UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

ANA CAROLINA DE OLIVEIRA MORAIS

***TROPISMES* (NATHALIE SARRAUTE): UMA
POÉTICA INSÓLITA**

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

***TROPISMES* (NATHALIE SARRAUTE): UMA
POÉTICA INSÓLITA**

Ana Carolina de Oliveira Morais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gloria Carneiro do Amaral

São Paulo
2013

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Carolina de Oliveira Morais

Tropismes (Nathalie Sarraute): Uma Poética Insólita

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas para obtenção do título
de Mestre.

Área de Concentração: Estudos Linguísticos,
Literários e Tradutológicos em Francês

Aprovado em:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À minha família, principalmente aos meus pais Rita e Agnaldo por sempre apoiarem meus estudos e pela compreensão, mesmo em momentos incompreensíveis.

À Gloria Carneiro do Amaral por me apresentar a essa escritora tão especial, pela orientação e pelo incentivo nesses quase cinco anos em que pesquisamos e conversamos sobre literatura.

Aos meus amigos e colegas de trabalho pela paciência e pelo companheirismo, por não me abandonarem nos momentos em que não pude estar presente.

A revisora e amiga Grace Paixão por me auxiliar a transformar essa pesquisa em uma dissertação.

RESUMO

MORAIS, A. C. de O. *Tropismes* (Nathalie Sarraute): Uma Poética Insólita. 2013.113 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

O presente trabalho tem por objetivo apresentar as principais características da obra Nathalie Sarraute (1900-1999) aos leitores brasileiros por meio da análise de seu primeiro livro, *Tropismes* (1957/1996), publicado inicialmente em 1939. Para isso, recorreu-se às obras críticas e teóricas sobre o *Nouveau Roman* e a uma análise de aspectos fundamentais deste primeiro livro. Concluiu-se que, embora relacionada às tendências do *Nouveau Roman* de inovação na forma e no conteúdo da narrativa, Nathalie Sarraute apresenta uma poética bastante singular na tentativa de revelar os tropismos, movimentos interiores e complexos pouco perceptíveis, porém presentes no cotidiano.

Palavras-chave: Nathalie Sarraute. *Tropismes*. Novo Romance Francês

ABSTRACT

MORAIS, A. C. de O. *Tropismes* (Nathalie Sarraute): an unwonted poetics. 2013.113 f. Master's Degree Monograph – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

This dissertation aims to present the main features of Nathalie Sarraute's work (1900-1999) to the Brazilian public through the analysis of her first book, *Tropismes* (1957/1996) initially published in 1939. Therefore, we used the critical and theoretical works on the *Nouveau Roman* and an analysis of the main characteristics of this first book. It was concluded that, although related to the *Nouveau Roman* trend of innovation in form and content of the narrative, Nathalie Sarraute presents a rather unique poetics in attempt to reveal the tropisms, complex and inner movements which are barely noticeable, but present in everyday life.

Key-words : Nathalie Sarraute. *Tropismes*. *Nouveau Roman*.

RÉSUMÉ

MORAIS, A. C. de O. *Tropismes* (Nathalie Sarraute): une poétique nouvelle. 2013. 113. Dissertation (Master II) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

Cette dissertation a pour objectif présenter les principales caractéristiques de l'oeuvre de Nathalie Sarraute (1900-1999) aux lecteurs brésiliens à travers l'analyse de son premier livre, *Tropismes* (1957/1996), publié en 1939. Par conséquent, on a utilisé les ouvrages critiques et théoriques sur le Nouveau Roman et l'analyse des principaux aspects de ce premier livre. Liée à la tendance du Nouveau Roman, innovatrice dans la forme et dans le contenu du récit, Nathalie Sarraute a pourtant une poétique assez particulière pour révéler les tropismes, des mouvements complexes et intérieurs à peine perceptibles, mais présents dans la vie quotidienne.

Mots-clés: Nathalie Sarraute. *Tropismes*. Nouveau Roman.

[...]Un seul mouvement de notre part et le cachot va s'ouvrir, les traces de trous disparaîtront pour toujours, les murs vont s'écarter... Dehors un univers, notre univers à nous, divers, lumineux, aéré nous attend... Nous sommes si libres, si souples... [...] C'est cela que je vous offre, cette brève incursion, cette amusante excursion, cette excitante impression d'aventure, de danger, mais vous rebrousserez chemin quand vous voudrez... [...]

N. SARRAUTE. *Le Planétarium*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A escritora e seu tempo	12
1.1 O Novo Romance Francês e seu contexto Histórico.....	12
1.2 Nathalie Sarraute	25
1.2.1. Dados Biográficos	26
1.2.2. Obras.....	27
1.2.3. Nova Romancista.....	30
2 Aspectos da Obra: uma proposta de análise.....	46
2.1 Tropismes	46
2.2 Título	50
2.3 Primeiro Texto: Surpresas para o leitor.....	53
2.4 Situações Tropísticas	59
2.5 Narrador da Era da Suspeita.....	64
2.6 personagem descaracterizado	68
2.7 Diálogo e <i>sous-conversation</i>	73
2.8 Estrutura do cotidiano.....	77
2.9 Ritmo da Linguagem	83
2.10 Cristalização de sensações.....	87
2.10.1. Poder	92
2.10.2. Silêncio	95
2.10.3. Medo	98
2.10.4. Objeto	100
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108

INTRODUÇÃO

A presente dissertação propõe uma análise de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996)¹, de Nathalie Sarraute, a fim de elencar características que podem elucidar não apenas a ideia central da obra, mas observar o início das preocupações estéticas de Sarraute na literatura. É preciso salientar que tanto a escritora, quanto a tendência literária na qual foi inserida, o Novo Romance Francês (*Nouveau Roman*), são pouco conhecidas do público brasileiro, mesmo o acadêmico. Sendo assim, antes da análise dos aspectos da obra literária propriamente ditos, faz-se necessária uma apresentação da vida da autora e de seu contexto literário. Portanto, o texto está dividido em duas partes. A primeira é composta de dois capítulos: o primeiro visa situar brevemente o leitor quanto ao Novo Romance Francês e ao contexto histórico europeu em questão; e o segundo tem por objetivo apresentar Nathalie Sarraute, por meio de uma breve biografia seguida de informações relevantes sobre suas obras, ensaios críticos selecionados sobre a escritora e sua obra crítica de maior relevo: *L'Ère du Soupçon* (SARRAUTE, 1964/1996)². A segunda parte do trabalho consiste na análise de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) baseada nos seguintes aspectos: contexto de publicação, título, impressões de uma primeira leitura, categorias narrativas e temas. Por fim, faz-se uma rápida

¹ A primeira publicação do livro é de 1939, pela editora Denoël. Contudo, para a análise proposta neste trabalho, será tida como referência a versão publicada em 1957, pelas Éditions de Minuit, que contém mais textos do que a primeira versão, isto é, trata-se da versão final da escritora. Esta publicação de 1957 também está na edição de suas obras completas pela Gallimard, na coleção da Bibliothèque de la Pléiade, em 1996.

² Inicialmente, “*L'Ère du Soupçon*” dá nome a um texto crítico de Nathalie Sarraute, publicado em 1950 na revista *Les Temps Modernes*. Em 1956, este texto é reunido a outros e publicado numa compilação que recebe o mesmo título do texto. Nesta dissertação, usa-se como referência a edição de 1964, a mesma edição considerada nas suas obras completas pela Gallimard na edição de 1996 na Bibliothèque de la Pléiade. A edição de 1964 contém a versão final publicada pela autora acrescida de um prefácio. Para melhor situar o leitor, o texto ao qual nos referimos, da edição de 1964, será grafado em itálico.

comparação entre *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) e *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996).

Dessa forma, quer-se oferecer ao leitor brasileiro uma leitura do livro que ressalte alguns dos elementos que o tornam bastante peculiar e revelam que, já em sua primeira obra, Nathalie Sarraute propõe um fazer poético singular, que busca na relação entre forma e conteúdo opor o mundo real ao invisível, desmascarando o inautêntico. Com isso, almeja-se que mais leitores sejam convidados a conhecer o universo das obras sarrautianas.

1 A ESCRITORA E SEU TEMPO

1.1 O NOVO ROMANCE FRANCÊS E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

O Novo Romance Francês, tendência à qual Nathalie Sarraute foi associada pelos críticos da época, merece atenção, não só pela sua pouca visibilidade no Brasil, mas também pela relação interessante que se estabelece entre ele e a escritora. Para melhor abordar o tema, começo por uma reflexão sobre algumas transformações ocorridas na virada do século XIX para o XX e as implicações do contexto histórico sobre a relação que o Novo Romance estabelecerá entre realidade e literatura.

É preciso, a princípio, salientar que este capítulo resume várias das ideias já antes trabalhadas em obras consideradas essenciais para o estudo dessa tendência, as quais serão referência constante neste texto. Entre outras, destacam-se as do escritor e ensaísta Alain Robbe-Grillet, em *Pour un Nouveau Roman* (1961), e as de Jean Ricardou, que, além de ter publicado ensaios críticos e teóricos reunidos em três obras, *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), *Pour une théorie du Nouveau Roman* (1971) e *Le Nouveau Roman* (1973), promoveu o *Colóquio sobre o Novo Romance Francês*, ocorrido de 20 a 30 de julho de 1971, cujas conferências foram publicadas em 1972 (RICARDOU, J.; VAN ROSSUM-GUYON, F.; RAYMOND, J., 1972a e 1972b). Dos trabalhos publicados no Brasil, destacam-se o de Leyla Perrone-Moisés, *O Novo Romance Francês* (1966b), e o de Sandra Nitri, *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance* (1987). Enquanto o primeiro trata o tema de forma mais abrangente, o segundo aborda-o em sua relação com o romancista brasileiro, Ivan Lins.

Os autores acima citados procuram compreender o nascimento do Novo Romance a partir das mudanças históricas ocorridas no fim do século XIX e início do XX. É possível

citar, entre elas, o caso Dreyfus³ que divide a França politicamente a partir de ideias xenofóbicas. Este fato já prenunciava o que mais tarde seria personificado por Adolf Hitler, responsável por iniciar a Segunda Guerra Mundial, em 1939.

O início do século XX foi marcado por instabilidade e violência. O período denominado por Eric Hobsbawm (1994) como a “Era dos Extremos” inicia-se pela interrupção do desenvolvimento econômico e social da França devido à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), seguida do desrespeito por parte da Alemanha ao Tratado de Versalhes. Nesse mesmo período, na França, a Terceira República precisa conciliar disputas partidárias que geram instabilidade e administrar a crise financeira de 1932. Em maio de 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, a França é dividida e a parte norte é ocupada pelos nazistas. A libertação ocorrerá pelas mãos de Charles de Gaulle apenas em 1944, e a Quarta República será instituída em 1947.

Em concomitância aos ideais democráticos e avanços tecnológicos, há também no século XX o autoritarismo, as guerras e as crises econômicas. Isso promoveu um clima de pessimismo generalizado na Europa, como denominam os historiadores da época. Esses acontecimentos somados originaram o sentimento de negatividade e incerteza que influenciou as artes e levou Sarraute a intitular seu ensaio crítico mais célebre de “A Era da Suspeita”.

No âmbito social, o crescimento das grandes cidades desequilibra o fluxo migratório entre meio urbano e rural. O individualismo e a sociedade de massa, frutos do capitalismo e imperialismo, disseminam-se, modificando as relações sociais. A Revolução Industrial alastra-se por toda a Europa no decorrer do século XX, modificando principalmente o trabalho. Ocorrida na virada do século XVIII para o XIX na Grã-Bretanha, ela foi marcada pela mecanização da indústria, sobretudo a têxtil, o aprimoramento nas técnicas de produção e a

³ Trata-se da injusta condenação de Alfred Dreyfus por traição. O escândalo da tentativa de acobertamento do erro judicial instigou Émile Zola (1898) a publicar em jornal a famosa carta aberta ao Presidente da República: “J’accuse!”, em 1898.

expansão do comércio. Essa mecanização torna o trabalho do homem alienante e as teorias marxistas concretizam-se aos poucos, como a lei da mais-valia.

Nas ciências, os avanços são igualmente importantes. Einstein e Freud são alguns dos intelectuais que, em suas áreas, mudaram radicalmente a forma como o homem entendia a si próprio e o mundo, com a Teoria da Relatividade e a Psicanálise. No início do século XX, a fotografia já tinha sua importância reconhecida como meio de comunicação em massa, de conhecimento e desenvolvimento tecnológico. Da mesma forma, a rádio, a televisão e o cinema encantavam as classes sociais. Com a melhora nas condições de vida e a alfabetização, a imprensa ganha espaço como difusora de ideologias e novas descobertas e invenções, como a lâmpada, o automóvel e o telefone. É preciso, pois, entender a complexidade que cerca o homem: está-se diante de tantas mudanças em variados níveis e campos que se começa a perceber a impossibilidade de alcançar uma verdade absoluta.

Todas essas mudanças refletem-se nas artes, e movimentos de vanguarda na pintura e nas artes plásticas já denunciavam essa época de bruscas mudanças e incertezas, como o cubismo, o abstracionismo, o surrealismo, entre outros. Esses exploravam a relação entre forma e conteúdo e exprimiam uma relação original entre a arte e a realidade, assim como pretendiam os novos romancistas.

As obras que se propõem a pensar de forma mais detida sobre essa tendência não se abstêm da discussão em torno da expressão que a nomeia. Muitas outras denominações foram lançadas com o intuito de classificar, promover ou ampliar a abrangência dessa estética literária que começava, mas *Nouveau Roman* continua sendo a mais evocada. Ainda assim, todas as denominações propostas têm uma história que as sustenta e, por isso, é importante retomá-las para compreender as características que foram aos poucos agrupando alguns romancistas.

École de Minuit, por exemplo, surgiu porque a maioria dos romances que fugiam aos padrões do romance tradicional (o que será discutido mais adiante) era publicada pela editora *Éditions de Minuit*, como, em 1957, a versão final de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996). Outra denominação, *anti-roman*, foi dada por Jean-Paul Sartre (1956/1996) no prefácio⁴ de *Portrait d'un Inconnu* (SARRAUTE, 1956/1996), mas causou polêmica por parecer classificar os romances como contrários ao próprio gênero romanesco. Por essa interpretação, o romance não seria possível, o que não está evidenciado nas palavras de Sartre (1956/1996, p. 35):

Ces oeuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même. Tel est le livre de Nathalie Sarraute: un anti-roman qui se lit comme un roman policier.

A denominação de Sartre faz menção ao momento reflexivo pelo qual o gênero passava, demonstrando uma tentativa clara de opor-se aos romances realistas. Nesse sentido, o fato de o romance não aceitar as características dos romances do século XIX estabelecidas como critérios de valoração e buscar novas formas e novos temas parece sustentar não só o termo *antirromance*, mas também a estratégia de leitura enunciada, uma vez que o leitor precisa buscar as pistas desta autorreflexão romanesca, como em um romance policial buscam-se as pistas para entender o enredo. Embora tenha encontrado aceitação por parte de alguns críticos, já que de fato havia uma preocupação dos escritores em se distanciar do romance tradicional, a classificação de *antirromance* logo foi descartada, pelo significado negativo que pode sugerir o prefixo “anti”.

⁴ O prefácio em questão foi escrito em 1947, e o livro foi publicado pela primeira vez em 1948. Nesta dissertação, toma-se por referência a edição da Gallimard de 1956, que consta nas obras completas de Sarraute, publicada em 1996 na Bibliothèque de la Pléiade. A mesma nota vale para o livro *Portrait d'un Inconnu*, algumas vezes mencionado neste trabalho.

École du regard e *Roman de l'objet* são expressões que provavelmente nasceram dos textos e romances de Alain Robbe-Grillet, figura mais emblemática desse movimento. Contudo, tais denominações não abarcam as especificidades das obras de outros escritores da época, embora possam ser relacionadas. Os termos atentam para a importância do olhar, em como ele influencia diretamente a apreensão da realidade, inclusive do que parece mais objetivo e delimitado, como um objeto. Considerando as mudanças de visão de mundo operadas pelas revoluções científicas, é possível perceber que aquilo conhecido pelo homem nada mais é do que um dos possíveis pontos de vistas a serem adotados, logo, mesmo um objeto é visto sob uma possível perspectiva, sempre subjetiva.

Essas preocupações eram muito presentes no cinema, que explorava técnicas de filmagem que simulassem diferentes possibilidades de apreensão da cena ou do objeto, como o *close up*. Isto faz alguns novos romancistas renderem-se ao cinema. Entretanto, a crítica coloca a principal diferença entre as duas artes, afirmando que, no cinema, há sempre reprodução do mundo – são a escolha e a ordenação que o tornam arte –, já “a literatura é recriação abstrata, que permite ao criador estabelecer uma infinidade de relações sensoriais e intelectuais entre as imagens” (PERRONE-MOISES, 1966, p. 22). Consequentemente, o leitor tem no romance uma participação maior do que o espectador no cinema, pois as palavras devem construir uma imagem do mundo, imagem essa que depende do escritor tanto quanto do leitor.

Nenhuma classificação agradou os romancistas, uma vez que qualquer tentativa de simplificação e homogeneização que delimitasse as obras em uma escola literária seria redutora e insuficiente para compreendê-las. Contudo, a denominação de Novo Romance sobreviveu, provavelmente, pelo alargamento de seu sentido feito primeiramente pelos próprios romancistas e pela necessidade de caracterização dessas novas publicações. A expressão é creditada a Émile Henriot, que a teria utilizado em 1957 para referir-se às obras

de Sarraute e de Robbe-Grillet. Claude Murcia (1998), autor da obra que estabelece relações entre o Novo Romance Francês e o *Nouveau Cinéma*, afirma que

[...] la disparité des écrivains concernés, tant au niveau de leur culture (Beckett est irlandais, Duras a des origines asiatiques, Sarraute est en partie russe, Pinget est en partie suisse) qu'à celui de leurs centres d'intérêt, ou de leurs poétiques singulières [...] eux-mêmes n'ont jamais revendiqué leur appartenance commune [...] le regroupement est dans un premier temps un fait de réception. (MURCIA, 1998, p. 17)

A revista *Esprit* (1958) propõe-se a demonstrar o problema existente ao agrupar esses romancistas dos anos de 1960 através de críticas da época. Mais do que uma tentativa de união desses romances em uma escola literária, a proposta seria perceber que houve transformações no gênero romanesco, e que essas seguiram uma tendência de busca por inovações na forma e no conteúdo. Segundo Olivier de Magny, que assina todos os artigos da primeira parte da revista:

[...] chacun d'eux rompt [...] avec les formes traditionnelles du roman, cherche à renouveler le contenu et les moyens de la littérature romanesque. [...] il existe bien, aujourd'hui, une métamorphose du roman [...]. Il existe pourtant entre leurs oeuvres, si éloignées soient-elles les unes des autres, des interférences, des analogies, des rencontres de thèmes ou de points de chute, des parentés de technique. [...] les romans témoignent d'une approche neuve de l'homme, de sa condition, des choses et des rapports qu'entretiennent les hommes entre eux ou avec le monde. (MAGNY, 1958, p. 18-19)

Mas também são ressaltadas, e essa é a principal função do artigo, as singularidades existentes entre os dez escritores brevemente apresentados individualmente no artigo. Michel Butor, Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet seriam os primeiros a terem iniciado o mito do Novo Romance, depois viriam Samuel Beckett, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jean Lagrolet, Robert Pinget, Claude Simon e Kateb Yacine. É preciso ressaltar que essa lista não é a única a relacionar romancistas, mas foi uma das primeiras.

[...] Nous assistons à la naissance timide d'idées devenues ensuite agressives et qui provoquent d'ailleurs des réfutations [...] On reconnaîtra bientôt quels théoriciens obstinés se trouvent, indirectement, responsables du mythe d'une école du nouveau réalisme. Par contre, une fois mise en évidence l'absurdité de vouloir, par exemple, enfermer dans une même formule Nathalie Sarraute, Michel Buttor et Alain Robbe-Grillet, on aura peut-être trop tendance à isoler les dix romanciers choisis dans la spécificité de leur recherche (MAGNY, 1958, p. 18)

Os autores que se colocam em relação às denominações dessa tendência trazem reflexões variadas sobre os romances, mas talvez uma seja consenso entre os citados aqui: esses novos romancistas têm em comum a intenção de criar textos diferentes dos romances atados ao modelo inspirado em Balzac. Os novos romancistas propunham uma inovação na forma e no conteúdo, uma vez que não só a sociedade e a realidade, mas também a arte e a literatura já teriam se modificado. Não era mais possível pensar nas instâncias narrativas (narrador, tempo, espaço, personagem e enredo) da mesma forma que eram pensadas no século XIX, não depois de se ler Proust, Kafka, Borges, Faulkner, como bem evidencia Nathalie Sarraute na introdução de *L'Ère du Soupçon* (SARRAUTE, 1964/1996). Trata-se aqui de romances que, na sua essência, são contestadores, de escritores-críticos, pois há uma reflexão significativa sobre a escritura, a linguagem, a literatura, bem como sobre o homem e sua realidade. Murcia (1998, p. 21) relata que a escritora constantemente referia-se com humor aos novos romancistas como uma “*association de malfaiteurs*”.

As mudanças vividas pelo homem, enunciadas anteriormente, mostram-se importantes, na medida em que modificam sua maneira de se perceber e de ver a realidade. Mas outras mudanças ressaltadas por Murcia (1998) também teriam contribuído para o surgimento dessa tendênciacircunscrita, para ele, à Paris dos anos de 1950 e 1960.

Nas artes, o OuLiPo⁵ e o surrealismo teriam auxiliado a libertar a linguagem de seu uso mais prático, pragmático (MURCIA, 1998). Essa gradual mudança do uso e da importância da

⁵ OuLiPo (fundado em 24 de novembro de 1960) é a sigla para *Ouvroir de Littérature Potentiel*, grupo de literatos e matemáticos cujo principal nome é Raymond Queneau. A intenção do grupo é fazer

linguagem nas artes também se reflete na crítica, pois a obra literária começava ser considerada como um sistema autossuficiente, que não necessitava de informações biográficas, históricas ou morais para ser analisada ou entendida. Entretanto, havia críticas mais radicais que consideravam essa nova possibilidade de utilização das palavras como um experimento estritamente formal.

As críticas que remetem ao fato de que os novos romancistas estariam apenas preocupados com a estrutura romanesca e as questões próprias do gênero foram constantemente rebatidas pelos escritores. O público, segundo Micheline Tison-Braun (1971, p. 9), em *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*, considerava as obras dos novos romancistas como “*quelque chose comme un exercice supérieur de mots croisés*”. Robbe-Grillet e Sarraute citam em mais de um texto crítico, logo nos primeiros parágrafos, a necessidade de atrelar o romance a uma realidade, mas não obrigatoriamente àquela visível para o homem. No Colóquio sobre o romance na antiga União Soviética, cujas comunicações de franceses e soviéticos foram reunidas em *Cadernos de literatura – romance e realidade* (SARTRE et al., 1969), os escritores franceses tornam evidente que, embora não filiem suas obras a uma literatura panfletária, não escrevem obras descontextualizadas nem tão pouco seriam cidadãos sem consciência política. Murcia (1998, p. 28) nos dá um exemplo preciso:

La signature de Robbe-Grillet et de la plupart de ses compagnons du «Manifeste des 121», en septembre 1960, sur le «droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie» - texte qu'aucun grand journal ne se risquera à publier – prouve assez que les Nouveaux Romanciers ne vivent pas à côté du monde et qu'ils savent, le cas échéant, s'engager comme *citoyens*.

Quanto à visão do Novo Romance Francês como tendência, Perrone-Moisés (1966b) e Robbe-Grillet (1961) parecem concordar com relação ao objetivo dos escritores. Para o

evoluir a literatura potencial a partir da escrita restrita a regras (*contraintes*). (<http://www.oulipo.net/oulipiens/O/>)

romancista e crítico francês, os novos romancistas são “[...] *tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d’exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l’homme et le monde [...] sont décidés à inventer le Roman, c’est-à-dire, à inventer l’homme*” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 9). Na apresentação do livro *O Novo Romance Francês*, Perrone-Moisés (1966b, p. 13) define a matéria de sua exposição:

Desejando adaptar o gênero aos problemas da arte e do homem dos nossos dias, a fim de torná-lo capaz de exprimir as novas maneiras de ver e sentir as coisas e a própria vida, vários autores procuraram superar os hábitos da velha ficção realista e psicológica, por meio de técnicas revolucionárias [...] não como uma escola coesa, mas como um feixe de tentativas mais ou menos afins, que reajustam a nossa visão.

A autora elencará alguns pontos em comum entre os romancistas, tais como o repúdio ao personagem-tipo e ao enredo regular e a relevância dada à descrição dos objetos, uma vez que neles refletir-se-ia o homem, “com a sua perplexidade e a sua caracterização” (PERRONE-MOISES, 1966, p. 14). Considerando um equívoco o agrupamento dos autores franceses da década de 1960, Perrone-Moisés prefere pensar numa tendência, cuja obra inaugural seria *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996).

Outro ponto no qual os críticos estudados concordam diz respeito a como essa transformação romanesca ocorreu. Não é possível afirmar que houve um salto entre o Realismo e o Novo Romance. A literatura, assim como as artes, já caminhava em direção a essas mudanças, de maneira natural. Porém, não havia por parte dos críticos e do público o reconhecimento das obras mais inovadoras e reflexivas do século XIX, como as dos já citados Proust e Virginia Woolf, por exemplo. De fato, romances como os balzaquianos, tidos como modelos, ainda circulavam como referência de boa literatura. De alguma forma, portanto, existia um descompasso entre as reflexões já feitas por escritores anteriores aos novos romancistas e a estagnação na qual se encontravam os leitores, e mesmo os críticos mais conservadores.

Sendo assim, a visão de movimento que adquiriu o Novo Romance foi fundamental para que as mudanças já propostas por esses escritores “solitários” fossem consideradas. Além da busca por novos temas baseada na nova realidade do homem, Perrone-Moisés (1966b, p. 17) ressalta a importância de se refletir sobre as técnicas diferentes que visam um mesmo fim: “[...] se as armas [...] não eram as mesmas, todos lutavam contra os mesmos defeitos ou doenças do romance tradicional”.

Esses defeitos ou doenças podem resumir-se à artificialidade com a qual as questões do homem e a narração eram construídas. Concretamente, podem ser citadas a caracterização plana dos personagens e as fórmulas utilizadas para apresentação do cenário e introdução de diálogos. Além dos aspectos formais, obras associadas ao Novo Romance também teriam conseguido aproximar-se das questões do homem moderno, como a impossibilidade de apreensão do real e da caracterização simplista dos homens.

Robbe-Grillet (1961), no ensaio “Temps et description dans le récit d’aujourd’hui”, distinguirá a descrição balzaquiana da atual: a primeira trazia segurança ao leitor, enquanto a segunda reconhece que isto não é mais possível. O escritor cita a caracterização do personagem, bem como o lugar e a época nos quais ele vivia, pela descrição de móveis e de objetos pessoais. Era possível, portanto, a partir dos pertences e das posses da personagem definir sua classe social e, conseqüentemente, seu comportamento. O leitor do século XX já conseguiria reconhecer que o homem não poderia mais ser determinado por suas posses de maneira tão simplista e redutora como nas descrições realistas.

Por ser uma tendência heterogênea, cujos autores apresentam propostas específicas, como já abordado, a definição dos métodos e propósitos da descrição variam de um romance a outro. Contudo, é possível observar que, quando ocorre, a descrição dos objetos continua a busca pelo “fazer ver”. Diferentemente dos modelos romanescos, o observar adquire um tom

mais subjetivo, pois prioriza o movimento existente no que é descrito. Essa incerteza do que significa o objeto descrito é essencial para criar este novo lugar que será ocupado pelo leitor:

C'est la matière elle-même qui est à la fois solide et instable, à la fois présente et rêvée, étrangère à l'homme et sans cesse en train de s'inventer dans l'esprit de l'homme. Tout l'intérêt des pages descriptives – c'est-à-dire la place de l'homme dans ces pages – n'est donc plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description. (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 127-128)

Esta busca pela inovação, tão estimada por Nathalie Sarraute e demais novos romancistas, já se delineava como fundamental para alguns escritores no fim do século XIX. Sarraute, em “Roman et Réalité”⁶ (SARRAUTE, 1959/1996b, p. 1643), afirma: “*Donc, j'en ai la conviction, le travail du romancier est une recherche qui tend à dévoiler, à faire exister une réalité inconnue*”. Perrone-Moisés cita uma observação relevante para enfatizar a questão das mudanças graduais ocorridas no gênero. Enquanto as críticas da época enfatizavam o distanciamento dos novos romances em relação aos anteriores, Albérès⁷ (1962 apud PERRONE-MOISÉS, 1966b, p. 16) percebe sua relação com romances já publicados:

[...] nada ou pouco havia de propriamente novo neste gênero de romances. Proust, Kafka, Joyce, Musil, Virgínia Woolf, Dos Passos, Faulkner e outros já apresentavam aquelas ‘novidades’ em suas obras. Apenas a sistematização do uso destas descobertas, unida à coincidência temporal e geográfica das pesquisas desses romancistas, deu-lhes uma audiência que em pouco tempo tornou-se universal.

É claro que analisar as propostas dos novos romancistas como uma simples sistematização das inovações já realizadas seria desconsiderar as especificidades próprias de cada escritor. A leitura detida das obras, como se propõe o presente estudo sobre *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), pode revelar técnicas e temas bastante originais quando combinados e, inclusive, a proposta estética do escritor, neste caso, Nathalie Sarraute.

⁶ “Roman et réalité” é o texto apresentado em uma conferência no ano de 1959. Ele também foi usado em muitas outras conferências de formas diferentes. Nesta dissertação, optou-se por utilizar a mesma edição escolhida pela edição da Bibliothèque de la Pléiade, ou seja, a de 1959.

⁷ Albérès, R-M. *Histoire du Roman moderne*. Paris: Ed. Albin Michel, 1962.

Ademais, a ideia de transformação literária não deve estar vinculada à evolução positivista, pois “em arte não há progresso, não há avanço, em termos de valor” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 93). Trata-se aqui de uma tendência, uma continuidade de reflexões e consequentes transformações às quais a literatura, bem como as outras artes, está submetida.

Nathalie Sarraute ressalta, em *L'Ère du Soupçon* (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1553): “[...] ce qu'on nomme le «Nouveau Roman», porte bien des gens à s'imaginer que ces romanciers sont de froids expérimentateurs qui ont commencé par élaborer des théories, puis qui ont voulu les mettre en pratique dans leurs livres [...]”. Ou seja, a autora insiste sobre a ideia de que os textos considerados teóricos partem da observância dos romances e não o contrário; os romances não seriam tentativas para colocar uma teoria em prática. Não haveria, então, teoria do Novo Romance, mas sim apontamentos e reflexões sobre o romance, o processo de criação e o escritor. *Pour une théorie du Nouveau Roman* (1971), por exemplo, é um livro constituído de uma compilação de ensaios sobre romances, que revelam o que Ricardou entende por Novo Romance. Por isso a importância de, nesse momento, revelar as mudanças do gênero que estavam em pauta, sem restringir o alcance das obras.

Diante das tentativas de criticar e classificar as obras que estavam ocorrendo, acontece em julho de 1971 um colóquio que reúne escritores e críticos para discutir o Novo Romance. O colóquio *Nouveau Roman: hier aujourd'hui*, realizado no Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, teve suas comunicações e discussões organizadas, em 1972, em dois volumes por Raymond Jean, Jean Ricardou e Françoise van Rossum-Guyon (RICARDOU, J.; VAN ROSSUM-GUYON, F.; RAYMOND, J., 1972a e 1972b). O primeiro texto de Jean Ricardou (correspondente à comunicação de abertura do colóquio) retoma a questão da denominação, que já estava se consagrando, com um título provocativo: “Le *Nouveau Roman* existe-t-il?”

A resposta não é menos irônica que a pergunta: se estão reunidas ali tantas pessoas é porque existiria ao menos o mito de um novo romance. Ricardou propõe que aconteça sim

uma análise a partir das relações estabelecidas entre textos, a fim de que possam ser evidenciadas suas particularidades. Ainda em relação à criação deste grupo, o crítico afirma que “[...] *l’étiquette Nouveau Roman ne devra donc pas subsumer l’irréductible des diverses pratiques textuelles [...]*” (RICARDOU, 1972, p. 11-12).

O primeiro volume dessa coletânea trata de questões mais gerais acerca do Novo Romance, enquanto o segundo traz reflexões sobre a obra de um novo romancista do ponto de vista de um crítico e do próprio autor. A primeira temática abordada é o personagem, e a romancista escolhida para ilustrar as inovação pelas quais essa categoria narrativa passa é Nathalie Sarraute, sendo a primeira romancista a apresentar-se no Colóquio.

Alors que l’Ancien Roman était amplement fondé sur la solidité du personnage, on sait que le *Nouveau Roman* se constitue au contraire en le mettant indiscutablement en cause. Ainsi, la détérioration du personnage fonctionne-t-elle d’une part comme marque différentielle du *Nouveau Roman* par rapport à l’Ancien. (RICARDOU, 1972, p. 13)

Essa breve exposição sobre o Novo Romance Francês situa-o como uma tendência literária relacionada às mudanças históricas consideradas da virada do século XIX para o XX. Contudo, é preciso salientar que inovações literárias, bem como novas técnicas da pintura e do cinema também influenciaram os novos romancistas, mas não de forma tão abrangente. Logo, essas influências mais específicas serão abordadas de acordo com sua relevância na obra sarratiana. Interessa, pois, conhecer a escritora e seu projeto literário.

1.2 NATHALIE SARRAUTE

Nathalie Sarraute ainda é pouco conhecida no Brasil e mesmo no meio acadêmico poucos são os trabalhos a seu respeito. A tradução em português de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), por exemplo, realizada por Cristina Vaz Duarte, só foi publicada em 2009, pela Komedi. Por isso, alguns autores que se debruçam sobre sua obra notam a escassez de materiais e informações a respeito. Germana Sousa, professora doutora da Universidade de Brasília, observa no *XII Congresso Internacional da ABRALIC*:

As duas traduções da obra de Sarraute no Brasil, as únicas que foram encontradas durante esta pesquisa, são dos anos 1980. De lá para cá, passaram-se cerca de trinta anos e fez-se um silêncio completo. Poucos trabalhos foram publicados no Brasil acerca da obra sarrautiana, salvo engano. Dentre eles, é possível citar as pesquisas de mestrado e doutorado de Renato de Mello (UFMG), o livro de Cristina Vaz Duarte, *A forma literária em Nathalie Sarraute* (Ed. Komedi, 2007), e aquele de minha autoria, *O uso da palavra em Nathalie Sarraute* (CEELL/DPP/UnB, 2010). Ela passa quase despercebida pela crítica jornalística e acadêmica nacionais, não obstante ser amplamente conhecida pela crítica internacional, e ter, nas Américas, recepção crítica de peso, específica ente nos Estados Unidos. Tem-se aí um vasto campo de pesquisa e tradução a ser desbravado no Brasil. (SOUSA, 2011, p. 10)

Portanto, julgou-se importante, antes de se partir para a análise de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) e depois de se ter refletido, ainda que de modo rápido, sobre o contexto histórico e literário do Novo Romance, apresentar algumas informações sobre a vida da autora, a fim de melhor contextualizar o leitor em relação a suas obras, literárias e críticas, que são de grande interesse para os que procuram compreender a historiografia do romance francês no século XX.

Todas essas informações biográficas que ora se acham resumidas podem ser encontradas com mais detalhes na edição da Pléiade das obras completas de Nathalie Sarraute, no livro *Nathalie Sarraute* (1966), de René Micha (poeta, crítico de arte e cenógrafo) e nos estudos de Cristina Vaz Duarte (2007), tradutora de sua obra no Brasil.

1.2.1. DADOS BIOGRÁFICOS

Nascida em 18 de julho de 1900, Nathalie Tcherniak era filha de Ilyanova Tcherniak, doutor em ciências e engenheiro químico, e Pauline Chatounovski, que publicou novelas e romances sob o pseudônimo de Vichrovski. De família judia, passou seus primeiros dois anos na atual Ivanovo (cidade próxima a Moscou). Com a separação dos pais, a menina mudava-se constantemente de um país para outro, tendo vivido na Suíça, na França e na Rússia. Nessa época, aprende russo e francês e, com a sogra de seu pai, começa a falar alemão e a tocar piano.

Aos vinte anos, obtém seu diploma de Inglês e inicia seus estudos em História na Universidade de Oxford e, um ano após, Sociologia em Berlim. De 1922 a 1925, volta a Paris para dedicar-se à faculdade de Direito, onde conhece Raymond Sarraute, que se tornará seu marido e um dos melhores ouvintes de sua obra, na opinião da escritora. O casal teve três filhas: Claude (1927), Anne (1930) e Dominique (1933).

Durante a II Guerra Mundial, no início dos anos de 1940, por ser judia, refugia-se em Seine-et-Oise, deixa de exercer a profissão de advogada por recusar-se a utilizar a estrela amarela e muda seu nome para Nicole Sauvage. Nesse período, conhece Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, cujo prefácio à obra *Portrait d'un Inconnu* (SARTRE, 1956/1996) colaborou na divulgação do livro. Em 1985 falece Raymond Sarraute no ano de seu sexagésimo aniversário de casamento. Nathalie Sarraute morre aos 99 anos, em 19 de outubro de 1999.

1.2.2. OBRAS

Segundo Micha (1966), Nathalie Sarraute teve seu primeiro impulso para escrever após ler a obra alemã de Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903). O livro apresenta duas relações interessantes com a proposta estética sarrautiana. A primeira diz respeito à forma, pois *Tonio Kröger* é considerada por alguns críticos um romance curto e, por outros, uma longa novela, além de possuir características autobiográficas. Já a história possui momentos de introspecção do personagem e reflexões sobre o ato de escrever como arte.

Em 1932, ela escreveria os primeiros tropismos, hoje identificados pelos números II e IX em *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996). A reunião dos primeiros 24 textos foi recusada pelas editoras Gallimard e Grasset, sendo publicada por Denoël somente em fevereiro de 1939.

Durante seu período de refugiada na II Guerra Mundial, escreveu alguns textos breves e *Portrait d'un Inconnu* (1956/1996), que só seria publicado como livro em 1948, por Robert Marin, já com o prefácio de Sartre (1959/1996), vendendo apenas 400 exemplares. Antes da publicação, alguns dos capítulos desse livro apareceram na revista *Les Temps Modernes*, em 1946.

Os primeiros artigos críticos da escritora aparecem reunidos em 1956, sob o título *L'Ère du Soupçon* (SARRAUTE, 1964/1996) e foram publicados pela Gallimard, bem como seu segundo romance, *Martereau* (SARRAUTE, 1953/1996), seguido mais tarde por *Le Planétarium* (SARRAUTE, 1959/1996a) e *Les Fruits d'Or* (SARRAUTE, 1963/1996), que lhe trará o 4º Prêmio Internacional de Literatura, em Salzbourg, em 1964. Germana Sousa (1998) relembra que os dois primeiros romances são em primeira pessoa e anteriores ao ensaio crítico mais importante de Sarraute. Sendo assim, a questão da suspeita tornar-se-ia efetivamente relevante em *Le Planetarium*, “monólogo em terceira pessoa” que marcaria,

portanto, uma importante tomada de posição estilística. Essa publicação é o primeiro sucesso da escritora.

Em 1957, Gallimard reedita *Portrait d'un Inconnu* (SARRAUTE, 1956/1996) e, neste mesmo ano, uma versão aumentada de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) aparece pelas Éditions de Minuit. *Entre la vie et la mort* (SARRAUTE, 1968/1996) é publicado em 1968, romance seguido de *Vous les entendez?* (SARRAUTE, 1972/1996b), *Disent les Imbéciles* (SARRAUTE, 1976/1996), *L'Usage de la Parole* (SARRAUTE, 1980/1996), *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996), *Tu ne t'aimes pas* (SARRAUTE, 1989/1996) e *Ici* (SARRAUTE, 1995/1996a). A edição das obras completas da Pléiade não contém seu décimo terceiro romance, *Ouvrez* (SARRAUTE, 1997), publicado dois anos antes de sua morte. Sobre o romance, Jorge Calderon (2000, p. 65), professor doutor na Simon Fraser University – Canadá, afirma: “*Le livre est fait uniquement de dialogues entre des «voix» dont nous ne savons qu’une chose: ce sont les voix des mots*”. O crítico ressalta o caráter parcialmente antropomórfico que as palavras assumem. Seu hibridismo torna-as vivas sem serem pessoas, e a língua escrita configura-se como a representação do homem.

Ouvrez est sans conteste la rencontre d’une suite de dialogues, en leurs divisions, du début à la fin. Un coup d’œil: la présentation visuelle est celle du discours direct introduit ou séparé par un tiret d’une fois à l’autre. De plus, le livre est le lieu de la mise en action du dialogisme tel que défini par Bakhtine. (CALDERON, 2000, p. 72-73).

Sua primeira peça radiofônica, *Le Silence* (SARRAUTE, 1964/1996), foi difundida na Alemanha e nos Países Nórdicos, enquanto a segunda, *Le Mensonge* (SARRAUTE, 1966/1996), foi ouvida em Paris, Bruxelas e Stuttgart. Em 1967, sob a direção de Jean-Louis Barrault, *Le Silence* e *Le Mensonge* são encenadas no Petit-Opéra. Ao todo, Sarraute escreve seis peças que são apresentadas em rádios e teatros, *Isma, ou ce qui s’appelle rien* (SARRAUTE, 1970/1996), *C’est beau* (SARRAUTE, 1972/1996a), *Elle est là* (SARRAUTE,

1978/1996) e *Pour un oui ou pour un non* (SARRAUTE, 1978/1996), no ano em que Sarraute recebe o Grande Prêmio Nacional de Letras do Ministério da Cultura.

Por suas obras e pela crescente visibilidade do Novo Romance, a autora faz sucesso no meio universitário nos anos de 1970 e recebe título de doutor *honoris causa* em Dublin (1976), em Canterbury (1980) e da Universidade de Oxford (1991). As conferências são numerosas e não se limitam às Universidades europeias. Algumas são publicadas como textos críticos e consideradas relevantes para as discussões literárias da época, como “Roman et Réalité” (SARRAUTE, 1959/1996b), sua primeira conferência, em Lausanne, e “Ce que je cherche à faire”⁸ (SARRAUTE, 1972/1996c), texto escrito para o Colóquio de Cerisy-la-Salle sobre o Novo Romance. Em 1996, seu sucesso como escritora é reconhecido ainda em vida, pela publicação da edição de suas obras completas pela Pléiade (SARRAUTE, 1996b). Vale ressaltar que, em 2002, a revista *Critique* (2002) lança um número especial dedicado à romancista: Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture. Neste mesmo ano, no “Avanto-propos” da segunda edição de *Nathalie Sarraute par Arnaud Rykner*, Rykner (2002, p. 9) resalta o crescente público de leitores e sua notoriedade:

La consécration qu'a représentée son entrée in vivo dans le saint des saints de la Pléiade, puis au répertoire de la Comédie Française [...] a sans doute beaucoup fait pour cette reconnaissance tardive du «grand public».

No Brasil, o mestrado de Prado (2006) faz um levantamento sobre a recepção de alguns novos romancistas no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, “principal divulgador do novo romance em São Paulo” (PRADO, 2006, p. 8). Sobre Nathalie Sarraute,

⁸ “Ce que je cherche à faire” foi apresentado em 1971 e publicado um ano depois, na seguinte obra: SARRAUTE, N. Ce que je cherche à faire. In: RICARDOU, J.; VAN ROSSUM-GUYON, F.; RAYMOND, J. (Eds). *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (20-30 juillet 1971)*. Paris: U.G.É. (Col. 10/18), 1972. v I: Problèmes généraux. Nas referências desta dissertação, constam as informações da edição de suas obras completas, pela Bibliothèque de la Pléiade.

dois artigos foram selecionados para análise em sua dissertação, uma resenha sobre *Le Planétarium* (SARRAUTE, 1959/1996c) de Perrone-Moisés, autora de muitos textos que promoveram o Novo Romance Francês no Brasil, que apresenta Sarraute como escritora e crítica, e o artigo de Célia Berretini (1967) sobre a estreia da escritora como dramaturga. Embora outros ensaios importantes de Perrone-Moisés possam ser citados, como “Nathalie Sarraute e a crítica” (1963) e “Nathalie Sarraute” (1966a) por seu conteúdo relevante para compreender as obras da escritora e “Nathalie Sarraute: as palavras em cena” (2000) por tratar do encerramento da carreira da escritora, poucos são os trabalhos de divulgação de sua obra. Um dos motivos apontados por Sousa (2011) para esse desconhecimento da escritora no Brasil seria o sucesso de outros romancistas da época, como Duras (considerada por alguns críticos nova romancista) e Robbe-Grillet.

1.2.3. NOVA ROMANCISTA

Sarraute colocou as próprias palavras como personagens; são as palavras e expressões que, cansadas de serem usadas e domesticadas, revoltam-se e resolvem tomar o controle das conversas, criticando-as, preparando motins, fugas e investidas fulminantes. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 4)

A denominação Novo Romance Francês acaba por englobar muitos romances distintos, como se eles fizessem parte de uma mesma corrente ou escola literária. Para se analisar este aspecto da relação das obras de Sarraute com o Novo Romance como estética, interessa olhar para o conjunto de romances, textos e peças radiofônicas de Sarraute, que propõem um projeto bastante singular.

Obviamente, como já debatido anteriormente, existem pontos de contato entre os chamados novos romancistas, como a busca pela renovação das técnicas e dos temas romanescos, que podem mostrar uma tendência da época (que conseqüentemente perpassa a obra sarrautiana). Entretanto, diante da diversidade das obras que compõem este quadro do Novo Romance, não é possível pensar em um movimento literário e os próprios autores do

período não tinham um projeto coeso ou proposta literária unificada. O filósofo e filólogo francês Yvon Belaval (1958, p. 335) chega a questionar: “*Que retenir de la technique traditionnelle du roman? Mme Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet se sont opposés sur ce thème*”. O exerto revela diferenças, contradições e mesmo oposições entre os autores do período. Assim, o que se pretende nesse momento é discutir quais as características da obra sarrautiana estão relacionadas ao Novo Romance Francês. Assunto sobre o qual ela própria falou em sua exposição no Colóquio de Cerisy-la-Salle, quando demonstra certo desconforto ao participar do evento por causa, por exemplo, do vocabulário que utiliza ao refletir sobre sua poética.

Sarraute dará destaque à *sous-conversation* para indicar aquilo que acontece antes da verbalização, como procedimento propulsor de suas obras. Contudo, aquilo que a conecta ao Novo Romance seria, segundo ela, o emprego de formas diferentes daquelas do romance tradicional: o centro do romance não é mais o personagem, que se torna um suporte do acaso, anônimo e confundido numa massa de pronomes plurais; a intriga sem o suporte de uma ordem cronológica desaparece quase que completamente; e o diálogo sofre importantes transformações.

Mas a relativa identidade entre as obras pela diversificação das técnicas de elaboração de personagem, intriga e diálogo (quando comparadas ao romance tradicional) não exclui distinções marcantes. A mais notável entre a escritora e Robbe-Grillet é a relevância dada à descrição. Enquanto Robbe-Grillet procura pela descrição objetiva demonstrar o quanto o olhar é subjetivo e que, portanto, o mundo adquire valor pelo homem, Sarraute tem como traço característico de suas descrições a sensibilidade, que pode ser evidenciada, por exemplo, pela elaboração de sensações por meio de palavras de um mesmo campo lexical.

Assim, Robbe-Grillet apresenta um objeto de forma tão completa que revela o esvaziamento e a superficialidade do que descreve. Por isso, os objetos em suas obras

aparentam ter relações ambíguas ou difusas com as ações ou os personagens. Roland Barthes (1958/1964, p. 102), no ensaio “Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet” acentuará justamente essa característica do romancista.

La minutie du regard chez Robbe-Grillet [...] est donc purement négative, elle n’institue rien, ou plutôt elle institue précisément le *rien* humain de l’objet. [...] Donc, ce regard ne peut en rien *donner à réfléchir*: il ne peut rien récupérer de l’homme, de sa solitude, de sa métaphysique.

Sarraute, por sua vez, procura deixar clara na descrição a importância da linguagem como elemento que apresenta não só o conteúdo das palavras, mas também agregar movimento, vida ao que é descrito, como na apresentação de cenas e pensamentos. E se há uma insistência nessa e noutras diferenças, é por uma forte convicção de Sarraute em sua proposição estética, e uma preocupação em sempre observar a inovação em cada autor, sem buscar filiar-se a algo que limite sua literatura.

Robbe-Grillet (1961, p. 8), em *Pour un Nouveau Roman*, um dos livros mais citados sobre o assunto, faz uma crítica a esse agrupamento nas primeiras páginas, nas quais afirma que, dessa “escola”, “*on n’attendait évidemment rien de bon, et dans laquelle on s’impressa de ranger, un peu au hasard, tous les écrivains qu’on ne savait pas où mettre*”. Já no ensaio “Roman et Réalité”, Sarraute (1959/1996b, p. 1656) explicita sua relação com os “*jeunes écrivains*”:

Nous avons en commun un besoin de libération, le désir d’une émancipation, la volonté de cesser de centrer l’intérêt sur le personnage et l’intrigue, de nous débarrasser du temps chronologique, de trouver des formes nouvelles.

Ao evidenciar o que autores e críticos da época pensavam a respeito do Novo Romance e no que suas reflexões contribuíram para as obras, em especial, para *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), foi possível perceber a heterogeneidade entre as propostas de cada escritor para o gênero romanesco. Portanto, faz-se fundamental buscar o projeto estético de Nathalie Sarraute para compreender melhor sua inserção no Novo Romance. Nesse momento,

importam algumas críticas sobre a obra sarrautiana, bem como textos escritos por ela, cujo ensaio crítico mais renomado é *L'Ère du Soupçon* (SARRAUTE, 1964/1996).

a. Críticas Iniciais

Alguns textos críticos datados da época de publicação dos primeiros romances de Nathalie Sarraute preocupam-se em demonstrar a inovação que a obra da escritora traz. Dentre esses primeiros artigos, alguns merecem especial atenção por apresentarem as questões mais debatidas sobre a obra sarrautiana: sete publicados em algumas das principais revistas francesas sobre literatura, *Critique*, *Esprit*, e *Revue des Sciences Humaines*, e a conferência que apresenta Nathalie Sarraute no Colóquio de Cerisy-la-Salle, por Micheline Tison-Braun (pesquisadora com vários trabalhos publicados sobre Sarraute, Marguerite Duras e o surrealismo) intitulado “L’art de la stylisation chez Nathalie Sarraute” (1972).

O artigo de Robbe-Grillet, “Le réalisme, la psychologie et l’avenir du Roman”, publicado na revista *Critique*, em 1956, trata do texto crítico mais conhecido de Nathalie Sarraute. Nas palavras do autor, *L'Ère du Soupçon* (SARRAUTE, 1964/1996) seria:

[...] une des tentatives les plus importantes de l’après-guerre, peut-être la plus réfléchie, en tout cas la plus consciente, la plus décidée. [...] il est difficile de ne pas se passionner pour une construction à la fois aussi intelligente et aussi généreuse. (ROBBE-GRILLET, 1956, p. 695)

Apesar das diferentes estéticas sustentadas por Robbe-Grillet e Sarraute, fica claro nesse texto o ponto de intersecção entre elas: “*Il doit alors créer des formes nouvelles[...]*” (ROBBE-GRILLET, 1956, p. 697). Ele sublinha três características que se distanciam de concepções do romance tradicional. A redefinição de autor realista é a primeira a ser discutida. Segundo o autor, não se pode admitir uma representação de realidade do século anterior como ainda válida. Ao partir desse pensamento, é possível perceber que os novos romancistas tinham como propósito, assim como os realistas, considerar a realidade em suas

obras, mas não “[...] *comme si la réalité était une chose connue d’avance, une fois pour toutes, au lieu d’essayer de lui donner le jour*” (ROBBE-GRILLET, 1956, p. 697).

A segunda delas diz respeito ao personagem, ao que ele significa nesta nova relação que tenta emergir entre escritor e leitor. Uma vez que o homem não pode mais ser visto como um ser previsível, caracterizado unicamente por seu meio, é preciso trazer essa instabilidade para o personagem. Após considerar a profundidade revelada pelos estudos psicanalíticos, as atrocidades feitas pelo homem como as grandes guerras, e a evolução social e tecnológica vivida na época, Sarraute optará pelos pronomes para representar os seres que não só devem interagir como promover uma empatia com o leitor.

Nathalie Sarraute ne croit plus aux types humains, elle se refuse à décrire des individus et des caractères, mais elle croit au pouvoir, à la nécessité, au proche avènement d’une psychologie plus subtile, plus profonde, plus vraie, libérée des personnages. (ROBBE-GRILLET, 1956, p. 700)

O diálogo romanesco é a última característica apontada. Na análise de Robbe-Grillet, esse deve deixar de ser uma parte isolada do texto, fundindo-se a ele a partir do que Nathalie Sarraute denomina *sous-conversation*. O escritor precisa, portanto, libertar o diálogo de limites estruturais e aprofundar seus temas, ocupando-se dos dramas íntimos e da consciência. Esses três aspectos serão desenvolvidos nas análises de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996).

A revista *Esprit* publicou, em 1958, um número especial dedicado ao Novo Romance Francês, que trata de uma compilação de críticas que apareceram em jornais e revistas nos seis anos anteriores. O número traz ensaios sobre dez romancistas escolhidos por representarem verdadeiras metamorfoses no gênero romanesco. No prefácio, intitulado “Voici dix romanciers”, Magny (1958, p. 18) pondera:

Voici en effet des critiques rédigées très tôt après la publication des ouvrages dont elles rendent compte, et par les essayistes les plus divers. Nous assistons à la naissance timide d’idées devenues ensuite agressives et qui provoquent d’ailleurs des réfutations [...]

Nathalie Sarraute é apresentada por quatro textos diferentes. O primeiro tem como tema a “descrição do universo psicológico”, assinado por Maurice Nadeau, professor, escritor, crítico literário e editor, e publicado primeiramente em 1957 pela revista *Critique*. Atendo-se sobretudo a *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), algumas observações têm importância para as análises que seguem:

Nathalie Sarraute décrit des mouvements des forces vivantes, d'appétits ou de désirs, qui tantôt s'affrontent, tantôt s'agglomèrent, tantôt se divisent, à la façon de ces êtres organiques [...] Elle peint une humanité de lieux communs [...] elle suggère l'existence, sous ces apparences banales, d'un sous-monde doué d'une vie grouillante et frénétique, mue par des instincts organiques, et qui serait le vrai monde des rapports des hommes entre eux et avec le milieu. (NADEAU⁹ 1957 apud MAGNY, 1958, p. 34)

Belaval examina brevemente, no segundo artigo, a relação existente entre estilo e comportamentos dos indivíduos, num texto publicado pela *Nouvelle Revue Française*, em 1958. A linguagem utilizada pela autora ganha destaque.

[...] Le style de Nathalie Sarraute sera donc imitatif. Mot à mot, geste à geste, il imite ce que l'on entend, ce que l'on voit. [...] Lorsqu'on aura examiné toutes ces formes stylistiques, on n'aura encore rien du ton, cette intime union dans laquelle le sentiment pénètre le langage, et le langage met au monde le sentiment. (BELAVAL¹⁰ 1958 apud MAGNY, 1958, p. 34-35)

Jacques Howlett, autor de muitos ensaios críticos sobre as mudanças ocorridas nos romances contemporâneos a ele, publica, em 1957, em *Lettres Nouvelles* um ensaio sobre a nova visão de mundo e das pessoas, presente no romance *Portrait d'un Inconnu* (SARRAUTE, 1956/1996).

⁹ NADEAU, M. Nouvelles formules pour le Roman. *Critique*, n.123/124, p. 707-722, ago.-set. 1957.

¹⁰ BELAVAL, Y. Nathalie Sarraute: *Tropismes* (Éditions de Minuit). *Nouvelle Revue Française*, Paris, p. 335-337, fev. 1958.

Nathalie Sarraute met à nu une vie du dessous qui se présent comme l'essentiel par rapport à ce qui se montre et ce qui s'exprime en surface. Cette vie du dessous et celle de la complaisance envers soi-même, du conflit, de l'agressivité [...] Toute la force de la romancière consiste à montrer les cheminement de cette vie secrète, les lentes coulées qui mènent jusqu'à l'éclatement des paroles et des gestes [...] (HOWLETT¹¹ 1957 apud MAGNY, 1958, p. 35)

O texto que encerra essa compilação é o prefácio de Jean-Paul Sartre (1956/1996) ao segundo romance da escritora, definindo-a como “romancista da existência”.

Les livres de Nathalie Sarraute sont remplis [de] terreurs: on parle, quelque chose va éclater, illuminer soudain le fonde glauque d'une âme, et chacun sentira les bourbes mouvantes de la sienne. Et puis non: le menace s'écarte, le danger est évité, on se remet tranquillement à échanger des lieux communs [...] (SARTRE¹² 1956 apud MAGNY, 1958, p. 36)

Já a *Revue de Sciences Humaines* publicou, em 1990, uma edição especial sobre Nathalie Sarraute. Cada um dos artigos tem como foco uma obra da autora, mas dois desses particularmente interessam aqui por revelarem traços mais gerais sobre o fazer literário de Sarraute: o texto de Jean Pierrot intitulado “L'écrivain en miroir” e “Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes”, de Arnaud Rykner.

Pierrot (1990) faz considerações importantes no que diz respeito aos personagens de Nathalie Sarraute. Por hora, convém ressaltar o olhar de conjunto que apresenta este texto quando realiza nos primeiros romances da autora, sobretudo *Portrait d'un Inconnu* (SARRAUTE, 1956/1996), uma reflexão sobre a arte e a situação do escritor. O crítico resalta os indícios de um projeto estético que já estariam presentes em *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), afirmando que as características ali evidenciadas e que mais tarde serão desenvolvidas indicam mais do que uma simples ruptura com o modelo clássico.

¹¹ HOWLETT. *Lettres Nouvelles*. Mar. 1957.

¹² SARTRE, J-P. (1956). Préface. In: SARRAUTE, N. *Portrait d'un Inconnu. Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 35-39. (Bibliothèque de la Pléiade)

Arnaud Rykner (1990), romancista e dramaturgo, preocupa-se mais em descrever esta ressignificação da linguagem na obra, afirmando que a palavra tem prioridade em detrimento de um automatismo. Buscando um contraponto interessante no teatro, Rykner (1990, p. 141) procura esclarecer as relações existentes entre sensação/sentimento e palavra/linguagem:

Nulle analyse ne vient expliquer ce qui se passe alors, nul discours intérieur ne vient polir la sensation pour la rendre plus conceptuelle. [...] ce qui compte, c'est ce qui nie le langage, c'est ce qui nie la parole, ou plus précisément ce qui nie leur fausseté: un certain silence... un silence qui remplace le bavardage romanesque et théâtral imposé par une tradition agonisante.

Em *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. Pratiques* (1972), o texto de Tison-Braun “L’art de la stylisation chez Nathalie Sarraute” retoma que a palavra é da ordem do signo e que as sensações são fugidias. Portanto, o trabalho do escritor seria fazer renascer essa sensação mais íntima por meio do movimento. Para que isso seja possível, as características mais comuns ao gênero romanesco devem aparecer como ilusão, ou seja, por baixo destas certezas, de tudo aquilo que está bem explicado, caracterizado, existe um “real em movimento”, que o tempo todo ameaça este mundo estável. Essa é a busca de Sarraute, o mundo dos tropismos.

As críticas sobre a obra de Sarraute evidenciadas nesse capítulo apontam para as principais características do fazer poético da escritora, que muito dialogam com as proposições dos demais novos romancistas. É preciso, todavia, lembrar que, embora a característica relevante possa ser a mesma, cada romancista utilizará uma técnica ou forma diferente para conseguir alcançar as inovações pretendidas. Foram evidenciadas, logo, as mudanças na representação da realidade, na caracterização do personagem, e na formatação e no conteúdo do diálogo.

Ainda, especificamente sobre a poética de Sarraute, evidenciou-se a descrição do universo psicológico, o seu estilo que mescla traços poéticos e promove a ressignificação da linguagem, a importância da visão de mundo e a emanção da vida, já que, ao priorizar os tropismos, Sarraute aponta para como ocorre o início da existência. Após a rápida verificação

do que os críticos apontam na obra da escritora, é interessante analisar como a romancista vê seu próprio fazer literário.

b. L'Ère du Soupçon

Os ensaios reunidos em *L'Ère du Soupçon* (SARRAUTE, 1964/1996), sua obra crítica de maior visibilidade, foram publicados inicialmente separados. Os três primeiros, “De Dostoïevski à Kafka”, “L'Ère du Soupçon” e “Conversation et sous-conversation” aparecem em 1947 e 1950, mas apenas depois do sucesso de *Martereau* (SARRAUTE, 1953/1996) é que os cinco ensaios são acrescidos de um prefácio e compõem de forma substancial o debate acerca da crise pela qual passava o gênero romanesco. Em 1956, essa compilação é publicada a fim de mostrar a visão de Nathalie Sarraute sobre forma, conteúdo e recepção do romance. Sua leitura atenta pode revelar o projeto estético de Nathalie Sarraute, já enunciado nas críticas sobre a escritora, além da sua relação com os novos romancistas. Murcia (1998, p. 24) resume os objetivos do ensaio:

Déjà en 1956, dans un recueil d'essais publiés sous le titre éloquent de *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute constatait la fin de la relation de confiance entre écrivain et lecteur sur laquelle se fondait le roman traditionnel et attirait l'attention sur un certain nombre de caractéristiques du jeune roman, en rupture avec les conventions romanesque encore en vigueur, jetant la suspicion sur le vieux réalisme omniscient: «Aussi, quand l'auteur songe à raconter une histoire et qu'il se dit qu'il lui faudra, sous l'oeil narquois du lecteur, se résoudre à écrire: 'La marquise sortit à cinq heures', il hésite, le coeur lui manque, non, décidément, il ne peut pas.» La formule - «l'ère du soupçon» - sera abondamment reprise et l'ouvrage apparaîtra après coup comme le texte fondateur de la nouvelle tendance.

O título do ensaio, segundo a própria Sarraute, foi inspirado em uma frase de Stendhal: “Le génie du soupçon est venu au monde” (STENDHAL, 1892/1955, p. 430). A partir de então, segundo Sarraute (1964/1996, p. 1579), o leitor da época “[...] *se méfie de ce que lui propose l'imagination de l'auteur*”. A escritora aponta para uma nova relação que começa a se estabelecer entre escritor e leitor. O segundo perde a ingenuidade e busca no romance mais do

que “passar suas horas vagas”. O romance, logo, deve utilizar artifícios para cativar o leitor que já não se reconhece nas histórias dos romances do século XIX.

O prefácio já coloca em evidência a razão da escritura destes ensaios. Assim como Robbe-Grillet (1961) em *Pour un Nouveau Roman*, Nathalie Sarraute busca rebater a ideia de que estes novos romances eram tentativas de experimentação de teorias previamente concebidas. Para sustentar sua opinião e confrontar a crítica da época, a autora retoma o momento de criação de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996). Os romances que começavam a circular, tão distintos dos tradicionais, são apresentados como uma imposição do próprio gênero ao escritor que, após receber recusas de leitura e aceitação, vê-se impelido a pensar criticamente o momento no qual se situa a obra produzida. Esta sequência é claramente descrita também por Robbe-Grillet (1961), sendo fundamental para o desenvolvimento do romance como arte.

Ainda no prefácio, a autora se coloca em relação ao Novo Romance: “Est-il besoin d’ajouter que la plupart des idées exprimées dans ces articles constituent certaines bases essentielles de ce qu’on nomme aujourd’hui le «Nouveau Roman»” (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1556).

O primeiro ensaio, “De Dostoïevski à Kafka” (SARRAUTE, 1964/1996), procura desmitificar uma divisão simplista entre ambos os autores. A separação entre uma literatura metafísica e outra psicológica não lhe parece adequada para estudar suas obras. Uma noção do Novo Romance retomada nesse ponto é a visão contínua da literatura, que não significa progresso ou melhoria, mas sim transformação. Justamente por isso a oposição torna-se impossível, uma vez que um seria o precursor do outro. Kafka teria traçado uma possibilidade de caminho nas terras para as quais Dostoïevski abriu as portas. O ensaio, acima de tudo, mostra a importância que a escritora atribui às suas leituras, filiando-se às obras literárias que dialogam com a sua.

Dando nome à compilação, o segundo ensaio tem como inspiração criticar os críticos que “*continuaient à juger les romans comme si rien n’avait bougé depuis Balzac*” (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1555). Essas mudanças em muito dizem respeito aos leitores, que já teriam passado por Proust e Freud. Além disso, os interesses de leitores mais tradicionais já podiam ser supridos em lugares que não o romance. Nathalie Sarraute (1964/1996, p. 1582) comenta, por exemplo, o cinema e, neste trecho, a biografia.

Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ou avec les récits des camps de concentration ou de la bataille de Stalingrad? Et combien faudrait-il de romans, de personnages, de situations et d'intrigues pour fournir au lecteur une matière qui égalerait en richesse et en subtilité celle qu'offre à sa curiosité et à sa réflexion une monographie bien faite?

O personagem precisava ocupar-se de questões diferentes de seu nome de família, sua posição social e de sentimentos já banalizados na tradição literária pelo seu uso recorrente, como amor, ódio, traição. Estes problemas superficiais eram os responsáveis pela distração do leitor em relação ao que realmente deveria estar em pauta. Para Nathalie Sarraute, os personagens devem ser suportes de estados psicológicos ainda desconhecidos.

Se anteriormente o leitor encontrava-se confortavelmente sob um ponto de vista que lhe era familiar, agora a leitura destes novos romances coloca-o num espaço interior instável e desconhecido, onde sensações desprovidas de limitações de significados e de máscaras sociais podem ser experimentadas. O trabalho do escritor é de descobrir novidades, e essa é sua conclusão no ensaio.

Na breve explicação encontrada no prefácio de “*Conversation et sous-conversation*”, a autora coloca que sua motivação para escrever este artigo vinha do esquecimento (ou ignorância) das literaturas de Virginia Woolf, Proust e Joyce, que impunham uma mudança não só de conteúdo, mas de forma ao romance. Sarraute afirma (1964/1996, p. 1528):

Mais ce dialogue qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout la continuation au dehors de mouvements souterrains: ces mouvements, l'auteur – et avec lui le lecteur – devrait les faire en même temps que le personnage, depuis le moment où ils se forment jusqu'au moment où, leur intensité croissante les faisant surgir à la surface, ils s'enrobent, pour toucher l'interlocuteur et se protéger contre les dangers du dehors, de la capsule protectrice des paroles.

Essa “cápsula protetora das palavras” é a limitação que a caracterização, a nomeação representa para estas sensações. Na sua conferência “Le langage dans l'art du roman”, a autora se utiliza de um exemplo da obra *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) para mostrar a diferença fundamental que há entre escrever a palavra “timidez” e descrever sensações novas, espontâneas e imediatas com o cuidado de não utilizar uma palavra já envenenada por seu significado. Neste ensaio, é evidenciada a não necessidade de sinais gráficos ou qualquer outro indício convencional que demonstre um ato de fala. Defendida na citação anterior, a descoberta deve ser trilhada ao mesmo tempo por autor, leitor e personagem, o que coloca o segundo numa posição mais ativa e sensitiva: a expectativa e a desconfiança o acompanham.

“Ce qui voient les oiseaux” (SARRAUTE, 1964/1996) busca a ótica do leitor. O que ele espera de um *chef-d'oeuvre*? Nathalie Sarraute ressalta nos romancistas do passado o dom de inventar personagens, intrigas, de contar histórias que se relacionam com momento histórico no qual os romances estão inseridos. Outra característica importante é o lugar do qual o autor posiciona-se, que transmite ao leitor uma falsa segurança:

Grâce à cette position heureuse, ils mettent leurs lecteurs en confiance; ils leur donnent l'impression d'être chez soi, parmi des objets familiers. Un sentiment de sympathie, de solidarité et aussi de reconnaissance les unit à ce romancier si semblable à eux-mêmes, qui sait comprendre si bien qu'eux-mêmes éprouvent, mais qui, en même temps, un peu plus lucide qu'eux, plus attentif, plus expérimenté, leur révèle sur eux-mêmes et sur les autres un peu plus que ce qu'ils croient connaître et les conduit [...] vers ce à quoi ils aspirent quand ils se mettent à lire un roman: un secours dans leur solitude [...] (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1610)

Embora os leitores continuassem a buscar a segurança nesta aproximação entre eles próprios e os personagens (modernos ou tradicionais), os escritores sabiam que essa aparente

proximidade era uma ilusão, pois as relações de causa e efeito construídas na intriga, na vida dos personagens não era real. Convém dizer que a palavra *realismo* é evocada neste texto sob uma nova ótica, muito cara à autora. Os autores realistas contemporâneos não se utilizariam das formas do passado, mas procurariam ainda transpor para a arte aquilo que lhes parece o verdadeiro real. Isso significa que por trás das atitudes e convenções sociais, existe uma vontade e um pensamento verdadeiros, que partem do ser e não foram ainda criticados ou podados pelas regras de convivência.

Para transpor esse real para o romance, o escritor deveria, segundo Sarraute, desprender-se de ideias pré-concebidas e da visão de mundo do(s) século(s) passado(s).

Le style (dont l'harmonie et la beauté apparente est à chaque instant pour les écrivains une tentation si dangereuse) n'est pour lui qu'un instrument ne pouvant avoir d'autre valeur que celle de servir à extraire et à serrer d'aussi près que possible la parcelle de réalité qu'il veut mettre au jour. (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1614)

Da mesma forma que a aparência bela e harmoniosa pode distrair o leitor, o personagem, os objetos, os espaços, tudo pode redirecionar sua atenção para o que não é real. O esforço dos artistas consistiria em produzir obras que se aproximassem desta parcela de realidade sem a simplificar. Esse mundo subterrâneo não poderia ser descrito da mesma maneira que a vida cotidiana apresentada pelos romances realistas.

Leurs oeuvres qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès. (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1619-1620)

Outros textos pronunciados em conferências, publicados em revistas e algumas entrevistas retomam pontos que desde o início da vida literária da escritora configuram suas preocupações e anseios com relação à literatura. Merecem destaque para esse trabalho, “Roman et Réalité” (SARRAUTE, 1959/1996b), primeira conferência de Sarraute, “Flaubert,

le précurseur”¹³ (1986/1996a), publicado na revista *Preuves* em 1965 e em livro junto a “Paul Valéry et l’Enfant d’Éléphant”¹⁴ (SARRAUTE, 1986/1996b), em 1986, pela Gallimard, e, por fim, “Ce que je cherche à faire” (SARRAUTE, 1972/1996c), conferência do Colóquio de Cerisy-la-Salle.

Em “Roman et Réalité” (SARRAUTE, 1959/1996b), Sarraute distingue as duas realidades já tratadas acima: a primeira seria aquela que todos percebem, da qual todos participam; a segunda, o desconhecido, o invisível e autêntico que precisa de novas formas de expressão. O trabalho do escritor consiste em estabelecer uma interdependência entre a estrutura, o estilo e essa substância desconhecida. A obra de arte, por esse invisível, é um instrumento de conhecimento, mas, diferentemente de uma obra científica, a realidade por ela revelada não é racional, logo, a forma precisa ser sensível. Por esse motivo as palavras não podem expressar apenas seus significados limitados e conhecidos, banalizados. Para Sarraute (1959/1996b, p. 1645), “*Plus la réalité que révèle l’oeuvre littéraire est neuve, plus sa forme sera, nécessairement, insolite [...]*”.

Ainda nesse texto, há uma comparação entre o jogador de tennis e o romancista: aquele não pretende fazer um gesto bonito, mas sim bater na bola de forma eficaz. O belo movimento advém simplesmente da vontade e do empenho em acertar a bola. Assim como na arte, o que está em jogo não é o belo pelo belo, mas sim a busca por algo escondido que se reflete no estilo, em novas formas de expressão. Mais uma vez, Sarraute evidencia a verdadeira relação entre forma e conteúdo, se o que se quer é não expressar o banal, a linguagem deve prover também uma renovação.

¹³ Este texto foi publicado primeiramente em fevereiro de 1965 na revista *Preuves*, nº 168. Nesta dissertação, optou-se por usar a mesma edição utilizada na edição da Bibliothèque de la Pléiade, isto é, a de 1986, quando foi publicado em formato de livro junto com outros artigos da autora.

¹⁴ Este é o primeiro artigo crítico de Nathalie Sarraute, escrito pela ocasião da morte do escritor Paul Valéry (1871-1945), publicado na revista *Les Temps modernes*, em 1947. Nesta dissertação, optou-se por usar a mesma edição utilizada na edição da Bibliothèque de la Pléiade, isto é, a de 1986, quando foi publicado em formato de livro junto com outros artigos da autora.

Numa breve retomada daqueles que fazem parte de sua tradição, Sarraute explicita em que cada escritor contribuiu para a elaboração de sua visão da literatura e traça um caminho que mostra esse movimento. Parte do romance *Madame Bovary*, pois “[...] *tous les sentiments que Mme Bovary croit éprouver étaient de copies de formes littéraires dégradées*” (SARRAUTE, 1959/1996b, p. 1649). Para ela, está aí o que mais tarde se convencionou chamar inautêntico e, por mostrar justamente a relação entre essas duas realidades, considera a obra o início do romance moderno. Dostoïevski mostraria sentimentos indefiníveis, não caracterisáveis, mas descritos de maneira muito afastada, observados de fora. Proust “*a soumis notre vie intérieure à un examen au microscope*” (SARRAUTE, 1996a, p. 1650). Porém, enquanto Proust via tudo em sua memória, Joyce traria movimento a esse universo. Por fim, Virginia Woolf transporia esse movimento à frase.

“Flaubert, le précurseur” (SARRAUTE, 1986/1996a) apresenta e analisa as obras de Gustave Flaubert, escritor que já é visto nessa época como o grande nome do romance por preocupar-se com a forma, a linguagem, o estilo, a harmonia e a sonoridade. Apesar desse reconhecimento, Sarraute propõe nesse texto uma reflexão sobre a obra do escritor a partir da análise dos romances, lendo-os “*avec des yeux neufs*”. Nas palavras de Sarraute (1965/1996, p. 1625):

[...] efforçons-nous d’établir avec lui ce contact direct et ingénue qu’exige toute oeuvre d’art, si ancienne et si bien connue soit-elle. Oublions toute polémique et essayons de lire avec des yeux neufs, en nous attachant d’abord à la seule écriture, en écartant toute signification [...]

Sarraute apresenta, como já demonstrado acima, em muitos de seus textos críticos os autores que a influenciaram e, com isso, aproxima seu leitor de suas opiniões sobre a literatura. Em sua conclusão, *Madame Bovary* é o melhor romance moderno de Flaubert, pois, como já enunciara em “Roman et Réalité” (SARRAUTE, 1959/1996b), este livro teria mostrado as convenções sociais com um tom crítico.

On sait que Flaubert, lorsqu'il songeait à la substance de Madame Bovary, a d'abord voulu la montrer dans une vie sans action, emprisonnée dans les rêveries stériles d'une vieille fille solitaire.[...] Livres sur rien, presque sans sujet, débarrassés des personnages et de tous ces vieux accessoires, réduits à un pur mouvement qui les rapproche d'un art abstrait, n'est-ce pas là tout ce vers quoi tend le roman moderne? (SARRAUTE, 1986/1996a, p. 1639)

Como o próprio nome sugere, sua apresentação no Colóquio de Cerisy-la-Salle “Ce que je cherche à faire” (SARRAUTE, 1972/1996c) traz as principais preocupações da escritora com relação à sua aproximação com o Novo Romance Francês. Ao tratar a linguagem, a escritora discorda tanto da visão apresentada pelos romances realistas quanto dos linguistas. Com relação aos primeiros, ela esclarece que a linguagem não pode ser um instrumento, uma transparência. Já muitos linguistas, na ânsia de defender a linguagem, teriam se enganado ao afirmar que nada precede a palavra. Por isso, afirma que a linguística tem campo próprio, diferente da literatura, que busca uma relação além da do significante com o significado. É preciso chegar ao lugar no qual as palavras não petrificaram ainda as sensações, escapar das imagens já congeladas pelo uso. Para a autora, escrever é estar:

Entre ce nom nommé et le langage qui n'est qu'un système de conventions, extrêmement simplifié, un code grossièrement établi pour la commodité de la communication, il faudra qu'une fusion se fasse pour que, patinant l'un contre l'autre, se confondant et s'étreignant dans une union toujours menacée, ils produisent un texte. (SARRAUTE, 1972/1996c, p. 1700).

Essa breve seleção das principais preocupações de Sarraute em relação à literatura, sobretudo ao gênero romanesco, aliada à apresentação das mudanças literárias às quais a escritora relaciona-se, nomeadas Novo Romance Francês, tiveram o objetivo de contextualizar o leitor brasileiro a um projeto estético ainda pouco conhecido. Cabe agora observar na primeira obra de Nathalie Sarraute, *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), essas influências que aparecem ainda de forma tímida, embora já enunciem uma nova visão sobre a narrativa literária.

2 ASPECTOS DA OBRA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

2.1 TROPISMES

A análise de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) pode ser bastante fecunda para se estudar a obra sarrautiana como um todo. Ressalte-se que se trata de sua primeira publicação, cujos 24 pequenos textos poéticos dificilmente classificáveis inauguram a proposta estética da escritora e apontam uma nova direção rumo a uma diferente maneira de ver a literatura. Vale ressaltar também que *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) foi considerada mais tarde a primeira publicação do Novo Romance Francês (PERRONE-MOISÉS, 1966b), o que indica sua importância não apenas para se buscar compreender a estética de sua autora, mas também um período essencial na historiografia da literatura francesa do século XX.

De início, interessa apresentar brevemente a recepção da obra e discutir suas possibilidades de classificação.

A primeira edição da obra, depois de algumas tentativas frustradas de publicação, apareceu em 1939, pela Denoël, com 19 textos. Após a publicação de *Martereau* (SARRAUTE, 1953/1996), em 1953, a primeira obra da escritora é revisitada e ganha uma segunda edição, em 1957, pelas Éditions de Minuit, quando ocorre a supressão do sexto texto e a inclusão de outros seis, escritos entre 1939 e 1941. A edição escolhida para a análise é de 1957 e apresenta 24 textos numerados e sem título. Não foi relevante para o estudo cotejar as diferenças entre as duas edições pois, segundo Sarraute (1990/2002, p. 172):

D'ailleurs, quand *tropismes*, qui est paru en 39 chez Denoël, a été réédité aux Éditions de Minuit en 57, j'ai rajouté quatre ou cinq textes et j'en ai supprimé un, mais je n'ai fait aucune correction. [...] On ne peut pas tant d'années après réécrire un texte, on ne peut pas se remettre dans l'état où l'on était quand on l'a écrit. Quelles que soient ses imperfections, je crois qu'on ne peut pas le retravailler.

Segundo Minogue (1996a), *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) foi recebida timidamente. Após a publicação da primeira edição, a obra suscitou apenas algumas cartas e uma resenha. Neles, observa-se que os leitores já entreviam características que marcariam a obra sarrautiana, como a sensibilidade que emana de suas descrições do cotidiano e a relação instável com o real. Já na crítica imediatamente posterior à segunda edição, por sua vez, outros temas são então destacados: como o trato à psicologia e a exploração dos limites entre prosa e poesia.

Apesar da pouca visibilidade, a obra é reconhecida pela proximidade com a tendência novo romancista. É sob a ótica da intencionalidade desses escritores em buscar novas formas de expressar o homem e o mundo, que Perrone-Moisés (1966b) considera *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), edição publicada em 1939, a obra inaugural do Novo Romance Francês, embora não se configure como romance, mas sim “um conjunto de tubos de ensaio onde a romancista recolheu, em estado natural, o material que serviria às suas pesquisas posteriores” (PERRONE-MOISÉS, 1966b, p. 73).

Em um texto sobre sua primeira obra, escrito para a exposição “Nathalie Sarraute. Portrait d’un écrivain”, realizada em 1995, as características consideradas acima são elucidadas:

Je suis un lecteur trop critique pour oser relire mes propres livres. Le seul pourtant auquel, de temps en temps, je reviens, sans même avoir besoin de le rouvrir, car je me souviens bien de certains passages, c’est le tout premier que j’aie écrit: *Tropismes*.

Il me semble alors que je revois les premières fines craquelures dans le mur épais, tout lisse, qui autrefois m’entourait et d’où un jour quelques gouttes d’une soubstance inconnue pour moi avait filtré. Depuis, je n’ai fait que m’efforcer d’élargir ces craquelures.

Quand, au cours de mon travail, il me semble, tout à coup, qu'à mon insu le mur s'est refermé, recouvrant la substance fluide, je la retrouve aussitôt dans un des premiers Tropismes – comme une gouttelette détaché d'une masse énorme que je n'aurai jamais fini de capter – et je retrouve aussi la spontanéité, la candeur confiante de ce premier élan, de cette impulsion donnée à tout ce que j'ai écrit par la suite. (SARRAUTE, 1995/1996b, p. 1733)

Sarraute revela nesse trecho a força inspiradora desses primeiros textos. A relação entre eles e seus romances posteriores é colocada como o desenvolver da substância primordial de sua literatura: os tropismos. Embora revelador de um fazer poético, *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) não é uma das obras mais estudadas, tão pouco lidas da autora. Além de apresentar uma obra não convencional e com propósito bastante peculiar, o de investigação dos tropismos, outro motivo que pode ter suscitado esse afastamento do público leitor da época é sua difícil classificação.

Embora a narrativa tenha passado por mudanças significativas em seu percurso, sempre houve personagens e intriga. Ao ler *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), talvez o primeiro esforço seja efetivamente correlacionar os textos, agrupando os pronomes de forma a constituírem personagens divididos por idade, gênero e posição familiar (pai, avô, filho) e estabelecer entre eles uma história. Mas o esforço logo se mostra descabido, pois o que une as situações é a sensação de angústia e incômodo.

Kundera (2009, p. 24), romancista e autor do livro-ensaio *A arte do romance*, afirma que “Cada romance diz ao leitor: ‘As coisas são mais complicadas do que você pensa’. Essa é a eterna verdade do romance [...]”. E a busca de Sarraute parece estar de acordo com essa moderna concepção do gênero: a busca do novo atrelando linguagem e tema. Este elemento inovador é apreendido na realidade mais palpável possível: o cotidiano, a realidade a que todos estão expostos. Apesar de não haver enredo ou personagem, há quem sinta, fale e pratique ações.

O que existe de indefinível é chamado de tom por Belaval (1958), uma união íntima entre sentimento e linguagem que levou o crítico a referir-se aos textos de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) como “poemas em prosa” (BELAVAL, 1958, p. 337). Entretanto, o termo poema em prosa, estudado por Suzanne Bernard (1959), não se aplica aos textos de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996). Pelas reflexões de Bernard, esse não seria um gênero entre a prosa e a poesia, mas sim “*un genre de poésie particulier*” (BERNARD, 1959, p. 407).

Atualmente esse conceito tem sido discutido sob pontos de vista variados, logo, essa classificação exige um debate que visaria apenas a delimitação do objeto estudado, e não a ampliação de suas possibilidades. É preciso ressaltar ainda que Belaval, ao utilizar o termo, buscava justamente explicar a linguagem que transita entre poesia e prosa de maneira a expressar suas ideias e enriquecer a discussão sobre a classificação do livro.

Entre considerá-lo um rascunho dos futuros romances de Sarraute ou um romance inovador, Valerie Minogue (1996b), responsável pelas notas de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) para as obras completas da Pléiade, exime-se também de uma classificação e reconhece-o como conjunto de textos breves que não seriam explicitamente poemas em prosa, tal qual julgou Belaval, nem contos ou tão pouco constituiriam um romance, pois, como afirma a própria Sarraute (1996a, p. 1718),

[...] Il n'y a pas d'intrigue, et l'action extérieure y est remplacée par des actions intérieures. Il n'y a pas de 'personnages', ni d'analyse psychologique. L'auteur elle-même, comme elle l'avouera bien plus tard à André Bourin, a l'impression 'd'avoir engendré un monstre'.

Nathalie Sarraute refere-se com frequência a seu “monstro” como *recueil de texte*, embora a distinção entre romance e poesia nunca tenha sido valorizada pela autora. Em uma resposta à revista *Tel Quel* (1962), ela reafirma sua concepção de poesia como o gênero que faz surgir o invisível, o que foge aos critérios tradicionais de classificação e adequa-se bem a *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996). “*Plus fort sera l'élan qui permettra de percer les*

apparences – et parmi les apparences je compte ce qu’il est convenu de considérer comme ‘poétique’ –, plus grande sera dans l’oeuvre la part de la poésie” (SARRAUTE, 1996a, p. 1720). Perrone-Moisés (1966b) tratará esses breves textos poéticos como instantâneos, reforçando a característica temporal fundamental para a revelação dos tropismos, que ocorrem em um período de curta duração e, para poderem aflorar no texto literário, precisam de uma ampliação do tempo.

A proposta de análise de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), assim como sua classificação, passa por dificuldades impostas por suas características peculiares. A liberdade de formas, pois, dificulta a adoção de uma metodologia de análise que possa ser aplicada rigorosamente. Optou-se, portanto, por tratar cada texto da obra como um tropismo e buscar características que possam relacionar o fazer poético sarrautiano às categorias narrativas, às ferramentas disponíveis e habitualmente utilizadas pelo leitor (como o entendimento do título, das instâncias narrativas, do espaço), bem como evidenciar as temáticas que lhe são peculiares e impostas na leitura pelo texto, respeitando as ideias já expostas de Nathalie Sarraute sobre como deve ser feita a leitura de uma obra literária.

2.2 TÍTULO

Este primeiro livro intriga os leitores sobretudo por sua estrutura e linguagem. Menções sobre as inovações de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) foram delineadas anteriormente e serão aprofundadas pela análise de alguns pontos centrais. Neste momento, o título pode revelar uma visão que evidencie o conjunto da obra e, para tanto, recorre-se a Duarte (2007, p. 21), que pesquisou empenhadamente a linguagem singular de Nathalie Sarraute em sua tese de doutoramento.

Nathalie Sarraute é a autora dos *movimentos tropísticos*, que designam ‘reações psicológicas elementares, pouco passíveis de expressão’. A *forma literária* dos seus romances emana da matéria do próprio romance. ‘Tropismo’ vem da palavra grega ‘tropê’, que significa ‘mudança de direção’. Podemos dizer que Nathalie Sarraute opera uma verdadeira mudança de direção, inovando a forma do romance. Os movimentos tropísticos permitiram-lhe inovar a forma romanesca, abolindo as categorias tradicionais da narrativa, como ‘narrador’, ‘personagem’ e ‘intriga’, discutindo relações entre o autor e a obra ou, ainda, entre o leitor e o texto.

Segundo Duarte (2007), a palavra era utilizada com mais frequência pela biologia, para designar o movimento das plantas em relação à luz ou ao calor. Na literatura, Paul Valéry valeu-se dela primeiro “para designar ‘uma força obscura que leva a agir de uma certa forma’” (DUARTE, 2007, p. 70). Em *L’Ère du Soupçon*, Nathalie Sarraute (1964/1996) define o termo como reações psicológicas dificilmente comunicáveis, movimentos ínfimos que exigem trabalho para serem apreendidos.

Rykner (1990) não é o único a eximir-se de dar um significado delimitado à palavra por reconhecer que a linguagem faz um corte simplista do real e, assim como Sarraute, evita “*des étiquettes mutilantes que constituent les mots*” (Rykner, 1990, p. 141). Os tropismos são delineados pelo autor como “*ce moment où l’être se découvre existant et éternellement nouveau, dans la pureté première d’une émotion qui échappe au carcan du verbe et du sens*” (RYKNER, 1990, p. 141).

Ao discutir o gênero romanesco, Kundera, na entrevista “Diálogo sobre a arte do romance” (2009), afirma que o homem, mesmo desejando revelar-se em suas ações, não se reconheceria nelas. A partir dessa reflexão, o gênero deveria voltar-se ao “invisível da vida interior” (KUNDERA, 2009, p. 30), sendo a ação sua questão constitutiva. Este seria o paradoxo do romance: “Como nasce uma decisão? Como se transforma em ato e como os atos se encadeiam para vir a ser aventura?” (KUNDERA, 2009, p. 60). A resposta parece nos levar a mais uma definição de tropismo: ela nasce “Da matéria estranha e caótica da vida” (KUNDERA, 2009, p. 60).

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, de sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1553-1554)

A obra sarrautiana está repleta de tropismos, sua grande busca. Cada um dos textos do livro pode ser encarado como um tropismo a ser desvelado pelo leitor e que formarão a base de seus textos posteriores, “a substância viva de seus livros” (SARRAUTE, 1996a, p. 1719). Poéticos e dramáticos, os instantâneos revelam o pré-linguístico, o amorfo, os movimentos de aproximação e distanciamento, “o profundamente humano da vida”. Essa experiência vivida é a exploração literária de Nathalie Sarraute.

Os tropismos são a pulsação secreta da vida e estão dissimulados no corriqueiro (SARRAUTE, 1996a). Assim, são pensados como situações, ou melhor, uma relação efêmera que se dá no sujeito quando as palavras deixam seu significado convencional. É um momento no qual se toma conhecimento de que as palavras não podem se tornar esvaziadas, automatizadas, sendo meros clichês. Definir o termo tropismo seria limitar um conceito que se propõe aberto, todavia, para que se possa trabalhar com esse aspecto fundamental da obra, é preciso que fique claro que o tropismo é uma sensação de estranhamento decorrente da percepção de que existe uma profundidade escondida nas palavras ou nos atos mais cotidianos.

Essa característica da obra aproxima-a do Novo Romance, na medida em que o homem sente a necessidade de se ressignificar. Nesse processo, é preciso prestar atenção aos seus atos e, sobretudo à fala; logo é necessário nesse momento ressaltar as inovações estruturais do texto presentes desde o primeiro parágrafo e que modificam as estratégias de leitura às quais o público está acostumado a recorrer para entender o texto narrativo, sobretudo os leitores de romances do século XIX.

2.3 PRIMEIRO TEXTO: SURPRESAS PARA O LEITOR

O primeiro texto de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) parece abrir as portas para um novo fazer literário por meio da imposição de uma nova forma de se aproximar da narrativa que brinca com as expectativas do leitor. Diante dele, é interessante se questionar sobre as operações textuais que invalidam as ferramentas comumente usadas para se compreender um texto e acabam por inserir o leitor em um universo bem particular.

Como Sarraute (1972/1996c) defende, é preciso aproximar-se de um texto sem julgamentos *pré-concebidos*, com total liberdade de leitura, pois um livro torna-se um bem comum assim que publicado, e a colaboração do leitor é indispensável para enriquecê-lo. A autora acredita que apenas uma leitura é impossível: aquela que defende o que no livro é rechaçado.

Assim o texto tem início:

Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares. (Tropismo I)¹⁵

A primeira palavra que se apresenta ao leitor é um pronome pessoal no plural. De forma abrupta, estas massas amorfas surgem sem vida própria, obrigando o leitor a esperar. “*Ils*” é uma forma muito vaga de se definir qualquer praticante de ação numa narrativa, mas poderia não causar estranheza se, com isso, o narrador se propusesse a mostrar ao leitor primeiramente uma visão ampliada da cena, para então aproximar leitor e história, num recurso muito evidente no cinema, o *close*. E essa talvez seja a primeira expectativa criada, de que tudo ficará nítido aos poucos, de que a lente da câmera aproximar-se-á até se conseguir enxergar com clareza as formas, cores, coisas e personagens.

¹⁵ Todos os fragmentos de *Tropismes* foram extraídos das Obras Completas de Nathalie Sarraute (SARRAUTE, 1996). Por se tratar de textos curtos, a indicação das páginas pareceu pouco eficiente para referência do leitor. Assim, optou-se por identificar os textos por sua numeração.

“*Ils*” surge como substância e toma forma ao se aglomerar. No último parágrafo deste primeiro texto, o leitor depara-se com a frase que pode restringir a amplitude de possibilidades deste “*ils*” intrigante: “*Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main [...]*”. O pronome então enquadra, provavelmente, adultos responsáveis pelas crianças, talvez pais. Contudo, este elemento que o leitor procura para apoiar-se num futuro enredo ou caráter de personagem logo perde o sentido, embora se relacione ao texto II, no qual uma família aparece.

O leitor, acostumado a estruturas convencionais de narrativa, sente a necessidade de confiar em algo, de tornar sua leitura segura, estável, e, para tanto, procura atrelar aquilo que está lendo a uma realidade ou ao que já conhece, completando os vazios do texto ao imaginar feições, lugares, situações. essa tentativa é dificultada pelas referências as quais o leitor está acostumado a buscar em sua tentativa de apreender o texto. Surgem, por exemplo, as tentativas de costura dos textos, para que seja formada uma história, um enredo. No entanto, como será estudado adiante, as categorias narrativas (como tempo, espaço, narrador, personagem e enredo), que sempre foram um porto seguro para o leitor se situar e compreender a história, não são simplesmente camufladas, mas subvertidas.

Assim, o leitor percebe que as ferramentas que o ajudavam a entender o texto não são confiáveis nesse novo mundo dos tropismos. Portanto, assim como a escrita, a leitura deve passar por um processo de ressignificação, no qual os detalhes são fundamentais, não por reafirmarem aqueles portos seguros, mas sim por imprimirem no texto uma sensibilidade que obriga o leitor a viver a escrita. Dessa forma, a sutileza na apropriação dos recursos linguísticos e a identificação do leitor com a sensação (ou seja, uma aproximação mais subjetiva do que a proporcionada até então) também são responsáveis pela elaboração da situação tropística.

O verbo “*sembler*”, por exemplo, no pretérito imperfeito reforça não só a ideia de ofuscamento e imprecisão do pronome “*Ils*”, mas também a construção de uma cena, a partir do tempo verbal utilizado. Primeiramente, o significado do verbo denota que há uma imprecisão na imagem que se forma por parte daquele que a apresenta, o que reforça o tom de insegurança da leitura. Este é um dos elementos que, ao incitar o leitor a procurar um ponto de apoio para sua leitura, como a tentativa já enunciada de reconstrução de enredo e personagens, mostra a impossibilidade desse tipo de ancoragem.

A utilização do imperfeito como tempo principal empregado nos verbos que denotam ação ou movimento cria a impressão de algo que se arrasta, como uma imagem em câmera lenta. É possível pensar também em componentes de um quadro movendo-se tão lentamente que o movimento em si só poderia ser percebido após um longo período de observação. Averlan (2002), poeta francesa, aponta que esse tempo verbal permitiria uma aproximação do romance com as outras artes, como a pintura e a música, e relembra que seu primeiro significado é de incompletude, o que traz a sensação de que toda a obra é uma espera ou preparação para um acontecimento não bem definido. O leitor percebe que algo tenta se delinear (uma vez que o narrador dificilmente se coloca em relação ao narrado, obrigando a leitor a acompanhar o relato como se estivesse só), mas ainda não pode ser visto claramente. Essa espera relativiza o tempo a ponto de tornar impossível a certeza da duração da situação.

Além do imperfeito, outros recursos linguísticos empregados enfatizam a necessidade de uma leitura mais vagarosa e titubeante, como as comparações e as adjetivações, recorrentes em toda a obra.

Ils s’étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes de maisons. De loin en loin, devant les devantures de magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements. (Tropismo I) No trecho seguinte do tropismo I, os adjetivos criam um espaço sombrio e estreito, marcado pela

imobilidade que parece ser prolongada pelo som das nasais. Há também a comparação explícita pela palavra « comme », muito utilizada pelo narrador para expressar algo de maneiras diferentes, demonstrando a dificuldade do olhar em apreender o que vê de forma direta e concreta. Assim, o leitor, embora não tenha os elementos para formar uma imagem, percebe como única alternativa focalizar sua atenção nas sensações.

O terceiro parágrafo do texto I inicia-se pela junção de palavras antagônicas que causam certo estranhamento na leitura: “*Une quiétude étrange, une sorte de satisfaction désespérée émanait d’eux*”. Percebe-se aqui que a sensação que transborda os seres não é facilmente definida, pois ainda não houve tempo de racionalizar o que acontece, lembrando que o tropismo é justamente esse momento de indefinição que sente o sujeito antes do entendimento da situação. Ao colocar essas sensações para fora de maneira complexa, o narrador aproxima-as do leitor, para que este possa também “sentir” o que está acontecendo.

A união de palavras que reenviem a outro sentido é um procedimento mais complexo do que as oposições, que também são flagrantes e constituem este universo móvel e incerto no qual surgem os tropismos. No primeiro texto, podem ser destacadas as oposições entre a vida (*sourdre e éclos*) e a morte (*les façades mortes des maisons*), além da diferença do lugar onde estão e surgiram os portadores de tropismo (*grappes sombres*) daquele para o qual estão olhando (*l’Exposition de Blanc*). Assim como ressalta Duarte (2007, p. 202-203):

A tranquilidade das crianças se contrapõe à satisfação que paralisa e que desespera; a distração delas se contrapõe ao vínculo passional da instância ‘eles’, absorta nas vitrines. Nathalie Sarraute expressa uma determinada ordem de sensações, sem, no entanto, usar a palavra desgastada, que seria ‘a fascinação’.

“Em vez de dizer ‘fascinação das pessoas diante de vitrines’, Nathalie Sarraute, por meio da prosa poética, constrói e descreve a força imanente que seria a ‘fascinação’ expressando, através de oxímoros, imagens ou metáforas de como essa força se exterioriza, se revela de forma única, que não poderia ser resumida na palavra ‘fascinação’ simplesmente.

Por meio desses recursos estilísticos é possível entrever uma relação interessante com o ato da escrita. Nos primeiros parágrafos do Tropismo I, as palavras como “*sourdre*” e “*éclos*” sugerem o início, o nascimento do texto, que começa a aparecer com a escrita das primeiras palavras, das primeiras impressões. Junta-se a isso a utilização do imperfeito, que parece reforçar a ideia de que um texto está sempre em composição, indicando assim a preocupação de Sarraute com a escritura. Essa interpretação remete à última palavra do texto, fundamental para a construção desta atmosfera que envolverá os tropismos: “*attendaient*”.

Ao unir as possibilidades advindas da utilização do imperfeito e da sonoridade nas comparações e oposições, é possível identificar um jogo que se estabelece entre o acontecimento, o narrar e a leitura: o jogo da pressa e da espera. Enquanto esse leitor acostumado às narrativas do século XIX, ávido pelo desenlace da situação, corre as páginas de longas frases e ritmo fluido, a situação é descrita com minúcia e titubeios (a busca pela palavra mais adequada), o que prolonga o tempo da leitura. Essa postura do leitor e a clara tentativa da narrativa em contrariá-lo demonstram a necessidade da obra em modificar os parâmetros de leitura do público acostumado à literatura como entretenimento, passatempo. As incertezas estão na impossibilidade de encontrar a palavra perfeita para um leitor que deseja ouvir, compreender a história. Mais uma vez, o tropismo mostra-se como “personagem principal” e resta ao leitor esperar:

“Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d’eux, attendaient” (Tropismo I)

As repetições, identificadas no Tropismo I, sobretudo por “*s’éteignaient*” e “*s’allumaient*”, intensificam o caráter de circularidade que imprime uma estaticidade no portador de tropismos¹⁶, também sentida pelo leitor por causa do ritmo imposto à leitura.

¹⁶ O termo “portador de tropismos” refere-se à subversão do personagem, e será discutido no capítulo a ele destinado.

Duarte (2007) chama atenção para o estado de transe em que passagens como essa colocam o leitor e os actantes do texto.

Outro recurso presente é a inversão de papéis: não é o que está na vitrine que está exposto, mas sim “*Ils*”, pois pela descrição são os portadores de tropismo que estão “*offers*”, e não a boneca na loja. A atitude imóvel de “*Ils*” favorece essa interpretação, que ainda pode inferir, pelo jogo de luzes e pela cor branca predominante na vitrine, que o vidro acaba por tornar-se um espelho. Dessa forma, os portadores assumem de fato seu lugar na vitrine, expostos a eles mesmos, numa tentativa de demonstrar que a obra propõe a leitura do interior, do íntimo. Mais do que uma reflexão sobre o personagem, *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) pode ser compreendida como uma obra na qual o leitor pode se observar internamente, sem critérios pré-definidos, sem máscaras. Essa relação confusa entre os papéis do sujeito e do objeto (quem vê e o que é visto) é importante não só para Sarraute, mas também para os novos romancistas em geral.

Dessa forma, o primeiro texto prepara o leitor que presencia o surgimento dos tropismos, de seus portadores e da própria escritura por meio de um ritmo de leitura bastante peculiar, “*alors le lecteur est d’un coup à l’intérieur; à la place même où l’auteur se trouve [...]*” (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1585). Com isso, está aberta a possibilidade de identificação entre leitor, escritor e portador.

Por se tratar de textos breves, esse pacto de leitura deve ser refeito a cada Tropismo, e um dos recursos utilizados para que o leitor não apenas presencie, mas sinta, é a utilização do pronome “*on*” no Tropismo V. Nele, ao tratar da solidão de “*elle*”, o observador (narrador e leitor) é tomado pela sensação e claramente é convidado a assumir a posição estática em que “*elle*” encontra-se.

Elle ne bougeait pas. Et autour d'elle toute la maison, la rue semblaient l'encourager, semblaient considérer cette immobilité comme naturelle.

.....

Tout au plus pouvait-on, en pregnant soin de n'éveiller personne, descendre sans le regarder l'escalier sombre et mort, et avancer modestement le long des trottoirs, le long des murs, juste pour respirer un peu, pour se donner un peu de mouvement, sans savoir où l'on va, sans désirer aller nulle part, et puis revenir chez soi, s'asseoir au bord du lit et de nouveau attendre, replié, immobile. (Tropismo V)

2.4 SITUAÇÕES TROPISTICAS

O tropismo está intimamente ligado ao tempo e ao espaço. Embora tudo se passe em um período de tempo curto, um instante, a sensação resultante pode se prolongar. Por isso, o alargamento do tempo na narrativa precisa ocorrer para se entender a dimensão dos efeitos do tropismo. Assim, outra categoria narrativa essencial é o espaço, pois a interação com o meio muitas vezes é a força iniciadora do tropismo. Ao considerar as diferentes variáveis de tempo, é necessário avaliar como elas se comportam no espaço da cena ou do papel.

O principal tempo verbal utilizado é o pretérito imperfeito. Classicamente empregado para descrições, ele tem como atributos parar a história e fornecer indicações sobre o ambiente e comentários do narrador. Reuter (1995) lembra dessa utilização para criar o pano de fundo da história, o que não ocorre em Sarraute. Os 23 tropismos têm como tempo verbal principal esse pretérito que, além de promover a sensação de descrição (produção do estado de algo ou alguém), também traz o caráter de simultaneidade. Assim, a relativa pausa nos acontecimentos externos não implica no aumento da duração do tropismo que, como dito anteriormente, é um movimento interior ínfimo, porém complexo, logo, apenas sua descrição minuciosa poderia torná-lo perceptível ao leitor.

O único que foge ao imperfeito é o texto XVIII, no qual a ação acontecerá no futuro. As imagens também são formadas de maneira lenta e gradual, como as pinceladas de um quadro, mas no presente. Trata-se aqui da expectativa do momento adequado (segundo as normas

sociais) para que o chá seja servido, ou seja, da submissão da vontade a uma imposição externa aos sujeitos. A utilização do tempo presente, segundo Charieyras (2006), autora do livro que analisa *L'Usage de la parole* (SARRAUTE, 1980/1996), impõe apenas uma adesão mais direta do leitor à situação (se comparada ao uso do imperfeito), já que a sensação de espera continua a ser estabelecida, agora pelo jogo entre presente e futuro. Essa técnica será recorrente nas obras de Sarraute, pois a aparente estabilidade e proximidade do leitor intensificam a sensação de estranhamento provocada pelo desvelar do tropismo.

La cuisinière Ada, en bas, devant la table couverte de toile cirée blanche, épluche les légumes. Son visage est immobile, elle a l'air de ne penser à rien. Elle sait que bientôt il sera temps de faire griller les "buns" et de sonner la cloche pour le thé. (Tropismo XVIII)

Na maioria dos tropismos, os acontecimentos interiores são colocados em primeiro plano e a descrição do fato é mero pretexto para um desenrolar no tempo subjetivado ou interior, algo muito adotado pelos novos romancistas. Enquanto na narrativa do século XIX predominava a temporalidade cronológica ou o tempo socializado, ou seja, o tempo cronométrico relacionado a atividades humanas (NUNES, 1995), a subjetividade ganha espaço, sobretudo a partir de Proust, e a duração do tempo muda. São criadas mais pausas (quando o tempo do discurso prossegue e o da história para) e também mais cenas (quando os acontecimentos têm duração maior do que sua suposta duração na história), além dos procedimentos de monólogo interior e fluxo de consciência.

No Tropismo XXI, uma moça compra uma publicação infantil e, ao dirigir-se à saída, provoca comentários.

Dans son tablier noir en alpaga, avec sa croix épinglée chaque semaine sur sa poitrine, c'était une petite fille extrêmement "facile", une enfant très docile et très sage: "Il est pour les enafnts, Madame, celui-là?" demandait-elle à la papetière, quand elle n'était pas sûre, en achetant un journal illustré ou un livre.

Elle n'aurait jamais pu, oh, non, pour rien au monde elle n'aurait pu, déjà à cet âge-là, sortir de la boutique [...]

Elle était grande maintenant, petit poisson deviendra grand, mais oui, le temps passe vite, ah, c'est une fois passé vingt ans que les années se mettent à courir toujours plus vite, n'est-ce pas? (Tropismo XXI)

Neste trecho, é possível perceber que o tempo de leitura flui com mais tranquilidade na descrição física, preparando o leitor inclusive para a fala da menina; a ação que de fato ocorre neste primeiro parágrafo é rápida: dura o instante de uma pergunta. Após a saída da menina, o narrador perde gradualmente espaço na narrativa para os comentários, e as marcas de oralidade e a pontuação aceleram a leitura enquanto nada se passa no tempo da história a não ser a conversa. Como será analisada adiante, a *sous-conversation* é característica valorizada, pois revela o tropismo. Nesse instante, o tempo da narrativa torna-se desimportante, e as palavras, sejam ditas ou pensadas, guiam o leitor. A impossibilidade de as ações dramáticas serem apresentadas no tempo cronológico (RICARDOU, 1972, p. 35-36), pode ser exemplificada no tropismo V. curiosamente, uma aparente narrativa estável apresenta o tempo tal qual os romances realistas: "*Par les journées de juillet très chaudes, le mur d'en face jetait sur la petite cour humide une lumière éclatante et dure*". Num primeiro momento, tem-se a impressão da definição espaço-temporal habitual. Ao continuar a leitura, percebe-se que "*journées de juillet*" é apenas um pretexto para que o desencadeador do tropismo tome forma para então acontecer uma inter-relação entre tempo e espaço.

Il y avait un grand vide sous cette chaleur, un silence, tout semblait en suspens; on entendait seulement, agressif, strident, le grincement d'une chaise trainée sur le carreau, le claquement d'une porte. C'était dans cette chaleur, dans ce silence – un froid soudain, un déchirement. (Tropismo V)

As marcações de tempo estão atreladas às espaciais: o arrastar da cadeira e o bater da porta mostram que o tempo da história é mais curto que os tempos da narração e do discurso.

A atmosfera criada, que incita no leitor a sensação, é delineada no tempo interior ao sujeito. O calor torna-se muito mais concreto do que o próprio muro, que serviu unicamente para emanar o calor que envolverá “*elle*”, gelada pelo abandono e pela hostilidade do meio. Essa é a oposição que permite chegar ao verdadeiro espaço: o mundo interno e o externo frequentemente estão em desarmonia, em contrariedade, embora isso não ocorra de maneira simples, pois um pode influenciar o outro e modificar essa relação. Sob essa perspectiva, o espaço pode tornar-se refletor ou repulsor dos estados internos dos portadores de tropismo.

No Tropismo XVII, há uma relação de espelhamento com a natureza.

Les taillis broussailleux étaient percés de carrefours où convergeaient symétriquement des allées droites. L’herbe était rare et piétinée, mais sur les branches des feuilles fraîches commençaient à sortir; elles ne parvenaient pas à jeter autour d’elles un peu de leur éclat et ressemblaient à ces enfants au sourire aigret qui plissent la figure sous le soleil dans les salles d’hôpital.

[...] l’atmosphère épaisse dans laquelle ils vivaient toujours les entourait ici aussi, s’élevait d’eux comme une lourde et âcre vapeur.

Ils avaient amené avec eux le compagnon de leurs heures de repos, leur petit enfant solitaire.

O descompasso entre externo e interno é construído temporalmente pela diferença de duração e relevância entre os dois polos e, espacialmente pela oposição ou concomitância de atmosferas. O tropismo ocorre num ínfimo espaço de tempo e por isso deve ser descrito de forma mais minuciosa do que a situação cotidiana que o desencadeia. Nesse processo, a utilização do espaço é importante pois pode auxiliar na elaboração das sensações, tornando-as imagéticas. Nitrini (1987, p. 51) explica que muitos novos romancistas utilizam a “concepção bergsoniana do tempo, cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja essência consiste na espacialização dos elementos temporais”.

É preciso lembrar que, para apreender os tropismos, é preciso mergulhar na situação e recorrer a uma descrição detalhada. As ideias de imagem em câmera lenta e do close surgem a partir desse desmembramento na descrição que acontece em uma fração de segundos, e não é

só ao cinema que a narrativa deve essa dilatação no tempo. Segundo Nunes (1995), o romance teria também absorvido influências do cubismo nas artes plásticas e da filosofia. Como último exemplo da importância do espaço, o tropismo V mostra que a sensação de solidão do portador “*elle*” é materializada pelo vazio deixado na cama, espaço que está associado, pelo uso corrente, à familiaridade e ao conforto:

Et elle restait sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible, tendue, comme attendant que quelque chose éclate, s’abatte sur elle dans ce silence menaçant. (Tropismo V)

Para seguir os caminhos propostos pelo texto, o leitor deve então abandonar a ideia tradicional de tempo e espaço e buscar compreender a situação tropística. Um momento banal, comum a todos esconde algo que parece estar fora de seu lugar. E basta uma “*fine craquelure*” para que um observador mergulhe na estranheza e capte seus detalhes, buscando mais do que julgar ou explicar a situação, descrevê-la tal como se apresenta. Por isso, a fenomenologia possui tantas confluências com o fazer poético não só de Sarraute, mas também de outros novos romancistas.

Segundo Nitrini (1987, p. 64):

O acesso à essência das coisas torna-se viável através da operação de redução fenomenológica, segundo a qual deve ser banido todo e qualquer sistema de referência, todas as premissas de ordem psicológica, política, social, científica e metafísica. Em outras palavras, deve-se olhar o objeto sem nenhum a priori.

Na tentativa de eliminar essas premissas e evitar os julgamentos, nada deve desviar a atenção do leitor dos movimentos interiores descritos. Se no romance tradicional a empatia se dá com o personagem principal, aqui ela deve acontecer com a situação tropística criada, sem a necessidade do reconhecimento de um modelo social.

2.5 NARRADOR DA ERA DA SUSPEITA

Como visto na análise do Tropicismo I, a fragmentação do personagem está intimamente ligada à visão parcial que tem o narrador. Perrone-Moisés (1966b, p. 27) resume bem a atmosfera da época: “A grandeza do homem está na capacidade de tomar consciência de sua pequenez e na possibilidade de assumir lucidamente sua dramática condição”. A criação da bomba atômica é citada por ser o objeto que se volta contra seu próprio criador, podendo tirá-lo a vida; a psicanálise começa a desvendar os mistérios do inconsciente. Na literatura, após períodos como centro de sua própria história, reflexo do meio e subordinado a suas paixões, o homem é finalmente aquele que percebe, vê, ordena, escolhe. É pelo seu olhar que o outro passa a existir e que o mundo tem valor.

A apreensão do mundo pela visão é uma das características comuns aos novos romances. A tentativa é propor um olhar limpo, disposto a descobrir o real por trás do lugar-comum e espantar-se com essa descoberta. Este olhar mais objetivo, que percebe bem sem julgar é comparado por Perrone-Moisés (1966b, p. 21) à fenomenologia, que sustenta que “o real existe para ser descrito e não para ser construído ou constituído”.

Esse olhar, pois, que funciona como uma câmera, que registra tudo, não exclui uma seleção subjetiva: o hábito de perceber os objetos por sua utilidade ou sentido é confrontado nesses romances com o olhar frio da câmera de cinema, o que traz um mundo novo para o leitor: o da superfície dos objetos (PERRONE-MOISES, 1966). Técnicas que nascem no cinema, como o *close up* e o enquadramento também serão recursos utilizados pelo narrador, como já citado na análise do Tropicismo I. Segundo Murcia (1998, p. 56), “*La préoccupation pour les problèmes de point de vue et de perspectives narratives romanesques [...] est un phénomène relativement récent, qui en France n’affleure guère qu’avec Flaubert*”.

A primeira característica do narrador em *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) remete a uma definição vinda da teoria clássica: mimesis. Segundo Reuter (1995, p. 65), esta ocorre quando “a história parece narrar-se por si mesma, sem mediação, sem narrador aparente”. Este tipo de narração favorece a aparição das cenas, com abundância de detalhes e traria a sensação de que se está diante dos acontecimentos. É possível observar tudo e todos pela lente de uma câmera, que não deixa escapar qualquer detalhe e cria um horizonte de expectativas. No entanto, é preciso ressaltar que nas obras de Sarraute, o uso desse tipo de foco narrativo aliado a outros procedimentos visa colocar o leitor na cena, e não diante dela, experimentando-a. Poucas são as interferências diretas que visam um julgamento de valor ou um sentimento pessoal por parte do narrador em relação ao que está sendo apresentado.

Elle était accroupie sur un coin de fauteuil, se tortillait, le cou tendu, les yeux protubérants. (Tropismo IX)

Contudo, esta aparente inexistência de narrador é denunciada pelo uso dos adjetivos e das comparações. A língua oferece uma variação expressiva de palavras e expressões que podem ser utilizadas em determinado momento, e cabe àquele que vê ordenar e selecionar as palavras de cada frase. Robbe-Grillet (1961) distinguirá a descrição balzaquiana e a descrição atual: a primeira trazia segurança ao leitor, enquanto a segunda reconhece que isto não é mais possível, como já discutido na primeira parte do trabalho. A descrição dos objetos e lugares no Novo Romance continua a busca pelo “fazer ver”, mas de outra forma, priorizando o movimento propiciado pela descrição.

On les voyait marcher le long des vitrines, leur torse très droit, légèrement projeté en avant, leurs jambes raides un peu écartées, et leurs petits pieds cambrés sur leurs talons très hauts frappant durement le trottoir. (Tropismo XIII)

A fuga às palavras cujo sentido já estaria estratificado, condicionado pelo senso comum aparece principalmente nas comparações: “*Toujours fixes sur elles, comme fascinées*” (Tropismo XIV, grifo nosso); “*une existence semblable à une salle d’attente dans une gare de*

banlieu déserte” (Tropismo III, grifo nosso); “Comme un *cloporte*, elle avait rampé insidieusement vers eux et découvert malicieusement «le vrai de vrai», comme une chatte qui se poulèche et ferme les yeux devant le pot de crème déniché” (Tropismo XI, grifo nosso). As imagens multiplicam-se e relacionam-se umas às outras formando uma rede cujas amarras não são óbvias. Por isso, embora exista uma relação entre o que é comum ao leitor (real) e o que é descrito (ficção), o estranhamento na leitura ocorre, por exemplo, por essa opacidade na narração. Ainda no último trecho, é interessante notar uma possível alusão a um comentário de Flaubert sobre o romance *Madame Bovary*, romance mais apreciado por Sarraute.

Les Goncourt notent dans leur Journal à la date du 17 mars 1861: «Flaubert nous dit: ‘L’histoire, l’aventure dans un roman, ça m’est bien égal. J’ai idée, quand je fais un roman, de rendre une couleur, un ton. Dans [...] *Madame Bovary*, je n’ai eu que l’idée de rendre un ton gris, cette couleur de moisissure, d’existence de cloportes.’ » (Becker, 2000, p. 218)

A criação de imagens distorcidas pelo exagero de detalhes, sobretudo na descrição física dos portadores, ressalta o olhar do outro como alguém que apreende a realidade que o cerca de modo peculiar. No Tropismo III, há a descrição de um professor e seus dois filhos, vizinhos de “*Ils*”. Apesar da aparente simplicidade e naturalidade da situação, a imagem é incomum e assustadora, conseguindo desvincular o aspecto físico destes três ao de pessoas. O exagero na deformação tem também a função de mudar a relação de dependência da caracterização do portador com o ser humano, tema esse que será tratado adiante, ao falar do personagem.

Ils avaient tout les trois de longues têtes aux yeux pâles, luisantes et lisses comme de grands oeufs d’ivoire. (Tropismo III)

Elle était grande maintenant, petit poisson deviendra grand, mais oui, le temps passe vite, ah, c’est une fois passé vingt ans que les années se mettent à courir toujours plus vite, n’est-ce pas? eux aussi trouvait cela? et elle se tenait devant eux dans son ensemble noir, c’est bien vrai, fait toujours habillé... elle se tenait assise [...] (Tropismo XXI)

Nesse segundo trecho, percebem-se várias vozes sem que haja um narrador que explicita “ela dizia” ou “e a outra perguntava”. O apagamento desta voz que apresenta, identifica e situa o leitor, funções que o narrador abandona para que as verdadeiras vozes do diálogo possam ter vez. As formas tradicionais de marcação das falas pareciam não se ajustar mais aos romances modernos. Aspas, travessão e enunciados como “disse ela”, “retrucou ele” mostravam sua artificialidade e simbolizavam o *Ancien Régime*. Nas palavras de Sarraute (1964/1996, p. 1600): “*Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé ses personnages: en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs [...]*”. A autora compara o romancista ao juiz de um jogo de tênis, que observa tudo do alto, anunciando os pontos sem dele participar. Sarraute busca justamente o oposto. Sua escrita implica o leitor dentro do tropismo. Assim, no trecho acima, há uma adesão, ou confusão do revelador de tropismos com os portadores.

É possível ainda perceber uma ironia do narrador ao tratar as questões mais cotidianas. No Tropismo X, a descrição da cena é filtrada pela opinião do narrador, que mais uma vez aparece por meio da oralidade, da adjetivação e, nesse caso específico, por meio das aspas. Como aponta Sousa (1998), o apagamento da voz narrativa ocorrerá de forma plena a partir de *Le planétarium* (SARRAUTE, 1959/1996a), a partir da junção dos recursos da terceira pessoa neutra com o presente. Isso acontece após a constatação da não eficácia do narrador onisciente realista, que justifica o uso da primeira pessoa e a criação de monólogo interior, fluxo de consciência, entre outros.

Dans l'après-midi elles sortaient ensemble, menaient la vie des femmes. Ah! Cette vie était extraordinaire! Elles allaient dans des “thés”, elles mangeaient des gâteaux qu'elles choisissaient délicatement, d'un petit air gourmand: éclairs au chocolat, babas et tartes. (Tropismo X)

Podemos definir o narrador sarrautiano como aquele que observa e tem acesso a todas as informações, pensamentos e locais, mas que seleciona o que será apresentado para o leitor,

preocupando-se em deixar transparecer uma certa intencionalidade nas escolhas lexicais, considerando a sonoridade, o sentido e a relação entre as palavras, o que revela um olhar subjetivo, mas que não interfere na apreensão da sensação por parte do leitor, que pode então sentir os tropismos.

2.6 PERSONAGEM DESCARACTERIZADO

Antes de analisar as relações entre os portadores de tropismos no texto de Sarraute, uma breve visão histórica sobre o personagem no romance pode ajudar na compreensão da descaracterização ocorrida com essa categoria narrativa. No capítulo *Diacronia crítica da personagem aristotélica: De Aristóteles ao formalismo russo*, Segolin (1978) apresenta uma visão diacrônica do conceito de personagem. Apoiado em Propp, Segolin delineia alguns tipos, como personagem-função, personagem-estado, o texto como personagem e o anti-personagem da narrativa moderna.

Para Aristóteles, o personagem deveria ser semelhante à pessoa humana, servindo-lhe inclusive de modelo. Já Forster traz as concepções de personagens planas e redondas, em 1927, e Muir, um ano após, mostrará uma relação mais direta entre os personagens e a ação. Contudo, são os formalistas russos que se despreocupam de fato com a relação mimética obra-mundo para que o personagem possa ser entendido pelas relações estabelecidas dentro da narrativa. Sendo assim, tradicionalmente a concepção de personagem está atrelada ao ser humano, e é essa ideia que primeiro guia o leitor no entendimento de uma narrativa, da qual Sarraute e os novos romancistas buscam desvencilhar suas obras.

Segundo Robbe-Grillet (1961) o personagem havia sido colocado num pedestal no século XIX, sendo a figura central de muitos romances, sobretudo os realistas. Para a crítica literária do século XX, o verdadeiro romancista era aquele que criava caracteres. Assim, o personagem deveria ter nome, endereço, família, profissão, bens, ou seja, um caráter, aquilo

que definisse suas ações, emoções, “*un visage que le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là*” (ROBBE-GRILLET, 1961, p. 27). Desta forma, o leitor poderia identificar-se, amando-o ou odiando-o e julgá-lo merecedor de sua sorte.

No ensaio *L'Ère du Soupçon* (SARRAUTE, 1964/1996), a autora coloca-se da perspectiva não só do romancista, mas do leitor também. O personagem foi perdendo seu nome (que já não mais significava uma linhagem), sua casa (que não mais definia sua origem) até restar apenas o peso de sua história, que ninguém podia mais suportar. Os personagens serviriam então de suporte aos estados psicológicos. Todo o invólucro do personagem serviria para enganar o leitor, tornando-se um *trompe-l'oeil*.

Ao analisar o gênero romanesco de forma mais profunda, em *A personagem de ficção*, Antonio Candido (2007) defende que um romance bem realizado possui três elementos interligados: o enredo, a personagem e a matéria. Apesar de reconhecer os três elementos, o autor deixa claro que muitos críticos incorreram no erro de considerar a personagem acima da estrutura interna que a contextualiza, pois ela é a possibilidade mais forte de adesão afetiva e intelectual do leitor. Esta prerrogativa também interessará ao se avaliar o caráter mutante do gênero romanesco, embora em Sarraute não haja elaboração de personagens, há ainda a identificação do leitor, mas com a situação tropística. Candido coloca que ainda no século XVIII o romance troca a fórmula personagem simples e enredo complicado por personagem complexa e enredo simplificado. Salienta-se que *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) não se configura como romance, porém essas observações são importantes, pois a intenção do trabalho é evidenciar que as características percebidas aqui fazem parte de seu projeto estético.

Outra mudança citada por Robbe-Grillet (1961) é a perda de espaço pelo indivíduo na importância dos fatos. Reconhecer que o centro não é mais seu lugar implica em uma reflexão sobre si, sobre o outro e sobre a relação existente entre ambos, ou seja, o mundo. Afinal, a

família e os bens definiriam o homem? Seria possível não ser mais um na multidão que povoa os centros urbanos? Existiria algo que pudesse ser conhecido em sua totalidade em definitivo? Se meus anseios são obscuros, como entender os de meu semelhante? Esses questionamentos são colocados pelo crítico e revelam a característica reflexiva e a importância do olhar que estavam presentes na literatura.

O entendimento do outro também é apontado por Candido (2007) como fator importante na constituição do personagem. Ao perceber a impossibilidade de apreensão das características subjetivas de alguém de forma finita (com a mesma simplicidade, por exemplo, que se apreende o aspecto físico de uma pessoa pela visão), aceita-se progressivamente que o personagem, por ser focalizado por um narrador, também será apresentado de forma fragmentada. Candido insiste na coesão e lógica do personagem dentro do universo da verossimilhança criado na obra, o que implica que mais relevante do que a origem do personagem é entendê-lo em seu contexto. Em suas palavras: “A *convencionalização* é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência” (CANDIDO, 2007, p. 75-76).

Em síntese, há três conceitos ou definições de personagem relevantes para entender a concepção de Sarraute, no que concerne a despersonalização do personagem. Para Rosenfeld (2007), este deve permitir ao leitor viver e contemplar ao mesmo tempo, o que na vida seria algo impossível. Para Candido (2007), ele é uma composição de palavras que sugere certo tipo de realidade, construída dentro da lógica de um texto, sempre fragmentária. Para Perrone-Moisés (1966b), na literatura moderna, o personagem refletirá as angústias do homem moderno. Assim, há personagens vagando por lugares desertos e desolados, incompreensíveis, inatingíveis, desequilibrados.

Valérie Minogue (1996b, p. 1720), ao referir-se sobre *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) nas obras completas de Sarraute afirma que a concepção de personagem mostra-

se impossível, uma vez que “*la caractérisation conventionnelle se révélant en effet inconciliable avec la vision d’un univers d’être toujours en train de se créer, toujours engagés dans un effort sans fin pour maintenir un équilibre constamment menacé*”. Assim como para Sarraute e Robbe-Grillet, que afirma : “*Le lecteur se méfie de l’écrivain. L’écrivain se méfie de ses personnages. Le personnage semble se méfier de lui-même. C’est ce que Nathalie Sarraute nomme: l’ère du soupçon*” (ROBBE-GRILLET, 1956, p. 698).

Ils étaient laids, ils étaient plats, communs, sans personnalités, ils dataient vraiment trop, des clichés, pensait-elle, qu’elle avait vu déjà tant de fois décrits partout, dans Balzac, Maupassant, dans Madame Bovary, des clichés, des copies, la copie d’une copie, pensait-elle. (Tropismo XXIII)

Duarte (2007, p. 128) propõe adotar a categoria de “instâncias enunciativas” por estar no campo da Linguística. A pesquisadora conclui que: “Não existem, portanto, personagens na obra de Nathalie Sarraute, apenas portadores de movimentos interiores. Não é possível encontrar neles a expressão de uma individualidade”. A denominação de portador também é mencionada por Sarraute (1972/1996c, p. 1703), em sua comunicação no Colóquio de Cerisy-la-Salle, que define em poucas palavras sua intenção: “[...] *Ce personnage ne devait plus être qu’un porteur d’états, un porteur anonyme, à peine visible, un simple support de hasard*”. Desta forma, a palavra “portador” será adotada neste trabalho para referir-se a estes seres sensíveis que, segundo Rykner (2002, p. 23-24):

[...] l’être sarrautien est un être social qui doit affronter des subjectivités étrangères, lesquelles donnent consistance à son existence et lui permettent de se constituer à son tour en sujet. [...] Le Je n’est Je que dans le rapport qu’il entretient avec un Tu, que lorsqu’il se détache d’un Tu qui est encore lui et n’est déjà plus [...]

Essa libertação dos personagens de uma caracterização excessivamente coerente e detalhista traz para o portador de tropismos uma indefinição. Na maioria dos textos há apenas indicações de gênero ou faixa etária, que mesmo assim não lhe configuram uma individualidade. No Tropismo III, é enunciada a necessidade de libertar o gênero romanesco

das fórmulas e caracterizações comumente utilizadas e valorizadas pela crítica da época. Os portadores de tropismos estão sujeitos a essas condições:

On leur offrait cela ici, cela, et la liberté de faire ce qu'ils voulaient, de marcher comme ils voulaient, dans n'importe quel accoutrement, avec n'importe quel visage, dans les modestes petites rues.

Aucune tenue n'était exigée d'eux ici, aucune activité en commun avec d'autres, aucun sentiment, aucun souvenir. On leur offrait une existence à la fois dépouillée et protégée [...]. (Tropismo III)

Assim, são recorrentes as angústias que os portadores sentem quando estão em grupo por não saberem como se portar, já que agora estão livres. Por isso, muitas vezes demonstram medo, hesitação e insegurança na relação com o outro, ou procuram a todo preço tomar o controle da situação e falam sem parar. Essas sensações serão tratadas a seguir, mas é importante destacar que ao analisar este nível mais profundo dos anseios e devaneios, no qual são encontrados os pensamentos autênticos e invisíveis (e que por não serem mensurados pelo tempo cronológico estão em um espaço ou realidade virtual), Germana Sousa (1998, p. 66) afirma que

[...] o ser encontra-se em face de si mesmo, em face de seu vazio interior ao qual tenta dar uma aparência. Sua relação com os outros baseia-se em um jogo de máscaras: o ser, conhecendo seu próprio vazio interior, tenta reconhecê-lo no outro, mas este opõe-lhe a aparência que vestiu para também tentar esconder essa ausência, esse oco. O inautêntico é essa fuga do ser pela aparência.

Deste ponto de vista, o termo portador parece adequado, pois indica seres destinados a fazer aflorar os tropismos sem distrair a atenção do leitor. Logo, a impossibilidade de tratar de personagens nesta primeira obra da escritora. Outras características desses portadores serão evidenciadas no estudo das cristalizações das sensações.

2.7 DIALOGO E *SOUS-CONVERSATION*

A análise dos diálogos nos textos de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) é fundamental para compreender o estado de tensão criado na relação entre os suportes de tropismos. As questões relacionadas especificamente ao portador de tropismo já foram abordadas, mas é importante ressaltar que elas são criadas a partir da relação que este estabelece com o outro ou o próprio meio em que ele se encontra. Por isso, a importância do diálogo e da *sous-conversation*, bem como do discurso indireto livre como espaços em que o tropismo aflora.

Como o foco neste momento recai sobre o fazer poético da autora, os diálogos selecionados visam ressaltar características que o configurem nesta primeira obra como elemento distintivo.

Elle parlait à la cuisinière pendant des heures, [...] elle parlait, critiquant les gens qui venaient à la maison, les amis: “et les cheveux d’une telle qui vont foncer, ils seront comme ceux de sa mère, et droits; ils ont de la chance, ceux qui n’ont pas besoin de permanente”. – “Mademoiselle a de beaux cheveux”, disait la cuisinière, “Ils sont épais, ils sont beaux malgré qu’ils ne bouclent pas”. – “Et un tel, je suis sûre qu’il ne vous a pas laissé quelque chose. Ils sont avares, avares tous,[...] (Tropismo II)

Travessões, aspas e dois pontos indicam que conversam a cozinheira e sua patroa sobre os convidados esperados no Tropismo II. Ao falarem sobre futilidades, ambas discorrem sobre as características físicas da moça, imaginando o motivo pelo qual ela ainda não teria se casado, e sobre a avareza da família. Esta pontuação introdutória das falas é minimamente regular, pois o travessão é utilizado para demarcar que houve troca do turno conversacional, todavia, as aspas não são claras marcações de fala, pois podem estar delimitando o pensamento do portador. O revelador de tropismos deixa escapar por vezes indicações como “*disait la cuisinière*” ou “*c’était ce qu’il pensait*”, mas essas fórmulas gradualmente desaparecem nos outros textos. Em “*Conversation et sous-conversation*”, texto inserido em

L'Ère du Soupçon (SARRAUTE, 1964/1996), Sarraute demonstra seu interesse em libertar as palavras destes introdutores de fala do diálogo.

Mas as moças não estão sozinhas. Há alguém que as escuta e por vezes é “convocado a concordar”. Este “*il*” sofre uma angústia interna que interessa esmiuçar, pois ele sente um desconforto ao deparar-se com estas conversas impostas por práticas sociais. “*Il*” percebe que não é o desejo de comunicar que incita as pessoas a falar, que há palavras e frases que devem ser ditas em determinadas situações, e outras que jamais têm lugar. Assim, apesar da aparente liberdade conseguida pelos portadores de tropismo com relação ao personagem, as normas sociais ainda encontram-se presentes e induzem ou reprimem seu comportamento.

Contaminado pela conversa das mulheres na cozinha, seu pensamento entra numa espiral marcada pelas repetições de palavras. Soma-se a isto o ritmo acelerado da narrativa que cria a impressão de um sentimento prestes a explodir, mas que é impelido pelas reticências. Este tempo faz com que ele reconsidere e deixe de achar tão absurdo aquilo que ouve, preferindo continuar o fingimento, continuar a acreditar que esta conversa é uma tentativa de comunicação.

‘Mais peut-être que pour eux c’était autre chose.’ C’était ce qu’il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s’infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement.

Il n’y avait rien à faire. (Tropismo II)

Em “Conversation et sous-conversation” (1964/1996), Sarraute coloca uma importante mudança de foco do romance: os atos dos personagens passam a ser menos relevantes do que sua fala. Para ela, as palavras são “*l’arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d’innombrables petits crimes*” (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1597). Perrone-Moisés (2000) define: “A subconversa desmascara o diálogo, revela seu caráter secreto de luta pela auto-afirmação, pela defesa de auto-imagens ameaçadas, e leva sempre o falante ao sentimento de sua absoluta solidão”.

Por meio desse recurso, o leitor então participa dos “*mouvements intérieurs qui préparent le dialogue depuis le moment où ils prennent naissance jusqu’au moment où ils apparaissent au-dehors [...]*” (SARRAUTE, 1964/1996, p. 1600). No texto sarrautiano, pode-se perceber entre outros recursos o discurso indireto livre e o monólogo narrativizado. Ambos os conceitos são utilizados por Sousa (1998) para analisar *Le Planétarium* (SARRAUTE, 1959/1996a).

A definição do primeiro termo é retirada de Genette (1972) e seria caracterizada “pela economia da subordinação (frase introdutória típica do estilo indireto) e pela ausência de verbo declarativo, o que consequentemente, provoca uma dupla confusão: entre discurso pronunciado e discurso interior, e entre discurso (pronunciado ou interior) do narrador e do personagem” (SOUSA, 1998, p. 23). No exemplo a seguir, o discurso indireto livre assume a complexidade do entrelaçamento de duas vozes e um pensamento, pois não se trata da simples confusão entre voz da empregada e a do narrador, mas da voz dela que se encontra na memória do portador “*il*” e invade o espaço do narrador.

[...] Il ne s’arrêta jamais au milieu de la rue pour regarder – comme autrefois, à la promenade, quand sa bonne, mais allons donc! allons!, le tirait –, il passait vite et n’entravait jamais la circulation sur la chaussée [...].
(Tropismo XXII)

Já o monólogo narrativizado seria um tipo de discurso indireto livre definido por Cohn (1981). Segundo Sousa (1998), este ocorre quando o discurso é apresentado em formulação no espírito do personagem (ainda não é sua fala), logo, não são as palavras que o atravessam, ou seja, as palavras em si não são dele. Nessa concepção, a mediação do narrador é menos atenuada. Para a estudiosa, esse é o caso em *Le Planétarium* (SARRAUTE, 1959/1996a), uma vez que os tropismos são esse momento anterior à palavra, no qual o portador ainda não tem consciência ou controle sobre o que se passa. Isso parece ocorrer também com a menina do Tropismo XV na angustiante conversa com um senhor respeitado.

Il n'y avait pas moyen de s'échapper. Pas moyen de l'arrêter. Elle qui avait tant lu... qui avait réfléchi à tant de choses... Il pouvait être si charmant... [...] (Tropismo XV)

A *sous-conversation* confunde-se com os procedimentos narrativos descritos acima. Contudo, sua definição está mais relacionada ao conteúdo do que a forma por ser este momento de curta duração anterior ao pensamento racional ou à verbalização, que Tison-Braun (1971, p. 16-17) define como:

La «sous-conversation» où Nathalie Sarraute voit le domaine propre du roman n'est pas faite de pensées muettes ou volontairement dissimulé. Elle n'est pas le monologue intérieur, elle ne s'identifie pas nécessairement à l'inconscient (le romancier n'est pas un psychanalyste), encore moins à l'ineffable, pompeux faux-fuyant. La sous-conversation c'est ce qui émane directement de l'état brut, non individualisée, déjà diversifiée en tropismes positifs et négatifs.

Por isso, é mais palpável estudá-la em sua relação com o diálogo, considerando as oposições autêntico/inautêntico, invisível/visível e interno/externo.

Pas devant lui surtout, pas devant lui, plus tard, quand il ne serait pas là, mais pas maintenant. [...]

Elle se tenait aux aguets, s'interposait pour qu'il n'entendît pas, parlait elle-même sans cesse, cherchait à le distraire: "La crise... et ce chômage qui va en augmentant. Bien sûr, cela lui paraissait clair, à lui qui connaissait si bien ces choses..." (Tropismo VII)

O Tropismo VII pode elucidar essas diferenças ao serem comparados seus dois primeiros parágrafos. Inicialmente, há os pensamentos prévios (ou concomitantes) à fala, para enfim entrar no que realmente acontece na história. Internamente “*elle*” sente uma angústia e busca guiar a conversa pois nada pode perturbar “*il*”. Ao perceber que perdeu o controle da situação, pois permitiu o silêncio e consequentemente a troca do turno conversacional, o descompasso entre a *sous-conversation* e a conversa torna evidente o conflito interno, que aparentemente não se reflete no externo.

Por hora, buscou-se ressaltar a importância da *sous-conversation* como elemento que permite ao leitor perceber o tropismo e sua relação com o cotidiano, fazendo parte do elo entre os espaços interno e externo.

2.8 ESTRUTURA DO COTIDIANO

Após esse primeiro contato, uma visão panorâmica do livro pode auxiliar na percepção do que une os textos e substitui o enredo tradicional, que também é enfraquecido pela falta de caracterização do personagem e do tempo cronológico. Assim, não existe uma história ou intriga que entrelace os tropismos, mas sim a concomitância de várias situações cotidianas que certamente se relacionam com a vivência do leitor em algum aspecto. Ressalta-se aqui a explicação precisa de Sarraute para o apagamento do enredo:

Le déroulement de ces états en perpétuelle transformation constituait une action dramatique très précise dont les péripéties devaient remplacer celles qu’offrait au lecteur l’intrigue du roman traditionnel. (SARRAUTE, 1972/1996c, p. 1703)

Num primeiro impulso, é possível que o leitor busque relacionar os tropismos pela maneira habitualmente trabalhada nos romances que, embora possam subverter a ordem dos fatos, geralmente deixam pistas para que o leitor possa reconstituir a história. Por isso, como um detetive, o leitor vê-se instigado a utilizar principalmente três categorias narrativas: o enredo, o personagem e o tempo (uma vez que a instância narrativa está apagada e o espaço constantemente sofre alterações em qualquer história).

Nessa tentativa, pode-se imaginar que a família em frente à vitrine do Tropismo I é a mesma família em casa (no Tropismo II), mesmo porque enquanto no primeiro “*ils*” está diante de uma vitrine, no segundo “*ils*” continua em frente ao espelho. E assim, o Tropismo III voltaria no tempo e mostraria como essa família mudou-se para este local ainda desconhecido. Então aparece, no Tropismo IV, “*elles*” subordinada às indicações de “*il*”;

tratar-se-ia de uma outra parte da família, na qual a personagem feminina tivesse menos poder? Seria a vingança daquele que no Tropismo II sentiu-se incapaz de parar a conversa? O leitor logo percebe que essa costura não é permitida pelo texto, que sua leitura afasta-se das possibilidades dadas no texto. É preciso, pois, buscar outra forma de interpretação.

Apesar de numerados, os textos de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) não seguem qualquer ordem, seja de composição, enredo ou relevância, a exceção do primeiro, uma vez que tem por objetivo justamente inserir o leitor no mundo dos tropismos. Eles deflagram situações do cotidiano como que vistas por uma lupa. Por isso, captar sensações em momentos simples e fazê-las sentir pelo leitor talvez seja o elo mais forte entre os textos e que justifique sua compilação. A multiplicidade de espaços e focalizações presente na obra traz o tropismo como um elemento que está em todo e qualquer lugar, embora não seja percebido no dia a dia por estar dissimulado ou reprimido.

Internamente, cada tropismo segue uma estrutura relativamente afim. Charieyras (2006) encontra cinco etapas da narrativa, muito próximas às do conto, que também podem ser entrevistas nos textos de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996). Tem-se a situação inicial (que pode não ser apresentada, mas quando é, demonstra uma estabilidade um pouco nebulosa), a introdução de um elemento perturbador (uma palavra dita ou não, um gesto que muitas vezes se relaciona a uma imposição social), que provoca uma ação (o tropismo, que na maioria dos casos é apresentado pela *sous-conversation*). A partir desse momento, o portador de tropismo que se percebe nessa situação de mal-estar demonstra uma vontade de transgredir a regra, de ir contra o estabelecido, mas não o faz. A última etapa consiste na volta ao estado de equilíbrio, diferente do primeiro. Por isso, embora essa estrutura não seja seguida fielmente em todos os tropismos, é válido compará-la a uma espiral, uma vez que, mesmo o ponto de partida não sendo igual ao de chegada, os portadores não promovem uma ação efetiva.

Essa estrutura pode também ser vista como uma crítica ao herói romanesco e à sua trajetória. O romance tradicional do século XIX buscava mostrar o aprimoramento do personagem principal. No caso dos romances balzaquianos, geralmente essa melhora estava ligada à ascensão social por meio de seu aprendizado. Essa mudança, que depende unicamente do personagem, não é mais crível para o homem do século XX, que não se vê mais como o centro das coisas e percebe sua impotência diante dos fatos, como já desenvolvido no capítulo sobre o Novo Romance.

O Tropismo XXI pode elucidar como essa estrutura é utilizada e reorganizada de acordo com a intenção de cada tropismo. A situação inicial é claramente definida no primeiro parágrafo: uma jovem vai à papelaria comprar um livro ou revista e pergunta se o escolhido é próprio para sua idade. O segundo parágrafo já apresenta uma *sous-conversation*, que parece uma intromissão do narrador para a qual o leitor não está preparado, pois o elemento constituinte do incômodo, o olhar da dona da papelaria, só é enunciado no fim do parágrafo. Continuando a construção da segunda etapa, o terceiro parágrafo apresenta uma conversa entre pessoas na papelaria que se dá em frente à jovem, que então começa a ser descrita por seus gestos. Alternando cenas internas e externas, o narrador intercala a conversa ao incômodo sentido pela jovem, marcado também pelas entradas e saídas do narrador, perceptíveis pela mudança no tom da linguagem:

[...] Eux aussi trouvaient cela? et elle se tenait devant eux dans son ensemble noir qui allait avec tout, et puis le noir, c'est bien vrai, fait toujours habillé... elle se tenait assise, les mains croisées sur son sac assorti, souriante, hochant la tête, apitoyée, oui, bien sûr elle avait entendu. (Tropismo XXI)

A conversa é claramente um martírio para a jovem, que apenas é convocada a concordar. Esse jogo de poder estabelecido pela detentora do turno conversacional é então verbalizado e desencadeia a *sous-conversation*. A moça, impossibilitada a falar sobre o assunto a ela desagradável, liberta-se ao menos em seus pensamentos e conquista na narrativa

um espaço para se agir, mesmo que por meio de imagens (construídas na imaginação), recurso próprio da narrativa sarrautiana. O trecho abaixo apresenta grifados os momentos da explicitação do poder da falante e do início da *sous-conversation*, respectivamente a segunda e a terceira etapas (esta última atrelada à quarta) da estrutura proposta por Charieyras (2006):

[...] l'ainée était une fille, eux qui avaient voulu avoir un fils d'abord, non, non, c'était trop tôt, elle n'allait pas se lever déjà, partir, elle n'allait pas se séparer d'eux, elle allait rester là, près d'eux, tout près, le plus près possible [...] Se taire; les regarder; et juste au beau milieu de la maladie de la grand'mère se dresser et, faisant un trou énorme, s'échapper en heurtant les parois déchirées et courir en criant au milieu des maisons qui guettaient accroupies tout au long des rues grises [...] (Tropismo XXI)

Nesse tropismo, a última etapa fica subentendida. Está claro que a fuga no mundo virtual, imaginário é bem sucedida, mas enquanto isso ocorre a jovem continua sentada, ouvindo a dona da papelaria em seu monólogo aprisionador. A liberdade conseguida nos pensamentos é podada pela regras sociais, afinal, ela é uma jovem educada e não deixaria a adulta falando sozinha. Essa é a ironia presente no texto: as regras sociais não impedem os acontecimentos para o qual foram criadas, aliás, talvez os promovam, inclusive. A dona da papelaria fala para si e não precisa de um interlocutor. Esse fingimento é denunciado ao mesmo tempo que perpetuado, principalmente pois a apatia no primeiro plano da narrativa é recorrente atitude dos portadores de tropismos que percebem a banalidade.

Fazer os tropismos aflorarem de situações corriqueiras é uma maneira eficiente para a identificação do leitor, pois este percebe que as contradições e oposições construídas no texto estão presentes também em sua realidade. Dificilmente os 24 tropismos da obra podem ser lidos sem que haja uma situação descrita familiar, mesmo contemporaneamente. Por isso, essa aproximação mais sensível com a obra pode fazer o leitor desprender-se dos instrumentos habitualmente utilizados para interpretar o texto sem prejuízo para a leitura. Isso significa um novo meio de cativar o leitor que, por meio da *sous-conversation*, consegue também aprofundar a visão do real e alcançar o mundo invisível.

Essas situações apresentam uma contradição que as descaracteriza como mera cópia. Apesar de serem cotidianas, as ações possuem um caráter único, que lhes é conferido pelo modo de narrar e pelo subterrâneo revelado. O Tropismo XIII transforma uma simples tarefa em missão impossível para demonstrar como a futilidade pode apoderar-se das pessoas e tornar-se sua única tarefa. No nível narrativo, desde a descrição observam-se exageros e mais uma vez tem-se a impressão de que o narrador está a zombar de todos, sobretudo quando o pronome que inicia o texto também parece incluir seus leitores na busca pelo terninho azul.

On les voyait marcher le long des vitrines, leur torse très droit légèrement projeté en avant, leurs jambes raides un peu écartées, et leurs petits pieds cambrés sur leurs talons très hauts frappant durement le trottoir.

Le petit tailleur bleu... le petit tailleur gris... Leurs yeux tendus furetaient à sa recherche... Peu à peu il les tenait plus fort, s'emparait d'elles impérieusement, devenait indispensable, devenait un but en soi, elles ne savaient plus pourquoi, mais qu'à tout prix il leur fallait atteindre. (Tropismo XIII)

Rykner (2002) também aponta cinco etapas que validariam a leitura e insere a escrita sarrautiana em uma literatura da verticalidade. Num primeiro momento, há o convite ao leitor para partilhar o tropismo. Após, há a apresentação da artificialidade que esconde o interior, a essência. Para ultrapassar esse banal, é preciso penetrar no abismo (*gouffre*) e perceber o surgimento, o início, para finalmente obter a visão do que é real de fato, autêntico. Novamente, a fenomenologia de Husserl é apresentada como componente da obra sarrautiana, pois esta também busca “*l'élucidation de l'origine qui passe par un retour au vécu, au «monde de la vie», une réactivation du sens premier enfoui sous les strates successives de sédiments déposés par le développement même de la pensée*” (RYKNER, 2002, p. 66).

A intriga, pois, teria sido suplantada pelo movimento advindo da própria busca pelo início que, segundo Françoise Asso (1995), pode ser recomeçada a todo momento no texto. Rykner (2002, p. 133) também percebe esse “*Va-et-vient entre un «dehors» mensonger mais nécessaire et un «dedans» authentique mais in formulable*”. Esta oposição pode ser

classificada pelos críticos pelos pares real/imaginário, visível/invisível, autêntico/inautêntico. É importante ressaltar que o tropismo precisa dessa oposição entre banal e profundo para surgir. Tison-Braun (1971) explica detalhadamente a presença dos clichês na obra de Sarraute, e como sua função é subentendida e preservada por aqueles que vivem em sociedade. Assim, em *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), mesmo quando o portador encontra-se sozinho, ele deve estabelecer uma relação com uma memória ou um objeto para perceber a oposição acima descrita e sentir o incômodo que inicia o tropismo.

Il existe donc, consubstantielle à la vie sociale, une censure secrète, que tout le monde est d'accord pour maintenir. Elle porte d'abord sur la condition humaine, la mort, le vertige du vide; puis sur les manifestation de cette angoisse; des névrosés, on dit simplement: c'est une vieux maniaque, pour remettre les choses en place [...]. Ainsi se crée l'univers de clichés. Le cliché ce n'est pas ce que tout le monde pense ou sent. C'est ce qu'on se force à penser ou à sentir pour échapper au vertige de la réalité. Le cliché, c'est la pensée du ON, la pensée inauthentique, celle qui permet de vivre, bien sage, et de ne rien remarquer. (TISON-BRAUN, 1971, p. 47)

Sarraute não pretende educar o leitor, mas seus textos exigem uma reflexão que pode ser realizada no âmbito literário e real, uma vez que a escritora em “Duas Realidades” (SARRUTE, 1969, p. 144-145) estabelece a relação existente entre realidade e literatura:

A realidade banal e visível que nos envolve interpõe-se, como um écran protetor, entre nós e essa nova realidade. Cada um esforça-se logo por eliminar esse corpo estranho, incômodo, talvez prejudicial, introduzido nesta realidade confortável, familiar, onde estamos instalados.[...] Assim, há na literatura um movimento constante.

A realidade invisível torna-se uma parte da realidade visível. E, inversamente, novas pesquisas conduzem à descoberta de novas realidades, desconhecidas. Este movimento é tão natural, tão necessário, tão constante, que pode dizer-se uma luta tradicional contra a tradição.

2.9 RITMO DA LINGUAGEM

A linguagem é uma preocupação de Nathalie Sarraute na medida em que a inovação literária a utiliza como mais que um mero meio de comunicação. A sensação de incômodo propulsora do tropismo geralmente está ligada à palavra que deve ou não, pode ou não ser verbalizada, por isso o tom poético: a palavra deve traduzir o que se passa não só a partir de seu sentido, mas também de sua forma, para que possa ser produzida no leitor esse incômodo encenada pelos portadores de tropismo.

Desde o início, fica clara a importância da sonoridade das palavras, que imprimem ritmo de leitura (como no jogo da pressa e da espera), mudanças de vozes (quando narrador e portador se intercalam sem que haja marcações específicas de fala) e podem também acrescentar um sentido (como a criação da impressão da morosidade do tempo já vista no emprego das *nasais*). Sobre esse ritmo, o artigo de Akane Kawakami (2004), professora doutora da escola de Artes da Universidade de Londres, demonstra a preocupação em trazer para a escrita a entonação, confirmada pela própria escritora como essencial quando afirma ler seus textos em voz alta para ter a certeza de que possuem uma certa “respiração”, “vibração”, da qual emanariam os tropismos

Para que a imersão do leitor e o emanar do tropismo sejam bem sucedidos, Kawakami (2004, p. 502), afirma que *“Both tropisms and ‘accent’[pronúncia, ritmo e estilo pessoal] are concerned with that element of emotional shaping in communication that cannot be transcribed, but which is precisely what Sarraute wants to capture in her own working”*. Apoiando-se nas similaridades entre o *accent d’impulsion*, de Gustave Kahn, e o tropismo, Kawakami separa as frases sarrautianas em versos (respeitando vírgulas e pontos como indicadores de mudança de verso) e faz a escansão mostrando como a quebra da regularidade rítmica e métrica acompanha uma mudança no plano do conteúdo. No Tropismo VIII, estão

juntos o avô e seu neto em uma situação cotidiana. Eles precisam atravessar a rua. O avô então lhe ensina a olhar para os lados e a temer a morte.

Quand il lui arrivait de sortir avec l'un d'eux, d'emmener l'un d'eux 'promener', il serrait fort, en traversant la rue, la petite main dans sa main chaude, prenante, se retenant pour ne pas écraser les minuscules doigts, pendant qu'il traversait en regardant avec une infinie prudence, à gauche et puis à droite, pour s'assurer qu'ils avaient le temps de passer [...]

Et il lui apprenait, en traversant, à attendre longtemps, à faire bien attention, attention, attention, surtout très attention, en traversant les rues sur le passage clouté, car 'il faut si peu de chose, car une seconde d'inattention suffit pour qu'il arrive un accident'. (Tropismo VIII)

No plano da linguagem, a mudança de ritmo marcada pela pontuação e pela repetição mostra a passagem da situação corriqueira ao tropismo. No primeiro parágrafo, os sintagmas separados por vírgulas adicionam informações variadas que auxiliam na composição da cena. Dois trechos enunciam a mudança da situação corriqueira para um nível mais profundo: “*il serait fort*” e “*se retenant pour ne pas écraser les minuscules doigts*”. Já o segundo parágrafo traz repetições que prolongam o tempo da leitura e tornam a situação circular. Isso indica o início do tropismo, ou como aponta Rykner (2002) o momento em que o leitor (junto ao portador e ao narrador) mergulha no abismo para buscar a essência, o início.

Esta passagem entre a situação de aparente tranquilidade e o início do tropismo pode ocorrer de forma mais abrupta, como no Tropismo IV, pela rapidez impressa na leitura.

Elles baragouinaient des choses à demi exprimées, le regard perdu et comme suivant intérieurement un sentiment subtil et délicat qu'elles semblaient ne pouvoir traduire.

Il les pressait: “Et pourquoi? et pourquoi? Pourquoi suis-je donc un égoïste? Pourquoi un misanthrope? Pourquoi cela? Dites, dites!”

Au fond d'elles-mêmes, elles les savaient, elles jouaient un jeu [...]. (Tropismo IV)

Pelas perguntas ásperas ditas por “*Il*” inicia-se o momento de tensão já enunciado no primeiro parágrafo pelo sentimento que “*elles*” não podia verbalizar. Essa dificuldade de comunicar algo interior (bem como o silêncio) é uma das portas de entrada para o

aparecimento do tropismo. “Il” é o único que fala explicitamente; “elles” apenas se expressa pelo narrador ou por um leve discurso indireto livre, como em “*Oui, oui, on peut essayer, cela prend*”. Isso configura a relação de poder estabelecida entre os portadores de tropismo e, conseqüentemente, quem ditará as regras do jogo. “*Au fond d’elles-mêmes, elles le savaient, elles jouaient un jeu, elles se pliaient à quelque chose*”.

O jogo é pontuado pelo narrador por palavras que mostram que esta relação entre eles é tão comum e aceita que se mostra como uma dança. Com seus passos de avanço e recuo já estabelecidos, cada qual sabe seu lugar e suas possibilidades, não podendo ninguém sair do ritmo ou dar um passo em falso. “il” é o “*maître de ballet*”, com sua batuta, fazendo-as obedecer. Elas se curvam docemente, submetendo-se a esta relação de zombaria e ironia que poderia ficar perigosa. “*Là, là, là, elles dansaient, tournaient et pivotaient, donnaient un peu d’esprit, un peu d’intelligence, mais comme sans y toucher, mais sans jamais passer sur le plan interdit qui pourrait lui déplaire*”.

Além das palavras que apresentam em seu significado as ideias de dança e jogo, as repetições de sons sugerem uma musicalidade com retomadas constantes. No trecho acima, além das repetições das palavras e expressões “*là*”, “*un peu*”, “*mais*” e “*sans*”, o imperfeito com seu som final característico ajuda na construção deste eco, que faz com que a leitura também pareça seguir o ritmo da dança, e a linguagem aproxima-se muito de um poema (KAWAKAMI, 2004).

A tensão do texto parece aumentar consideravelmente com o embaralhamento das vozes de “*elles*” na narração. Não é possível determinar ao certo se os pensamentos são verbalizados, o que não interfere na validade dos sentimentos experienciados. O início do parágrafo é claramente a fala dele, que detém o poder, mas logo a mistura de vozes tensiona a narrativa, imprimindo-lhe rapidez e confusão.

“Et pourquoi? Et pourquoi? Et pourquoi?” Allez donc! En avant! Ah, non, ce n’est pas cela! En arrière! En arrière! Mais oui, le ton enjoué, oui, encore, doucement, sur la pointe des pieds, la plaisanterie et l’ironie. Oui, oui, on peut essayer, cela prend. Et l’air naïf maintenant pour oser dire de vérités qui pourraient sembler dures, pour s’occuper de lui, car il adorait cela, le taquiner, Il adorait ce jeu. (Tropismo IV)

A narração é acelerada por este emaranhado que configura a *sous-conversation*, já trabalhada anteriormente. Nesse trecho, a repetição caracteriza claramente um movimento importante presente nos textos sarrautianos, trabalhado nas pequenas partes e no todo, muitas vezes com a finalidade de imprimir à situação tropística um caráter circular. O texto começa numa relativa estabilidade, chega a um nível de tensão alto e volta a uma relativa estabilidade que não é igual à primeira. Esta estrutura pode ser comparada a uma espiral: a repetição é constante, mas não leva ao estágio inicial.

Quel épuisement, mon Dieu! Quel épuisement que cette dépense, ce sautiellement perpétuel devant lui: en arrière, en avant, en avant, en avant, et en arrière encore, maintenant mouvement tournant autour de lui, et puis encore sur la pointe des pieds, sans le quitter des yeux, et de côté et en avant et en arrière, pour lui procurer cette jouissance. (Tropismo IV)

O último parágrafo está repleto de repetições. As aliteraões das nasais e oclusivas parecem marcar o tempo e o contratempo da dança, o momento do passo e do deslizar. A espiral então fica cada vez mais estreita, suas voltas menores implicam na leitura mais rápida e inebriante, girando em torno dele sem lhe tirar os olhos. O prazer encontrado ao final está ligado ao término destes giros e passos para frente e para trás em volta dele. A saída da espiral feita pelo leitor não é explicitamente conseguida por “elles”, que continua a servi-lo em seus desejos, subserviência tratada ao estudar o poder e o medo.

Os tropismos tem, em geral, esse caráter de movimento espiral em sua estrutura, pois a maioria dos portadores de tropismos encontra-se paralisada diante das situações de medo, poder e silêncio.

Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond, comme s'ils avaient le vertige, mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme s'ils avaient mal au coeur mais ne pouvaient pas s'arrêter [...] (Tropismo II)

O Tropismo XXIV enuncia ao final uma brincadeira de roda, evidenciando a estrutura em seu conteúdo. O último parágrafo do livro remete ao cerco em que se encontram os portadores de tropismos, presos pelo poder exercido de outros que se valem das regras, das normas sociais para controlar a situação, que mais parece uma brincadeira de crianças.

Et quand ils voyaient qui rampait honteusement pour essayer de se glisser entre eux, ils abaissaient vivement leurs mains entrelacées et, tous s'accroupissant ensemble autour de lui, ils le fixaient de leur regard vide et obstiné, avec leur sourire légèrement infantile. (Tropismo XXIV)

Há ainda as marcas de oralidade que, assim como o ritmo, são fundamentais para a criação da atmosfera de tensão, ou também para que o falante continue detentor do turno conversacional. O Tropismo XV mostra como a hesitação na pronúncia de uma palavra pode consolidar o poder que “*il*” possui na conversa e dar início ao tropismo. Esse texto será retomado adiante, logo, o que convém ressaltar nesse momento é a importância da palavra enquanto fala para esses portadores de tropismo.

“[...] Je me souviens, tenez, quand j'étais jeune, je m'étais amusé à Traduire du Dickens. Thackeray. Vous connaissez Thackeray? Th... Th... C'est bien comme cela qu'ils prononcent? Hein? Thackeray? C'est bien cela? C'est bien comme cela qu'on dit?

Il l'avait agrippé et la tenait tout entière dans son poing. (Tropismo XV)

2.10 CRISTALIZAÇÃO DE SENSACÕES

Para evidenciar os tropismos sem valer-se dos significados já estratificados das palavras, Sarraute buscará imprimir no texto uma sensação ou sentimento pela construção imagética. Dessa forma, o leitor, antes de compreender racionalmente o que se passa, deve se imaginar na determinada situação e, assim, a definição ou a delimitação do que acontece torna-se secundária diante das possibilidades de interpretação advindas dessa escrita sensível.

Como afirma Tison-Braun (1971, p. 21), “*C’est autour d’une image que la sensation se cristallise [...]*”. Em Sarraute, segundo o crítico, a imagem adquire um estatuto singular:

L’image ici n’est pas une métaphore – ou une allégorie – destinée à faciliter la compréhension, ce n’est pas une transcription, une traduction, de la pensée à l’usage des esprits débiles. C’est la pensée même en train d’éclorre, la «matière mentale» avant son élaboration – et sa déformation – par l’intelligence. (TISON-BRAUN, 1971, p. 22)

Sarraute não busca a palavra perfeita como Flaubert, mas sim um texto que reenvie a uma sensação. Ou seja, é o conjunto de palavras que formará uma imagem que não poderia ser traduzida por apenas uma. No ensaio “Flaubert le précurseur” (SARRAUTE, 1986/1996a), Nathalie Sarraute reforça que a função da linguagem é significar, e que as palavras, bem ou mal, remetem a um sentido. Assim, na literatura, as imagens formadas a partir delas devem depender também da sonoridade, do lugar, dos sentidos e das relações que estabelecem umas com as outras. Se o sentido das palavras não é estanque e, ao mesmo tempo, existe um conjunto de significados que já lhes são próprios, é preciso buscar recursos linguísticos para promover a ressignificação, ou seja, para afastar a palavra de seus significados já conhecidos, banalizados pelo uso, e dar-lhe um novo sentido que remeta a uma sensação.

Duarte (2007, p. 130) afirma, ao analisar o conjunto dos romances de Sarraute, que “Os tropismos na obra de Nathalie Sarraute tiram, portanto, a sua força daquilo que insinuem, sem deixar exatamente que uma palavra os sintetize”. O trecho seguinte do Tropismo VIII pode ser um exemplo para entender como as palavras unem-se para formar uma imagem, e como a relação entre as imagens será utilizada para insinuar e não estratificar uma sensação.

L’air était immobile et gris, sans odeur, et les maisons s’élevaient de chaque côté de la rue, les masses plates, fermées et mornes des maisons les entouraient, pendant qu’ils avançaient lentement le long du trottoir, en se tenant par la main. Et le petit sentait que quelque chose pesait sur lui, l’engourdissait. Une masse molle et étouffante, qu’on lui faisait absorber inexorablement [...] (Tropismo VIII)

A superposição de detalhes forma a imagem aos poucos, como se constrói uma maquete. Isto não implica apenas no ritmo da leitura, mas também na elaboração da sensação. O movimento vagaroso tem três principais constituintes linguísticos: o léxico (*immobile, s'élevaient, avançaient lentement*), a sonoridade (sobretudo das nasais em “*fermées et mornes de maisons*” e “*en se tenant*”) e a pontuação. As vírgulas mostram o início e o fim de cada imagem que o leitor deve elaborar para mentalizar a cena, o que promove certa independência de cada imagem. Dessa forma, cria-se uma atmosfera que gradualmente ganha contornos concretos até tornar-se algo que possui peso e pode ser engolido. Esse procedimento é utilizado por Sarraute para materializar a sensação a ponto de sua presença poder ser sentida por mais de um sentido, deixando de habitar apenas o mundo virtual ou interior e transportando-se para a realidade concreta dos portadores.

Outro procedimento linguístico importante para a criação de uma atmosfera é a reiteração. Em Sarraute, percebe-se que o objetivo não é dizer novamente, mas dizer diferentemente, pois há a anulação ou esvaziamento do sentido primeiro para que outro apareça. Como no já estudado Tropismo II, observa-se ao invés da reiteração do significado da palavra, a elaboração da espiral, movimento que consome o portador, a partir da relação estabelecida entre as palavras repetidas: “*Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond [...]*”

A importância das relações lexicais também é recorrente nos textos de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996). Há muitos parágrafos que trazem palavras de diferentes classes gramaticais relacionadas por seu significado a um mesmo campo semântico. Sobre isso, Germana Sousa demonstra que essa preocupação estética deve ser respeitada também na tradução. Em relação ao Tropismo I, Sousa (2012, p. 7) ressalta:

Se nos primeiros trechos do texto, os verbos empregados para ilustrar o surgimento das pessoas nas ruas remetem ao processo de exsudação da água, da umidade, provocados pelo calor, quais sejam “soudre, éclore, écouler, suinter”, e cuja imagem é reforçada pelo substantivo “tiédeur” determinado pelo adjetivo “moite”, no segundo trecho [...], o movimento de aglutinação é vertido pelos substantivos “noyaux, remous, engorgements”, e adjetivos “légers, compacts, immobiles [...]

A comparação é outro recurso importante na construção das imagens, sobretudo quando se deseja transmitir uma sensação advinda do mundo invisível, interior.

Comme un cloporte, elle avait rampé insidieusement vers eux et découvert malicieusement “le vrai de vrai”, comme une chatte qui se poulèche et ferme les yeux devant le pot de crème déniché”. (Tropismo XI)

Geralmente de maneira direta, a comparação é feita pela palavra “*comme*”, que introduz uma imagem mais ou menos complexa. Essa complexidade diz respeito à quantidade de elementos que compõem a imagem, pois a maioria das comparações, mesmo quando elaboradas a partir de um elemento (“*comme un cloporte*”), induzem um movimento e, por estarem muito relacionadas ao cotidiano e à praticidade, reenviam a uma imagem simples e eficiente para insinuar a sensação (“*comme une chatte qui se poulèche et ferme les yeux devant le pot de crème déniché*”).

O trecho do Tropismo XXII, por exemplo, apresenta vários elementos que constituem uma cena de filme, logo, apesar da complexidade na quantidade de detalhes, a cena é imaginada rapidamente na leitura.

S’il sentait derrière lui leur regard l’observant, comme le malfaiteur, dans les films drôles, qui, sentant dans son dos de regard de l’agent, achève son geste nonchalamment, lui donne une apparence désinvolte et naïve, il tapotait, pour bien les rassurer, avec trois doigts de la main droite, trois fois trois, le vrai geste efficace pour conjurer. (Tropismo XXII)

Entretanto, essa relação entre a imagem suscitada e a realidade não pode ser vista como possuidora dos mesmos objetivos do romance realista. Nas palavras de Murcia (1998, p. 87),

Revendiquant son statut de production imaginaire, renonçant au mirage représentatif, il conteste les différentes illusions qui garantissaient sa soi-disant naturalité: l'illusion référentielle (relation mimétique entre récit et monde réel), l'illusion de la continuité (unité et homogénéité d'un monde construit selon les principes logiques de causalité et de non-contradiction), l'illusion de la transparence (le récit semble «aller de soi», le travail du texte est occulté). L'intrigue est détrônée au profit du mouvement même de l'écriture, qui devient l'enjeu de l'acte créateur.

Murcia (1998) ressalta que, por causa da arbitrariedade do signo, o real romanesco é essencialmente imaginário, virtual. Sarraute utiliza-se dessa constatação em suas descrições. Ao invés de limitar a construção da imagem a seus elementos ordinários, a escritora busca elaborar uma sensação a partir de imagens sensibilizadoras para aquela situação por meio da analogia. O parágrafo retirado do *Tropismo V* mostra na última frase a cena, a ação ocorrida: o fechamento da porta do escritório. A simplicidade do fato, todavia, encobre a atmosfera silenciosa realmente relevante, pois o essencial é transmitir o que se passa no mundo interior e autêntico.

Elle entendait dans le silence, pénétrant jusqu'à elle le long des vieux papiers à raies bleues du collier, le long de peintures sales, le petit bruit que faisait la clef dans la serrure de la porte d'entrée. Elle entendait se fermer la porte du bureau. (*Tropismo V*)

Ao analisar a imagem como elemento comparativo, pode-se observar que dela surgem sensações que preenchem os portadores e movem-nos na narrativa. Tison-Braun (1971, p. 22) ressalta que “*C'est sous forme d'image que le sujet, imperceptiblement dédoublé, prend conscience de ses désirs et de ses craintes*”. Logo, é importante revelar algumas dessas sensações presentes em *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), como o poder, o medo e o silêncio.

2.10.1. PODER

Essa sensação é geralmente própria de duas atitudes que os portadores podem assumir: possuir (ou acreditar-se possuidor) do conhecimento e falar, controlar uma conversa. Uma situação tropística recorrente pode ser evidenciada pelo tropismo XV, que começa por explicitar a imagem elevada que uma criança tem das pessoas mais velhas por sua experiência e seu conhecimento. A jovem, então, procura absorver aquilo que “*elle*” teria de instrutivo a lhe ensinar por meio da conversa. O diálogo é apresentado ao leitor a partir de uma única perspectiva, a dele. Assim, tanto “*elle*” quanto o narrador entregam o poder da palavra a “*il*”.

Il se soulevait péniblement: ‘Tiens! vous voilà! Eh bien, comment ça va-t-il? Et que faites vous? Ah! vous retournez encore en Angleterre? Ah! oui?’
(Tropismo XV)

A conversa acima, como habitual em Sarraute, pode ser vista como um diálogo típico dos romances do século XIX, embora não apresente as marcações formais de pontuação e as apresentações do narrador em relação a quem tem a palavra. Pode-se inferir desta disposição de diálogo que, da perspectiva de quem fala e do ouvinte, as palavras do mais velho são as mais importantes por serem as únicas transcritas para o leitor. Sobre essa relevância, é importante lembrar que os portadores de tropismos afirmam-se como sujeitos pela fala, uma vez que é a partir dela que eles podem deixar de ser amorfos, nomear as coisas e controlar os outros em suas ações. Assim, sentem-se seguros por estarem no mundo conhecido, onde cada palavra tem um significado partilhado por todos. Isso ocorre no tropismo VI, quando “*elle*” vale-se de palavras que remetem a um significado comum (*porte*, *téléphone*) para demonstrar a importância do que diz pela concretude dos objetos que, ao final, adquirem movimento e produzem barulho, provando sua existência:

[...] “On vous appelle. Vous n’entendez donc pas? Le téléphone. La porte. Il y a un courant d’air. Vous n’avez pas fermé la porte, la porte d’entrée!” Une porte avait claqué. Une fenêtre avait battu. Un souffle d’air avait traversé la chambre. (Tropismo VI)

Nos jogos de poder, é possível dizer que os portadores nomeiam para não serem nomeados. No entanto, a forma como a palavra é dita e sua escolha são mais relevantes do que seu significado. Essa presença da palavra é o principal instrumento de poder utilizado pelos portadores, como aponta Rykner (2002, p. 56):

Ainsi manipulé, le mot cherche dès lors moins à faire sens qu'à blesser, en se posant arbitrairement sur personnes et objets. Comme arme, il perd quasiment sa qualité de signe. Car il n'est plus la simple présence d'une absence (représentant d'une réalité absente ou abstraite), il est une présence absolue (représentant de soi-même, présence de sa propre présence). Il ne *signifie* plus, il *est*. Il ne *dit* plus, il *fait*.

Voltando ao Tropismo XV, “*elle*” no início dispõe-se a ouvi-lo, enquanto “*il*” parece inseri-la na conversa com suas perguntas. Não é possível ter certeza de que até este momento “*elle*” não tenha pronunciado de fato qualquer palavra, mas, independentemente de suas palavras terem sido proferidas, elas não são relevantes para que o diálogo se estabeleça. Este poder de dizer exercido pelo único “falante” é compactuado por aquela que ouve. Seu esboço de fala não merece aspas, o narrador ocupa-se em reportá-lo e, após duas linhas, “*il*” a interrompe para continuar suas observações.

Elle y retournait. Vraiment, elle aimait tant ce pays. Les Anglais, quand on les connaissait...

Mais il l'interrompait: “L'Angleterre... Ah! oui, l'Angleterre... Shakespeare? Hein? Hein? Shakespeare. Dickens [...]”

Il l'avait agrippée et la tenait tout entière dans son poing. (Tropismo XV)

Quando “*elle*” começa a ter mais espaço na situação, seja na conversação ou na *sous-conversation*, “*il*” logo impõe seus conhecimentos por palavras carregadas de significados. Em Sarraute, não raro a fala é destacada para mostrar o poder que exerce quem profere as palavras em relação a quem as ouve, sobretudo quando o primeiro busca palavras que possam ampliar as possibilidades de assuntos da conversação. No caso do Tropismo XV, o falante não pode dar tempo para que “*elle*” roube o turno conversacional (por meio do silêncio, por

exemplo) e fala sem parar. Já a ouvinte demonstra passividade e logo torna-se prisioneira da situação. Portadores que assumem essa atitude geralmente percebem a ordem social como uma imposição arbitrária ou uma tolice e, ao sentirem esse incômodo, tentam desvencilhar-se da situação. Porém, dificilmente conseguem abdicar de seu medo e disputar o poder com o outro.

Este poder que “*il*” demonstra ao guiar e manipular o diálogo é configurado antes mesmo que as palavras se façam presentes e é compactuado por aquela que ouve, pois desde o início o tem como superior. Um exemplo dessa visão aparece no texto pela grafia da palavra *Messieurs*, com inicial maiúscula. Outros tropismos também revelam essa manipulação por parte daquele que é mais velho sobre o que sabe pouco das coisas, que acaba por tornar-se submisso à situação. É o caso do Tropismo I, no qual as crianças esperam a atitude dos adultos, do Tropismo VIII, que relata a conversa do avô e seu neto sobre a morte ao atravessar a rua, e do Tropismo XVII, no qual, durante um piquenique, a criança não tem liberdade para afastar-se dos adultos, mesmo caso do Tropismo XXI.

Já no Tropismo XII, o poder de ser o “único falante” é conferido ao portador por seu *status* de professor de literatura. Esse poder pelo conhecimento (ou por acreditar-se conhecedor) também pode ser encontrado no Tropismo XI.

“Il n’y a rien”, disait-il, “vous voyez, je suis allé regarder moi-même, car je n’aime pas m’en laisser accroire, rien que je n’aie moi-même mille fois déjà étudié cliniquement, catalogué et expliqué” (Tropismo XII)

É possível relacionar brevemente outras duas possibilidades de demonstração de poder. A primeira já foi evidenciada na análise da *sous-conversation*: alguns portadores precisam ter o controle do diálogo para manipular os outros como marionetes. Os Tropismos IV, VI e VII, já analisados anteriormente, buscam justamente pela posse do turno conversacional, pelas ordens ou pelo assunto a ser tratado o *status* de “personagem principal”. É preciso entrever

nesses portadores que, embora transmitam a imagem de que estão no controle, também têm medo e interiormente estão inseguros.

Por fim, os Tropismos XIV, XIX e XXIII apresentam portadores que, por meio de uma manipulação torturante, conseguem paralisar o outro. Essa imobilidade é o principal recurso do qual os submetidos ao poder valem-se. Esses portadores querem ser aceitos, buscam fazer parte, têm medo da solidão e submetem-se a um aprisionamento, que pode ser concretizado por imagens de circularidade, como no Tropismo XXIII:

Ils l'entouraient, tendaient vers elle leurs mains [...]. Ils se resserraient le lien un peu plus fort, bien doucement, discrètement, sans faire mal, ils rajustaient le fil ténu, tiraient...

Et peu à peu une faiblesse, une mollesse, un besoin de se rapprocher d'eux, d'être approuvée par eux, la faisait entrer avec eux dans la rode.

Embora em seus pensamentos muitos consigam escapar, a atitude de espera, apatia e paralisia promove no outro uma preocupação: o silêncio.

[...] quand ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine, toute tapissé de ventouses mouvantes, ils se sentaient glisser, tomber de tout leur poids écrasant tout sous eux: cela sortait d'eux, des plaisanteries stupides, des rincanements, [...]. Et elle se repliait doucement – oh! c'était trop affreux! [...] (Tropismo XIV)

2.10.2. SILÊNCIO

O diálogo do texto IX mostra o perigo que o silêncio representa numa conversa, pois é por ele que podem ocorrer as trocas nos turnos conversacionais, por exemplo. O medo de descobrir o que de fato se passa com ela, sentada num canto da poltrona, assustadora, o faz falar sem parar. *“Il s’agit de créer un monde sans aspérité, sans fissures et d’en parler sans cesse pour bien affirmer qu’il ne s’y passe rien que d’ordinaire”* (TISON-BRAUN, 1971, p. 42). Ademais, qualquer pausa ou pergunta poderia significar dar-lhe o direito de refletir, de posicionar-se.

Il y avait un grand vide sous cette chaleur, un silence, tout semblait en suspens; on entendait seulement, agressif, strident, le grincement d'une chaise trainée sur le carreau, le claquement d'une porte. C'était dans cette chaleur, dans ce silence – un froid soudain, un déchirement. (Tropismo V)

Neste trecho, é evidente que o barulho e o movimento são perigosos. Segundo Braun (1971, p. 45), “*L’art consiste à faire vibrer ce silence*”, e os portadores de tropismos parecem sempre fugir desta vibração. Ao falar sobre os silêncios em Nathalie Sarraute, Braun considera que existiria na vida social uma censura secreta com a qual todos estão de acordo a manter para evitar qualquer problema, confronto ou assunto complexo. Por isso é criado o “universo dos clichês”, definidos por ela como aquilo que o homem se força a pensar ou a sentir para escapar da vertigem da realidade.

Essa espera por algo desconhecido torna-se por vezes angustiante. O silêncio crescente que domina o portador de tropismos pode ser percebido com mais clareza no texto V. A gradação “*attendre, demeurer, ainsi immobile, ne rien faire, ne pas bouger [...] ne rien entreprendre [...]*” demonstra a contaminação por essa atmosfera inebriantemente silenciosa, que desacelera o ritmo da leitura e obriga o leitor a esperar, assim como em:

Elle restait là, toujours recroquevillée, attendant, sans rien faire. La moindre action, comme d’aller dans la salle de bains se laver les mains, faire couler l’eau du robinet, paraissait une provocation, un saut brusque dans le vide, un acte plein d’audace. (Tropismo V)

«On dirait que leur état naturel est le silence, constatait Roquentin, et la parole une petite fièvre qui les prend par moments.» En effet, leur parole est comme un délire calme. (TISON-BRAUN, 1971, p. 40).

Os motivos desse silêncio são variados, como a paralisia advinda do poder que o outro exerce, ou a falta de confiança em si e no outro, ou ainda a solidão, mas podemos destacar aqueles que, segundo Charieyras (2006), estão relacionados à linguagem. É preciso lembrar que dizer em voz alta é um ato valoroso, pois são muitos os portadores que não querem,

podem ou se recusam a dizer um “*Ne me parlez pas de ça*”¹⁷ (Charieyras, 2006, p. 46). Dentre essas, há em Tropismes (SARRAUTE, 1957/1996) os que não podem dizer por educação (cerceamento social por serem mais novos, por exemplo). Em uma entrevista a Claude Régy, Sarraute (1990/2002, p. 166) explica a importância do silêncio.

Ce n’est pas le silence en soi qui est important, c’est le silence en tant que recueillement créateur, ou recueillement, tout simplement, des avant-échos... - comme si une phrase avait des échos avant d’être proférée.

Já nos Tropismos XVI e XVII, o que se percebe é uma imobilidade que se explica pela falta de vontade de viver. “*Il ne fallait pas se révolter, rêver, attendre, faire des efforts, s’enfuir, [...] en acceptant modestement de vivre – ici ou là – et de laisser passer le temps*” (Tropismo XVI).

Silêncio e medo se encontram em alguns tropismos, pois quando não há barulho não é possível identificar o que acontece exatamente, e isso aterroriza muitos portadores. O silêncio pode implicar num maior espaço para os pensamentos, para a dilatação do tempo interior que proporciona aos portadores uma liberdade a qual não estão acostumados, uma vez que é sempre mais seguro ficar no ambiente dos clichês, do inautêntico. Por isso, são recorrentes as conversas sobre a vida alheia, o tempo, as futilidades.

Il sentait qu’à tout prix il fallait la redresser, l’apaiser, mais que seul quelqu’un doué d’une force surhumaine pourrait le faire, quelqu’un qui aurait le courage de rester en face d’elle, là, bien assis, bien calé dans un autre fauteuil, qui oserait la regarder calmement, bien en face, saisir son regard, ne pas se détourner de son tortillement. ‘Eh bien! Comment allez-vous donc?’ il oserait cela. [...] – et puis il attendrait. Qu’elle parle, qu’elle agisse, qu’elle se révèle, que cela sorte, que cela éclate enfin – il n’en aurait pas peur.

Mais lui n’aurait jamais la force de le faire. [...]

¹⁷ Expressão que intitula umas das partes (ou capítulos) do romance *L’Usage de la Parole* (SARRAUTE, 1980/1996).

Mais quoi donc? Qu'était-ce? Il avait peur, il allait s'affoler, il ne fallait pas perdre une minute pour raisonner, pour réfléchir. Et, comme toujours dès qu'il la voyait [...]. Il se mettait à parler, à parler sans arrêt, de n'importe qui, de n'importe quoi [...]. (Tropismo IX)

Esta subserviência aparece como constitutiva de muitos portadores de tropismo e pode estar ligada ao medo que se tem de mudar o que está posto, de perturbar o aparentemente seguro, além da já enunciada necessidade que sentem de participarem do grupo. Por isso, muitas vezes o silêncio é a saída mais protetora para o terror que sentem ao perceberem-se diante de si próprios, de seus anseios e necessidades.

2.10.3. MEDO

Embora as outras sensações também possam apresentar essa característica, o medo assume uma concretude na maioria dos textos em que aparece, o que configura sua existência como algo impossível de ser ignorado. Como exemplo, o Tropismo XX trata o medo, que mesmo espacializado não perde sua subjetividade. Um início tradicional coloca o leitor a par de uma situação passada que continua a influenciar o sujeito: o medo do escuro. O primeiro parágrafo contrapõe o ambiente escuro (provavelmente o quarto), quando parece haver movimento, ao iluminado, no qual as coisas “*devenaient figés et morts*”.

É possível entrever um medo recorrente nos outros tropismos: o mundo visível, conhecido e repleto de clichês, que todos podem ver é seguro, o aterrorizador é o que está escondido. É interessante perceber que não é preciso mudar de ambiente, tão pouco introduzir um elemento novo, basta a visão não conseguir apreender com clareza e definição para que o medo se instaure. As expressões sublinhadas no trecho abaixo reforçam a oposição criada entre o claro e o escuro (que implicam na definição do objeto) e mostram como o medo adquire contornos espaciais, tornando-se algo palpável no mundo do visível para “*il*”:

[...] il les faisait encore venir pour *regarder partout*, chercher en lui, *bien voir et prendre entre leurs mains* les peurs blotties en lui dans les recoins et les *examiner à la lumière*. (Tropismo XX, grifos nossos)

As portadoras e mesmo o narrador parecem não entender de que “*il*” tem medo, mas sabem como combatê-lo: basta trazê-lo ao mundo visível. Para isso, recorrem aos assuntos mais banais e corriqueiros (casamento, promoção no trabalho) para que “*il*” endireite-se e tome a postura adequada.

[...] Pour un instant, il se croyait plus fort, soutenu, rafistolé, mais déjà il sentait que ses membres devenaient lourds, inertes [...] il avait, comme avant de perdre connaissance, des picotements dans les narines; elles le voyaient se replier tout à coup, prendre son air bizarrement absorbé et absent; alors avec des tapes légères sur les joues – le voyages des Windsor, Lebrun, les quintuplées – elles le ranimaient. (Tropismo XX)

O medo é claramente espacializado no trecho final: “*la peur se reformait en lui, au fond des petits compartiments, des tiroirs qu’elles venaient d’ouvrir [...]*”, mas não perde sua profundidade, mesmo estando relacionado aos objetos cotidianos. O portador espera, assim, que a concretude e a familiaridade possam amenizar ou camuflar o medo. Como em outros exemplos, os objetos podem reter significados que lhes são dados pelos próprios portadores.

Os portadores de tropismos demonstram cansaço e fraqueza diante da situação incômoda, mas não parece que já tenham tentado trocar sua subserviência pelo poder, mesmo porque os portadores que detêm poder também tem medo, sobretudo de perder sua posição. O medo pode surgir por pressão das palavras (como em todas as situações que incluam um portador jovem ou criança relacionando-se com um mais velho), por impotência de transgredir ou modificar a situação, (como nos Tropismos II, IV), para não desapontar o outro, sobretudo no diálogo, protegendo alguém da palavra (Tropismo XIV).

Como consequência desse medo, além da subserviência, pode ser citado o conformismo característico da maioria dos portadores no fim, demonstrando a impossibilidade de mudança, como o casal idoso do Tropismo XVI, “[...] *usés, ‘comme de vieux meubles qui ont beaucoup servi [...]*” e que agora não esperam nem querem “*Rien d’autre, rien de plus, ici ou là [...]*”.

É preciso reforçar ainda que quanto mais distante do invisível, do mundo interior, mais seguro se está. Por isso a necessidade de valorizar (ou transformar o que não é em) algo familiar, conhecido, palpável, o que implica em viver o clichê:

Et elles parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, les retournant, puis les retournant encore, d'un côté puis de l'autre, les pétrissant, les pétrissant, roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrate et pauvre qu'elles avaient extraite de leur vie (ce qu'elles appelaient "la vie", leur domaine) la pétrissant, l'étirant, la roulant jusqu'à ce qu'elle ne forme plus entre leurs doigts qu'un petit tas, une petite boulette grise. (Tropismo X)

Tison-Braun (1972, p. 18), no Colóquio de Cerisy-la-Salle, reforça que "*Le monde de tropismes est donc celui da la terreur, de la solitude et de la dissimulation*". Esse "real em movimento" ameaça constanetemente a estabilidade do cotidiano, o que a faz concluir que os portadores de tropismo são medo puro e temem perceber que o mundo disforme é na verdade o que eles têm de mais autêntico, eles temem "*la rencontre brutale avec la vérité*" (TISON-BRAUN, 1972, p. 18). Por isso, procuram refugiar-se no que o mundo pode oferecer de seguro, de concreto. Logo, o objeto como forma e funcionalidade apresenta-se como esse porto seguro à primeira vista; isso porque, pelo olhar subjetivo, ele é rapidamente carregado por significados e também pode tornar-se um desencadeador de tropismos.

2.10.4. OBJETO

A importância do objeto na narrativa é sublinhada por Françoise Baqué (1972, p. 65):

Il existe toute une tradition littéraire de l'objet. Les choses – vêtements, meubles, etc. – ont toujours constitué non seulement l'entourage, mais le prolongement nécessaire du personnage de roman, la marque distinctive de sa position sociale et de son caractère particulier, l'instrument et le reflet de ses rapports avec les autres.

Logo, esse será um tema importante para os novos romancistas, que em *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) aparecerá habitualmente como algo que dá ou deveria dar segurança ao portadores. Ele também pode aparecer como elemento concreto que transporta

as sensações, ao assumir a função do outro na relação que desencadeia o tropismo. Por isso, a busca por objetos familiares é recorrente, sobretudo quando esses dizem respeito à infância.

O Tropismo XXII mostra uma necessidade de adequação do sujeito ao seu meio, o que o faz ignorar seus anseios e seus hábitos de infância. “*il*” espera que ninguém esteja vendo para poder exercer sua mania que em muito lhe acalma. Os objetos ganham importância, pois além de uma função afetiva estabelecida entre eles e o portador, remetem a “espaços imaginários”, como neste trecho:

Les objets se méfiaient aussi beaucoup de lui et depuis très longtemps déjà, depuis que tout petit il les avait sollicités, qu’il avait essayé de se raccrocher à eux, de venir se coller à eux, de se réchauffer, ils avaient refusé de ‘marcher’, de devenir ce qu’il voulait faire d’eux, ‘de poétiques souvenirs d’enfance’. (Tropismo XXII)

Esse tropismo está baseado na relação que “*il*” estabelece com os objetos. Estes parecem ganhar vida, pois desconfiam do portador e recusam-se a fazer parte de suas memórias. “*il*” não consegue mais se reconhecer em seus objetos, o que cria uma angústia, como se fosse imperativo que as coisas devam ter um significado para cada um. Mesmo nas viagens, o portador busca algo que lhe seja conhecido:

[...] des objets lui jetaient une parcelle – à lui aussi, bien qu’il fût inconnu et é tranger – de leur rayonnement; où un coin de table, la porte du buffet, la paille d’une chaise sortaient de la pénombre et consentaient à devenir pour lui, miséricordieusement pour lui aussi, puisqu’il se tenait là et attendait, un petit morceau de son enfance. (Tropismo XXII)

Logo, embora a denominação Novo Romance Francês tenha se mantido, *École du regard* ou *Roman de l’objet* em muito contribui para a elucidação de um aspecto comum entre os romancistas do século XX. Segundo Robbe-Grillet (1961), a percepção humana, real ou imaginária, condiciona a presença dos objetos, que mesmo numerosos ou descritos minuciosamente, sempre são, primeiramente, captados pelo olhar que os vê, o pensamento

que os revê e a paixão que os deforma. Por isso, alguns portadores de tropismos valer-se-ão das coisas para manipular e demonstrar poder.

Les choses! Les choses! C'était sa force. La source de sa puissance. L'instrument dont elle se servait, à sa manière instinctive, infaillible et sûre, pour le triomphe, pour l'écrasement.

Quando on vivait près d'elle, on était prisonnier des choses, esclave rampant chargé d'elles, lourd et triste, continuellement guetté, traqué par elles. (Tropismo VI)

Outro tipo de submissão aos objetos é desenvolvido no Tropismo XIII, já analisado neste trabalho. Para apresentar uma visão crítica dos valores sociais, Sarraute coloca em cena mulheres que desejam comprar um terninho. Essa peça de vestuário torna-se uma obsessão para “elles”, que não desistem de sua saga por algo aparentemente simples, mas difícil de encontrar pela especificidade que “elles” conferem à roupa.

Para ilustrar o papel dos objetos na narrativa sarrautiana, foram escolhidos dois trechos que fazem referência a uma boneca: o Tropismo I e uma cena de *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996). Apenas uma breve apresentação do romance a ser comparado é desejável antes da discussão do tema em questão.

Assim como *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996) não é uma obra de classificação fácil no gênero romanesco. Sarraute não constitui sua décima publicação em prosa como uma autobiografia por não lhe conferir características essenciais do gênero, como a busca pela verdade ou pelo conhecimento da história de vida do autor.

O título *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996), segundo Gosselin (1996), não pode ser colocado junto a outras narrativas clássicas de infância de forma simples. O substantivo abstrato pode enviar o leitor a qualquer ideia que ele tenha de infância, não necessariamente àquela vivida por Sarraute, não esquecendo os clichês que cercam esta palavra. Seu objetivo de escrita seria “[...] saisir à travers elle ce continent inconnu ou méconnu qu'est toute enfance [...]” (GOSSELIN, 1996, p. 21).

Ao lembrar a etimologia latina da palavra infância (aquele que não tem ainda acesso às palavras), Gosselin percebe a relação entre a obra e o fazer literário de Sarraute: “[...] *c’est ce moment où l’on flotte entre l’impression et la sensation, dans ce flou que les mots essaient de cerner, d’apprivoiser. Ce titre annoncerait dès lors un projet de connaissance, une investigation du réel [...]*” (GOSSELIN, 1996, p. 21). Esta relação dos títulos das duas obras com o projeto estético de Sarraute demonstra sua coerência na busca por algo que está além da palavra.

O Tropismo I já foi visitado de forma mais detida anteriormente. Resta agora evidenciar o trecho que servirá nesta análise comparativa.

Une quiétude étrange, une sorte de satisfaction désespérée émanait d’eux. Ils regardaient attentivement les piles de linge de l’Exposition de Blanc, imitant habilement des montagnes de neige, ou bien une poupée dont les dents et les yeux, à intervalles réguliers, s’allumaient, s’éteignaient, s’allumaient, s’éteignaient, toujours à intervalles identiques, s’allumaient de nouveau et de nouveau s’éteignaient.

Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l’intervalle suivant le moment de s’éloigner. Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d’eux, attendaient. (Tropismo I)

Essa cena se desenvolve antes de qualquer palavra ser proferida, não há um diálogo posterior a este momento no texto, mas a sensação de espera por alguma palavra, algum gesto é vivida pelas crianças e pelo leitor. Há uma preparação angustiante para algo que não é enunciado. A atenção de portadores e leitor se concentra na boneca, pois o revelador de tropismos parece mergulhar em seus olhos e, com isso, cria uma espécie de hipnose coletiva. O objeto tem mais movimento que os portadores e o leitor, é nele que algo acontece.

O trecho de *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996, p. 1014-1015) a ser comparado inicia-se desta forma:

On défait de son emballage de papier brun une grande boîte de carton, on élève le couvercle, les paipers de soie, et on découvre couchée, les yeux fermés, une énorme poupée... elle a des boucles brunes, ses paupières sont bordées de cils longs et épais... c'est elle, je la reconnais, c'est celle que j'avais vue à Paris dans une grande vitrine illuminée, je l'avais tant regardée... Elle était assise dans une fauteuil et à ses pieds était posé un carton où il était écrit: «Je sais parler»... On la sort avec précaution... quand on la soulève, ses yeux ouvrent... quand elle tourne la tête d'un côté et de l'autre, ça fait em elle un bruit... «Tu entends? elle parle, elle dit papa maman... - Oui, on dirait que c'est ce qu'elle dit... mais qu'est-ce qu'elle sait dire d'autre? - Elle est trop petite, c'est déjà bien qu'elle sache dire ça... N'aie donc pas peur, prends-la dans tes bras.»

Je la prends avec précaution et je la pose sur le divan pour mieux la voir... Il n'y a pas à dire, elle est très belle... elle a une robe de tulle blanc, une ceinture de satin bleu, des souliers et de chaussettes bleus et un grand noeud bleu dans les cheveux... «On peut la déshabiller?... - Bien sûr... et même on peut lui faire d'autres vêtements... comme ça, tu pourras la changer, tu l'habilleras comme tu voudras... - Oui, je suis contente... j'embrasse très fort papa... - Alors, c'est celle-là que tu voulais? - Oui, c'est bien elle...» On nous laisse toutes les deux pour que nous fassions mieux connaissances. Je reste À côté d'elle, je la couche, je la lève, je lui fais tourner la tête et dire papa maman. Mais je ne me sens pas très à l'aise avec elle. Et avec le temps ça ne s'arrange pas. Je n'ai jamais envie d'y jouer... elle est toute dure, trop lisse, elle fait toujours les mêmes mouvements [...]

Diferentemente de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996) é escrito em primeira pessoa. Apesar de o narrador-personagem geralmente imprimir certa segurança ao leitor, o leitor encontra-se diante de uma voz feminina que relembra sua infância, com intromissões que podem ser de um conhecido (a) (como uma personagem secundária), ou aquela “voz da consciência”, que sempre diz aquilo que não se quer ou consegue dizer. Nas palavras de Renato de Mello em sua dissertação sobre *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996):

[...] A voz-testemunha é a voz da lucidez, do alerta, da correção, da censura, da repreensão do comentário crítico, da ironia, da suspeita e da reflexão. E também a voz da cumplicidade. A voz-testemunha é presença anônima, indeterminada, ilusória talvez, mas é aquela que chama a atenção, mobiliza a curiosidade do leitor. (MELLO, 1994, p. 48)

“A narradora mantém-se, então, entre dois polos: o presente da escritura, compartilhado com a voz testemunha, e os fragmentos do passado” (MELLO, 1994, p. 46-47), e assim nasce

esta busca presente iniciada pelos três possíveis atuantes envolvidos: leitor, personagem e narrador. Gosselin (1996, p. 45) reforça essa constatação ao afirmar que “*Il ne s’agit pas d’une simple séquelle du passé, mais d’une réitération dans le présent de sa force de compression, révecue dans et par l’écriture*”.

Nesse trecho de *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996), o diálogo revela muito pouco do que acontece na situação. A descrição do momento em que o presente é aberto reforça a sensação de ação em câmera lenta e cria uma expectativa para um momento importante do discurso. Tudo é preparado para que a atenção não seja desviada do que está dentro da caixa. Recursos como o uso do impessoal (não há um sujeito, ou personagem que desembrulha a boneca), a descrição por partes (primeiro o papel, depois a caixa, então a tampa e ainda o papel de seda) e a utilização dos adjetivos (como em: *une énorme poupée*) fazem parte da construção dessa expectativa que tem como pano de fundo um clichê: crianças adoram presentes e meninas gostam especialmente de bonecas.

Os sinais gráficos que indicam o diálogo não seguem uma regra fixa. O ritmo da leitura, por fazer parte do momento de composição, é mais importante do que qualquer limitação externa ou prévia. As aspas geralmente indicam uma fala, mas quando o diálogo estabelece-se, apenas um travessão é colocado para dinamizar o tempo entre a primeira fala e a segunda.

Ainda respeitando o ritmo, assim que a menina afirma estar feliz, ela abraça o pai que faz outra pergunta. Esta passagem entre fala – abraço – fala é mais sutil pela ausência do sinal que nesse trecho indica o fim da fala (») e pode-se interpretar este abraço como um prolongamento da fala em um momento no qual as palavras seriam ineficientes para demonstrar sua confusão de sentimentos sem magoar seu pai, de quem gosta.

No Tropismo I, os adultos mostram-se deslumbrados, porém, as crianças demonstram uma atitude mais submissa em relação à boneca (única que parece ter vida no trecho) se comparadas à narradora protagonista de *Enfance* (SARRAUTE, 1983/1996), não só por seu

status na narrativa (ela conta sua própria história), mas também porque no segundo trecho a boneca já não está mais na vitrine ou na caixa, e sim ao alcance das mãos. Ela torna-se o objeto que representa uma beleza que só deveria ser possível em sua mãe. Diante desse impasse, a menina não consegue verbalizar a confusão que sente ao comparar a incomparável beleza de sua mãe à perfeição da boneca.

Em ambos os trechos a boneca desencadeia o tropismo, a fascinação pelo objeto. Porém, enquanto Natasha sente uma angústia pela comparação entre o objeto e a mãe, em *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996) as crianças e os adultos estão paralisados. Se tomarmos Magny (1956) como referência, que afirma que os objetos seriam receptáculos do ser no universo de Sarraute, podemos inferir que a importância do objeto está no que este pode refletir do interior de quem o está vendo. Unindo essa leitura à afirmação de Françoise Asso (1995, p. 5): “[...] *le travail de Nathalie Sarraute est en ce sens exemplaire, tout commentaire du contenu pouvant sans dommage se transposer en termes d'esthétique, et inversement*”, multiplicam-se as possibilidades de interpretação, o que dá ao leitor a liberdade de perceber no texto as relações que este estabelece com o mundo, com a literatura e consigo próprio.

CONCLUSÃO

Após a análise dos principais aspectos de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), é possível constatar porque essa foi considerada a obra inaugural do Novo Romance Francês por Perrone-Moisés (1966b). A subjetivação do tempo e espaço, o apagamento do narrador como instância mediadora entre texto e leitor, a descaracterização do personagem e o uso da linguagem de maneira a integrar forma e conteúdo demonstrar uma preocupação de Nathalie Sarraute em inovar no gênero romanesco, condizente com a tendência da época, também seguida por outros romancistas a ela contemporâneos.

Deve-se ainda ressaltar que sua busca pelos tropismos torna sua poética bastante peculiar, pois revela oposições que se tornam complementares, como as relações entre o banal e o profundo, o interno e o externo, o autêntico e o inautêntico. Sarraute apresenta uma escrita que envolve o leitor e permite-lhe múltiplas leituras que problematizam as questões da literatura, da realidade e do homem. Logo, é impossível ver o mundo com os mesmo olhos após ler um dos textos de *Tropismes* (SARRAUTE, 1957/1996), bem como me parece impossível fechar uma pesquisa sobre essa obra, pois a cada releitura há para mim um recomeço, sendo este trabalho uma abertura para novas leituras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSO, F. *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*. Paris: Puf, 1998.

AVERLAN, A. Ce qui nous intrigue. In: *Notas de leitura do site e-litterature*, 2002. Disponível em: http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=ancientxt&cel=&repert=aver&titre=intrigue&num=321&id_auteur=&crit=. Acesso em 30 de Janeiro 2013.

BAQUÉ, F. *Le nouveau roman*. Paris-Montréal: Bordas, 1972.

BARTHES, R. Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet. In: _____. *Essais Critiques*. Paris: E. du Seuil, 1964. p. 101-105.

BECKER, C. *Le Roman*. Paris: Bréal, 2000.

BELAVAL, Y. Nathalie Sarraute: *Tropismes* (Éditions de Minuit). *Nouvelle Revue Française*, Paris, p. 335-337, fev. 1958.

BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

BERRETTINI, C. Nathalie Sarraute e sua estreia teatral. *O Estado de São Paulo*, Suplemento literário, p. 2, 20 Maio 1967.

CALDERON, J. Le mot à l'œuvre : Ouvrez de Nathalie Sarraute. *Tropos*, v. 26, p. 65-76, printemps 2000. Disponível em: <https://www.msu.edu/~romclang/fci/TROPOS/Calderon.pdf>. Acesso em: 23 de Janeiro 2013.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates).

CHARIEYRAS, S. *Le dit et le non-dit dans L'Usage de la parole de Nathalie Sarraute*. Caen: Minard lettres modernes, 2006.

COHN, D. *La transparence intérieure – Modes de représentation de la vie psychique dans le Roman*. Paris: Seuil, 1981.

CRITIQUE. Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture. Paris, n° 656/657, jan.-fev. 2002.

DUARTE, C. V. *A forma literária em Nathalie Sarraute*. Campinas: Editora Komedi, 2007.

ESPRIT. Le “nouveau roman”. Paris, n° 7/8, jul-ago, 1958. Disponível em: http://www.esprit.presse.fr/archive/review/detail.php?code=1958_7/8. Acesso em: 30 de Dezembro 2013.

GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 1972.

GOSSELIN, M. *Enfance de Nathalie Sarraute*. Paris: Gallimard, 1996.

HOBSBAW, E. *A Era dos Extremos - o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

KAWAKAMI, A. Nathalie Sarraute's accent: the poetry of *tropismes*. *French Studies*, v. LVIII, n. 4, 449-512, 2004.

KUNDERA, M. *A arte do romance*. Tradução de Teresa B. C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

MAGNY, O. de. Nathalie Sarraute ou l'astronomie intérieure. In: SARRAUTE, N. *Portrait d'un Inconnu*. Paris: Gallimard, 1956. p. 225-243.

_____. Voici dix romanciers. *Esprit*, Paris, n. 7/8, p. 18-53, jul.-ago. 1958. Disponível em: http://www.esprit.presse.fr/archive/review/detail.php?code=1958_7/8. Acesso em: 30 de Dezembro 2013.

MANN, T. (1903). *Tonio Kröger*. Berlin: S. Fischer, 1970.

MELLO, R. de. *A memória tropismal: uma leitura de Enfance de Nathalie Sarraute*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

MICHA, R. *Nathalie Sarraute*. Paris: Éditions Universitaires, 1966.

MINOGUE, V. Accueil de la critique. In: SARRAUTE, N. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996a. p. 1724-1732. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. Notice. In: SARRAUTE, N. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996b. p. 1717-1724. (Bibliothèque de la Pléiade)

MURCIA, C. *Nouveau roman, nouveau cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1998.

NITRINI, S. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

NUNES, B. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da Escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Nathalie Sarraute e a crítica. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, p. 1, 02 de Nov. 1963.

_____. Nathalie Sarraute. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, p. 6, 20 de Ago. 1966a.

_____. Nathalie Sarraute: as palavras em cena. *Caderno "Mais!"*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 4-12, 12 nov. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1211200003.htm>. Acesso em: 23 de Janeiro 2013.

_____. *O Novo Romance francês*. São Paulo: Dominus, 1966b. (Col. Buriti).

PIERROT, J. L'écrivain en miroir. *Revue des Sciences Humaines*. Paris, n. 217, p. 59-73, jan./mar. 1990.

PRADO, J. H. da S. *A recepção do "novo romance" no "Suplemento Literário" do jornal O Estado de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica).

RICARDOU, J. Le Nouveau Roman existe-t-il?. In: RICARDOU, J.; VAN ROSSUM-GUYON, F.; RAYMOND, J. (Eds). *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, Actes du colloque de Cerisy-la- Salle (20-30 juillet 1971)*. Paris: U.G.É. (Col. 10/18), 1972. v I: Problèmes généraux.

_____. *Le nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1973.

_____. *Pour une théorie du nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1971.

_____. *Problèmes du nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1967.

RICARDOU, J.; VAN ROSSUM-GUYON, F.; RAYMOND, J. (Eds). *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, Actes du colloque de Cerisy-la- Salle (20-30 juillet 1971)*. Paris: U.G.É. (Col. 10/18), 1972. v I: Problèmes généraux.

_____. *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (20-30 juillet 1971)*. Paris: U.G.É. (Col. 10/18), 1972. v II: Pratiques.

ROBBE-GRILLET, A. Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman. *Critique*, Paris, n. 111-112, p. 195-701, ago./set., 1956.

_____. *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961.

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates).

RYKNER, A. Des *tropismes* de l'acteur à l'acteur des tropismes. *Revue des Sciences Humaines*. Paris, n. 217, p. 139-147, jan./mar. 1990.

_____. *Nathalie Sarraute par Arnaud Rykner*. 2. ed. Paris: Ed. du Seuil, 2002.

SARRAUTE, N. (1953). *Martereau*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1956). *Portrait d'un Inconnu*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1957). *Tropismes*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 1-32. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1957). *Tropismos*. Tradução de Cristina Vaz Duarte. Campinas: Komedi, 2007.

_____. (1959a). *Le Planétarium*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 339-519. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1959b). *Roman et Réalité*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 1643-1656. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1959c). *Le Planétarium*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 339-519. (Bibliothèque de la Pléiade). Resenha de: PERRONE-MOISÉS, L. Resenha de *Le Planetarium*. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, p. 2, 24 Dez. 1959.

_____. (1963). *Les Fruits d'Or*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1964). *Le Silence*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1964). *L'Ère du Soupçon*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 1551-1620. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1966). *Le Mensonge*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1968). *Entre la vie et la mort*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1970). *Isma, ou ce qui s'appelle rien*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1972a). *C'est beau*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1972b). *Vous les entendez?* In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1972c). *Ce que je cherche à faire*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 1694-1706. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. (1976). *Disent les Imbéciles*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1978). *Pour un oui ou pour un non*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1980). *L'Usage de la Parole*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 921-985. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1982). *Elle est là*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1983). *Enfance*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 987-1145. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1986a). *Flaubert le précurseur*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 1621-1640. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1986b). *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1989). *Tu ne t'aimes pas*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1990). Interview. In: RYKNER, A. *Nathalie Sarraute par Arnaud Rykner*. 2. ed. Paris: Ed. du Seuil, 2002.

_____. (1995a). *Ici*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. (1995b). Texte de Nathalie Sarraute sur *Tropismes*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 1733. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. Duas realidades. In: SARTRE, J-P. et al. *Cadernos de literatura – romance e realidade*. Lisboa: publicações Dom Quixote, 1969.

_____. Notice. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996a. p. 1717-1724. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996b. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. *Ouvrez*. Paris: Gallimard, 1997.

SARTRE, J-P. (1956). Préface. In: SARRAUTE, N. *Portrait d'un Inconnu. Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 35-39. (Bibliothèque de la Pléiade)

_____. et al. *Cadernos de literatura – romance e realidade*. Lisboa: publicações Dom Quixote, 1969.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SOUSA, G. H. P. de. *O uso da palavra em Nathalie Sarraute: uma análise da narrativa do romance Le Planétarium*. 1998. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade de Brasília. 1998. Disponível em: http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/8550/1/1998_GermanaHenriquesPereiradeSousa.pdf. Acesso em: 19 de Janeiro 2013.

_____. Tropismes/Tropismos. *Traduzires*, n. 1, p. 103-111, maio de 2012. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/traduzires/article/view/6659/5375>. Acesso em 23 de Janeiro 2013.

_____. Nathalie Sarraute: A era da suspeita, a delimitação de um novo cânone, e sua tradução. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*, 2011. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1049-1.pdf>. Acesso em: 29 de Janeiro 2013.

STENDHAL. (1892). *Souvenirs d'égotisme*. In: _____. *Oeuvres intimes*. Paris: Gallimard, 1955. t. II. (Bibliothèque de la Pléiade)

TISON-BRAUN, M. *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. L'art de la stylisation chez Nathalie Sarraute. In: RICARDOU, J.; VAN ROSSUM-GUYON, F.; RAYMOND, J. (Eds). *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (20-30 juillet 1971)*. Paris: U.G.É. (Col. 10/18), 1972. p. 11-24. v II: Pratiques.

ZOLA, É. J'Accuse...! Lettre au Président de la République. *L'Aurore littéraire, artistique, sociale*. (journal) de 13 de janeiro de 1898, nº 87, diretor Ernest Vaughan. Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/J_accuse.jpg. Acesso em 22 de jan. 2013.