção oscila do repúdio à aceitação de uma semana para outra. Além de ambos os fenômenos serem a prova de um

² Consciência que hoje é reforçada pelos fundamentos de uma nova concepção dos gêneros literários, a performática, que vê nas formas linguísticas manifestações da subjetividade constitutivas de sua identidade.

novo tipo de espetacularização do eu e de uma lógica enfática do privado que insere o retorno da ãpessoaã por detrás dos produtos que ela produz³. Nos dois casos, o verossímil passa a ser o parâmetro da identidade e esta se torna algo que deve ãfuncionarã para os demais. São os modelos de conduta narrados que administram na esfera cotidiana o que Paul Ricoeur denomina ãsiã, ou seja, já não é mais ãeuã apenas, mas um ãeu-para-o-outroã quem define os padrões éticos decisivos para as relações sociais. Como Sonia Vásquez Garrido explica de forma concisa:

O si não é um sujeito exaltado, forte, nem tampouco o sujeito em permanente dúvida sobre si mesmo; mas é o sujeito que, mediante suas reflexões, pelas meditações, confronto e assumpção do que é próprio a si, e do outro distinto de si, volta a si mesmo como um si maduro, que foi reconhecido reflexivamente. (GARRIDO, 2002, p. 129)

Sendo assim, a identidade não está restrita à esfera pessoal. A experiência narrativa de Le Clézio, consciente disso, estabelece na figura do pai um dos contrapontos centrais na fecundação da identidade do narrador. O si é, portanto, o sujeito que assume a dialética de sua identidade, na perpetuação de seu caráter (*idem*) e na manutenção de sua palavra e promessa (*ipse*). É aquele que acompanha ãa história de suas transformações, para pôr a experiência da alteridade; é o sujeito que é agente de suas ações, e paciente, no gozo ou na dor dos outros.ã (GARRIDO, 2002, p. 130). Outra alteridade fundamental está resumida no continente africano e na sua população, criando uma das axiologias que, externas ao sujeito, permitirão a construção de uma ideia de ãeuã.

Em *O africano*, a identidade do narrador contrasta a todo o momento com as crianças africanas com quem conviveu na infância. A diferença provém de um choque cultural que, já no primeiro capítulo, ãO corpoã, estabelece distinções que moldam a identidade do protagonista. O corpo serve como a primeira metonímia da identidade explorada pelo texto: ãNa África, a falta de pudor dos corpos era magníficaã (CLÉZIO, 2012, p. 8), e ãera a liberdade total do corpo e do espírito (CLÉZIO, 2012, p. 14). Lá, o corpo do narrador fica ãdoloridoã e ãfirmeã, um choque que constrói a consciência dos limites de si.

³ No território das representações, juntam-se ao coro projetos como *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, a experiência-cinema *Pacific*, de Marcelo Pedrosa, todos exemplos da emergência de um eu referencialmente experiencial como motor do efeito artístico

Outro capítulo essencial na formação do eu, em que se acompanha o sujeito na sua identidade psíquica e social é o segundo, denominado "Cupins, formigas etc.", em que a relação entre as crianças europeias e as nativas se estabelece a partir dos resignados cupins, que sofrem sem retrucar, e das violentas formigas, que sabem se defender. Esse imaginário, ao lado de outro conteúdo extraído da fauna - a imagem do fascinante escorpião morto pelo pai do narrador - moldam as relações sociais, principalmente aquelas que estabelecem um conflito entre colônia e metrópole. Além disso, as metáforas animais também ajudam a diferenciar a identidade dos brancos da dos negros, uma vez que estes não ousam jamais atacar a fauna local.

Tais situações mostram o esforço de Le Clézio em buscar uma forma de mediar os polos da memória individual ao da memória coletiva. O que revela um autor consciente da confluência entre a "virada etnográfica" e o "retorno do autor", duas tendências que formam a tônica mista de uma das principais vertentes da ficção contemporânea, aquela que articula a experiência de um autor em contato com o interesse pelo outro, como explica Diana Klinger em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (KLINGER, 2012). O resultado é uma ambiguidade fruto das teorias pós-estruturalistas que fizeram da antropologia a "língua franca" das ciências humanas.

Conforme Ricoeur, a solução para esta paridade, em *O africano*, situa-se no "[...] plano da relação com os próximos, a quem temos o direito de atribuir uma memória de um tipo distinto. Os próximos, essas pessoas que contam para nós e para as quais contamos, estão situados numa faixa de variação das distâncias na relação entre o si e os outros." (RICOEUR, 2007, p. 141). Sendo assim, "À contemporaneidade do envelhecer junto, eles acrescentam uma nota especial referente aos dois 'acontecimentos' que limitam uma vida humana, o nascimento e a morte. O primeiro escapa à minha memória, o segundo barra meus projetos" (RICOEUR, 2007, p. 141). Esta dimensão externa ao "eu", mas constitutiva do "si", e que já está presente na ênfase dada ao espaço familiar, através da figura do pai, permite lidar com a temporalidade dinâmica da individualidade e o faz por intermédio do tempo de formação.

A ideia de formação, esboçada nos tópicos anteriores, permite que se caracterize o romance de Le Clézio também como um *Bildungsroman*. Contudo, o espaço africano permite uma refração nas categorias essenciais do gênero, já que funciona como elemento ambíguo, ou seja, trata-se de um espaço mítico, quase paradisíaco: "Uma terra original, de

alguma forma, onde o tempo teria dado marcha a ré, desmanchando a trama de erros e de traições (CLÉZIO, 2012, p. 66); onde a passagem dos dias estagnava, ou até regredia. Contudo, a partir do distanciamento do narrador memorialista, pode ser visto também como uma câmara do mundo adulto (CLÉZIO, 2012, p. 47). Assim, a dúvida de regresso e progresso torna a categoria temporal muito mais interessante, já que o solo africano é também um espaço de iniciação, desta forma, move também o sujeito para o porvir, mas o faz a partir da valoração seletiva da memória distendendo o sujeito para trás. Tal disposição do tempo parece criar uma imagem perfeita do que Santo Agostinho chamou de *distentio animi*, ou seja, a identidade que acaba de ser o que era e ainda não é o que será.

Ainda no início do texto, o narrador também deixará claro: *eu nasci naquele tempo distante, muito longe dos adjetivos, dos substantivos* (CLÉZIO, 2012, p. 9). Trecho que sinaliza a insuficiência das palavras para apreender o mundo. A narrativa do eu, principalmente aquela que se constrói a partir da memória, deve enfrentar os limites de um sintagma narrativo limitado e restrito. Também por isso, uma série de fotos, do arquivo pessoal do autor, é utilizada para, contrapostas ao texto, ajudar no exercício de recuperação do passado, ainda que, no resultado final, ambos os registros sejam complementares para entendermos o complexo de sensações envoltas na história narrada. O uso de fotos também favorece a carga descritiva do relato, isto é, aquela que investe a responsabilidade dos atos ligada a algum sujeito, no caso, a testemunha por trás das imagens registradas.

Complementando, o autor inicia a narrativa com um mapa - *medical area* - de Bango, que também rompe com a lógica interna da sintaxe verbal, como que pontuando os limites do signo linguístico. Isso é reforçado pelo fato de lermos as descrições antes de termos acesso às imagens descritas, resultando numa quebra brutal de expectativa e introduzindo um impasse entre memória e imaginação, impasse este central para o texto. Em outros trechos, o autor questiona a legitimidade do próprio discurso: *Mas pode ser que, ao descrevê-lo, eu torne por demais literário, por demais simbólico, o furor que animava nossos braços, quando atacávamos os cupinzeiros* (CLÉZIO, 2012, p. 27), entendendo que a construção de si, via forma romanesca, não pode abdicar da competência linguística e estética do eu memorialista. É ainda neste capítulo que o narrador assume como aprendeu a esquecer os rostos para conhecer os corpos, numa ligação direta com o

sugestivo último capítulo, “Esquecimento”, e que enfatiza mais ainda um tipo de experiência física aparentemente irrecuperável pela palavra.

Tudo o que foi dito até aqui, desde as fórmulas sintáticas empregadas, até a inclusão de imagens historicamente marcadas, e que inserem um espaço extraliterário na narrativa, permite que adentremos na teoria daquele, em nossa opinião, é a principal autoridade do gênero autobiográfico: Phillipe Lejeune. Em *O pacto autobiográfico*, é justamente a ideia de pacto que intitula seu livro. No mínimo desde Foucault, a epistemologia contemporânea admite ser comum o enunciado do “eu” sem significá-lo. Desta forma, em Lejeune há a concepção de que “O que é recebido pelo leitor com intensidade e utilizado por ele para a construção de sua identidade narrativa parece-lhe não poder vir senão do eu profundo do autor. O intenso parece verdadeiro e o verdadeiro só pode ser autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p. 106), ou seja, na recepção eu posso permitir que a autobiografia se inscreva no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. (LEJEUNE, 2008, p. 105). É por isso que o autor insiste em defender que “A diferença de outros contratos de leitura, o pacto autobiográfico é contagioso. Ele sempre comporta um fantasma de reciprocidade, vírus que vai pôr em estado de alerta todas as defesas do leitor.” (LEJEUNE, 2008, p. 74).

Darío Villanueva, revendo as ideias de Lejeune, aborda com mais cuidado a natureza diferenciada da recepção na biografia. Nela, o narratário postula um leitor real mais exigente que o leitor comum, pois ele é quem justifica o discurso. Se o receptor não crê na autobiografia, não há autobiografia. Logo, a enciclopédia do leitor deve preencher alguns pressupostos básicos para que a experiência da ficção do eu ocorra na sua plenitude. O autor, partindo de Lejeune, divide a autobiografia em seis condições que produzem quatro categorias compositivas. São elas:

1. Forma da linguagem: a) narração; b) em prosa.
2. Tema: vida individual; história de uma personalidade.
3. Situação do autor: autor real = narrador.
4. Posição do narrador: a) identificação com personagem principal; b) perspectiva retrospectiva.

Villanueva usa este quadro para dividir o texto autobiográfico em três dimensões. A sintática, que envolve a primeira e a quarta categorias; a semântica, referente à segunda categoria; e, por fim, a pragmática, concernente à terceira categoria. É nesta última que se processa o princípio da identidade e verificação que produz a recepção própria de um texto autobiográfico. Sendo assim, sua legitimidade é contratual, não é uma mera organização de componentes ficcionais. A biografia fictícia e a propriamente dita não são coisas diferentes (VILLANUEVA, 1991, p. 113), não há propriedades sintático-semânticas que as distingam. Só serão fenômenos diferentes da linguagem quando o agente receptor construir pragmaticamente uma experiência semântica diferenciada, ou seja, ler com intenção contrária à da mera ficcionalidade (VILLANUEVA, 1991, p. 113),

Estamos mais uma vez no plano da investigação moral, da sinceridade ética, da confiança no autor, o que nos deixa muito próximos do proposto por Saint-Beuve no século XIX. Basta lembrar também que, segundo Lejeune, a opção do modo de leitura é a força pragmática da autobiografia. Inscreve-se no exercício hermenêutico, uma identidade que transcende o texto e de onde serão extraídos os parâmetros de uma ética autoral, uma imagem pessoal que se refere ao criador e cuja experiência repercute na obra que se pretende autobiográfica. Desde 1977, este tipo de texto passou a diferenciar-se da chamada autoficção, que pode ser resumida [...] como discursos que, ao mesmo tempo, não têm um referente extratextual, mas também não se desligam completamente dele. O que se verifica nesses textos não é a identidade entre o personagem textual e a pessoa real, conforme expresso pelo pacto autobiográfico, mas a construção tanto do narrador como do autor. (VIEGAS, 2006) Assim, a autora defende que, ao invés de se espelhar o autor no texto, estas obras participam da criação de um mito de escritor e reorganizam a dicotomia fato/ficção na cultura contemporânea. O que poderia, por exemplo, envolver o estudo estilístico, já que determinada identidade pode plasmar sua visão de mundo num uso específico da linguagem.

Entretanto, parece ser deixado de lado este deslocamento que envolve a participação do sujeito na instituição literária, e, se serve para o leitor acadêmico, não representa a atividade receptiva de todos os leitores. Sem a textualidade que envolve a figura do autor, é impossível efetivar a análise dos chamados biografemas. *O africano* é exemplar disso. É possível empreender sua leitura organizando todos os biografemas constituintes da obra, explorando as possibilidades semânticas de uma leitura que os leve

em consideração. Mas, definindo-o como gênero autoficcional, estou invalidando qualquer leitura que não estabeleça os pontos de contato entre a vida do narrador e a vida do autor. Mais do que isso, a relação da obra final com a vida de um sujeito produtor é tão importante na recepção quanto a relação do seu percurso com a vida pessoal do leitor. Obviamente, não se pode negar o estreitamento das relações pessoais entre os leitores e autores na atualidade, o que seria uma negligência metodológica da crítica. Por isso, deve-se preservar a imanência textual que ainda permite a *close reading*, mas admitir o exercício autoficcional no interior de uma pragmática crítica, sob pena de perdermos o essencial da função estética, ou seja, a maleabilidade imprevisível de seus limites.

*

Em *O africano*, como em muitos exemplares contemporâneos, a narrativa se organiza a partir do conteúdo da memória. E é ela que problematiza a confiabilidade exigida pela leitura autobiográfica, iluminando tudo o que foi exposto até aqui, algo que o próprio autor não esconde, questionando a legitimidade do próprio discurso, em trechos como: “Mas pode ser que, ao descrevê-lo, eu torne por demais literário, por demais simbólico, o furor que animava nossos braços, quando atacávamos os cupinzeiros” (CLÉZIO, 2012, p. 27).

Ao explorar suas ambivalências o texto parece lidar com uma tensão existente entre a figura do pai e a do filho, ao mesmo tempo que se iluminam mutuamente. Se aquele é fruto do vivido, este é um produto da memória. Mais uma vez podemos recorrer a Paul Ricoeur no seu *A memória, a história, o esquecimento*. Já nas primeiras páginas do livro, o autor deixa claro o ponto nodal da crítica que fará à tradição epistemológica do estudo da memória, revelando que

[...] insistimos em colocar a pergunta *o que?* antes da pergunta *quem?*, a despeito da tradição filosófica, cuja tendência foi fazer prevalecer o lado egológico da experiência mnemônica. A primazia concedida por muito tempo à questão *quem?* teve o efeito negativo de conduzir a análise dos fenômenos mnemônicos a um impasse, uma vez que foi necessário levar em conta a noção de memória coletiva. Se nos apressarmos a dizer que o sujeito da memória é o eu, na primeira pessoa do singular, a noção de memória coletiva poderá apenas desempenhar o papel analógico, ou até mesmo de corpo estranho na fenomenologia da memória. (RICOEUR, 2007, p. 23)

Assim, no exame da narrativa guiada pela memória, deve-se suspender o máximo possível o que o *ego* pretende significar e a passagem da pergunta *o que?* para *o quem?* se desdobra na dupla função que a primeira pergunta assume, sendo por um lado *cognitiva* e, por outro, (veja-se bem o termo que Ricoeur usa) *pragmática* (RICOEUR, 2007, p. 23).

A limitação do alcance da memória é limite necessário também, pois *o* garante a continuidade temporal da pessoa (RICOEUR, 2007, p. 107) - e sua incapacidade de reproduzir a duração dos acontecimentos exige que a imaginação complemente sua atividade lacunar com uma organização verossímil. A desconfiança em textos como *O africano* é tematizada. Já vimos alguns trechos que o provam, mas o caráter testemunhal da vivência, estabelecido a partir do pacto autobiográfico, permite que se vivenci a transição entre a pura memória (especulativa) e a história (realidade positiva). Não por acaso, começamos no *o* e terminamos no *o*. Neste último há uma passagem emblemática da paridade memória/imaginação que denota uma estética literária uma preocupação ética.

Quando descobre que estavam comprando por fortunas as estátuas, máscaras e tronos que o narrador usava no cotidiano, visto que elas assumiram valor artístico para os compradores, o personagem não esconde sua indignação. Principalmente, devido ao fato de a compra envolver pessoas *o* para quem essas máscaras e esses tronos não eram coisas vivas, mas sim a pele morta do que se chama com frequência arte (CLÉZIO, 2012, p. 69). Assim, a memória-hábito, aquela incorporada à vivência presente, e à memória-lembrança, referente à aquisição antiga (RICOEUR, 2007, p. 43), estão aprisionadas e se revezando na composição do sintagma narrativo. Sendo assim, a composição estética é inalienável dos valores do mundo postulado pela obra, segundo o pacto autobiográfico, mundo proposto pelo sujeito-escritor do discurso.

O objeto da memória é definitivo para construirmos uma identidade móvel, mas passível de exame. Uma identidade narrativa viva e que busca a autenticidade artística num exercício de linguagem carregado de experiências eticamente plausíveis. No final do texto, o narrador vê nos jornais as fotos das guerras em Biafra e da Argélia e não reconhece, na África que o mundo começa a descobrir, a sua querida terra da infância. Essa é a diferença básica da autoridade da memória quando esta subordina a si a imaginação e, tangencialmente, a autobiografia. Não importa o que aconteça, a carga da distância temporal será essencial para o entendimento dos fatos e dos homens neles envolvidos. E

essa distância exige um esforço duplo do leitor para selar o pacto autobiográfico. Pensá-lo como um predicado recepcional, ao invés de um atributo do texto, pode ser a única maneira segura de entendermos adequadamente identidades fluídas e polivalentes como a de Le Clézio, o homem e o personagem. Mas não seriam o mesmo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUARTE, Kelley B. Autoficção. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionários das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

GARRIDO, Sonia Vásquez. A hermenêutica do si e sua dimensão ética. In: *A hermenêutica francesa*. Porto Alegre: Edipuc, 2002.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAINT-BEUVE, Charles-Augustin. Sobre o meu método. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (org.) *Uma ideia moderna de literatura*. Chapecó: Argos, 2011. pp. 520-528.

VIEGAS, Ana Cláudia. A invenção de si na escrita contemporânea. In: JOBIM, José Luís; PELOSO, Silvano (orgs.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

VILLANUEVA, Darío. *El pólen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991.

Recebido em 9 de março de 2013.

Aprovado em 14 de agosto de 2013.