

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

**DANIELA DA SILVA PRADO**

**A recepção do “novo romance” no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo***

**SÃO PAULO**

**2006**

**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**

**A recepção do “novo romance” no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo***

**DANIELA DA SILVA PRADO**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, Literários e Tradutológicos 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: Professora Doutora Gloria Carneiro do Amaral**

**SÃO PAULO**

**2006**

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Gloria Carneiro do Amaral, pela orientação precisa e atenta.

Aos componentes da banca de qualificação, Professora Doutora Sandra Nitrini e Professor Doutor Gilberto Pinheiro Passos, pelas observações pertinentes e sugestões valiosas.

Ao meu amigo João Rodrigues de Jesus, pelo apoio baseado em sua experiência acadêmica e por ter vertido o resumo desta dissertação para o inglês.

À Edite Mendes Pi, pela atenção que me foi dada nesses anos todos.

Aos meus amigos e incentivadores, Livia Amaral, Sandra Bianchi, Júlio Pessoa e Luiz Antônio.

À minha mãe, Ana Maria, e ao meu irmão, José Augusto, que mesmo distantes se fazem sempre presentes em minha vida.

Ao CNPq, órgão financiador desta pesquisa.

**Palavras-chaves:** novo romance, estética da recepção, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar como se deu a recepção ao “novo romance” no Brasil, notadamente no “Suplemento Literário”, caderno cultural que integrava o jornal *O Estado de São Paulo*, e foi publicado entre os anos de 1956 e 1974.

Inicialmente, foi feita uma apresentação geral do “novo romance”, destacando-se suas principais obras e o contexto histórico-social do qual fazia parte. O “novo romance”, movimento surgido em meados dos anos 1950 na França, causou um abalo nas estruturas da arte do romance, levando certos autores a questionar e a rejeitar as técnicas tradicionais – notadamente as de inspiração balzaquiana – da concepção romanesca, que consideravam desgastadas e ultrapassadas. Entre os autores que fizeram parte do movimento e que são abordados neste trabalho, pode-se ressaltar Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute e Claude Simon. Apesar de haver outros escritores integrantes do “novo romance”, esses foram os que tiveram maior divulgação no “Suplemento Literário”. Um dos capítulos é dedicado a Claude Simon, cujo enfoque está no prêmio Nobel de Literatura que o escritor ganhou em 1985. Neste capítulo, são estudados diversos artigos de jornais e revistas que comentaram o assunto à época, e que reagiram de forma variada a essa conquista.

Alguns artigos foram analisados isoladamente mas, sempre que possível e havendo pontos de contato entre eles, procurei fazer um cotejo, visando estabelecer semelhanças e diferenças, salientando opiniões contrárias e favoráveis.

Para proceder à análise dos artigos e entender a reação da crítica diante das obras dos novos romancistas, tomei como base a teoria da recepção de Hans Robert Jauss, que estabelece a instância do leitor na realização da obra, a partir do conceito de “horizonte de expectativas”.

## **ABSTRACT**

The aim of this thesis is the analysis of the reception to the “nouveau roman” through the articles presented by “Suplemento Literário”, a book of reviews published by *O Estado de São Paulo*, from 1956 to 1974.

Firstly, we presented the general characteristics of the “nouveau roman” by introducing its main writers and its social and historic background. The “nouveau roman” was a literary movement started in the late 50’s of the twentieth century that changed the way to produce and read novels, by rejecting the traditional techniques, mainly those related to Balzac’s style of writing, considered as obsolete. Amongst all of the writers belonging to the “nouveau roman” movement, we pointed out Allain-Robbe Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute and Claude Simon. Even considering the fact that there were other important writers, those were the ones most referred by the authors who wrote articles to the “Suplemento Literário”. One of the chapters of the thesis is dedicated to Claude Simon, Nobel Prize in Literature in 1985. In this chapter, we collected articles published in 1985 from newspapers and magazines in order to analyse the repercussion of the award granted to him.

Some of the articles were studied separately, but, when we could find common ideas in their contents, we examined the articles in a way to emphasize differences and similarities, and different points of view.

The reception theory, created by Hans Robert Jauss, was our point of reference to settle the approach of the articles as well as to understand all the reaction of the experts who criticize the novels produced by the writers of “nouveau roman”.

# SUMÁRIO

I.	Introdução	8
II.	Michel Butor	25
III.	Alain Robbe-Grillet	45
IV.	Nathalie Sarraute	75
V.	Claude Simon e o Nobel	86
VI.	Considerações finais	98
VII.	Corpus da pesquisa	101
VIII.	Bibliografia geral	105
IX.	Apêndice	113

*L'Art, comme vous dites, une oeuvre d'art n'est jamais une valeur sûre. C'est bien connu, c'est évident. On se trompe beaucoup, c'est naturel. Comment savoir? Qui peut dire qu'il sait? Même pour les valeurs les plus éprouvées, les chefs-d'oeuvre du passé, on voit tout à coup des revirements, on assiste à des brusques engouements... Stendhal, vous vous rappelez, il n'y a pas si longtemps.... Et puis ça se calme! Pourquoi? Les goûts changent. Il y a à certains moments certains besoins. Et après on veut autre chose. Comment voulez-vous empêcher les gens de suivre la mode, ici comme en tout? Qui se trompe? Qu'en restera-t-il? Mais que veut dire restera? Restera pour qui? Jusqu'à quand? Comment prévoir? (Nathalie Sarraute, *Les fruits d'or*)*

*Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles  
Dont la lumière parle un langage connu !  
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !*

*Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles  
Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers,  
Des êtres disparus aux regards familiers.*

(Baudelaire, « Obsession »)

## I – Introdução

Esta pesquisa está centrada na recepção do “novo romance”, movimento surgido na França nos anos de 1950. Ela se fundamenta na análise dos artigos publicados no “Suplemento Literário”, a respeito desse movimento. O “Suplemento Literário”, encarte cultural do jornal *O Estado de São Paulo*, foi o principal órgão divulgador do “novo romance” em São Paulo. Além disso, constitui um importante material por ter sido criado na mesma época em que o “novo romance” despontou e por ter publicado artigos relacionados a essa estética concomitantemente à sua difusão na França. No entanto, ao empreender esta pesquisa, uma primeira dificuldade se colocou, a de ter acesso justamente aos arquivos do caderno literário paulista. Consegui localizar o “Suplemento” nas bibliotecas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e também na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros. No entanto, há uma limitação imposta pelas bibliotecas, ou seja, esses arquivos só podem ser consultados pelo público dentro das próprias bibliotecas, o que demanda um longo tempo na busca e localização de artigos relacionados ao tema proposto. Além desse primeiro entrave, na biblioteca da FFLCH os alunos não podem fotocopiar as páginas do “Suplemento”, pois elas se encontram num estado tão delicado que exige do pesquisador um cuidado extremo, sendo que qualquer movimento mais brusco pode danificá-las ainda mais. Assim sendo, a solução encontrada pela direção da biblioteca foi colocar à disposição dos pesquisadores um computador a fim de que eles possam digitar o conteúdo do jornal e gravar em disquete próprio. Trata-se de uma iniciativa justa, com o intuito de não prejudicar o público-pesquisador. Aos poucos alguns artigos foram digitados. No entanto, à medida que consultava o jornal, encontrava novos textos ligados a este trabalho, e transcrever todos eles exigiria um esforço muito grande – principalmente quanto à digitação –, além de requerer um investimento de tempo impossível de ser realizado.

Foi então que localizei o “Suplemento Literário” na biblioteca do IEB, onde me foi permitido fotocopiar os artigos encontrados. Isso ajudou não só a economizar tempo, mas foi também possível tirar cópias ampliadas dos textos que apresentavam dificuldade



na leitura, seja pelo estado em que se encontrava o material, seja pelo tamanho reduzido da fonte utilizada.

O resultado final foi que consegui fazer o levantamento de 51 artigos relacionados ao tema desta dissertação, somente no “Suplemento Literário”. Além do que foi publicado no “Suplemento”, foram agregados outros artigos que também apareceram em *O Estado de São Paulo* na época, mas fora do caderno cultural, e ainda outros publicados na *Folha de São Paulo*, totalizando 11 artigos.

Devo lembrar que a Professora Doutora Sandra Margarida Nitrini, também pesquisadora do “novo romance”, muito gentilmente me cedeu o material que possuía a respeito do assunto para que pudesse compor um dos capítulos, em que discuto como se refletiu em nossa imprensa a conquista do Nobel de Literatura por um dos novos romancistas, o escritor Claude Simon, ganhador do prêmio em 1985. Somam-se a esse capítulo mais 23 artigos.

O corpus deste trabalho é composto por um total de 85 artigos. Convém ressaltar que, na medida em que fui lendo e analisando detalhadamente cada texto, comecei a perceber que alguns deles não tratavam diretamente do tema estudado. Muitas vezes o “novo romance” era apenas citado de maneira breve e superficial, não havendo, por parte do articulista, um aprofundamento no assunto. Mesmo assim, decidi manter tais artigos no corpus do trabalho, ainda que não venha a estudá-los neste momento. Tal decisão se deve ao fato de acreditar que a simples referência ao assunto “novo romance” ou a algum autor ligado a essa tendência por si só já é um importante indicador na demonstração da atualidade e do imediatismo de nossa imprensa cultural. Ao contrário de muitos preconceitos que atingem nosso país, pelo menos nessa área não estávamos atrasados. Nossos articulistas se mostravam conectados ao que acontecia fora do Brasil e levavam a efeito discussões aprofundadas e, por vezes, acaloradas a respeito do “novo romance”, assunto que motivou muita polêmica. Não dá para ignorar que, em certos casos, alguns de nossos críticos simplesmente reproduziam o que vinha da França, perpetuando assim idéias preconcebidas. De qualquer forma, creio que o debate é instigante e pode trazer contribuições no sentido de esclarecer melhor o tema e auxiliar numa maior compreensão de nossa própria crítica literária e, quem sabe, de nossa cultura.

Meu objetivo inicial foi empreender a leitura não somente da bibliografia relacionada ao “novo romance”, mas também entrar em contato com algumas das principais obras representativas do movimento, sobretudo as que são citadas e/ou estudadas nos artigos aqui reunidos. Cumpre lembrar que os artigos que integram esta dissertação foram extraídos dos jornais *O Estado de São Paulo* – notadamente do “Suplemento Literário” – e *Folha de São Paulo*. Ademais, foi feito um recorte temporal abrangendo os artigos publicados no “Suplemento” entre as décadas de 1950 e 1970, datas que marcam, respectivamente, o início acalorado e o arrefecimento do movimento, como mostra a passagem abaixo:

un colloque en 1971 sur le “nouveau roman” semble marquer le déclin en même temps que l’apogée [du mouvement]. (Brée & Morot-Sir, 1990, p. 360).

## **1. Histórico do Novo Romance**

O Novo Romance pode ser descrito como um movimento de renovação do romance francês que se iniciou a partir da década de 1950. Entretanto, no artigo “Situação do ‘nouveau roman’ – I”, publicado no “Suplemento Literário” em 23-11-1963, p. 1, a crítica Leyla Perrone-Moisés faz um balanço do “novo romance” até aquele momento e afirma que “a primeira obra característica desta tendência” foi *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, lançada em 1938. Um dos fatores que levaram a crítica a estabelecer a data inicial do “novo romance” nos anos cinquenta é que a partir dessa época começou a surgir um número considerável de romances experimentais que, como ressalta Leyla no mesmo artigo, davam “ênfase na negação das técnicas tradicionais” (“Situação do ‘nouveau roman’ – I”, “SL”, 23-11-1963, p. 1). Essa recusa do passado pode ser vista como a característica fundamental que aproxima os novos romancistas:

...pode-se destacar como traço comum aos novos romancistas a oposição visceral à produção, no século XX, de uma literatura tradicionalista, nos moldes do

romance de análise psicológica, segundo o *modelo* do romance de Balzac. (Nitrini, 1987, p. 42).

Não obstante o desejo de renovação da criação romanesca e da recusa às formas tradicionais, os novos romancistas apresentam características muito distintas uns em relação aos outros, pois “abrem frentes individuais de pesquisas e longe estão do desejo de constituírem uma escola” (Nitrini, 1987, p. 43). Segue nessa mesma direção a opinião do crítico francês Pierre Lepape quando afirma que os novos romancistas não têm, “à dire vrai, pas grand-chose en commun” (1994, p. 1). Porém, quando Lepape diz, categoricamente, que “ils n’ont participé à *aucune entreprise collective* (grifo meu) – ni manifeste, ni revue” (*ibid.*) é preciso esclarecer que, de fato, os novos romancistas não lançaram um manifesto, nem fundaram uma revista, mas o crítico deixou de citar um evento importante e único que reuniu esses escritores: o Colóquio de Cerisy-la-Salle – realizado entre 20 e 30 de julho de 1971 – consagrado ao “novo romance”, e que promoveu o encontro de alguns dos principais nomes do movimento – Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Claude Ollier e Robert Pinget – , além de ter resultado na publicação de dois volumes intitulados *Nouveau roman: hier, aujourd’hui*:

un événement majeur, historique en quelque sorte, le *seul travail collectif* d’envergure signé. (Ricardou, 1973, p. 13). (grifo meu)

Deve-se levar em consideração que esse foi um evento amplamente noticiado e que rendeu bons frutos como, por exemplo, os dois volumes anteriormente indicados.

Quanto à tentativa de se agrupar os novos romancistas num todo coeso e uniforme, ficou constatado o seguinte:

[le] Nouveau Roman: ce n’est pas un groupe, ni une école. On ne lui connaît pas de chef, de collectif, de revue, de manifeste. (Ricardou, 1973, p. 6)

A passagem anterior merece atenção porque em diversas ocasiões críticos e jornalistas insistiam em se referir ao “novo romance” como sendo uma escola. Segundo Leyla Perrone-Moisés observou no livro *O novo romance francês*, “o espírito simplificador do jornalismo, a atração da novidade e o esnobismo foram as causas do estabelecimento deste equívoco” (1966, p. 15). Se esse engano ficasse restrito apenas ao conjunto da crítica francesa, seria um fato até certo ponto compreensível, uma vez que a proximidade – temporal e / ou física – pode prejudicar o entendimento claro de uma determinada questão. Mas, na verdade, tal equívoco conseguiu estender-se e disseminar-se até os domínios da longínqua, porém atualizada, crítica brasileira que, em alguns casos, continuou a chamar o “novo romance” de escola e mesmo a delegar funções de chefia a alguns dos escritores representativos do movimento, como Robbe-Grillet. Não dá para negar que o escritor foi um dos principais representantes da nova estética, não só como romancista, mas até mesmo como teórico; no entanto, é preciso lembrar que outros integrantes também tiveram destaque e que havia divergência de idéias entre eles.

Segundo Pierre Lepape, os franceses adoram as escolas, sejam elas literárias, artísticas ou intelectuais. Além disso, o crítico afirma que eles têm a necessidade de dividir a história cultural em períodos, cujos nomes são normalmente batizados com o sufixo “ismo”. Porém, em relação ao “novo romance”, Lepape sublinha que este nasceu

à la fin des années 50, d’un manque d’étiquette plutôt  
que de la création d’une véritable école littéraire.  
(Lepape, 1994, p. 1)

A questão dessa falta de etiqueta torna-se mais evidente quando se observa a dificuldade inicial enfrentada por críticos e estudiosos no momento em que tentaram classificar os romances experimentais que começavam a surgir na França em meados do século XX. Várias designações foram sugeridas e aplicadas até a fixação do rótulo “novo romance”: Escola do Olhar, Romance do Objeto, Anti-Romance, Novo Realismo, Ante-Romance e Escola de Minuit foram algumas das denominações propostas (Cf. Nitrini, 1987, p. 39) até a sugestão do nome que se tornou definitivo, atribuído por Émile Henriot num artigo escrito para o *Le Monde* em 1957. O filósofo Jean-Paul Sartre foi um dos

primeiros a empregar um termo que pudesse identificar de modo aproximado as obras que viriam a ser descritas mais tarde como “novos romances”. Sartre chamou-os de *anti-roman*, num prefácio escrito em 1947 para *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute. O próprio filósofo reconhece que essas “oeuvres étranges” eram “difficilement classables” e, em seguida, apontou que:

elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même. (Sartre, 1947, p. 8)

O “novo romance” marca não só um período de reflexão sobre o romance, mas especialmente uma investigação a respeito do papel desempenhado pelo próprio homem no mundo moderno. Para corroborar tal ponto de vista, pode-se recorrer novamente à opinião de Lepape:

on s'est affronté sur la nature même du roman, sur les personnages, sur les relations entre l'écriture et le monde, sur les habitudes de lecture, sur la conception même de l'homme. (1994, p. 1).

Todas essas indagações se fazem necessárias diante de um mundo em constante mutação e, além disso, cabe ao ser humano adaptar-se às rápidas transformações para conseguir (sobre)viver numa “época de superpopulação, de movimento de massa, de organizações sociais em que o indivíduo é rotulado” (Perrone-Moisés, 1966, p. 28) e identificado através de números e dígitos; uma época marcada pela fragmentação e pela “despersonalização” do homem que sofreu o trauma causado por duas grandes guerras e exposto a uma dinâmica e intensa evolução tecnológica. É, justamente, num clima de pós-guerra e de desenvolvimento industrial que começam a florescer, na França, obras que, guardadas as devidas proporções, possuem traços convergentes, visto que “lutavam (...) contra os mesmos defeitos ou doenças do romance tradicional” (Perrone-Moisés, 1966, p. 17). Para justificar essa coincidência no propósito de combater os modelos

tradicionais e de estabelecer uma renovação na forma de expressão romanesca, Sartre fornece a seguinte explicação:

Sans doute aussi les arts d'une même époque s'influencent mutuellement et sont conditionnés par les mêmes facteurs sociaux. (1999, p. 59).

Já vimos anteriormente quais são alguns desses fatores que condicionam a produção artística. As mudanças sociais enfrentadas pelo mundo contribuem para tornar “as técnicas tradicionais da narrativa (...) incapazes de integrar as novas relações assim sobrevividas” (Butor, 1974, p. 11). E é particularmente para tentar suprir esse atraso e encontrar novas maneiras de encarar e compreender o mundo e a realidade humana que o “novo romance” começa a se delinear até adquirir as formas hoje conhecidas.

Creio não haver dúvidas a respeito da importância do “novo romance” para a literatura em geral, e para a teoria da literatura em particular, devido aos questionamentos que esse movimento provocou e, também, pela busca empreendida no sentido de renovar a forma e a técnica romanesca. A relevância desse fenômeno fica patente quando lemos as palavras de Juan José Saer. Segundo o ensaísta argentino, a principal longevidade do “novo romance” pode ser verificada no

plano puramente literário, não apenas porque seus pressupostos teóricos e procedimentos narrativos geram periodicamente os mesmo debates apaixonados, mas sobretudo porque seus representantes mais notórios continuam escrevendo e publicando livros que em alguns casos se tornam best-sellers, como *Infância*, a autobiografia de Nathalie Sarraute, ou *O Amante*, de Marguerite Duras, e porque certos acontecimentos, como o Nobel de Literatura a Claude Simon, em 1985, ou a incorporação das obras completas de Sarraute à Bibliothèque de la Pléiade [coleção de prestígio publicada pela ed. Gallimard, 1996], põem em evidência a vitalidade e a importância do movimento. (2001, p. 7).

Poderíamos questionar, na passagem acima, a associação do nome de Marguerite Duras ao novo romance, pois, como nota Leyla Perrone-Moisés, isso “é bastante discutível” (1966, p. 129). Ademais, já que J. J. Saer enumera fatos e acontecimentos ilustres ligados à voga do “novo romance”, seria conveniente incluir o prêmio Nobel conquistado por Samuel Beckett em 1969. E, além de tudo isso, poder-se-ia mencionar a recusa desses dois escritores em participar do Colóquio de Cerisy-la-Salle. No entanto, a despeito de todas essas ressalvas, considero o ponto de vista do ensaísta argentino muito justo e apropriado para justificar meu interesse em desenvolver um trabalho sobre a recepção e a divulgação do “novo romance” observadas na crítica literária publicada no “Suplemento Literário”. Para ratificar a escolha dos jornais como objeto de investigação e pesquisa, devo ressaltar a opinião de Jean Ricardou:

Pour situer le Nouveau Roman, il ne suffit pas d'en localiser les composants: il faut aussi observer la position de cet ensemble par rapport aux principales instances détentrices de la diffusion culturelle aujourd'hui: édition, prix littéraires, *journaux*, Université. (1973, p. 17). (grifo meu)

É incontestável a importância dos jornais não apenas para a divulgação de informações cotidianas, mas também na difusão e propagação de cultura, devido a sua amplitude e alcance. Por meio do jornal é possível transferir uma discussão que poderia permanecer restrita ao âmbito da Universidade para espaços mais abrangentes e menos homogêneos da sociedade, atingindo um público “não iniciado”, não especializado em determinados assuntos, mas ávido por conhecimento e cultura (Cf. Barbosa, 2001, pp. 38-39). Desse modo, o grande público pode ter acesso ao fomento das idéias tais quais elas seriam debatidas numa esfera acadêmica e, assim, perceber a continuidade ou o choque de opiniões. Ademais, os cadernos literários dos jornais constituem um vasto domínio habitado por aqueles que dão fundamento e legitimidade à nossa fonte de pesquisa, ou seja, os críticos:

As formas de concretização de uma obra num certo período da história determinam sua recepção, que, assim, pode ser reconstituída, se se tiver acesso às reações do público. A crítica literária ou as poéticas de uma época consistem no material que responde pelos tipos de concretização, e este, pelas normas estéticas vigentes. (Zilberman, 1989, p. 23)

Desse modo, é por meio da análise dos artigos sobre o “novo romance” publicados nos jornais que pretendo reconstituir sua recepção e compreender de que maneira se dá a concretização das obras incluídas nesse movimento. A reação do público será medida com base na acolhida das obras por parte da crítica literária, cuja função, segundo Robert Escarpit, é representar “un échantillonage du public. Le critique appartient au même milieu social que le lecteur du circuit lettré, il a la même formation” (1964, pp. 82-83).

Um outro ponto que merece destaque refere-se ao capítulo desta dissertação dedicado ao escritor Claude Simon, ganhador do prêmio Nobel de Literatura de 1985. Nesse caso, foi mantida praticamente a mesma lógica utilizada no restante do trabalho, isto é, procurei desenvolver uma análise dos artigos publicados em jornais e periódicos brasileiros, a fim de verificar o teor das discussões suscitadas pelo fato de um *nouveau romancier* alcançar um prêmio mundial de literatura em plena década de 1980, ou seja, um período relativamente distante daquele em que o “novo romance” desfrutou de maior popularidade. Vale afirmar que os artigos a serem utilizados nessa etapa não ficarão restritos ao que foi escrito nos jornais *Folha de São Paulo* ou *O Estado de São Paulo*, levando-se em conta a variedade de publicações que abordaram a vitória de Claude Simon, ressuscitando antigos debates.

É preciso lembrar que este é um trabalho de análise da recepção ao “novo romance” em nosso país. Assim sendo, optei por buscar apoio teórico na obra *Pour une esthétique de la réception*, de Hans Robert Jauss. Jean Starobinsky ressalta, no prefácio do livro, que:



en centrant la recherche littéraire sur l'auteur et sur l'oeuvre, l'on a restreint indûment le système relationnel. Celui-ci doit, de toute nécessité, prendre en considération le destinataire du message littéraire – le public, le lecteur. (1991, p. 11).

Por essa razão, o rumo deste trabalho está orientado para a crítica brasileira enquanto público-leitor dos novos romances franceses. A importância do enfoque na recepção à obra literária pode ser percebida nas palavras de Antonio Candido:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. (1967, p. 86).

O crítico deixa claro que o leitor é peça fundamental nessa vasta engrenagem chamada literatura.

O trabalho será dividido em capítulos versando sobre cada autor do “novo romance” analisado nos artigos de jornais. Como há uma certa hesitação por parte dos críticos em considerar quem fez e quem não fez parte do movimento, resolvi adotar o mesmo critério do escritor e participante do “novo romance” Jean Ricardou – o qual, por sinal, está entre os autores menos citados na imprensa brasileira no período aqui estudado. Como há listas variadas de novos romancistas que foram mudando ao longo do tempo, Ricardou optou, na obra *Le Nouveau Roman*, de 1973, por incluir entre os autores aqueles que tomaram parte no único acontecimento organizado e coletivo do grupo, o Colóquio de Cerisy-la-Salle, realizado em julho de 1971:

C'est cette auto-détermination unique et récente que nous nous proposons de suivre désormais. Elle met en jeu les écrivains suivants : Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon. (Ricardou, 1973, p. 13)

Partindo dessa primeira relação de escritores elaborada por Ricardou com base nos participantes do colóquio, foi necessário restringir um pouco mais meu campo de ação, pois nem todos os autores acima citados tiveram o mesmo destaque – como Robert Pinget e o próprio Jean Ricardou. Claude Ollier, por exemplo, nem mesmo foi mencionado nos jornais pesquisados. Há, ainda, casos como o de Samuel Beckett, que pode ser encontrado em artigos da época, mas que não participou do encontro de Cerisy-la-Salle. Desse modo, nosso domínio ficará circunscrito aos autores listados por Jean Ricardou e que tiveram maior presença na imprensa brasileira: Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Michel Butor, além dos artigos sobre o Nobel de Claude Simon. Além do critério explicitado nas linhas anteriores, é preciso ressaltar que Robbe-Grillet, Sarraute e Butor vieram ao Brasil em momentos diferentes, o que, na minha opinião, configura por si só um fator de capital importância na demarcação do terreno a ser estudado. Claude Simon, ao conquistar o prêmio Nobel de Literatura de 1985, teve grande repercussão na mídia jornalística brasileira, o que trouxe mais uma vez à baila uma intensa discussão sobre o movimento do qual fez parte e motivou o interesse de novos críticos por esses escritores. Vale dizer que antigas discussões foram reanimadas e, mais ainda, o Nobel de Simon estimulou a tradução de obras dos novos romancistas. Por tudo isso, creio que a inclusão desses quatro autores nesta dissertação se faz justa e necessária.

Com o intuito de complementar esta introdução e dar início às discussões sobre o “novo romance” nos artigos publicados no caderno cultural de *O Estado de São Paulo*, é válido ressaltar que, em 1962, na França, foi lançado o livro *Histoire du roman moderne*, de R.-M. Albérès. A obra discute a questão da arte romanesca “desde suas origens até nossos dias” (Perrone-Moisés, 1966, p. 159). No mesmo ano, são publicados, no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, dois artigos que tratam do livro de Albérès. Um deles intitula-se “O romance na berlinda” (17/11/1962, p. 1), escrito por Leyla Perrone-Moisés. O outro, cujo autor é o escritor e crítico português João Gaspar Simões, denomina-se “Posição do ‘Nouveau Roman’” (17/11/1962, p. 4). Note-se que ambos os textos foram publicados no mesmo dia. Começarei meu estudo pelo artigo de João Gaspar Simões, que descreve a obra francesa como um livro “realmente aliciante”, o

qual “traz ao problema do romance elementos novos que vale a pena pôr em relevo”. Logo em seguida, Simões ingressa no assunto central do artigo, explicitado no próprio título. Ele ressalta o início, em Portugal, de “um movimento inspirado numa escola literária francesa (...) – a escola do chamado ‘nouveau roman’”. Como já foi esclarecido em outro momento neste trabalho, o “nouveau roman” não constituía uma escola, no sentido de um grupo organizado de escritores que decidiram seguir determinados preceitos artísticos previamente estabelecidos. Pelo contrário,

na verdade, a obra de cada um dos romancistas involuntariamente rotulados de ‘novos-romancistas’ deve ser examinada à parte, pois cada um deles oferece problemas particulares. E somente algumas semelhanças nestas obras justificam que as analisemos lado a lado e vejamos nelas uma tendência do romance francês atual. (Perrone-Moisés, 1966, p. 15).

Com efeito, se lermos com atenção o capítulo da *Histoire du roman moderne* dedicado ao “novo romance”, podemos perceber que o autor deixa bem claro tratar-se de um rótulo criado pela imprensa – “le *nouveau roman*, comme l’ont appelé les journalistes...” (Albérès, 1962, p. 407). Ademais, para Perrone-Moisés, a tentativa de agrupar certos escritores sob a etiqueta “nouveau roman” deve-se ao “espírito simplificador do jornalismo” (1966, p. 15). Chamo atenção para tal fato por ser esse um dos equívocos mais freqüentes quando se fala em novo romance.

Ainda no parágrafo introdutório, o articulista afirma que o livro de Albérès

...acaba por situar o referido “nouveau roman” no lugar que lhe compete, para todos os efeitos lugar bastante modesto e, valha a verdade, sem grande significado na história de um gênero tão venturoso.

Como se vê, Simões adota desde o início um *parti pris*, ostentando uma posição – para usar uma palavra do título de seu artigo – que será mantida ao longo de toda a sua

crítica, qual seja, uma opinião desfavorável em relação ao novo movimento romanesco. Uma vez que considera o lugar reservado ao novo romance “bastante modesto” e “sem significado”, é de se perguntar por que Simões dedica todo um artigo à nova voga artística. Afinal, se a *Histoire du roman moderne* não se limita a abordar o novo romance e se, como diz o próprio articulista na abertura de sua crítica, há “elementos novos que vale a pena pôr em relevo”, o espaço do artigo não seria mais bem aproveitado caso discorresse sobre questões que para ele são realmente relevantes e válidas?

Em certos momentos percebe-se que o agastamento de Simões não se deve pura e simplesmente ao surgimento do “novo romance”. Se procedermos a uma leitura acurada, podemos notar que o crítico condena a impregnação da nova tendência na literatura de seu país, Portugal. Tanto é assim que, a certa altura, ele censura o poder da influência francesa sobre a cultura portuguesa, e lamenta

que através da França e quase exclusivamente por essa via demos provas de ser capazes de nos renovarmos. Não é de agora esta tendência: já vem detrás.

Se adotarmos esse prisma, talvez seja possível entender melhor sua exasperação e a severidade com que julga o que chama de “nova facção da novelística francesa”. Atente-se para o emprego do termo *facção* e para os sentidos nele contidos. Além de significar “partido político”, tal palavra também quer dizer “bando sedicioso”, ou seja, que causa agitação e perturbação da ordem pública. A última acepção expressa por *facção* passa a fazer mais sentido na medida em que lemos o artigo e verificamos que o “novo romance” realmente teve uma forte penetração em Portugal, o que leva Simões a fazer a seguinte queixa:

Desde o realismo queiroseano e das subseqüentes escolas portuguesas do romance naturalista que não se verificara entre nós uma tão grande flagrante doutrinação literária...

Dito de outro modo, há muito tempo que a “ordem literária” portuguesa não era agitada por um bando de escritores que querem abalar a estrutura de “toda uma tradição para se aceitar como última palavra na literatura de ficção” as concepções artísticas dos novos romancistas. Nesse ponto, vale ressaltar uma passagem do poeta e crítico T. S. Eliot, na qual afirma que

Se a única forma de tradição, de manipulá-la, consistisse em seguir rigorosamente as pegadas da geração imediatamente anterior à nossa numa tímida e cega adesão a seus êxitos, a “tradição” positivamente deveria ser desestimulada. A novidade é melhor que a repetição. (1977 , p. 190)

Eliot não está desmerecendo o valor da tradição; muito pelo contrário. Ocorre que um fato está ligado a outro, devendo haver uma conformidade, uma adaptação entre o “velho” (não se entenda essa palavra de modo pejorativo) e o novo, e não simplesmente uma negação ou uma tentativa de anulação. Não quero dizer que João Gaspar Simões esteja contra aquilo que é novo, até porque ele mesmo fez parte de um movimento bastante significativo nas letras portuguesas, integrando um grupo que se articulava em torno da revista *Presença*, o qual deu origem a obras de cunho psicológico e metafísico. No entanto, como já foi assinalado anteriormente, o protesto do articulista reside no fato de o novo romance ter causado um impacto tão agudo na literatura portuguesa.

A certa altura, ele declara:

Um dos seus mais fervorosos propagandistas foi ao ponto, mesmo, de escrever um romance par e passo moldado sobre uma das obras-padrões da escola redentora.

Nesse excerto, Simões faz referência a um autor português que se mostrou bastante entusiasmado com o movimento francês. Note-se que ele não explicita o nome do dito “fervoroso propagandista”. Aliás, ao longo de todo o artigo, ele não cita nenhum

dos escritores que porventura tenham sido influenciados pelo “novo romance”. Contudo, ao empreender a leitura da tese de doutoramento de Maria Helena Garcez – *O “novo romance” em Portugal* –, pode-se concluir que Simões refere-se ao escritor Alfredo Margarido, o qual

...em 1961, (...) publicara *A Centopéia*, visando inaugurar a nova estética do romance em Portugal. “Novo romance”, à maneira grilletiana, é o que tenta Alfredo Margarido... (1971, p. 74).

Deve-se ressaltar que no romance de Robbe-Grillet – *La Jalousie* – existe uma centopéia, e provavelmente foi daí que Margarido tirou o título de seu livro. Para apoiar minha afirmação, vale observar a seguinte passagem, extraída da obra portuguesa:

O que mais o intriga é a regularidade do fenómeno: a aparição brusca da centopeia esmagada, colada contra a parede como uma recordação que alguém tivesse trazido de um país distante, para pendurar na parede. (Margarido, 1961, p. 115)

Além disso, no mesmo ano de 1962 Margarido publicou, juntamente com Artur Portela Filho, um livro inteiramente dedicado à nova voga francesa, intitulado *O Novo Romance*.

O descontentamento de Gaspar Simões em relação à influência francesa é tão evidente que ele chega ao ponto de condenar a “imposição das suas formas novelísticas”, além de não se conformar com o fato de o romance português ter caído “sob a alçada da lei francesa”. O que se sobressai em sua crítica não é propriamente uma negação pura e simples do “novo romance” – apesar de não ver com bons olhos o movimento nascente. Na verdade, suas palavras deixam transparecer uma reprovação ao provincianismo do meio intelectual português, que “muito teria a ganhar (...) com uma impregnação mais funda de outros romances que não exclusivamente o da França”. Ao se deixar arrebatar

pelas idéias francesas, Portugal revela um lado tacanho e, segundo Simões, “quase inteiramente enfeudado à ficção francesa”.

Creio que a exposição de tais argumentos ajuda a compreender melhor o tom prevalecente no artigo, bem como o teor das palavras do articulista. No entanto, há um outro aspecto presente na questão que, a meu ver, deve ser contemplado e torna a ascensão do “novo romance” menos “nociva”, ao mesmo tempo em que ameniza o poder de sua influência. Trata-se da discussão acerca das exigências e demandas de cada época, como explica M. H. Garcez:

A preocupação pela renovação do romance português não surgiu, propriamente, em consequência do “novo romance”, pois a necessidade de renovar é algo inerente ao caráter de historicidade da obra de arte (...) Porém, se ela não teve no “novo romance” sua causa, encontrou nele uma expressão já estruturada, que funcionou como um catalisador, um fator de aceleração do processo, sugerindo um caminho. (1971, p. 166)

Pode-se complementar essa passagem com as palavras de Anatol Rosenfeld que, no texto “Reflexões sobre o romance moderno”, aborda justamente as mudanças ocorridas na arte do século XX, e especificamente no romance, de maneira clara e elucidativa. Ele acredita

que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais. (1969, p. 75).

Deve-se admitir que Simões tem razão quando critica o que poderíamos chamar de deslumbramento de um país em relação a outro. No caso de Portugal, refiro-me a uma possível falta de visão crítica dos autores que receberam os influxos do “novo romance”. Porém, após lermos as citações precedentes, é plausível reduzir o peso de tal ascendência,

e ver que o contexto histórico da época já apontava novas direções a serem seguidas e propiciava a manifestação de tendências várias. Ao seguir essa linha de raciocínio, não se subestima tanto a cultura portuguesa, assim como o “novo romance” perde um pouco de sua supremacia e deixa de ser tão supervalorizado. Por fim, é preciso ter em mente que o “novo romance” não foi algo imposto pelos franceses, não foi uma escola transplantada em Portugal, mas representou um movimento que foi ao encontro de certas aspirações emergentes naquele período.

A partir de agora, os autores do “novo romance” serão estudados em capítulos dedicados a cada um deles. Cada capítulo irá reunir os artigos que versam sobre determinado escritor. Convém ressaltar que certos artigos examinam a obra de um ou mais autores do grupo, o que não impede que haja uma retomada de um mesmo texto num outro capítulo, sob um novo enfoque.



## II. Michel Butor

No artigo “*A Modificação*” (“Suplemento Literário”, 24-01-59), Rolmes Barbosa faz uma resenha sobre a tradução do romance homônimo de Butor feita por Oscar Mendes. Barbosa inicia sua crítica de maneira positiva, destacando que Butor faz parte do “pelotão de vanguarda” dos escritores franceses que lutam pela renovação do gênero romanesco. Segundo ele,

...se essa luta ainda não produziu os resultados anunciados, prova, pelo menos, à saciedade, que a ficção francesa do nosso tempo não se limita à mescla de mediocridade, de sensualismo de ginásio e de cópias servis de certos aspectos da vida dos “teenagers” de Brooklin e Camden, que constitui a essência dos livros das Sagan e respectivos discípulos.

A partir daí podemos ter uma idéia da posição assumida pelo articulista, que indica uma recepção otimista em relação às novas idéias que começam a despontar no cenário francês, ao mesmo tempo em que aproveita a situação para repudiar e criticar as obras escritas à Françoise Sagan.

Em seguida, ressalta algumas das características que, para ele, marcam o novo grupo de romancistas; em nenhum momento faz uso da expressão “nouveau roman”. De modo geral, o articulista destaca os seguintes pontos:

Pesquisar e descobrir novas possibilidades de artesanato, encarar os problemas eternos à luz dos fatos do momento que passa, aplicar as novas teorias psicanalíticas na tarefa da “descoberta” do homem do nosso tempo.

Após descrever brevemente o contexto no qual Michel Butor se insere, e de enumerar certas características gerais do novo movimento que surgia – sem se deter em nenhuma delas – Barbosa passa a tratar diretamente do romance de Butor.

A primeira observação que o articulista faz a respeito de *La Modification* é a seguinte:

Desde logo chamam atenção as inovações técnicas que Butor apresenta neste romance. Algumas não constituem, realmente, novidade, como, por exemplo, a narrativa na segunda pessoa do plural ou o recurso do “contraponto” das reminiscências do herói com o que sucede a seu redor.

É interessante notar, nessa passagem, que Rolmes Barbosa sublinha, na obra de Butor, aquilo que poderia ser visto como um fator de originalidade, como a marca pessoal do romancista, ou seja, as “inovações técnicas” salientadas no primeiro período do trecho citado. Entretanto, logo no segundo período, o articulista afirma que essas mesmas inovações “não constituem, realmente, novidade, como, por exemplo, a narrativa na segunda pessoa do plural”. A meu ver, nesse ponto, Barbosa comete uma incoerência, pois, se logo de início exalta a renovação da criação romanesca na obra francesa, em seguida invalida o próprio argumento, ao dizer que as inovações apresentadas por Butor não constituem “novidade”. Assim sendo, já que no seu entender a utilização da segunda pessoa do plural não é algo novo, o articulista poderia expor ao leitor em que obra tal recurso foi previamente explorado, para que possamos confrontar o uso do “vous” (ou da segunda pessoa correspondente em outro idioma) em outras obras, e verificar se há alguma distinção no emprego dessa técnica por Butor e por outros autores. Em minhas pesquisas infelizmente não consegui encontrar nenhum outro escritor que tenha empregado esse tipo de recurso antes de Butor; aliás, de acordo com o crítico Bernard Pingaud, “Michel Butor a fort heureusement ajout e cette troisi eme dimension   l’univers

du récit” (1958, p. 91).<sup>1</sup> Na minha opinião, tal observação ajuda a reforçar a idéia de que o autor francês foi o introdutor da narração na segunda pessoa.

De qualquer modo, mesmo que a narração em segunda pessoa já tivesse sido usada por outro escritor, o articulista poderia ao menos explicar qual seria a função do pronome “vous” na obra francesa, que efeito esse termo causa no leitor, uma vez que sua resenha versa sobre *La Modification*.

De acordo com a crítica Jacqueline Piatier,

nous sommes (...) à l’intérieur d’une conscience qui se remémore, perçoit ou imagine et qui curieusement dit « vous » au lieu de dire « je », *comme si l’histoire contée était celle du lecteur plutôt que celle du narrateur*. (1967, p. 401). (Grifo meu)

O trecho grifado põe em relevo uma opinião compartilhada por outros críticos pesquisados – inclusive brasileiros –, ou seja, a de que o uso do pronome “vous” implica uma participação do leitor no desenrolar da história, como se a consciência deste se fundisse na mente do narrador.

Ademais, após a exposição das inovações que, para ele, não são novas, Barbosa poderia então mostrar aquelas que realmente possuem um caráter original e inovador. Na verdade, isso não ocorre, e a argumentação segue no sentido de tentar indicar outras características de *La Modification* que, segundo o articulista, não demonstram nada de novo, como veremos mais adiante.

Há, no presente artigo, outras passagens que merecem destaque. É o caso, por exemplo, do parágrafo que dá continuidade ao trecho comentado anteriormente:

São inúmeros, aliás, os indícios das influências sofridas pelo autor. Em primeiro lugar, Faulkner, seguido por Graham Greene (o de *The End of the Affair*)

---

<sup>1</sup> O crítico trata, nesse trecho, de questões relacionadas ao narrador em primeira e em terceira pessoas, por isso usa a expressão “troisième dimension” para se referir à narração em segunda pessoa.

e, por paradoxal que pareça, por Simenon (o de *La vérité sur le bébé Donge, Les volets verts* etc).

É curioso observar que dois dos autores citados acima também influenciaram uma obra de Alain Robbe-Grillet. Conforme declaração de Olivier de Magny, “la presse salue assez généralement la réussite des *Gommes*. On invoque prudemment Kafka, Simenon, Graham Greene” (1958, p. 25).

Nesse trecho, o articulista preocupa-se apenas em citar, de modo muito vago, escritores e obras que, segundo ele, exerceram alguma influência sobre Butor, isto é, as fontes que estão presentes na obra francesa. Sem dúvida, para não tornar este trabalho anacrônico, deve-se considerar que, no contexto da época em que foi escrito o artigo de Rolmes Barbosa, ainda era habitual o costume de se pesquisar as fontes de uma determinada obra, mas veremos, mais adiante, em artigos de outros críticos, posições e abordagens mais avançadas e menos apegadas à enumeração de fontes e influências, afinal “os estudos de influências deveriam enriquecer a apreciação do crítico não sobre aquele que brilha, mas sobre aquele que recebe o brilho”. (Nitrini, 1997, p. 144).

O articulista do presente artigo prefere não ir muito longe, limitando-se a elaborar uma pequena lista de autores que, em sua opinião, teriam influenciado Butor, sem se aprofundar no assunto. Esse procedimento serviria, entre outras coisas, para que o leitor pudesse saber exatamente que características pertencentes a outros escritores penetraram no romance francês e como foram retrabalhadas por Butor. Assim, Barbosa mostraria ao leitor como o texto receptor foi engrandecido, propiciando uma compreensão mais ampla e pormenorizada acerca da obra estudada.

Um outro trecho do artigo de Rolmes Barbosa também deve ser assinalado. Trata-se do período subsequente àquele que foi comentado nas linhas precedentes, em que o articulista aponta mais uma influência de Butor:

Dito isso, é claro que não será difícil chegar a uma única fonte comum: James Joyce, com os seus “monólogos interiores” e o seu realismo mitológico.

Nessa passagem, o articulista aparentemente faz um exame mais minucioso ao citar dois traços fundamentais em *Ulisses*: os monólogos interiores e o realismo mitológico. E é justamente nesse ponto que reside o problema: Barbosa está discorrendo sobre a obra de Joyce, e não sobre aquela que deveria ocupar o centro das atenções do artigo – *La Modification*. O articulista mantém a mesma linha de raciocínio adotada em momentos anteriores, ou seja, revela mais uma fonte que serviu de inspiração na criação da obra francesa, sem apresentar nenhum embasamento teórico. E, mesmo ao indicar as características de *Ulisses* que considera presentes no romance de Butor, Barbosa não se atém a uma análise mais minuciosa de nenhuma delas.

Com relação a esse dado, pode-se ressaltar a seguinte passagem:

Sur beaucoup de points, le Nouveau Roman hérite de techniques et d'ambitions qui ont été celles de romanciers comme Conrad, Proust, Joyce, Faulkner, Kafka; mais il va plus loin, la plupart du temps, dans ces voies déjà ouvertes. Une étude systématique du Nouveau Roman devrait se proposer de montrer en quoi a consisté l'héritage, en quoi a consisté son aménagement. (Roger, 1970, p. 994).

Acredito que não basta simplesmente afirmar que os monólogos interiores de Joyce influenciaram Butor, afinal o próprio escritor irlandês admitiu ter conhecido essa técnica através do romance *Les lauriers sont coupés*, escrito por Édouard Dujardin em 1887<sup>2</sup>, e nem por isso *Ulisses* foi menosprezado; pelo contrário, essa obra é considerada uma das maiores criações do século XX. Seria interessante analisar como a herança recebida pelo romancista francês foi manipulada, assimilada e recriada e, a partir disso, identificar o “coeficiente de originalidade”<sup>3</sup> que pode ser depreendido da nova obra, pois

A inventariação simples de imitações materiais ou textuais, de tópicos, glosas, citações, paródias,

---

<sup>2</sup> Ver Oricchio, 2004; Moretto, 1994.

<sup>3</sup> Ver Spina, 1964.

pastiches, o que seja, evidenciará uma prática comum e não garante por si só mérito ou demérito, inferioridade ou superioridade criativa. (Saraiva, 2004, p. 13).

O modo pelo qual Rolmes Barbosa conduz seu artigo e a forma como aborda o romance de Butor, levam-me a pensar numa depreciação da obra francesa, como se o fato de o autor ter sofrido influências diversas tornasse sua criação menos importante e tivesse menos valor ao ser equiparada às suas fontes – trata-se, justamente, da inferioridade criativa citada por Saraiva. A meu ver, Barbosa pratica aquilo que se pode chamar de comparatismo tradicional que, de acordo com Eduardo F. Coutinho, constitui “um sistema nitidamente hierarquizado, segundo o qual um texto fonte ou primário, tomado como referencial na comparação, era envolvido por uma aura de superioridade, enquanto o outro termo do processo, enfeixado na condição de devedor, era visto com evidente desvantagem e relegado a um nível secundário.” (1996, p. 200).

Talvez seja até mesmo um pouco de exagero dizer que R. Barbosa realiza uma comparação entre Butor e outros escritores. Na verdade, como já foi dito, e até pelo próprio espaço disponível no jornal, ele se limita a mencionar certos nomes de autores e obras – ou, como ele mesmo diz, alguns “indícios” – que podem ter exercido alguma ascendência sobre Butor. Poder-se-ia classificar tal procedimento como uma espécie de “guia de referências”: o articulista elenca nomes de escritores já consagrados como se, para merecer interesse e aprovação e ter seu valor reconhecido, *La Modification* necessitasse desses nomes para corroborar sua validade artística.

Barbosa opta por não confrontar diretamente as obras e não procede a uma investigação detalhada que pudesse trazer à tona dados e informações novas a respeito do romance estudado. Sendo assim, a despeito das inovações técnicas que o articulista louva num primeiro momento, o leitor chega ao final do artigo com um certo desapontamento, uma vez que nada de original é exibido. Além disso, os procedimentos utilizados por Butor que poderiam ser vistos como algo inusitado e atual, nas mãos de Barbosa ganham ares de coisa ultrapassada e desinteressante, como se o escritor francês estivesse apenas tomando idéias emprestadas alhures e inserindo-as em seu romance, numa espécie de *déjà vu* que nada acrescenta à sua obra.

É preciso ressaltar que concentrei minha análise na primeira parte do artigo de Barbosa, pois é nela que estão contidos os comentários relacionados ao “novo romance” e à obra de Butor propriamente dita. O enfoque dado a esse trecho inicial se deve ao fato de que o articulista dedica a segunda parte do artigo – que corresponde a mais da metade do texto – à descrição de passagens da história, à narração de episódios que constituem menos uma análise que uma paráfrase do romance, sem grandes contribuições à compreensão do livro:

...faire la critique d'un roman, cela se ramène souvent à en rapporter l'anecdote, plus ou moins brièvement, selon que l'on dispose de six colonnes ou de deux, en s'étendant plus ou moins sur les passages essentiels: les noeuds et le dénouement de l'intrigue. (Robbe-Grillet, 1963, p. 29).

Ao descrever Léon Delmont – a personagem principal de *La Modification* – Barbosa afirma que

O novo Ulisses é um homem de meia idade, de situação próspera, diretor da sucursal parisiense de progressista indústria italiana. Casado, com quatro filhos, é o protótipo do burguês respeitável (...).

O que chama atenção nesse fragmento é a expressão “novo Ulisses”: como se quisesse dar mais respeitabilidade ou conferir maior apreço à obra francesa, Barbosa acredita ser necessário, uma vez mais, associar Léon ao *Ulisses* de Joyce.

O articulista parece pensar que, sem essas referências já estabelecidas e incontestáveis, o personagem do livro de Butor não conseguiria se sustentar sozinho no “panteão” de heróis ilustres. Mas, voltando à questão do modo como Barbosa descreve a personagem nas linhas precedentes, seria possível supor que ele quisesse mostrar ao leitor o quão banal é o enredo do livro. O problema é que a maneira como examina a obra – sem interpretar fatos, sem procurar desvendar possíveis mistérios e significados – passa a

impressão de que o romance de Butor também é banal. Apesar da trivialidade do tema, o que se sobressai em *La Modification* é justamente a forma como são empregadas as palavras, as técnicas e os sentidos existentes por trás dos eventos:

Le sujet banal de la *Modification* pourrait faire croire que Michel Butor a voulu traiter une fois de plus le problème psychologique du couple. Mais il suffit de lire le livre un peu attentivement pour comprendre que ce qui intéresse Butor n'est pas de savoir si le héros quittera oui ou non sa femme pour vivre avec sa maîtresse (...). Ce qui l'intéresse, c'est la 'modification' elle-même, considérée comme le motif invisible d'une tapisserie aux multiples fils enchevêtrés. (Pingaud, 1958, p. 57)

Ao privilegiar a trama em si, Rolmes Barbosa desconsidera as maiores qualidades do livro e as conquistas alcançadas por Butor, dando a entender que *La Modification* não passa de uma história sobre um homem casado que quer abandonar sua esposa para ficar com a amante. É preciso reconhecer que, nas linhas finais do artigo, o articulista chega a mencionar um dado valioso e essencial para a compreensão geral da obra. Ele afirma que a modificação provocada no herói se resume à descoberta de seu amor, mas não por Cecília; na verdade, “é Roma que ele ama, que aperta nos braços quando está com ela”. O vínculo estabelecido entre o herói e a cidade é um ponto que poderia ter sido discutido e aprofundado, mas Barbosa prefere relegar seu breve comentário – e talvez o mais bem fundamentado – ao final do artigo.



Em 12-04-1958, foi publicado, no “Suplemento Literário” (p. 3), o artigo “Fim do romance?”<sup>4</sup>, escrito por Temístocles Linhares. O texto se inicia com uma longa introdução na qual são discutidas algumas das opiniões emitidas por críticos a respeito do “novo realismo” – para usar a expressão do articulista – que surgia na França. Na realidade, o principal crítico citado nessa introdução é o ensaísta Emil Michel Cioran (1911-1995). Linhares destaca, de modo geral, algumas observações feitas por Cioran relacionadas ao “novo romance”. É o caso, por exemplo, do desaparecimento da personagem e da supressão da intriga, a inclusão de técnicas que negam a natureza do romance, enfim, segundo Cioran, são “exigências que o ultrapassam [o romance] e concorrem para a sua ruína e a de nossa época”. Linhares também ressalta que o ensaísta franco-romeno atribui parte da culpa pela decadência do romance aos filósofos, os quais “sempre que se insinuam na vida das letras, (...) não fazem mais que explorar-lhe [do romance] a desordem ou precipitar-lhe a falência”. O articulista afirma não saber se essa crítica é dirigida a Sartre, a Camus ou a algum romancista metafísico.

Em contrapartida, e a despeito do panorama pessimista traçado por Cioran, Temístocles Linhares acredita que “o romance continua resistindo a todos esses ataques”, e sublinha:

Cambaleante às vezes, fazendo presumir o seu  
fim próximo, ei-lo que ressurge apoiado em novos  
dados, num mundo mais sólido, mais imediato, como  
está acontecendo agora na França...

Linhares passa então a tecer comentários que se articulam em torno de *La Modification*. O articulista afirma que o autor dessa obra, Michel Butor, pertence ao mesmo grupo de Maurice Blanchot, de Nathalie Sarraute, de Claude Simon e de Robbe-

---

<sup>4</sup> Convém lembrar que a discussão a respeito do fim do romance não era nova na época em que o artigo de Linhares foi escrito. Otto Maria Carpeaux, em « Formas do romance » (publicado em 12-03-1944), já abordava essa questão, ao afirmar que o relato indireto e perspectívico e a apresentação dos acontecimentos através de pontos de vista diferentes de contadores intermediários, são processos que « aprofundaram cada vez mais o abismo entre os romancistas e o público, de modo que certos observadores já falaram em ‘fim do romance.’ » (p. 118) (in : *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 1, pp. 114-118, 1996)

Grillet. Na realidade, Blanchot não é considerado um novo romancista, mas não se deve deduzir que o crítico brasileiro cometeu uma falha. De fato, na época em que Linhares escreveu o presente artigo, o “novo romance” ainda era um movimento muito recente e suas linhas começavam a ser delineadas. Sendo assim, havia uma dificuldade de se estabelecer os limites do novo movimento literário. Tal dificuldade “se traduz na existência de diversas listas de novos romancistas” (Nitrini, 1987, p. 40).

Linhares percebe, em *La Modification*, a “mesma tendência de dar relevo à faculdade de ver” que existe também, segundo ele, em *La Jalousie*, de Alain Robbe-Grillet. Não obstante, o articulista busca compreender o uso dessa e de outras técnicas, como se pode notar no seguinte excerto:

Trata-se de um só personagem e não se pode falar em monólogo porque o narrador fala à segunda pessoa, usando do pronome vós, quando, de ordinário, o que acontece em tais casos é o tratamento na primeira ou na terceira pessoa.

Esse fragmento, mesmo sendo curto, revela que o crítico procurou fazer uma reflexão acerca de certos recursos existentes na obra de Butor, entre eles, a questão do monólogo interior e o uso da segunda pessoa do plural. Ao contrapormos o presente artigo ao de Rolmes Barbosa, chama atenção, logo de início, a diferença de tratamento que um e outro articulista dedicam aos mesmos traços característicos do romance francês. Enquanto Barbosa preocupa-se em verificar o ineditismo ou não das técnicas utilizadas pelo escritor e também com a localização de fontes e influências, Linhares ocupa-se do estudo da obra propriamente dita. Desse modo, ele não se prende a comparações superficiais que resultam, mesmo que não haja intenção clara, numa desqualificação do trabalho de Butor por parte de Barbosa. Quando aborda o problema do monólogo, o articulista não se convence facilmente de que se trata do mesmo tipo de monólogo já empregado, “de ordinário”, por outros escritores. Na sua opinião, um monólogo normalmente ocorre quando o narrador está na primeira ou na terceira pessoa. Para melhor explicar seu ponto de vista, Linhares transcreve trechos iniciais de *La Modification* e, em seguida, conclui:

Há uma mistura assim de monólogo interior com descrição, a que não fica alheio o leitor, pois este também tem a sensação de estar fazendo a viagem Paris-Roma, ainda que no plano da lembrança ou do sonho.

Como já vimos, a questão da participação do leitor – que parece ser convocado pelo narrador – na história foi muito explorada pela crítica:

Enfermés dans un compartiment de chemin de fer, nous sommes donc aussi enfermés dans une conscience. Mais une conscience ne se limite pas aux facultés de voir, de sentir et d'interpréter. Grâce aux rêves et aux souvenirs du personnage, le lecteur est transporté ailleurs, dans d'autres temps, dans d'autres lieux. (Rossum-Guyon, 1970, p. 119)

Com essa passagem, procuro reforçar as observações de Linhares que, guardadas as devidas proporções, aproximam-se do discurso de Françoise Van Rossum-Guyon. O articulista, além de transcrever um trecho do romance para ilustrar sua tese, procurou transmitir ao leitor as próprias impressões provocadas pela leitura, e também se deteve em aspectos que considera relevantes no romance de Butor.

Depois de fazer todas essas apreciações acerca de *La Modification* e de apresentar um trecho traduzido da obra, Linhares resolve, então, escrever dois pequenos parágrafos narrando episódios que, segundo ele, contêm elementos importantes para a compreensão do romance. No entanto, o articulista reconhece que essa estratégia de resumir a história não é de modo algum suficiente para se conhecer a fundo o livro de Butor, tanto que declara:

Mas o romance não se limita a tais aspectos, pondo em equação também as relações entre o homem e um lugar privilegiado: a grande cidade.

Vale lembrar que Rolmes Barbosa, assim como Linhares, também citou em seu artigo a questão da ligação do homem com a cidade. Linhares demonstra estar consciente da impossibilidade de se esgotar um assunto – e principalmente se o assunto for um romance – num único texto. Ao afirmar que os aspectos estudados até aquele momento não são os únicos existentes na obra, o articulista distingue a variedade de interpretações possíveis, bem como a riqueza de temas e técnicas oferecidas por *La Modification*.

Quanto à questão da relação do homem com a grande cidade levantada por Linhares, vejamos uma passagem do romance:

...cette Rome qui devait vous unir (...) elle se trouvait entre vous, énorme, pour vous séparer, cette Rome à laquelle vous vous sentiez terriblement attaché (...) cette Rome que vous désiriez maintenant tellement connaître et approfondir... (Butor, 1957, p. 180).

A meu ver, esse trecho ajuda a entender o motivo pelo qual muitos críticos – inclusive os dois autores dos artigos aqui estudados – afirmam que “é Roma que ele [Léon] ama, que aperta nos braços quando está com ela [Cecília]...” (Rolmes Barbosa, “*A Modificação*”, 24-01-1959). Linhares desenvolve esse pensamento e acredita que “o amor do herói por Cecília” pode ser visto sob o prisma “do volume real que o mito de Roma significava para si”. É interessante notar, na passagem citada do romance, que Roma representa algo tão intenso e grandioso na vida de Léon, que consegue até mesmo afastá-lo de sua amante.

Por fim, na conclusão de seu artigo, Linhares confessa ao leitor:

Admiravelmente bem escrito, de leitura verdadeiramente fascinante, Michel Butor inventou alguma coisa de novo, embora se possa dizer que ele leu Joyce, os clássicos ou os surrealistas.

Somente esse parágrafo final já serviria para fazer um bom contraponto a grande parte do artigo de Rolmes Barbosa. Em primeiro lugar, Linhares aponta a qualidade do

texto – “Admiravelmente bem escrito” – para, em seguida, revelar ao leitor que se deixou envolver pela história – “leitura fascinante”. Então, – ao contrário de Barbosa, que não vê nenhuma “novidade” no romance – Linhares decreta, sem hesitação, que “Michel Butor inventou alguma coisa de novo”, como procurou demonstrar ao longo de seu artigo, ao mencionar e examinar determinados aspectos e técnicas desenvolvidas na obra.

Além disso, o último comentário de Linhares refere-se a possíveis fontes existentes no livro de Butor, como “Joyce, os clássicos ou os surrealistas”. É interessante observar, nesse ponto, que os dois articulistas concordam em que James Joyce está presente no autor francês. O que torna suas opiniões diametralmente opostas é a forma pela qual cada um discorre sobre essa questão. Enquanto R. Barbosa opta por evidenciar logo de início as “influências” e “fontes” de Butor, T. Linhares adota uma outra visada, deixando para o final do artigo esse tipo de investigação em torno da filiação artística do romancista francês. Aliás, em momento algum ele coloca a obra francesa sob o tacho da fonte e da influência para descrever os antecedentes de Butor. E mesmo que usasse essas palavras, não poderíamos objetar, visto que o problema não reside no emprego de tais termos, mas sim no modo como são aplicados e manipulados pelos críticos.

Sendo assim, creio que Linhares, mesmo não fazendo exatamente uma comparação em seu artigo, insere-se na perspectiva daqueles que valorizam a originalidade e priorizam a marca pessoal do escritor, pois

...contrariamente ao que ocorria antes, o texto segundo, no processo da comparação, não é mais apenas o *devedor*, mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se, em consequência, mais rica e dinâmica. O que passa a prevalecer na leitura comparatista não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz no diálogo intertextual que estabelece com o primeiro. (Coutinho, 1996, p. 201).

E é esse “elemento de diferenciação” que Temístocles Linhares traz à baila, uma vez que não se contenta, por exemplo, em dizer que uma das técnicas utilizadas por Butor é um monólogo interior *tout court*. Quando investiga o que esse monólogo possui de original, percebe que ele foge dos moldes tradicionais e empenha-se em descobrir o que acrescenta à obra. Em nenhuma ocasião Linhares trata a obra francesa como “devedora” de qualquer outro romance, e mesmo que não consiga deslindar todos os seus pormenores, é capaz de ver que “Michel Butor inventou alguma coisa de novo”.

Um dos primeiros artigos sobre o “novo romance” publicados no “Suplemento Literário” foi escrito por Leyla Perrone-Moisés. Trata-se de um texto sobre o romance *La Modification* de Michel Butor para a seção Resenha Bibliográfica. A obra de Butor aparece em meados de 1957 e, no dia 08-11-1958 (p.2), a crítica de Leyla vem a público. Antes de fazer qualquer consideração acerca do conteúdo do artigo, é de se ressaltar a atualidade da imprensa brasileira, que acompanhava *pari passu* o que ocorria fora do país, mormente no campo da literatura. Lembre-se, a propósito, que Brito Broca também publicara, no mesmo ano de 1958, dois artigos versando sobre o romance de Butor que já foram estudados neste trabalho.

Leyla faz um breve resumo de *La Modification* a fim de dar ao leitor uma idéia de como se desenvolve o enredo. Logo em seguida, destaca o papel exercido por Butor, reconhecido, segundo ela, como “um dos mais importantes renovadores do moderno romance francês”. A crítica enfatiza que a obra de Butor expressa algo novo, assumindo “uma nova posição diante do homem e do universo”. Além disso, admite a dificuldade com a qual o leitor poderá se defrontar, uma vez que, na sua opinião, o escritor francês imprime um novo ritmo à sua obra, “até agora para nós desconhecido e ao qual só nos habituamos depois de algumas páginas”.

Em determinado momento, Leyla faz um comentário que, guardadas as proporções, remete ao artigo de Rolmes Barbosa – “A modificação” (24-01-59) – , publicado poucos meses mais tarde. Para a articulista:

Se bem analisarmos, porém, essa “novidade” [a obra de Butor], veremos que não é exatamente uma revolução; o Autor apoia-se solidamente em conquistas realizadas pela técnica romanesca desde o fim do século passado. Assim, parte ele do romance realista e, passando por Proust, chega a um tipo de romance que representa, com relação àqueles, uma feliz evolução.

Enquanto Rolmes Barbosa afirma categoricamente que as inovações técnicas de Butor não são inéditas, Leyla mostra-se mais ponderada e cita algumas das possíveis fontes do autor francês, para concluir que, mesmo não tendo empreendido uma revolução no romance, Butor representa um avanço, uma mudança promissora.

Outro ponto a ser assinalado refere-se à maneira como Leyla aborda a questão das fontes. Apesar de ter escrito seu artigo numa época em que ainda predominava um certo comparatismo tradicional, que tratava as obras influenciadas como “devedoras” e, portanto, eram consideradas menores. Ao contrário, ela assegura que Butor fez “coisa totalmente nova” baseando-se justamente nessa “dupla herança”, isto é, Proust e o realismo. E vai além, ao tentar desvendar o que o autor de *La Modification* colheu em suas leituras e como esse material foi transplantado em sua obra.

Segundo Leyla, uma das características do realismo renovadas pelas mãos de Butor foram as descrições da realidade exterior, o “interesse pelo pormenor”, em suas palavras. Para a ensaísta:

No Realismo, a realidade exterior interessa por ela própria, independentemente do homem. Em Butor, ela só interessa na medida em que se projeta na personagem e nela provoca reações.

No tocante a Butor, pode-se transcrever um trecho de *La Modification* que talvez ajude a ilustrar as palavras ditas acima:

Qui a demandé qu'on éteigne? Qui a voulu cette veilleuse? La lumière était dure et brûlante, mais les objets qu'elle éclairait présentaient du moins une surface dure à laquelle vous aviez l'impression de pouvoir vous appuyer, vous accrocher, avec quoi vous tentez de vous constituer un rempart contre cette infiltration, cette lézarde, cette question qui s'élargit, vous humiliant, cette interrogation contagieuse qui se met à faire trembler de plus en plus de pièces de cette machine extérieure, de cette cuirasse métallique dont vous même jusqu'à présent ne soupçonniez pas la minceur, la fragilité. (Butor, 1970, p. 238-239).

Nesse ponto, Léon Delmont se mostra confuso (se assim podemos dizer) pelo fato de ter descoberto que o mito de Roma, para ele, é mais forte que o amor por Cécile ou, como está dito no próprio romance, esse amor adquiriu um outro sentido na medida em que ele não ama Cécile sem Roma nem fora de Roma, mas sim por causa de Roma (p. 238). Quanto à questão dos objetos presentes na cena, é precisamente neles que a personagem vai buscar apoio, sobretudo nos que possuem uma “superfície dura”. Tais objetos vêm justamente se contrapor a sua fragilidade e abatimento diante da situação conflituosa em que se encontra.

Roland Barthes, ao escrever sobre o “novo romance”, disse algo que reitera as palavras de Leyla:

[Em Butor] l'objet est donné dans son intimité douloureuse avec l'homme, il fait partie d'un homme, il dialogue avec lui, il l'amène à penser sa propre durée, à l'accoucher d'une lucidité, d'un dégoût, c'est-à-dire d'une rédemption. (2002, p. 361).

Quanto à primeira parte do período, na qual Leyla afirma que “no Realismo, a realidade exterior interessa por ela própria, independentemente do homem”, gostaria de expor um outro ângulo da questão, com vistas a ampliar e diversificar o debate. A meu ver, no realismo também existe uma relação entre o sujeito e o mundo externo, e muitas



vezes o que interessa é como se dá essa conexão entre a personagem e o meio para a construção do sentido. Desse modo, acredito que a realidade externa não independe da personagem, mas é importante na medida em que se conjuga com esta última e, assim, contribui na composição da obra.

Um dos exemplos mais ilustrativos dessa característica do romance realista é a obra de Balzac. O excerto a seguir – retirado de *Le père Goriot* – é longo, mas vale a pena ser observado:

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de madame Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes, et fait entendre son *ronron* matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis ; elle marche en traînant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet ; ses petites mains potélées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation et dont madame Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le baigneur ne va pas sans l'argousin, vous n'imaginerez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital. Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires.

Quand elle est là, ce spectacle est complet. (Balzac, 1971, p. 28-29).

As palavras « lustre » e « harmonie » podem, à primeira vista, soar estranhas para o leitor, já que, na cena descrita, a personagem possui uma « face vieillotte, grassouillette », « un nez à bec de perroquet », « ses petites mains potélées, sa personne dodue comme un rat d'église », enquanto a sala onde « suinte le malheur » exala « l'air chaudement fétide », causando uma sensação de aversão. Por conseguinte, pode parecer paradoxal imaginar que, nesse contexto tão nauseabundo exista alguma harmonia ou esplendor. Contudo, essas duas palavras expressam a juntura perfeita que existe entre um fator e outro e é a partir dessa junção que, como diz o narrador, o espetáculo fica completo e consegue atingir todo o seu esplendor. Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis*, faz um estudo mais aprofundado da obra de Balzac e, para ele, o principal motivo que governa a descrição no escritor francês é

...o motivo da harmonia entre a sua pessoa [madame Vauquer], por um lado, e o espaço em que se encontra a pensão que dirige, a vida que leva, pelo outro; em poucas palavras, a harmonia entre a sua pessoa e aquilo que nós (e às vezes também já Balzac) chamamos de meio. (2002, p. 421).

A partir do exemplo de *Le père Goriot*, as palavras de Auerbach, a meu ver, demonstram com mais clareza que, em determinadas obras do realismo, pode-se estabelecer uma correlação entre a personagem e o mundo externo, como fatores intrinsecamente ligados e, por vezes, interdependentes entre si, uma vez que um dá sustentação e sentido ao outro, na medida em que ajudam a criar uma identidade. Além disso, de acordo com o teórico Michel Raimond, “il y a l’empreinte d’une vie dans l’atmosphère d’une maison” (1989, p. 160).

Alguns anos mais tarde, Leyla Perrone-Moisés publicaria um outro artigo, no qual faz um balanço do “novo romance”. Em “Situação do ‘nouveau roman’ – I” (“Suplemento Literário”, 23-11-1963, p.1), a crítica aborda, entre outras questões relacionadas ao movimento, a questão da renovação da técnica romanesca e a atualidade

do “novo romance”, que, segundo ela, está em consonância com seu tempo. O que interessa neste momento é a abordagem que faz a respeito dos objetos, do *décor* na formação da personagem, assunto esse que já havia sido discutido no artigo analisado anteriormente. Para dar seguimento ao debate, veja-se a seguinte passagem:

O objeto [no “novo romance”] ganha assim extraordinária importância, comparável à que tinha no romance realista ou naturalista. Mas os motivos de sua importância são outros. Enquanto no romance realista ou naturalista ele tinha um valor social – situava as personagens em sua categoria social, exprimia seus gostos e interesses – no *Nouveau Roman* seu valor rivalizará com o do homem (em diferentes escalas, dependendo do romancista).

Vemos, nesse trecho, uma nova perspectiva da crítica no tocante ao papel desempenhado pelos objetos e pelo meio externo na composição da obra realista. Se, antes, no outro artigo, considerava que a realidade externa interessava por si própria, desvinculada do indivíduo, a partir de agora expõe um ponto de vista diferenciado, ao verificar que no realismo e no naturalismo o objeto adquire um valor social, pois tem a função de expressar, em suas palavras, “gostos e interesses” da personagem. Para exemplificar tal observação, vejamos outro trecho de *Le père Goriot*:

Les deux locataires du second [étage] ne payaient que soixante-douze francs par mois. Ce bon marché (...) annonce que ces pensionnaires devaient être sous le poids de malheurs plus ou moins apparents. Aussi le spectacle désolant que présentait l’intérieur de cette maison se répétait-il dans le costume de ses habitués, également délabrés. Les hommes portaient des redingotes dont la couleur était devenue problématique, des chaussures comme il s’en jette au coin des bornes

dans les quartiers élégants, du linge élimé, des vêtements  
qui n'avaient plus que l'âme. (1971, p. 32)

A roupa das personagens apresentadas, nesse caso, está em perfeito acordo com o ambiente da pensão e, como disse Leyla Perrone-Moisés, ajuda a situá-los em sua categoria social. Quando o narrador diz que a cor da “redingote” tornou-se problemática, podemos estender esse aspecto do objeto e compará-lo à situação de infortúnio em que se encontram as próprias personagens, cujas vidas se tornaram degradadas e arruinadas (“délabrées”), tanto que eles foram parar na pensão. Quanto aos sapatos que se joga “au coin des bornes”, constituem mais um indício da situação precária em que tais pensionistas se encontram, uma vez que eles é que estão jogados de canto, como sapatos velhos.

### III. Alain Robbe-Grillet

No mesmo artigo em que aborda *La Modification*, de Butor – “Fim do romance?” (12-04-1958, p. 3) –, Temístocles Linhares trata de *La Jalousie*, de Alain Robbe-Grillet. As observações do articulista oferecem reflexões importantes no que concerne ao estudo do “novo romance” em geral, e de certas técnicas em particular. Inicialmente, Linhares afirma que, apesar de as teorias elaboradas pelos novos romancistas – especialmente Alain Robbe-Grillet – serem “sedutoras”, na prática o “novo romance” ainda não conseguira atingir todo seu potencial, nem concretizar suas aspirações. Para exemplificar sua tese, o articulista faz referência ao romance *La Jalousie*, o qual, para ele, “não chegou a convencer”. Leyla Perrone-Moisés não é tão radical quanto o articulista e pondera que, “de qualquer forma, coerente ou não com as teorias do romancista, *La Jalousie* é um passo muito importante para a conquista de uma nova linguagem romanesca” (1966, p. 59).

Linhares critica, na obra de Robbe-Grillet, a questão do olhar e a predileção do autor pela descrição de objetos em detrimento das personagens. Parece não concordar muito com o uso desse recurso, e reitera: “A crítica já disse que um colarinho vale nele [*La Jalousie*] mais do que um pescoço...”. Quanto a isso, cumpre salientar as palavras do próprio romancista:

Quant à ce que l'on appelle plus précisément des choses, il y en a toujours eu beaucoup dans le roman. Que l'on songe à Balzac: maisons, mobiliers, vêtements, bijoux, ustensiles, machines, tout y est décrit avec un soin qui n'a rien à envier aux ouvrages modernes. (Robbe-Grillet, 1963, p. 117)

Evidentemente, não podemos ignorar que os dois autores – Robbe-Grillet e Balzac – integram estilos diversos de épocas distintas. Mesmo assim, Robbe-Grillet quer mostrar aos seus detratores que a importância atribuída aos objetos nos romances é algo

que vem de longa data, ou seja, ele faz uso de um recurso que já existia antes, adaptando-o ao momento no qual se encontra.

T. Linhares, por sua vez, continua sua crítica insistindo no problema da valorização dos objetos em *La Jalousie*. Ele reprova, por exemplo, o fato de que “o próprio trio que age no romance (...) se torna decifrável através da disposição dos objetos que lhes concernem, muito mais do que dos personagens em si mesmos.” O articulista não ilustra sua observação com nenhuma passagem do livro para que se possa entender com clareza como se dá essa relação entre os seres e as coisas. Dessa forma, podemos tomar emprestada sua afirmação e aplicá-la também a outras obras, e, em seguida, iremos verificar que suas idéias acerca da obra francesa parecem repisar temas já debatidos pela crítica e questões difundidas não só nos romances franceses do século XIX, mas também nos brasileiros, como é o caso de José de Alencar, para citar apenas um exemplo:

Em *Sonhos d'Ouro*, toda a acanhada modéstia de Dona Joaquina se contém numa inesquecível manteigueira azul... (Candido, 2000, p. 211)

A personalidade terna e reta de Guida [personagem de *Sonhos d'Ouro*] transparece nas cassas brancas, no roupão de montaria com que galopa pela Tijuca. Em *Senhora*, um *peignoir* de veludo verde marca o âmbito máximo da tensão entre os dois esposos. (*Ibidem*, p. 211)

Pode-se perceber, nas passagens transcritas, a importante função desempenhada pelos objetos. A manteigueira azul de *Sonhos d'Ouro* é um elemento fundamental na decifração de Dona Joaquina, assim como o *peignoir* verde em *Senhora* adquire um sentido específico no desenrolar da história de Aurélia e Seixas. E não é por causa disso que a obra do escritor brasileiro fica empobrecida. Para demonstrar as asserções de Antonio Candido, vejamos um trecho de *Senhora* (1875):

Se o edifício e os móveis estacionários e de uso particular denotavam escassez de meios, senão extrema pobreza, a roupa e objetos de representação anunciavam um trato de sociedade (...) Esta feição característica do aposento repetia-se em seu morador, o Seixas... (Alencar, 2002, p. 37)

Esse extrato faz parte do capítulo V da primeira parte do livro (“O preço”), que descreve a casa de Seixas, futuro marido de Aurélia. Pode-se notar o relevo concedido à descrição do ambiente e aos objetos – ou, como diz Alencar, aos “objetos de representação” – que estão vinculados à formação e à caracterização da personagem, isto é, por meio de fatores extrínsecos (roupas, perfumes, charutos, etc) é possível inferir o padrão de vida da personagem e até mesmo discernir traços de sua personalidade, “anunciados” por tudo aquilo que compõe o ambiente íntimo. A respeito dessa harmonia entre a personagem e o meio, Robbe-Grillet afirma:

Ainsi ce décor [du roman traditionnel] était-il déjà l’image de l’homme: chacun des murs ou des meubles de la maison *représentait* un double du personnage qui l’habitait – riche ou pauvre, sévère ou glorieux... (1963, p. 126) (Grifo meu).

Não é demais lembrar que Balzac foi um grande mestre para Alencar, e talvez tenha sido o autor francês quem transmitiu ao nosso conterrâneo a arte de conferir um papel transcendente aos objetos.<sup>5</sup> Portanto, para causar um verdadeiro efeito, a apreciação de Linhares deveria voltar-se primeiramente aos que antecederam Robbe-Grillet na utilização dessa estratégia em que pessoas e coisas se equivalem e se complementam. A partir de uma análise que acompanhasse o desenvolvimento desse processo ao longo do tempo e como ele se apresenta na obra de Robbe-Grillet, o articulista poderia então ter

---

<sup>5</sup> Vejamos um exemplo de como Balzac trabalha essa questão em *Le père Goriot*: “Son jupon [de Mme. Vauquer] de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s’échappe par les fentes de l’étoffe lézardée, *résume* le salon, la salle à manger, le jardinet, *annonce* la cuisine et fait *pressentir* les pensionnaires.” (1971, p. 29) (Grifos nossos). Note-se que Balzac e Alencar se utilizam do mesmo verbo: “anunciar”. Ver também Auerbach, 2002.

subsídios mais concretos para elaborar uma crítica mais centrada no romance francês e emitir opiniões menos generalizantes sobre *La Jalousie*.

Para finalizar o problema da “faculdade de ver os objetos (...) mais do que aos homens”, como nota Linhares, uma vez mais podemos responder com as palavras do romancista francês:

Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines... (Robbe-Grillet, 1963, p. 116)

Ao adotar esse tipo de descrição detalhada – “Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse” (Robbe-Grillet, 1990, p. 9) – Robbe-Grillet não busca simplesmente eliminar a personagem para que prevaleçam os objetos. O autor tenciona exibi-los em toda sua integridade, sob todos os ângulos, despidos de sentidos e ambigüidades, resguardados de interpretações falsas e de opiniões preconcebidas – “les choses *sont là*”. Além disso, se examinarmos esse pequeno trecho com mais acuidade, é possível identificar traços de subjetividade, como a palavra “maintenant” que inicia o texto, e marca a presença de alguém que observa tudo<sup>6</sup>. No caso em apreço, esse alguém que narra é a própria personagem do romance, o marido ciumento. Isso pode ser compreendido mais claramente através das palavras de um outro intelectual:

Est-ce assez irritant – et volontairement irritant – , cette étude géométrique de l'ombre d'un pilier sur une terrasse? Pourtant, l'intention n'est pas tant, comme on l'a dit si souvent, d'un 'ingénieur', d'un théoricien... C'est plutôt l'intention (...) d'un artiste qui, lassé des fausses significations que l'homme bavard donne aux

---

<sup>6</sup> Ver Nitrini, 1987, p. 123.



choses, aux êtres et aux gestes, choisit de les évoquer dans leur présence propre, dans leur absolu, avant que les aient gâchés les commentaires psychologiques de l'intelligence et de la culture. (Albérès, 1962, p. 415).

O fato de os objetos, em certos momentos, assumirem uma posição de destaque, pode parecer estranho e até mesmo causar resistência no leitor acostumado com histórias nas quais consegue ver-se representado, habituado a personagens com as quais se identifica. Deve-se, no entanto, tentar entender a postura adotada por Robbe-Grillet não como uma mera tentativa de subverter o gênero romanesco ou como uma forma gratuita de chocar o público e atrair para si os holofotes. Na verdade, como disse Anatol Rosenfeld, a arte moderna exprime “uma nova visão do homem e da realidade”, tentando “redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (...), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno”. (1969, p. 97). O romance de Robbe-Grillet revela justamente essa precariedade, pois nele a “dissolução da personagem” chega ao ponto de ceder espaço à ocupação dos objetos<sup>7</sup>, como um processo natural de mudança, uma fatalidade causada pelas próprias circunstâncias do mundo atual, que levaram os romancistas a renunciarem “à onisciência, impossível no caos de todos os valores destruídos, em que só a pessoa subjetiva permaneceu como ponto fixo” (Carpeaux, 1996, p. 117). E é justamente essa subjetividade que continua presente e perceptível na obra de Robbe-Grillet, não podendo ser (e o autor nem quis que fosse) destruída.

O objetivo dessa breve exposição foi tentar revelar outras abordagens e interpretações possíveis de *La Jalousie*. Ademais, procurei esclarecer determinados pontos do artigo de Temístocles Linhares que podem levar o leitor a formar um *parti-pris* em relação à obra, além de limitar o entendimento desta a uma série de características relacionadas ao olhar e à descrição de objetos.

---

<sup>7</sup> Ver Nitrini, 1987, p. 58.

No artigo “Inflação do romance e prêmios” (“Suplemento Literário”, 08/02/1958, p. 1), Brito Broca ressalta o esquecimento a que está fadada a maioria dos romances premiados na França. Além disso, Broca cita os principais laureados de 1957: *La Modification*, de Michel Butor (Prix Renaudot); *Le carrefour de solitudes*, de Christian Megret; *Rue du Havre*, de Paul Guimard e *La Loi*, de Roger Vaillant (Prix Goncourt). Ao final do artigo, o articulista profetiza:

Quatro bons romances, mas sem nenhum relevo  
excepcional; quatro romances para ficarem esquecidos  
dentro de um ano.

Alguns meses depois, Broca publica um outro artigo no “Suplemento” (“Revolução no romance francês”, 12-07-58, p. 1), no qual faz um *mea-culpa*, e declara que “Estes romances [*La Loi* e *La Modification*], dos quatro premiados, provavelmente não ficarão esquecidos”. Dentre tais romances, somente *La Modification* concerne a este trabalho e, nesse ponto, cumpre assinalar que o vaticínio de Brito Broca se confirmou, pois o romance de Michel Butor gerou – e continua a gerar – vários estudos.

Contudo, o ponto central do texto de Broca – já explicitado no título – está ligado a um debate proposto pelo jornal *Le Figaro Littéraire*, denominado “Révolution dans le roman?”, e do qual participaram Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, François Nourissier e Robert Kanters. Os debatedores foram comandados pelo crítico Roger Priouret. O articulista brasileiro se detém com mais atenção nas idéias de Robbe-Grillet, das quais se pode destacar o problema da ruptura em relação aos modelos e técnicas estabelecidos pelo romance tradicional, a busca de novas fórmulas, entre outras.

A certa altura, Broca enfatiza a questão da personagem do ponto de vista de Robbe-Grillet. Segundo o articulista, o autor francês acredita que:

...em Proust, Joyce, Henry James, aos quais  
devemos juntar Kafka e Faulkner, os personagens já não  
são a mesma coisa que em Balzac.

Broca, porém, não está plenamente de acordo com essa visão, e faz a seguinte objeção:

...os personagens em Proust e em Henry James não me parecem objetivados de maneira diferente dos de Balzac. Monsieur de Charlus, por exemplo, destaca-se aos meus olhos na mesma perspectiva de Vautrin ou um Rastignac. Apenas em Charlus o processo psicológico se desenvolve em câmara lenta; Balzac faz uma espécie de psicologia em movimento, mostrando as reações dos personagens através dos diálogos e do seu comportamento, no decorrer do romance.

Tentarei mostrar, de maneira resumida, como se dá a formação da personagem em Proust e em Balzac para, em seguida, identificar se as palavras de Brito Broca fazem eco ao que foi aqui demonstrado.

Segundo Michel Raimond, Proust

...a été un romancier capable de créer des personnages qui vivent avec intensité. On l'a, à ce titre, comparé à Balzac. Charlus est une des plus puissantes figures du roman français. Il a la stature de Vautrin. Mais il porte en lui, comme beaucoup d'autres personnages proustiens, plus de contradictions qu'on n'en trouvait chez les héros de Balzac, fortement typisés, et réduits, la plupart du temps, à une passion maîtresse. (1988, p. 161)

A questão da personagem-tipo é abordada também por outros teóricos e parece ser um dos principais fatores que distinguem a personagem balzaquiana da proustiana. A personagem de Balzac é apresentada ao leitor em sua totalidade, rica em detalhes e

caracteres capazes de revelar e resumir uma classe social ou uma profissão<sup>8</sup>. A título de exemplo, vejamos como Balzac descreve Eugène de Rastignac:

[il] avait un visage tout méridional, le teint blanc, des cheveux noirs, des yeux bleus. Sa tournure, ses manières, sa pose habituelle dénotaient le fils d'une famille noble, où l'éducation première n'avait comporté que des traditions de bon goût. (1971, p. 36)

Inicialmente, o narrador apresenta, de maneira objetiva, as características físicas de Rastignac, como se descrevesse alguém numa fotografia. Em seguida, baseado na aparência (“sa tournure”) e nas atitudes (“ses manières”), Balzac incute no leitor idéias e impressões que ajudam a formar um *parti-pris*, indicando até mesmo a classe social (“fils d'une famille noble”) a que pertence a personagem em foco.

Quanto à personagem proustiana, pode-se compreender seu processo de formação a partir das palavras do próprio narrador de *Du côté de chez Swann*:

Mais même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier de charges ou d'un testament; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. (Proust, 1992, p. 62).

Ao afirmar que não somos um todo materialmente constituído, Proust propõe uma percepção diferente e um outro modo de apreensão do indivíduo. Cabe ao leitor a incumbência de encaixar as peças do jogo e ir, aos poucos, decifrando e assimilando a complexidade e a individualidade de uma determinada personagem e, mesmo assim, não teremos acesso a todos os seus meandros.

---

<sup>8</sup> Bourneuf et Ouellet, 1972, p. 195.

Para se ter uma noção de como esse processo ocorre, veja-se um dos momentos em que o narrador de *À la recherche du temps perdu* observa o barão de Charlus:

À ce moment, où il ne se croyait regardé par personne (...) M. de Charlus avait relâché, dans son visage, cette tension, amorti cette vitalité factices, qu'entretenaient chez lui l'animation de la causerie et la force de la volonté. (...) Je regrettais pour lui qu'il adultérât habituellement de tant de violences, d'étrangetés déplaisantes, de potinage, de dureté, de susceptibilité et d'arrogance, qu'il cachât sous une brutalité postiche l'aménité, la bonté qu'au moment où il sortait de chez Mme de Villeparisis, je voyais s'étaler si naïvement sur son visage. (Proust, 1972, p. 10).

Depreende-se, nesse excerto, que o próprio barão de Charlus procura transmitir aos outros uma imagem premeditada (“vitalité factice”, “brutalité postiche”) que poderia transformá-lo num “tipo” específico. Porém, a personagem Marcel consegue captar, por trás da máscara de homem bravo e soberbo, certos aspectos ocultos – daí o verbo “cacher” – em condições normais, como quando o barão se relaciona com outras figuras que compõem a história. Desse modo, uma nova faceta, antes ignorada, é revelada por alguém que talvez parecesse “un tout matériellement constitué”.

Com essa análise, não estou relegando tal modalidade de personagem a uma categoria inferior, nem estou afirmando que em Proust não existem personagens-tipo, até porque, segundo Michel Raimond, “une telle conception du personnage typique a prévalu *grosso modo* de Balzac à Proust” (1989, p. 56). Meu objetivo é simplesmente demarcar certos traços distintivos na formação do indivíduo e salientar que em Proust novas nuances se apresentam. Para complementar e arrematar o que foi escrito acima, veja-se as palavras de Alfredo Bosi:

...a configuração do típico foi uma conquista do Realismo, um progresso da consciência estética em face

do arbítrio a que o subjetivismo levava o escritor romântico a quem nada impedia de engendrar criaturas exóticas e enredos inverossímeis. (1994, p. 170).

Como já foi dito anteriormente, Brito Broca afirma que a diferença entre a construção da personagem em Balzac e em Proust reside no modo como se desenvolve o processo psicológico em cada obra. Em Proust, esse processo seria mais lento, enquanto Balzac “faz uma espécie de psicologia em movimento, mostrando as reações dos personagens através dos *diálogos* e do seu *comportamento...*” (Broca) (grifo meu). No que respeita a Proust, vale acrescentar a opinião do crítico literário Álvaro Lins, que publicou, em 1950, o livro *A técnica do romance em Marcel Proust*. Nessa obra, o autor afirma que

*À la recherche du temps perdu* oferece-nos (...) pelo menos três perspectivas [de composição da personagem]: na primeira, as personagens nos aparecem segundo a visão que delas têm outras personagens; na segunda, mostram-se com seus *atos e palavras* (...); na terceira, por fim, revelam-se nas suas fisionomias várias e sucessivas (...). (Lins, 1956, p. 84) (grifo meu).

Sendo assim, o processo anunciado por Brito Broca como principal método diferenciador na obra de Balzac, também se faz presente em Proust, como se pode perceber no trecho citado. O exemplo dado mais acima sobre o barão de Charlus deixa patente a observação acerca da segunda estratégia de Proust mencionada por Álvaro Lins, pois, na passagem extraída da obra do escritor francês, uma das formas de apreensão do barão se dá a partir de seus atos – “d’étrangetés déplaisantes, de potinage, de dureté, de susceptibilité et d’arrogance” – , mesmo que estes sirvam para encobrir outras potenciais atitudes não avistadas num primeiro momento.

É interessante notar igualmente, na segunda perspectiva salientada, que Álvaro Lins emprega palavras não exatamente sinônimas, mas ainda assim análogas àquelas

usadas pelo articulista, para descrever o mesmo processo. Enquanto Broca se serve dos termos “diálogos” e “comportamento” para explicar a composição das personagens de Balzac, Lins se vale, no tocante às figuras de Proust, dos vocábulos “palavras” e “atos”, que correspondem e equivalem aos de Broca. Desse modo, aquilo que Broca acredita ser o traço distintivo na formação da personagem balzaquiana, quando comparada à de Proust, não configura, na visão de Álvaro Lins, uma marca tão rigorosa e restrita ao autor do *père Goriot*.

Não é possível afirmar com total acerto, mas a semelhança dos argumentos e principalmente a aplicação de termos quase sinônimos – embora usados para tratar de autores diversos – levam-me a pensar num virtual diálogo entre Brito Broca e Álvaro Lins, uma vez que a obra deste é anterior – 1956<sup>9</sup> – ao artigo daquele – 1958.

Para finalizar esse tópico, devo dizer que, a partir dos argumentos aqui expostos, pode-se divisar um ponto de vista diferente do de Brito Broca. Apesar de incipiente, a discussão proposta evidencia que houve, sim, uma mudança na concepção de personagem na obra proustiana, ainda não existente em Balzac. Desse modo, todas essas ilações conduzem o leitor na direção do pensamento de Robbe-Grillet, que não estava equivocado.

Para dar continuidade à análise do artigo de Brito Broca, convém ressaltar a seguinte passagem:

...o que vejo nesse romance sem personagem e sem história de Robbe-Grillet é menos uma evolução do que o começo de uma dissolução do gênero. Não digo que a aventura não seja sedutora e que a pesquisa não possa levar-nos a resultados surpreendentes (...)

Nesse trecho, o articulista examina outras idéias de Robbe-Grillet debatidas na mesa-redonda organizada pelo *Figaro Littéraire*. Quanto à sua observação em relação ao romance sem história e sem personagem de Robbe-Grillet, creio ser necessário ponderar

---

<sup>9</sup> Há ainda uma edição anterior da obra, datada de 1950.

com cautela antes de emitir qualquer opinião acabada. Para tanto, vejamos o que diz o próprio teórico francês sobre esse assunto:

En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marqua l'apogée de l'individu. (1963, p. 28)

Como se pode notar, o autor alega que até mesmo os criadores de personagens deixaram de acreditar em suas criações, e têm consciência de que não mais correspondem às demandas do mundo atual. Por isso Robbe-Grillet os classifica como fantoches, pois são seres pertencentes a um outro tempo e cuja missão já foi cumprida; o que não significa que devam cair no esquecimento e ser enterrados, mas simplesmente deve-se reconhecer que houve uma mudança, não só no plano da ficção, mas fundamentalmente no mundo:

É absurdo negar à arte tradicional o direito de vida, já que vastos setores do público lhe dão franca preferência. No entanto, tem-se diante dessas manifestações a impressão de que não fazem, por inteiro, parte do nosso tempo. (Rosenfeld, 1969, p. 81-82).

Para mim, a opinião de Robbe-Grillet é bastante pertinente, na medida em que a situação por ele descrita é perceptível não só nas literaturas francesa (Proust, Sartre, Camus), irlandesa (Joyce), americana (Faulkner) e alemã (Kafka), mas também na literatura brasileira, como demonstra o crítico Alfredo Bosi:

Da história vulgar de adultério de Brás Cubas-Virgília-Lobo Neves à triste comédia de equívocos de Rubião-Sofia-Palha (*Quincas Borba*), e desta à tragédia perfeita de Bentinho-Capitu-Escobar (*D. Casmurro*) só aparecem variantes de uma só e mesma lei: não há mais



heróis a cumprir missões ou a afirmar a própria vontade;  
há apenas destinos, destinos sem grandeza (1994, p.  
180)<sup>10</sup>

Robbe-Grillet também partilha de uma opinião que vai ao encontro do pensamento de Bosi. Para o romancista, “le destin du monde a cessé, pour nous, de s’identifier à l’ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles” (1963, p. 28).

A atenção exclusiva que se dava a certos “eleitos”, a determinados indivíduos muda de foco e cede espaço à incerteza e à dúvida em relação a essas mesmas criaturas e suas vidas – “Notre monde, aujourd’hui, est moins sûr de lui-même” (Robbe-Grillet, 1963, p. 28). É o que Nathalie Sarraute define como a “era da suspeita”:

...selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n’arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman (...) vaciller et se défaire. (1972, p. 71)

Enquanto o romance tradicional “supposait une acceptation, une confiance, une certitude” (Magny, 1958, p. 11), o romance moderno, por sua vez, não oferece mais garantias nem certezas; pelo contrário, ele mesmo se interroga e busca respostas para suas indagações.

Numa das obras mais importantes e representativas do *nouveau roman* – *La Jalousie* – encontram-se alguns aspectos que exprimem a perplexidade e a suspeita pairando nesse horizonte impreciso e dúbio:

---

<sup>10</sup> Essa questão pode ser verificada, por exemplo, em *Memórias Póstumas*, quando Brás Cubas proclama: “Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento” (Machado de Assis, *Romances/I*, Rio de Janeiro, Garnier, 1993, p. 230). Mais que parte integrante do capítulo “Das negativas”, esse trecho revela o quanto alguém pode ser comum; mostra-se a falta de relevo do sujeito, e não porque ele não seja importante, mas por ser só mais um na multidão, ou seja, não tem mais a incumbência de representar nada nem ninguém, a não ser ele mesmo.

Elle est assise à la gauche de Franck. (Il en est toujours ainsi: à la droite de Franck sur la terrasse pour le café ou l'apéritif, à sa gauche pendant les repas dans la salle à manger). (Robbe-Grillet, 1990, p. 53)

O narrador oculto desse romance preocupa-se em descrever todas as atitudes que envolvem sua mulher A... e o amigo Franck. A suspeita de haver alguma relação mais íntima entre os dois é sugerida por detalhes muito sutis, já que o narrador se esconde – ou pelo menos tenta – a si próprio, além de não declarar abertamente sua desconfiança e seu ciúme. Mesmo assim, na passagem acima ele deixa entrever uma certa inquietação – ou irritação – especialmente quando diz que “Il en est toujours ainsi...”, ou seja, numa tradução livre – “É sempre assim...”.

Como disse a crítica Jacqueline Piatier acerca dessa obra, “nous ne saurons rien de la vérité des choses” (1967, p. 396). O homem torna-se refém de sua suspeita, que se espalha por todos os lados e se reflete nos objetos e nas atitudes das personagens. Talvez isso ajude a explicar por que o narrador de *La Jalousie* é tão obcecado em descrever minuciosamente certos aspectos da realidade externa – “Maintenant l'ombre du pilier se projette sur les dalles, en travers de cette partie centrale de la terrasse, devant la chambre à coucher” (Robbe-Grillet, 1990, p. 210). Ele se prende à superfície das coisas, como se estas pudessem ser assimiladas objetivamente e pudessem pelo menos lhe garantir alguma segurança; ao passo que o caráter subjetivo daqueles que com ele contracenam só pode ser pressuposto, constituindo conjecturas baseadas em impressões. Na verdade, mesmo quando busca a essência dos fatos e das pessoas, o narrador não consegue ultrapassar a superfície.

### Evolução *versus* Progresso

Voltando ao artigo estudado, Broca menciona, como já foi assinalado anteriormente, que “nesse romance sem personagem e sem história de Robbe-Grillet” ocorre “menos uma evolução do que o começo de uma dissolução do gênero”. Tem-se a impressão de que o crítico emprega de maneira inadequada o termo “evolução”. Se a sua

intenção era fazer uma verdadeira contraposição, deveria então exibir idéias opostas. Mesmo que o gênero romance estivesse passando por uma dissolução, isso não deixaria de representar uma evolução, visto que essa palavra exprime o sentido de uma mudança, uma transformação qualquer, independente do fato de ser boa ou ruim. Creio que Broca utilizou essa palavra querendo dizer melhoria ou progresso. Robbe-Grillet, ao tratar da metamorfose ocorrida na concepção de personagem, afirmou:

Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. (1963, p. 28).

Nesse caso, o teórico admite que talvez as mudanças (evolução) operadas na personagem não signifiquem efetivamente uma melhoria (progresso), mas não há dúvida de que uma modificação está em curso.

Se, por um lado, Broca não acha que esteja ocorrendo uma evolução, mas sim uma dissolução do gênero romanesco; por outro, o crítico Maurice Nadeau afiança que *La Jalousie*, se comparado aos romances anteriores de Robbe-Grillet, “s’inscrit davantage dans l’évolution du genre” (1957, p. 712).

Brito Broca dá seguimento ao assunto e cogita que “deixaremos de encontrar no romance essa imagem concreta da vida que nele procuramos”. Para rebater essa concepção deveras simplista do papel da arte, vale ressaltar o seguinte comentário:

Se a missão do romancista fosse copiar os fatos,  
tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil;  
a memória substituiria a imaginação...<sup>11</sup>

É por isso que alguns teóricos definem o romance moderno como o campo do possível<sup>12</sup>, pois nele o escritor tem a liberdade de colocar indagações, de experimentar, de se testar, sem se preocupar com ou ater-se aos limites impostos pela realidade mimética.

---

<sup>11</sup> in: Machado de Assis. *Obra completa*. RJ, Nova Aguilar, 1997, v.3, p. 844. Citação encontrada inicialmente em Bosi, 1994, p. 131.

<sup>12</sup> Ver Perrone-Moisés, 1966, p. 19.

O romance oferece a possibilidade de se criar uma realidade outra, sem compromisso com o mundo externo, “c’est pourquoi le roman est le laboratoire du récit” (Butor, 1955, p. 350). Como afirmou Antonio Candido, o romance vale “não por copiar a vida”, mas sim pelo fato de inventar “uma vida nova” (2000, p. 34).

Embora Brito Broca esteja atento e receptivo à variedade de manifestações artísticas de sua época, neste artigo ele ainda se mostra um pouco reticente em relação ao “novo romance”, e expõe uma visão da arte calcada no mundo real e, por conseguinte, submissa às leis sociais, o que denota um certo pendor tradicionalista. Para fazer um contraponto à perspectiva adotada pelo crítico, podemos nos valer das palavras de Otto Maria Carpeaux, para quem o “romance normal (...) não apresenta mundos irreais nem sequer mundos reais, mas *mundos possíveis*”(1996, p. 114, grifo meu). É importante salientar que a asserção de Carpeaux se estende ao romance de modo geral, ao passo que Leyla Perrone-Moisés aplica um raciocínio similar, mas voltado especificamente para a estética do “novo romance”, quando afirma que o “*domínio do possível é (...) o campo dos novos romancistas, não o domínio do existente*” (“Situação do ‘nouveau roman’ – I”, “Suplemento Literário”, 23-11-1963, p. 1, grifo meu). Apesar da postura assumida, Brito Broca não rejeita nenhum tipo de experimentação, além de se mostrar otimista quando diz acreditar que “devemos encarar com simpatia essa inquietude renovadora do neo-realismo francês”.

Temístocles Linhares publica, em 1963, um artigo intitulado “O anti-romance” (“Suplemento Literário”, 11-05-1963, p. 4), no qual trata de questões relacionadas especificamente ao “novo romance”, e ainda aborda de forma mais detalhada dois autores ligados à nova tendência: Alain Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute.

O artigo chama nossa atenção desde o título – “anti-romance” –, cujo emprego o autor não justifica. Creio que seria importante o articulista fornecer ao leitor uma breve explicação a respeito desse termo porque, na época em que esse texto foi escrito, já se havia disseminado nos meios literários a expressão “novo romance”. Assim como já foi explicado na “Introdução” deste trabalho, “anti-romance” foi uma denominação cunhada por Jean-Paul Sartre – que também já era lido no Brasil há vários anos – no prefácio que

escreveu para o livro *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute, publicado em 1947, ou seja, anos antes do surgimento do “novo romance”. Esse dado me parece relevante porque, de certa forma, o filósofo francês já divisava as mudanças que se vinham operando nas artes e pressagiava o advento de uma nova expressão literária, sobretudo no romance. Com efeito, o próprio filósofo é considerado um dos renovadores do romance moderno, com o livro *La Nausée* (1938) que, para o teórico Michel Raimond, “marquait peut-être la fin du roman” (1981, p. 231).

Cabe salientar ainda que, em 1963, ano de publicação do artigo resenhado, já havia aparecido um número considerável de obras classificadas sob a etiqueta “novo romance”, por isso acredito que não fica claro por que Temístocles Linhares resolveu adotar uma designação que remonta à história inicial do movimento. Contudo, pode-se dizer que ele fornece uma pista no início do texto:

Já se tornou lugar-comum fazer profecias sobre o futuro do romance como gênero justamente sem futuro. Chegando ao seu termo, era preciso inventar alguma coisa de novo e, então, os franceses falaram no anti-romance, que é, segundo eles, o instrumento de que se servem os Robbe Grillet, os Michel Butor, as Nathalie Sarraute, os Claude Simon, os Samuel Beckett, etc. E a moda pegou, porque já se faz referência ao antiteatro, à antipoesia, à antipintura e por aí fora, até se chegar certamente ao antiescritor...

Após a leitura dessa passagem, pode-se dizer que a adoção do prefixo “anti” se deve talvez à ironia pretendida pelo articulista, uma vez que tal prefixo potencialmente causa maior efeito do que o adjetivo “novo”; afinal, “anti” carrega o sentido de “contrário”, de “oposto”, uma espécie de recusa de alguma coisa, enquanto a palavra “novo” não é tão impactante, na medida em que sua carga semântica não sugere obrigatoriamente contestação.

Na verdade, o modo como Linhares emprega o prefixo “anti” revela, mais do que uma simples tentativa de oposição ou negação, a ocorrência de diversas mudanças nas

artes em geral, e no romance em particular. No artigo “Situação do ‘Nouveau Roman’ – II” (“Suplemento Literário”, 07-12-1963, p. 1, seção Letras Francesas), em que é feito um balanço do “novo romance” até aquele momento, Leyla Perrone-Moisés faz menção ao escritor Maurice Blanchot que, na obra *Le livre à venir* (1959), aponta como a arte está, cada vez mais, se voltando para si própria. Além disso, a crítica fornece uma explicação plausível que pode ajudar a melhor compreender as asserções de Linhares:

...a pintura procura na abstração a essência da pintura, a música a essência da música, a poesia a essência da poesia e assim por diante. O artista de nossos dias está constantemente a meditar acerca de sua arte, não se satisfaz com realizá-la.

Sartre também fizera uma observação semelhante no famoso prefácio a *Portrait d'un inconnu*, quando disse que essas obras estranhas que estavam surgindo nada tinham a ver com uma fraqueza do gênero romanesco, ao contrário, “elas marcam apenas que vivemos numa época de reflexão e que o romance está refletindo sobre si mesmo” (Sarraute, 1977, p. 9, tradução minha). É como se a arte estivesse testando todas as suas possibilidades de expressão, buscando atingir todos os limites. É preciso ressaltar ainda que Otto Maria Carpeaux afirma a existência do “antiteatro, que realmente é o contrário de tudo até agora representado nos palcos” (s.d., p. 149), e acrescenta que se trata do “teatro do Absurdo”, de Eugène Ionesco. Carpeaux reconhece que o antiteatro é um caso paralelo ao “novo romance”, porém assinala que sua intenção é diferente, ou seja, a nova concepção teatral busca “um individualismo extremado que não admite sentido nenhum no mundo lá fora” (s.d., 149).

Ao retomar o artigo “O anti-romance”, vale notar a observação do crítico segundo o qual “já se tornou lugar-comum fazer profecias sobre o futuro do romance como gênero justamente sem futuro”. Então, “era preciso *inventar alguma coisa de novo* e (...) os franceses falaram no anti-romance” (grifo meu). O interessante é que o adjetivo “novo” até aparece nesse trecho, mas o articulista prefere mesmo insistir no prefixo “anti”. Além disso, a meu ver, essa passagem pode levar o leitor a imaginar que o surgimento do “novo romance” se aparenta mais a um fato premeditado, pensado por alguns intelectuais.

Para mim, o que torna a frase ambígua é quando o articulista diz que os franceses “falaram no anti-romance”, já que, na verdade, quem falou em “anti-romance”, como foi dito anteriormente, foi Jean-Paul Sartre. Ademais, a designação que logo se tornou corrente – “novo romance” – apareceu primeiramente num artigo escrito por Émile Henriot para o jornal *Le Monde*, em 22-05-1957, em que criticava o romance *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, e *Tropismes*, de Nathalie Sarraute. A fim de complementar a discussão e confrontar as idéias de Linhares, para quem “era preciso *inventar* alguma coisa de novo” (grifo meu), convém examinar o parecer de Robert Escarpit, um dos teóricos da sociologia da literatura:

On n'*invente pas* un genre littéraire: on l'adapte  
aux nouvelles exigences du groupe social, ce qui justifie  
l'idée d'une évolution des genres calquée sur l'évolution  
de la société. (1964, p. 104). (grifo meu)

Como se vê, a observação de Escarpit se orienta num rumo diametralmente oposto ao das inferências de Linhares. Enquanto este analisa o “novo romance” como um acontecimento isolado, como algo que teria sido simplesmente inventado, aquele busca explicações para o fato literário em sua correlação com outros setores da sociedade, procurando mostrar que o surgimento de um gênero literário tem ressonâncias no passado, não se manifesta de um dia para o outro, ou seja, tudo faz parte de um processo que se desenvolve aos poucos até ganhar corpo e expressão próprios. Acredito que o ponto de vista de Hans Robert Jauss, criador da teoria da recepção, pode ajudar a complementar e a esclarecer essa questão. O teórico alemão afirma que:

Même au moment où elle paraît, une oeuvre  
littéraire ne se présente pas comme une nouveauté  
absolue surgissant dans un désert d'information ; par  
tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou  
latents – , de références implicites, de caractéristiques  
déjà familières, son public est prédisposé à un certain  
mode de réception. (2002, p. 55)

No caso específico do movimento aqui estudado, os sinais de mudança já vinham sendo anunciados desde que Nathalie Sarraute publicara *Tropismes*, em 1938. Depois disso, o prefácio de Sartre, em 1947, curiosamente pertencente a um livro da mesma autora, representa, no meu entender, uma espécie de atestado da nova situação que se apresentava, ousaria dizer até que, como texto teórico, cumpre a função de “certidão de nascimento” do “novo romance”, e vai mais além, pois se trata de um documento que confere uma identidade ao movimento nascente. Não se pode esquecer que o também escritor e representante do “novo romance” Claude Simon, apesar de, nos anos de 1960, ser, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, “menos conhecido que Butor, Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute” (“O romancista Claude Simon”, “Suplemento Literário”, 30-09-1961, p. 1), já havia publicado, ainda nos anos 1940, os livros *Le Tricheur* (1945) e *La corde raide* (1947), os quais, mesmo não sendo exatamente identificados como novos romances, já contêm em si o germe do que estava por vir, uma vez que, segundo declaração do próprio Simon, “d’une certaine façon, bien sûr, *la Corde raide* annonce *la Route des Flandres, le Palace, Histoire* et même *Pharsale...*”<sup>13</sup>. Pode-se agregar a isso a opinião do teórico Michel Bertrand, para quem os primeiros romances de Simon são obras de caráter híbrido, “mi-conventionnelles, mi-novatrices” (1987, p. 25).

No artigo “Situação do ‘Nouveau Roman’ – I” (“Suplemento Literário”, 23-11-1963, p. 1, seção Letras Francesas), Leyla Perrone-Moisés nota que “Proust, Kafka, Joyce, Musil, Virginia Woolf e outros já apresentavam essas ‘novidades’ [do “novo romance”] em suas obras”. Para ela, a notoriedade alcançada pelo movimento francês deveu-se a uma coincidência geográfica e temporal no tocante às pesquisas realizadas por esses autores, o que levou a uma sistematização da utilização de suas descobertas. Além disso, um outro articulista do “Suplemento Literário” também faz considerações nesse sentido. Num artigo intitulado “Experiência e anti-romance” (12-12-1959, p. 1, seção Letras Anglo-americanas), Willy Lewin aborda a questão do romance moderno num contexto mais amplo, não restrito à cena francesa. Antes, procura mostrar como as

---

<sup>13</sup> In: « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », dans *Entretiens*, n° 31, p. 17.



mudanças na literatura vinham ocorrendo em diversos países e já há algum tempo, o que podemos atestar a partir de suas palavras:

Ora, em 1927, muitos caminhos já estavam abertos e mesmo desbravados. Sem mencionar a *Recherche*, de Marcel Proust, a própria ficção inglesa podia exibir aos olhos, tantas vezes perplexos, do mundo, certas experiências audaciosas como a de uma Virginia Woolf, culminando nessa explosão genial que foi o *Ulysses*, de James Joyce.

É de se notar que o articulista tem uma percepção bastante aproximada da de Leyla Perrone-Moisés que, como crítica de literatura francesa, direciona sua análise para o “novo romance”. Lewin, por sua vez, não deixa de examinar alguns aspectos do movimento francês, ao lembrar, por exemplo, que certos autores franceses “preconizam experiências radicais tendentes a extirpar do romance qualquer história e, praticamente, qualquer personagem”. Num outro trecho de seu texto, o articulista aborda ainda os problemas do romance americano, e mostra que, apesar de o “novo romance” ter nascido na França e ter características mais ou menos específicas, nos Estados Unidos também existe uma voga do romance “experimental”, expressa nos escritores “beat” e em outros grupos de vanguarda. Lewin nota que em Jack Kerouac, autor de *On the road*, é possível vislumbrar preocupações parecidas com as de Robbe-Grillet quanto à questão da presença do objeto. Além de Kerouac, o articulista também salienta um “despojamento radical” em autores como Arlene Zekowsky e Stanley Berne, e chega a afirmar que entre a obra desses autores e a de Nathalie Sarraute “parece haver correspondências dignas de nota”, embora não especifique que correspondências são essas.

Ao analisar as observações precedentes, podemos considerar que a argumentação de Temístocles Linhares é, por vezes, um tanto exagerada, sobretudo ao (pré)julgar o “novo romance” de maneira isolada, como algo que surgiu do nada com o intuito de abalar a estabilidade da ordem vigente, e deixa de considerá-lo dentro de um contexto mais abrangente, pondo de parte sua vinculação mútua com outros setores da existência.

Depois de falar da criação do novo engenho, Linhares cita os nomes dos autores que fazem parte dessa trama: “*os* Robbe-Grillet, *os* Michel Butor, *as* Nathalie Sarraute, *os* Claude Simon, *os* Samuel Beckett” (grifo meu). Cabe ressaltar que o uso do artigo definido plural “os” diante dos nomes próprios, nesse caso, já pressupõe uma apreciação desfavorável, uma vez que os deixa com o mesmo valor de um nome comum, e aquele que seria um ser único – Nathalie Sarraute ou Michel Butor – torna-se parte de uma generalidade ao mesmo tempo em que perde seu traço particular<sup>14</sup>, abordagem não rara presente nas críticas da época. Dito de outro modo, Linhares parece querer passar ao seu leitor uma visão redutora acerca da atitude de cada autor, situando-os no mesmo plano e considerando-os todos iguais, como se obedecessem a um padrão de criação, como é insinuado quando diz, no artigo, que o “novo romance” é guiado por uma “severa escola de disciplina que lhe é imposta”.

Na verdade, é preciso ter em mente que cada escritor tem a sua forma específica de expressão, sendo que “os principais romancistas desta tendência prosseguem seus caminhos em rumos cada vez mais diversos e individuais, enquanto seus imitadores de segunda categoria cada vez se parecem mais uns com os outros”, como foi evidenciado por Leyla Perrone-Moisés em “Situação do ‘nouveau roman’ - I” (“Suplemento Literário”, 23-11-1963, p. 1), publicado no mesmo ano do artigo de Linhares. Nesse artigo, a crítica faz uma espécie de balanço do movimento até aquele instante. Ainda com relação às características que distinguem cada escritor do movimento, o crítico francês Bernard Pingaud chegou a pronunciar, de maneira significativa, que os novos romancistas “n’ont pas les mêmes objectifs, ils ont les mêmes refus” (1958, p. 55); o que eles recusam são exatamente as fórmulas repetitivas e desgastadas típicas do romance tradicional, e por isso cada um deles busca uma nova solução para representar e expressar os problemas do mundo em que vivem. No já citado artigo “O romancista Claude Simon” (“Suplemento Literário”, 30-09-1961, p.1), Leyla Perrone-Moisés, além de tratar especificamente do escritor mencionado no título, faz uma breve análise de alguns dos novos romancistas, com vistas a estabelecer as diferenças inerentes às suas respectivas obras. Segundo ela,

---

<sup>14</sup> Ver Celso Cunha e Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. RJ, Nova Fronteira, 2001, p. 225.

Simon narra uma história (...) Nathalie Sarraute enfeixa situações que não formam enredo; Butor embaralha as circunstâncias de tempo e de lugar, aprofunda problemas psicológicos ao longo de centenas de páginas, mas os acontecimentos são sempre limitadíssimos, mero pretexto para uma interminável meditação acerca do ato de escrever; Robbe-Grillet burla o leitor, simulando aventuras inexistentes, propondo enigmas sem solução, enfim, enredos impossíveis, enlouquecedores ou simplesmente maçantes.

O crítico Wilson Martins, no artigo “Problemas do romance” (“SL”, 06-07-1963, p.2) apresenta um ponto de vista semelhante ao de Linhares, pois acredita que “os livros do novo romance não são assim tão disparatados, nem as concepções individuais tão divergentes”. É preciso reconhecer que os próprios autores do “novo romance” exibiam divergência de idéias entre si, uma vez que “suas teorias muitas vezes eram frontalmente opostas umas às outras”, como é salientado por Leyla Perrone-Moisés no artigo “Situação do ‘nouveau roman’ – I” (“Suplemento Literário”, 23-11-1963, p.1). Para complementar e ilustrar as observações da crítica e mostrar que alguns escritores nem sempre se mostravam a favor das idéias dos outros, podemos igualmente trazer à baila o artigo de Brito Broca, “Revolução no romance francês” (“Suplemento Literário”, 12-07-1958, p. 1). Nesse artigo, entre outras coisas, ele faz o resumo de um debate sobre o romance moderno levado a cabo pelo periódico *Le Figaro Littéraire*. Além disso, o crítico brasileiro destaca que

Antes de tudo é preciso acrescentar que Michel Butor se declarou logo contrário ao radicalismo do seu colega de “revolução” [Alain Robbe-Grillet]. Não julga possível a existência nem mesmo de um simples objeto, um botão de colete, sem contexto histórico. E acha que nos próprios livros de Robbe-Grillet há personagens e

anedotas; mas o que este procura evitar são implicações históricas e morais.

Ao mostrar que existem discordâncias dentro do próprio grupo de novos romancistas, Brito Broca atesta para o leitor, ainda que de maneira sucinta, a diversidade que caracteriza tais escritores e, com isso, concebe um outro olhar, além de possibilitar a abertura de um panorama mais amplo e menos simplificador sobre o “novo romance”, o qual, no entender de Temístocles Linhares, se limita a enfatizar as pesquisas “no plano da técnica cujas ousadias (...) crescem na proporção em que se reduzem e empobrecem os temas”. Em suma, deve-se compreender que os novos romancistas apresentam dessemelhanças não só no âmbito teórico, mas notadamente no nível da criação literária.

Por fim, Linhares arremata seu pensamento dizendo que “a moda pegou”. Quando emprega o termo “moda” para fazer referência ao “novo romance”, uma vez mais podemos supor que o crítico julga as mudanças trazidas pelo movimento de maneira pejorativa, como se representassem apenas um episódio banal entre tantos outros, efêmero e fútil, sem maior relevo.

Para Linhares, é como se alguns romancistas franceses tivessem traçado um plano a ser propagado e seguido pelos diversos setores da arte com o simples intuito de contestar o modelo tradicional. É bem verdade que no século XX ocorreram transformações intensas e determinantes em todas as áreas de criação, mas isso não significa que tenha havido uma combinação prévia para pôr em prática tal intento, pelo contrário, esta é uma tendência espontânea, salientada por Anatol Rosenfeld:

...tais alterações profundas, verificadas na pintura (e também nas outras artes), devem, de um ou outro modo, manifestar-se também no romance, embora neste campo seja bem menor o número de pessoas que se deram conta de modificações semelhantes àquelas que na pintura provocaram verdadeiros escândalos. (1969, p. 79-80)

Num dado momento, Linhares tece outras críticas ao “novo romance”, especialmente quando se refere ao apuro da técnica, em detrimento da história:

Por aí logo se verifica o papel importante que cabe à técnica na captação dessa “realidade”, na qual a efabulação não tem nada a fazer. Espaço e tempo mesmo não são mais que produtos de uma pura contigüidade: a contigüidade do olhar. Eis o importante, nada existindo fora da vista do narrador ou do “camera man” que é o primeiro a se apagar em proveito único da faculdade de ver, de ver objetos mais do que homens, um colarinho mais do que um pescoço, dentro do universo resolutamente objetual, cujo sentido não vai além das coisas, dos objetos surgidos ao olhar do narrador.

Noutro artigo mais longínquo, denominado “Fim do romance?” (“Suplemento Literário”, 12-04-1958, p. 3), já estudado neste trabalho, Linhares também analisa *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, e chega à seguinte conclusão:

*Jalousie* não chegou a convencer. De efabulação reduzida, espaço e tempo nele são produtos de pura contigüidade: a do olhar. Nada existe fora do alcance da vista do narrador que também se empenha em se ocultar em proveito exclusivo dessa faculdade de ver os objetos, de vê-los mais do que aos homens. A crítica já disse que um colarinho vale nele mais do que um pescoço (...)

Apesar de uma ou outra alteração, pode-se perceber que no artigo de 1963 o autor cita a si próprio. O que chama a atenção é o fato de usar uma crítica dirigida a um romance específico – *La Jalousie* – e, sem acrescentar nada de inédito, reutilizá-la, mas desta vez estendendo idéias e opiniões antes direcionadas a apenas uma obra a todas as obras que porventura fazem parte do movimento. Anos mais tarde, ele ainda irá utilizar essas mesmas passagens no livro *Introdução ao mundo do romance*, no capítulo “Outros

caminhos”, em que aborda o “novo romance”, mas desta feita sua visão acerca do movimento parece mais indulgente.

De volta ao artigo “O anti-romance”, Linhares discorre sobre a questão da presença e da importância dos objetos nos livros identificados com a nova tendência, e nota, além disso, que o narrador do “novo romance” é guiado pela repetição, “repetição desta ou daquela observação, disto ou daquilo que não seria possível chamar de episódio”. Como já foi dito anteriormente, essas características se aplicam com mais nitidez a *La Jalousie*, apesar de o articulista tentar imputá-las ao movimento como um todo. Quanto à repetição de cenas, comparem-se, por exemplo, duas passagens do livro:

Maintenant l’ombre du pilier – le pilier qui soutient l’angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l’angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. (Robbe-Grillet, 1990, p. 9)

Maintenant l’ombre du pilier sud-ouest – à l’angle de la terrasse, du côté de la chambre – se projette sur la terre du jardin. Le soleil encore bas dans le ciel, vers l’est, prend la vallée presque en enfilade. Les lignes de bananiers, obliques par rapport à l’axe de celle-ci, sont partout bien distinctes, sous cet éclairage. (Robbe-Grillet, 1990, p. 32)

Observa-se que os trechos destacados, ainda que contenham palavras iguais ou construções semelhantes – “maintenant, l’ombre du pilier” – , encerram repetições que sempre trazem algo de diferente, uma informação nova e, portanto, não são idênticas, porque revelam momentos variados na vida (na observação) do narrador. No primeiro caso, a descrição de um terraço domina a cena, ao passo que, no segundo, a sombra se projeta sobre a terra do jardim. Assim como o narrador diz que as linhas das bananeiras se distinguem umas das outras sob a luz, pode-se defender que os objetos entrevistados pelo narrador também apresentam variações segundo a iluminação e o ângulo adotados, sendo,

por conseguinte, sempre renovados, ainda que sejam os mesmos. Além disso, uma outra explicação para a repetição das mesmas imagens apóia-se na obsessão do narrador que tenta apreender tudo o que está à sua volta. No artigo “*La Jalousie*, de Robbe-Grillet” (“Suplemento Literário”, 14-03-1964, p.3), Wilson Chagas explica que a repetição se dá porque

os personagens vivem a remoer indefinidamente as “chances”, ou as dificuldades do percurso a seguir, e paralelamente vão adiando o gesto que os levaria, afinal, a “assumir” o percurso, o projeto apenas mentado em todas as suas minúcias (nas minúcias inumeráveis do trajeto).

Creio que um detalhe importante deixou de ser mencionado pelo articulista: não são as personagens que “remoem” os acontecimentos, na verdade é uma personagem – o narrador – que observa e descreve os atos das outras personagens, e esse narrador contém uma característica muito peculiar, que é o fato de representar o marido ciumento. Sendo assim, estamos sujeitos à sua visão das coisas, ao seu modo de narrar e encarar os fatos. O interessante é que apesar da pretensa objetividade exercida por esse narrador, não sabemos se podemos realmente confiar em seu discurso, uma vez que a visão de alguém tomado pelo ciúme pode muito bem deformar o que vê, deixar-se assaltar por uma subjetividade da qual talvez ele nem tenha plena consciência.

Ainda no artigo “O anti-romance”, o articulista tece o seguinte comentário acerca do romance de Robbe-Grillet:

É ciumento o próprio narrador. Talvez até ele seja o ciúme mesmo. Este chega a ser um personagem, que não tem nome, nem semblante, mas representa o vazio no coração do mundo, o cavo no meio dos objetos. Mas como desse cavo parte toda linha ou nele termina, ele acaba sendo também concreto, sólido, senão mais alguma coisa ainda. No entanto, tal personagem não é

mais do que o ciúme, um modo de ser simplesmente. Na verdade, não há consciência nem inter-subjetividade no mundo de Robbe-Grillet.

Ao ler o capítulo “Une littérature de l’objet?”, pertencente ao livro *Présences contemporaines*, escrito por Pierre Brodin e publicado em 1957, curiosamente lemos trechos muito semelhantes aos do crítico brasileiro a respeito da mesma obra, como se pode perceber a seguir:

Le narrateur n’a pas de nom, pas de visage, il n’est que la jalousie. Il est comme nous le suggère l’auteur lui-même [Robbe-Grillet], « un vide au coeur du monde, un creux au milieu des objets. Mais comme toute ligne part de lui ou s’y termine, ce creux finit par être lui-même aussi concret, aussi solide, sinon plus. » (p. 300)

Curiosamente, há uma proximidade nos dois textos, tanto no que concerne aos argumentos utilizados quanto ao uso do léxico e à construção sintática. É de se notar também que a passagem entre aspas transcrita por Brodin pertence, como ele próprio afirma, a Robbe-Grillet. O mais interessante em tudo isso é que o articulista do “Suplemento” assimilou até mesmo essa parte em seu texto, entretanto, ao contrário do teórico francês, que faz considerações mais brandas e simpáticas à nova estética, como quando assinala que a nova experiência, apesar de poder conduzir a um impasse, constitui uma exploração notável dos recursos do romance, e vai além, ao considerar o movimento um dos ramos mais fecundos e vivazes da literatura mundial, Linhares usa os mesmos argumentos para desenvolver um pensamento oposto, marcado por um certo pessimismo em relação às novas práticas, que se manifesta, por exemplo, quando diz que o “novo romance” corre “o risco de se anular totalmente”, e pode redundar, “a exemplo do que nos foi dado ver até agora, em debilitamento linfático. E a emenda então será pior do que o soneto”.



Pode-se afirmar que o tom geral do artigo de Linhares não é muito receptivo ao movimento; mas é legítimo observar que, alguns anos antes, o mesmo articulista publicara um outro texto intitulado “Fim do romance?” (“Suplemento Literário”, 12-04-1958, p.3), no qual revela uma acolhida mais favorável, pelo menos em relação ao livro *La Modification*, de Michel Butor, considerado por ele como “admiravelmente bem escrito, de leitura verdadeiramente fascinante”, e ainda acrescenta que “Michel Butor inventou alguma coisa de novo”.

Em 06-07-1963 (“Suplemento Literário”, seção Últimos Livros, p.2), foi publicado o artigo “Problemas do romance”, escrito por Wilson Martins. A meu ver, o artigo deveria intitular-se “Problemas do romance de Robbe-Grillet”, já que o crítico aborda, do começo ao fim, a obra desse escritor. Assim como Temístocles Linhares, que circunscreve o “novo romance” a certos limites, Martins também faz o mesmo em certos momentos, como se pode ver logo na abertura de seu texto, que assim principia:

Iniciando-se em 1953, com a publicação de *Les Gommès*, o “novo romance” consolidou pouco a pouco a sua doutrina, através, sobretudo, dos artigos teóricos de Robbe-Grillet, dos seus demais romances, mais tarde dos seus filmes...

É bem verdade que o movimento começou a ganhar contornos mais nítidos a partir dos anos 1950 com a publicação dos livros de Michel Butor – *Passage de Milan* (1954), *L’emploi du temps* (1956) e *La Modification* (1957) – e de Claude Simon – *Le Vent* (1957) – , além dos romances do próprio Robbe-Grillet – *Les Gommès* (1953), *Le Voyeur* (1955) e *La Jalousie* (1957) – , mas do modo como o crítico trata essa questão, a impressão que se tem é a de que o “novo romance” se resume a Alain Robbe-Grillet. Sem dúvida esse escritor é um dos mais conhecidos ligados à nova estética, mas não se deve esquecer a importância de outros autores que criaram obras dignas de nota, e que estabeleceram características distintas em torno do movimento. Nathalie Sarraute, como já foi dito mais de uma vez, pode ser vista como uma introdutora do “novo romance” *avant la lettre* com seu livro *Tropismes*. Além disso, seus textos teóricos são tão

essenciais quanto os de Robbe-Grillet e, certamente, contribuíram para a consolidação do movimento e até mesmo para um questionamento da arte do romance.

#### IV. Nathalie Sarraute

Em 24-12-1959 foi publicada, na seção “Resenha Bibliográfica” do “Suplemento Literário” (p.02), uma resenha de Leyla Perrone-Moisés sobre o romance *Le Planétarium* (1959), de Nathalie Sarraute, considerada a grande representante feminina do “novo romance”, embora alguns críticos incluam no movimento o nome de Marguerite Duras. A crítica salienta o papel importante desempenhado pela escritora não só como romancista, mas também como teórica, já que escreveu alguns ensaios fundamentais para o estudo do romance moderno em particular, e da literatura em geral, lançados em 1956 num volume intitulado *L'Ère du soupçon*. Perrone-Moisés, nesse texto publicado no “Suplemento”, classifica Sarraute como uma “prosadora talentosa e brilhante” e que, com o novo livro publicado, e agora resenhado, revela-se uma “romancista madura”. A crítica aborda aspectos diversos da obra, tais como o enredo e o tempo psicológico, mas centra sua análise na questão da personagem.

Antes de passar a um estudo mais detalhado, Perrone-Moisés destaca, logo de início, que se trata de uma obra de leitura complexa, porque penetra, em suas palavras, no interior vulcânico e tempestuoso das criaturas, o que pode deixar caído e “sem forças, a meio do caminho”, um tipo de leitor “menos habituado a esse gênero de esporte intelectual”. Apesar de breve, creio ser essa uma passagem bastante relevante do artigo, pois, uma vez que este é um trabalho sobre recepção, é muito pertinente a observação da articulista a respeito do tipo de leitor esperado para receber um livro com características tão peculiares. Desse modo, poderíamos acrescentar, seguindo na esteira da teoria da recepção de Hans Robert Jauss, que a crítica faz alusão, *avant la lettre*, àquele leitor para o qual a obra de Sarraute está fora do “horizonte de expectativas”. A meu ver, essa percepção merece apreço porque foi feita numa época em que ainda nem havia sido elaborada a teoria da recepção, a qual fixaria suas bases no decênio de 1960.

Uma primeira observação feita pela articulista e que considero essencial para a compreensão geral da obra de Sarraute refere-se à “negação do enredo e da própria personagem” em seus romances. Segundo Perrone-Moisés, foram tais fatores que levaram o filósofo Jean-Paul Sartre a classificar a obra da autora como “anti-romance”. Mas em que consiste exatamente essa negação, uma vez que em *Le Planétarium* as

personagens ainda existem, se fazem presentes? Na verdade, as aventuras e peripécias pelas quais a personagem do romance dito tradicional passava caem para segundo plano, chegando até ao desaparecimento, bem como a preocupação em se traçar caracteres e contornos nítidos de sua personalidade. Para se ter uma idéia dessa outra configuração da personagem, vale confrontar um romance brasileiro classificado como pertencente à escola realista-naturalista com a obra de Sarraute. Vejamos um trecho de *Casa de Pensão* (1884), de Aluísio Azevedo:

...esses pequenos episódios da infância, tão insignificantes na aparência, decretaram a direção que devia tomar o caráter de Amâncio. Desde logo habituou-se a fazer uma falsa idéia de seus semelhantes; julgou os homens por seu pai, seu professor e seus discípulos... (2003, p. 23)

Como se vê, o caráter de Amâncio, protagonista do romance, já está praticamente formado desde a infância, seu perfil tem traços bem definidos, e o narrador vai pouco a pouco preparando o leitor para atitudes futuras que possam vir a ser adotadas pela personagem. Sendo assim, o comportamento de Amâncio, seja adequado ou não, poderá ser explicado e justificado com base num histórico de sua vida, numa sucessão causal. Passemos, agora, a um excerto de *Le Planétarium*:

Elle est plus lucide qu'elle ne paraît, elle sait très bien ce qu'elle fait... Ou bien elle n'en sait rien, mais cela l'amuse, voilà tout : je fais ce qu'il me plaît, c'est mon bon plaisir... (Sarraute, 1976, p. 22)

Temos, acima, uma descrição – *faute de mieux* – acerca de Gisèle que, num primeiro momento, é vista pelo narrador como uma personagem mais lúcida do que parece e sabe muito bem o que faz. Contudo, logo em seguida, esse mesmo narrador coloca sua afirmação em dúvida, quando diz que “ou então ela não sabe nada”. Nem o narrador nem a personagem têm certeza de nada – imagine-se então o leitor –, e acredito

que essa passagem, pelo que carrega de indecisão, sirva como uma amostra de como a “era da suspeita” se manifesta no romance. De acordo com Nathalie Sarraute, em seu famoso ensaio “L’ère du soupçon”, se, antes, a personagem (ou o romance)

...était le terrain d’entente, la base solide d’où ils [l’auteur et le lecteur] pouvaient d’un commun effort s’élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles. [Maintenant] Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s’affrontent. (Sarraute, 1996, p. 1579)

O cotejo entre a passagem do romance de Sarraute e o de Azevedo, a meu ver, torna mais palpável a distinção entre um modelo de personagem que pode ser apreendida em sua totalidade e de maneira linear pelo leitor, no caso do autor brasileiro, e um outro modelo do qual não sabemos exatamente o que esperar, visto que nem o narrador nem a própria personagem se conhecem muito bem.

O crítico Antonio Candido, autor do ensaio “A personagem do romance”<sup>15</sup>, aponta que, ao longo da evolução do romance, ocorreu “uma complicação crescente da psicologia das personagens” na medida em que o enredo foi-se tornando mais simples. Ademais, indica duas vias principais seguidas pelo romance moderno no tocante à apresentação da personagem:

1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam;

2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. (1987, p. 60)

---

<sup>15</sup> Antonio Candido et al. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

Essas vertentes identificadas no romance podem, a meu ver, ser aplicadas às duas obras aqui abordadas. A primeira está em consonância com a personagem Amâncio que, em *Casa de Pensão*, revela, como já foi dito, uma personalidade acabada e com características mais ou menos fixas e previsíveis desde o começo da história (“esses pequenos episódios da infância (...) decretaram a direção que devia tomar o caráter de Amâncio”). Quanto ao enredo, pode-se dizer que o romance de Aluísio Azevedo é repleto de acontecimentos que cercam a vida das personagens e as mantêm sempre em movimento, ocupadas com alguma coisa. A segunda está em conformidade com as personagens de *Le Planétarium*, as quais não se mostram apreensíveis por completo, a cada página conhecemos um pouco de cada uma, mas não se tem uma personalidade estável e permanente. No excerto abaixo, temos uma espécie de desabafo por parte de Alain, cujo casamento com Gisèle está em crise, sendo que um dos fatores desencadeadores dessa crise é a presença da mãe da personagem:

C'est le seul moyen qu'elle a de nous tenir, ces gâteries, ces petits cadeaux... Comme ça elle nous possède... Elle en tomberait malade si on coupait le cordon. Mais moi j'en ai assez. Il y a longtemps que j'en ai assez, si tu veux le savoir... Je ne voulais rien de tout ça, tu le sais très bien. Je me fiche de l'appartement, des meubles et de tout le reste... Je peux vivre sous les ponts, je préfère vivre n'importe où que de supporter ces reproches, ces leçons, ces mines de victimes... Oh je t'en prie, tu me fais rire avec tes airs larmoyants... Il n'y a qu'une victime ici, c'est moi... (Sarraute, 1976, p. 70-71)

A palavra “longtemps” mostra que, do ponto de vista de Alain, uma situação que o desagrada vem se arrastando há algum tempo, e pelo jeito Gisèle não se dá conta disso ou, se sabe, finge que não sabe. Esse trecho parece revelar o próprio desconhecimento de um em relação ao outro, quanto às aspirações, desejos e insatisfações latentes.

A negação da personagem ressaltada por Leyla Perrone-Moisés consiste no que poderia ser caracterizado como uma valorização do que ela chama de “interior das

criaturas”, ou seja, o que importa para a escritora são, em seu entender, as “grandes profundidades, onde se encontram vegetações muito mais estranhas e fascinantes que à flor d’água”. Interessa a Sarraute trazer à tona os mistérios recônditos na mente de cada um, em detrimento da vida exterior, onde, como observa Perrone-Moisés, “nada de especial acontece”. Daí se origina a menção da crítica sobre a negação do enredo, uma vez que o romance não elege uma personagem com o fim único de narrar sua história, uma história com início, meio e fim. Leyla Perrone-Moisés nota que,

No caso presente, o romance se faz não de uma “história” mas de “relações” entre personagens. Entendemos por relações as sucessivas e concomitantes situações que a romancista estuda incansavelmente, de todos os ângulos e em todas as profundidades. Assim, encontramos no livro as relações entre uma tia e o sobrinho, a mesma e seu irmão, pai do sobrinho, o sobrinho e a mulher, esta e sua mãe, a mãe e o genro, este e uma escritora famosa, e assim por diante.

Nos dois trechos seguintes é possível vislumbrar algumas dessas relações:

Elle sent la caresse de sa main sur ses cheveux, il a ce ton inquiet et tendre, protecteur, qu’il prend quand elle a ses moments de dépression, ses crises de larmes... Et elle se laisse faire. Elle se laisse dorloter, cajoler comme un enfant... (Sarraute, 1976, p. 67).

Mon gendre aime les carottes. Monsieur Alain adore ça. Surtout n’oubliez pas de faire des carottes râpées pour Monsieur Alain. Bien tendres... des carottes nouvelles... Les carottes sont-elles assez tendres pour Monsieur Alain ? Il est si gâté, vous savez, il est si délicat. (Ibidem, p. 98).

No primeiro caso temos uma descrição em terceira pessoa de uma cena entre o casal Guimier, Gisèle e Alain, enquanto no segundo aparece a sogra deste manifestando-se em primeira pessoa. Muitas vezes a autora não dá indicações de quem está falando ou pensando, em outros momentos ocorre o contrário, isto é, os monólogos são destacados por meio de aspas ou dois pontos e os diálogos são identificados com um travessão. De todo modo, podemos distinguir relações em níveis variados, sejam mais íntimas, como na cena do casal, ou superficiais e supostamente sem maiores conseqüências, como no exemplo da sogra de Alain discorrendo sobre a cenoura ou, ainda, conflitos internos manifestados apenas no âmago da personagem. A respeito desse assunto, Perrone-Moisés também acrescenta que “relações aparentemente sem mistério, como as familiares, encobrem às vezes tortuosos meandros subterrâneos”. Esses meandros citados pela crítica brasileira revelam-se numa técnica utilizada por Sarraute definida como “subconversa”, que, segundo a explicação de Perrone-Moisés, ocorre paralelamente à conversa, apesar de ser contrária a esta, ou seja, a subconversa é ilógica e mostra os efeitos provocados pela conversa. E é justamente por meio disso que o leitor descobre o quanto uma personagem, por mais familiar que seja a outra, pode se enganar quanto ao que se passa em seu interior. Desse modo, como afirma Perrone-Moisés, “uma conversa tranqüila pode encobrir uma apavorante ou dolorosa subconversa”, que pode ser percebida no exemplo abaixo:

« Oh, il faut qu’il vous raconte ça, c’est trop drôle... Elles sont impayables, les histoires de sa tante...  
(...) Si, racontez-leur, c’est la meilleure, celle des poignées de porte, quand a fait pleurer son décorateur... vous racontez si bien... vous m’avez tant fait rire, l’autre jour... Si... racontez... »

Cette façon brutale qu’elle a de vous saisir par la peau du cou et de vous jeter là, au milieu de la piste, en spectacle aux gens... Ce manque de délicatesse chez elle, cette insensibilité... Mais c’est sa faute, à lui aussi, il le sait. C’est toujours ce besoin qu’il a de se faire approuver, cajoler... (Sarraute, 1976, p. 20)



No primeiro parágrafo temos a fala, ou antes a “conversa” de Gisèle, esposa de Alain, a qual acredita que seu marido está se divertindo com suas atitudes, uma vez que ela própria se diverte com isso. No entanto, no segundo parágrafo, vemos que a subconversa de Alain revela exatamente o contrário, isto é, o modo como a mulher o expõe o deixa muito aborrecido, e ele ainda procura explicações para tais atitudes, culpando-se a si próprio pela situação em que se encontra naquele momento. Esse é o ponto interessante da subconversa, pois que mostra o quanto as pessoas, por mais próximas e ligadas que sejam, se desconhecem, quando na verdade pensam o contrário. Como destacou Leyla Perrone-Moisés no artigo aqui tratado, “a personagem erra, ao interpretar, por sinais exteriores, o pensamento da outra”. Além disso, a subconversa, como nota a articulista, também acusa o quanto “o tempo psicológico é diferente de personagem para personagem”. No exemplo anterior, algumas palavras e bincadeiras aparentemente insignificantes vindas da parte de Gisèle detonam em Alain diversos pensamentos, questionamentos, crises; causam nele um efeito contrário ao que a mulher esperava, desdobrando-se ao longo de várias páginas, enquanto para ela aquilo não quer dizer muita coisa, não ocupa muito de seu tempo.

Tudo isso revela, segundo a crítica brasileira, a solidão do indivíduo presente na obra. Para ela, o título *O planetário* tem a ver com o fato de que todos fazem parte de um grande sistema no qual os astros se cruzam em determinados momentos, mas logo em seguida voltam à sua trajetória particular, recolhendo-se em sua “órbita de estrangeiro”.

Leyla Perrone-Moisés conclui seu artigo da seguinte maneira:

O mínimo que poderíamos dizer de Nathalie Sarraute é que tem o vigor necessário para impelir-nos até a vertigem; e o mínimo que poderíamos dizer de seu romance (como de alguns outros da mesma tendência) é que representa um avanço no acontecimento do homem pela Literatura.

Em 20-05-1967 o “Suplemento Literário” publica o artigo “Nathalie Sarraute e sua estréia teatral” (p.2), de autoria de Célia Berrettini. Ao contrário do que o título pode dar a entender, não se trata da estréia de Sarraute como atriz, mas sim como dramaturga. O texto aborda a encenação das duas primeiras peças da autora nos palcos parisienses: *Le Silence* e *Le Mensonge*. *Le Silence* teve sua primeira publicação na revista *Mercure de France*, em fevereiro de 1964; enquanto *Le Mensonge* apareceu em abril de 1966 na revista *Cahiers Renaud-Barrault*.

Segundo a articulista, esses textos já haviam sido transmitidos como peças radiofônicas pelas rádios alemã, sueca, belga, suíça e escandinava, e por isso já eram conhecidos de um determinado público. No entanto, a encenação nos palcos só viria a acontecer a partir do dia 14 de janeiro de 1967, sob a direção de Jean-Louis Barrault, marcando também a inauguração da nova sala do teatro Odéon, em Paris.

A respeito dos textos teatrais de Sarraute, Berrettini afirma que:

...estão bem dentro da linha de seus romances,  
exprimem ou querem exprimir tudo aquilo que  
habitualmente não é exprimido, mostrando em câmara  
lenta certos momentos, determinados instantes.

As personagens de *Le Silence* não têm nome, são identificadas por letras e números, como H.1, H.2, F.1, F.2, o que revela somente seu gênero, homem ou mulher. Existe apenas uma personagem que possui nome – Jean-Pierre – e, além disso, é o único que não fala, por isso o silêncio do título. E é justamente o silêncio de Jean-Pierre o fator desencadeador dos diálogos das outras personagens, tudo na peça gira em torno desse silêncio, o que paradoxalmente estimula os outros a falar sem parar – “C’est donc vous, mon pauvre Jean-Pierre, la cause de toute cette folie” (Sarraute, 1996, p. 1381). Aos poucos, a atitude de Jean-Pierre começa a despertar as mais diversas reações e sentimentos, e as personagens, como disse Célia Berrettini na citação anterior, começam a exprimir o que normalmente não exprimem, como no caso do H.1 e da F.2, que declaram:

H.1: ...Vous voyez les platitudes que vous me faites dire. Je suis ridicule. Je ne sais plus ce que je dis. (Sarraute, 1996, p. 1384)

F.2: ...Mais Jean-Pierre, dites quelque chose. Je commence à avoir peur, moi aussi. Vous commencez à m'énervé. (Ibidem, p. 1383)

A articulista tem razão ao associar certas características das peças aos romances de Sarraute, mas particularmente no caso de *Le Silence*, apresenta-se uma nova complexidade, pois, segundo o crítico Arnaud Rykner:

Il n'est pas inutile de rappeler que l'auteur connaît bien les effets d'un tel silence pour les avoir déjà expérimentés dans plusieurs de ses romans. (...) Mais avec cette première pièce, le silence devient la matière même de l'oeuvre, sa justification. (...) Toute la pièce repose de fait sur le caractère déstabilisant du mutisme de Jean-Pierre qui remet en question le fonctionnement du dialogue. (Sarraute, 1996, p. 1992).

O que se vê, em geral, é a importância dada às palavras e o peso que elas têm sobre o outro, o poder de transformar, de convencer. Nesta peça de Sarraute, ao contrário, é o mutismo de Jean-Pierre que faz brotar as palavras e as sensações nas personagens – “F.3 : Jean-Pierre, vous m'angoissez...” (Sarraute, 1996, p. 1389) – ; seu silêncio é algo muito forte, impelindo-as a atitudes que nem elas mesmas compreendem – “F.1: ...mais je ne sais pas pourquoi je raconte ça...” (Ibidem, p. 1394).

Outro ponto que merece relevo no presente artigo é o destaque dado à recepção da obra teatral de Sarraute pela crítica francesa, “que nem sempre tem sido favorável ao ‘nouveau roman’ e seus adeptos”. Na verdade, a articulista cita apenas a reação de um crítico, Gabriel Marcel, que acolheu as peças de forma negativa e, além disso, nem chegou a considerá-las como peças, e sim como “exercices”, o que, para Berrettini, “já

constitui uma classificação depreciativa”. A articulista não entra em detalhes a respeito da orientação crítica seguida por ele, mas, segundo foi possível apurar, o filósofo Gabriel Marcel é o nome mais conhecido do existencialismo de base cristã, que se opõe ao existencialismo ateu difundido por Jean-Paul Sartre.<sup>16</sup> Marcel, por assim dizer, segue uma linha crítica mais tradicional, menos afeita a inovações. Aliás, em sua crítica, publicada na revista *Les nouvelles littéraires* de 26 de janeiro de 1967, e com alguns trechos reproduzidos nesse artigo do « Suplemento », ele considera que:

Si quelque chose est nouveau ici, c’est une sorte de pauvreté ou d’assèchement qui tend à désindividualiser les personnages au maximum. C’est là, je pense, tout autre chose qu’un progrès.

De início, podemos supor que a reação negativa do crítico se deve a uma dificuldade em aceitar o surgimento de uma nova estética. Mas, ao ler *Le Silence*, surge um dado novo que pode fornecer uma pista plausível para compreender tal rejeição. Como já foi explicado, Gabriel Marcel é um católico, um cristão marcado pela tradição. Na peça de Sarraute, há trechos que reproduzem passagens da *Bíblia*, como os que podemos ver abaixo:

H. 1: Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu’ils font, ne faites pas attention, ayez pitié... (Sarraute, 1996, p. 1381).

Il faudrait pourtant si peu de choses. Juste un mot. Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés. (Sarraute, 1996, p. 1382)

A hipótese aqui levantada para a percepção negativa de Marcel se baseia num trecho de seu texto, reproduzido pela articulista, que não diz nada a respeito da *Bíblia*, mas creio que não seria absurdo arriscar esse ponto de vista, uma vez que, como cristão,

---

<sup>16</sup> Informação extraída de João Rodrigues de Jesus, *A recepção ao existencialismo em “Letras e Artes”*. Dissertação de mestrado defendida em 2004. Departamento de Letras Modernas. FFLCH-USP.

seria inadmissível para ele que qualquer escritor fizesse paródia com passagens bíblicas, um tema sacro constituiria algo intocável e inviolável, e como foi dito por uma das personagens da peça, “cette profanation vous indigne” (Sarraute, 1996, p. 1389). É curioso notar ainda que Gabriel Marcel, mesmo criticando as obras da autora, revelou sua preferência por *Le Mensonge*, peça que, segundo o crítico Arnaud Rykner, seduziu uma relativa maioria de críticos por ter, aparentemente, um “caractère sensiblement plus traditionnel” (Sarraute, 1996, p. 2005). Ao contrário de *Le Silence*, em que as personagens não são identificadas da forma considerada habitual, em *Le Mensonge* cada uma possui um nome – Robert, Yvonne, Lucie, etc.

Apesar de não destacar nenhum crítico que tenha recebido bem a peça, Berrettini afirma:

...é preciso reconhecer que, se lidas as duas peças, sobretudo a primeira, não agradaram suficientemente, tal impressão desvaneceu-se por completo durante a representação. E teatro, convenhamos, é feito essencialmente para ser representado...

A boa acolhida do público salientada acima também é reforçada pelas observações do crítico Arnaud Rykner, ao ressaltar que, se por um lado as representações das peças realmente tiveram uma ampla repercussão e fizeram sucesso, por outro, tal sucesso muitas vezes não recebeu a devida atenção por parte da imprensa francesa. Mesmo assim, as peças de Nathalie Sarraute despertaram um grande interesse e tiveram uma boa cobertura da imprensa estrangeira, com destaque para alguns jornais americanos, suíços, ingleses e alemães.

Célia Berrettini conclui seu artigo de forma positiva, e acredita que Jean-Louis Barrault conseguiu captar com perfeição as sutilezas das peças de Sarraute e, contrariando alguns críticos e órgãos de imprensa, afirma “que impossível seria ignorá-las, nesta temporada teatral parisiense”.

## V. Claude Simon e o Nobel

No dia 17 de outubro de 1985, Simon ganhou o prêmio Nobel de Literatura e vou procurar analisar a repercussão desse fato no Brasil, por meio de reportagens publicadas em jornais e revistas. Com a conquista do prêmio, muitas questões foram levantadas; entre elas, o fato de o escritor ser ou não o mais indicado para receber a láurea. Saíram vários artigos na imprensa, uns contra, outros a favor de Simon. Além disso, foram retomadas antigas discussões sobre o “novo romance”. Vale salientar ainda que, depois de ganhar o prêmio e ter o nome divulgado no mundo todo e especialmente aqui no Brasil, Simon e outros participantes do movimento literário tiveram suas obras vertidas para o português.

Para dar início a essa discussão, cumpre ressaltar a opinião da escritora Lygia Fagundes Telles, presente no artigo “Intelectuais surpresos com a escolha” (*O Estado de São Paulo*, 18/10/1985, p.17)

Que pena. Não foi Jorge Amado? Um francês, é? Nunca ouvi falar e há muito tempo que acompanho a literatura francesa. Enfim, parece que o Brasil está mesmo fora da competição nobelística. Estranhei muito quando Gabriela Mistral ganhou o prêmio. Cecília Meireles era uma poeta bem mais importante. Quanto a Claude Simon (...) vou consultar a (enciclopédia) Larousse. E quem disser que já leu algum livro dele é mentira.

Primeiramente, ao aventar o nome de Jorge Amado como possível vencedor do Nobel, Lygia Fagundes Telles parece levar em consideração o fato de o escritor baiano ser bastante conhecido – e até mesmo no exterior. Tanto é que, quando a romancista descobre o nome do ganhador, afirma nunca ter ouvido falar nele. Sendo assim, a primeira impressão errônea que devemos afastar é a crença de que celebridade garante a excelência de uma obra ou de um autor:

Quando a cultura é submissa à publicidade e avaliada em números – número de espectadores, de frequentadores de exposições, número de livros vendidos – , confunde-se popularidade com qualidade.<sup>17</sup>

Com isso, não quero desmerecer a obra do renomado escritor Jorge Amado<sup>18</sup>, pois não é esse meu intuito. Desejo apenas matizar as palavras de Fagundes Telles e oferecer uma outra perspectiva a respeito do assunto: não é por ser pouco conhecido que Claude Simon não seja merecedor de uma condecoração tão distinta como o Nobel. Poderíamos até pensar que, nesse caso, talvez a láurea sueca contribuísse não só para notabilizar um escritor menos afamado, mas também para divulgar uma obra digna de ser explorada e estimada.

Outro ponto a ser salientado na argumentação de Fagundes Telles refere-se à passagem na qual a escritora afirma nunca ter ouvido falar de Claude Simon, acrescentando, mais adiante, que “há muito tempo ... acompanho a literatura francesa”.

Devemos admitir que Simon não é um autor muito estudado no Brasil e, além disso, seus livros só começaram a ser traduzidos para o português após a conquista do Nobel. A própria crítica Leyla Perrone-Moisés reconhece, no mesmo artigo, que Simon não é popular nem mesmo na França. Entretanto, o “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo* foi um importante veículo difusor de cultura e literatura, dando a seus colaboradores a liberdade de ocupar-se seja de obras de autores já consagrados, seja daqueles que ainda não haviam sido devidamente reconhecidos por seu valor. Ademais, pode-se observar que a obra da própria Lygia Fagundes Telles foi abordada em artigos do “Suplemento”, notadamente na seção de lançamentos de livros, o que leva a crer que a autora teve contato com o caderno cultural:

---

<sup>17</sup> Leyla Perrone-Moisés, “Em defesa da literatura”, Caderno Mais!, *Folha de São Paulo*, 18/06/2000, p. 11.

<sup>18</sup> “Cronista de tensão mínima, soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos ‘folclóricos’ em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade (...) O populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária.” in: Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, p. 406.

Entre os [lançamentos] de primeira plana notou-se, com maior insistência, as seguintes presenças: Marques Rebelo, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Autran Dourado, Dalton Trevisan, Adonias Filho, Érico Veríssimo, Lygia Fagundes Telles, Otávio de Faria, Clarice Lispector (...). (Weinhardt, 1982, p. 40)

Isso posto, vale lembrar a existência de alguns artigos no “Suplemento” dedicados a Claude Simon:

- “O romancista Claude Simon”, Leyla Perrone-Moisés, 30/09/1961, p. 1;
- “Ainda Claude Simon”, Leyla Perrone-Moisés, p. 1;
- Resenha de *Le Palace* (Claude Simon), Washington Luís Neto, 06/04/1963, p. 2;
- “*Le Palace*”, Leyla Perrone-Moisés, 04/05/1963, p. 1;
- “Claude Simon hoje”, Leyla Perrone-Moisés, 01/03/1969, p. 1;
- “Claude Simon: os corpos condutores”, Clélia Piza, 20/06/1971, p. 5.

Foram incluídos, na relação acima, apenas os artigos que contêm uma referência explícita a Claude Simon – ou a seus livros – logo no título, sem mencionar aqueles que inserem o nome do romancista diretamente no corpo do texto. Os artigos escritos por Leyla Perrone-Moisés foram todos publicados na primeira página do suplemento (seção “Letras Francesas”), o que confere maior visibilidade e relevância à matéria. Na verdade, as “Letras Francesas” faziam parte de “uma seção fixa, ‘Letras estrangeiras’, localizada à direita, em grifo, destacando-se do restante, que era em redondo.” (Weinhardt, 1982, p. 7).

Se considerarmos o artigo mais longínquo, datado de 1961, ou mesmo o mais recente, de 1971, o que se ressalta é como havia críticos brasileiros empenhados em discorrer sobre os fatos do momento. Outrossim, o “Suplemento Literário” era um espaço aberto tanto ao acolhimento e à análise da literatura nacional quanto ao debate das idéias estrangeiras e, no caso do *nouveau roman*, isso ocorria concomitantemente ao seu surgimento. Desse modo, muito antes de ser agraciado com o Nobel, Claude Simon já despertava algum interesse e se fazia presente – assim como Lygia Fagundes Telles –



num prestigioso órgão divulgador de cultura, pertencente a um grande jornal. Por conseguinte, talvez nem fosse necessário consultar a enciclopédia Larousse.

Por fim, é preciso atentar para as últimas palavras de Lygia Fagundes Telles, quando afirma – “quem disser que já leu algum livro dele é mentira”.

Quanto a isso, cabe salientar que, apesar de pouco conhecida no Brasil, a obra de Simon já havia granjeado a atenção de alguns estudiosos, resultando até em trabalhos acadêmicos. À guisa de exemplo, vale citar a dissertação de mestrado da professora de literatura francesa Gloria Carneiro do Amaral, intitulada *Histoire: faire en de-faisant*, defendida em 1976. Trata-se de um estudo acerca do livro *Histoire*, de Claude Simon, publicado em 1967. A professora de literatura comparada Sandra Margarida Nitrini também abordou a obra simoniana ao defender, em 1983, a tese *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*, publicada em livro em 1987. Embora o tema central da pesquisa seja a obra de Osman Lins, a autora faz um cotejo entre o escritor brasileiro e os novos romancistas, dentre os quais podemos apontar Claude Simon, cujo romance de maior destaque na tese de Nitrini é *Le vent: tentative de restitution d'un retable baroque*, de 1957. Além desses dois trabalhos de cunho acadêmico, não se deve esquecer que, em 1966, a então crítica do “Suplemento Literário” Leyla Perrone-Moisés publicou, no Brasil, o primeiro livro a respeito do movimento que agitava os meios intelectuais franceses: *O novo romance francês*. A obra contempla, além de Claude Simon, todos os escritores diretamente associados ao *nouveau roman*, e mesmo aqueles que, a despeito de não integrar o grupo, revelam afinidades com a nova estética romanesca.

Para retomar a discussão sobre o Nobel, vale destacar o artigo “Claude Simon, ilustre escritor ignorado” (*Folha de São Paulo*, 19/10/1985), em que Leyla Perrone-Moisés procura não só rebater as críticas feitas por outros intelectuais contra o prêmio concedido a Simon, mas sobretudo aproximar um pouco mais a obra do escritor francês do leitor brasileiro. Ela inicia sua argumentação afirmando que quem não o conhece são “os amantes da facilidade, os que só sabem do mundo literário aquilo que alcança a comunicação de massa, à qual, por sua vez, só interessa o escritor best-seller, o escritor mundano que passeia sua pessoa no jet-set, ou aquele que, além de escrever livros, é porta-voz inflamado de alguma causa”. E a crítica conclui seu raciocínio dizendo que “Claude Simon não é nada disso”. Perrone-Moisés ainda justifica a atitude contrária de

alguns intelectuais do “terceiro mundo” como conseqüência do velho rancor que nutrem contra a “metrópole francesa” e por conceberem a literatura como “afirmação das nacionalidades, divulgadora de exotismos ou defensora de causas sociais e políticas particulares”.

A partir da exposição de todos esses elementos, creio ser possível colocar em xeque a afirmação temerária da grande escritora Lygia Fagundes Telles, que procura estender a um âmbito geral seu juízo particular.

O jornalista Paulo Francis também demonstrou uma certa decepção ao noticiar o Nobel de Claude Simon. Em nota publicada no jornal *Folha de São Paulo* – “Fama falsa, glória real” (19/10/1985) –, Francis afirma que Simon “às vezes escreve sem pontuação. Isso era novidade em 1900, com Apollinaire. Simon foi imposto pelo acadêmico sueco Arthur Lundkvist...”. O que se sobressai nessa passagem é o modo como o articulista simplifica e reduz a discussão, inculcando no leitor a idéia de que o único mérito – e mesmo assim não inédito – responsável pela conquista do prêmio reside no fato de Simon escrever, “às vezes”, sem pontuação.

Para fazer um contraponto à observação reducionista de Paulo Francis, pode-se destacar o comentário de um outro articulista, Luciano Trigo, que escreveu um artigo a respeito da tradução do romance *As Geórgicas*. Em “Espaço da linguagem”, publicado no *Jornal do Brasil* em 20-12-1986, o articulista faz a seguinte ponderação:

Simon prescinde muitas vezes da pontuação e violenta a sintaxe, mas nada disso soa gratuito; tais recursos são antes a expressão de um romance que vasculha o homem de uma forma poética, através da sobreposição de imagens colhidas desordenadamente e agrupadas à maneira de um quadro impressionista...

Para melhor entender a observação acima, convém destacar um excerto do romance *Les Géorgiques*:

Interrogé quelle était sa profession avant la Révolution ?  
a répondu, être Capitaine dans un régiment d’artillerie. A

lui demandé, depuis quelle époque il avait quitté son corps ? a répondu, depuis le mois d’Août mil sept cent quatre-vingt-douze. A lui demandé, quels étaient les motifs qui lui avaient fait quitter son corps ? a répondu qu’il était ennuyé du service. (Simon, 1981, p. 442)

Nesse trecho pode-se vislumbrar mais claramente a falta de pontuação bem como a subversão da sintaxe salientadas por Luciano Trigo. É interessante notar que, na língua francesa, ao contrário do português, é necessário explicitar o sujeito; e Claude Simon, em certos momentos, suprime esse agente gramatical – “[il] a répondu” ou “[on] a lui demandé” –, o que, entretanto, não compromete a compreensão do texto, pois sabemos a quem pertence cada réplica. O modo como o fluxo da linguagem é representado no romance parece emular o próprio pensamento ou mesmo a fala natural, que muitas vezes não respeita regras nem se entrega a pausas.

Outro ponto que chama atenção nos romances de Claude Simon não é só a ausência de pontuação, mas também a longa extensão dos parágrafos, que por vezes ocupam diversas páginas do livro, fazendo com que o leitor fique enredado num emaranhado de palavras, num universo em que só estas importam, imerso no reino da linguagem.

Questão recorrente nas reportagens e artigos que noticiaram o Nobel de Literatura foi a discussão acerca do merecimento ou não de Claude Simon como ganhador. O jornalista Paulo Francis, na nota “Fama falsa, glória real” (*Folha de São Paulo*, 19-10-1985) torna clara sua opinião a respeito do assunto nas palavras a seguir:

Se era para premiar alguém do “novo romance” (já com barbas dignas de um rabino de Woody Allen e de uma esterilidade absoluta), os candidatos óbvios eram Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute, esta inelegível para Lundkvist, que detesta mulher.

Deixando de lado as afirmações polêmicas de Francis, o que se ressalta na passagem anterior é se o Nobel foi conferido ao escritor Claude Simon ou ao “novo

romance”. Como se pode perceber, segundo o jornalista, o premiado parece ter sido o movimento francês, e não o autor. Um ponto de vista análogo foi adotado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, ao exibir um título destacado em que se lê “Claude Simon: Nobel para ‘nouveau roman’” (18-10-1985, p.17). O articulista Bella Jozef, no texto “Jogo perpétuo entre real e ilusão”, sobre a tradução de *As Geórgicas* publicado no jornal *O Globo* em 14-12-1986, escreveu:

Os mais diversos gêneros e tendências têm sido agraciados pela douta comissão do prêmio Nobel, através de autores que os simbolizam. Vicente Alexandre, pela chamada geração de 27, na Espanha, Pablo Neruda, pela vanguarda hispano-americana e, em 1985, Claude Simon, representando o Nouveau Roman. Escrevendo há mais de 30 anos, será Claude Simon o melhor entre Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou Nathalie Sarraute? Que o julgue o leitor.

O articulista, a meu ver, emite um parecer enfático e taxativo quando anuncia que o Nobel não condecora necessariamente pessoas e/ou autores, mas sim “gêneros e tendências”, incluindo aí o “novo romance”, do qual Claude Simon, para ele, é o representante escolhido. E, apesar de não julgar se considera esse escritor o mais indicado, deixa no ar a dúvida, pelo fato de sugerir ainda os nomes de outros membros do movimento como possíveis merecedores. Creio que tal discussão faz menoscabo da obra do autor premiado, como se seu valor só pudesse ser mensurado com base nas diretrizes propostas pelo “novo romance”. Quando esquece de contemplar aquilo que expressa de singular e individual, apartado do movimento, o articulista nos leva a enquadrar o escritor e sua obra num bloco plano e uniforme. Isso sem falar que a referida tendência teve seu período áureo nos anos de 1950 e 1960, sendo que os autores a ela relacionados continuaram produzindo textos anos depois, mesmo com uma “dispersão” do grupo inicial, no sentido de que cada escritor continuou seguindo seu rumo de forma independente. Leyla Perrone-Moisés opõe-se a esse pensamento, e acrescenta que “o período de ligação de Simon com essa escola teria sido curto: o final dos anos cinquenta, quando escreveu o romance *L’Herbe* (58)” (“Escritor na tradição proustiana”, *Folha de*

*São Paulo*, 18-10-1985). Num outro artigo, escrito pelo jornalista César Giobbi e publicado no *Jornal da Tarde* – “A alegria das especialistas brasileiras em Simon” (18-10-1985) –, a crítica sustenta que o movimento foi criado “artificialmente” e que seus componentes foram “agrupados à revelia”, sendo que, para ela, Claude Simon é diferente dos outros escritores ligados ao “novo romance”. Tal opinião é partilhada pela professora Gloria Carneiro do Amaral no mesmo artigo: ela acredita que a obra simoniana é muito mais rica que o “novo romance” em si e, num outro texto, de autoria própria – “Claude Simon: o ilustre desconhecido” (Revista *Leia*, novembro de 1985) –, considera a ligação do escritor ao movimento como inadequada, uma vez que “seu compromisso primeiro é com a literatura”.

Poderíamos pensar que esses pontos de vista são adotados apenas pelas especialistas em Claude Simon, mas, na verdade, há articulistas não especializados que também assumem a mesma posição, isto é, consideram a premiação de Claude Simon independente de sua relação com o “novo romance”. À guisa de exemplo, vejamos a assertiva de Nilo Scalzo, autor do artigo “Obra consistente, pouco conhecida” (*O Estado de São Paulo*, 18-10-1985, p.17):

Evidentemente, a comissão julgadora do Nobel não deve ter escolhido Claude Simon por ser representante do “nouveau roman”, pois é inegável que Michel Butor e Nathalie Sarraute são muito mais representativos do grupo, por seus romances e ensaios.

Nesse caso, Scalzo afirma com segurança e certeza – marcadas pelos termos “evidentemente” e “inegável” – a premiação do escritor Claude Simon e não do movimento. Para corroborar sua sentença, o articulista pressupõe que, se a comissão julgadora quisesse realmente homenagear e premiar o “novo romance”, teria escolhido autores que, para ele, estariam mais intimamente filiados à tendência, porquanto realizaram suas experiências no romance paralelamente a uma produção teórica que norteava a criação artística, ao passo que Simon foi o único dos “novos romancistas” a não escrever teoria. Desse modo, temos uma opinião que reforça a qualidade da obra simoniana e vai de encontro, por exemplo, às palavras de Paulo Francis (“Se era para

premiar alguém do ‘novo romance’...”), para quem o vencedor se resume ao movimento francês. O mais interessante nisso tudo é que o texto de Nilo Scalzo foi publicado no mesmo jornal e na mesma página (*O Estado de São Paulo*, p.17) em que saiu o artigo principal noticiando a vitória de Simon – já abordado anteriormente –, no qual a linha de raciocínio seguida diverge da de Scalzo: “Claude Simon: Nobel para ‘nouveau roman’”. Isso mostra a possibilidade de diferentes pontos de vista poderem conviver de maneira equilibrada num mesmo veículo, dando ao leitor subsídios para poder refletir sobre cada um deles e, assim, tirar suas conclusões.

Gilles Lapouge, “O prêmio volta à França. Para um escritor que já o esperava”. *Jornal da Tarde*, 18-10-1985.

Na verdade, porém, o rótulo “nouveau roman” é abusivo. Há poucas coisas em comum entre todos esses escritores, a não ser acabar com um certo romance psicológico, contendo história e personagens (...)

Além disso, um outro ponto colocado em debate foi o fato de a França ter demorado 21 anos para receber novamente o prêmio, uma vez que, segundo Gilles Lapouge observa no artigo “Após 21 anos, França é premiada” (*O Estado de São Paulo*, 18-10-1985), durante um bom tempo o prêmio era concedido a algum autor francês a cada oito anos. O próprio articulista cogita algumas hipóteses que possam explicar essa situação:

Mas, por que a França, até pouco tempo tão excepcionalmente favorecida pelo Nobel de Literatura, teve de esperar tanto tempo para ver retornar a suas mãos o prêmio? Há três razões: a quantidade de novas literaturas no mundo; uma certa decaída da França, pelo menos no romance; e, afinal – os próprios suecos o reconhecem –, o insulto infligido por Jean-Paul Sartre,

quando o filósofo francês decidiu recusar o prêmio que lhe havia sido concedido.

Um ponto problemático que se ressalta em reportagens publicadas no Brasil sobre Claude Simon após a conquista do Nobel refere-se a um dado biográfico do autor. Alguns veículos difundiram a notícia de que ele teria participado da Guerra da Espanha em 1936, quando, na realidade, isso não ocorreu. No artigo “Autor ignorado: venceu a prosa difícil de Claude Simon” (23-10-1985, p.85), publicado pela revista *Veja*, lemos que o autor “lutou ao lado dos republicanos na Espanha, em 1936, combateu, foi preso, fugiu...”. O jornal *O Globo* também compartilha da mesma idéia, e vai além, pois no texto “Prêmio vai para expoente francês do ‘nouveau roman’” (18-10-1985) ficamos sabendo que o romance *Les Géorgiques* “é baseado nas experiências de Simon durante a Guerra Civil espanhola (em que lutou contra o franquismo)”. A revista *Visão* publicou em 23-10-1985 o artigo “Um dinheiro em boa hora: o francês Claude Simon, um talento em dificuldades”, cujo título e subtítulo podem ser considerados no mínimo de mau gosto e sensacionalistas uma vez que não fazem nenhuma menção ao Nobel de Literatura alcançado por Simon, que deveria ser o foco da notícia. Antes, pelo contrário, omitem a informação que realmente merece relevo – o Nobel – , resvalando para um aspecto secundário e de ordem pessoal que poderia ser trazido à baila no texto, e não diretamente no título. Apesar de empregar a palavra “talento” na chamada, o texto em si, além de desmerecer o verdadeiro talento do escritor, ainda alega que a conquista do prêmio deveu-se não apenas à sua arte, mas basicamente ao fato de estar passando, segundo o artigo, por “dificuldades financeiras” e por necessitar de “amparo econômico”. Outrossim, o articulista desconhecido também associa a composição de *Les Géorgiques* a fatos da vida do autor ao afirmar que a obra “narra suas experiências durante a Guerra Civil Espanhola, quando lutou junto aos republicanos contra as forças do general Franco”.

É interessante notar, nesse caso, que a desinformação provavelmente levou o autor do texto (cujo nome não está explicitado) a mesclar ficção e realidade, o que poderia conferir um outro caráter à obra, ou seja, o leitor desprevenido que tiver acesso a esse equívoco pode ser levado a supor que *Les Géorgiques* narra passagens

autobiográficas e a formular uma interpretação deturpada da obra. Deve-se recordar que, além de *Les Géorgiques*, o romance *Le Palace* (1962) é outro livro composto por passagens da guerra espanhola.

Leyla Perrone-Moisés, em artigo que saiu pouco depois da premiação de Simon (“Claude Simon, ilustre escritor ignorado”, *Folha de São Paulo*, 19-10-1985) logo percebeu o erro cometido por alguns meios de comunicação e, por conta disso, declarou que:

Outros, querendo talvez “desculpar” Claude Simon por ser acima de tudo um artista, registram na imprensa que ele “lutou na Guerra da Espanha” e fez dela tema de algumas obras. Primeiro, não me consta que ele tenha “lutado” nessa guerra. Perguntei uma vez a ele o porquê dessa presença da Guerra da Espanha em suas obras e ele me respondeu: “As circunstâncias que deram nascimento a *Le Palace* são simples: estive em Barcelona em 1936. Mas esse livro não pode constituir o que se chama de ‘testemunho’ (...). É simplesmente a descrição das imagens e das sensações que, de tudo isso, permaneciam ainda em mim depois de mais de vinte anos”.

Nesse trecho, Leyla Perrone-Moisés esclarece que Claude Simon não tomou parte na guerra e presume que tal engano possa ter sido motivado pelo descontentamento de determinados intelectuais decepcionados com a láurea outorgada ao autor francês simplesmente por seu talento e pelo valor artístico de sua obra. Talvez pensassem que relacionar sua produção literária a uma participação efetiva na guerra da Espanha o tornasse mais honrado e digno a receber o referido prêmio, o que, por sua vez, ajudaria a transformá-lo num artista comprometido com uma causa ou, literalmente, num autor engajado. No entanto, não é isso que sucede a Simon, e como assinala a professora Gloria Carneiro do Amaral, “seu compromisso primeiro é com a literatura” (“Claude Simon: o ilustre desconhecido”, *Revista Leia*, novembro de 1985).



Um equívoco cometido por mais de um veículo jornalístico foi a atribuição do termo “nouveau roman” ao crítico Roland Barthes. Isso ocorre, por exemplo, nos artigos “Prêmio vai para expoente francês do ‘nouveau roman’”, de *O Globo* (18-10-1985) e “Autor estimado pela crítica” da *Folha de São Paulo* (18-10-1985). Na verdade, essa expressão apareceu pela primeira vez num artigo de 1957 escrito por Émile Henriot para o jornal *Le Monde*, em que criticava o romance *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, e *Tropismes*, de Nathalie Sarraute. Na minha opinião, pode-se justificar tal engano pelo fato de que as editorias dos jornais tinham pressa em noticiar o acontecimento e não havia tempo suficiente para empreender uma pesquisa detalhada a respeito do movimento e do autor premiado. Além disso, o próprio desconhecimento do “novo romance”, que foi um movimento localizado, apesar de bastante discutido na época de seu surgimento, também contribuiu para a informação errônea. Acredito, ainda, que o nome de Roland Barthes foi lembrado por ser ele um crítico conhecido mesmo no círculo acadêmico brasileiro (ao contrário de Émile Henriot), e por ter escrito alguns textos sobre o “novo romance”, reunidos no livro *Essais critiques*, que ficaram célebres e são essenciais para a compreensão da nova tendência, tais como “Littérature objective” (1954) e “Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet” (1958).

## VI. Considerações finais

Ao longo deste trabalho, procurei destacar os pontos positivos e negativos presentes nos artigos estudados. O que pude perceber nesses artigos é que, em geral, há uma tendência a se apegar a determinadas obras do “novo romance”. No caso de Michel Butor, ao qual foi dedicado um capítulo, é de se notar a prevalência do livro *La Modification* nos vários textos. Uma explicação possível para essa preferência dos críticos parece ser o fato de que essa obra, apesar das inovações introduzidas, ainda mantém certo parentesco com o romance tradicional, uma vez que nele ainda existem personagens e há uma história a ser contada. Segundo Michel Leiris, o romance de Butor é “scrupuleusement réaliste” e possui uma arquitetura clássica (Cf. Revista *Esprit*, 1958, p. 24).

No caso de Alain Robbe-Grillet ocorre algo semelhante, ou seja, nos artigos estudados, o livro mais abordado desse autor é *La Jalousie*. No entanto, ao contrário da recepção favorável a *La Modification*, o romance de Robbe-Grillet sofre algumas fortes críticas, sobretudo por dar um notável destaque ao objeto, em detrimento do homem. Há uma resistência maior por parte de alguns articulistas em aceitar um romance em que a personagem principal não aparece e uma outra personagem é identificada apenas pela letra A... Além disso, há trechos que se repetem diversas vezes no romance, com pequenas variações. A má acolhida parece dever-se ao fato de ser esse um livro construído sobre bases menos afeitas ao romance tradicional, no qual podemos conhecer personagens com caracteres bem definidos e uma história mais “lógica”. Nesse ponto, pode-se destacar a observação de Luiz Costa Lima, para quem

...o que não pode ser vivenciado como ilusão (ou fantasia), o que não permite a identificação, mesmo que ingênua, do leitor, raramente passará para uma forma mais elevada de recepção. Daí a raridade dos leitores dos romances de Beckett, de *Un coup de dés* ou do último Joyce. (2002, pp. 60-61)

O interessante é que justamente *La Jalousie* é visto por uma boa parcela da crítica como o livro mais “réussi” (Leyla Perrone-Moisés) do autor. Para se ter uma idéia da recepção do livro na França, vale conferir a opinião de Claude Mauriac, em *L’Alittérature contemporaine*:

[Em *La Jalousie*] La psychologie renaît neuve, nue et pure de son anéantissement. (...) Pour la première fois de façon si convaincante, Alain Robbe-Grillet nous donne avec *La Jalousie* un beau et véritable roman. (1958, p. 239)

O curioso, nesse caso, é que *La Jalousie* foi publicado em 1957, mas mesmo em artigos escritos e publicados anos depois, alguns críticos brasileiros ainda voltavam a essa obra, dando a impressão de que a produção do autor se resumia a apenas um livro.

Levando-se em conta o panorama literário brasileiro da época, vislumbramos o aparecimento de algumas obras que podem ser classificadas como experimentais e que marcam uma ruptura com o “romance nordestino” a vigorar então. Entre elas se destacam *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, publicado em 1943 e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, que apareceu em 1956. O livro de Lispector, segundo o crítico Wilson Martins:

...marca uma idade nova das letras brasileiras. Não eram somente novos temas e novas técnicas narrativas, mas também, e sobretudo, um novo estilo e uma nova visão do mundo, logo percebidos em seu justo valor por alguns poucos críticos sensíveis, como Sérgio Millet. (1996, p. 212)

O crítico Antonio Candido ainda acrescenta que a autora produziu “textos monótonos do tipo ‘nouveau roman’, de que Clarice foi talvez uma desconhecida precursora” (1987, p. 210). O próprio emprego da palavra “monótono”, a meu ver, traz consigo uma apreciação negativa. A partir dessa passagem, vemos que poucos críticos

receberam de modo otimista a obra da autora, o que revela, a meu ver, uma dificuldade em assimilar uma nova estética mesmo que esta fosse produzida dentro de nosso país. Mesmo Guimarães Rosa, quando lançou *Sagarana*, em 1946, não foi agraciado pela crítica, ainda que sua obra, com todas as inovações, tenha um caráter regionalista. Desse modo, se considerarmos a dificuldade de nossa intelectualidade em receber o que era produzido no próprio país, é de se imaginar que seria natural criar barreiras contra o que vinha de fora.

Se considerarmos os críticos e articulistas isoladamente, veremos que alguns até possuem uma visão mais aberta e tentam ser simpáticos ao surgimento do “novo romance”, como é o caso de Temístocles Linhares que, mesmo revelando dificuldades em aceitar Robbe-Grillet, mostra-se mais flexível em relação a Michel Butor. No caso de Leyla Perrone-Moisés temos uma particularidade que faz toda a diferença, ou seja, trata-se de uma crítica com formação acadêmica na área de literatura francesa, o que, creio, torna suas posições mais tolerantes e interessadas.

## VII. Corpus da pesquisa

Os artigos aqui reunidos são apresentados por ordem cronológica.

### 1. Artigos publicados no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*

- “Inflação do romance e prêmios”, Brito Broca, 08/02/1958, p. 1.
- “Fim do romance?”, Temístocles Linhares, 12/04/1958, p. 3.
- “Revolução no romance francês”, Brito Broca, 12/07/1958, p. 1.
- Resenha sobre *La modification* (Michel Butor), Leyla Perrone-Moisés, 08/11/1958, p. 2.
- “Pontos de referência em 1958”, Brito Broca, 20/12/1958, p. 1.
- “*A modificação*”, Rolmes Barbosa, 24/01/1959, p.
- “Francis Walder e o romance histórico”, Brito Broca, 11/04/1959, p. 1.
- “A propósito de crítica militante”, Brito Broca, 19/09/1959, p. 1.
- “Os editores e o ‘roman nouveau’”, Brito Broca, 21/11/1959, p. 1.
- “Experiência e anti-romance”, Willy Lewin, 12/12/1959, p. 1.
- Resenha de *Le planétarium* (Nathalie Sarraute), Leyla Perrone-Moisés, 24/12/1959, p. 2.
- Resenha de *Dans le labyrinthe* (Alain Robbe-Grillet), Leyla Perrone-Moisés, 30/04/1960, p. 2.
- “Michel Butor ensaísta”, Brito Broca, 21/05/1960, p. 1.
- “O ‘Novo Romance’”, Wilson Martins, 06/08/1960, p. 2.
- “À margem do ano literário de 1960”, Brito Broca, 17/12/1960, p. 1.
- “O romancista Claude Simon”, Leyla Perrone-Moisés, 30/09/1961, p. 1.
- “Beckett e a morte do romance”, Leyla Perrone-Moisés, 28/10/1961, p. 1.
- “Ainda Claude Simon”, Leyla Perrone-Moisés, 30/12/1961, p.1.
- “Michel Butor hoje”, Leyla Perrone-Moisés, 22/09/1962, p.1.
- “Posição do ‘Nouveau Roman’”, João Gaspar Simões, 17/11/1962, p. 4.
- “O romance na berlinda”, Leyla Perrone-Moisés, 17/11/62, p. 1.
- Resenha do livro *O Novo Romance* (A. Margarido e A. Portela Filho), Nelly Novaes Coelho, 09/03/1963, p. 2.
- “A prosa é *Móbile*”, Augusto de Campos, 23/03/1963, p. 3.
- Resenha de *Le Palace* (Claude Simon), Washington Luís Neto, 06/04/1963, p. 2.
- “*Le Palace*”, Leyla Perrone-Moisés, 04/05/1963, p. 1.

“O anti-romance”, Temístocles Linhares, 11/05/1963, p. 4.

“Problemas do romance”, Wilson Martins, 06/07/1963, p. 2.

“*L’inquisitoire*, romance controverso”, Leyla Perrone-Moisés, 05/10/1963, p. 1.

“Nathalie Sarraute e a crítica”, Leyla Perrone-Moisés, 02/11/1963, p. 1.

“Situação do ‘Nouveau Roman’ – I”, Leyla Perrone-Moisés, 23/11/1963, p. 1.

“Situação do ‘Nouveau Roman’ – II”, Leyla Perrone-Moisés, 07/12/1963, p. 1.

“*La Jalousie*, de Robbe Grillet”, Wilson Chagas, 14/03/1964, p. 3.

“Romances exemplares – I”, Fernando Mendonça, 25/04/1964, p. 3.

“Romances exemplares – II”, Fernando Mendonça, 09/05/1964, p. 3.

“Um clássico do século XX”, Leyla Perrone-Moisés, 22/08/1964, p. 1.

“A ótica ilusória de Robbe-Grillet”, Leyla Perrone-Moisés, 12/02/1966, p. 1.

“A nova alquimia”, Leyla Perrone-Moisés, 05/03/1966, p. 1.

“Euclides e o ‘Nouveau Roman’”, Temístocles Linhares, 25/06/1966, p. 3.

“Nathalie Sarraute”, Leyla Perrone-Moisés, 20/08/1966, p. 6.

“Contra o Novo Romance”, Leyla Perrone-Moisés, 05/11/1966, p. 1.

“O poder da literatura”, Leyla Perrone-Moisés, 03/12/1966, p. 1.

“Michel Butor, o visitante”, Leyla Perrone-Moisés, 22/04/1967, p. 1.

“Butor em 3 respostas”, Leyla Perrone-Moisés, 06/05/1967, p. 1.

“Nathalie Sarraute e sua estréia teatral”, Célia Berrettini, 20/05/1967, p. 2.

“O artista quando jovem macaco”, Leyla Perrone-Moisés, 26/08/1967, p. 4.

“O irreversível”, Leyla Perrone-Moisés, 14/10/1967, p. 1.

“Claude Simon hoje”, Leyla Perrone-Moisés, 01/03/1969, p. 1.

“O romance reflete um novo universo”, Erwin Theodor, 03/05/1969, p. 1.

“Claude Simon: os corpos condutores”, Clélia Piza, 20/06/1971, p. p. 5.

“Butor, o nebuloso”, Mathieu Galey, 17/06/1973, p. 3.

“Avalovara: alegoria da arte do romance”, entrevista de Osman Lins a Esdras do Nascimento, 12/05/1974.

## **2. Artigos publicados na *Folha de São Paulo***

“Robbe-Grillet e o triunfo das coisas”, in *Folha da Manhã*, 01/05/1960

“Nathalie Sarraute em São Paulo”, 19/08/1966

“Conferência de Nathalie Sarraute”, 20/08/1966  
“Encontro com Michel Butor”, in: Folha de São Paulo, 07/04/1967  
“A vinda de Michel Butor”, Nogueira Moutinho, 09/04/1967  
“Teoria literária e psicanálise existencial”, Nogueira Moutinho, 06/07/1975  
“Robbe-Grillet de volta”, 19/02/1983.  
“Delírio literário”, Norma Couri. in: Caderno “Folhetim”, 23/09/1984, pp. 3-5.  
“Precisões de câmera cinematográfica”, Mário Viana. in: *Folha de São Paulo*,  
20/07/1986.  
“Nathalie Sarraute: as palavras em cena”, Leyla Perrone-Moisés. in: Caderno “Mais!”,  
12/11/2000, pp. 4-12.  
“Autor Alain Robbe-Grillet flerta com sua própria trajetória”, Marcelo Rezende. in:  
“Ilustrada on-line”, 02/11/2002.

### **3. Artigo publicado no *Jornal da Tarde***

“A literatura em trânsito de Michel Butor”, Marcos Sampaio. in: *Jornal da Tarde*,  
13/01/1990.

### **4. Artigos publicados n’*O Estado de São Paulo***

“Sarraute vem a São Paulo”, 06/08/1966  
“Nathalie Sarraute chega hoje”, 18/08/1966  
“Sarraute diz o que é o ‘nouveau roman’”, 20/08/1966  
“Butor: um homem calmo e simples”, 25/04/1967  
“O império literário de Michel Butor”, Leyla Perrone-Moisés, *O Estado de São Paulo*,  
09/09/1984.

### **5. Artigos sobre Claude Simon e o Nobel**

“Claude Simon, ilustre escritor ignorado”, Leyla Perrone-Moisés, in: Caderno  
“Ilustrada”, *Folha de São Paulo*, 18/10/1985  
“A França perdoada, Simon ganha o Nobel”, Geraldo Galvão Ferraz, *Folha da Tarde*,  
18/10/1985  
“Prêmio Nobel de Literatura vai para um francês”, *Folha de São Paulo*, 18/10/1985

“Claude Simon: Nobel para ‘nouveau roman’”, *Jornal da Tarde*, 18/10/1985

“O Nobel para Claude Simon”, Leo Gilson Ribeiro, *Jornal da Tarde*, 18/10/85

“O prêmio volta à França, para um escritor que já o esperava”, Gilles Lapouge, *Jornal da Tarde*, 18/10/1985

“A alegria das especialistas brasileiras em Simon”, César Giobbi, *Jornal da Tarde*, 18/10/1985

“Prêmio vai para expoente francês do ‘nouveau roman’”, *O Globo*, 18/10/1985

“Fama falsa, glória real”, Paulo Francis, *Folha de São Paulo*, 19/10/1985

“Simon, ainda surpreso com o Nobel”, *Folha da Tarde*, 19/10/1985

“Simon finalmente”, *Folha de São Paulo*, 20/10/1985.

“Claude Simon: o Nobel para o velho novo romance”, *Jornal do Brasil*, 20/10/1985

“Um dinheiro em boa hora”, *Revista Visão*, 23/10/1985

“Autor ignorado”, *Revista Veja*, 23/10/1985

“Histórias e escrituras”, Gloria Carneiro do Amaral, in: Caderno “Folhetim”, *Folha de São Paulo*, 03/11/1985

“Uma chave para a leitura do novo romance”, Sandra Nitrini, in Caderno “Folhetim”, *Folha de São Paulo*, 03/11/1985

“Ao som de trombetas, Claude Simon recebe o Nobel de Literatura”, *Jornal da Tarde*, 11/12/1985

“Em prosa, a riqueza visual de uma obra de arte”, Liana Perola Schipper, *O Globo*, 30/03/1986

“Claude Simon chega ao Brasil por uma estrada tortuosa”, Sandra Nitrini, *Folha de São Paulo*, 06/04/1986

“Jogo perpétuo entre real e ilusão”, Bella Jozef, *O Globo*, 14/12/1986

“Espaço da linguagem”, Luciano Trigo, *Jornal do Brasil*, 20/12/1986

“Simon: um texto que a edição brasileira tornou mais difícil”, Leda Rita Cintra Ferraz, *O Globo*, 31/01/1987

“A aventura do texto moderno e denso”, Cícero Sandroni, *O Globo*, 18/03/1990



## VIII. Bibliografia geral

- ALBÉRÈS, R.-M. *Histoire du roman moderne*. Paris, Albin Michel, 1962.
- ALBÉRÈS, R.-M. *Métamorphoses du roman*. Paris, Albin Michel, 1966.
- ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo, Martin Claret, 2002.
- AMARAL, Gloria Carneiro do. *Histoire: faire en de-faisant*. São Paulo, 1976.  
Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. “Cartões postais e selos no romance *Histoire*, de Claude Simon”. in: *Língua e Literatura*. Revista do Departamento de Letras da USP, nº 17, 1989, pp. 171-180.
- ANDRADE, Mário de. “Decadência da influência francesa no Brasil”. In: \_\_\_\_\_. *Vida Literária*. São Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1993, pp. 3-5.
- ARNAUDIÈS, A. “Nouveau Roman”. in: *Dictionnaire des littératures de langue française*. J-P de Beaumarchais; D. Couty; A. Rey. Paris, Bordas, 1984.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- BALZAC. *Le père Goriot*. Paris, Gallimard, 1971.
- BARBOSA, Nelson Luís. *As “Letras Francesas” do Suplemento Literário OESP: dois momentos, duas leituras*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. In : *Oeuvres complètes – 1962-1967*. Paris, Seuil, 2002, t.2.
- BERNAL, Olga. *Alain Robbe-Grillet: le roman de l’absence*. Paris, Gallimard, 1964.
- BERTRAND, Michel. *Langue romanesque et parole scripturale : essai sur Claude Simon*. Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959.
- BOISDEFFRE, Pierre de. *Une histoire vivante de la littérature d’aujourd’hui*. Paris, Le Livre Contemporain, 1958.
- \_\_\_\_\_. *La cafetière est sur la table: ou contre le “nouveau roman”*. s.l., Éditions de la Table Ronde, 1967.

- BONVICINO, Régis. “As montanhas rochosas de Michel Butor sai no Brasil”. in: *Folha de São Paulo*, 10/11/1990.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.
- BOURNEUF, R. et OUELLET, R. *L'univers du roman*. Paris, PUF, 1972.
- BRODIN, Pierre. *Présences contemporaines*. Paris, Nouvelles Éditions Debesse, 1957.
- BRÉE, G. & MOROT-SIR, É. *Du Surréalisme à l'Empire de la Critique*. Paris, Arthaud, 1990.
- BUTOR, M. “Le roman comme recherche”. *Cahiers du Sud*, 1955, v.42, n.334, pp. 349-354.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.
- CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, pp. 199-215.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia, 2000. 2v.
- CARPEAUX, O. M. “Formas do romance”. in: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo, n.1, 1996, pp. 114-118.
- \_\_\_\_\_. *Tendências contemporâneas na literatura*. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint S.A./Ediouro, s.d.
- COUTINHO, E. F. “A crítica literária na América Latina e os novos rumos do comparatismo”. in: CARVALHAL, T. F (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre, IEL, Editora da Universidade do Vale dos Sinos, 1996, pp. 197-209.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S.A., 1969, vol. III.
- COUTINHO, Afrânio e Sousa, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo ; Rio de Janeiro, Global Editora ; Fundação Biblioteca Nacional/DNL, 2001, vol. 1.

- CRAIPEAU, Maria. “Entretien avec Michel Butor”. in: *France Observateur*, 11/04/1960.
- CRITIQUE*: “La terre et la guerre dans l’oeuvre de Claude Simon”. Paris, n° 414, nov. 1981.
- CRITIQUE*: “Alain Robbe-Grillet”. Paris, n° 651/652, août-sep. 2001.
- CRITIQUE*: “Nathalie Sarraute ou l’usage de l’écriture”. Paris, n° 656/657, jan.-fév. 2002.
- DUROZOI, Gérard. *Les Gommages de Robbe-Grillet*. Paris, Hatier, 1973, collection “Profil d’une oeuvre”.
- ENTRETIENS* : numéro consacré à Claude Simon. Editions Subervie, n° 31, 1972.
- ESCARPIT, Robert. *Sociologie de la littérature*. Paris, PUF, 1964.
- ESCARPIT, Robert. *Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris, Flammarion, 1970.
- ESPRIT*: Le “nouveau roman”. Paris, n° 7/8, juillet-août, 1958.
- FERRAZ, Leda Rita Cintra. “Sutil, ritmo perfeito, trama genial”. in: *Jornal da Tarde*, 14/06/1986.
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. Trad.: Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*, São Paulo, n° 53, março-maio 2002, pp. 166-182.
- HAHN, Bruno. « Plan du labyrinthe de Robbe-Grillet ». in : *Les Temps Modernes*, juillet 1960, n° 172, pp. 150-168.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l’allemand par Claude Maillard. Paris, Gallimard, 2002.
- JEAN, Georges. *Le roman*. Paris: Seuil, 1971.
- JESUS, João Rodrigues de. *A recepção ao existencialismo em “Letras e Artes” (1946-1949)*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930 : a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades ; Editora 34, 2000.
- LEIRIS, Michel. “Le Réalisme mythologique de Michel Butor”. in: *Critique*. Paris, n° 129, fév. 1958, pp. 99-118.
- LEPAPE, Pierre. “L’aventure du nouveau roman”. in: “Dossiers et Documents Littéraires”, *Le Monde*, 04/04/1994, p. 1.

- LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- LINDON, Mathieu. “Depois do ‘nouveau roman’”. in: “Folhetim”, *Folha de São Paulo*, 05/11/1988, pp. 2-4.
- LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. São Paulo, Quíron; Brasília/INL, 1976.
- LINS, Álvaro. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.
- LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo, Summus, 1980.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?”. Trad.: Giseh Vianna Konder. In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, pp. 43-94.
- MAGNY, Olivier de. “Voici dix romanciers...”. in: *Esprit*. Paris, n. 7/8, juillet-août, 1958, pp. 18-53.
- \_\_\_\_\_. “Panorama d’une nouvelle littérature romanesque”. in: *Esprit*, n.7/8, juillet-août, 1958, pp. 3-17.
- MANSUR, Gilberto. “Butor, abrindo portas na literatura”. in: *Afinal*, 18/09/1984, p. 66.
- MARGARIDO, Alfredo & PORTELA FILHO, Artur. *O novo romance em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 1962.
- MARGARIDO, Alfredo. *A Centopeia*. Lisboa, Guimarães Editores, 1961.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira – 1933-1960*. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 1996, vol. VII.
- MAURIAC, Claude. *L’Alittérature contemporaine*. Paris, Albin Michel, 1958.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro, Livros técnicos e científicos editora, 1978.
- MILAN, Betty. “Em busca do movimento interior”. in: “Mais!”, *Folha de São Paulo*, 28/07/1996, pp. 5-10.
- MORETTO, Fulvia. *Letras Francesas: estudos de literatura*. São Paulo, UNESP, 1994.
- MOTTA, Leda Tenório da. “O velho ‘novo romance’ de Sarraute”. in: caderno “Mais!”, *Folha de São Paulo*, 24/05/1998, pp. 5-12.
- NADEAU, Maurice. “Nouvelles formules pour le roman”. in: *Critique*. août-septembre 1957, n. 123-124, pp. 707-722.

- \_\_\_\_\_. « Sarraute en Pléiade ». in : *La Quinzaine Littéraire*. n° 705, 1-15 décembre 1996, pp. 4-6.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo, EDUSP, 1997.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. “Literatura viva em oposição ao museu de palavras”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 jun. 2004, Caderno 2, p. D5.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo, São Paulo Editora, 1966.
- PIATIER, J. “Le nouveau roman”. in: *Tendances*. Paris, n. 48, août 1967, pp. 385-407.
- PINGAUD, Bernard. “Je, Vous, Il”. in: *Esprit*. Paris, n. 7/8, juillet-août, 1958, pp. 91-99.
- PINGAUD, Bernard. “École du refus”. in: *Esprit*. Paris, n. 7/8, juillet-août, 1958, pp. 55-59.
- \_\_\_\_\_. « Sur la Route des Flandres ». in : *Les Temps Modernes*, février 1961, n° 178, pp. 1026-1037.
- POUILLON, Jean. « A propos de *La Modification* ». in : *Les Temps Modernes*, décembre 1957, n° 142, pp. 1099-1105.
- PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris, Librairie Générale, Française, 1992, coll. Le livre de poche.
- PROUST, Marcel. *Sodome et Gomorrhe*. Paris, Gallimard, 1972, coll. Folio.
- RAIMOND, Michel. *La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: Librairie José Corti, 1976.
- RAIMOND, Michel. *Le roman depuis la Révolution*. Paris, Armand Colin, 1988.
- RAIMOND, Michel. *Le roman*. Paris, Armand Colin Éditeur, 1989.
- RICARDOU, Jean & RAILLARD, Georges. “Le nouveau roman existe-t-il?”. in: PILLAUDIN, Roger. *Écrire...Pour quoi? Pour qui?*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Le nouveau roman*. Paris, Seuil, 1973.

- RICARDOU, Jean & ROSSUM-GUYON, Françoise van. *Nouveau roman: hier, aujourd'hui 1* (Problèmes généraux). Paris, U.G.E., 1972.
- \_\_\_\_\_. *Nouveau roman: hier, aujourd'hui 2* (Pratiques). Paris, U.G.E., 1972.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Le réalisme, la psychologie et l’avenir du roman”. In: *Critique*. n° 111-112, août-septembre 1956, pp. 695-701.
- ROGER, J. (dir.). *Histoire de la littérature française: du XVIIIe. siècle à nos jours*. Paris, Armand Colin, 1970, t. 2.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. in: *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969, pp. 73-95.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van. *Critique du roman: essai sur La modification, de Michel Butor*. Paris, Gallimard, 1995.
- SAER, Juan José. “A dupla longevidade de Robbe-Grillet”. Trad.: Sérgio Molina. in: *Folha de São Paulo*. Caderno “Mais!”, 25/11/2001, pp. 7-9.
- SANTIAGO, Silvano. “A crítica literária no jornal”. In: *Nuevo Texto Crítico*, n° 14-15, 1995, pp. 61-68.
- SARAIVA, Arnaldo. “Piada de brasileiro”. [Entrevista a Maurício Santana Dias]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jun. 2004, caderno “Mais!”, pp. 12-13.
- SARRAUTE, Nathalie. *L’ère du soupçon*. Paris, Gallimard, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1996. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- \_\_\_\_\_. *Le Silence*. In : Sarraute, Nathalie. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1996, pp. 1377-1397.
- SARTRE, Jean Paul. “Préface”. in: SARRAUTE, Nathalie. *Portrait d’un inconnu*. Paris, Éditions de Minuit, 1977, pp. 9-15.
- SARTRE, J.-P. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1999.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

- SPINA, S. “A crítica de fontes”. in: \_\_\_\_\_. *Da Idade Média e outras idades*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1964, pp. 7-25.
- SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”. In: \_\_\_\_\_. *Papéis colados: ensaios*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1993, pp. 13-33.
- TADIÉ, Jean-Yves. *La critique littéraire au XX.e siècle*. Paris, Belfond, 1987.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman au XX.e siècle*. Paris: Belfond, 1990.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo – 1956-1967*. Subsídios para a história da crítica literária no Brasil. São Paulo, 1982, 2v. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- WINOCK, Michel. *Le siècle des intellectuels*. Paris, Seuil, 1997.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 1989.

### **Novos romances**

- BUTOR, Michel. *Passage de Milan*. Paris, Minuit, 1954.
- \_\_\_\_\_. *L'emploi du temps*. Paris, Minuit, 1956.
- \_\_\_\_\_. *La modification*. Paris, Minuit, 1957.
- PINGET, Robert. *L'Inquisiteur*. Paris, Minuit, 1962.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Les gommés*. Paris, Minuit, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Le voyeur*. Paris, Minuit, 1956.
- \_\_\_\_\_. *La Jalousie*. Paris, Minuit, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Dans le labyrinthe*. Paris, Minuit, 1959.
- SARRAUTE, Nathalie. *Tropismes*. Paris, Minuit, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Les fruits d'or*. Paris, Gallimard, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Le planétarium*. Paris, Gallimard, 1959.

SIMON, Claude. *Le vent : tentative de restitution d'un retable baroque*. Paris, Minuit, 1957.

\_\_\_\_\_. *Les Géorgiques*. Paris, Minuit, 1981.

\_\_\_\_\_. *Histoire*. Paris, Minuit, 1967.

\_\_\_\_\_. *Le Palace*. Paris, Minuit, 1962.



## IX. APÊNDICE

Neste Apêndice constará uma pequena biografia sobre cada crítico cujo artigo é estudado neste trabalho. A ordem adotada na apresentação de cada crítico é alfabética, começando pelo prenome.

1. **José Almiro Rolmes Barbosa** nasceu em São Paulo (SP) em 07/04/1914. Viajou para a Europa, onde frequentou escolas do Porto, Braga e Roma (Escola Maria Montessori). Quando retornou ao Brasil, ingressou no Liceu Coração de Jesus, mas não concluiu o curso secundário. Voltou à Europa, e por lá ficou durante vários anos. Desde cedo cultivou a literatura e o jornalismo. Aos 15 anos, lia Joyce e Anatole France. A partir de 1934, foi secretário do “Suplemento em Rotogravura” de *O Estado de São Paulo*. Redator do *Correio Paulistano*, de 1934 a 1937. Colaborou em jornais e revistas literárias. Manteve coluna semanal sobre livros no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*. Entre seus livros, destacam-se: *As obras-primas do conto universal* (1942), *Escritores norte-americanos e outros* (1943), *Obras-primas do conto brasileiro* (1947), *Obras-primas do conto moderno* (1949). Vale lembrar que todos esses livros foram feitos em parceria com Edgard Cavalheiro. Além deles, há também *Réquiem para os vivos* (romance, 1956).

2. **Célia Berrettini**: professora titular e emérita da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É especialista em literatura dramática. Fez seu doutorado na França e é conferencista no Brasil e no exterior. Foi articulista do “Suplemento Literário” e atualmente é colaboradora do caderno “Cultura” do jornal *O Estado de São Paulo*. É também representante do Brasil na Sociéte d’Histoire Littéraire, em Paris. Além de tradutora, é autora dos livros *A linguagem de Beckett* (1977); *O teatro: ontem e hoje* (Editora Perspectiva, 1980); *Teatro francês* (Conselho Estadual de Cultura, 1970) – coletânea de artigos publicados no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*.

3. **José Brito Broca** nasceu em Guaratinguetá (SP) em 06/10/1903 e faleceu no Rio de Janeiro, em 20/08/1961, atropelado por um automóvel. Entre os pseudônimos que usou podem ser citados Lauro Rosas, Alceste e B.B. Diplomou-se, em 1923, pela Escola Normal de Guaratinguetá. Aos 18 anos trabalhou como promotor *ad hoc*. Em 1924, começou a escrever os primeiros trabalhos literários, para o *Correio Popular* de Guaratinguetá. Em 1927, já em São Paulo, passou a trabalhar na redação de *A Gazeta*. Nesse mesmo jornal, iniciou, a partir de 1936, uma seção literária. Em 1956, passou a escrever no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, na seção Letras Francesas, cargo que ocupou até sua morte, em 1961.

4. **Leyla Perrone-Moisés** nasceu em São Paulo a 22 de novembro de 1937. É ensaísta e crítica literária. Diplomou-se em Letras, tendo obtido o doutorado em 1971 e a livre-docência em 1975. É professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É membro fundador do Núcleo de Pesquisas Brasil-França (NUPEBRA) do Instituto de Estudos Brasileiros (IEA). Foi uma das principais colaboradoras do “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, onde ocupou o posto deixado por Brito Broca após seu falecimento, na seção “Letras Francesas”. Nessa seção, divulgou amplamente a literatura francesa e escreveu diversos artigos sobre o “novo romance”, os quais deram origem ao primeiro livro sobre o movimento no Brasil, *O novo romance francês*, lançado em 1966 pela editora Buriti. Entre suas obras, destacam-se: *Falência da crítica* (ensaio), 1973; *Texto, crítica, escritura* (crítica), 1978; *Barthes: o saber com sabor* (ensaio), 1983; *Flores da escrivantina* (ensaio), 1990; *Altas literaturas* (ensaio), 1998; *Inútil poesia e outros ensaios breves*, 2000.

5. **Nelly Novaes Coelho** nasceu em São Paulo (capital), a 17 de maio de 1922. Licenciada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 1959. Fez o curso de pós-graduação em Letras na mesma faculdade, em 1960. Doutorou-se em Letras pela FECL da USP, em 1967. Professora-assistente de Hispano-americano da FFLC da USP; professora de Literatura Portuguesa, na hoje

chamada FFLCH da USP, desde 1959; professora-regente de Teoria da Literatura, na FFLC de Marília (SP), desde 1962. Teve várias obras de crítica literária premiadas. Foi colaboradora do jornal *O Estado de São Paulo* e do jornal *Minas Gerais*, entre outros. Entre seus livros, podemos destacar: *Tempo, solidão e morte* (ensaios críticos), São Paulo, CEC, 1964; *O ensino da literatura* (didática e crítica), São Paulo, FTC, 1966; *Três motivos poéticos* (ensaio), São Paulo, 1971.

6. **Temístocles Linhares** nasceu em Curitiba (PR), a 11 de fevereiro de 1905 e faleceu na mesma cidade, em 1993. Bacharelou-se pela Faculdade de Direito do Paraná. Linhares colaborou em diversos suplementos literários desde 1935, e foi catedrático de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná. Em 1952, viajou pela Europa e, nessa época, assumiu o cargo de professor de Literatura Brasileira e História do Brasil na Universidade de Coimbra. Foi colaborador do “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*. Entre suas obras, destacam-se: *As influências na vida americana*, 1942 (ensaio); *Introdução ao mundo do romance*, 1953 (ensaio); “Raul Pompéia” (crítica e antologia), *Nossos Clássicos*, nº 8, Agir, Rio de Janeiro, 1957; *O crítico do modernismo brasileiro* (estudo), 1965.

7. **Willy Dinis Lewin** nasceu no Recife (Pernambuco) em 1908 e faleceu no Rio de Janeiro a 19 de outubro de 1971. Bacharelou-se pela Faculdade de Direito da Universidade do Recife (PE). Colaborou na imprensa de sua cidade natal e participou, junto com João Cabral de Melo Neto, do movimento artístico e literário pernambucano. Em 1936 publicou *15 poemas*. Em 1943 transferiu-se para o Rio de Janeiro e passou a colaborar nos suplementos literários dos principais jornais brasileiros. Escreveu com regularidade artigos de crítica sobre a literatura estrangeira para o *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*, no qual foi titular da seção “Letras anglo-americanas”. Foi redator do *Correio Literário* (*Correio da Noite*) e da *Tribuna da Imprensa*. Entre seus livros, podemos destacar: *15 poemas*, Recife, 1936; *Caminhos da poesia* (crítica literária), Recife, 1936; *Ensaio de circunstância* (Cadernos de cultura), MEC, Rio de Janeiro, 1952; *Alguns ingleses* (crítica), MEC.

8. **Wilson Martins** nasceu em São Paulo (capital), a 3 de março de 1921. Em 1944, bacharelou-se pela Faculdade de Direito da Universidade do Paraná. Foi professor catedrático de Língua e Literatura Francesa na Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná. Ganhou uma bolsa de estudos do governo francês e, nos anos de 1947 e 1948 passou a freqüentar, em Paris, um curso de especialização de crítica literária na École Normale Supérieure e no Collège de France. Por muito tempo assinou rodapés de crítica do jornal *O Dia*, de Curitiba (PR). Passou a colaborar em jornais e revistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Foi crítico literário do jornal *O Estado de São Paulo*, tendo contribuído especialmente para o “Suplemento Literário”. Entre suas obras, destacam-se: *Interpretações* (ensaios de crítica literária), Rio de Janeiro, 1946; *A crítica literária no Brasil*, 1952; *História da Inteligência Brasileira*, em 7 volumes.

9. **Wilson Alves Chagas** nasceu a 17 de abril de 1921 em Jaguarão, Rio Grande do Sul. Exerceu as funções de crítico e jornalista. Em 1948 diplomou-se em direito. Foi fundador da revista *Quixote*, de Porto Alegre, e membro do Grupo Quixote. Usava o pseudônimo Heitor Villegas. Podemos destacar, entre suas obras: *Diário de aprendiz de filósofo*, 1961; *Antonio Candido e o nacionalismo literário* (conferência), 1962; *A inteira voz* (crítica), 1971.