

**Faculdade de Letras da Universidade do Porto**

***Teatro do Indizível***

**Nathalie Sarraute**

**Orientação**

**Professora Doutora Celina Silva**

**Ângela Cristina Baptista de Sousa Marques**

**Mestrado em Texto Dramático Europeu**

**Porto, 14 de Maio de 2010**

# Índice

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| AGRADECIMENTOS .....                                                       | 3   |
| QUESTOES PREVIAS / BREVE INTRODUÇÃO .....                                  | 4   |
| 1. ANOTAÇÕES ACERCA DA MUTAÇÃO DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA NO SÉC. XX .....  | 10  |
| 1.1. A eclosão de novas correntes literárias no panorama europeu.....      | 10  |
| 1.2. O <i>Nouveau Roman</i> .....                                          | 20  |
| 1.3. O <i>tropismo</i> - o inominável que alimenta o discurso .....        | 30  |
| 1.4. A teorização de Nathalie Sarraute em torno do romance.....            | 41  |
| 1.5. O romance sarrautiano - a consciência em presença da alteridade ..... | 51  |
| 1.6. A pseudo-personagem e a abolição da intriga.....                      | 57  |
| 1.7. Os recursos estilísticos para a expressão do <i>tropismo</i> .....    | 65  |
| 2. NOUVEAU ROMAN - NOUVEAU THEATRE (BREVE SINOPSE).....                    | 76  |
| 2.1. O drama como género literário .....                                   | 76  |
| 2.2. Teatro ou literatura? .....                                           | 79  |
| 2.3. Nouveau Théâtre.....                                                  | 87  |
| 2.4. O drama segundo Sarraute - o discurso do quotidiano posto a nu .....  | 97  |
| 2.5. A encenação do teatro de Sarraute .....                               | 124 |
| 3. POUR UN OUI OU POUR UN NON - UM CASO PARADIGMÁTICO.....                 | 129 |
| CONCLUSÃO .....                                                            | 141 |
| BIBLIOGRAFIA .....                                                         | 147 |
| ANEXO 1 – BREVE BIOBIBLIOGRAFIA DE NATHALIE SARRAUTE .....                 | 152 |
| ANEXO 2 – ENTREVISTAS A DIOGO DÓRIA .....                                  | 157 |

## **Agradecimentos**

Agradeço à Professora Doutora Celina Silva pelo desafio e apoio para a elaboração desta tese, e ao encenador, actor e professor de teatro, Claudio da Veiga Lucchesi, por sempre me ter incentivado a aprofundar, enquanto actriz, os conhecimentos sobre a Arte.

Agradeço ainda aos profissionais de teatro que me facultaram informação importante para a elaboração do presente trabalho: o Fernando Moreira, o Rui Madeira, a Gabriela Poças e o Diogo Dória.

À minha família, pelo carinho e apoio com que sempre me norteiam, o meu muito obrigada.

## Questões prévias – breve introdução

«J'ai l'impression que je marche avec une certaine liberté sur des terres  
où il n'y a personne. (...) Je n'imité aucun modèle.»

Nathalie Sarraute<sup>1</sup>

Quando nos propusemos iniciar o presente trabalho, sondámos a opinião de alguns profissionais das artes do espectáculo sobre a pertinência do estudo acerca da obra dramática de Nathalie Sarraute e deparámo-nos com uma de duas reacções: ou o total desconhecimento dos textos da autora ou a ideia de que era uma dramaturga *menor* cuja obra não apresentava desafio suficiente no seu aprofundamento.

Dada a nossa intuição de que a obra de Sarraute encerrava um profundo conhecimento da natureza humana, particularmente no aspecto relacional inerente ao normal desenvolvimento de qualquer ser humano, e dada a escassez de abordagens ao seu teatro no nosso país, decidimos levar a cabo uma pesquisa que nos autorizasse fundamentar a necessidade de levar à cena os seus textos aqui e agora.

Sendo Portugal um país com forte presença da cultura francesa nas décadas anteriores à Revolução de Abril, não encontrámos o mesmo interesse no pós-74, observando uma incursão esporádica dos grupos de teatro pela tradição (Molière, Marivaux, Racine) e alguma atenção, a partir dos anos 90, aos contemporâneos franceses, com relevo para Yasmina Reza e Koltès.

Ainda assim, Nathalie Sarraute subiu aos palcos portugueses por quatro vezes, sempre pela mão do encenador Diogo Dória. Em 2001 Diogo Dória encenou *C'est Beau* no Institut Franco-Portugais em Lisboa; em 2004 *Le Silence* numa co-encenação com Elsa Bruxelles no Teatro Académico Gil Vicente em Coimbra e em 2005 *Pour un Oui ou pour un Non* para a ESMAE/Teatro Helena Sá e Costa no Porto. Sabemos ainda que assinou outras duas encenações, uma anterior de *Pour un oui ou pour un non* e outra de *Elle est là*, mas não conseguimos obter dados que nos permitissem situá-las no espaço ou no tempo.

---

<sup>1</sup> Benmussa, Simone - *Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ?* La Manufacture, 1987, p. 106

«Oui, le théâtre est plasticité, instant: il se consume tout de suite. On ne raconte pas le théâtre, on ne le théorise pas, on ne l'enseigne que par le théâtre et, fondamentalement, on ne l'explique que dans le théâtre.»<sup>2</sup>

Foi enquanto «fazedores de teatro» que somos, que procurámos compreender a especificidade da linguagem sarrautiana e o modo como responde aos apelos da época em que surge, buscando o que a aproxima e o que a distingue das correntes literárias que se desenvolveram ao longo do século XX. Foi nosso objectivo conhecer o percurso de Sarraute pela literatura, com o necessário enquadramento de um tempo histórico que revolucionou quer o romance quer o texto dramático e sua recepção. Socorremo-nos, para tal, de textos críticos sobre a “revolução literária” que o século XX conheceu (Formalistas Russos, Roland Barthes, Umberto Eco e Alberto Pimenta), das reflexões da própria autora sobre o seu posicionamento na literatura (através dos seus ensaios), dos seus romances e textos dramáticos, assim como das gravações das suas peças. Nathalie Sarraute tinha consciência de que o seu projecto era incompatível com os limites do cânone literário da tradição. Não se serviu, portanto, das formas literárias que a precederam por ter consciência da incompatibilidade entre o seu projecto e as limitações dessas abordagens.

Foi na senda de Dostoievsky, Proust, Joyce e Virginia Woolf que Sarraute traçou o seu percurso. Partiu dos grandes princípios que revolucionaram a literatura moderna (a recusa da intriga tradicional; a destruição da personagem clássica; a recusa da psicologia) e integrou o movimento do *Nouveau Roman* (mantendo sempre o espírito crítico que a caracterizava), para procurar novas formas literárias que dessem conta das parcelas de mundo por dizer. Estamos numa época de questionamento, em que o domínio artístico fervilha de experiências.

«Les années 60 furent celles de grands bouleversements théoriques, marqués par l'ouverture d'une «ère du soupçon» à l'égard du roman traditionnel, son intrigue et sa psychologie. (...) Les principes fondateurs se trouvent de plus en plus souvent délaissés, et l'anecdote, le portrait, l'autobiographie font leur entrée sous les plumes où on les attendait le moins.»<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Strehler, Giorgio - *Un théâtre pour la vie: réflexions, entretiens et notes de travail*. Fayard, 1980, p. 17

<sup>3</sup> Flieder, Laurent - *Le roman français contemporain*. Seuil, 1998, p. 36

Embora não tenha procurado deliberadamente o afastamento do meio literário, Sarraute sempre mostrou desconfiança face ao discurso crítico, aos dogmas, à autoridade da ortodoxia. «...l'exclu poussé malgré lui à affirmer certaines vérités en les jetant à la face d'un groupe qui se prend pour le gardien de l'ordre établi.»<sup>4</sup> Os ensaios que escreveu constituem uma espécie de consciência retrospectiva, explicando as opções e os objectivos perseguidos, face à fraca recepção da sua obra. *L'Ère du Soupçon* demonstra que a experiência escrita precedeu a reflexão crítica. Nathalie Sarraute posicionou-se enquanto leitora, pondo à prova os argumentos dos críticos, fazendo-os passar pelo crivo da sua própria experiência, «...faisant la sourde oreille aux critiques, elle s'interroge sur les réactions que provoque en elle cette rencontre avec le texte même...»<sup>5</sup> A obra «crítica» dirige-se ao leitor enquanto individualidade, incitando-o à vivência da obra de arte como um «événement neuf».

Para Ann Jefferson existe entre a sua crítica e os seus romances «une homologie profonde entre les deux genres, qui fait de l'oeuvre critique une espèce soit de propédeutique, soit de supplément à l'oeuvre romanesque : qui a lu les romans comprendra sans peine l'oeuvre critique, et inversement.»<sup>6</sup>

Embora tenha começado a escrever romances na década de 30, só nos anos 60 a autora se dedicou ao texto dramático; as seis peças que criou foram na sua maioria pensadas para serem ouvidas e não representadas num palco. Uma vez que o teatro de Sarraute foi escrito quase na sua totalidade para a rádio, queríamos saber em que medida o teatro radiofónico ainda poderia ser considerado teatro e qual o factor distintivo deste face à literatura. Para esta abordagem socorremo-nos das reflexões de E. Souriau, de Pedro Barbosa, de Ryngaert, visando realçar também o pensamento de «fazedores de teatro», através dos escritos de Artaud, Peter Brook e Jean-Pierre Sarrazac.

Procurámos ainda apontar as particularidades das duas grandes correntes dramáticas que a Europa conheceu no período do pós-guerra - o teatro metafísico de Ionesco e Beckett e o teatro épico de Brecht – tentando encontrar no teatro de Sarraute as influências de ambas.

Na tentativa de abordar este *teatro da palavra*, tivemos em particular atenção os trabalhos de dois grandes estudiosos da obra de Sarraute: Arnaud Rykner e

---

<sup>4</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. France : Gallimard, 1996, p. 2036

<sup>5</sup> Idem, Ibidem, p. 2037

<sup>6</sup> Idem, Ibidem, p. 2048

Simone Benmussa. Foi nossa intenção efectuar um estudo que servisse de base para uma abordagem cénica, dando a conhecer em que consiste o «logodrama» (o qual reporta, ainda que longinquamente, a Marivaux), e os seus propósitos de desvelamento dos *tropismos*. Espécie de corrente psicológica subjacente a toda a conversação, amálgama de sensações fugidias e indizíveis, os *tropismos* habitam o pré-diálogo na escrita romanesca sarrautiana, porém, no registo dramático, constituem o próprio diálogo e núcleo da “acção”.

A questão que urge colocar sobre o trabalho de Sarraute é: como é que a linguagem pode traduzir uma matéria que a própria autora define como intraduzível, indizível. Como pode a palavra explorar e revelar o espaço mental, que é por definição domínio do inconsciente, individual e intransmissível.

A escrita de Sarraute constitui uma reflexão sobre a linguagem como espaço de intersecção com a sensação, sabendo que a palavra será sempre insuficiente para aceder ao domínio do «sentido». O *tropismo*, pela sua natureza movediça e indefinida, não pode ser dito, comunicado de forma directa e objectiva, necessitando uma linguagem singular, uma abordagem por aproximações. Sarraute procurou criar «une œuvre dont la forme soit interne à la matière»<sup>7</sup>, daí o recurso às aliteraões e às interrupções do discurso.

«Que nome dás tu a isso? – Não sei, não encontro nenhuma palavra que o designe. – Nenhuma palavra? Mas tu bem sabes que aqui nada pode ter pretensões a existir se não tiver recebido um nome...»<sup>8</sup>

Não é só através do significado da palavra que se dá conta de toda esta amálgama de sensações recalcadas que desembocam nos *tropismos*; muito para além do que é dito, aquilo que Sarraute realmente realça é o «como é dito», em que tom, com que entoação, com que gesto fisionómico. Uma simples suspensão do discurso em determinada palavra pode revelar toda uma panóplia de histórias, emoções, juízos escondidos. Tudo é signo e o signo é sempre em contexto. Não estamos no domínio da semântica, mas da pragmática, onde o discurso age. Se Nathalie Sarraute utiliza, para a clarificação do *tropismo*, o discurso banal do dia a dia, a conversa anódina, é porque por detrás desta

---

<sup>7</sup> Idem, ibidem, p. 90

<sup>8</sup> Idem, Palavras em Aberto. Editorial Notícias, 1999, p. 122

aparente banalidade é todo um universo de experiências sensitivas que se esconde. Segundo Sabine Raffy, o postulado sarrautiano é: «Je parle, donc je suis coupable.», embora o silêncio também compreenda o malentendido.

«J'ai pris des choses que je ressens fortement, qui me sont proches et qui me paraissent intéressantes parce qu'elles aboutissent à ce qui, en apparence, est anodin, relève de la vie courante, quotidienne, qui se passe à chaque instant. Les grandes tragédies, les guerres, je ne les ai pas vécues.»<sup>9</sup>

A acção está ausente de todas as peças de Sarraute, sendo substituída pelo fluxo e refluxo da linguagem. Embora a fábula das peças de Sarraute seja difícil de resumir, ela existe. No entanto, a autora não se deixa subjugar às exigências da verosimilhança. «A sensibilidade moderna duvida da história e suspeita do seu desgaste.»<sup>10</sup> Rejeitam-se os efeitos narrativos demasiado evidentes, criam-se textos em que se não pode dizer que a fábula esteja ausente, mas em que as fábulas são muito difíceis de determinar. E no entanto, como Ryngaert observa, ainda hoje leitores e espectadores se continuam a perguntar: - Que história se conta? Sabemos como é difícil «contar a história» de uma peça de Sarraute. Não conseguimos, de forma clara, determinar como começam ou acabam as suas peças, podendo 'apenas' fazer um resumo insipiente do que ali se passou. Existe conflito, não o negaremos, mas será difícil estabelecer relações de causalidade, afirmando a sucessão temporal dos factos. É mais provável que no fim, o resumo de uma peça de Sarraute pareça ao ouvinte do nosso relato «*nada*». Há uma diluição da acção, totalmente centrada na palavra, e uma ausência de um desejo identificável nas personagens, dificultando a criação de um modelo actancial que mostre claramente quem se opõe a quem e o que leva as personagens a agir. Ficamos com «...uma fábula ténue ou muito ambígua e de microconflitos inscritos na linguagem mais do que na arquitectura de conjunto.»<sup>11</sup> Trata-se de um conflito assente no diálogo, que evolui em tensão dramática crescente sem resolução.

<sup>9</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture. 1987, p. 107

<sup>10</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Introdução à análise do teatro. Edições Asa, 1992, p. 70

<sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 83

O presente trabalho mais não pretende que ser o testemunho do percurso de uma investigação que teve, desde o seu início, o objectivo único do aprofundamento necessário do texto sarrautiano para o seu tratamento cénico. Recorreu-se, por isso, ao uso de traduções da obra de Sarraute, com o objectivo de facilitar uma tarefa que se mostrava de difícil alcance na compreensão das subtilidades da escrita sarrautiana, particularmente no romance. Assim, não ousamos chamar ao presente trabalho, mais do que uma insipiente abordagem literária, fruto de uma teimosia em compreender um teatro do qual desconhecíamos informação relevante.

Tendo em vista este objectivo, fizemos a leitura de uma obra paradigmática do drama sarrautiano com a peça *Pour un oui ou pour un non* - última peça de Nathalie Sarraute, escrita para a rádio como a maior parte das restantes, e a mais representada quer em França quer no exterior. A primeira publicação aconteceu pela Gallimard em 1982 e a estreia na Radio France, pouco antes, em 1981. No teatro estreou primeiro em inglês, com o título *For no good reason* pela mão de Simone Benmussa em Manhattan, no Theatre Club de Nova Iorque, e depois em França, pela mesma encenadora, em 1986, no Théâtre du Rond-Point. (A título de curiosidade, os papéis de H.1 e H.2 foram alternando a cada noite entre os actores Jean-François Balmer e Sami Frey).

Acrescentámos em apêndice uma biobibliografia indicial da autora e uma montagem de duas entrevistas do encenador Diogo Dória, uma publicada e outra que nos foi concedida, como elementos de teor documental que nos pareceram pertinentes para o presente estudo.

Por ser uma autora que durante todo o seu percurso literário, quer no romance quer no teatro, nunca deixou de desmascarar a violência subtil presente no acto comunicacional, analisando a crueldade do não-dito, do silêncio e explorando a tirania inaudível presente na intimidade de cada um, acreditamos que a sua obra encerra importantes revelações para o espectador de uma época onde a censura e a violência estão patentes, ainda que isso nem sempre seja óbvio, no discurso político, social, mediatizado e neutralizado por imagens destinadas a esconder ou atenuar a força da palavra. «Théâtre de l'impudeur à force de tourner autour de ce que l'on doit taire. (...) On se vautre dans l'interdit.» S. Benmussa

# 1. Anotações acerca da Mutação da Obra de Arte Literária no Século XX

## 1.1. A Eclosão de Novas Correntes Literárias no Panorama Europeu

O romance revela uma visão do mundo que alarga o universo sensível a que acedemos e, nesse sentido, constitui um meio de conhecimento. «A obra literária poderá definir-se como uma operação na linguagem escrita que envolve simultaneamente vários níveis de realidade. Deste ponto de vista uma reflexão sobre a obra literária pode ser bastante útil para o cientista e para o filósofo da ciência.»<sup>12</sup> Poderia escrever-se a história da evolução das mentalidades europeias ao longo do século XX através da evolução da literatura, de tal modo os acontecimentos históricos influenciaram a génese de novas formas literárias. A partir do início do século XX a arte moderna inicia uma busca originária, investiga «os constituintes últimos da criação» alargando, consequentemente, as fronteiras da arte. «Ce fut un siècle d'invention et de remise en question: tous les genres ont changé de visage. La poésie et le théâtre se sont plus modifiés en 80 ans qu'en trois siècles.»<sup>13</sup>

O modernismo<sup>14</sup> «desliga a arte da tradição e da imitação, e simultaneamente inicia um processo de legitimação de todos os temas». Todos os elementos podem entrar nas criações plásticas e literárias. «É a cultura da igualdade que arruína inelutavelmente a sacralidade da arte e revaloriza correlativamente o fortuito, os ruídos, os gritos, o quotidiano. (...) O modernismo é a importação do

---

<sup>12</sup> Calvino, Ítalo - Ponto final: escritos sobre literatura e sociedade. Teorema, 2003, p.376

<sup>13</sup> MITERRAND, H. e LECHERBONNIER, B. (direction) – Textes Français et Histoire Littéraire XX siècle. Fernand Nathan, 1984, p. 3

<sup>14</sup> «O modernismo não é só rebelião contra si próprio, é simultaneamente revolta contra todas as normas e valores da sociedade burguesa: a 'revolução cultural' começa aqui, neste fim do século XIX. Longe de reproduzirem os valores da classe economicamente dominante, os inovadores artísticos da segunda metade do século XIX e do século XX far-se-ão porta-vozes, nisso se inspirando no romantismo, de valores assentes na exaltação do eu, na autenticidade e no prazer, valores directamente hostis aos costumes da burguesia, centrados estes no trabalho, na poupança, na moderação, no puritanismo. De Baudelaire a Rimbaud e a Jarry, de V. Woolf a Joyce, de Dada ao Surrealismo, os artistas inovadores radicalizam as suas críticas às convenções e instituições sociais, tornam-se adversários encarniçados do espírito burguês, desprezando o seu culto do dinheiro e do trabalho, o seu ascetismo, o seu racionalismo estreito. Viver como máximo de intensidade, 'desregramento de todos os sentidos', seguir os impulsos e a imaginação, abrir o campo das próprias experiências, 'a cultura modernista é por excelência uma cultura da personalidade. Tem por centro o 'eu'». Lipovetsky, Gilles - A Era do Vazio. Relógio d'Água, 1989, pp. 78-79

<sup>14</sup> Lipovetsky, Gilles - A Era do Vazio. Relógio d'Água, p. 83

modelo revolucionário para a esfera artística.»,<sup>15</sup> destruindo todas as convenções estilísticas que o precederam, libertando-se das limitações de uma estética codificada de acordo com a singularidade da «mensagem». A oposição entre vida e arte esbate-se. Os artistas passam, inclusive, a explicar ao público a significação do seu trabalho, teorizando as suas práticas.

O romance do século XIX como uma narração das peripécias de um indivíduo, o herói apresentado como protótipo da civilização, encarnando as suas esperanças e contradições, é posto em causa, desvalorizando-se a busca da verosimilhança que o conduzia.

«La civilisation n'évolue pas par génération spontanée. La littérature, non plus. (...) Si l'on y regarde de près, toute la littérature du siècle était porteuse de doutes, habitée d'interrogations. Dès les années 20, le roman moderne s'émancipe des formes anciennes. La poésie entreprend d'étonnantes métamorphoses avec les symbolistes, puis les surréalistes. Le théâtre lui-même, avec quelque retard dû aux habitudes du public, fait peau neuve pendant l'entre-deux-guerres.»<sup>16</sup>

O romance dos anos vinte já não é dominado pelo olhar onisciente e exterior de um autor que possui por inteiro o conhecimento sobre as suas personagens, a “continuidade” da narrativa quebra-se, o real e o imaginário entremisturam-se, a “história” vai sendo contada ao sabor das impressões subjectivas das personagens de forma a alcançar uma realidade instável, fragmentária e contingente.

«O romance em V. Woolf, Joyce, Proust, Faulkner não apresenta já personagens retratadas, etiquetadas, dominadas pelo romancista; doravante, são menos explicadas do que entregues nas suas reacções espontâneas; os contornos rígidos do romanesco dissolvem-se, o discurso dá lugar ao associativo, a descrição objectiva à interpretação relativista e cambiante, a continuidade às rupturas brutais de sequência.»<sup>17</sup>

«A obra de arte não exprime nem dá testemunho de um mundo constituído fora

---

<sup>15</sup> Idem, ibidem, pp. 84-85

<sup>16</sup> Sartre, Jean-Paul - Qu'est-ce que la littérature? Ed. Gallimard, 1947, p. 277

<sup>17</sup> Lipovetsky, Gilles - A Era do Vazio. Relógio d'Água, p. 94

dela ou independentemente dela; ela própria abre e funda um mundo.»<sup>18</sup> afirmava Heidegger no ensaio *A Origem da Obra de Arte*. A arte é a actividade humana que ultrapassa o domínio ôntico para abarcar também o ontológico. Daí que este filósofo tenha considerado a linguagem, no âmbito da obra de arte literária, como «a casa do ser» (*Sein und Zeit*, 1927); não a linguagem como mero instrumento de comunicação, mas a linguagem essencial onde o *Dasein* (*ser-no-mundo*, essencialmente *poder-ser*) e o ente se relacionam nos vários modos da presença humana no mundo. Esta concepção da linguagem requer uma nova hermenêutica, pois qualquer compreensão só pode ocorrer no âmbito de uma totalidade significativa que préexiste. A análise textual desenvolve-se dentro de um «quadro referencial» que se reflecte também na língua. «A verdadeira escuta é aquela que não se limita a tomar nota do que se diz explicitamente num discurso, mas coloca o dito no *lugar* em que ressoa, isto é, no não dito, de que precede e pelo qual é regido.»<sup>19</sup> O totalmente explícito esgota-se, nada mais lhe restando para dizer. A hermenêutica heideggeriana é, portanto, a única capaz de interpretar a palavra sem a esgotar, segundo G. Vattimo.

«É um facto conhecido que cada época, na evolução geral da cultura humana, possui os seus tipos especiais de compreensão, de valores estéticos e extra-estéticos, as suas predisposições determinadas para precisamente tais e não outros modos de apreensão do mundo em geral e também das obras de arte. Em certas épocas somos especialmente receptíveis a determinadas qualidades de valor estético, enquanto para outras somos cegos.»<sup>20</sup>

R. Ingarden estabelece uma analogia entre a «vida» de uma obra literária e a vida de um ser vivo.

«Há um período (sobretudo no caso de obras inovadoras) em que a obra não se pode manifestar plenamente nas suas concretizações porque os leitores não são capazes ainda de a compreender inteiramente, um período de preparação, do estar-contido-ainda-em-germe daquilo que mais tarde se

<sup>18</sup> Vattimo, Gianni - Introdução a Heidegger. Instituto Piaget, 1996, p. 125

<sup>19</sup> Idem, Ibidem, p. 143

<sup>20</sup> Ingarden, Roman – A Obra de Arte Literária. Fund. Calouste Gulbenkian, p. 382

desenvolve completamente ou pelo menos é susceptível de se desenvolver. Depois vem um período em que não só cresce o número de concretizações, na medida em que a obra é cada vez mais lida, mas em que ao mesmo tempo a obra, nas concretizações singulares e no desenrolar de toda a riqueza das suas facetas que se vão manifestando, experimenta uma expressão cada vez mais adequada – de modo semelhante ao período de maturidade na vida de um homem.»<sup>21</sup>

A obra atinge o “sucesso”, sendo valorizada, porque representa as preocupações e/ou sonhos de uma geração. No entanto, à semelhança do percurso de um ser vivo, esta situação tende a alterar-se decrescendo, mais cedo ou mais tarde, o número de concretizações até que cai no esquecimento e morre (podendo no entanto renascer, posteriormente, o interesse por ela). Alguns textos são afastados do palco durante décadas até que se altere a atmosfera espiritual e cultural da época devido a transformações sociais.

Se a estética procura um conhecimento directo da realidade destruindo o apriorismo conceptual da língua e suas implícitas estratificações ideológicas e formais, a apreensão das obras de arte através de um apriorismo conceptual está condenada ao fracasso. «Não se pode continuar a tentar entender uma coisa como aquilo que ela já não quer ser.»<sup>22</sup>

A obra de arte literária distancia-se (salvo raras excepções, como Brecht) da função pragmática e realiza transformações sobre a língua, a nível fonológico (através do uso de sons com função rítmica), a nível semântico (sobre a função significativa dos símbolos linguísticos) e a nível sintático (quebras da sintaxe regular).

«A inclusão da arte literária nas manifestações pertencentes ao sistema de interacção social (...) implica considerar que esta arte é uma forma de comunicação que ocorre dentro de um dos sistemas simbólicos utilizados pela totalidade social, neste caso o sistema linguístico. (...) mas justamente o que a esta arte confere carácter artístico é um determinado processo de distanciamento e superação da função pragmática da língua através da

---

<sup>21</sup> Idem, ibidem, p. 384

<sup>22</sup> Pimenta, Alberto - O Silêncio dos Poetas. Lisboa: Livros Cotovia, 2003, p. 44

transformação da norma ou até mesmo do próprio sistema que serve de veículo à dita comunicação.»<sup>23</sup>

Alberto Pimenta chama a atenção para o facto de a literatura com preocupações didáctico-pedagógicas constituir um subsistema do sistema simbólico total e portanto só aparentemente poder colocar em causa esse mesmo sistema em que se insere com o intuito de mais facilmente aceder ao público que visa transformar, enquanto que a arte literária de intenção estética, pelo simples facto de existir, negar o sistema que a primeira pretende substituir.

A arte de intenção didáctico-recreativa emprega a língua com um mínimo de transformações inovadoras, situando-se dentro da tradição do género em prol dos seus objectivos, (ex. O *roman engagé* era o porta-voz de uma nova ordem social, mas não trazia qualquer inovação do ponto de vista estético.) ao passo que a arte de intenção estética pode afastar-se tanto da norma que se torna impossível reduzi-la a uma base objectiva de entendimento. «Dès qu'une oeuvre ne ressemble pas à quelque chose de connu, beaucoup la refusent.», como afirma Claude Régy.

A escrita sarrautiana constitui uma interrogação sobre o uso do sistema linguístico, em particular sobre a validade da linguagem para comunicar a experiência individual. O signo não diz, de modo directo, a realidade. O significado não é senão uma abstracção e não o referente em si. O signo não é mais do que a união entre um conceito e uma imagem acústica, segundo A. Rykner. Daí A. Pimenta afirmar que a experiência estética integral terá de ocorrer no domínio do silêncio, pela impossibilidade de exprimir com palavras a experiência existencial acontecida à margem delas. Bergson escreve em 1889:

«A palavra de contornos bem delimitados, a palavra brutal, que reúne tudo o que existe de estável, de comum, e por isso de impessoal nas impressões da humanidade, esmaga, ou pelo menos oculta, as impressões delicadas e fugitivas da nossa consciência individual.»<sup>24</sup>

Com esta nova postura dissipa-se igualmente a “distância” entre a obra de arte e

---

<sup>23</sup> Idem, ibidem, p. 23

<sup>24</sup> Varga, A. Kibédi - Teoria da Literatura. Editorial Presença, 1981, p.42

o espectador. «As pesquisas dos modernos tiveram como fim e efeito mergulhar o espectador num universo de sensações, de tensões e de desorientação.»<sup>25</sup> A recepção das obras personaliza-se, com o observador/leitor a ser chamado de co-criador. A aproximação avaliadora do sujeito é condição da análise do objecto. (Dilthey, 1900) O “estatuto” do texto literário passa de *documento* a *monumento*, no sentido em que o seu interesse já não recai exclusivamente sobre o autor.

No seguimento da filosofia da linguagem de Heidegger, surge a ideia de desconstrução cujo expoente máximo foi Derrida (*L'écriture et la différence*, 1967) que acusa a filosofia ocidental de ser logocêntrica, ou seja, comprometida com a ideia de que as palavras são capazes de comunicar sentidos não ambíguos presentes na mente do indivíduo, e fonocêntrica, privilegiando o discurso em detrimento da escrita. Derrida opõe-se à ideia de que o sentido seja estável e determinado e possa ser alcançado na sua totalidade, defendendo que há sempre um suplemento, a «différance» (jogo de grafia que pode ser escutado como *différence* – diferença – ou *différance* – elemento que designa a natureza incerta e indeterminada do sentido). Com o «fono-logo-centrismo» a escrita é tida como letra morta. Ora para Derrida, a escrita contém a objectividade que transcende o sujeito, a voz da consciência.

«Nunca podemos chegar a uma solução integral de qualquer texto ou situação interpretados. Pelo contrário, a absoluta transparência destruí-los-ia, subtraindo-lhes o excesso de sentido que ultrapassa a imediata presença e supera os confins do logos.»<sup>26</sup>

Sem as pretensões de uma reconstrução sistemática e unitária do sentido, cada texto pode ser «desconstruído» de modo a mostrar o compacto tecido de referências, sem conduzir a nenhum original. A «desconstrução» procura «desalojar a unidade verbal» de modo a torná-la mais consciente dos seus condicionamentos, de tudo o que a impede de alcançar a autenticidade absoluta, sem a destruição do logos.

No pós-estruturalismo, o leitor ocupa um lugar central na construção do sentido. Foucault, Derrida e Barthes, colocam de parte a abordagem da obra de arte

<sup>25</sup> Lipovetsky, Gilles - A Era do Vazio. Relógio d'Água, p. 92

<sup>26</sup> Bodei, Remo - A filosofia no século XX, Ed. 70, 1997, p.191

literária como um objecto acabado, ao qual se devia procurar aceder através da interpretação das intenções do seu autor. Para os pós-estruturalistas, o texto moderno é plural e aberto, não sendo possível a busca de um sentido originário. É de um novo funcionamento da percepção artística que se trata, em que o leitor passa de consumidor a produtor de sentido. É deste ponto de vista que a obra de arte moderna é *aberta*, porque requer, como afirma Lipovetsky, «a intervenção manipuladora do utente, as ressonâncias mentais do leitor ou do espectador».

«...o autor produz uma forma, em si completa, na intenção de que tal forma seja compreendida e usufruída tal como ele a produziu; todavia, no acto de reacção à rede dos estímulos e de compreensão da sua relação, cada fruidor leva uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, propensões, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária apareça segundo uma perspectiva individual.»<sup>27</sup>

Não se trata de uma abertura à intervenção indiscriminada por parte do receptor. A possibilidade de uma infinidade interpretativa não altera, segundo Umberto Eco, a «irreproduzível singularidade» da obra. Cada fruição da obra de arte é uma interpretação que a faz reviver numa perspectiva original.

«A obra em movimento, em resumo, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, para nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre o desejado pelo autor.»<sup>28</sup>

A modernidade<sup>29</sup> vê na obra de arte não um objecto fundado em relações evidentes para fruir como belo, mas um mistério para investigar, uma tarefa a realizar, «um estímulo para a vivacidade da imaginação». Assim, a poética da

---

<sup>27</sup> Eco, Umberto – *Obra Aberta*. Difel, pp 67-68

<sup>28</sup> Idem, *Ibidem*, pp 89-90

<sup>29</sup> A Modernidade começa no séc. XVI e culmina nos ideais da humanidade ocidental desenvolvidos pelas Luzes. Enquanto fenómeno de civilização, a modernidade compromete grandes revoluções, tanto teóricas como práticas: a autonomia do homem pelo desenvolvimento da técnica; a crença no poder da ciência e a «secularização» da sociedade.

*obra em movimento*, segundo U. Eco, solicita um novo tipo de relação entre criador e público, um novo modo de percepção estética, activa. Nos anos 50, John Dewey construiu uma «metodologia psicológica transaccionista», segundo a qual o processo de conhecimento estético é um processo de transacção entre a obra e o seu usufruidor; «...o sujeito intervém transportando para a percepção actual a lembrança das suas percepções anteriores, e é só fazendo assim que contribui para dar forma à experiência em curso.»<sup>30</sup>

A interpretação da obra surge como resultado situacional da inserção processual do usufruidor no mundo, não havendo lugar para uma interpretação unívoca.

Todas as obras de arte são susceptíveis de despoletar múltiplas interpretações, porém só a obra de arte moderna é construída *intencionalmente* tendo em vista signos não unívocos, procurando expressar o vago, o fluído, a ambiguidade. Como tinha advertido Bakhtine, desde os anos 20, o signo não é um «sinal congelado». Há que ter em conta, sempre, o contexto da enunciação que lhe confere sentido, uma vez que as palavras estão perpetuamente submetidas a uma luta de acentos depreciativos, que variam conforme os locutores e as situações. Daí que veja na palavra «uma arena da luta de classes».

A língua é uma pré-interpretação do mundo com fixações éticas e ideológicas, um sistema que o artista tem de transformar para re-nomear o mundo a seu modo. A obra de arte tem o carácter duplo dos signos: *é* e *representa*, mas o que representa tem o interesse específico de ser representado do modo que é e não doutro modo. A arte não é explicável, mas apenas apreensível no seu efeito, possuindo um carácter dialógico que implica, necessariamente, não só quem a produz, mas também quem a recebe. No entanto, é sabido que este processo acaba por ser reintegrado na sociedade. Trata-se de um processo dialéctico de afastamento e ressocialização do indivíduo através da análise literária, conforme postula A. Pimenta. «A arte estética [sem carácter instrumental] exige do público a disposição para receber uma nova ordem de conhecimento simbólico e se interessar pelas possibilidades nela ocultas.»<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Idem, *Ibidem*, p. 100

<sup>31</sup> Pimenta, Alberto - *O Silêncio dos Poetas*. Livros Cotovia, 2003, pp. 39-40

No seguimento do Idealismo Transcendental de Husserl,<sup>32</sup> que concebe o mundo real e os seus elementos como objectividades puramente intencionais, com fundamento ontológico nas profundidades da pura consciência constitutiva (opondo-se assim ao Realismo), Ingarden introduz uma terceira modalidade de ser: o puramente intencional, característica que atribui à obra de arte literária. Trata-se de um objecto que não é ontologicamente autónomo, dependendo da consciência que o cria, mas também da consciência que o faz existir posteriormente ao actualizá-lo pela leitura. No entanto, é de notar que a constituição do sentido se produz não só em função do indivíduo receptor, mas também do seu contexto social e histórico, através dos sistemas de sentido nos quais vive e que reconhece.

Até aos anos 60 não existia uma consciência do papel activo do intérprete na concretização do texto. Para Paul Ricoeur era necessária uma nova concepção da leitura – dinâmica e produtora de sentido. A leitura é um fenómeno social; o texto expõe-se à universalização do auditório e suas contingências, abrindo caminho a múltiplas leituras. A escrita não se limita a fixar o discurso oral, é «pensamento humano directamente trazido à escrita». Ao tomar o lugar da fala, o discurso escrito destrói a situação dialógica entre emissor e receptor, pois a intenção do autor e o significado do texto deixam de coincidir.

A *filosofia do discurso* de Paul Ricoeur pretende “libertar” a hermenêutica dos seus preconceitos psicologizantes e existenciais. A partir do momento em que a escrita toma o lugar da fala, há lugar para a hipostasiação do texto como entidade separada do seu autor. O texto adquire autonomia semântica, dado o seu afastamento da intenção mental do autor relativamente ao significado verbal do discurso. O texto, assim entendido, liberta o discurso da tutela da intenção mental e dos limites da referência situacional.

O discurso, quando se fixa na escrita, é afectado na sua função comunicativa. O acto perlocucionário<sup>33</sup> é o aspecto menos comunicável do acto da linguagem porquanto o não linguístico tem prioridade sobre o linguístico, exigindo o reconhecimento por parte do ouvinte do efeito que pretende produzir.

---

<sup>32</sup> Husserl, E. (1859-1938) – Fenomenologia: descrever a forma como uma coisa se apresenta à consciência, o modo como as coisas se manifestam. A fenomenologia husserliana pretende a descrição das essências. In Dicionário Prático de Filosofia, Terramar.

<sup>33</sup> Acto de linguagem que produz efeitos sobre o interlocutor ao ser dito.

A comunicação não se restringe à palavra, na sua maioria polissémica que obriga a, permanentemente, procurar reduzir a ambiguidade para evitar o malentendido, nela também participam factores não linguísticos como a fisionomia, o gesto, o contexto. Estes códigos são instáveis e, portanto, difíceis de interpretar.

Estamos no domínio do modelo estrutural<sup>34</sup> onde prevalece a abordagem sincrónica do sistema linguístico. A linguagem já não aparece como mera mediação entre a mente e as coisas, constitui um mundo próprio com um sistema auto-suficiente de relações internas. Nenhuma entidade que pertença à estrutura do sistema tem um significado por si mesma; o sentido de uma palavra, por exemplo, resulta da sua oposição a outras unidades lexicais do mesmo. Este tem uma existência virtual que só é actualizada pelo discurso, onde se estabelece uma relação dialéctica entre quem fala (evento) e o que se quer dizer (significação); a linguística do código dá lugar a uma linguística da mensagem. A escrita é a plena manifestação do discurso, porque não abandona por completo o evento (o autor do discurso).<sup>35</sup>

A experiência individual não pode ser comunicada a outrém (dada a solidão fundamental do ser humano), mas é possível comunicar o significado dessa experiência. A experiência sempre permanecerá no domínio do privado; o seu sentido é que pode tornar-se público.

«A escrita não só preserva as marcas linguísticas da enunciação oral, mas também acrescenta sinais distintivos suplementares como os sinais de citação, os pontos de exclamação e de interrogação, para indicar as expressões fisionómicas e gestuais, que desaparecem quando o locutor se torna escritor.»<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Estruturalismo – método que consiste em proceder à explicação científica em termos de estruturas. Saussure (1857-1913) é considerado o fundador do estruturalismo linguístico europeu. A língua é concebida como um sistema de sinais definindo-se uns em relação aos outros e não isoladamente: o sentido de um elemento é determinado pela sua posição no conjunto do sistema. In Dic. Geral das Ciências Humanas, Dir. G. Thines e Agnès Lempereur. Ed. 70, p. 360

<sup>35</sup> J. Derrida considera, pelo contrário, que a escrita e a fala têm raízes distintas.

<sup>36</sup> Ricoeur, Paul - Teoria da Interpretação. Edições 70, p. 29

## 1.2. O Nouveau Roman<sup>37</sup>

Bakhtine defendeu que a principal virtude do romance era ser «a-canonique», um género em perpétua evolução, permitindo renovar permanentemente os meios de aproximação ao mundo e contribuindo para a evolução de outros géneros literários, como o teatro.

«C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises. (...) Aussi la «romanisation» des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur évolution, et les transforme en stylisations des formes périmées.»<sup>38</sup>

A libertação face ao cânone literário da tradição para dizer a nova realidade saída do pós-guerra, a chamada do leitor à construção do sentido, o aparecimento de uma nova hermenêutica de pendor estrutural e fenomenológico, conduziram à génese de novas formas literárias, entre as quais o *Nouveau Roman*. Desenvolveu-se uma reflexão especulativa da escrita sobre a escrita, para novos textos que «não reconhecendo ao narrador uma função demiúrgica, rejeitam as regras da intriga tranquilamente bem montada, o desenho da personagem como cristalização de um carácter e pólo aglutinador da acção, a descrição metonímica de um espaço potencialmente apto a representações económico-sociais e em estreita conexão com a vida psicológica das figuras que o povoam e a concepção do tempo na linearidade de um devir natural.»<sup>39</sup>

Sarraute foi uma das vozes da contestação; procurou distanciar-se dos princípios fundadores do romance, questionando o uso de formas tradicionais para comunicar aspectos ainda por explorar do universo humano.

No debate cultural do pós-guerra, segundo Urbano Tavares Rodrigues, discutia-se «...se o poeta devia encerrar-se na sua interioridade, defendendo-a das

<sup>37</sup> Le terme a été lancé par le chroniqueur du *Monde*, Émile Henriot, pour critiquer des ouvrages comme *Tropismes* de Nathalie Sarraute ou *La Jalousie* de Robbe-Grillet. (Huguette Bouchardeau)

<sup>38</sup> Bakhtine, Mikhaïl - Esthétique et théorie du roman citado por Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du Drame. L'Aire Théâtrale*, p. 39

<sup>39</sup> Cordeiro, Cristina Robalo - Os limites do romanesco in *Colóquio Letras* nº 143/144. F. C. Gulbenkian, 1997, p. 112

contingências históricas, ou participar e dar batalha.»<sup>40</sup> Sarraute optou claramente por mergulhar na sua interioridade, sendo que desse modo acreditava estar a conhecer igualmente a interioridade de qualquer ser humano na sua relação com o *outro*, uma vez que considerava que todos se assemelham.

A autora retratou o domínio do «lugar-comum» em que se movia a alta burguesia parisiense (seu próprio ambiente), expondo os comportamentos estereotipados e a linguagem impessoal, em suma, a «rede de hábitos» a que os seus membros obedeciam para continuarem a integrar plenamente o grupo. O «lugar-comum» constitui a generalidade em que o indivíduo abandona a sua particularidade para aderir ao universal; identificando-se com todos os outros na indistinção, segundo Alfredo Margarido. É o reino da inautenticidade.

«A *Autenticidade*, verdadeira relação com os outros, connosco, com a morte, é sugerida por toda a parte, mas invisível. Pressentimo-la porque lhe fugimos. (...) Há a fuga para os objectos que reflectem pacificamente o universal e a permanência, a fuga para as ocupações quotidianas, a fuga para o mesquinho.»<sup>41</sup>

Michel Butor, citado por Alfredo Margarido, escreveu sobre *Le Planetarium*: «Onde quer que estejamos, e com quem quer que seja, mentimos na nossa conversação (...) todas as palavras que pronunciamos encontram-se rodeadas (...) por todo um enxame de palavras que não pronunciamos.». Espreitar por detrás da «máscara» social, dando a conhecer o que «quer ser dito» mas resta no limbo das palavras caladas ou até mesmo nessa amálgama de sensações intraduzíveis, ainda que sentidas, foi o projecto de Sarraute.

« - (...) Moi je suis... Mais justement je ne suis pas... je vous l'ai toujours dit, il n'y a pas de «je»... C'est vous qui... oui, vous comprenez, il n'y a pas moyen de coïncider avec ça, avec ce que vous avez construit...»<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Calvino, Ítalo - Ponto final: escritos sobre literatura e sociedade. Teorema, 2003, p. 60

<sup>41</sup> Margarido, Alfredo; Portela Filho, Artur – O Novo Romance. Editorial Presença, 1962, p. 111

<sup>42</sup> Sarraute, Nathalie – Disent les imbéciles. Paris : Gallimard, p. 68

O «eu» é uma multiplicidade impossível de ser contida numa caracterização, que por mais completa que seja, não deixa de ser simplificadora porque afasta o paradoxo, o contraditório e o ambíguo. O «eu» que construímos para a vida social constitui, assim, um signo ao qual não corresponde um referente.

M. Foucault analisou em *A Ordem do Discurso* a relação entre a produção do discurso e os condicionalismos presentes em cada tempo e lugar.

«...suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, seleccionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função esconjurar os seus poderes e perigos... (...) Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que não é qualquer um, enfim, que pode falar de qualquer coisa.»<sup>43</sup>

Sarraute não procura explicar as acções das suas personagens ou as próprias personagens, mas mostrar «à lupa» os movimentos do «pré-consciente» num sujeito sempre em construção, longe de qualquer definição.

A obra sarrautiana «...accueille le monde sans chercher à le *transformer* par un *processus* narratif.»<sup>44</sup> Daí a recusa da fábula, como construção de acontecimentos ligados entre si com vista a um desenlace, onde se movimentam personagens caracterizadas com maior ou menor acuidade.

«Negando a personagem e a história, ou seja os dois pilares sobre os quais o romance tradicional se ergue para dar da vida uma imagem clara e coerente, o Novo Romance é, por princípio, enigmático. Quero dizer com isto que ele não procura nem convencer nem tranquilizar, mas sobretudo desconcertar.»<sup>45</sup>

Segundo A. Rykner, a escrita de Sarraute pressupõe uma organização bipartida e circular do mundo, situando-se entre o particular e o universal, entre o «eu» e o «outro», entre o indivíduo e a sociedade, entre a palavra e a sensação. Para se afirmar perante o grupo, o indivíduo tem de quebrar o círculo no qual este o quer encerrar. E se numa primeira fase a personagem sarrautiana procura

<sup>43</sup> Foucault, Michel - *A Ordem do Discurso*. Relógio d'Água, 1997, pp. 9-10

<sup>44</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 76

<sup>45</sup> Margarido, Alfredo; Portela Filho, Artur – *O Novo Romance*. Editorial Presença, 1962, p. 141

submeter-se à lei grupal, ela acaba por transgredi-la numa procura de afirmação do «eu». No entanto, ela sabe “o preço a pagar” por essa transgressão.

«O uso da máscara é a própria essência da civilidade. (...) A sociabilidade exige barreiras, regras impessoais que, só elas, podem proteger os indivíduos uns dos outros; onde, pelo contrário, reina a obscenidade da intimidade, a comunidade viva desfaz-se em pedaços e as relações humanas tornam-se *destrutivas*».<sup>46</sup>

Na exploração do espaço mental, onde se encontra o universo do indizível, da sensação, Sarraute encontra um «campo minado» onde decorre quotidianamente um combate entre consciências e em que cada um pode «detonar» uma relação «por tudo e por nada».

«En dénudant ses personnages comme elle le fait, en démontant sans pitié leurs réactions, Nathalie Sarraute nous fait voir qu'en fin de compte leurs motivations sont toujours profondément irrationnelles, et que leur «vécu» n'a pas d'autre justification que lui-même.»<sup>47</sup>

Num tempo histórico em que se exigia aos escritores que tomassem parte na criação de uma nova ordem social, através da veiculação de ideias que transformassem as políticas e as mentalidades, Sarraute percorreu o caminho inverso, debruçando-se sobre si mesma na tentativa de compreender o próximo na sua interioridade. Indo à raiz dos problemas comunicacionais através da sua própria interioridade e das relações no seio do seu meio social, ao invés de analisar a política mundial e as transformações sociais em curso. «Les romanciers qui considéraient que leur rôle était identique à celui des poètes, des musiciens ou des peintres, oubliaient leur devoir.»<sup>48</sup> diziam os defensores do *roman engagé*. Mas a posição de Nathalie Sarraute rumava na direcção oposta, defendendo que «A arte não precisa de qualquer justificação utilitária, cria o seu próprio sentido e existe para responder a uma necessidade interna...».<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Lipovetsky, Gilles – A Era do Vazio. Relógio d'Água, pp. 61-62

<sup>47</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 120

<sup>48</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute: Qui êtes-vous ? (Le langage dans l'art du roman) La Manufacture, 1987, p. 186

<sup>49</sup> Cordeiro, Cristina Robalo - Os limites do romanesco in Colóquio Letras nº 143/144. Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 115

Inicialmente, o *Nouveau Roman* assume-se como uma «busca de sinceridade na ficção literária, saturada de pensamento automático, de esquemas digeridos, cómodos mas já necrosados.»<sup>50</sup> afirma Urbano T. Rodrigues. «...as realizações, no campo do novo romance, são múltiplas e discordantes, desde os alicerces do naturalismo coisista da «escola do olhar» aos prolongamentos da fenomenologia e da psiquiatria...»<sup>51</sup>. Um dos temas caros ao *Nouveau Roman* foi o domínio da realidade quotidiana; por esta razão deu mais atenção ao diálogo, numa clara aproximação à escrita dramática, não escamoteando a complexidade, por vezes contraditória, da mente humana e secundarizou a construção de uma intriga como núcleo fundamental para a construção do romance.

No *Nouveau Roman* há que distinguir os autores que procuravam uma escrita impessoal, objectiva e antimetáforica – como Robbe-Grillet, inicialmente – e os que, pelo contrário, como Sarraute, se lançavam numa escrita pessoal, em que o elemento metafórico era o veículo poético da tentativa de adequação da linguagem à experiência. Urbano T. Rodrigues sintetiza assim a Escola do Olhar: «...reflexo fiel mais movimento, ou melhor, espectáculo reflectido com exactidão e apanhado continuamente em travelling.»<sup>52</sup> Robbe-Grillet, por exemplo, «descreve» as coisas e busca explicações objectivas, científicas, técnicas do que nelas causa *estranheza*, aproximando-se da linguagem cinematográfica, que considera rival do romance pela prevalência do visual sobre o descritivo.

Ao procurar dar conta da relação do homem com o real, o *Nouveau Roman* ora pratica uma visão objectal das coisas ora uma visão totalmente subjectiva. Pela primeira abordagem, tenta mostrar a realidade como ela é, recusando atribuir significações de ordem moral ou política, numa busca pelo «aspecto originário das coisas»; pela segunda, tenta penetrar na esfera mais profunda da consciência humana ou das «zonas inacessíveis de um inconsciente ao mesmo tempo individual e colectivo». A escrita de Sarraute convoca, em partes iguais, o mundo das coisas e o mundo dos homens, na via do materialismo dialéctico, afirma A. Margarido. Os objectos, mesmo os mais quotidianos, são determinados pelos *tropismos*, correspondem a uma posição emocional sobre a realidade.

---

<sup>50</sup> Rodrigues, Urbano Tavares - Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura. Lisboa: Editora Ulisseia, 1996, p. 30

<sup>51</sup> Idem, Ibidem, p. 31

<sup>52</sup> Idem, Ibidem, p. 37

Para Sarraute, o *Nouveau Roman* surge na sequência do trabalho de escritores como Joyce, Proust e Kafka, continuando a revelação progressiva da essência das actividades especificamente humanas. «L'écriture descriptive détourne le roman de son but fondamental, qui est la recherche d'une réalité psychologique et non pas physique et matérielle.»<sup>53</sup> Estes autores, afirma C. Cordeiro, «...não testemunham a fraqueza de um género moribundo, mas estimulam um acto de contestação que o revivifica.»<sup>54</sup> Ainda de acordo com C. Cordeiro podemos resumir três frentes complementares no esforço inovador do *Nouveau Roman*: a decifração do real enquanto fenómeno, a exploração do imaginário e a pesquisa formal.

Em resposta ao questionário que Alfredo Margarido e Artur P. Filho endereçaram a algumas das figuras mais proeminentes do «movimento» do *Nouveau Roman*, Nathalie Sarraute esclarece que o «Novo Romance» agrupa romancistas que trabalham em domínios muito diferentes e, por vezes, mesmo em direcções opostas, cuja convicção comum é a de que «a arte do romance, como toda a arte, exige, para permanecer viva, uma constante renovação das suas formas, e, por consequência, da sua substância.»<sup>55</sup>

O *Nouveau Roman* não impõe regras, mas recusa as convenções romanescas da tradição, definindo-se mais pela negativa: recusa a intriga bem montada, a personagem «viva», a cronologia clássica a que contrapõe o «tempo humano» feito de instantes justapostos, e o romance ideologicamente comprometido.

Muitos dos pressupostos que orientaram as posições de Sarraute sobre a criação da obra literária correspondem às ideias preconizadas pela teorização formalista,<sup>56</sup> nomeadamente no que concerne ao papel renovador da arte; a recusa da abordagem psicológica, filosófica ou sociológica da crítica literária; a rejeição da análise da obra a partir da biografia do escritor ou a partir de uma análise da vida social contemporânea; a consciencialização da criação artística fora de qualquer misticismo. Se o formalismo deixa de fora as condições técnico-históricas em que a obra literária é produzida, orienta-se exclusivamente no interesse da estrutura da obra literária.

---

<sup>53</sup> Sarraute, Nathalie – *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, p. 2045

<sup>54</sup> Cordeiro, Cristina Robalo - Os limites do romanescos in *Colóquio Letras* nº 143/144. Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 113

<sup>55</sup> Op. Cit., p. 152

<sup>56</sup> Formalismo foi o termo que designou, no sentido pejorativo em que os seus adversários o consideravam, a corrente de crítica literária que se manifestou na Rússia de 1915 a 1930. A doutrina formalista está na origem da linguística estrutural. In *Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos*. Edições 70, 1987, p. 17

Em literatura, como em todas as artes, existe progressão, não progresso, mas um movimento de formas que se desenvolvem a partir de outras formas. É por isso que Sarraute afirma que não escreveria como escreveu se antes não tivessem surgido um Proust com a sua descrição e análise minuciosa dos sentimentos ou um Joyce com o monólogo interior. Sobre Proust, Sarraute afirmou: «A sua obra está edificada (...) na companhia de uma teoria da memória involuntária, da livre emergência das recordações, das sensações.»

Quando Benmussa questiona Sarraute sobre a sua proximidade ao monólogo interior, a autora diz que embora esteja mais próxima deste do que da análise psicológica, não escreve o que as personagens pensam porque estas não pensam os *tropismos* que descreve, a rapidez com que estes passam não o permite; sentem-nos: «Dans mes livres, il y a du monologue intérieur mais précédé par ces mouvements, ces tropismes qui poussent les mots et amènent la phrase intérieure.»<sup>57</sup>

«Par l'analyse extrêmement méticuleuse de situations conflictuelles, même et surtout si elles sont presque imperceptibles, Nathalie Sarraute a ouvert la voie à cette littérature de l'infra-ordinaire.»<sup>58</sup>

Todo o percurso de Sarraute foi construído procurando não repetir ou imitar formas já anteriormente exploradas, fugindo do academismo. Sarraute via na arte um meio de aceder à verdade e a verdade que procurou não era de ordem ontológica ou metafísica, mas fenomenológica, razão pela qual circunscreveu a sua obra ao domínio da intersubjectividade, como afirma Monique Gosselin-Noat. «Ainsi est dénoncé un monde où chacun obéit à des représentations préfabriquées...»<sup>59</sup> No entanto, Gosselin-Noat vê em Sarraute uma «moralista da modernidade», o que já nos parece excessivo por pressupôr uma orientação relativa à conduta humana que, estamos certos, não encontramos na sua obra. «...aucun moment je n'ai cherché à délivrer des messages, à donner le moindre enseignement moral (...) Tout ce que j'ai voulu, c'était investir dans du langage une part, si infime fût-elle, d'innommé.»<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 64

<sup>58</sup> Flieder, Laurent - Le roman français contemporain. Seuil, 1998, p. 47

<sup>59</sup> Gosselin-Noat, Monique - Critique: Nathalie Sarraute ou l'usage de la parole. Les Éditions de Minuit, 2002, p. 31

<sup>60</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. France : Gallimard, 1996, p. 1702

Jean-Paul Sartre, no prefácio que escreveu para *Portrait d'un inconnu* qualificou a obra de *anti-roman*, que, não sendo um ataque ao género romanesco, contava uma história através de «*personnages fictifs*». O filósofo classificou o livro excelente mas difícil, relevando o constante vai-e-vem entre o particular e o geral, mostrando a diluição do indivíduo na sociedade através do *lugar comum*. Sarraute não concordou, porque apelidar uma obra de «anti-roman» pressupõe saber-se o que *deve ser* o romance.

«C'est le reigne du lieu commun. (...) Chacun s'y retrouve, y retrouve les autres. Le lieu commun est à tout le monde et il m'appartient; il appartient en moi à tout le monde, il est la présence de tout le monde en moi. Par cette addhésion éminement sociale, je m'identifie à tous les autres dans l'indistinction de l'universel.»<sup>61</sup>

Mas, na obra *Planetarium* está presente esta frase que denuncia a inautenticidade desta convivência: «Não há união completa com ninguém, são histórias que se contam nos romances...»<sup>62</sup>

Para Sartre, como para Heidegger, o ser define-se a partir da sua existência, uma existência em situação, contextualizada, pelo que não se pode falar em essência humana. Cabe então ao homem dar um sentido a essa mesma existência. Também para Sarraute o homem é um «ser-no-mundo-com-os-outros» (Heidegger): «L'être sarrautien est un être social qui doit affronter des subjectivités étrangères, lesquelles donnent consistance à son existence et lui permetent de se constituer à son tour en sujet.»<sup>63</sup>

Não se trata de um acaso o facto de Sarraute não ter escrito monólogos; é no diálogo que as personagens constroem a sua identidade e descobrem, pelo menos parcialmente, a identidade do *outro*. Mesmo no relato biográfico *Enfance*, a autora desdobra-se em duas vozes<sup>64</sup> que lhe permitem relatar *pequenos* acontecimentos da sua infância, questionando sempre a interpretação que deles faz. Daí que a sua procura não possa considerar-se «solitária ou narcísica», é uma escrita que «convie le lecteur à venir retrouver cet Autre qui est lui-même.

<sup>61</sup> Idem, Ibidem, p. 35

<sup>62</sup> Nathalie Sarraute - Planetarium. Editorial Minerva, 1963, p. 60

<sup>63</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Éditions du Seuil, 1991, p. 19

<sup>64</sup> Platão: mesmo o solilóquio é um diálogo consigo mesmo. O diálogo é uma estrutura essencial do discurso.

Ce n'est pas un hasard s'il existe constamment chez les personnages sarrautiens une volonté de nouer le dialogue, d'engager la conversation pour obtenir l'accord de l'interlocuteur.», como demonstra o seguinte exemplo :

Ex. «Lui – Mais si. Dis-le. Il y a longtemps que je sens que tu me caches quelque chose. Avoue. Ça te fera du bien. Et à moi aussi. Je pourrai mieux comprendre ton indulgence... elle m'exaspérera moins...»<sup>65</sup>

Só no sentido em que as suas personagens estão sempre lançadas no mundo, e nunca isoladas, é que se pode apelidar a sua obra de «mundana» e não no sentido pejorativo, como por vezes aconteceu. *Falo, logo existo*.

«C'est un monde qui tend à abolir le Je qu'il a fait naître (...) car toute communauté implique une parole, un Je en situation de dire. (...) Va-et-vient incessant entre moi et l'autre, le mot fonde le monde qui me fonde.»<sup>66</sup>

Como Barthes afirmou tudo é signo; tudo é linguagem. Contudo, toda a linguagem acaba por aprisionar o pensamento, a inteligência. A palavra acaba por matar ou pelo menos suspender a vida que pretende traduzir, então as palavras tornam-se logros que engendram estereótipos mentais. «Le mot est le lieu où viennent s'affronter l'universel et le particulier, où l'universel vient engloutir le particulier.»<sup>67</sup> ou como R. Barthes afirmou «O homem está condenado a dizer-se a si próprio com a língua dos outros.». Dois fragmentos de *Planetarium* e *Palavras em Aberto* assim o mostram: «Ainda não foi descoberta aquela linguagem que poderia explicar de uma pena daquilo que apercebemos num abrir e fechar de olhos.»<sup>68</sup> e «...qualquer coisa que não pode encontrar o seu lugar em parte alguma, em palavra alguma, não foi prevista nenhuma para recebê-la... qualquer coisa de invisível, de imponderável, de impalpável veio abrigar-se...».<sup>69</sup>

«...quoi qu'il advienne, la parole et le monde ne s'interpénètrent jamais vraiment. Le langage est un système clos qui ne renvoie qu'à lui-même et

<sup>65</sup> Sarraute, Nathalie – *Théâtre (C'est beau)*. Paris : Gallimard, 1978, p. 46

<sup>66</sup> Idem, *Ibidem*, p. 21

<sup>67</sup> Idem, *Ibidem*, p. 26

<sup>68</sup> Sarraute, Nathalie – *Planetarium*. Edições Minerva, 1963, p. 31

<sup>69</sup> Sarraute, Nathalie – *Palavras em Aberto*. Editorial Notícias, 1999, p. 27

qui reste hermétique à la vérité, à l'unicité de la sensation et de ce qui la produit. Un mot n'est qu'un mot.»<sup>70</sup>

Se a língua é social e a fala individual, o trabalho de Sarraute vai incidir nesta última, procurando desvelar os problemas do sentido presentes na enunciação, na situação do discurso ou na sua falta. De ter em conta, no entanto, que a dicotomia saussuriana apresenta um paradoxo: «...a língua, fenómeno social, só é observável através da fala, manifestação individual. Ora, a fala é influenciada pelas relações sociais que se estabelecem em qualquer comunidade linguística e não pode ser interpretada fora destas.»<sup>71</sup>

«Agression qui est celle de l'opinion publique, maîtresse d'erreur et de fausseté, avec ses préjugés absurdes et ses catégories artificielles, et tout le déjà dit, le déjà pensé, donc le faux et le mort que véhicule constamment cette force étrangère, anonyme et dangereuse qu'est la langue, toute langue, instrument collectif d'oppression aveugle, par quoi la foule cherche à m'obliger à penser et à parler comme elle.»<sup>72</sup>

A palavra também é muitas vezes encarada, particularmente na dramaturgia sarrautiana, como terapêutica, libertadora, recurso para esclarecer o passado e solucionar os problemas existenciais das personagens, o que acaba por nunca acontecer. Trata-se de um movimento que parte do interior para o exterior e que tem por objectivo revelar o que a personagem sente, contudo «todo o sentimento verdadeiro é intraduzível. Expressá-lo é atraí-lo». Sarraute tem consciência das limitações da linguagem para conseguir expressar tudo o que queremos comunicar.

Cada indivíduo é animado por motivações conscientes e inconscientes que se repercutem no seu discurso: lapsos, tiques de linguagem, palavras esquecidas, confundidas, deformadas, comunicam informação sobre o estado emocional do locutor. A Programação Neuro-Linguística funda-se precisamente sobre a informação que o discurso encerra sobre o emissor, analisando desde o ritmo da fala, o volume da voz, o uso recorrente de certas palavras ou expressões, etc. até à postura do locutor.

---

<sup>70</sup> Idem, Ibidem, p. 30

<sup>71</sup> Yaguello, Marina - Alice no País da Linguagem. Editorial Estampa, 1997, p. 121

<sup>72</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. José Corti, 1990, p. 293

«Le langage retrouve ainsi sa vraie place – comme manifestation non d'un sens mais d'une humanité dans tous ses états (amour, haine, crainte, désespoir, etc.) – aux côtés de tous les autres riens sur lesquels se construisent les relations interpersonnelles.»<sup>73</sup>

O trabalho de Sarraute foi apelidado difícil, «littérature cérébrale» distanciada da realidade, limitada pela dimensão dos problemas domésticos, preocupações mundanas afastadas da sociedade que se pretendia transformar. O seu universo era o de personagens preocupadas com os seus haveres, dominadas pelas «coisas» que possuíam, ou seja, possuídas por essas mesmas coisas. «Ce qui m'intéresse ce n'est pas l'objet mais les mouvements intérieurs qu'il déclenche. Les objets ne sont que des catalyseurs.»<sup>74</sup> A. Rykner defende uma visão totalmente oposta sobre a obra sarrautiana sem, no entanto, deixar de a considerar exigente. «Son souci premier: abolir les distances entre l'être et le mot, entre le lecteur et l'auteur, entre la conscience et la source vive où celle-ci s'informe, se déforme, se dynamise.»<sup>75</sup>

### **1.3. O tropismo - o inominável que alimenta o discurso (matéria primordial na obra literária de Sarraute)**

«Mais pourtant, que s'est-il passé? Rien. Rien que ce qui constitue la trame de notre existence quotidienne...»<sup>76</sup>

Na base de toda a produção literária de Nathalie Sarraute encontra-se o que designou por *tropismo*<sup>77</sup>, dando dele esta definição no prefácio de *L'Ère du Soupçon*:

«Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver

<sup>73</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 56

<sup>74</sup> Bouchardeau, Huguette - Nathalie Sarraute. France : Éditions Flammarion, 2003, p. 161

<sup>75</sup> Op. Cit., p. 9

<sup>76</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 24

<sup>77</sup> Na Biologia trata-se de um movimento parcial de um organismo que se manifesta pela orientação dos seus órgãos e que é provocado por um estímulo externo.

et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient (...) constituer la source secrète de notre existence.»

Quando questionada por A. Rykner sobre a razão para tomar este termo emprestado da Biologia, Nathalie Sarraute esclareceu: «Parce qu'il s'agit de mouvements qui ne sont pas sous le contrôle de la volonté et qui sont produits par une excitation extérieure, par la parole, la présence de l'autre, ou par celle d'objets extérieurs.»<sup>78</sup> Jean Roudaut chama a atenção para o facto de «...le mot peut être rattaché à un de ses semblables, issu de la même racine grecque, *tropos* qui désigne la mélodie et la façon de tourner un discours...».<sup>79</sup>

*Tropismo* significa, na obra de Sarraute, uma resposta de nível quase biológico, ao que é percepcionado como ameaça. É o instinto de sobrevivência que inspira as reacções *tropísmicas* «crainte et recul devant tout mouvement agressif (ou ressenti comme tel), ou avancée vers ce qui semble promettre protection ou aide.»<sup>80</sup> O ser procura defender-se de tudo o que ameaça o equilíbrio e a harmonia do seu universo. Ao dramatizar estas sensações, Sarraute introduz-nos num espaço onde a morte está sempre presente: «Des situations apparemment banales se transforment en scènes dramatiques où nous découvrons notre solitude irréparable face à la mort ainsi que le faux confort des rôles stéréotypés où nous essayons de nous cacher.»<sup>81</sup>

Trata-se de fenómenos quase imperceptíveis que acompanham toda a comunicação humana, constituindo a base psicológica que alimenta o diálogo. O *tropismo* surge sempre em presença do outro, o que o afasta de um estado reflexivo ou do «monólogo interior». «C'est l'Autre l'essentiel révélateur de ce que cache le moi, et c'est aussi vers l'Autre que s'élance le jet décapant du tropisme...»<sup>82</sup> afirma Rykner.

Sarraute demonstra pouco interesse pelos estados de solidão, pois nestes momentos o sujeito continua a dialogar com um «companheiro virtual». As situações que explora são situações relacionais, na maior parte do tempo conflituosas e violentas, marcadas por tensões interiores relevantes.

<sup>78</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 178

<sup>79</sup> Jean Roudaut [et al.] Littérature, n° 118, Larousse, p. 87

<sup>80</sup> Minogue, Valerie - Critique 656-657 – Éditions Minuit, 2002, p. 119

<sup>81</sup> Idem, Ibidem. p. 120

<sup>82</sup> Op. Cit., p. 107

Se não são directamente formulados, os *tropismos* encontram-se implícitos em todo o jogo comunicativo, quer nas palavras, quer na sua ausência, quer nos gestos. Estas “perturbações” desenrolam-se ao nível da consciência, e podem ler-se com mais ou menos facilidade na actuação do sujeito, ou seja, tornam-se perceptíveis aos interlocutores pelo que o sujeito deixa escapar, quer no modo como actua quer no modo como fala. «...un autre usage de la parole, plus vigilant, plus juste, plus complet peut-être, puisqu’il essaie d’aller au bout de ce que dissimulent nos phrases, en traçant du bout de la plume les craquelures memes de nos voix.» afirma Jean-Michel Maulpoix.<sup>83</sup>

«C’est comme si je plaçais à l’intérieur des consciences des personnages un appareil qui grossirait et ralentirait tous ces mouvements. En réalité, ces mouvements passent en eux très vite, mais, moi, j’ai placé cet appareil pour que ces mouvements soient grossis et se développent bien plus que dans la réalité. Ce n’est pas de la réalité consciemment vécue.»<sup>84</sup>

A realidade é amplificada pelo «*chercheur de tropismes*», mas esta ‘deformação’ não é sentida pelas outras personagens. A personagem que sente ou pressente o *tropismo*, ela própria, não consegue explicitar de forma concreta o que sente, as palavras parecem insuficientes, demasiado limitadas, para dar conta desta sensação real mas indizível. Comparamos a definição que Sarraute dá do *tropismo* com esta passagem do romance *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf:

«Algo de tão insignificante que nenhum instrumento matemático, ainda que fosse capaz de registar terremotos na China, poderia assinalar a vibração. E, no entanto, considerada em si, no seu poder de congregar sentimentos, era assombrosa e comovente essa vibração.»<sup>85</sup>

Jean Pierrot distingue dois tipos de *tropismo* na obra sarrautiana, ainda que a autora não o tenha feito:

1. «... les tropismes qui, imperceptibles, minuscules et ininterrompus, constituent la matière essentielle, à ses yeux, de la vie intérieure...»

<sup>83</sup> Vários - Littérature n°118, Larousse, 2000, p.11

<sup>84</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute : Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 59

<sup>85</sup> Woolf, Virginia - Mrs. Dalloway. Relógio d'Água, 2004, p. 24

2. «... ce tropisme-accident, qui rompt ou du moins infléchit le cours d'une relation intersubjective débouche habituellement sur des paroles explicitement formulées, modifie les rapports existant entre les êtres.»<sup>86</sup>

A autora chama a atenção para a distinção entre vida e literatura, lembrando uma situação em que alguém lhe disse que o facto de os *tropismos* terem origem em frases banais ou gestos correntes, o paralisava na sua presença. Como Sarraute afirmou em entrevista a Benmussa, não podemos viver sob um microscópio ou enlouqueceríamos. Não haveria nem vida social nem comunicação possíveis, nem acção possível. «...dans la vie réelle, telle que je la vis en tous cas, j'ai moins de tropismes que les gens n'en ont habituellement.»<sup>87</sup> Neste fragmento de *O Uso das Palavras* (Meu rapaz) esta ideia aparece desenvolvida : «Como se poderia viver se nos zangássemos por um sim ou por um não, se não deixássemos muito razoavelmente passar essas expressões no fim de contas insignificantes e inofensivas, se por tão pouco, por menos que nada, fossemos fazer tamanhas complicações?».

«...comme Nathalie Sarraute le dit, le dialogue théâtral est une loupe de plus ajoutée au microscope romanesque, et l'agrandissement démesuré du tropisme donne à sa traduction dialogique une disproportion grotesque.»<sup>88</sup>

O *tropismo*, pela sua natureza movediça e indefinida, não pode ser dito, comunicado de forma directa e objectiva, necessitando uma linguagem singular, uma abordagem por aproximações. O domínio do informe constitui o lugar da autenticidade, mas não é objectivável.

«L'usage d'un vocabulaire déplacé – la langue de la chasse, de la guerre, du religieux, les métaphores animales, pour exprimer le besoin primordial d'un terrier – rend mouvant le discours, instables les événements évalués, précaires les individus qui les narrent, faibles les liens qui les unissent.»<sup>89</sup>

<sup>86</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 139

<sup>87</sup> Op. Cit., p. 69

<sup>88</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. France : Gallimard, 1996, p. 1988

<sup>89</sup> Jean Roudaut [et al.] Littérature, nº 118, Larousse, p. 97

Dois exemplos que permitem constatar este recurso às imagens da guerra para dar conta da experiência tropísmica:

«É preciso ousar, em nome da dignidade, em nome da verdade... “Não acha que é por isso que há na sua obra... qualquer coisa...” O pobre insensato, sente assestado no seu rosto, um olhar estupefacto. “O quê?” Foi dado o alerta. Os holofotes perscrutam a obscuridade. Os cães latem. Ouvem-se passos precipitados, estralejar de tiros de espingarda. “Que é que você também lhe censura?” Nada. Acabou-se. A ordem foi estabelecida. Para as vossas celas, para os vossos cárceres, para as vossas fileiras. Virados para a parede. Quem se mexeu? Ninguém.»<sup>90</sup>

«H.2 : (...) C’est drôle, maintenant je crois que je commence pour la première fois à comprendre... Une petite chose, une toute petite chose sans importance vous conduit parfois ainsi là où l’on n’aurait jamais cru qu’on pourrait arriver... tout au fond de la solitude... dans les caves, les casemates, les cachots, les tortures, quand les fusils sont épaulés, quand le canon du revolver appuie sur la nuque, quand la corde s’enroule, quand la hache va tomber...»<sup>91</sup>

A nossa palavra, sobretudo em público, é imediatamente teatral, afirma Barthes. «Tudo posso fazer com a minha linguagem, mas não com o meu corpo. O que a minha linguagem esconde, di-lo o meu corpo. Posso à minha vontade modelar a mensagem, mas não a minha voz.»<sup>92</sup>

É o corpo inteiro que está implicado no diálogo que transmite os *tropismos*, mesmo se o sujeito nem sempre está consciente disso. A comunicação humana transcende a linguagem verbal; antes que qualquer palavra seja pronunciada, já existe comunicação; a Cinésica assim o prova. Dois excertos de *Le Mensonge*: «Jacques : (...) Observez son air franc, son beau regard droit. (...) Jacques : Moi je n’ai pas douté un seul instant, je le savais. Je voyais votre petit coup d’oeil rusé...»<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Sarraute, Nathalie – Planetarium. Edições Minerva, 1963, p. 139

<sup>91</sup> Sarraute, Nathalie – Théâtre (Elle est là). Paris Gallimard, 1978, pp. 36-37

<sup>92</sup> Barthes, Roland – Fragmentos de um discurso amoroso. Edições 70, 2001, p. 126

<sup>93</sup> Sarraute, Nathalie – Théâtre (Mensonge). Paris Gallimard, 1978, pp. 116 e 120

«Sur une scène, l'intonation se prépare. Les regards, les déplacements précis, les détournements, les positions d'un personnage par rapport à un autre, la place d'où le mot est envoyé, sa plus ou moins grande puissance, sont autant d'éléments de cette écriture particulière qu'est le jeu. (...) La préparation du terrain par l'image du geste ou du déplacement doit être nécessaire et juste pour que l'intonation le soit et serve le dessin cohérent d'une scène.»<sup>94</sup>

Num grupo cada qual zela pela sua individualidade, sendo claro que a simples presença do *outro*, como observador, modifica a linguagem do observado, influenciamos e somos influenciados. «Cabe ao Ego civilizado apaziguar esta luta entre o Id e o mundo exterior de um lado, e o superego interior do outro.»<sup>95</sup> Um exemplo facilmente verificável é a invasão do nosso «espaço social», quando a simples aproximação excessiva do outro é sentida como uma invasão do território individual. Em *Tu ne t'aimes pas*, é assim descrita a primeira impressão quando conhecemos alguém: «Quand nous le regardons, cet étranger, toutes nos facultés d'observation en éveil, tout notre instinct de conservation en état d'alerte...»<sup>96</sup>

A linguagem silenciosa do corpo diz a verdade, mesmo que inconscientemente, e quando se verifica contradição entre o que diz o corpo e o que diz o discurso, é certo que o «corpo fala mais alto». As palavras pronunciadas não são senão a ponta do *iceberg*, manifestando, ao mesmo tempo que dissimulam, uma matéria escondida. «*De toute part le non-dite déborde l'explicité.*»<sup>97</sup> A par do diálogo subsiste uma sub-conversação, o que no teatro é sub-texto, e cujo teor nem sempre a personagem domina.

«Elle nous offre l'exemple-type d'une écriture ouverte, accueillante, et l'on pourrait presque dire affectueuse. Son souci premier: abolir les distances entre l'être et le mot, entre le lecteur et l'auteur, entre la conscience et la source vive où celle-ci s'informe, se déforme, se dynamise.»<sup>98</sup>

<sup>94</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, pp. 20-21

<sup>95</sup> Weil, Pierre; Tompakow, Roland - O corpo fala. Editora Vozes, 2007, p. 173

<sup>96</sup> Sarraute, Nathalie - Tu ne t'aimes pas. Gallimard, p. 43

<sup>97</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 118

<sup>98</sup> Rykner, Arnaud - Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 9

«O melhor de Nathalie Sarraute é o seu estilo tropeçante, hesitante, tão honesto, tão cheio de contricção, que se aproxima do objecto com precauções piedosas (...) e que, finalmente, nos entrega o mostro com baba, mas quase sem lhe tocar, pela virtude mágica de uma imagem.»<sup>99</sup>

«Nada é indizível», nem mesmo o grão de uma voz, mas só «podemos descrever o grão de uma voz através de metáforas», afirma Barthes. É através de metáforas, comparações, imagens que os *tropismos* se tornam visíveis. Uma das dificuldades para a sua comunicação é que as sensações surgem em simultâneo, obrigando a uma decomposição a fim de serem *revividas*. «... il est impossible que le lecteur retrouve toute la complexité de la sensation sous toutes ses facettes si on ne la lui donne pas en la décomposant.»<sup>100</sup> Daí a necessidade de recorrer a metáforas que englobem um conjunto de sensações de uma só vez. Uma só palavra, uma nominação que designasse a sensação seria uma forma de petrificar, de mumificar, de imobilizar algo que é na sua essência movimento e indefinição. Para aceder a essa matéria indizível, Sarraute aproximou quer o seu romance quer a sua dramaturgia da linguagem poética, única via possível para aceder a uma matéria tão fugidia e indefinível.

Também por esta razão a autora utiliza dois campos semânticos antagónicos, segundo Roudaut: o do *mineral*, que denuncia o factual e o do *aquoso*, viscoso e pantanoso, que permite aceder ao fugidio.

O protagonista de *La nausée* de Sartre via a pouco e pouco desvanecer-se a distinção entre ele e o mundo exterior numa queda na objectividade indiferenciada; hoje o ponto de vista é o do *magma*, segundo I. Calvino. Se no primeiro quarenténio do século XX «era o fluxo da objectividade que irrompia», a partir de então dá-se uma inversão e «é a fervilhante cratera da alteridade na qual se lança o poeta.»<sup>101</sup> As palavras devem dizer a ambiguidade sempre presente no universo da intersubjectividade.

«... essa torrente de palavras que nos fascina, sob aspectos bastante curiosos e imprevisíveis...

Palavras – ondas interferentes...

<sup>99</sup> Margarido, Alfredo & Portela Filho, Artur (1962) – O Novo Romance. Editorial Presença, p. 114

<sup>100</sup> Benmussa, Simone (1987) - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, p. 132

<sup>101</sup> Calvino, Ítalo. (2003) - Ponto final: escritos sobre literatura e sociedade. Teorema, p.61

Palavras – partículas projectadas para impedir que se desenvolva no outro... para destruir nele essas células malignas onde a sua hostilidade, o seu ódio prolifera...

Palavras – leucócitos que um organismo invadido pelos micróbios fabrica sem o saber...

Palavras despejadas por carroças de caixa móvel, incessantemente, para secar os pântanos...

Palavras – aluviões espalhados a rodos para fertilizar um solo ingrato...

Palavras assassinas que para obedecer a uma ordem implacável derramam sobre a a ara dos sacrifícios o sangue de um irmão degolado...

Palavras portadoras de oferendas, de riquezas trazidas da terra inteira e depositadas sobre o altar diante de um deus da morte ao fundo do templo, na câmara secreta, na última câmara...»<sup>102</sup>

Há no universo literário de Sarraute o que Rykner chamou *cadeia narrador-leitor-tropismos* que arrasta o leitor para o processo de criação contínua da sua escrita, mergulhando-nos no que se pode apelidar «estados subterrâneos da consciência» sem nunca se afastar do leitor. «Jamais Sarraute ne s'éloigne de celui pour qui et avec qui elle écrit. (...) Destinateur et destinataire se retrouvent non plus face à face, mais quasiment côte à côte, pour aborder ensemble les épreuves de la quête.»<sup>103</sup>

Somos constantemente chamados a participar nesse permanente questionamento das implicações de cada *tropismo*. Como defendeu Jocelyne Silver na tese *Pacte de Lecture*, Sarraute estabelece um «pacto» com os seus leitores cabendo-lhes a tarefa de completar e concretizar, através da sua imaginação, o que é narrado. «L'analyse du texte a révélé les indices de cette "programmation" de la lecture qui se présentent explicitement sous forme d'apostrophes, d'interlocutions, de verbes à l'impératif, définissant l'interaction entre narrateur et narrataire.»<sup>104</sup> O uso recorrente da segunda pessoa do plural obriga o leitor a participar na construção do sentido. Alguns exemplos:

«H2, *seul* – (...) Son idée... je vous demande un peu... Oui, qu'elle la garde. Ça ne changera pas la face du monde... Ça ne changera pas...

<sup>102</sup> Sarraute, Nathalie – Palavras em Aberto. Editorial Notícias, 1999

<sup>103</sup> Op. Cit., p. 12

<sup>104</sup> Silver, Jocelyne R. – Nathalie Sarraute: Le pacte de lecture. School of Languages, Literatures and Cultures, 2005, p. 179

(*S'adresse à la salle.*) Ah.... vous croyez ? Est-ce possible ? Vous croyez que ça peut changer la face du monde, juste ça... cette petite idée... blottie en elle... cachée...»<sup>105</sup>

«- Enfim, não se inquietem... Nós observámos tudo muito bem... Até vos velámos... Não há que recear. Correu tudo pelo melhor.»<sup>106</sup>

«Talvez vocês tivessem querido como eu ficar ainda alguns instantes perto deles, que só têm consciência das palavras ligeiras que recebem, que enviam. Como nós gostaríamos, não é verdade, de partilhar ainda a sua inocência, a sua liberdade...»<sup>107</sup>

Para Pascale Fautrier a escrita sarrautiana permite sempre dois níveis de leitura: «un niveau anecdotique, tiré du vécu, et un niveau universel, celui des impressions provoquées par des paroles entendues», daí constatar a existência de um paradoxo, pois trata-se de uma escrita ao mesmo tempo impessoal e intimista, abstracta e sensível. Alfredo Margarido chamou-lhe um «realismo mais avançado».

Se tivermos em conta a totalidade da obra de Sarraute, damos conta que explorou de forma cada vez mais intensiva o fenómeno do *tropismo* localizando-o crescentemente no universo literário, o seu domínio por excelência: Um aprendiz de escritor em *Le Planétarium*, os mecanismos que rodeiam o lançamento de um novo livro em *Les Fruits d'or*, em *Entre la vie et la mort* a carreira de um escritor, desde o nascimento da vocação literária até à consagração, a relação com o editor, o meio literário e a comunicação social, o julgamento estético, a avaliação da obra de arte. Em *Disent les imbeciles* está presente a discussão em torno do valor da palavra dos especialistas e em *Vous les entendez?* a avaliação da obra de arte.

Na procura da denúncia do estereótipo, Nathalie Sarraute reforça-o para o desmitificar. É neste sentido que Jean Pierrot nos diz que ainda que Sarraute não assuma o papel de socióloga, oferece-nos o quadro mais completo do meio literário, do verdadeiro e real funcionamento da literatura, da condição efectiva do escritor entre os seus pares. «...Nathalie Sarraute se livre à une dénonciation

<sup>105</sup> Sarraute, Nathalie – *Théâtre (Elle est là)*. Paris Gallimard, 1978, p.18

<sup>106</sup> Sarraute, Nathalie – *Palavras em Aberto*. Editorial Notícias, 1999, p. 69

<sup>107</sup> Sarraute, Nathalie - *O uso das Palavras (A Palavra Amor)*, p. 50

en règle de tous les stéréotypes qui entourent la création littéraire, et de l'idée même de vocation artistique...»<sup>108</sup>

Denunciando a mitologia moderna do escritor como herói e mártir em *Entre la vie et la mort* e *Disent les imbéciles*, Sarraute procura a dessacralização do artista comparando o trabalho do escritor ao de um trabalhador fabril. Com esta caricatura, a autora denuncia a ilusão romântica do escritor obcecado pela busca da obra prima, como fica patente em *Entre la vie et la mort*.

«...cette mythologie qui tend à faire de l'artiste un être hors du commun, supérieur, un surhomme...»<sup>109</sup> cuja função está predestinada, fazendo dele um mártir subjugado à busca da palavra certa. Ao mesmo tempo que mostra a falsidade desta construção e evidencia os malefícios que ela aporta para o escritor, a autora também denuncia que muitas vezes é ele mesmo que ajuda a construir esta máscara, seja por vaidade ou complacência inconsciente; máscara que acaba por ser, simultaneamente, refúgio e prisão que o limita.

«A travers Les Fruits d'Or, Nathalie Sarraute réussit à nous montrer (...) que le succès ou l'insuccès d'un roman, dans le milieu cultivé parisien contemporain (...) est totalement indépendant de la valeur intrinsèque de l'ouvrage. Il constitue uniquement un phénomène de mode, qui dépend non de l'objet en cause, mais du milieu qui l'accueille, avec ses caractères particuliers.»<sup>110</sup>

A recepção da obra literária não depende directamente da obra em si mesma, mas dos líderes de opinião, sendo a reacção do público determinada em grande parte pelo snobismo patente nos circuitos sociais em que se move. Assim, também a crítica literária não é poupada pela autora: «Loin de faciliter la compréhension, l'interprétation et l'appréciation esthétique de toute nouveauté littéraire, cette critique journalistique constitue au contraire un voile qu'il faudra franchir...»<sup>111</sup>

Esta desconfiança e mal estar perante a crítica literária, também é fruto da sua relação difícil com o meio pelo reconhecimento tardio da sua obra e pela

---

<sup>108</sup> Jean Pierrot - Nathalie Sarraute. José Corti, 1990, p. 303

<sup>109</sup> Idem, Ibidem, p. 342

<sup>110</sup> Idem, Ibidem, p. 330

<sup>111</sup> Idem, Ibidem, p. 332

convicção de que «...le contact authentique avec l'oeuvre ne peut être, en littérature comme pour tous les arts, qu'un contact individuel et solitaire.»<sup>112</sup>

Também na fruição do objecto mais trivial, a influência da opinião do outro modifica a interpretação do sujeito. Ousamos comparar esta influência exterior na apreensão do mundo a dois momentos retirados, respectivamente, de *Planetarium* de Nathalie Sarraute e de *A Festa de Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf:

«Aqui, a mim não me choca, acho que é agradável, e resulta muito bem.”  
Num instante produz-se a mais espantosa, a mais maravilhosa metamorfose. Como tocada pela varinha de uma fada, a porta, que mal ele a olhava parecia cercada de paredes de pasta de cartão, ou do horrível cimento das casas dos arrabaldes, transforma-se como as princesas que o mau olhar tinha metamorfoseado em rãs, no seu primitivo aspecto, quando, resplandecente de vida, tinha aparecido, enquadrada entre os muros do velho claustro de um convento...»<sup>113</sup>

«E, repentinamente, toda aquela sala onde, durante tantas horas, ela planeava com a pequena costureira como deveria ser, parecia sórdida, repulsiva; e a sua sala de visitas tão desprezível, e ela própria, ao sair, inchada de vaidade ao tocar nas cartas sobre a mesa da sala de entrada e ao dizer: «Que monótono!», só para se exhibir – tudo isto agora parecia indescritivelmente idiota, mesquinho e provinciano. Tudo isto fora absolutamente destruído, exposto, desmascarado, no momento em que entrara na sala de estar de Mrs. Dalloway.»<sup>114</sup>

Em *L'usage de la parole*, a autora dedica-se a «mesurer exactement le poids et l'influence de certaines formules souvent stéréotypées fréquemment prononcées dans la vie courante: là encore, à travers la mesure de la valeur exacte du langage quotidien...»<sup>115</sup> Alguns exemplos de outras obras da autora:

«H1 , très sérieux : (...) Juste un mot. Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés. Tous rassurés. Apaisés. Car ils sont comme moi, eux tous, vous

<sup>112</sup> Idem, Ibidem, p. 416

<sup>113</sup> Nathalie Sarraute - *Planetarium*. Editorial Minerva, 1963, pp. 219-220

<sup>114</sup> Woolf, Virginia - *A Festa de Mrs. Dalloway*. Cotovia, 2003, pp. 69-70

<sup>115</sup> Jean Pierrot (1990) - Nathalie Sarraute. José Corti, pp. 282-283

savez. Seulement ils n'osent rien montrer, ils n'ont pas l'habitude... ils ont peur... ils ne se le permettent jamais, vous comprenez... ils jouent le jeu, comme ils disent, ils se croient obligés de faire semblant...»<sup>116</sup>

«A ajuda que podem dar às vezes essas expressões prontas a servir quando surgem no momento oportuno...»<sup>117</sup>

«Pierre : (...) Mais il y a des cas, bien sûr... on est obligé de résister... la parole donnée... le respect humain... Enfin vous saviez bien...»<sup>118</sup>

Se a segunda metade do século XX presencia o que Lipovetsky referiu como personalização, assepticizando o vocabulário, em que «tudo o que exhibe uma conotação de inferioridade, de deformidade, de passividade, de agressividade, deve desaparecer em proveito de uma linguagem diáfana, neutra e objectiva...»,<sup>119</sup> este processo nunca conseguirá afastar do dialogismo as sensações que se produzem ao nível da sub-conversação.

#### **1.4. A teorização de Nathalie Sarraute em torno do romance**

*Tropismes* foi publicado antes da II Grande Guerra e *Portrait d'un inconnu* logo a seguir, no entanto o carácter inovador da linguagem sarrautina passou despercebido, tendo Nathalie Sarraute sentido a necessidade de explicar esta nova abordagem literária, pelo que publicou quatro artigos, entre 1947 e 1956, mais tarde agrupados sob o título *L'Ère du soupçon*, renovando com estes textos a crítica literária. Para Jean-Yves Tadié, *L'Ère du Soupçon* aparece mesmo como «un traité du roman».

Sarraute rejeita a polarização entre o romance psicológico e o romance de situação, considerando que a noção de progresso não tem sentido na literatura, só podendo falar-se neste domínio de «*processus*». O romance psicológico está em crise, defende (Freud, Marx e Pavlov a isso o conduziram); e se a Psicanálise tornou ineficaz a introspecção clássica, mascara mais do que revela o mundo interior.

---

<sup>116</sup> Sarraute, Nathalie – *Théâtre (Le Silence)*. Paris Gallimard, 1978, p. 132

<sup>117</sup> Sarraute, Nathalie – *Palavras em Aberto*. Editorial Notícias, 1999, p. 60

<sup>118</sup> Sarraute, Nathalie – *Théâtre (Le Mensonge)*. Paris Gallimard, 1978, p. 106

<sup>119</sup> Lipovetsky, Gilles - *A Era do Vazio*. Relógio d'Água, p. 22

A partir dos anos 20 a Psicanálise<sup>120</sup> ganha importância em França, constituindo-se como «a única psicologia a ter um impacto notável ao mesmo tempo na literatura e nos críticos e teóricos.», afirma Michel Grimaud.<sup>121</sup>

A *Nouvelle Critique*, inspirada no estruturalismo antropológico<sup>122</sup> de C. Lévi-Strauss e na Psicanálise S. Freud procurará, através da obra, aceder à estrutura psicológica do autor, relevando o significado das experiências da infância. «Para a Nova Crítica, o texto literário é um sintoma.»<sup>123</sup> Através da sobreposição de textos, por exemplo, colocam-se em relevo «metáforas obsessivas» e «mitos pessoais». Nos romances de Sarraute as forças psíquicas são apresentadas em acto e não analisadas ou explicadas. Trata-se de uma outra abordagem da psicologia. De resto, se considerarmos que toda a criação artística cria um universo mental, toda ela é psicológica. «La psychanalyse n'aurait fait qu'empêcher ce travail en cataloguant la sensation.»<sup>124</sup>, afirma Sarraute e coloca em evidência o ridículo em que caíram muitas destas análises literárias, nomeadamente em *Disent les imbéciles*.

No primeiro dos artigos citados, *De Dostoievski à Kafka*, Sarraute descreve a situação em que se encontra o romancista, a sua herança cultural e técnica.

Considera as personagens de Dostoievski plenas de contradição, necessitando de estabelecer uma «fusão total de almas», não importa por que meios, e vê no *homo absurdus* de Kafka a sua continuação, pela condução das suas personagens para o pesadelo de um mundo sem saída, «onde distâncias infinitas como os espaços interplanetários separam os seres uns dos outros, onde tendes, em todos os instantes a impressão de terem cortado convosco qualquer espécie de ligação».<sup>125</sup>

Discorre sobre o romance do absurdo que, para Sarraute, desviou o género romanesco do seu caminho evolutivo 'natural' ao evidenciar as forças exteriores que agem sobre o homem, num triplo determinismo de fome, sexualidade e classe social. Ionesco e Beckett denunciaram a morte do sentido num teatro que

---

<sup>120</sup> Freud (1856-1939) – A Psicanálise constitui um procedimento de investigação dos processos psíquicos, que tem por objectivo ir até às suas raízes inconscientes com o intuito de tratar perturbações daí decorrentes. In Dic. Prático de Filosofia, Terramar.

<sup>121</sup> Varga, A. Kibédi (Direction) Teoria da Literatura. Editorial Presença, p. 221

<sup>122</sup> Aplicação do modelo estruturalista à etnologia.

<sup>123</sup> Varga, A. Kibédi (Direction) Teoria da Literatura. Editorial Presença, p. 39

<sup>124</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 168

<sup>125</sup> Sarraute, Nathalie - A Era da suspeita. Guimarães Editores, p. 43

mostrou a banalidade do discurso para preencher um vazio, uma falta de sentido para um percurso com data limite à vista.

Contrastando com o teatro épico brechtiano, «interessado através da intenção didáctica na transformação concreta da sociedade»<sup>126</sup>, ao teatro do absurdo interessa o real subjectivo, «interior, pessoal, profundo, entendido como irrealidade ou surrealidade e fraccionado no vasto leque de experiências e sensações únicas e irrepetíveis que fazem parte do património ancestral do indivíduo, mas são comuns a todos os homens».<sup>127</sup>

Estas duas tendências irão revelar-se complementares e inseparáveis, segundo Sebastiana Fadda, uma vez que ambas agem sobre o homem, quer se trate do seu destino individual quer actuando sobre o seu comportamento social. Não deixamos a esfera da realidade, mesmo que esta seja invadida pelo absurdo. De notar que S. Fadda não vê no Teatro do Absurdo o niilismo estéril que tantas vezes lhe foi atribuído.<sup>128</sup>

«...todos estes saltos desordenados e estas caretas, com uma precisão rigorosa, sem complacências nem garridices, traduzem de fora (...) a trama invisível de todas as relações humanas e a própria substância da vida. Decerto os processos empregados por Dostoievski para traduzir estes movimentos subjacentes, eram processos primitivos.»<sup>129</sup>

Após a libertação da França, as questões da forma foram secundarizadas, enveredou-se pelo *roman engagé*, que deveria dar conta da realidade existente e contribuir para a construção de uma nova sociedade. A obra literária é então julgada de acordo com a sua eficácia no domínio político e social. Nathalie Sarraute critica a *littérature engagée*, de que a revista *Les Temps Modernes* era a porta-voz, definindo-a como «imposée, démonstrative, éducative».

O *Nouveau Roman*, não sendo uma reacção ao *roman engagé*, nas palavras da própria Sarraute, surge como uma contestação radical a todas as antigas formas do romance tradicional, de que o *roman engagé* se servia. Romancistas como Pinget, Beckett, Duras, Robbe-Grillet ou Ionesco, para nos cingirmos apenas a

<sup>126</sup> O Teatro do Absurdo em Portugal (1998) - Sebastiana Fadda, Ed. Cosmos, p.20

<sup>127</sup> Idem, Ibidem, p.20

<sup>128</sup> «Nos fins da primeira Guerra Mundial tem origem na Alemanha o teatro épico com a convicção do poder transformador do homem; em concomitância com a Segunda Guerra nasce em França o teatro do absurdo com a aceitação da derrota da capacidade de intervir sobre o real.» (Sebastiana Fadda)

<sup>129</sup> Sarraute, Nathalie - A Era da suspeita. Guimarães Editores, pp. 25-26

alguns dos nomes mais importantes deste movimento agregador de autores com abordagens tão díspares quanto inovadoras, abandonaram a procura da verosimilhança, a necessidade da intriga, a busca de personagens coerentes. «Et pourtant, ne suffit-il pas d'ouvrir n'importe quel roman, à n'importe quelle page, pour juger de sa qualité, sans avoir besoin de suivre le développement de l'intrigue ni de connaître les personnages?»<sup>130</sup>

O autor também sente cada vez mais desconfiança no leitor que tipifica, em consequência de um longo treino a fabricar personagens a partir do mais fraco indício, petrificando-as. A personagem unívoca está vinculada a uma significação invariável, «...à univocidade corresponde a construção a partir de fora; à multivocidade, o crescimento a partir de dentro...»<sup>131</sup>

Numa evolução análoga à da pintura rumo ao abstraccionismo, «o elemento psicológico (...) liberta-se insensivelmente do objecto com o qual fazia corpo. Tende a bastar-se a si próprio e a dispensar o suporte o mais possível.»<sup>132</sup> A personagem perde em identificação e deixa de poder monopolizar a atenção do leitor. Nathalie Sarraute vê em *L'Étranger* de A. Camus uma nova concepção do homem moderno, sem interioridade, e aponta a *simplicidade* sã do novo romance americano.

No segundo estudo *L'Ère du soupçon*, Sarraute defende que o romance centrado na análise do «eu» está morto (Proust, Gide, Genet, Rilke, Céline e Sartre), restando o romance americano. Nota que os críticos continuam a definir o romance como uma história onde se vêem viver e agir personagens, mas que é difícil, quer da parte do romancista quer da parte do público, continuar a acreditar nelas.

«Um ente sem contornos, indefinível, imperceptível e invisível, um 'eu' anónimo que é tudo e não é nada e que não passa nas mais das vezes de um reflexo do próprio autor, usurpou o papel de herói principal e ocupa o lugar de honra. As personagens que o rodeiam, privadas de existência

---

<sup>130</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous? (Le langage dans l'art du roman) La Manufacture, 1987, p. 187

<sup>131</sup> Ballester, Gonzalo Torrente - Sobre literatura e a arte do romance. Difel, 1999, p. 28

<sup>132</sup> Sarraute, Nathalie - A Era da suspeita. Guimarães Editores, pp. 64-65

própria, são apenas visões, sonhos (...) modalidades ou dependências deste 'eu' todo-poderoso.»<sup>133</sup>

Sarraute afirma que esta evolução da personagem mergulhou autores e leitores num clima de desconfiança a que chamou a «era da suspeita». Vai, então, rejeitar a adjectivação que constituía a substância da personagem por considerá-la inútil, conduzindo a uma leitura preguiçosa por parte do leitor, por medo de desorientação. Recusa a procura da verosimilhança assim como a definição do carácter da personagem para regular os seus comportamentos, para os tornar mais facilmente compreensíveis aos olhos do leitor e recusa também a intriga que ao mesmo tempo que dá uma aparência de coesão, mumifica a personagem. «O romanesco é uma forma de discurso que não está estruturada segundo uma história; uma forma de notação, de investimento, de interesse pelo real quotidiano, pelas pessoas, por tudo o que se passa na vida.» afirma Barthes.

Joyce, Proust e Freud constituem para Sarraute os «mestres da suspeita» que permitiram ao leitor perceber que o herói do romance pode tornar-se uma «limitação arbitrária». O leitor foi levado a concentrar a sua atenção «em qualquer estado psicológico novo, esquecendo a personagem imóvel que lhe serve de suporte ocasional. Viu o tempo deixar de ser a corrente rápida que empurrava a intriga para a frente para se tornar água adormecida no fundo da qual se elaboram lentas e subtis decomposições; viu os nossos actos perder os seus móveis correntes e as suas significações admitidas, aparecerem sentimentos desconhecidos e os mais conhecidos mudar de aspecto e de nome.»<sup>134</sup>

O «acontecimento» real adquire vantagem sobre a história inventada, construída sobre artificialismos que têm por objectivo enriquecê-la; trata-se da verdadeira aproximação à realidade. O leitor prefere o documento vivido ao romance, como o confirma o romance americano, a que Italo Calvino chamou «a literatura da apropriação directa do mundo»: «...depois do novo romance, o romance realista tem de ser diferente, só é possível com a apreensão de novas coordenadas,

---

<sup>133</sup> Idem, Ibidem, p. 53

<sup>134</sup> Idem, Ibidem, p. 59

com a experiência do naufrágio dessa vanguarda que bem contra si própria se determina apolítica e anti-histórica na maioria dos casos.»<sup>135</sup>

Assim sendo, o tom impessoal do velho romance tem de dar lugar à narração na primeira pessoa; «o escritor, com toda a honestidade, fala de si», da corrente da sua consciência, em suma, dos *tropismos*.

«Estes estados, com efeito, são como os fenómenos da física moderna, tão delicados e ínfimos que um raio de luz não os pode iluminar sem os perturbar e os deformar. Assim, desde que o romancista tenta descrevê-los sem revelar a sua presença, parece- -lhe ouvir o leitor, como uma criança a quem a mãe lesse pela primeira vez uma história, interrompê-la com a pergunta: “E quem foi que disse isso?”»<sup>136</sup>

Em *Conversation et sous-conversation* a autora faz referência aos «movimentos interiores», que serão o tema central da sua obra. Proust descreveu esses «mouvements innombrables et minuscules qui préparent le dialogue», mas classificou-os do domínio do mistério, do inexprimível. Dostoievski também já tinha mostrado a existência desses «mouvements souterrains» subjacentes à realidade mental de todo o ser humano. Cabia agora ao romancista descobrir a técnica para apresentar a subtilidade dessas correntes interiores sem as destruir; essa a tarefa que Nathalie Sarraute abraçou enquanto escritora. Essa nova matéria psicológica, onde pode descobri-la senão em si própria e nos que lhe são próximos? Se Nathalie Sarraute trabalha na senda de Joyce e Proust não segue os mesmos processos que estes.

«...[há que] distinguir o que dissimula atrás do monólogo interior: um inúmero empolamento de sensações, de imagens, de sentimentos, de recordações, de impulsos, de pequenos actos larvados que nenhuma linguagem exterior exprime, que se comprimem às portas da consciência, se juntam em grupos compactos e surgem de repente, se desfazem imediatamente, se combinam de outra forma e voltam a aparecer sob uma nova forma, enquanto continua a desenrolar-se em nós (...) a vaga ininterrupta das palavras.»<sup>137</sup>

<sup>135</sup> Rodrigues, Urbano Tavares - Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966, p. 31

<sup>136</sup> Sarraute, Nathalie - A Era da suspeita. Guimarães Editores, p. 62

<sup>137</sup> Idem, Ibidem, p. 87

Poderia pensar-se que desta forma a romancista não abandona uma posição solipsista, mas atendendo ao facto de Sarraute considerar que todos nos assemelhamos, essa questão não se coloca. A partir da sua experiência pessoal, a autora participa da experiência comum a todo o ser humano, a esse domínio do anonimato absoluto, onde o histórico, o social e o individual são eliminados. É a própria autora que confessa a Benmussa que quando escreve se sente *neutra*, nem mulher nem homem, nem velha nem nova. Parece-nos portanto compreensível que sempre tenha rejeitado o tratamento do seu trabalho como «escrita feminina».

Os *tropismos* têm todos a particularidade de só existirem em relação a outrem, implicando a intersubjectividade. Sob uma aparência anódina, a palavra aparece como «a arma quotidiana, insidiosa e deveras eficaz, de inúmeros crimes», mas não é a única. O diálogo é «a continuação no exterior dos movimentos subterrâneos» que se formam no interior e que permitem ao leitor do romance vivenciá-los ao mesmo tempo que o autor.

No último artigo presente em *L'Ère du Soupçon*, *Ce que voient les oiseaux*, Sarraute critica os romances superficiais, que apelida «formalistas» e «realistas» por recorrerem a formas já utilizadas no passado, e coloca a seguinte questão: «Comment le romancier pourra-t-il se délivrer du sujet, des personnages et de l'intrigue?» Qualquer pretensão de escrever em busca do belo estilo é inconcebível, na medida em que o belo deve surgir em estreita relação com o fim a que a forma se destina; a forma deve estar ao serviço do conteúdo, como «expressão da eficácia». A realidade a desvelar é dificilmente comunicável e o leitor, por hábito enraizado, rejeita muitas vezes o novo. «Le lecteur est en effet attaché aux «types» littéraires», pelo que o autor deve privá-lo de indícios que lhe permitam criar 'le trompe l'oeil'. Um novo romance necessita de um novo público. «En quarante ans, Nathalie Sarraute a gagné son pari, son public et la critique; dans la solitude, tous l'ont rejointe.», como lembra Tadié.<sup>138</sup>

Para Ann Jefferson, estes quatro ensaios contêm as bases do *Nouveau Roman*. No entanto, seria enganoso tomar os *nouveaux romanciers* como um grupo

---

<sup>138</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. France : Gallimard, 1996, p. XIII

homogéneo.<sup>139</sup> «Ceux qu'on rassemble dans ce groupe n'ont cependant de commun que la conviction que la littérature, comme tout art, doit se libérer de formes devenues désuètes, et s'aventurer à la recherche de nouvelles formes mieux adaptés, ce qu'avait déjà soutenu Nathalie Sarraute dans *L'Ère du Soupçon*.»<sup>140</sup>

Posteriormente, no artigo de 1971, *Ce que je cherche à faire*<sup>141</sup>, a autora confessa que o que a aproxima dos *nouveaux romanciers* é o abandono das velhas formas do romance tradicional. No entanto, a descrição, que constitui um dos mais importantes elementos destes romances, está quase ausente dos seus.<sup>142</sup> Nos anos 60, com a influência do Estruturalismo, o *Nouveau Roman* colocou a tónica na linguagem, excluindo, segundo Sarraute, tudo o resto. No artigo *Flaubert, le précurseur*<sup>143</sup>, Sarraute resume assim essa relação entre forma e conteúdo:

«Les mots, quoi qu'on veuille, signifient. À la différence des sons musicaux, des formes plastiques, des couleurs, ils ne s'imposent pas par eux-mêmes et ne parviennent pas à se suffire. Ils sont perçus comme signification et dépendent d'elle forcément.»<sup>144</sup>

Sarraute comentava desta forma, à revista *Tel Quel*, em 1962, o seu afastamento da tendência formalista do *Nouveau Roman*: «L'idée que la "réalité" d'une oeuvre tient à la seule exploration du langage est évidemment insupportable.».

«...c'est précisément vers ce qui ne se laisse pas nommer, vers ce qui échappe à toute définition, à toute qualification pétrifiante, que se portent tous les efforts des modernes.»<sup>145</sup> a sua tarefa consistiu em procurar um equilíbrio entre o «non-nommé» e a linguagem, permitindo circular, o mais livremente possível através da língua, que não deixa de ser um sistema de convenções simples com

---

<sup>139</sup> «...as realizações, no campo do novo romance, são múltiplas e discordantes, desde os alicerces do naturalismo coisista da «escola do olhar» aos prolongamentos da fenomenologia e da psiquiatria...» Rodrigues, Urbano Tavares. (1966) *Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura*. Lisboa: Editora Ulisseia. p. 30

<sup>140</sup> Sarraute, Nathalie - *Oeuvres Complètes*. France : Gallimard, 1996, p. XLI

<sup>141</sup> *Colloque de Cerisy de 1971*

<sup>142</sup> Com o *Nouveau Roman* a descrição, tradicionalmente subordinada à narrativa, adquire uma nova dimensão, uma «função criadora» (Alain Robbe-Grillet).

<sup>143</sup> De notar que este romancista do século XIX tinha manifestado a vontade de escrever «sur rien, un livre sans attache extérieure», um livro sem sujeito ou onde este fosse quase invisível.

<sup>144</sup> Sarraute, Nathalie - *Oeuvres Complètes*. France : Gallimard, 1996, p. 1628

<sup>145</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 1701

vista à comunicação, a matéria dessas «regions inconnues où il plonge ses racines».

Embora sempre tenha defendido o *Nouveau Roman*, considerando que os seus livros beneficiaram desta denominação, particularmente no estrangeiro, Nathalie Sarraute nunca apreciou o espírito de grupo, tendo sempre trabalhado de modo solitário, afastada dos debates literários dos seus pares. No entanto, as suas posições quanto ao trabalho que pretendeu desenvolver e à análise do trabalho de outros autores está bastante desenvolvida em textos como *Enfant d'elephant* sobre a escrita de Paul Valéry, onde rejeita a teoria da obra de arte que se basta a si mesma (a arte pela arte sem relação com a realidade) ou *Ce que voient les oiseaux*, contra a literatura dita «realista».

Na conferência *Roman et réalité*, Sarraute defende que o romance, como qualquer outra arte, deve procurar uma realidade nova. «La réalité pour le romancier, c'est l'inconnu, l'invisible.»<sup>146</sup> Pouco importa que esta seja atingida ou não, mas não há criação a partir do nada. Esta nova realidade é «qualquer coisa» feita de elementos dispersos, que adivinhamos, que pressentimentos muito vagamente sob a banalidade do visível e a convenção. Essa realidade comum, onde nos encontramos submersos, pode ser utilizada pelo romancista em confronto com essa outra realidade desconhecida. Para aceder a este domínio, o escritor tem de libertar-se do *deve-ser* da literatura anterior.

Mas Sarraute não nega as suas influências. Se em literatura cada um trilha o caminho aberto por outros, para Sarraute Flaubert, com *Madame Bovary*, apresentou-lhe a realidade transformada através da experiência do inautêntico; Dostoiévski mostrou-lhe personagens não categorizáveis, com traços de carácter opostos, ainda que pareçam inconsistentes e inverosímeis porque vistas de fora; Proust submeteu a vida interior a um exame microscópico, analisando o encadeamento de causas e efeitos que se esforçou por explicar; Joyce colocou este universo microscópico em movimento através do monólogo interior e Virginia Woolf captou no ritmo das suas frases a passagem dos instantes, numa combinação de pensamento e sensação.

A Nathalie Sarraute interessou, nas obras destes autores, a matéria nova que apresentavam e que não se reduzia à história e às personagens. Chamou *tropismes* a esses movimentos interiores por considerar que se assemelhavam

---

<sup>146</sup> Idem, *Ibidem*, p. 1644

aos movimentos das plantas quando se voltam para a luz ou se desviam dela. No entanto, considerou esta designação grosseira e vaga, uma vez que estas sensações não poderiam ter qualquer nome. «Il est difficile d'expliquer ce que sont ces mouvements tout à fait instinctifs que nous sentons glisser très rapidement aux limites de notre conscience. Ils soutendent nos actes, nos paroles, nos sentiments connus et nommés.»<sup>147</sup>

Sarraute decidiu mostrar esses movimentos como num *travelling* cinematográfico, *au ralenti*, através do ritmo das frases e de imagens simples que fossem equivalentes às sensações que pretendia comunicar. «Sur ces mouvements innombrables, subtils et complexes, le langage convenu pose aussitôt la plaque de ciment de ses définitions.»<sup>148</sup>

Estas sensações não são notoriamente visíveis, aparecem dissimuladas sob a aparência inofensiva da banal conversa do dia-a-dia, do gesto vulgar do quotidiano, do *lugar comum*. «O escritor é um amplificador da realidade. Não a investiga, como o cientista, nem medita sobre ela, como o filósofo: ao entendê-la, sente-a.»<sup>149</sup> Os *tropismos* constituem a pulsação secreta da vida. «Tous mes romans sont toujours écrits à deux niveaux, celui des tropismes et celui des apparences.»<sup>150</sup> Daí decorre a possibilidade de uma leitura a dois níveis, como defende Pascale Fautrier.

Em *La Littérature aujourd'hui*, Sarraute afirma que só a linguagem poética faz surgir o invisível, pelo que aproxima o romance da poesia, na tentativa de tocar as sensações na sua origem. «Les romans devraient devenir de grands poèmes.», diz Sarraute. Daí a grande importância que atribui à imagem, ao ritmo e à assonância, na procura da expressão de uma experiência primordial, isto é, prélinguística. «...par opposition au mot, forme abstraite et fermée, la sensation reste proche du corps, et le corps est pulsion, mouvement ouvert, non forme.»<sup>151</sup> Alguns vêem no livro *Tropismes* poemas em prosa, pela estrutura poética da repetição. «Le plus important: pouvoir lire la prose comme de la poésie.», defende Sarraute.

---

<sup>147</sup> Idem, Ibidem, p. 1651

<sup>148</sup> Idem, Ibidem, p. 1704

<sup>149</sup> Ballester, Gonzalo Torrente - Sobre literatura e a arte do romance. Difel, 1999, p. 332

<sup>150</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. France : Gallimard, 1996, p. 1655

<sup>151</sup> Jean Pierrot - Nathalie Sarraute. José Corti, 1990, p. 380

### 1.5 O romance sarrautiano – a consciência em presença da alteridade

Sarraute defendeu a autonomia formal da arte do romance, mas discordou por completo dos representantes de uma *avant-garde* mais radical, (R. Barthes, no seu período estruturalista e J. Ricardou, por ex.) que proclamava que «Le seul contenu du roman c'est la forme.» Pelo contrário, Sarraute defendeu que «le langage, quoi qu'on fasse, signifie» e procurou nos seus romances o que designou de *langage essentiel*, ou seja, a linguagem como meio de expressão artística que conduz o leitor à experimentação de uma certa ordem de sensações. É pela linguagem que designamos o mundo, que lhe atribuímos existência, daí que a palavra acabe por ter um valor totalitário (Bergson, 1889), mas se a língua é um expediente necessário, as suas possibilidades são limitadas para exprimir a grande diversidade e variabilidade das experiências humanas.

«A palavra de contornos bem delimitados, a palavra brutal, que reúne tudo o que existe de estável, de comum, e por isso de impessoal nas impressões da humanidade, esmaga, ou pelo menos oculta, as impressões delicadas e fugitivas da nossa consciência individual.»<sup>152</sup>

Trata-se, para Thomas Pavel, de uma *estética dos estados de alma* (das sensações) que em nada contradiz o carácter instrumental da linguagem, uma vez que a natureza da linguagem no romance consiste em significar, evocar e comunicar. A linguagem do romance não pode ser considerada como simples instrumento, pois como qualquer outra forma de arte, o romance deve procurar uma matéria nova, desconhecida, pouco importando se esta é atingida ou não. É sobre essa realidade que se deve debruçar. Nesta busca permanente pela revelação do «invisível», Sarraute cria um género novo «à la limite de l'essai, du poème et de la fiction.» afirma Tadié.<sup>153</sup> «Son contenu véritable [du roman], c'est un ordre de sensations, tandis que le sujet, l'histoire, les personnages ne sont qu'un mode d'expression, une forme.»<sup>154</sup>

<sup>152</sup> Varga, A. Kibédi (Direcção) – Teoria da Literatura. Editorial Presença, p. 42

<sup>153</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. France : Gallimard, 1996, p. XX

<sup>154</sup> Idem, Ibidem, p. 1670

Toda a obra de Nathalie Sarraute assenta na representação do sujeito, partindo do que Christian Doumet chamou *dualismo metafísico do sujeito*, que opõe as «aparências familiares» aos «movimentos subterrâneos» da psique humana. «Ce qu'on en dit, ce qu'on n'en dit pas, ce qu'on ne sait en dire met au jour le partage de la parole entre une zone verbale et une zone infraverbale.»<sup>155</sup> Com efeito, cada um dos livros de Nathalie Sarraute encontra a sua origem no precedente, isto é, o material que é explorado permanece o mesmo - o universo interior - de forma cada vez mais aprofundada. «... comme tout grand créateur, Nathalie Sarraute aura-t-elle écrit toujours la même chose, en avançant sans cesse, se rapprochant, d'un livre à l'autre, de l'idée de cette oeuvre unique, toujours plus proche de son point d'origine...»<sup>156</sup>

Jean Pierrot distingue na obra da romancista duas fases:

1ª) centrada no universo familiar, traduzindo a angústia profunda patente nas relações entre pessoas que se conhecem bem.

Os diálogos sarrautianos, na sua maioria, ocorrem entre pessoas com grande intimidade ou familiaridade, membros de uma mesma família, de um mesmo grupo de amigos, daí a facilidade com que interpretam as palavras e gestos do outro; existem pressupostos decorrentes da familiaridade que vivem, uma espécie de «transparência mútua». Nas suas obras romanescas é de tal forma profícua a quantidade de indicações ao nível do jogo físico das personagens, que de certo modo se assemelha a uma direcção de actores se falássemos/transpuséssemos para o teatro.

2ª) voltada para a sociedade, particularmente o microcosmos literário parisiense e a burguesia culta em que se move, explorando a ironia e o humor presentes nestes ambientes.

«Nathalie Sarraute a toujours refusé d'admettre la dimension de peinture sociale que beaucoup de critiques prétendaient découvrir dans son oeuvre.

---

<sup>155</sup> Doumet, Christian - Critique 656-657 Éditions de Minuit, 2002, p. 92

<sup>156</sup> Françoise Asso [et al.] - Littérature n°118, Larousse, 2000, p.4

Son objectif essentiel étant la mise en évidence d'une réalité psychologique jusque-là ignore, celle des tropismes, toute preoccupation sociale, a-t-elle affirmé, lui paraissait superflue.»<sup>157</sup>

É objectivo da autora ignorar qualquer diferenciação social, uma vez que considera a matéria a explorar, ou seja, os *tropismos*, como pertença de qualquer indivíduo, independentemente do seu sexo ou condição.

Quando confrontada com o facto de a sua escrita retratar a burguesia parisiense instruída do seu tempo, Nathalie Sarraute responde ser um facto involuntário decorrente de esse ser o seu próprio meio, daí explorar o ambiente que melhor conhece. «Cada um decifra como pode a sua parcela de terreno.»<sup>158</sup>

No entanto, Jean Pierrot, como outros críticos, considera que a dimensão social está bem presente na sua obra, na medida em que as suas personagens são seres enraizados na sociedade. «Les personnages de Nathalie Sarraute ne sont pas des fantômes: ils sont au contraire ancrés dans le réel le plus concret.»<sup>159</sup>

Também Huguette Bouchardeau afirma que podemos ver, particularmente nos textos de *Tropismes*, dois arquétipos da mulher a que a autora recusa aderir, mas que pertencem ao seu círculo social: a da cuidadora do lar e a da mulher passiva, fechada no papel decorativo, ambas reduzidas aos estereótipos. Duas formas de submissão aos papéis femininos que manifestam uma existência sob a dependência masculina. «On a rarement peint avec autant de dureté ce que la vie des femmes, dans les classes aisées de cette époque, peut avoir de futile.»<sup>160</sup> Sarraute descreve com particular acuidade a cerimónia do chá, as saídas para as compras, a organização da vida doméstica, a preparação do guarda-roupa. «Car tout ici dit l'enfermement: celui du cercle familial, celui des clichés, de la culture partagée et obligatoire.»<sup>161</sup> Observa a diferenciação entre homens e mulheres pelos papéis que lhes são atribuídos na organização social. Aos homens «A ces êtres solides et énergiques sera réservé l'univers du travail et des affaires...» e às mulheres «...présentées comme de fragiles bibelots (...) vitrines de la prospérité du chef de famille.»<sup>162</sup> São estas imagens estereotipadas de virilidade e feminilidade que Nathalie Sarraute procura

<sup>157</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 209

<sup>158</sup> Sarraute, Nathalie - Planetarium. Editorial Minerva, 1963, p. 224

<sup>159</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 211

<sup>160</sup> Bouchardeau, Huguette - Nathalie Sarraute. France : Éditions Flammarion, 2003, p. 76

<sup>161</sup> Idem, Ibidem, p. 93

<sup>162</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, pp. 256-257

denunciar numa abordagem satírica, nesta guerra de sexos, as mulheres acabam por apresentar-se como providas de nervos de aço, muitas vezes usando de forma hipócrita o papel de sexo fraco, que lhes é atribuído, em seu favor. Desta forma, o homem aparece amiúde como vítima deste jogo e a mulher como o seu carrasco.

«Acha-a idiota, e tem vontade de lhe gritar aquilo, idiota, está a ouvir-me, aborrecida como a chuva (...) Mas sabe cumprir as suas obrigações mundanas. ... Sente-se corar... mas não pode deter-se, as palavras insinuam-se, escoam-se, não pode retê-las...»<sup>163</sup>

Se até *Les Fruits d'Or*, as suas personagens ainda são caracterizadas por uma aparência física e por um nome, mesmo um estado cívil e uma profissão, à medida que a sua obra 'evolui' vão perdendo definição, roçando o anonimato. Inicialmente, as personagens discutem assuntos corriqueiros, como por exemplo o dinheiro, a sua posse ou a falta dele. Depois de *Fruits d'Or* as personagens sofrem uma crescente desincarnação até não passarem de meras vozes anónimas. Na opinião de Jean Pierrot, longe de esta desincarnação, este colocar entre parênteses a psicologia individual das personagens, ignorar a caracterização social, considera que a reforça acrescentando-lhes um valor arquetípico e simbólico. Exemplifica com *Fruits d'Or* e a abordagem ao mundo literário através de um autor e seu livro, de que pouco se sabe, relevando sim o fenómeno.

Sarraute satiriza o snobismo cultural, as suas preocupações em manter o estatuto adquirido, no recurso às esposas como veículo para transmitirem a posição social. Assim, as questões monetárias são uma preocupação recorrente, explorando a exigência do «*bom gosto*» como critério de diferenciação social, assim como todas as manifestações de snobismo e a humilhação de subalternos para lembrar a diferença social.

Os operários, o povo, a vida rural estão quase ausentes da sua obra. Explora o universo da sociedade parisiense, burguesa, a classe média alta a que pertencia. «Contre les menaces diffuses, le personnage sarrautien cherche un refuge alternativement du côté de l'objet, don't les formes stables et tranquilles

---

<sup>163</sup> Nathalie Sarraute - Planetarium. Editorial Minerva, 1963, p. 226

lui apparaissent rassurantes, ou dans le contact d'autrui. Mais la présence d'autrui (...) génère autant de menaces qu'elle suscite d'apaisement.»<sup>164</sup>

Os objectos acabam por constituir um recurso ou um refúgio que conforta o indivíduo, que o ocupa afastando a angústia pressentida. Ex. a porta da Tia Berthe; a casa de campo ou os sofás em *Martereau*. Trata-se de catalizadores, como diz Sarraute, que despoletam o sentimento de segurança que o indivíduo necessita, quase constituem um talismã contra o medo. «Dans cette lutte contre le temps, un certain type d'objet sera privilégié (...): des objets durs, lisses, brillants, bombés même, en quelque sorte aguerris par leur constitution contre tout risqué de déperdition matérielle.»<sup>165</sup>

«O conjunto era maravilhoso e a porta melhor que tudo o resto (...) ...ela tinha aparecido mais bela do que a tinha imaginado, sem uma beliscadura, nova, intacta... os medalhões de um convexo arredondado, perfeito, talhados na espessura do castanho, pondo em evidência as nervuras da madeira, dir-se-iam de um tecido, de tal maneira o castanho era sedoso, brilhante...»<sup>166</sup>

A vida social está assente em regras de comportamento e linguagem próprias a cada sociedade, e dentro dela, a cada grupo. «...estamos entre pessoas que conhecem as regras da conversação.», diz-se no texto *Palavras em Aberto*. Existe, portanto, um código de conduta que se espera seja respeitado por cada um dos intervenientes na conversação. Quando alguma destas regras é quebrada, isso despoleta nos interlocutores uma reacção, mais ou menos visível, consoante a importância do agravo. «Les exigences de la vie sociale, le code de la politesse conduisent en effet, c'est une évidence banale, à imposer un certain nombre de restrictions à l'expression par chaque individu de ses sentiments réels.»<sup>167</sup>

O Existencialismo de Sartre procurava despertar a consciência individual com vista a uma existência verdadeiramente livre, em que o homem questionasse o

---

<sup>164</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 155

<sup>165</sup> Idem, Ibidem, p. 60

<sup>166</sup> Nathalie Sarraute - Planetarium. Editorial Minerva, 1963, pp. 9-10

<sup>167</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 144

percurso previamente definido pela organização sócio-cultural em que estava inserido, realizando o seu projecto pessoal e responsabilizando-se por ele.

«Quando alguém que deve desempenhar um determinado papel, a que correspondem um certo número de direitos e obrigações, se recusa a interpretá-lo de acordo com o seu estatuto, logo a sociedade se levanta para lhe mostrar que se enganou e que deve regressar imediatamente ao seu lugar.»<sup>168</sup>

A máscara que todos nós carregamos perante o *outro* na vida social, estala quando nos é já impossível retrain os sentimentos e emoções reais perante um agravo, um mal estar, um incómodo, e começa pelo desacordo ente o gesto e a palavra. «Conversation et sous-conversation, il faut bien le comprendre, sont en étroite interdependance.»<sup>169</sup> Na verdade, a sub-conversação domina toda a comunicação e embora os interlocutores tentem, de certo modo, reprimir os *tropismos* despoletados pelas palavras e atitudes do outro, ela acaba por ser a estrutura que ergue toda a troca comunicacional, quer através das palavras pronunciadas quer através do gesto e mesmo do silêncio.

Embora socialmente seja dada sempre prioridade ao verbal sobre o corporal na comunicação, o corpo é portador de um simbologia e não pode ser abordado como mero auxiliar da linguagem verbal. «O corpo significa apesar dele. (...) Desta significação implícita dos nossos actos não somos sempre sonscientes, e se os outros a decifram, o mais frequentemente é sem sabê-lo.»<sup>170</sup> É através do corpo, 'reprimido' nos espartilhos destes códigos civilizacionais, que a primeira *fissura* aparece.

«...le tropisme, qui manifeste au niveau de la sous-conversation le fossé qui se creuse soudain entre l'expressivité corporelle latente et les paroles explicites, représente une revanche du corps face à toutes ces contraintes artificielles.»<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Margarido, Alfredo - Jean-Paul Sartre. Lisboa : Editorial Presença, 1965, p. 212

<sup>169</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 119

<sup>170</sup> Renaud, Claude Pujade – Linguagem do Silêncio. Summus Editorial, p. 93

<sup>171</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, pp. 146-147

### 1.6. A pseudo-personagem e a abolição da intriga

«Je n'ai pas de sentiment d'identité. Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément, nous sommes pareils.»

Nathalie Sarraute<sup>172</sup>

O *outro* participa da certeza apodíctica do *cogito*; determino-me por intermédio do *outro* e vice-versa. O modo de ser da realidade humana é *ser-no-mundo* (Heidegger) ou seja, *ser-com*, pelo que o problema do Outro é um falso problema na medida em que eu não sou primeiro para encontrar depois o *outro*; ele contribui para a constituição do meu ser. Estamos, portanto, perante uma interdependência, uma espécie de solidariedade ontológica. A presença do *outro* é condição necessária de qualquer pensamento que tentamos formar a nosso respeito. «O outro é indispensável à minha existência, tal como aliás ao conhecimento que eu tenho de mim.»<sup>173</sup>

Mas, frente ao *outro* existimos numa outra dimensão de ser, enquanto *ser-para-outro*, sendo alguma coisa que não escolhemos ser, o que, de facto, constitui um limite à nossa liberdade se o aceitarmos, uma vez que reside em nós, em última instância, a fonte da significação última. Em *O Ser e o Nada*, Sartre apresenta vários exemplos de uma atitude geradora de angústia, a que chamou de «Má-fé», quando o sujeito aceita o que existe tal como existe, furtando-se à experiência da contingência e fugindo à responsabilidade de construir o seu percurso pessoal fazendo uso da liberdade a que está 'condenado' enquanto ser humano. O empregado do café procurando realizar o *Em-si* do *garçon* tentando adequar-se ao *garçon* esperado, refugiando-se numa conduta expectável e negando-se a si mesmo.

A nossa «imagem» é o resultado de um compromisso entre os nossos desejos e os dos outros. A comodidade social, encerra-nos num papel a que procuramos obedecer. Sartre afirmou que «O inferno é os outros», mas as personagens sarrautianas não buscam a fuga, a solidão, procuram a fusão com o *outro*, buscam a sua compreensão. «Seule la présence d'autrui m'oblige à une

<sup>172</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 81

<sup>173</sup> Sartre, Jean-Paul - O Existencialismo é um Humanismo. Editorial Presença, p. 249

limitation et une particularisation qui est une sorte d'incarnation.»<sup>174</sup> «La nature de l'intersubjectivité sarrautienne fait que simultanément j'éprouve un intense besoin d'autrui et que, en même temps, je redoute son contact.»<sup>175</sup>

Os homens constroem, amiúde, para si mesmos uma personagem social que dificulta a conduta porque não sabem como se comportar perante essa construção, pois toda a valorização social se baseia numa crença, seja ela radicada no dinheiro, no conhecimento, na beleza, ... «Ils se sont construit un personnage qu'ils ont imposé... (...) Ils ont construit un personnage armé jusqu'aux dents.»<sup>176</sup>

Somos diferentes sozinhos ou numa situação de comunicação; as personagens de Sarraute raramente se encontram em situações de solidão, pelo que são impelidas a desenvolver um «papel», a «vestir» uma personagem. O «eu» é assim construído de fora.

Segundo Jean Pierrot, a personagem em Sarraute tende a uma de duas atitudes de certo modo opostas, mas igualmente ineficazes ou de difícil sustentabilidade:

1. o refúgio na imobilidade, no silêncio
2. o movimento de revolta, numa brusca explosão de cólera e agressividade

As personagens sarrautianas são «eternos camaleões», nas palavras de Jean Pierrot, procurando conformar-se «...à l'image d'eux-mêmes qu'ils voient ou qu'ils devinent dans le regard d'autrui...».

«Je ne prends, je n'assume une personnalité, toujours temporaire et susceptible de changer au gré des circonstances, qu'au contact d'autrui, et selon une fiction universellement admise, parce qu'elle intéresse en quelque sorte la tranquillité publique, favorise les échanges.»<sup>177</sup>

A personalidade que construímos não passa de uma máscara necessária às exigências da vida do dia a dia, identifica-nos perante os outros, dá-lhes informação suficiente para saberem o que podem esperar de nós, mas somos

---

<sup>174</sup> Idem, Ibidem, p. 89

<sup>175</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 93

<sup>176</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 77

<sup>177</sup> Idem, ibidem, p. 102

muito mais que essas definições limitadoras. Cabe ao indivíduo identificar e combater as etiquetas com que o outro o pretende definir para o tornar inofensivo, isto é, passível de ser compreendido. Um homem honesto comporta-se sempre como um homem honesto e um homem desconfiado desconfia sempre.

Sarraute nega qualquer pertinência às classificações habituais da psicologia tradicional, essas categorizações de carácter, considerando que não passam de instrumentos grosseiros e insuficientes face à complexidade e fluidez, à incertitude da realidade. «L'insatisfaction que j'éprouve face à autrui est en relation directement proportionnelle avec l'intensité du désir qui me porte vers lui...»<sup>178</sup> É o fracasso desta coincidência com o outro que conduz à tentativa de o destruir. Na impossibilidade de uma verdadeira relação, o sujeito nunca se depara com o indivíduo em si. Não existimos enquanto indivíduos para o outro.

Criticando a aplicação da Psicanálise à crítica literária, visto ser extremamente redutora, Sarraute vê como particularmente perniciosa a tentativa de alguns críticos interpretarem a obra de um escritor através das informações sobre a personalidade e biografia do autor. No entanto, Jean Pierrot arrisca nesta comparação entre as dificuldades nas relações familiares patentes na obra de Sarraute (até *Les fruits d'Or*) e o seu próprio ambiente doméstico, socorrendo-se, para tal, da informação veiculada pela autora no romance biográfico *Enfance*. As relações dentro do casal, o relacionamento pais-filhos, o conflito geracional.

Em *Enfance*, obra que abrange a infância da autora até aos 11 anos (e que Sarraute só lançou aos 83 anos de vida) é utilizada a narração no presente, embora a utilização do tempo passado surja apenas nas passagens que se seguem à intervenção da “voz crítica” nas quais a narradora se desdobra e que vai interrompendo, colocando questões que obrigam a autora a reflectir sobre as recordações de que fala. Essa “voz crítica” tem por função a procura de precisão do que é relatado (ex. «tu já conhecias essas palavras») fazendo o papel de um psicanalista que obriga a autora a revisitar e a remontar as suas recordações de infância (ex. «é curioso que te lembres do seu nome quando tens de procurar tanto outros»), reconstituindo as sensações que a criança descreve (ex. «imagens, palavras que não se podiam formar na tua cabeça com essa idade»).

---

<sup>178</sup> Idem, *Ibidem*, p. 109

«La remarque réinstitue une distance entre je narrant et je narré, entre la narratrice et la petite fille.»<sup>179</sup>

Ainda que Sarraute afirme que a sua escrita não é autobiográfica (à excepção de *Enfance*), encontramos algumas situações directamente relacionadas com as suas vivências. Um exemplo de *Le Mensonge*: «J'ai connu un boulanger sous l'Occupation... Ce n'était pas par haine. Pas par conviction. Non, simplement elle poussait en lui, la vérité.»

Tendo em conta que, durante a Ocupação, Nathalie Sarraute viveu em 1942 sob o nome de Nicole Sauvage em Janvry, como preceptora das suas filhas, tendo sido denunciada por um padeiro (Nathalie fugiu no sábado de manhã; a Gestapo chegou na segunda-feira), é impossível não estabelecer um paralelo entre a referência na peça e a sua vida pessoal.

Sarraute acredita que todos os seres humanos se assemelham, sendo as distinções fortuitas, pelo que a sua biografia não constitui um elemento privilegiado para aceder à sua obra. Chamou «*nouvel unanimisme*» a esta matéria anónima comum a todo o ser humano, comum como o sangue. «H.1: (...) Nous sommes tous pareils, des frères, tous égaux...»<sup>180</sup>

A própria palavra, encerrada, a maior parte do tempo, em clichés e estereótipos acaba por ser o veículo da mentira e da máscara com que comunicamos habitualmente, com que sociabilizamos, procurando corresponder a uma imagem social ditada por convenções. Trata-se de uma acção redutora ministrada pela linguagem e que só aparentemente pode ser vista como inofensiva. Cada ser humano é fundamentalmente indefinível.

Contrariamente às suas personagens, Nathalie Sarraute denuncia esta tentativa de fixação, de “*essencialização*” do homem, como pura ilusão. Nada mais distante da sua concepção de personalidade que essa rigidez fixista que a tradição literária busca. Essa estabilidade é meramente ilusória, aparente, pelo que a realidade e o homem são existências em permanente devir. «Comme la surface extérieure de l'objet, comme la prétendue personnalité individuelle, le mot fige artificiellement le réel.»<sup>181</sup>

<sup>179</sup> Grenouillet, C. - *Enfance* «aussi liquide qu'une soupe», cours mars 2009, p. 2

<sup>180</sup> Sarraute, Nathalie – *Théâtre (Le Silence)*. Paris Gallimard, 1978, p. 145

<sup>181</sup> Pierrot, Jean - *Nathalie Sarraute*. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 68

Por isso Sarraute recusa a personagem “clássica” de carácter unívoco, atribuindo-lhe, ao invés, uma complexa ambiguidade. «Une dénonciation systématique de la psychologie traditionnelle est au coeur de son oeuvre. (...) A l’origine de cette dénonciation se trouve la négation de l’idée de personnalité psychologique individuelle, stable, précise et relativement permanente...»<sup>182</sup>

A coerência procurada pela literatura clássica é denunciada como enganosa e falível, recusando totalmente a ideia de um carácter/personagem individual estável e permanente. Sarraute procura aceder a essa «massa emocional» de que todos somos feitos e que está na base de qualquer acto comunicacional e afirma: «Voir un personnage extérieurement, cela ne demande aucune recherche, il n’y a aucune complexité, il n’y a rien, pas d’art.»<sup>183</sup> Com efeito, «Elle oppose à la figuration ‘réaliste’ l’exploration d’un ‘niveau profond’ où ‘nous sommes tous pareils’ et qui est une strate invouable de l’existence humaine.»<sup>184</sup> segundo Pascale Foutrier.

Não existindo uma coincidência entre pensamento e linguagem, Sarraute acredita que a experiência sensorial está antes da linguagem, crendo que é no domínio da pré-linguagem que nascem os *tropismos*. A sua verbalização produz, então, uma desvirtualização da experiência autêntica, que é a da sensação. «Mais le plus souvent, les relations inter-subjectives sont vécues de façon malheureuse, sous le signe (...) de l’agressivité, dela violence, et en définitive de l’échec.»<sup>185</sup> Esta agressividade e violência não derivam, ao contrário da temática da literatura clássica, da ambição ou de uma luta pelo poder, mas no desejo da morte da consciência do outro, rumo a uma libertação individual, sendo o medo do tempo e da morte a principal causa da angústia que atravessa a personagem em Sarraute. Trata-se de uma angústia existencial, que nem sempre é provocada por algo de preciso. Uma grande parte das metáforas, analogias ou comparações apoiam-se sobre a realidade material e física do corpo humano, como podemos verificar por estes dois exemplos:

---

<sup>182</sup> Idem, Ibidem, pp. 79-80

<sup>183</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 111

<sup>184</sup> Vários – Critique, 2002, p. 44

<sup>185</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 105

«...le corps (...) est essentiel dans la description du monde psychique de Nathalie Sarraute. (...) ...le corps, comme en sentinelle, annonce qu'il se passe, qu'il va se passer quelque chose, un événement dont le moi n'a pas encore connaissance.»<sup>186</sup>

«A dor que sente é aquela que experimentamos quando nos cauterizam uma chaga, quando nos cortam um membro gangrenado, é preciso ir até ao fim, é preciso cortar sem medo, arrancar de si aquele temor, aquela carne doente que está prestes a contaminá-lo, não deve deixar-se apodrecer inteiramente...»<sup>187</sup>

Sarraute recusa a ideia de um carácter individual; a nossa vida interior não é mais do que a derivação de uma matéria espiritual comum. A Sarraute interessa essa corrente contínua, esse fluxo mental em si mesmo, pelo que as suas personagens são, de certo modo, transparentes; têm a capacidade de ler as emoções e os pensamentos do *outro*, do mesmo modo que este também lê os seus, não só através do que é dito, mas, e sobretudo, do que permanece não-dito. Embora o discurso verbal seja a parte mais visível deste confronto comunicacional, o corpo, o não verbal, ocupa um lugar primordial no que designou por «sous-conversation». Existe um conflito permanente entre o interior e o exterior, ou dito de outra maneira, entre o que sentimos e o que dizemos.

«...on ne pouvait pas interrompre le cours des mots qui coulaient de toi vers eux, qu'ils absorbaient, un philtre qui faisait apparaître devant eux une de ces images... (...) ...c'est ce personnage qu'il faut revoir, celui que tu leur présentais...»<sup>188</sup>

Embora a personagem não esteja completamente ausente da obra de Sarraute, particularmente no início (em *Planetarium* cria personagens que não passam de aparências, segundo a autora, para demonstrar apenas que é assim que estas se vêem umas às outras), trata-se de uma personagem sem aprofundamento, suporte necessário da matéria psicológica em observação, mas tenderá a

<sup>186</sup> Bouchardeau, Huguette - Nathalie Sarraute – Col. Grandes Biographies. France, Éditions Flammarion, 2003, p. 117

<sup>187</sup> Sarraute, Nathalie – *Planetarium*. Edições Minerva, 1963, p. 200

<sup>188</sup> Idem, *Tu ne t'aimes pas*. Éditions Gallimard, 1989, pp. 10 e 11

dissipar-se chegando ao ponto de inexistir, restando então vozes impessoais, veículos de transmissão do *tropismo* e seus efeitos.

«Sans grande identité sociale et sans profil psychologique, les « H » et les « F » de son théâtre identifient seulement les sujets parlants, les énonciateurs qui commandent la réplique et règlent les échanges.»<sup>189</sup>

Não lhe interessa o meio social em que a personagem se insere, mas o ser humano como representação neutra, procurando dar conta das reacções entre consciências, pouco importando a quem elas pertencem. Assim, a história pessoal que cada um carrega não entra em cena no momento escolhido pela autora. A personalidade parece-lhe uma construção artificial, uma imagem fabricada que simplifica a complexidade e multiplicidade que cada indivíduo é, construindo uma multiplicidade de vozes narrativas anónimas que se assemelham, segundo Pierrot, a uma espécie de 'personagem colectiva'. Embora Sarraute confirme que escreve a partir da sua experiência pessoal, acredita que esta cobre a experiência comum a todo o ser humano, porque todos nos assemelhamos. Todos possuímos os movimentos interiores que explora na sua escrita. «Ce qui est intéressant ce n'est pas le personnage mais ce qui se passe d'anonyme et d'identique chez n'importe qui.»<sup>190</sup>

O narrador assume pois o papel de um «caçador de tropismos», que são, de resto, a matéria que alimenta a sub-conversa, tão ou mais importante que a verbalização propriamente dita. Nos diálogos sarrautianos os *tropismos* são movimentos emergentes em constante mutação, que ainda não acederam à consciência do seu portador, quase imperceptíveis. Estes movimentos estão numa dimensão pré-verbal que vários autores, de Proust a Virginia Woolf, procuraram descrever com o «monólogo interior», mas deficitariamente porque o verbo não pode fazê-lo de forma fiável. Trata-se de uma dimensão sensorial. «En tant que sensation, le tropisme implique simultanément la conscience, le corps et le monde extérieur, qu'il s'agisse d'autrui ou du monde sensible.»<sup>191</sup>

<sup>189</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Lire le théâtre contemporain. Dunod, 1993, p. 116

<sup>190</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 119

<sup>191</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 136

Quando o tropismo é explicitado, exposto, o comportamento estereotipado é quebrado, pondo a nu a espontaneidade reprimida e dando a conhecer o que de verdadeiro a consciência experimenta. Não tem, necessariamente, uma conotação negativa. «...le tropisme a dans la pensée de l'auteur une fonction éminemment positive. Il constitue à la fois une déchirure du masque, qui décèle derrière les conventions et l'apparence sociale la réalité humaine authentique...»<sup>192</sup>

Através de textos curtos, na sua maioria, Nathalie Sarraute explora as relações do dia-a-dia, a banalidade da conversação diária, procurando trazer 'à superfície' a sensação recalcada, escondida em nome do normal funcionamento das instituições, mas que, como vimos, orienta amiúde o diálogo e as acções. «Les personnages sont emportés dans des danses interminables exécutées les uns face aux autres, cherchant à se plaire, à faire peur, se menaçant, chacun des partenaires actionnant l'autre, tirant son énergie de l'épuisement de l'autre.»<sup>193</sup>

«Ce mimétisme des personnages, qui fait qu'ils sont toujours capables de se projeter en autrui, d'anticiper ses réactions, de les deviner, de les vivre en quelque sorte à sa place, de même qu'ils lui présentent le plus souvent une image de soi conforme à ses propres désirs... De sorte que, en un sens, c'est la notion même de voix narrative qui ici tend à s'estomper.»<sup>194</sup>

Sarraute expõe a distância existente entre as palavras pronunciadas, o discurso, e a agressividade nelas escondida, abordando os fenómenos que se desenvolvem em todos os momentos de comunicação. «Essentielle est sans doute aussi la mise en évidence par elle du mélange de tension et de peur qui anime nos relations avec autrui, dans un désir de l'absorber et une crainte égale d'être absorbé par lui.»<sup>195</sup>

Pascale Fautrier faz uma distinção entre os *tropismos* das primeiras obras (até *Les fruits d'or*, 1963) e a partir de então. Nos primeiros textos os *tropismos* aparecem «à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons», no domínio da realidade subjacente às relações, posteriormente,

---

<sup>192</sup> Idem, Ibidem, p. 148

<sup>193</sup> Bouchardeau, Huguette - Nathalie Sarraute. France : Éditions Flammarion, 2003, p. 95

<sup>194</sup> Jean Pierrot - Nathalie Sarraute. José Corti, 1990, p. 401

<sup>195</sup> Ide, ibidem, p. 465

é a troca de palavras que os despoleta quase em exclusivo; «Les tropismes deviennent alors ces résonances qui parasitent la conversation mais aussi la motivent souterrainement.»<sup>196</sup> Trata-se, portanto, de uma exploração não de acontecimentos, mas do «espaço mental», nas palavras de Flieder, que antecede o discurso ou lhe sucede.

Se, inicialmente, ainda se verifica a existência de intriga nas obras, esta é “desprovida de interesse”, nas palavras da própria autora, “secundária quando comparada com os *tropismos* em análise”. Sarraute procura, de forma cada vez mais notória, anular qualquer indício que leve o leitor a procurar reconstituir uma intriga, recorrendo, por exemplo, à multiplicação de pontos de vista sobre um mesmo acontecimento, a fim de destruir a linearidade da intriga tradicional. Em *Martereau* apresenta-nos variantes de um mesmo episódio, num jogo de espelhos onde cada uma das duas personagens procura entender como é que o outro a percebe.

### **1.7. Os recursos estilísticos para a expressão do tropismo**

O *Nouveau Roman* atribui à linguagem o papel principal na construção do romance: «só a linguagem conta, sendo o sentido secundário». No entanto, a sobreposição da forma ao conteúdo sempre pareceu extremista a Sarraute, visto linguagem e significado serem inseparáveis e, apesar do esforço do escritor, o leitor sempre procura o sentido do que lê, abandonando a leitura se não o encontra. Por outro lado, dizer que o significado não existe sem a linguagem também lhe parece uma posição inaceitável, uma vez que a experiência corrente mostra precisamente o contrário. Sarraute procura «un langage essentiel», apenas possível quando exprime uma sensação. Não se trata, contudo, de informar sobre a sensação, mas de a dar a vivenciar ao leitor através dos seguintes princípios assim enumerados pela autora: «[Le langage] doit s'assouplir afin de se couler dans les replis les plus secrets de cette parcelle du monde sensible qu'il explore; Il se charge d'images qui en donnent des équivalences; Il se tend et vibre pour que dans ses résonances les sensations se déploient et s'épanchent; Il se soumet à des rythmes; Il accepte des

---

<sup>196</sup> Sarraute, Nathalie - Pour un oui ou pour un non. Gallimard, p. 13

assonances ; Il retrouve des mots ou en découvre ; Il coupe ou allonge des phrases, selon les exigences de ces sensations dont il est tout chargé.»<sup>197</sup>

O papel essencial da escrita não é aqui informar, mas, como qualquer meio artístico, provocar no leitor uma certa ordem de sensações. «C'est la sensation dont il est chargé (...) qui donne au langage littéraire les qualités qui le séparent du langage commun.»<sup>198</sup> A escolha da linguagem deve ser pois dirigida pela sensação, fruto mais de uma busca instintiva do que de uma reflexão fria e racional. E esta sensação deve ser desconhecida, nova, espontânea, imediata e não expressa. Numa perspectiva integradora que dá primazia às determinações pragmáticas do texto. «L'ordre syntaxique doit se soumettre à celui de la sensation, dans une (dis)continuité langagière soutenant le phénomène des tropismes.»<sup>199</sup>

Sendo a natureza do *tropismo* de ordem pré-linguística, como já referimos, a sua instabilidade essencial faz com que, consequentemente, escape à língua como sistema organizado. «Son inaptitude à être dit lui vient d'être pris dans cette contradiction: il est à la fois postérieur et antérieur au mot, à la phrase; (...) Ils ne coïncident pas.»<sup>200</sup> É, então, necessária uma forma que consiga comunicar o *tropismo*, que pela sua essência é sentido como indizível, inefável, invisível e, portanto, incomunicável através da palavra. Por outro lado, a forma nada é sem essa substância que é a sensação que constitui o *tropismo*. «On évite le formalisme par la substance même du tropisme, qui justifie la forme qui le manifeste.»<sup>201</sup>

O estilo de Sarraute é guiado por esta necessidade vital: «faire que ce qui est par nature sensation reste sensation pour le lecteur», segundo Noël Dazord. Assim, a linguagem quotidiana, familiar e trivial é suficiente para os propósitos da sua escrita, residindo a marca do estilo de Sarraute na sua eficácia em comunicar a autenticidade da sensação. «La clarté des mots, des images, leur banalité même, apparaissent comme une nécessité du rendu...»<sup>202</sup>

<sup>197</sup> Dazord, Noël - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 15

<sup>198</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous? (Le langage dans l'art du roman) La Manufacture, 1987, p.

191

<sup>199</sup> Fontvieille, A. ; Wahl, P. - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 10

<sup>200</sup> Dazord, Noël [et al.] - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 113

<sup>201</sup> Idem, Ibidem, p. 118

<sup>202</sup> Idem, ibidem, p. 118

«La récurrence d'expressions toutes faites (...) et l'utilisation d'un niveau de langue courant, ni familier, ni sophistiqué, visent à faire ressentir l'obstacle que les clichés et les automatismes du langage opposent à l'expression libre du ressenti.»<sup>203</sup>

A linguagem do quotidiano, pela sua polissemia e natural equivocidade, denota bem os limites da expressão verbal, particularmente quando numa utilização que não é reflectida porque trivial. P. Fautrier considera que a linguagem mais familiar pode tornar-se tão «bárbara» como uma língua estrangeira da qual não dominamos as subtilezas, tornando-se, portanto, um obstáculo intransponível para a expressão. Nas palavras da própria Sarraute «Il faut que la sensation, le ressenti, passe vite, ait une forme d'impact immédiate, porté par des mots familiers.»<sup>204</sup> A banalidade da linguagem quotidiana é ultrapassada pela transfiguração da palavra no texto, através da tensão existente entre a familiaridade das palavras e a novidade do que é preciso dizer, sendo o *movimento do texto* que exprime o *tropismo*. Noël Dazord refere três tipos de frases sarrautianas criadoras de ritmos específicos para a construção do referido *movimento*.

1. «La phrase à chute», literária, calculada. «...suspens ménagé, à travers des énumérations, par des coupes et des retards produits par des segments intercalés, entre le sujet et le verbe, ou le verbe et son complément essentiel, la résolution de l'attente produisant l'effet de chute conclusive sur un seul terme.»<sup>205</sup>
2. «La phrase tronquée», espontânea, é interrompida quando falta a palavra certa, pois o teatro de Sarraute ilustra a dificuldade do dizer. Este tipo de frase exprime «l'activité psychique produisant la phrase en cours d'élaboration».<sup>206</sup>
3. «La phrase en devenir», que se constrói no próprio movimento de enunciação. «...c'est dans la naissance de la phrase, et son devenir, que

<sup>203</sup> Sarraute, Nathalie (Pascale Fautrier) – Pour un oui ou pour un non. Gallimard, 2006, p. 30

<sup>204</sup> Sarraute, Nathalie – Oeuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1996, p. 1709

<sup>205</sup> Dazord, Noël [et al.] - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 123

<sup>206</sup> Idem, ibidem, p. 128

l'on a le plus de chance de percevoir la vie et le devenir du tropisme...(...) Confrontée à l'immédiateté instable et spontanée du tropisme, la phrase est tension: entre le dire et l'ineffable, entre la sensation, évanescence et directe, et la langue, rationnelle et organisatrice.»<sup>207</sup>

A construção dos textos sarrautianos privilegiou a descontinuidade e a fragmentação para dar conta de uma realidade que só pode ser compreendida quando o tempo se suspende, uma vez que é fugidia. Com efeito, «...a escrita é sempre apenas o resto (...) das coisas maravilhosas que toda a gente tem em si. O que chega à escrita são pequenos blocos erráticos ou ruínas relativamente a um conjunto complicado e denso.», lembra Barthes. Sarraute procurou criar «une œuvre dont la forme soit interne à la matière»<sup>208</sup>, daí o recurso às aliteraões e às interrupções do discurso.

Anthony Newman em *Une poésie du discours: essai sur les romans de Nathalie Sarraute* descreve um processo de «intellection différée»: «le lecteur est jeté in medias res sans renseignements sur la situation ou sur les personnages. Privé de référentiel, le lecteur en construit un au fur et à mesure de sa lecture, en déduisant petit à petit les coordonnées de la scène.»<sup>209</sup> Esta «intellection différée» é uma técnica que decorre de uma utilização particular da construção sintáctica, nomeadamente:

- colocando os elementos circunstanciais antes do verbo, sugerindo primeiro a caracterização, o comentário – o adjectivo, o predicado – antes de precisar quem é o sujeito do discurso.

- designando o referente por um pronome antes de o nomear por meio de um substantivo (exs. «comme elle est belle»<sup>210</sup> sem que saibamos de quem se fala, da boneca ou da mãe. Ou «Ils sont partis. Leurs vestres et leurs casquettes ne sont plus sur la banquette de l'entrée.»<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> Idem, ibidem, p. 137

<sup>208</sup> Jean Roudaut [et al.] *Littérature*, nº 118, Larousse, p. 90

<sup>209</sup> Newman, Anthony - *Une poésie du discours: essai sur les romans de Nathalie Sarraute*. Genève: Droz, 1976

<sup>210</sup> Sarraute, Nathalie – *Enfance*. Gallimard, p. 91

<sup>211</sup> Sarraute, Nathalie – *Planetarium*. Gallimard, p. 11

Esta opção exige do leitor uma maior colaboração na construção do sentido, uma vez na ausência dos dados que lhe permitiriam compreender imediatamente a situação ou aquilo de que se fala, tem de suspender o sentido que vai atribuindo ao que lê. «Nous (lecteurs) sommes appelés à vivre l'expérience subjective avant d'être mis en possession des coordonnées objectives.»<sup>212</sup>

«...Nathalie Sarraute s'est efforcée de privilégier une écriture à la fois elliptique, rapide et irrégulière...»<sup>213</sup> através da alternância entre frases longas e frases suspensas, entrecortadas, do recurso a imagens ilustradoras das sensações por que a personagem passa, do uso intensivo do diálogo, muitas vezes dificilmente atribuível a determinada personagem e da ausência de diferenciação visual do que é narração e do que é diálogo. Há, segundo J. Pierrot uma contaminação deliberada da língua escrita pela língua falada, valorizando, portanto, as situações de comunicação numa tentativa de manter a frescura e a espontaneidade próprias do discurso falado.

Sarraute rejeita a nomeação única, por considerá-la estereotipada e convencional, recorrendo, por isso, a uma nomeação múltipla, plural, «La rigidité de la nomination unique s'avère inapte à rendre compte de ce *quelque chose d'indéfinissable* qu'est le tropisme.»<sup>214</sup> Esta nomeação múltipla tem como consequência primeira uma indefinição do referente. «En tant que mode du dire démultiplié, clivé, la multinomination restitue un mouvement d'appropriation du monde par le langage sur le mode du mouvement, du parcours.»<sup>215</sup> A nomeação múltipla é portanto uma tentativa de aproximação às coisas e às sensações que nos dá conta que nenhuma língua é suficiente; é um traço formal da não coincidência entre as palavras e as sensações. A nomeação única, pela transparência que aporta, revela a ilusão dessa coincidência.

«Il y a désignation plus que dénomination, cette désignation s'effectuant au moyen d'approximations, de pronoms ou de noms à référent indistinct («cela», «quelque chose»), de métaphores ou de comparaisons voire de formes du manque, du creux comme les points de suspension.»<sup>216</sup>

<sup>212</sup> Grenouillet – Enfance «aussi liquide qu'une soupe». Cours mars 2009, p. 2

<sup>213</sup> Jean Pierrot - Nathalie Sarraute. José Corti, 1990, p. 374

<sup>214</sup> Bikialo, Stéphane [et al.] - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 87

<sup>215</sup> Idem, ibidem, p. 90

<sup>216</sup> Idem, ibidem, p. 91

Dois exemplos retirados de *Planetarium* :

«...Tirania? Covardia? Prepotência? Um senso exacerbado das hierarquias? Avareza? Mesquinhez? (...) Terra mole, esponjosa, lamacenta, sobre a qual se encarniçava, que experimentava melhorar segundo os métodos modernos, mais aperfeiçoados, com os mais ricos húmus, com novos adubos... secava, removia, revolia, tirava ervas, mondava, plantava...»<sup>217</sup>

«Une description répétitive est une description qui a du mal à se faire, à la limite qui ne se fait pas, inachevée...»<sup>218</sup> correspondendo a um mimetismo do movimento da escrita, denotando a dimensão reflexiva que lhe é subjacente, segundo Sophie Jollin-Bertocchi. Com efeito, para Olivier Bravard «Chaque strate de la formulation est en effet nécessaire à l'émergence du sens. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'absence de connecteur de reformulation chez Sarraute: elle ne répète pas; elle complète et précise l'évocation.»<sup>219</sup> As diferentes etapas da reformulação coexistem participando na criação do sentido, o que leva Bravard a apelidar a escrita sarrautiana de *vertical*. Nathalie Sarraute não é uma escritora que busque a palavra certa, «elle laisse le mot vivre sans entrave». Assim :

«...l'intérêt des tropismes et le respect de la «sensation pure» repose précisément sur l'absence d'instauration de ce lien [un lien référenciel constant], pour préserver, non seulement la fugitivité des sensations (...) mais aussi leur primitivité, leur dynamisme, et enfin la subjectivité qui leur est associée autant au niveau de leur émergence que de leur perception par autrui.»<sup>220</sup>

«La description des tropismes, leur “développement” littéraire, suppose une difficile auto-analyse.»<sup>221</sup> É necessária uma revivificação da sensação a fim de a comunicar, e dada a dificuldade em colocar por palavras um acontecimento que

<sup>217</sup> Sarraute, Nathalie – *Planetarium*. Edições Minerva, 1963, pp. 120 e 126

<sup>218</sup> Jollin-Bertocchi, Sophie - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 106

<sup>219</sup> Bravard, Olivier, *ibidem*, p. 158

<sup>220</sup> Bikialo, Stéphane, *ibidem*, p. 92

<sup>221</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Librairie José Corti, 1990, p. 149

pertence mais ao domínio da sensação que ao domínio cognitivo, o recurso a imagens, à forma metafórica, ajuda a exprimir esse «indizível».

A essência do discurso poético reside na ambiguidade da multiplicidade de significações que despoleta, como chamaram à atenção os formalistas russos. Esta ambiguidade está patente na construção do discurso, tanto a nível semântico como a nível sintático.

«No estímulo estético o receptor não pode isolar um significante para o relacionar univocamente com o seu significado denotativo: deve apreender o *denotatum* global. Todo o signo que apareça ligado a um outro e que dos outros receba a sua fisionomia completa, significa, mas de modo vago. Todo o significado, não podendo ser apreendido senão ligado a outros significados, deve ser percebido como ambíguo.»<sup>222</sup>

A criatividade do discurso provém justamente da violação das regras da sintaxe e da semântica, dando origem à poesia. O sentido vago e o significado impreciso da poesia, são qualidades de que Sarraute necessitou para a exploração do objecto que se propôs investigar. «Toda a gente tem direito de criar um universo de sentido e de sem-sentido.»<sup>223</sup> Dependendo do contexto em que a violação da regra ocorra, este direito é confirmado ou negado. (ex. *Isma*)

«Cette interpénétration de la sensation et du langage, en laquelle consiste le travail de tout écrivain – quels que soient les résultats obtenus.»<sup>224</sup>

Para combater a fugidia apreensão dos *tropismos* Sarraute socorreu-se predominantemente de duas formas estilísticas: as imagens (nomeadamente a metáfora) e a dilatação temporal (através do uso de reticências).

Como assinalaram Claude Régy, encenador de boa parte das peças de Sarraute, e Margarida Vale de Gato, tradutora da sua obra, são estas as duas grandes armas estilísticas de Sarraute. «A metáfora permite a transfiguração das palavras em imagens, viabilizando a comunicação dos movimentos interiores através da analogia. As reticências respeitam a fugacidade de tais movimentos, ao mesmo tempo que (...) recusam o despotismo da linguagem

---

<sup>222</sup> Eco, Umberto - *Obra Aberta*. Difel, p. 113

<sup>223</sup> Yaguello, Marina – *Alice no País da Linguagem*. Editorial Estampa, p. 134

<sup>224</sup> Benmussa, Simone - *Nathalie Sarraute: Qui êtes-vous? (Le langage dans l'art du roman)* La Manufacture, 1987, p. 194

pela incompletude do sentido.»<sup>225</sup> Mais do que as palavras, as imagens são o veículo referencial para transmitir as sensações anteriores ao verbo, pois mantêm viva a sensação na sua ambiguidade. «L'image a pour Nathalie Sarraute le pouvoir de contrebalancer efficacement la rigidité du mot.»<sup>226</sup>

«H1, se *lamentant* : Mais moi, comment... Comment voulez-vous... Comment pourrais-je rivaliser ? Je n'ai aucun nom. Et il ne s'incline... Il ne reconnaît... Monsieur est snob. Il lui faut la renommée. Les gens pratiques, ils sont comme ça.»<sup>227</sup>

«...seule l'image, avec sa vibration et sa fluidité, permet de donner l'équivalent verbal le moins infidèle.»<sup>228</sup> Um exemplo patente em *Infância* :

« - Imagens, palavras que evidentemente não podiam nessa idade formar-se na tua cabeça...  
- Claro que não. Nem aliás na cabeça de um adulto... Era sentido, como sempre, fora das palavras, globalmente... Mas estas palavras, estas imagens são aquilo que permite mais ou menos captar, reter essas sensações.»<sup>229</sup>

Sarraute socorre-se de metáforas com animais e do vocabulário específico do universo científico, que de resto conheceu de perto dado o seu pai ser químico, procurando com estes recursos aproximar o nível físico e biológico do ser humano ao seu nível psicológico. Seguem-se dois exemplos desta marca:

«Sente-se um insecto pregado sobre a placa de cortiça, um cadáver exposto sobre a mesa de dissecação, enquanto o seu pai, ajustando os óculos, se inclina... (...) Tudo aquilo rodopiava, acavalando-se em desordem... Mas ele por havê-las observado mil vezes, conhece aquelas ínfimas partículas em movimento. Isolou-as doutras partículas com as quais elas tinham formado outros sistemas muito diferentes, conhece-as bem.»<sup>230</sup>

---

<sup>225</sup> Sarraute, Nathalie - Palavras em Aberto. Editorial Notícias, 1999, p. 15

<sup>226</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. José Corti, 1990, p. 360

<sup>227</sup> Sarraute, Nathalie – Théâtre (Le Silence). Gallimard, 1978, p. 144

<sup>228</sup> Idem, ibidem, pp. 150-151

<sup>229</sup> Sarraute, Nathalie - Infância. Publicações D. Quixote, 1984, p. 14

<sup>230</sup> Idem, Planetarium. Edições Minerva, 1963, pp. 113 e 115

Através da metáfora, Sarraute procura romper com os automatismos da linguagem, insuficientes para dar conta de uma realidade dificilmente exprimível por palavras. As metáforas são, por vezes, oriundas dos domínios da Caça e da Guerra onde os comportamentos visam a posse de uma presa. Alguns exemplos retirados da obra *Planetarium*:

«...um animal selvagem que espreita a presa. Tem vontade de a capturar, e a conservar assim quente e sedosa entra as mãos... (...) ... ela faz-lhe lembrar um raposinho, um animal dos bosques, selvagem, caprichoso...(...) «A dentada rasga-o, foge, gritando de dor, toda a matilha está sobre ele...»<sup>231</sup>

Este recurso expõe a animalidade que persiste no homem, apesar da socialização em que este se desenvolve. «Les codes de civilité ont pour objet de transformer la nature en culture et ont pour résultat de rendre sensible une animalité primitive dans le comportement le plus mondain.»<sup>232</sup>

A procura de equivalências às impressões que permitam ao leitor aperceber-se rapidamente da sensação, conduz a autora na busca de imagens simples e acessíveis. «...si je ne donne pas une image qui ne soit pas banale, volontairement banale, le lecteur perd pied.»<sup>233</sup> Veja-se um exemplo, presente na obra *Planetarium*, sobre a condição feminina:

«É preciso resignação, a natureza quis assim. Ah, não estão contentes, queriam também pensar, agir... aborrecem-se, calafetadas assim, ornamentos, objectos de luxo, plantas de estufa, luxo que se oferece aos homens...»<sup>234</sup>

A capacidade do intérprete na leitura de um texto metafórico é fundamental, pois necessita de manter activado, à luz do contexto, um jogo de inferências que lhe permita atingir múltiplas interpretações entre as quais optará. «Certamente a

<sup>231</sup> Idem, *Planetarium*. Edições Minerva, 1963, pp. 99 e 120

<sup>232</sup> Jean Roudaut [et al.] - *Littérature*, nº 118, Larousse, p. 93

<sup>233</sup> Benmussa, Simone - *Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture*, 1987, pp. 148-149

<sup>234</sup> Sarraute, Nathalie - *Planetarium*. Edições Minerva, 1963, p. 94

metáfora torna multi-interpretável o discurso e solicita o destinatário a focar a atenção sobre o artifício semântico que permite e estimula esta polissemia.»<sup>235</sup>

A metáfora criativa não é parafraseável, sendo que a tentativa para a traduzir fora do campo poético destrói a beleza que encerra, parece ser compreendida intuitivamente. A ambiguidade e a auto-reflexividade, características que Jakobson (1964) atribui ao discurso poético, estão presentes, de modo paradigmático, na metáfora. «...sensation et image sont des réalités équivalents, ou plutôt l'image poétique est à ses yeux la transposition directe et l'équivalent dans le langage de cette précieuse sensation.»<sup>236</sup>

Toda a escrita desenvolve um sistema de pontuação que lhe é próprio. Na de Nathalie Sarraute a pontuação é um elemento central, sendo as reticências o sinal mais recorrente quer da sua prosa quer do drama. «Les points de suspension (...) créent un climat dialogal et marquent non seulement le passage d'une voix à une autre dans la diégèse, mais encore le passage des voix diégétiques à la voix narrative.»<sup>237</sup> Por outro lado, constituem muitas vezes uma pontuação final que sugere ambiguidade. Com as reticências «s'insinue toujours le doute», segundo Michel Favriaud, estas parecem sugerir sempre para além do que as palavras podem dizer. «Ce n'est pas par hasard si les points de suspension foisonnent au théâtre et dans le discours direct: ils marquent le temps du dire, le corps du dire et tout ce qu'on ne peut dire.»<sup>238</sup> Tal recurso permite introduzir o tempo e a oralidade do discurso onde é comum a suspensão do «non-dire» ou o retardamento do «non-dire tout de suite», participando do ritmo da frase, do discurso, e também do sentido. A predominância das reticências corresponde a um ritmo fónico e polifónico do fluxo e da suspensão, mais do que da ruptura ou da hierarquização, no dizer de M. Favriaud. Alguns exemplos, presentes nas obras *Planetarium* e *C'est beau*:

«Mas não senti o tempo passar. Não sei como te hei-de explicar... Temos uma extraordinária impressão de excitação junto dela... Eu talvez porque tinha de tal modo a certeza de que ela me compreendia... deixei-me entusiasmar... No entanto... sabes... a ti posso dizer-te tudo... subjacente,

<sup>235</sup> Eco, Umberto – Os Limites da Interpretação. Difel, p. 179

<sup>236</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. José Corti, 1990, p. 380

<sup>237</sup> Favriaud, Michel [et al.] - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 166

<sup>238</sup> Idem, ibidem, p. 171

sentimos por vezes uma espécie de mal-estar... de repente sentimo-nos vigiados... tem-se a impressão, como dizer-te, de que é reciso dar-lhe sempre... há qualquer coisa que ela exige a todo o momento...»<sup>239</sup>

«Elle, *affolée* : Ah non, arrête, attention... ne recommence pas... pas ces mots... si convenus... sclérosants... emphatiques... tu vois, mon chéri, je crois que je comprends...»<sup>240</sup>

As reticências constituem, para Claire Stolz, um instrumento fundamental para a evocação do espaço intersubjectivo entre as personagens e entre elas e o coenunciador, que é o leitor narrador, permitindo-lhe a construção do texto em falta. Exemplificando:

«- Abram, por amor de Deus... temos de sair... e eis que todos estes nomes de baptismo acorrem, empurram-se, acotovelam-se... Eu, não, eu. Enfureceram-se... Tu, mas deves estar mas é maluco... Tu, o nome de baptismo de um cantor romântico... E tu, o de um pugilista, e tu... mas, vejamos, é uma loucura... (...) - Esperem, deixem-me ver se me lembro... vou achá-las... Já me veio à memória... Eram palavras de um velho filme de antigamente... palavras muito parecidas com aquelas... trocadas entre duas pessoas que se viam pela primeira vez... numa mesa de café... numa estação de caminho de ferro...»<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Sarraute, Nathalie - Planetarium. Edições Minerva, 1963, p. 86

<sup>240</sup> Idem, Théâtre (C'est beau). Gallimard, 1978, p. 60

<sup>241</sup> Idem, Palavras em Aberto. Editorial Notícias, 1999, pp. 83 e 115

## 2. Nouveau Roman – Nouveau Théâtre

### 2.1. O drama como género literário

Para Lucrécia D'Alessio Ferrara no artigo *Literatura em Cena*, a tradicional divisão dos géneros literários em Lírica, Épica e Drama resulta de um equívoco, pois uma vez que entre a narrativa e o teatro temos uma tradução do que é verbal em elementos plásticos, gestuais, sonoros, etc. D'Alessio Ferrara considera que o postular da narrativa e drama como géneros literários distintos resulta de uma visão que, subjacentemente, admite o texto literário no centro da cena teatral, sendo os demais recursos acessórios destinados a tornar o significado dramático mais acessível ou mais agradável ao espectador. «Esta visão ainda está comprometida com um conceito de literatura e de arte enquanto comunicação de mensagem.»<sup>242</sup>

Em meados do século XX, os autores atacaram a anterior dramaturgia, colocando em causa quer as temáticas, quer a forma da peça de teatro, criando textos considerados herméticos ou mesmo incompreensíveis, dado o seu afastamento das regras inerentes à dramaturgia clássica - referência predominante para o espectador de teatro até ao século XIX, e que perdura até hoje em boa parte dos auditórios.

Surgem textos híbridos, que integram a forma dramática e a forma narrativa, o diálogo e o monólogo, alternando cenas fechadas e abertas ao público, quebram-se as convenções espaço-temporais. Cria-se teatro dentro do teatro, jogo dentro do jogo, sem relação com algo exterior a si. Um *teatro dos possíveis* (Armand Gatti) que dá conta de um mundo com várias dimensões e vários tempos, cujo precursor é Brecht. «La liberté narrative est largement revendiquée par les auteurs contemporains pour lesquels il n'existe plus guère de forme idéale ou de modèle de construction.»<sup>243</sup>

Como afirma Armand Gatti, citado por Ryngaert, «chaque sujet possède une théâtralité qui lui est propre». «La scène contemporaine parie sur le fait que «tout

---

<sup>242</sup> Guinsburg, J. (Direcção) – *Semiologia do Teatro*. Editora Perspectiva, 1988, p. 204

<sup>243</sup> Idem, *ibidem*, p. 80

est représentable», c'est-à-dire qu'aucun texte n'est *a priori* exclu du champ du théâtre pour cause de manque de théâtralité.»<sup>244</sup>

A conversão decisiva no drama moderno produziu-se, segundo Sarrazac, através de «son passage de l'ordre syntagmatique à l'ordre paradigmatique. L'oeuvre dramatique se retrouve déliée de l'obligation de suivre l'enchaînement chronologique des événements. Elle explore, en une approche différentielle et aléatoire, les potentialités de chaque situation.»<sup>245</sup>

O projecto dos autores contemporâneos não poderia cingir-se a fábulas exemplares e personagens tipificados para dar conta do tempo histórico presente. Jean-Pierre Sarrazac, que vivencia o teatro por dentro e por fora, como criador de textos e espectáculos e como professor, reflecte sobre as necessidades de mutação de um teatro que se quer expressão do seu tempo:

«Contrevenir au fablisme linéaire, choisir la répétition plutôt que la progression, la variation plutôt que la variété, ne procède pas d'une tentative formaliste, mais d'une nécessité de l'époque que nous traversons. (...) L'unique chance de compréhension qui nous soit encore offerte consiste à répéter inlassablement, jusqu'à créer dans son impénétrable le différence d'un sens, ce que nous entendons, ce dans quoi nous baignons de façon permanente. En revanche, le danger est plus patent que jamais de voir l'opacité et les bruits du monde obscurcir le travail artistique.»<sup>246</sup>

Durante a década de 50, dá-se no teatro, como no romance, o debate sobre o comprometimento político das obras. Peças como *Huis-Clos* de Jean-Paul Sartre ou *Le Malentendu* de Albert Camus colocam em cena o debate de ideias, mas sem qualquer inovação do ponto de vista da forma. Boa parte dessa década foi dedicada à polémica que opunha um teatro político, baseado nos pressupostos do teatro épico de Brecht, e um teatro metafísico, chamado de Teatro do Absurdo, na sequência dos trabalhos de Ionesco e Beckett.

«Le théâtre de l'après ceux deux pères [Brecht e Beckett] se trouvait héritier simultanément, ou presque, du poids du récit épique et de sa troublante simplicité dans le rapport au spectateur, et de l'inquiétante

<sup>244</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Lire le théâtre contemporain. Dunod, 1993, p. 24

<sup>245</sup> Sarrazac, Jean-Pierre - L'Avenir du Drame. L'Aire Théâtrale, 1981, pp. 51-52

<sup>246</sup> Idem, ibidem, pp. 68-69

légèreté de dialogues épurés puis de monologues fragiles et balbutiants qui s'épuisaient à raconter toujours la même histoire, celle de notre fin.»<sup>247</sup>

De um lado um *théâtre engagé*, comprometido com a necessidade de propagar ideias que conduzissem a uma mutação social «l'Art peut e doit intervenir dans l'Histoire», do outro um teatro em que os autores não tornavam explícitas as suas intenções, permitindo desse modo uma interpretação múltipla a chamada «l'absence de l'homme sur la terre»; «Contre une tradition dite «littéraire» qui parcourt le théâtre français depuis les origines, des auteurs marquaient ainsi l'insuffisance du verbe et son incapacité à tout transmettre avec une égale autorité.»<sup>248</sup>

Experimentou-se a criação colectiva de textos e de espectáculos, e criaram-se grupos de teatro com operários de modo a melhor dar voz às suas reivindicações sociais, surge um teatro de intervenção com objetivos definidos. (ex. Teatro Fórum de Augusto Boal) «La société finissait par être regardée exclusivement du point de vue des grands principes politiques...»<sup>249</sup> conduzindo a nova ruptura. Lyotard, em *La condition postmoderne*, analisa o fim dos grandes mitos como ligação à proeminência antiga da narrativa na formulação do saber tradicional. Surge, então, um novo interesse pelo indivíduo, pelas suas histórias do dia-a-dia, pelo microcosmos humano, expresso num «théâtre du quotidien»; pontos de vista multiplicam-se num mesmo texto; a fábula torna-se ambígua, optando muitos autores por uma dramaturgia fragmentária e descontínua, constituída por quadros nem sempre correlacionados. Embora esta fragmentação possa ser vista como credora do teatro brechtiano, ela não é já uma decomposição com vista a uma reorganização, não possui o pendor ideológico nem o objectivo pedagógico.

«Ce mode de découpage, s'il est le signe d'une volonté d'attaquer le monde par la brisure, par le biais du silence et du non-dit au lieu de chercher à l'unifier a priori dans une vision totalisante ou bavarde qui le raconterait avec autorité, pose en effet le problème du rapport à la fable et de la façon dont un point de vue se reconstitue à la lecture.»<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Lire le théâtre contemporain. Dunod, 1993, p. 65

<sup>248</sup> Idem, ibidem, p. 119

<sup>249</sup> Idem, ibidem, p. 41

<sup>250</sup> Idem, ibidem, p. 69

Este teatro não deixa de falar do mundo, mas a partir das angústias e esperanças do indivíduo enraizado, com uma história particular. O espectador é confrontado com o território da intimidade do sujeito, em micro-situações que espelham as suas próprias vivências. «Théâtre de l'Infra-Histoire en quelque sorte – théâtre du geste qui ne se retient pas, de la pesanteur des choses, des sourires consumés, du sens qui n'a plus que le silence pour se dire.»<sup>251</sup>

«Théâtre qui nous oblige à réagir, faisant peut-être du métier de spectateur un art véritable, de même que le Nouveau Roman faisait du lecteur un créateur à part entière.»<sup>252</sup>

## **2.2. Teatro ou Literatura?**

Colocou-se por diversas vezes, como ainda hoje se coloca, a questão: – Isto ainda é Teatro? Hoje é impossível definir as características absolutas da escrita teatral. «...a função geral do drama na moldagem da semiótica do teatro só pode expressar-se pelo confronto dos dois sistemas de signos que invariavelmente comparecem, isto é, a linguagem e a actuação.»<sup>253</sup>

Segundo Hegel, o traço característico primordial do drama, como género literário, é o facto de a sua linguagem radicar no diálogo. A entoação, o timbre de voz e a intensidade são particularmente importantes para a construção do diálogo dramático. A entoação afirma-se como o diapasão geral da voz, revelando deslocamentos semânticos e põe em foco conotações dificilmente perceptíveis. O timbre deriva das qualidades emotivas das falas, das orientações do autor. O que um actor faz com os seus músculos faciais complementa significativamente ou contraria as suas falas. O movimento dos músculos faciais é um dos recursos mais eficazes de um homem para expressar a sua personalidade e estado de espírito. A qualidade semiológica do rosto não pode ser ignorada, pelo que tem de ser explorada ou neutralizada, por exemplo através da máscara.

O significado da palavra fica assim ligado ao material sensorial. O portador

---

<sup>251</sup> Idem, *Ibidem*, p. 42

<sup>252</sup> Rykner, Arnaud - *Théâtre du Nouveau Roman* – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 205

<sup>253</sup> Guinsburg, J. (Direcção) – *Semiologia do Teatro*. Editora Perspectiva, 1988, pp. 187-188

material do significado (o corpo do actor no sentido mais geral) predomina absolutamente sobre o significado imaterial. No teatro, o signo criado pelo actor tende, por causa da sua esmagadora realidade, a monopolizar a atenção do público às custas dos significados imateriais veiculados pelo signo linguístico; ele tende a distrair a atenção do texto para o desempenho vocal, das falas para as acções físicas e até para a aparência física da figura cénica, etc.. A escolha do actor para um papel já é um acto semântico de acordo com as intenções do autor ou do encenador nenhum outro sistema semiológico que intervém no teatro atinge qualquer desses extremos. «Como a semiologia da linguagem e a semiologia da actuação são diametralmente opostas em suas características fundamentais, há uma tensão dialéctica entre o texto dramático e o actor (...) O peso relativo dos dois pólos desta antinomia é variável.»<sup>254</sup>

O teatro tem resistido às tentativas de leitura semiológica devido à constelação de signos que emprega, alguns de diminuta durabilidade outros de maior permanência e estabilidade. Dada a sua linguagem específica (a linguagem teatral implica o gesto, o cenário, o jogo de luz, o figurino, etc.) o teatro junta várias linguagens numa combinação que constitui o sistema a analisar do ponto de vista semiológico. Daí que o teatro seja um acto semântico extremamente denso, como defendem quer U. Eco quer Barthes, uma vez que estão em jogo sistemas sígnicos diferentes, onde convergem 'semióticas' diversas. «O teatro é uma arte do código, da convenção, mais do que todas as outras, arte que depende de uma codificação muito forte, mesmo no naturalismo.»<sup>255</sup>

O jogo teatral acarreta, inevitavelmente, uma situação artificial que o espectador tem de decifrar e para tal tem de reconhecer os códigos correspondentes. Sendo o teatro um universo de signos, uma soma de linguagens diferentes, ele exige, portanto, a decifração do 'pensamento simbólico'.

A encenação é a materialização num discurso cénico de ordem visual e sonora a partir de um texto ou esboço, reflectindo a tomada de posição com relação ao seu conteúdo, assim, segundo Richard Demarcy o teatro pede uma leitura transversal, uma leitura em descontinuidade, uma vez que a fábula não é o

---

<sup>254</sup> Idem, ibidem, p. 188

<sup>255</sup> Idem, ibidem, p. 25

único objecto de interesse para o espectador ao contrário da leitura horizontal, o modo de recepção 'tradicional' sem distanciamento crítico. Segundo R. Barthes são três as consciências que intervêm nesta leitura transversal, de forma complementar:

1. a simbólica – reconhecimento dos elementos significantes através dos vários sentidos;
2. a paradigmática – leitura desses elementos através do pensamento comparativo que diferencia e caracteriza os diferentes signos. Segundo Barthes só existe significado através da sociedade e sua história, foi a sociedade que investiu o significante com os seus sentidos;
3. a sintagmática – ancoragem dos significados através da combinatória entre os diversos significantes que se produzem no desenrolar da representação através das afinidades, complementaridades e oposições reveladoras.

Este tipo de análise permite, segundo Demarcy, «abrir ao máximo a obra na direcção da sociedade», carregá-la sócio e culturalmente, descobrir a ideologia nela contida, as mitologias mais profundas. Com isto o espectador torna-se elemento intelectualmente activo.

A semiologia do espectáculo tem de levar em conta a palavra, o tom (o modo como a palavra é pronunciada dá-lhe um valor semiológico suplementar. O tom depende da entoação, ritmo, intensidade. A variação com que uma palavra é dita constitui em si mesmo signo.); a mímica facial; o gesto (os signos cinésicos); o movimento cénico; a maquilhagem; o penteado; o vestuário; os adereços e o cenário; a iluminação; a música; a sonoplastia. O "Princípio da Arte Total", no dizer de Wagner, «...subentende que o poder do efeito teatral, isto é, a intensidade da impressão sentida pelo espectador, é função directa da quantidade de percepções que se despejam no mesmo instante sobre os sentidos e sobre o espírito do espectador.»<sup>256</sup> Assim, não existe um material específico, único, teatral, mas uma justaposição de vários elementos com esse

---

<sup>256</sup> Idem, ibidem, p. 142

objectivo. São esses vários elementos que concorrem para a produção de uma arte teatral, que não existe por si mas como combinação das outras artes (poesia, música, arquitectura, etc.)

Segundo Honzl esta teoria não se sustenta se nos colocarmos sob o ponto de vista do espectador que percepção uma realidade acústica e visual, relacionando-a. Por outro lado, existe arte teatral sem música ou sem cenário.

Na senda do que Artaud preconizava para o teatro, este é a manifestação ideal de uma actividade semiótica onde os signos se cruzam e perdem a arbitrariedade original, deixando-se contaminar por outras interferências significantes. Nesta «intersemiotização», o teatro acaba por criar um hipersigno interpretante, só concretizável na percepção do espectador estimulado a produzir uma nova leitura, segundo D'Alessio Ferrara.

Uma das tendências da arte contemporânea é o novo tratamento da fábula, quer pela diminuição da sua espessura quer pela ausência, convocando tal descontinuidade um espectador diferente para a poder decodificar. Ainda hoje não existe uma teoria teatral abrangente «capaz de reencontrar a unidade na diversidade das novas experiências»<sup>257</sup> sendo, portanto difícil falar do que distingue o teatro de todas as outras artes como anteriormente. Com o surgimento sucessivo de novas formas «...o conceito de teatro explodiu com a multifacetada experiência das últimas vanguardas e desagregou-se em múltiplas direcções»<sup>258</sup>, quer através da adaptação de textos não dramáticos quer através da abdicação do texto ou de uma abordagem fortemente tecnológica, por exemplo. De notar que alguns grupos de teatro como o Théâtre de l'Aquarium desenvolveram a maior parte do seu trabalho em torno da adaptação de romances. Didier Bezace no encontro *Théâtre et Littérature* de 1992 explicava assim as razões desta opção:

«J'ai l'impression (...) que dès que l'on se pose des problèmes de théâtre à travers un matériau qui n'est pas, à priori, destiné au théâtre, on ouvre, sur le plan des formes, des possibilités que l'on n'ouvre peut-être pas toujours lorsqu'on travaille sur des textes écrits pour le théâtre.»<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Barbosa, Pedro - Teoria do Teatro Moderno – A Hora Zero. Edições Afrontamento, 2003, p. 20

<sup>258</sup> Idem, ibidem, p. 19

<sup>259</sup> Bezace, Didier - Théâtre et Littérature. Théâtre de l'Aquarium, 1992, p. 7

«On peut donc dire que si le roman présente des paradoxes, il y a germe de théâtre, mais après, tout reste à faire.»<sup>260</sup>

Como Jan Mukanovsky afirma em *Sobre o Diálogo Cénico*, a obra cénica contemporânea é um constante reagrupamento de componentes de outras áreas artísticas e de avanços tecnológicos, de uma obliteração das fronteiras entre o drama e as formas afins, tornando-se cada vez mais difícil definir o que é essencialmente teatral, qual o componente do drama tido como básico e indispensável. Há, no entanto, certos componentes que são mais característicos do teatro do que outros e aos quais compete, portanto, o papel de «cimento unificador na obra cénica» (Mukanovsky), como por ex. o diálogo. Mas abramos um parêntese para reflectir sobre o que distingue o diálogo teatral, uma vez que este recurso também está presente noutras artes.

Para Hegel o diálogo é o modo de expressão dramática por excelência. «Sans doute est-ce dans le domaine du dialogue que le théâtre moderne a le plus souvent modifié les règles traditionnelles de la parole et de sa circulation, en élargissant le système de conventions de l'énonciation. (...) Le véritable dialogue contemporain s'effectue de plus en plus directement entre l'Auteur et le Spectateur...»<sup>261</sup>

Bakhtine, teórico da escrita polifónica considerava que o diálogo dramático estava votado, naturalmente, ao monologismo uma vez que as personagens dialogam sob a visão única do autor, do encenador, do espectador sobre um fundo homogéneo.

R. Ingarden afirma que o autor como sujeito central operativo da estrutura dramática sempre faz sentir a sua presença como veiculador do enredo. Se as personagens se dissolvem no diálogo pela entoação, a presença do autor é mais fortemente sentida. Pois «...não existem leis permanentes, nem regras imutáveis segundo as quais a corrente da acção dramática unificaria os meios empregados no teatro.»<sup>262</sup>

A utilização da linguagem do quotidiano, o recurso ao silêncio, a longos monólogos, à voz narrativa constituem uma resposta artística às necessidades da época histórica presente, «éclatée et prismatique» nas palavras de Sarrazac,

---

<sup>260</sup> Idem, *ibidem*, p. 17

<sup>261</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - *Lire le théâtre contemporain*. Dunod, 1993, p. 104

<sup>262</sup> Guinsburg, J. (Direcção) – *Semiologia do Teatro*. Editora Perspectiva, 1988, p. 146

apelando, por isso, a um teatro fragmentário e rapsódico, feito de momentos dramáticos e de momentos narrativos. «La déconstruction du dialogue dramatique, par exemple, est un projet commun à la plupart des auteurs d'aujourd'hui.»<sup>263</sup>

Trata-se, de certa forma, de uma hibridização entre drama e romance. Ao contrário do dramaturgo tradicional, que se apaga através das suas personagens, o autor-rapsodo está presente e faz ouvir a sua voz no decurso da peça de teatro. «Pratiquer, à l'égard de chaque personnage, l'anachronisme et la synchronisme, accoucher chacun de ses opinions et confronter les différentes opinions sous le regard critique du public, telle est l'homologie de cette dramaturgie avec le dialogue socratique.»<sup>264</sup>

O apagamento da identidade da personagem e suas paixões, no modo tradicional, não significa o seu enfraquecimento, segundo Sarrazac, mas uma estratégia para o questionamento filosófico de entidades autónomas, «on passe d'un système qui mime la nature à un système de la pensée».<sup>265</sup> Nos romances, as vozes fazem-se ouvir de forma alternada. No teatro o diálogo dispensa a presença do autor e é «...mais compacto, mais denso e poderoso do que o diálogo romanesco: mobiliza muito mais as forças do espectador. E, sobretudo, existem os actores para lhe reduzir a tarefa...»,<sup>266</sup> com o recurso dos seus gestos, mímicas, entoações, movimentos e silêncios.

Segundo E. Souriau três qualidades contribuem para definir o verdadeiro diálogo dramático; este é: «*agonistique, explicite et vocal et proféré*».

Entenda-se pela primeira qualidade – *agonistique* – o carácter de conflito ou de combate presente na situação dramática.

«Les personnages en effet luttent les uns contre les autres avec des paroles. (...) La parole part et va frapper quelqu'un... Ainsi disparaît l'opposition qu'on établit faussement entre le dialogue et l'action, et qui n'existe en fait que dans le mauvais théâtre. En réalité toute parole

---

<sup>263</sup> Sarrazac, Jean-Pierre - L'Avenir du Drame L'Aire Théâtrale, p. 18

<sup>264</sup> Idem, ibidem, p. 53

<sup>265</sup> Idem, ibidem, p. 58

<sup>266</sup> Sarraute, Nathalie - A Era da suspeita. Guimarães Editores, 1963, p. 100

théâtrale est en même temps une action ; la puissance du mot dans l'humain constitue le vrai spectacle auquel nous convie le théâtre.»<sup>267</sup>

Quanto à segunda qualidade – *explicitant* – o diálogo teatral procura explicitar uma interioridade, «*bien souvent le personnage se fait en parlant*», sendo que a palavra que profere não age somente sobre o outro, a quem se dirige, mas sobre o próprio que a profere. «...la parole produit un affleurement en libération des choses intérieures, que les psychiatres ont pu employer selon la technique du psychodrame inventée par Moreno...»<sup>268</sup>

Segundo a terceira, «*Vocal et proféré*», o diálogo teatral não é construído para ser lido, mas para ser ouvido, conferindo ao texto o que ele por si só não acarreta. Daí que Souriau atribua ao actor o papel de criador, ainda que um «*sous-créateur*» que ao mesmo tempo que enriquece a obra, a limita a uma leitura de entre as várias possíveis, «...un démiurge de complément qui reprend un monde presque entièrement fulguré déjà pour le pousser à une étape d'achèvement plus grand.»<sup>269</sup>

No entanto, o filósofo considera que a forma dialogada não constitui critério para avaliar a teatralidade de uma obra literária; o essencial passa pela sua capacidade de representação.

Também Pedro Barbosa defende que o que faz do teatro teatro não é apenas a forma dialogada mas tudo o mais que se organiza em torno dela, chamando, no entanto, à atenção para o facto de a cultura alemã, com forte tradição radiofónica, ter criado uma terminologia que evita confundir a obra criada para ser ouvida – *Hörspiel* – da obra criada para ser vista, enquanto espectáculo – *Schauspiel*.

Souriau não constrói a sua abordagem da realidade teatral através da definição das situações dramáticas que dão origem aos diversos textos para teatro (Gozzi, por exemplo, expôs 36 situações dramáticas), mas antes aponta para uma multiplicidade indefinível (*les deux-cents-mille situations dramatiques*) originada pela combinação de seis importantes forças que produzem os conflitos interiores

---

<sup>267</sup> Souriau, Étienne - Les grands problèmes de l'Esthétique Théâtrale. C. Doc. Univ. Sorbonne V, 1956, p. 36

<sup>268</sup> Idem, ibidem, p. 39

<sup>269</sup> Idem, ibidem, p. 45

criam motores da dinâmica teatral, e que, de resto, estão presentes em qualquer situação humana.<sup>270</sup>

Na maior parte dos casos, o teatro oscila, em proporções variadas, entre o dramático e o épico, entre o ‘esquecimento’ do público e a escolha dele como interlocutor principal. Pedro Barbosa atribui, com razão, a esta prática artística o conceito de *Auflösung* da dialéctica hegeliana pois esta explicita a permanente regeneração do teatro através da cíclica morte dialéctica. «Não se trata pois de augurar um fim histórico, no seu sentido negativo, mas de captar a sua força de negação dialéctica – a sua libertação em novas formas de artisticidade (aqui, de teatralidade).»<sup>271</sup>

A poética do teatro moderno debate-se numa luta entre os princípios de um teatro dramático e de um teatro épico, as relações entre a fábula e a encenação, o tratamento da linguagem no teatro. A prioridade é dada à forma em detrimento do conteúdo; os autores diferenciam-se mais pelos elementos estruturais das suas obras que pelos seus temas. «Libérée de la tutelle du sujet unifiant, l’oeuvre dramatique s’affiche comme un entrelacs de thèmes.»<sup>272</sup>

Para J. Guinsburg os três factores substanciais do teatro são o actor, o texto e o público. A presença física de ambos, actor e público, emissor e destinatário, gera a especificidade da comunicação teatral. A plateia não é receptora passiva, exerce, necessariamente, um efeito sobre o resultado do desempenho, ainda que raramente tenha consciência disso. A importância dada ao texto por Guinsburg, na senda do teatro dramático de base literária, não significa que negligencie o gesto, considerando-o, ao lado da palavra, uma das principais fontes geradoras de signos no teatro. «É a transformabilidade do signo teatral que constitui seu carácter específico»<sup>273</sup> sendo que cada período histórico actualiza um elemento diferente do fenómeno teatral. (Exs. Simbolismo - a palavra como suporte da acção dramática; construtivismo russo - movimentos biomecânicos do actor.) «A transformabilidade da ordem hierárquica dos elementos que constituem a arte teatral corresponde à transformabilidade do signo teatral.»<sup>274</sup> O teatro é uno e múltiplo.

<sup>270</sup> E. Souriau recorreu a figuras astrológicas para nomear estas forças: Lion, Mars, Soleil, Terre, Balance e Lune.

<sup>271</sup> Barbosa, Pedro - Teoria do Teatro Moderno – A Hora Zero. Edições Afrontamento, 2003, p. 8

<sup>272</sup> Sarrazac, Jean-Pierre - L’Avenir du Drame. L’Aire Théâtrale, p. 25

<sup>273</sup> Guinsburg, J. (Direcção) – Semiologia do Teatro. Editora Perspectiva, 1988, p. 139

<sup>274</sup> Idem, ibidem, p. 147

### 2.3. Nouveau théâtre

A noção de género canónico é então ultrapassada, a forma dramática não está já espartilhada num género definido: «Quant à nous, spectateurs de cette fin du XXe siècle, force nous est de constater que nous assistons à l'extinction des genres théâtraux...».<sup>275</sup> «Si le naturalisme ne connaît d'autre régime que la profusion des détails (...) l'art du détour implique, lui, une économie sévère de la forme.»<sup>276</sup> rompendo com as categorias do verdadeiro, da verosimilhança, do natural, para atender ao simbólico, ao necessário, ao emblemático. Obtemos, assim, um teatro despojado e fragmentário, para dar conta de uma realidade individualista e saturada de sentido.

Na sequência do *Nouveau Roman*, surgiu um *Nouveau Théâtre* que também libertou a arte dramática dos códigos tradicionais.

«Dans les années 1950, le théâtre s'arroge donc enfin un pouvoir dont on pouvait croire qu'il resterait, sous les espèces du «monologue intérieur», le privilège du roman: extérioriser le débit mental des personnages, extravertir le soliloque.»<sup>277</sup>

Um teatro sem uma 'história' para contar, uma ausência de princípio e fim, realidade fragmentada repleta de tantas palavras quanto de silêncios (também eles significativos), sem directivas precisas para uma moral; um espaço de vivenciamento tão absurdo quanto a vida. «A la limite, le Nouveau Théâtre rend vaine toute tentative de questionnement.»<sup>278</sup>

«...a estrutura narrativa de *Le Planétarium* faz-nos pensar no que se passa relativamente às peças teatrais. Cada capítulo reenvia a um drama interpessoal, o qual, apesar de relacionado de um modo polifónico com os anteriores e os que se lhe sucedem, não deixa por isso de ser susceptível de erguer-se sobre esse universo e de permanecer autonomamente significante.»<sup>279</sup>

---

<sup>275</sup> Idem, ibidem, p. 148

<sup>276</sup> Idem, ibidem, p. 152

<sup>277</sup> Sarrazac, Jean-Pierre - L'Avenir du Drame. L'Aire Théâtrale, p. 130

<sup>278</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 17

<sup>279</sup> Amado, Hermínia - Estudo da focalização em dois capítulos do romance *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute: projectos sobre o romance integral, Universidade de Aveiro, p. 120

O teatro de Nathalie Sarraute, como de outros autores do *Nouveau Roman* (Pinget, Duras) foi apelidado «*théâtre des romanciers*» subentendendo uma certa incompatibilidade entre a escrita para teatro e a escrita para romance. Mas se os mecanismos da arte teatral, segundo Aristóteles, incluem a fábula (intriga), a personagem, a mensagem, o jogo, o espectáculo e a poesia, só os três primeiros dizem respeito à literatura, pelo que é abusivo assimilar o teatro à arte literária. Toda a peça de teatro bem construída deve conter em si a poesia e a possibilidade do jogo e do espectáculo.

Com a encenação, quer se trate da adaptação de um romance quer se trate de uma peça de teatro, há uma ruptura desse «*rapport secret*» que liga escritor e leitor. O dramaturgo tem um colaborador que é sempre esquecido, o público. «...un écrivain ne s'adresse pas à une collectivité alors qu'au théâtre, il est devant un public qui de par le nombre, multiplie et radicalise les émotions.»<sup>280</sup> (Armand Salacrou) Didier Bezace, do *Théâtre de l'Aquarium*, dá o exemplo do escritor Ferdinando Camon, quando se confrontou com a apresentação da adaptação do seu romance *La maladie Humaine* para o espectáculo de 1985 *Les Heures Blanches*: «Camon s'est vu tout à coup dans une salle de deux cents personnes qui le regardaient vivre par l'intermédiaire d'un acteur; il était nu, exposé. la relation intime avec le lecteur était devenue un partage collectif.»<sup>281</sup> No teatro a reacção do público é imediata. Não se trata de medir o impacto de uma obra através da quantidade de livros vendidos ou dos índices de audiência; existe uma relação directa, imediata que pode resultar numa violência para um autor.

Para Nathalie Sarraute o palco veio aproximar o público dos seus romances, permitindo-lhe levar ainda mais longe a abordagem que já vinha fazendo dos *tropismos*, agora com a possibilidade de utilizar o corpo como presença comunicante, mesmo na ausência da palavra. Romance e teatro estabelecem em Sarraute um diálogo permanente que enriquece ambos os domínios.

---

<sup>280</sup> Bezace, Didier - *Théâtre et Littérature*, Théâtre de l'Aquarium, 1992, p. 42

<sup>281</sup> Idem, *ibidem*, p. 42

Arnaud Rykner, um dos mais importantes estudiosos do *Nouveau Roman* e da escrita de Nathalie Sarraute em particular, considera que foi o facto de a escrita para teatro permitir suprimir pelo diálogo a figura do narrador, dando origem a um texto que não depende da “intervenção exterior” para ser, que aproximou os escritores do *Nouveau Roman* da cena teatral. No teatro dos *nouveaux romanciers* a palavra detém a primazia: «L'intrigue, les péripéties, le lieu comme espace signifiant, sont pour ainsi dire neutralisés au profit de la seule parole qui s'érige sur leur ruine.»<sup>282</sup> Rykner considera que os *nouveaux romanciers* são dramaturgos singulares, mas verdadeiros dramaturgos.

«...on peut affirmer sans risque que le roman tel que le pratique Nathalie Sarraute a ouvert la voie (la voix) à un théâtre très exactement inouï, jamais entendu: n'utilisant que la parole, il rend palpable les fissures de notre langage; il en fait l'instrument d'une poétique de la “cruauté”, sans doute plus proche de celle rêvée par Artaud que celle de bien des prétendus disciples de cette figure quasi-mythique du theatre moderne.»<sup>283</sup>

No entanto, entenda-se que o diálogo de autores como Sarraute, Pinget ou Duras não é da mesma natureza que o diálogo dos textos da dramaturgia clássica; não se trata de um veículo para as personagens comunicarem acontecimentos, estados emocionais ou intenções. Há um crescente enfraquecimento da personagem através da sua multiplicação por várias vozes enunciadoras ou mesmo pela sua supressão. Nem sempre é possível dizer quem fala ou a quem se dirige o discurso. Por vezes o discurso não tem qualquer relação directa com a situação vivenciada em palco, mas com um «sub-texto» que se deixa adivinhar pela discrepância entre dito, sentido e não-dito. Na ausência de relação entre acção e palavra, o diálogo torna-se redundante, irreal. O sentido vai sendo construído sem que à partida seja dada qualquer pista ao espectador para que saiba o que se passa. «Rendue ainsi indépendante de la situation, déconnectée de l'urgence de nommer ou de faire avancer la situation, la parole s'y déploie pour elle-même, elle ne dévoile que les

---

<sup>282</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 20

<sup>283</sup> Idem, ibidem, p. 80

enjeux des échanges entre les personnages-énonciateurs quand ils existent encore.»<sup>284</sup>

Mais do que «o que é dito» ou «por quem é dito», interessa neste *théâtre de la parole* o «como é dito»: as entoações, as hesitações, os silêncios, o balbucio, a respiração, o tom, etc. Todos os signos que rodeiam a palavra contam, quer no que toca à expressão verbal quer no que toca à expressão corporal. «Dans son théâtre plus qu'ailleurs, la parole est action et les conflits se nouent au coeur même de l'activité langagière.»<sup>285</sup>

«La langue que parlent les personnages du «théâtre du quotidien» révèle un «mal à dire», une douleur dans la difficulté ou l'impossibilité de dire le monde. La parole y est rare, souvent convenue, le dialogue s'alourdit de silences. Le lexique est limité aux mots de l'usage courant. Parfois, le stéréotype règne en maître.»<sup>286</sup>

Segundo Ryngaert não se pode aqui falar de naturalismo,<sup>287</sup> de imitação à *la lettre* da realidade; não há uma procura de verosimilhança. A linguagem é utilizada pelo homem para agir sobre o seu semelhante. O diálogo teatral distingue-se pela brevidade, intensidade e impacto produzido sobre outro ser humano. O essencial reside no poder da palavra; é esta que cria a acção e que a transforma. «Elle est la parole de tous et de personne, une parole désincarnée qui ne naît d'un corps que pour lui échapper.»<sup>288</sup>

«Comme dans une «vraie» conversation les personnages ne nomment pas ce qui est évident pour eux (...). C'est une première cause des «vides» de ce dialogue, puisque n'est nommé que ce qui importe aux personnages; au lecteur de faire le reste, l'information ne lui est pas fournie avec insistance. A travers le dédordre apparent de la conversation s'instaure cependant un autre niveau de sens, si l'on met les répliques (et les sujets) en relation entre elles (entre eux).»<sup>289</sup>

---

<sup>284</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Lire le théâtre contemporain. Dunod, 1993, p. 106

<sup>285</sup> Idem, ibidem, p. 117

<sup>286</sup> Idem, ibidem, p. 125

<sup>287</sup> Naturalismo como modo de representação que busca a naturalidade, numa tentativa de reprodução da vida real.

<sup>288</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 21

<sup>289</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Lire le théâtre contemporain. Dunod, 1993, p. 16

O discurso é, em grande parte, tão atribuível a uma personagem como a outra; mais importante do que quem diz é o que é dito; «elle [la parole] se construit contre le ‘personnage’»<sup>290</sup> A palavra perde em ‘realismo’ ganhando em força poética. «... Sarraute distribue ses dialogues au hasard et cherche seulement à varier le ton, en faisant alterner hommes et femmes.»<sup>291</sup>

O *Nouveau Théâtre* também abandona a caracterização da personagem, libertando-a da necessidade de um passado, de uma motivação, de idade ou mesmo de um nome, optando por uma ‘personagem’ indefinível, por vezes simples enunciador, sem ‘psicologia’. Assim, é comum nesta nova abordagem as personagens serem identificadas por uma letra, por um pronome, por uma função ou pelo sexo (sendo a variação do sexo um mero recurso com vista à variação do tom para evitar a monotonia das vozes). É a redução à caracterização mínima que possibilite aceder à escuta do texto, «Seule demeure une parole sans réel support psychologique.»<sup>292</sup>

Sem psicologia, com estatuto social indeterminado, o único elemento tangível são as suas palavras que os reduzem a vozes retiradas de qualquer suporte. Como, de resto, no teatro de Pinget, «les personnages sont comme frappés par une impossibilité endogène à se fixer dans une structure identificatrice stable...»<sup>293</sup> Impossível encerrá-las numa determinada mundividência, a ausência de um discurso lógico, de uma progressão linear, causal, a transferência de discurso entre personagens tornando-as substituíveis entre si, leva Véronique Dahlet a apelidar este teatro de «Logofágico».

A propósito do teatro de Pinget (também ele autor de peças radiofónicas), mas perfeitamente atribuível ao de Sarraute, Óscar Lopes faz a seguinte observação:

«Em relação à literatura dramática, acontece o seguinte, os textos dramáticos, rigorosamente, deviam ser dados em pauta musical, era preciso dar as entoações, era preciso dar as pausas, mas é claro que era preciso dar as intensidades; mas por outro lado, reflectindo mais profundamente, isso não é possível, que um texto vivo não se diz duas

---

<sup>290</sup> Idem, ibidem, p. 21

<sup>291</sup> Idem, ibidem, p. 21

<sup>292</sup> Idem, ibidem, p. 24

<sup>293</sup> Actas dos Encontros de Dramaturgia do Teatro Circo de Braga, Abril de 1988, 2ª edição, p.15

vezes da mesma maneira, porque se se representar da mesma maneira é uma maneira morta.»<sup>294</sup>

Eugénia Vasques, na mesma conferência, também afirma que este teatro centrado na palavra «pela própria ausência de didascálias e pela importância que se atribui ao trabalho de actor é um teatro eminentemente tonal que tem como material central a voz.»<sup>295</sup>

*«Pour un oui ou pour un non est un travail de recherche non seulement sur le ressenti mais aussi sur sa manière de s'exprimer à l'extérieur, et notamment dans l'intonation. Quelque chose d'infime, une intonation a été interprétée par quelqu'un et cela a déclenché un drame intérieur. C'est le comble du théâtre; une interprétation de ce qui est dit et comment c'est dit, qu'est-ce que ça recèle et qu'est-ce que ça révèle.»*<sup>296</sup>

As personagens estão permanentemente à procura de se afirmarem como entidades individualizadas, mas em busca da compreensão do outro, afirma Arnaud Rykner: «...l'une des figures essentielles qui structure ce théâtre soit celle de la quête et de l'interrogation...».<sup>297</sup>

*«Les agressions qui régissent les rapports entre les actants ne visent qu'à recouvrir l'adversaire d'une succession de masques qui l'empêcheront de se constituer une véritable identité...»*<sup>298</sup>

Não havendo uma definição que guie o espectador na aproximação às personagens em cena, a liberdade deste para as construir multiplica-se. A ausência de identidade, quer por parte das personagens quer por parte do narrador sarrautianos, numa polifonia generalizada, conduz o leitor ao papel de co-enunciador, ou seja, criador também ele do sentido. Também da parte do actor/intérprete, esta liberdade obriga a uma abordagem diferente na construção do papel que lhe é atribuído.

---

<sup>294</sup> Idem, ibidem, p. 12

<sup>295</sup> Idem, ibidem, p. 78

<sup>296</sup> Sarraute, Nathalie - Acteurs, nº34, 1986, citado por Angremy, Annie - Nathalie Sarraute: Portrait d'un écrivain, Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1995, p. 47

<sup>297</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 28

<sup>298</sup> Idem, ibidem, p. 25

«Puisque la psychologie n'est plus là pour nous imposer un caractère avec ses motivations, ses desseins clairs, son comportement analyse, et tout ce qui s'ensuit, il y a la place pour un imaginaire mille fois plus riche – ce qui demande à l'acteur un travail très nouveau par rapport à son approche du personnage.»<sup>299</sup>

Não é mais possível a análise da personagem do ponto de vista da significação, tendo em conta os seus sentimentos, emoções, percurso, carácter, etc., tratando-se mais de um veículo para transmissão de um ponto de vista do que uma '*persona*'.

«...une première difficulté pour les acteurs: partir de l'intérieur d'eux mêmes et ne s'accrocher à rien d'autre qu'à la relation qui va se créer entre eux, à ce qu'ils vont porter vers l'extérieur.»<sup>300</sup> Embora o teatro de Nathalie Sarraute seja apelidado de *teatro de texto*, o corpo não é esquecido. Pelo contrário, não se trata, apesar da falta de caracterização das personagens, de consciências descarnadas, entidades abstractas que veiculam uma comunicação meramente verbal, mas corpos efectivos que reagem ao discurso pelo discurso, pelas particularidades fonéticas, entoação, pronúncia, volume, etc., mas também pelo gesto e pelo silêncio. «C'est, dans chaque cas, le corps entier qui est impliqué, à travers de nombreuses notations relatives tour à tour à l'expression du regard, à la mimique, à la gestuelle, à la posture corporelle.»<sup>301</sup>

A ambiguidade significativa destes movimentos é, em grande parte das vezes, o motor de arranque para as dificuldades comunicativas entre as personagens, o jogo corporal acompanha, nem sempre de forma igualitária, o jogo verbal. A mínima inflexão na voz do interlocutor significa, os jogos fisionómicos, o olhar, as pausas no discurso são portadores de mensagem e não meros acasos.

«Cet échange continuel de signes, que les corps émettent, de même qu'ils émettent des humeurs, des effluves, des radiations, sont comme la base fondamentale à partir de laquelle se déploie le dialogue explicite. Il constitue un dialogue beaucoup plus continu, plus fiable, plus authentique que celui supporté par les paroles réellement prononcées. (...) Alors, les personnages sarrautiens atteints de cette sorte de passion herméneutique, qui semble

---

<sup>299</sup> Idem, *Ibidem*, p. 26

<sup>300</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute *Qui êtes-vous ?* La Manufacture, 1987, p. 20

<sup>301</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 121

parfois effleurer le délire, tout, dans le corps de l'autre, devient porteur de signes qu'il s'agit de relievier et d'interpréter.»<sup>302</sup>

O corpo é fundamental para a percepção dos *tropismos* pois traduz, mesmo que inconscientemente, a sensação antes de esta ser pensada, conhecida, verbalizada. Giselle, em *Le Planétarium*: «Le corps ne se trompe jamais: avant la conscience il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au-dehors avec une implacable brutalité des multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses – cette sensation de mollesse dans tout son corps, ce frisson le long de son dos...»<sup>303</sup>

«Les dramaturges n'ignorent plus maintenant que les silences ont leur *gestus*, [Brecht] qu'ils possèdent leur économie signifiante, que la mimique d'un visage ou la pantomime d'un corps (...) ne sont en rien l'adjuvant du langage, qu'elles sont douées d'autonomie et même, très souvent, du pouvoir de contredire les mots.»<sup>304</sup>

A análise que Étienne Souriau dedica ao teatro em *Les Grands Problèmes de L'Esthétique Théâtrale*, quer no que toca à definição de acção teatral quer no que toca à compreensão da personagem, adequam-se ao teatro sarrautiano: «L'action véritable se présente essentiellement comme une aventure collective, résultant de la fermentation intérieure du microcosme formé par les personnages choisis. (...) Chaque personnage est solidaire des autres ; bien mieux, il se reflète dans les autres et il reflète les autres.»<sup>305</sup>

Em cena torna-se mais fácil mostrar, pela vivência das personagens, esta comunicação conturbada onde tudo conta: a palavra, a pronúncia, o silêncio, a hesitação, o suspiro, o volume da voz, o timbre, etc. que a linguagem escrita apenas sugere através da pontuação ou da descrição. A personagem dramática adquire um novo estatuto como entidade incompleta e incoerente que necessita da coadjuvação do espectador para se construir.

---

<sup>302</sup> Idem, ibidem, pp. 125-126

<sup>303</sup> Sarraute, Nathalie – *Planetarium*. Gallimard, p. 382

<sup>304</sup> Sarrazac, Jean-Pierre - *L'Avenir du Drame*. L'Aire Théâtrale, p. 124

<sup>305</sup> Souriau, Étienne - *Les grands problèmes de l'Esthétique Théâtrale*. C. Doc. Univ. Sorbonne V, 1956, p. 21

Em Sarraute, as personagens questionam o outro procurando saber o que ele pensa e não diz, o que ele esconde, o que ele é, criando por vezes um ambiente de tortura psicológica, de ‘inquérito policial’, que obriga a um ‘desnudamento’, a uma confissão do que, usualmente, o sujeito guardaria para si. A relação interpessoal, sendo uma necessidade humana, é simultaneamente uma tortura, pelo que os diálogos sarrautianos se assemelham muitas vezes a um combate do qual há vencedores e vencidos. «Aucune conversation alors, même la plus banale, la plus familière, la plus indifférente, ne peut plus être neutre.»<sup>306</sup>

Para A. Rykner, este teatro não pode ser apelidado de «*théâtre de salon*», «*théâtre de chambre*» ou de «*laboratoire*» nem é comparável a um «*exutoire analytique*». Se é verdade que a presença constante de psicodramas dá por vezes a impressão de um trabalho terapêutico (ex. *Le Silence*: «Nous allons jouer à ça.» ou em *Le Mensonge*: «Il faut que quelqu’un fasse le menteur.», «Pierre, *rêveur* : Je répète ce que Simone a dit, avec le même rire, le même ton... J’essaie de refaire... les mêmes mouvements...») a realidade que acede às suas peças foge a qualquer sistematização.

«...la parole se présente comme une éventuelle thérapie, comme une façon de mettre en ordre le passé et le présent, de mettre au jour des motivations mystérieuses, des raisons sans raisonnements.»<sup>307</sup>

«Toute tentative de récupération ne peut que tourner court dans ce théâtre qui n’utilise la forme psychodramatique que pour libérer des énergies qu’il ne peut être question de contrôler.»<sup>308</sup>

As personagens sarrautianas crêem no poder da palavra para resolver as suas crises existenciais. Mas esta palavra libertadora revela-se uma falsa quimera.

«De même, ce théâtre ne nous propose pas d’histoire toute faite, ni de personnages tout faits. Tout est à faire, par le spectateur. C’est pourquoi le manque est l’élément moteur d’un tel théâtre.»<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Librairie José Corti, 1990, p. 14

<sup>307</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, p. 22

<sup>308</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. France : Gallimard, 1996, p. 1990

<sup>309</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 29

Não se trata de um teatro do qual pressentimos um fio condutor que nos desvelará no final o conhecimento do que é. Da mesma forma que é dada ao espectador a possibilidade de múltiplas construções em torno das personagens, também a ausência de uma intriga permite diferentes leituras quanto ao que antecedeu o que presenciamos e à sua prossecução, não havendo um princípio e fim que fechem a peça como 'uma história bem contada' segundo a tradição. No fim, ao espectador/leitor não restarão certezas, mas matéria para reflectir.

Nas peças de Sarraute a acção decorre de um diálogo já iniciado. Não existe preâmbulo, o espectador entra no decorrer de uma conversa, como não existe uma conclusão, o conflito implícito no *tropismo* permanece, não é resolvido. «A fábula provavelmente não acabou, dissolveu-se perante os excessos dos detentores do sentido e renasce sob formas parcelares e múltiplas, apelando fortemente ao receptor como parceiro.»<sup>310</sup>

«On constate (...) une volonté très nette de l'écrivain de dénouer l'action en escamotant ce qui faisait le sujet même du drame.»<sup>311</sup> (ex. *Le Silence* : Jean-Pierre começa a falar) Como se nada se tivesse passado, volta-se à segurança, à imobilidade, ao discurso previsível, como no acordar de um pesadelo que se dissipa à luz do dia. Em *Elle est là*, por exemplo, é indicação da autora uma diminuição crescente da luz à medida que a *ideia* perseguida se revela.

«Dar um título a uma peça é para o autor um processo de revelar as máscaras ou de mascarar o seu sentido.»<sup>312</sup> No caso de Nathalie Sarraute os títulos das suas peças revelam o tema que estas abordam, de forma simples e objectiva. *Le Mensonge* dissecas as questões que levanta a mentira; *Isma* trata precisamente da transformação do «isme» no final de certas palavras (ex. *comunisme*) em «isma» por determinado casal; *Le Silence* do desconforto provocado pelo silêncio de determinada personagem. Não existe qualquer tentativa de ludibriar o leitor, fornecendo-lhe pistas que o desviem do assunto que a peça explora.

---

<sup>310</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Introdução à análise do teatro. Edições Asa, 1992, p. 71

<sup>311</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. Gallimard, 1996, p. 1990

<sup>312</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Introdução à análise do teatro. Edições Asa, 1992, p. 46

## 2.4. O drama segundo Sarraute - O discurso do quotidiano posto a nu

«Ce qui m'intéressait c'était de montrer que, quand on a l'impression qu'il ne se passe rien, qu'il n'y a rien, eh bien il y a quelque chose qui se développe. Plus cela est à peine visible et paraît anodin à l'extérieur, plus cela m'intéresse.»

Nathalie Sarraute<sup>313</sup>

Nathalie Sarraute sempre se interessou pelo teatro. Por diversas vezes falou sobre o impacto que teve para si o espectáculo *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello que viu em 1923 numa encenação de Georges e Ludmilla Pitoëff no Studio des Champs-Élysées, assim como a leitura das peças de Tchekov.<sup>314</sup> Mas só na década de 60, Nathalie Sarraute escreve a sua primeira peça de teatro radiofónico em resposta ao desafio insistente de um jovem alemão, Werner Spies, a quem chamará «le père de mes pièces», para a Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart.

Sarraute começa então por escrever peças radiofónicas para a rádio alemã (*Le Silence* em 1964, *Le mensonge* em 1966 e *Isma* em 1970), o que é compreensível uma vez que a sua escrita, como a própria afirmou, não é visual centrando-se antes na palavra. Disso são prova as didascálias quase na totalidade referindo-se à colocação da voz, à entoação, e nunca à ocupação do espaço. Exs.: «voix calme», «criant», «voix tremblante», «indigné», «stupéfait»... No entanto, este número reduzido de indicações, são o ponto de apoio da *mise en scène* do seu teatro. «...la réalisation scénique tend à faire de ces indications les piliers sur lesquels repose toute conception spatiale: la parole porte le mouvement, le mot commande le geste.»<sup>315</sup>

E. Souriau coloca a questão se devemos considerar o teatro radiofónico como uma forma autêntica de teatro ou se o devemos considerar uma arte autónoma, dadas as suas particularidades,<sup>316</sup> uma vez que este teatro exige do seu auditório o mesmo tipo de esforço criativo que a leitura «...une existence portée

<sup>313</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 107

<sup>314</sup> Chegou a participar, como actriz, na peça de Virginia Woolf *Freshwater*, ao lado de Alain Robbe-Grillet e Ionesco, numa encenação de Simone Benmussa em 1983, no Théâtre du Rond-Point.

<sup>315</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 43

<sup>316</sup> Considerando como teatro radiofónico as peças compostas especialmente para a rádio e não o teatro retransmitido durante a representação ou as peças escritas para teatro que são depois adaptadas para emissão radiofónica.

par la seule réalité sonore crée autour de l'auditeur une présence de l'espace, du temps, des données sensibles, absolument spécifique et qui ne se confond ni avec celle de l'univers réel ni avec celle de l'univers théâtral.»<sup>317</sup> Porém, a imaginação do auditório não é homogênea, reagindo diferentemente de acordo com o tipo de imaginação que cada indivíduo possui. Por outro lado, a acção radiofónica exige um diálogo mais condensado, que não exclua o auditório que não acompanha a peça desde o início. A isto soma-se a falta de participação directa por parte do público. Sem a reciprocidade fundamental no teatro entre actores e público, a teatralidade subsiste? Souriau crê que sim, embora coloque o teatro radiofónico nos limites do objecto teatral. «Ici il existe encore sous la forme d'un théâtre en liberté, d'un théâtre ubiquitaire, vagabondant sur les ondes, mais sauvegardant l'essence de la théâtralité.»<sup>318</sup>

Já Pedro Barbosa considera que a rádio, por se tratar de um canal unidimensional, «...nada pode ter a ver com o teatro, cuja particularidade se funda na pluri-sensorialidade.»<sup>319</sup>, considerando este veículo como um canal essencialmente literário, ainda que se trate de uma literatura oral. Também Bianca Marinoni, citada por Pedro Barbosa, defende que o diálogo por si só não basta para conferir uma natureza teatral às obras criadas para a rádio. «O original radiofónico (...) ao ter profundas afinidades com a literatura, não as tem com o teatro, muito embora disponha enganadoramente da voz humana e do diálogo.»<sup>320</sup>

Pedro Barbosa rejeita, como outros autores, o Drama como género literário; do mesmo modo que a publicação do argumento de um filme não pode ser considerado Cinema, também um texto dramático não pode ser considerado Teatro, segundo este investigador.<sup>321</sup>

Importa para esta explicitação a distinção entre dramaticidade e teatralidade (tomando o Teatro como o somatório de ambos os conceitos), sendo o primeiro conceito concernante ao plano do texto e o segundo ao plano do espectáculo

---

<sup>317</sup> Souriau, Étienne - Les grands problèmes de l'Esthétique Théâtrale. C. Doc. Univ. Sorbonne V, 1956, p. 95

<sup>318</sup> Idem, ibidem, p. 101

<sup>319</sup> Barbosa, Pedro - Teoria do Teatro Moderno – A Hora Zero. Edições Afrontamento, 2003, p. 138

<sup>320</sup> Idem, ibidem, p. 140

<sup>321</sup> No entanto, o facto de o espectáculo teatral ser efémero confere ao texto dramático outra importância que o argumento de cinema não tem, uma vez realizado o filme. A peça de teatro adquire por isso a dupla função de registo e projecto do espectáculo.

(extensível a outras artes que não o Teatro, como a ópera, o bailado ou mesmo o circo).

Sob este entendimento, a dramaticidade é aquilo que é específico do texto teatral, considerando Pedro Barbosa o texto como «transcrição metateatral» do espectáculo onde o estrato dos diálogos se mantém, sofrendo uma oralização, e o estrato das didascálias desaparece, surgindo através de diferentes códigos, numa transmutação semiótica que se reflecte nos cenários, nos figurinos, etc., que podemos apelidar de discurso cénico.

Assim, quando um texto dramático não passa pelo palco, não pode chamar-se de Teatro. O Teatro só pode manifestar-se enquanto fenómeno cénico. É comumente aceite que «O dramaturgo, enquanto escritor, não faz teatro: cria um texto. Isto é, um projecto de teatro.»<sup>322</sup>

Para Ingarden seria errado afirmar que a peça teatral é uma realização da obra puramente literária correspondente, sendo a obra teatral uma obra nova (em comparação com a correspondente obra literária) não deixando de haver uma estreita relação entre ambas. Uma mesma obra literária abre-se à possibilidade de várias concretizações, sendo que, por vezes, as concretizações de uma obra ultrapassam os limites predeterminados pela mesma. Talvez por isso Nathalie Sarraute tenha afirmado: «... je serais incapable de juger une pièce en la lisant.»<sup>323</sup>

Sarraute não escreveu as suas peças a pensar na cena teatral; não foram peças escritas para serem vistas mas para serem ouvidas. Ora o teatro é uma arte interpessoal, relacional e socializante, como afirma Pedro Barbosa, portanto acontece de modo presencial num intercâmbio comunicativo entre actores e espectadores, numa transmissão imediata e irrepetível, pois nunca acontece duas vezes da mesma maneira. Assim, o seu registo, quer sonoro quer audiovisual nunca pode abarcar a totalidade desta experiência. Disso resulta, nas palavras de G. Strehler, não haver mais escritos de *homens de teatro* sobre esta arte. «... l'absence d'une véritable littérature sur le théâtre, due à des hommes de théâtre, vient-elle de ce qu'on ne peut pas restituer sur le papier (ni sur les bandes magnétiques ou par les moyens audiovisuels) des instants vécus

---

<sup>322</sup> Barbosa, Pedro - Teoria do Teatro Moderno – A Hora Zero. Edições Afrontamento, 2003, p. 60

<sup>323</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 67

dans une dimension «autre», des exigences profondes qui sont devenues souvenirs.»<sup>324</sup>

A polivalência sensorial do fenómeno teatral também passa pelo *calor humano* de que tantas vezes se fala relativamente aos espectáculos ao vivo, ou seja, à presença física do actor. «No teatro existe coincidência, no espaço e no tempo, entre actores e espectadores.»<sup>325</sup> e o século XX foi pródigo a tornar esta presença cada vez mais evidente.

O naturalismo exigia a quarta parede, ou seja, a total separação entre actores /personagens e público com vista à ilusão perfeita da realidade que ocorria no palco. O público tornava-se espectador de um mundo fictício e ao actor exigia-se representar como se ninguém presenciasse os acontecimentos «vividos» em palco. Uma das características determinantes da dramaturgia moderna, que podemos encontrar no teatro de Sarraute, é a recusa do realismo naturalista, a renúncia ao «fingimento da realidade», não significando com isso um total afastamento da realidade. A. Rykner escreve sobre o teatro de Sarraute : «rien de moins “réaliste” que cette parole qui fait venir à la surface des mots un réel invisible, jamais perçu, jamais entendu dans la vie de tous les jours.»<sup>326</sup>

A partir dos anos vinte, vários foram os dramaturgos e encenadores que reagiram ao afastamento entre espectador e actor (Artaud, Brecht, para só nomear dois) destruindo esta fronteira e com ela a ilusão perpetuada pela estética naturalista. Esta abolição é, para P. Barbosa, o fim da história do Teatro que apelida de Morto. «La fonction du cadre scénique est donc renversée. Il s’agit non de faire croire que la scène nous offre un fragment du monde réel qui s’inscrirait parfaitement sur l’espace du plateau mais de marquer que cette réalité scénique a été reconstruite, à la mesure et selon les modes du théâtre.»<sup>327</sup>

G. Strehler afirma que no teatro se pode falar em *ilusão verdadeira*, porque em cena tudo é verdadeiro e irrefutável, mais verdadeiro que no mundo. No entanto,

---

<sup>324</sup> Strehler, Giorgio - Un théâtre pour la vie: réflexions, entretiens et notes de travail. Fayard, 1980, p. 15

<sup>325</sup> Barbosa, Pedro - Teoria do Teatro Moderno – A Hora Zero. Edições Afrontamento, 2003, p. 78

<sup>326</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. France : Gallimard, 1996, p. 1987

<sup>327</sup> Strehler, Giorgio - Un théâtre pour la vie: réflexions, entretiens et notes de travail. Fayard, 1980, p. XVI

esta verdade não passa de uma ilusão. «Et elle tournerait vite au mensonge si elle ne se mettait pas en doute et ne conduisait pas le spectateur à découvrir, à reconnaître une autre réalité qu'elle-même.»<sup>328</sup>

Entre a redacção do seu primeiro livro *Tropismes* (iniciado em 1932 e publicado em 1939) e a sua primeira peça *Le Silence*, que data de 1964, há um intervalo de 32 anos. A própria autora confessou que era sua convicção não lhe ser possível escrever para teatro, uma vez que o seu campo de exploração se centrava na «*sous-conversation*», no pré-diálogo, ao passo que a cena vive do diálogo. Nos seus romances o diálogo era o espaço de dissimulação do *tropismo*, produzido na pré-consciência e ser-lhe-ia impossível comunicar o *tropismo* através de imagens como no romance.

Além disso, a acção, tão presente no espaço cénico, estava quase ausente da sua escrita. «Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation, du pré-dialogue, où les sensations, les impressions, le «ressenti» sont communiqués au lecteur à l'aide d'images et de rythmes, ici se déployait dans le dialogue lui-même. La sous-conversation devenait la conversation.»<sup>329</sup>

«La sous-conversation est par définition un non-dit, le théâtre au contraire vit de la parole. Le tropisme ne s'exprime même pas sous la forme du monologue intérieur.»<sup>330</sup>

Lucette Finas observa que a «*sous-conversation*» nos acompanha permanentemente, não estando necessariamente ligada a um mundo secreto que queremos esconder. Dizemos a nós próprios uma data de coisas ao longo do dia, que não são audíveis por várias razões: educação, decência, fé, delicadeza para com os demais...; se pronunciar algumas dessas palavras poderia fazer perigar as nossas relações, outras há que não surtiriam qualquer efeito, no entanto, excusamo-nos a dizê-las por as considerarmos simplesmente desnecessárias. Sarraute «...fait souvent du pré-dialogue l'équivalent de ce qu'on ne doit point dire.», as suas personagens dizem aquilo que usualmente

---

<sup>328</sup> Idem, *ibidem*, p. XXII

<sup>329</sup> Sarraute, Nathalie - *Oeuvres Complètes*. Gallimard, 1996, p. 1708

<sup>330</sup> Rykner, Arnaud - *Théâtre du Nouveau Roman* – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, pp. 35-36

não nos atrevemos a dizer; o diálogo desce então ao nível dos movimentos interiores, que são a substância dos seus romances. O interior é exteriorizado numa espécie de inversão entre o visível e o invisível, «alors apparaît la trame de nos sensations les plus intimes et les plus confuses.»<sup>331</sup>

«La scène est un lieu privilégié où la langue se mue en poésie, où la signification dépasse les données du réel, où souvent le metteur en scène trace un subtil faisceau de correspondances, chacune venant, comme un écho, moduler et prolonger le reste.»<sup>332</sup>

O *tropismo* destruidor assume nas seis peças da escritora diferentes origens: em *Le Silence*, trata-se de um silêncio sentido como desconfortável, ameaçador; em *Le Mensonge*, a pequena mentira, a omissão; em *Isma*, a simples pronúncia da terminação em *isme* que é pronunciada por um casal como *isma*; em *C'est beau* a interdição de certas palavras; em *Elle est là* o silêncio que impede o conhecimento do que o outro pensa, da ideia que defende e, finalmente, em *Pour un oui ou pour un non*, novamente a pronúncia, a acentuação de uma determinada palavra que conduz a uma reinterpretação de muito do que foi dito anteriormente, numa reavaliação de uma longa amizade.

A causa do *tropismo* aparece em todas as seis peças como algo insignificante, mas o comportamento emotivo que este despoleta é enorme. É esta desproporção que suscita a comicidade do teatro sarrautiano, evitando que caia no domínio do trágico. «Dépouillement, concentration extrême, fatalité tragique du mot. Jamais le logo-drame n'avait été aussi loin sur la voie de sa propre épiphanie.»<sup>333</sup>

O teatro de Nathalie Sarraute passa exclusivamente pela palavra, a que poderemos apelidar *palavra-acção*<sup>334</sup> uma vez que é ela que despoleta o conflito, que é nela que ele se desenvolve, sendo simultaneamente o detonador do conflito e a própria acção. «Cette dramatisation résulte de l'usage presque

<sup>331</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. Gallimard, 1996, p. 1985

<sup>332</sup> Blancpain, M. [et al.] - Les Français a travers leur Théâtre. Clé International, 1984, p. 31

<sup>333</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 77

<sup>334</sup> Michel Vinaver distingue entre a «parole-action» e a «parole-instrument», sendo que a primeira modifica a situação e a segunda serve para transmitir as informações necessárias à progressão da acção.

exclusivement pragmatique que la romancière fait du langage.»<sup>335</sup> Pascale Fautrier descreve assim a acção no drama sarrautiano :

«Nulle possibilité de s'appuyer sur une action extérieure. C'est le seul grossissement de la sensation qui doit produire la dramatisation. La description des différentes facettes ou fluctuations du tropisme constitue les péripéties d'une action entièrement intérieure.»<sup>336</sup>

A Sarraute interessa em particular a prática social, a relação intersubjectiva, a relação entre o que é pensado, o que é dito, o que é percebido, o que é sentido, o que fica por dizer, a percepção do outro como adversário necessário. Estuda o que fazemos com as palavras, o que elas escondem e o que elas revelam. Sarraute “redobra” o sentido mostrando que por detrás da palavra, já significativa, se esconde um mundo ainda mais cheio de significação, o da sensação. A sub-conversação, como anteriormente já foi dito, antecede a forma discursiva, é um fenómeno do domínio sensorial. Tudo fala e tudo tem sentido, cabendo a cada um descortinar o que se esconde por detrás do sentido aparente. Ainda segundo P. Fautrier: «...le drame de la parole qui fonde le théâtre de Nathalie Sarraute repose sur l'écart existant entre le langage et ce qui le motive.»<sup>337</sup> A necessidade de colmatar esta distância passa também ela pela linguagem, único campo de acção para a personagem sarrautiana. «On est loin de tout réalisme et l'on se trompe lorsqu'on croit entendre des conversations anodines, ordinaires...».<sup>338</sup>

A singularidade do teatro de Sarraute reside na *decalage* entre a conversação anódina e superficial e o nível de movimentação mais profundo a que habitualmente nos recusamos a descer. «Peu importe en fait le sens propre à chaque mot; ce qui occupe Nathalie Sarraute c'est le sens que lui confère l'acte de la profération, la charge émotionnelle, la motivation profonde qui l'accompagne.»<sup>339</sup>

Segundo Armelle Héliot, na verdade trata-se de expôr o que se esconde por detrás da aparência anódina da conversação quotidiana, radicalizando a procura

---

<sup>335</sup> Idem, *ibidem*, p. 37

<sup>336</sup> Sarraute, Nathalie – Pour un oui ou pour un non. Gallimard, 2006, p. 13

<sup>337</sup> Idem, *ibidem*, p. 41

<sup>338</sup> Héliot, Armelle [et al.] - Littérature, n° 118, Larousse, pp. 62-63

<sup>339</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 37

das motivações para o que é dito e revelando assim os «jogos sociais» contidos no discurso. Não há um afastamento da realidade, mas o desvelar de uma camada mais profunda da realidade que nos é mais próxima e por isso mesmo a que é menos escrutada. Tudo é passível de interpretação, nada é gratuito, portanto tudo é significativo, falar ou não falar.

Não estamos no domínio da semântica, mas da pragmática. Interessa o que foi percebido, independentemente do significado das palavras, e o que é percebido depende em grande parte do *como* é dito, da entoação, da atitude corporal, do contexto, e por aí adiante.

Torna-se difícil resumir uma peça de Sarraute porque vive da sensação e não de acontecimentos, daí que seja a própria autora a dizer que *nada se passa* nas suas peças. A falta de acção vigente nas obras sarrautianas justifica-se, segundo a autora, pelo facto de que quando estamos ocupados não damos atenção aos *tropismos*; as sensações que adquirem uma importância vital quando estamos disponíveis.

«Ce que Nathalie Sarraute écrit, c'est de la parole. Une parole, c'est-à-dire la combinaison d'un mot et de son intonation, une intonation faite de souffle, de modulations, de rythmes, donc de charges émotives, d'intentions infimes qui donnent au mot son sens, au double sens de ce mot... (...) Cet échange de paroles, seul, installe le danger. Pas d'action, pas d'intrigue, c'est par l'effet de cet échange que l'action dramatique va se former, que les liens vont se tendre et se détendre.»<sup>340</sup>

P. Brook falou sobre a necessidade de dar atenção a todas as palavras nas obras de Tchekov, porque mesmo se se trata de diálogos que quase poderiam ser transcritos da «conversação quotidiana», foram trabalhados pelo autor para apresentarem de forma concentrada os conflitos da vida humana. Nenhuma frase é, por isso, dita por acaso.

«El actor y el director deben seguir el mismo proceso que el autor, que consiste en ser consciente de que ninguna palabra, por inocente que parezca lo es. Cada palabra contiene por sí misma, y en los silencios que

---

<sup>340</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 16

la preceden y la siguen, todo un entramado tácito de energías entre los personajes.»<sup>341</sup>

Sarraute expõe o drama das relações humanas, não recorrendo a grandes acontecimentos, mas desnudando as triviais conversas do dia-a-dia, recorrendo, a maioria das vezes, ao espaço familiar; «Vous devez vous méfier du moindre mot, il en sait plus sur vous que le plus savant des psychologues.», afirma a autora. O poder da palavra, mesmo a mais anódina, do discurso banal do quotidiano, é uma arma para a edificação de um pensamento colectivo, único, conduzindo à morte do indivíduo enquanto ser único. E não é só a palavra que conta para o nascimento do *tropismo*, mas a fonética, a musicalidade da palavra dita. Por isso mesmo Nathalie Sarraute lia todo o seu trabalho em voz alta e mesmo quando o dava a conhecer ao marido, Raymond, o seu primeiro ‘leitor’, fazia questão de ser ela própria a ler-lho em voz alta ao invés de lho dar a ler. «J’ai l’impression que quand je les lis à haute voix, je retrouve ce que j’entends quand j’écris.(...) Quand des acteurs les lisent, cela me paraît souvent faux.»<sup>342</sup>

«...tous les phénomènes qui relèvent de l’accent, de la réalité auditive du message verbal, chargés par elle d’une valeur d’autant plus significative qu’ils sont en grande partie involontaires et même souvent inconscients.»<sup>343</sup>

Quer no romance quer no teatro de Nathalie Sarraute, não se trata apenas do sentido da palavra que é pronunciada, mas o contexto em que é feita, em que tom, com que entoação, com que expressão facial, que vai provocar a ‘fissura’, o confronto perante uma afirmação ‘insincera’. Segundo Margarida Vale de Gato «...esta autora tem em mente que todo o texto ocorre em con-texto, que são as palavras contextualizadas que desencadeiam os movimentos interiores, por vezes extraíndo o que de mais profundo existe na consciência.»<sup>344</sup> O sentido de uma palavra pode ser totalmente alterado pelo simples tom em que é dita.

«La réaction se fait malgré nous. C’est l’autre qui peut juger du dehors en disant: “Quelle susceptibilité!” Mais nous ne nous disons pas ça. (...) Il faut

<sup>341</sup> Brook, Peter - La Puerta Abierta. Barcelona, Alba Editorial, 1993, p. 20

<sup>342</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 157

<sup>343</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. José Corti, 1990, p. 300

<sup>344</sup> Sarraute, Nathalie - Palavras em Aberto. Editorial Notícias, 1999, pp. 14-15

pour cela prendre du recul et réfléchir, faire de soi un personnage et dire:  
“Ah! Ça prouve que je suis susceptible!” mais, sur le moment, quand on le reçoit, on ne sent rien de tout ça. Je me place toujours à ces endroits-là, à ces moments-là.»<sup>345</sup>

«Ses pièces ne s’ouvrent pas sur des événements qui provoquent la parole (...) mais sur la parole qui provoque l’événement...»<sup>346</sup> É através da palavra que a progressão dramática se dá, de réplica em réplica, o que leva a que Rykner baptize o teatro de Sarraute de «*logo-drame*». A natureza do seu teatro, a sua essência reside realmente no *logos*. Esta permanência no âmbito da palavra levou alguns críticos (ex. André Ransan) a designarem o seu teatro como «cerebral e difícil» por excluir a acção física, a peripécia, o acontecimento. Rykner discorda destas afirmações, uma vez que, embora seja um teatro da palavra não é sua pretensão desenvolver «teorias da linguagem» ou passar uma «mensagem», uma «ideia»; estamos no domínio sensorial, onde a conversação espontânea denuncia o conflito, aparecendo como catalisadora das acções e reacções entre os dialogantes. É neste sentido que Sarraute foi comparada a Marivaux, nesse jogo de palavras, de reacções espontâneas e irreflectidas. Se Marivaux foi um autor que respeitou, grosso modo, as regras da dramaturgia clássica, também é certo que as suas peças denotam forte influência da comédia italiana, no que respeita ao ritmo, movimento, disfarce, etc. Talvez por isso tenha sido necessário esperar pelo século XX para que fosse consagrado como escritor clássico. Marivaux recorre à palavra-acção para sustentar, desenvolver ou suspender a intriga, a famosa «prova marivaudiana» a que o herói tem de se submeter é uma prova verbal, adquirindo a linguagem a força motriz da acção. «La force créatrice et révélatrice du langage marivaudien, en fait donc un ennemi dangereux pour celui qui désire cacher la réalité refoulée des sentiments amoureux.»<sup>347</sup>

Um dos comportamentos-tipo, uma das estratégias de defesa das personagens principais das suas peças é o silêncio, o «discours retenu» (“Prenez que je n'ai rien dit”). Não é esta também uma das estratégias das personagens

<sup>345</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 165

<sup>346</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 44

<sup>347</sup> Sanaker, John Kristian - Le Discours mal apprivoisé - essai sur le dialogue de Marivaux. Solum Forlag, 1987, p. 40

sarrautianas? Recorde-se «F.» na peça *Elle est là*. A impotência linguística que perpassa todas as personagens marivaudianas perante a descoberta do amor, condu-las a um discurso perturbado, inconsistente, desordenado. A incompreensão perante o discurso marivaudiano resultou desta procura de reproduzir o estilo de conversação, com réplicas curtas e vivas ao invés das grandes tiradas racionalmente ordenadas do estilo clássico. «Le dialogue de Marivaux relève plus du domaine de l'existence que celui de l'essence.»<sup>348</sup> O discurso destas personagens é marcado pela espontaneidade, por palavras aparentemente não reflectidas, por vezes repetidas. O discurso marivaudiano serve-se de forma recorrente da parataxe, construção que «desarticula a expressão do pensamento, em favor da dos sentimentos» (Marlyse Meyer).

As suas personagens representam, como as de Sarraute, um estado e não um carácter/tipo. «Le personnage marivaudien parle, et en parlant il 'se parle', c'est à dire qu'il se donne une identité en verbalisant une matière psychologique latente.»<sup>349</sup> denotando uma modernidade que na época não poderia ser totalmente compreendida. «Aussi pourrait-on dire du logo-drame en general qu'il est un continuel va-et-vient du Moi entre l'adhésion à la parole de l'Autre et le repli sur sa propre parole, entre la fusion avec le monde et ses compromissions et la revendication – toujours destructrice – d'une individualité éprise de pureté et de vérité.»<sup>350</sup>

Nesta analogia entre o teatro de Sarraute e o de Marivaux, Jean Rousset nota que o narrador sarrautiano se transforma em «*personnage-témoin*», observando com acuidade o jogo dos protagonistas. A diferença reside no facto de as personagens de Sarraute irem mais longe nesse papel, não se contentando a soltar a rede que aprisiona os sentimentos dos seus pares, mas descendo a esses locais secretos onde a emoção ainda se encontra num estado confuso, não realizada.

A linguagem verbal é o lugar da ambiguidade dos sentimentos - *marivaudage*. «Voilà donc un universe où le rôle du langage créateur est primordial: l'amour n'a pas d'existence réelle sans la parole d'amour.»<sup>351</sup> Mais do que um efeito, afinal,

---

<sup>348</sup> Idem, ibidem, p. 92

<sup>349</sup> Idem, ibidem, p. 97

<sup>350</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 76

<sup>351</sup> Idem, ibidem, p. 35

um ritmo, uma dinâmica de trocas verbais feita de ligações inesperadas, de sobressaltos, de recuos, de uma distância posta entre o sujeito e o seu discurso, como se as palavras significassem à revelia da vontade do sujeito falante, movidas pelo sentimento: «Le discours-crise deviant donc en même temps un discours formateur. Le personnage marivaudien parle, et en parlant il 'se parle', c'est à dire qu'il se donne une identité en verbalisant une matière psychologique latente.»<sup>352</sup>

*La Harpe* considerou o seu estilo como a mistura mais bizarra de metafísica e locuções triviais; Voltaire acusou-o de esmiuçar em demasia as paixões, afirmando: Marivaux *pèse des riens avec des balances en toile d'araignée*. Pouco dado a responder a críticas, Marivaux reservou-lhe este alerta iluminado, publicado no *Pharmason* em 1712:

«Vous vous étonnez qu'un rien produise un si grande effet. Et ne savez-vous pas, raisonneur, que le rien est le motif des plus grandes catastrophes qui arrivent parmi les hommes? Ne savez-vous pas que le rien détermine ici l'esprit de tous les mortels; que c'est lui qui détruit les amitiés les plus fortes, qui finit les amours les plus tendres, qui les fait naître tour a tour...»  
(citado por Gazagne)<sup>353</sup>

Henri Coulet nota que (...) Marivaux ne s'est asservi à aucune forme académique, à aucune loi d'aucun genre littéraire, ce qui lui a permis de créer (...) une nouvelle et très diverse comédie (...). S'il est subversif, c'est bien par cette liberté.<sup>354</sup>

«L'art de faire quelque chose de rien», com que classificaram a sua prática artística, pode querer significar uma de duas coisas: valorização do gesto de (re)inventar/(re)elaborar; crítica à aparente banalidade dos temas e situações. A alma dos homens aparece sempre mascarada, mas «dans le rôle que chaque homme compose pour soi, une parcelle de la vérité apparaisse: c'est le réel qui émerge, malgré l'apparence mensongère qui avait été adoptée.»<sup>355</sup>

<sup>352</sup> Sanaker, John Kristian – Le discours mal apprivoisé: essai sur le dialogue de Marivaux. Solum Forlag, 1987, p.97

<sup>353</sup> Gazagne, Paul – Marivaux par lui-même. Éditions du Seuil, 1954, p. 37

<sup>354</sup> Salaün, Franck (direction) – Marivaux subversif? Éditions Desjonquères, 2003, p. 21

<sup>355</sup> Idem, ibidem, p. 34

A. Rykner defende, por isso, que a passagem pelo teatro não foi um *accidente*, como alguma crítica afirmou, mas uma *quasi-nécessité* literária, uma consequência expectável.

«...le domaine scénique apparaît quasiment comme l'aboutissement logique des romans de Nathalie Sarraute.»<sup>356</sup> dado o relevo que a autora atribui ao diálogo nos seus romances, e à dimensão performativa da linguagem, dando atenção a particularidades como o sotaque ou a forma de pronunciar as palavras.

O tema recorrente do seu trabalho, também no teatro, é «ce qui s'appelle rien». «À la surface il n'y a rien, à peu près rien.» que possa distrair da verdadeira questão : «le ressenti». Em *Le Mensonge*, por exemplo, se Sarraute tivesse recorrido a uma grande mentira, das que ferem os sentimentos mais primários de qualquer pessoa, não seria possível deixar a superfície, o domínio do visível. Era necessário encontrar uma «mentira no estado puro», uma mentira «abstracta» que em nada afectasse a vida dos envolvidos, despoletando apenas uma sensação desagradável. «Une contre-vérité dite par quelqu'un qui nous est indifférent.»<sup>357</sup> Objectivo : «découvrir sous la carapace de l'apparence rassurante, tout un monde d'actions cachées, une agitation qui est pour moi la trame invisible de notre vie.»<sup>358</sup>

A. Rykner apelida os seus textos de *logodramas*, onde todo o agir é um agir verbal; uma «peça falada» diríamos nós.

A estrutura básica das peças de Sarraute pode resumir-se do seguinte modo: uma personagem (ou um casal de personagens) destaca-se do resto do grupo partindo deste (s) o impulso do lançamento do «logo-drame» e sua finalização. O conjunto das restantes personagens reage a esta figura central. «Sarraute propose ainsi une sorte de *jeu* de la vérité dont la règle nouvelle consistera à dire tout ce que l'on taisait d'ordinaire.»<sup>359</sup> Alguns exemplos :

«H.2 : (...) Vous serez forcée de l'écouter. Je le ferai entrer que vous le vouliez ou non.»<sup>360</sup>

<sup>356</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 38

<sup>357</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. Gallimard, 1996, p. 1711

<sup>358</sup> Idem, ibidem, p. 1710

<sup>359</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 113

<sup>360</sup> Sarraute, Nathalie – Théâtre (Elle est là). Gallimard, 1978, p. 18

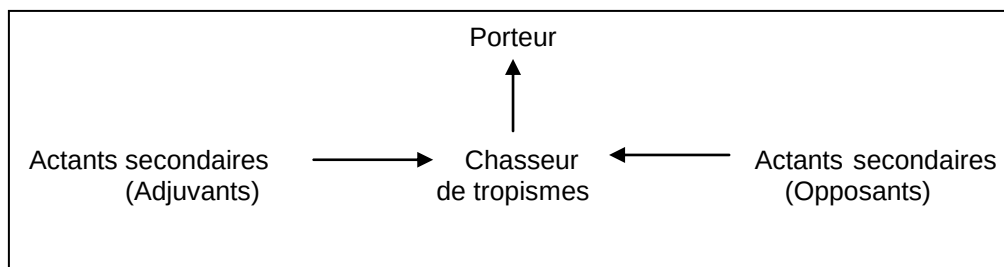
«Lui : Eh bien, je me permets à mon tour de rappeler tout le monde à l'ordre, je me permets d'exprimer comme vous, à haute voix, ma petite opinion sur ce qui est en train de se passer.»<sup>361</sup>

«Jacques : (...) Faites-nous une démonstration.»

«Jacques : Mais qu'est-ce que ça peut faire, que vous vous taisiez ou non ? Qui ne dit mot consent, c'est tout pareil.»<sup>362</sup>

Para Maurice Cagnon esta voz é mesmo a única verdadeira, ou seja, reduz o diálogo sarrautiano a uma espécie de «monólogo interior» considerando as restantes vozes como ecos, umas vezes concordantes e outras vezes discordantes. Rykner não é da mesma opinião, afirmando que se esta voz principal é o detonador do «logo-drame», este só é desenvolvido porque encontra o obstáculo da voz do *outro*. É por causa desta resistência que o conflito nasce e cresce.

Eis o modelo actancial do «*logo-drame*» segundo Rykner:



O «chasseur» é aquele que é sensível à palavra e é neste sentido, a personagem mais próxima de Sarraute. «Il est en quête perpétuelle de la rectitude du dialogue.»<sup>363</sup> É o *porteur* que faz nascer o *tropisme*, mas nem sempre a “origem” está presente: em *Isma*, por ex., os Dubuit não aparecem nunca e em *Le Silence* o mutismo de uma das personagens produz o mal estar necessário ao conflito. Quanto às restantes personagens, elas constituem «a gente», uma massa indiferenciada necessária, enquanto adjuvante ou oponente ao combate travado em cena; são uma espécie de tribunal, ajuizando sobre o

<sup>361</sup> Idem, *Théâtre (Isma)*. Gallimard, 1978, p. 71

<sup>362</sup> Idem, *Théâtre (Le Mensonge)*. Gallimard, 1978, pp. 108 e 110

<sup>363</sup> Rykner, Arnaud - *Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras*. José Corti, 1988, p. 47

desenrolar da argumentação. São «eles» que condenam Pierre em *Le Mensonge*; são «eles» que condenam H1 em *Le Silence*, são «eles» que classificam H2 como pessoa que «rompe por tudo e por nada». O *chasseur* está sempre só face ao mundo.

É um teatro radical no sentido em que vai ao fundo da realidade, mostra aquilo que a realidade seria se despida das convenções sociais que a enquadram. Daí que Rykner chame como referência para a compreensão deste teatro Antonin Artaud e o seu Teatro da Crueldade,<sup>364</sup> o qual reivindica para a linguagem a expressão do nada.

«Se o teatro essencial se compara à peste não é por ser contagioso mas por, tal como a peste, ser a revelação, a apresentação, a exteriorização dum profundo íntimo de crueldade latente, por meio da qual todas as potencialidades perversas do espírito se fixam, quer sobre um indivíduo quer sobre um povo.»<sup>365</sup>

«Tudo o que abandona o domínio da percepção ordenada e clara ao nível das coisas escritas, tudo o que visa criar uma inversão das aparências, introduzir uma dúvida na posição das imagens do espírito em relação umas às outras, tudo o que provoca a confusão sem destruir a força do pensamento que irrompe, tudo o que inverte a relação entre as coisas conferindo ao perturbado pensamento um ainda mais vasto ar de verdade e violência, tudo isto oferece à morte uma saída, põe-nos em contacto com os mais purificados estados do espírito em cujo seio a morte se exprime.»<sup>366</sup>

É com uma total economia de meios que Sarraute coloca em cena verdadeiras batalhas, onde se destrói e se é destruído pela palavra. «Comme arme, il [le mot] perd quasiment sa qualité de signe. (...) Il ne *signifie* plus, il *est*. Il ne *dit* plus, il *fait*.»<sup>367</sup> Com efeito, «... la scène sarrautienne n'est noyée ni dans le sang,

<sup>364</sup> O Teatro da Crueldade (Antonin Artaud, 1896-1948): rigor violento e condensação extrema dos elementos cénicos; temática cósmica e universal; árida pureza moral. Recusa da prática psicologista e racional - recuperação da magia e do ritual; recusa da linguagem racional – linguagem encantatória, busca de um poder «concreto e absoluto» das palavras. In Manual do Teatro de Antonino Solmer, Temas & Debates.

<sup>365</sup> Artaud, Antonin - O teatro e o seu duplo. Fenda, 1989, p. 31

<sup>366</sup> Idem, A arte e a morte. Hiena Editores, 1956, pp 13-14

<sup>367</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 50

ni dans le sperme, ni dans les larmes. Elle l'est dans les mots, les silences, les intonations. Elle ne montre pas, elle parle; elle n'étale pas, elle vit. Et c'est pour cela qu'elle est véritablement tragique.»<sup>368</sup>

A tortura que é exercida sobre o outro passa pelo recurso à palavra que fere, ao silêncio, à atitude; mas a autora nega atribuir-lhes qualquer conotação moral.

«Je suis toujours très surprise quand les gens attribuent à ces “tropismes” des qualifications d'agressivité, de morbidité que je ne leur attribue absolument pas. Ils se produisent, ils sont là, je les vois comme je vois cette porte ou un objet quelconque mais jamais je ne me place au-dehors pour les qualifier moralement.»<sup>369</sup>

Os textos de Sarraute, ainda que longe das convenções do classicismo e do naturalismo romântico-burguês, possuem unidade de acção, de tempo e de lugar, mas é à linguagem que cabe o papel detonador. Aqui a palavra é acção e não instrumento da acção; falar é agir.

Todo o teatro contemporâneo trabalha a língua do quotidiano, quer suavizando-a (eliminado as rupturas, balbucios e tartamudeios da conversa vulgar) quer tendo em conta essas imprecisões, repetições, hesitações. Tal é o caso de Sarraute. O recurso à linguagem do quotidiano tem por objectivo fazer com que o auditório, à semelhança das personagens, participe imediatamente da experiência *tropísmica*. «Il faut que l'insolite prenne un air d'évidence, qu'il ait la force de conviction d'une expérience quotidiennement vécue par chacun et dont rend compte le langage quotidien.»<sup>370</sup>

Trata-se de uma postura semelhante à escolha imagética nos seus romances, cuja simplicidade tinha o mesmo objectivo comunicacional. «A metáfora obriga-nos a interrogarmo-nos sobre o universo da inter-textualidade e, ao mesmo tempo, torna o contexto ambíguo e multi-interpretável.»<sup>371</sup> É o contraste entre «le fond insolite et la forme familière» que dá a estes movimentos um carácter mais dramático e violento, produzindo, por vezes, um efeito cómico.

<sup>368</sup> Idem, Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 51

<sup>369</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 70

<sup>370</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. Gallimard, 1996, p. 1709

<sup>371</sup> Eco, Umberto – Os Limites da Interpretação. Difel, p. 177

«...le constant mouvement dans mêm pièces, de haut en bas et de bas en haut. En haut, se trouvent les formes habituelles, sécurisantes, des définitions, des catégories de la psychologie traditionnelle, de la morale, qui emprisonnent et neutralisent cet indéfinissable [le tropisme] (...) ceux qui se meuvent au niveau des tropismes ne peuvent se maintenir (...) et à tout moment ils descendent, en s'efforçant d'entraîner les autres.»<sup>372</sup>

O drama moderno esvaziou o domínio doméstico, restando uma absurda e falsa protecção sobre o exterior. O sentimento do trágico no teatro contemporâneo resulta do modo como o homem habita o mundo. Alguns críticos que não viram nestes diálogos mais do que a banal conversação do dia-a-dia, numa opção pelo laconismo.

«La parole, dans le drame moderne, est un signe fracturé: le personnage parle, mais la pensée gît ailleurs, ajournée dans l'espace du langage. Entre la pensée et l'élocution, que la Poétique d'Aristote présentait comme un couple soudé et solitaire, exprimant le passage de la puissance à l'acte, s'intercale l'obstacle de la non-adéquation de l'homme au langage, de l'aphasie ou de la logorrhée. Le non-dit creuse le dialogue dramatique et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence.»<sup>373</sup>

Recurso recorrente na sua escrita, os pontos de reticência informam sobre um discurso em permanente construção, com as naturais hesitações de quem está a «falar pensando», dando espessura ao que é deixado por dizer. «D'autant que souvent, dans la vie, le vrai silence est bruyant et procède plus d'un trop-plein que d'une absence de mots.»<sup>374</sup> Sobre este silêncio Rykner diz «...c'est lui qui constitue le vrai contenu sémantique, alors que la phrase tend à n'être, en soi, qu'une forme vaine qui a besoin de ce qui l'entoure, de ce qui la délimite, pour signifier.»<sup>375</sup>

«Les dramaturges n'ignorent plus maintenant que les silences (...) possèdent leur économie signifiante, que la mimique d'un visage ou la pantomime d'un corps (...) ne sont en rien l'adjuvant du langage, qu'elles

<sup>372</sup> Sarraute, Nathalie - Oeuvres Complètes. Gallimard, 1996, p. 1710

<sup>373</sup> Sarrazac, Jean-Pierre - L'Avenir du Drame. L'Aire Théâtrale, p. 119

<sup>374</sup> Idem, ibidem, p. 120

<sup>375</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 38

sont douées d'autonomie et même, très souvent, du pouvoir de contredire les mots.»<sup>376</sup>

«H.1, *gémissant* : (...) Votre silence m'a poussé de tout son poids... (...)

H.1 : (...) Sans oeuvre, [le silence] c'est plus fort. Sans rien faire – c'est très fort. Rester là, silencieux, n'avoir jamais rien fait...»<sup>377</sup>

No teatro «...a vida é mais visível, mais legível do que no exterior...»<sup>378</sup> uma vez que se apresenta mais concentrada. O movimento de compressão de que nos fala P. Brook, como antes dele outros autores, consiste em retirar o que não seja absolutamente necessário.

As peças de Sarraute carecem de apresentação, ou seja, do momento da exposição que dá a entrada no assunto a tratar, como também carecem de conclusão ou desenlace, que nos informe sobre a resolução do conflito.

É de forma abrupta, diríamos, que somos lançados nas situações que a autora desenvolve nas suas peças de teatro e é, igualmente, de forma abrupta e ambígua que elas terminam, deixando-nos com mais perguntas do que respostas. «La plupart des auteurs dramatiques acceptent l'idée classique de la loi d'intérêt : il faut amener le spectateur à se poser une question dès le début de la pièce et répondre à cette question au dénouement.»<sup>379</sup> Aristóteles, na Poética, falava a este propósito na unidade de acção. «...[que] as fábulas bem compostas não comecem nem acabem por acaso... a fábula, que é imitação de uma acção ... deve ser una e inteira...»<sup>380</sup>

O texto sarrautiano está longe de cumprir esta premissa, terminando com um final «aberto», deixando na ambiguidade a resolução das situações. Neste caso, o espectador é lançado numa cena já a decorrer e que termina de forma inconclusiva: a solução é esperada e desejada, mas deve resultar do concurso consciente do público.

«A obra inacabada é a própria manifestação do processo desestabilizador de personalização, que substitui a organização hierarquizada, contínua, discursiva, das obras clássicas, por construções instáveis de escala

<sup>376</sup> Sarrazac, Jean-Pierre - L'Avenir du Drame. L'Aire Théâtrale, 1981, p. 124

<sup>377</sup> Sarraute, Nathalie – Théâtre (Le Silence). Gallimard, 1978, pp. 134 e 141

<sup>378</sup> Brook, Peter - O diabo é o aborrecimento, Edições Asa, 1993, p. 19

<sup>379</sup> Blancpain, M. [et al.] - Les Français a travers leur Théâtre. Paris : Clé International, 1984, p. 202

<sup>380</sup> Vários - Estética Teatral: textos de Platão a Brecht. Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 27

variável, indeterminadas pela ausência de pontos de referência absolutos, estranhas às coacções da cronologia.»<sup>381</sup>

«...la fin logique des pièces de Sarraute serait (...) un massacre mutuel; mais l'auteur coupe court. (...) La fin n'est qu'un palliatif, jamais un dénouement véritable.»<sup>382</sup>

Torna-se difícil resumir uma peça de Sarraute porque estas vivem da sensação e não de acontecimentos, daí que seja a própria autora a dizer que *nada se passa* nas suas peças, são «palavras que se dizem».

«Ce que Nathalie Sarraute écrit, c'est de la parole. Une parole, c'est-à-dire la combinaison d'un mot et de son intonation, une intonation faite de souffle, de modulations, de rythmes, donc de charges émotives, d'intentions infimes qui donnent au mot son sens, au double sens de ce mot... (...) Cet échange de paroles, seul, installe le danger. Pas d'action, pas d'intrigue, c'est par l'effet de cet échange que l'action dramatique va se former, que les liens vont se tendre et se détendre.»<sup>383</sup>

«El actor y el director deben seguir el mismo proceso que el autor, que consiste en ser consciente de que ninguna palabra, por inocente que parezca lo es. Cada palabra contiene por sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen, todo un entramado tácito de energías entre los personajes.»<sup>384</sup>

P. Brook comentava a necessidade de dar atenção a todas as palavras nas obras de Tchekov, porque mesmo se se trata de diálogos que quase poderiam ser transcritos da «*conversação quotidiana*», foram trabalhados pelo autor para apresentarem de forma concentrada os conflitos da vida humana. Nenhuma frase é, por isso, dita por acaso.

---

<sup>381</sup> Lipovetsky, Gilles - A Era do Vazio. Relógio d'Água, p. 94

<sup>382</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 28

<sup>383</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 16

<sup>384</sup> Brook, Peter - La Puerta Abierta. Barcelona, Alba Editorial, 1993, p. 20

Também no teatro de Nathalie Sarraute não se trata apenas do sentido da palavra que é pronunciada, mas do contexto em que é feita, em que tom, com que entoação, com que expressão facial, que vai provocar a ‘fissura’, o confronto perante uma afirmação ‘insincera’.

«Em que tom? Sim, o tom, é bem certo, tem uma grande importância.» (...) «Mas é sem dúvida a sua voz, qualquer coisa no tom de voz, uma hesitação, um constrangimento, uma falta de confiança em si que devia ter desencadeado tudo.»<sup>385</sup>

Segundo M. Vale de Gato «...esta autora tem em mente que todo o texto ocorre em con-texto, que são as palavras contextualizadas que desencadeiam os movimentos interiores, por vezes extraindo o que de mais profundo existe na consciência.»<sup>386</sup> O sentido de uma palavra pode ser totalmente alterado pelo *simples* tom em que é dita.

«La réaction se fait malgré nous. C’est l’autre qui peut juger du dehors en disant: “Quelle susceptibilité!” Mais nous ne nous disons pas ça. (...) Il faut pour cela prendre du recul et réfléchir, faire de soi un personnage et dire: “Ah! Ça prouve que je suis susceptible!” mais, sur le moment, quand on le reçoit, on ne sent rien de tout ça. Je me place toujours à ces endroits-là, à ces moments-là.»<sup>387</sup>

«Robert : Eh bien justement, écartez-vous. A distance. Très loin. La distance, c’est essentiel. Observez-le, comme on observe une fourmi, une mouche.»<sup>388</sup>

Não nos trazendo respostas sobre a realidade, um teatro assim obriga-nos a reflectir e a levantar questões, e esse deveria ser o objectivo primordial de todo o teatro, conduzir a um pensamento crítico sobre o modo de habitar o mundo. O actor que vai trabalhar um texto de Nathalie Sarraute poderá ter, numa primeira abordagem, a impressão de que este é um trabalho unicamente centrado no trabalho textual. Cairá então no erro de representar «dos ombros

<sup>385</sup> Nathalie, Sarraute - Planetarium. Editorial Minerva, 1963, p.39

<sup>386</sup> Idem, Palavras em Aberto. Editorial Notícias, 1999, pp. 14-15

<sup>387</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous? La Manufacture, 1987, p. 165

<sup>388</sup> Sarraute, Nathalie – Théâtre (Le Mensonge). Gallimard, 1978, p. 111

para cima» como Peter Brook se referia a um trabalho de interpretação que não envolvesse o corpo inteiro. Deste modo não conseguirá comunicar a totalidade da experiência no teatro, ainda que o possa fazer no écran. «Para que las intenciones de un actor sean totalmente claras, con una tensión intelectual, unos sentimientos verdaderos y un cuerpo equilibrado, los tres elementos – pensamiento, emoción y cuerpo – deben estar en perfecta armonía.»<sup>389</sup>

O actor deste teatro não tem como tarefa encarnar um indivíduo determinado, partilhando com o público um conhecimento antecipadamente organizado. «S'il porte quelque chose, c'est le silence de ce qui n'est pas écrit...»<sup>390</sup> Ao negar a personagem definida do teatro tradicional, a história, a peripécia, a mensagem a ser transmitida e ao concentrar-se no discurso, o teatro de Sarraute liberta o espectador da tirania do sentido lembrando-o que neste domínio, na cena, a existência precede o sentido. Como esclarece no ensaio *A Era da Suspeita*, esta evolução da personagem revela, «tanto no autor como no leitor, um estado de espírito singularmente sofisticado.» O objectivo é atrair o leitor para o terreno do autor, mantendo-o constantemente alerta, sem a preocupação convencional da coesão ou da verosimilhança. «o elemento psicológico liberta-se insensivelmente do objecto com o qual fazia corpo (...) e é sobre ele que se concentra todo o esforço de pesquisa do romancista e sobre ele que deve incidir todo o esforço de atenção do leitor.»<sup>391</sup> «Ce conflit ne trouve pas de résolution, ou ne la trouve qu'en apparence, et ce que Sarraute désigne comme le «mouvement du dialogue» contient bien sûr son blocage. C'est plus clair dans le champ du théâtre, mais c'est un dispositif à l'oeuvre partout.»<sup>392</sup>

Nada é dito com um objectivo preciso; a espontaneidade cria o acontecimento e este desenvolve-se sempre e só através da palavra ou da sua ausência. É o diálogo que transporta o conflito. «C'est tout un travail pour que le ton soit impulsif, naturel, que l'acteur soit libre et que le résultat soit simple et évident, "coule de source". C'est, là, la façon don't le comédien retranscrit son texte au lieu de l'interpréter.»<sup>393</sup>

---

<sup>389</sup> Brook, Peter - *La Puerta Abierta*. Barcelona, Alba Editorial, 1993, p. 26

<sup>390</sup> Rykner, Arnaud - *Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras*. José Corti, 1988, p. 204

<sup>391</sup> Sarraute, Nathalie – *A Era da Suspeita*. Guimarães Editores, p. 65

<sup>392</sup> Héliot, Armelle [et al] - *Littérature*, nº 118. Larousse, p. 68

<sup>393</sup> Benmussa, Simone - *Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture*, 1987, p. 21

«...au coeur de l'oeuvre, l'épreuve du dialogue. Le dialogue mis à l'épreuve, et, littéralement, éprouvant.»<sup>394</sup> Armelle Héliot considera que os objectivos de Nathalie Sarraute se explicitaram com o surgimento das suas duas primeiras peças. A questão da ausência de uma identidade ficou mais patente. A autora através das entrevistas que concedeu também ajudou a perceber melhor a sua abordagem: «Je ne vois pas les personnages, j'entends. (...) Je n'avais pensé à rien d'autre qu'au mouvement du dialogue.» (*Quotidien de Paris*, 1986)

A realidade da personagem sarrautiana pode ser diminuída até ao estatuto de simples enunciador anónimo, esvaziada de uma caracterização que informe o leitor/espectador da sua condição, idade, ideologia, etc. numa tentativa de fugir à essencialização. Não temos referências que nos ajudem a construir as personagens das peças de Nathalie Sarraute. Em *Elle est là*, *Le Silence* e *Pour un oui ou pour un non* as personagens são designadas por H1, H2,... F1, F2..., limitando-se esta designação à definição do sexo dos enunciadores.

Sabemos muito pouco sobre estes enunciadores, descobrindo ao longo do diálogo a informação necessária à contextualização mínima que esclarece a origem do *tropismo*. No decorrer de *Pour un oui ou...* descobrimos que H1 e H2 são amigos de infância, o que não é insignificante para a valorização do tom *condescente* que é discutido.

Ao abdicar da personagem caracterizada, Sarraute opta pela neutralidade. «C'est l'être humain pour moi, le neutre. (...) homme ou femme, peu importe l'âge, peu importe le sexe.»<sup>395</sup> O neutro não tem uma conotação de androgenia para a escritora. No entanto, as suas personagens são eminentemente masculinas, no princípio, tendendo a uma progressiva indiferenciação. «Je ne me place pas à l'extérieur, je ne cherche pas à analyser du dehors. A l'intérieur, où je suis, le sexe n'existe pas.»<sup>396</sup>

No entanto, é curioso que a autora tenha afirmado que as actrizes não poderiam interpretar as duas personagens (H1 e H2) de *Pour un oui ou pour un non*. A razão que apresentou a Benmussa foi a imagem estereotipada da mulher nas sociedades ocidentais, pelo que a disputa entre as duas personagens seria levemente interpretada como a disputa entre duas mulheres ciumentas das

<sup>394</sup> Héliot, Armelle [et al.] *Littérature*, nº 118. Larousse, p. 68

<sup>395</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 140

<sup>396</sup> Idem, *ibidem*, p. 140

opções de vida da outra. A questão que Benmussa lhe colocou, é muito pertinente:

«A partir du moment où ce “neutre” s’incarne dans des corps ou dans du langage comment faire en sorte que ce langage ne marque pas les différences?»<sup>397</sup>

Qualquer encenação se depara com esta questão ao levar para a cena as palavras de Nathalie Sarraute, porque um corpo, um figurino, um cenário, por mais simples e minimalistas que sejam, também comunicam. «O trabalho no palco implica uma outra visão do texto, a de uma prática imediatamente preocupada pelo espaço e pelo corpo, uma alteração de dimensões cujas descobertas reenviam posteriormente para o texto.»<sup>398</sup>

«... ce texte, déchiffré par le metteur en scène et par l’acteur ou l’actrice, va ensuite être dit d’une manière personnelle où vont intervenir l’intelligence, le talent, la sensibilité, une certaine vision du monde aussi.»<sup>399</sup>

Não há teatro nas peças de Sarraute, afirma o encenador C. Régy, pelo que é difícil decidir quanto ao que colocar em cena de modo a não construir um cenário. Também a presença física dos actores constitui um embaraço, pela natural adesão da personagem ao actor por parte do público.

«No momento da passagem ao palco, o actor continua, na maior parte das vezes, o seu trabalho sobre o sensível, mesmo se não opera numa estética da identificação, a pensar na unidade do seu papel através do conceito de personagem. Por fim, o público, receptor sem o qual o espectáculo teatral não existe, apoia-se sempre na personagem para penetrar na ficção.»<sup>400</sup>

A autora responderá que este é, efectivamente, um problema para qualquer encenador, mas que se deve evitar o mais possível o aspecto social, pelo que a busca da neutralidade deve ser uma constante.

---

<sup>397</sup> Idem, ibidem, p. 143

<sup>398</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Introdução à análise do teatro. Edições Asa, 1992, p. 31

<sup>399</sup> Blancpain, M. [et al.] - Les Français a travers leur Théâtre. Clé International, 1984, p. 79

<sup>400</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Introdução à análise do teatro. Edições Asa, 1992, p. 139

Ainda a propósito de *Pour un oui ou...* a autora diz que as frases que escreveu tanto podem ser ditas por um homem como por uma mulher, é o tema da promoção social, mas a frase «C'est bien... ça» dita por uma mulher teria uma conotação diferente, ao passo que dita por um homem, sem que seja dada qualquer importância a esse facto, sem remarcar a sua virilidade portanto, pode aplicar-se à humanidade, indiferentemente do sexo. «La voix masculine a, à mon oreille, quelque chose de plus neutre, grave, moins sexuée.»<sup>401</sup> Com algum humor, Sarraute diz que a voz masculina pode também ser escutada como voz feminina, ao passo que o contrário é menos viável.

Rykner chama a atenção para uma «concentration tragique» no percurso da obra dramática de Sarraute com a redução do número de actantes secundários, de 7 ou 9 personagens nas primeiras peças para 3 ou 4 nas últimas, reduzindo o número de actantes secundários internos (grupo onde o *tropismo* é debatido) para um crescente número de actantes secundários externos, que só são chamados a intervir em determinado momento da acção. *Pour un oui ou pour un non* é exemplo desta concentração em que apenas duas personagens («porteur» e «chasseur») se debatem, sendo breve a aparição do casal de vizinhos como juízes do confronto.

Contrariamente ao que afirma Sarraute, que distribui as falas das suas peças ao acaso, Armelle Héliot considera que a escritora nada deixa ao acaso, assemelhando-se os seus textos dramáticos a partituras musicais. «...toute intonation inexacte résonne comme une fausse note. Il faut pour l'acteur, pour l'interprète, trouver cette distance sans laquelle l'auditeur, le spectateur, ne percevra pas l'enjeu, ne sera pas menacé.»<sup>402</sup>

Não existem didascálias no teatro sarrautiano, apenas algumas indicações sonoras e algumas indicações de deslocações. São de outro tipo as indicações da autora, «celles dont elle a besoin pour préciser la couleur des répliques. Le ton, comme on disait autrefois.»<sup>403</sup>

Exs.: «sifflant et dégoûté» - *Isma* ; «comme à contrecœur» - *C'est beau* ; «très doux» - *Elle est là* ; «faisant une grosse voix... (ton enfantin)....» - *Le Silence*

<sup>401</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous? La Manufacture, 1987, p. 144

<sup>402</sup> Héliot, Armelle [et al.] - Littérature, nº 118. Larousse, p. 63

<sup>403</sup> Idem, ibidem, p. 66

Claude Régis defende que estas indicações não são da ordem da psicologia das personagens, mas têm sim valor de entoação, de volume, de tonalidade, de musicalidade das palavras a proferir; «la moindre nuance compte» diz Régis.

Se a autora também não fornece quaisquer indicações sobre o espaço onde decorrem as suas peças, podemos, no entanto, dizer que todos os espaços são fechados, locais de onde não se sai. «En apparence, nous assistons aujourd'hui à un étrécissement de l'espace du drame. Les pièces nouvelles se déroulent le plus souvent dans un lieu confiné (...) mais ce recentrage de l'espace du drame moderne sur l'univers domestique ne va pas non plus sans un espacement.»<sup>404</sup>

O espaço, apesar da familiaridade que apresenta, é um lugar minado e ameaçador, dando conta de uma crise interna. Tchekov foi o precursor desta percepção do perigo no ambiente familiar: «...presque tout homme, même le plus sain, n'éprouve nulle part une irritation aussi vive qu'à la maison, dans sa propre famille, car la disharmonie entre le passé et le présent est d'abord ressentie dans la famille.» carta a Meyerhold, citada por Sarrazac<sup>405</sup>

Sarraute também não fornece qualquer indicação, dentro ou fora do diálogo (pelo menos explicitamente) sobre o tempo; o tempo da representação numa peça de Sarraute é o tempo real. O momento é colocado entre parênteses, é dilatado, amplificado de modo a que a sensação fugidia que é o *tropismo* seja desenvolvida, de modo a ocupar toda a duração da peça. «Quando não estamos sujeitos à unidade do espaço, à unidade do tempo, quando o espaço é totalmente indefinido, o acento é colocado obrigatoriamente nas relações humanas.»<sup>406</sup>

«Les personnages n'ont pour ainsi dire ni passé ni futur. Seul l'espace du présent leur est accessible. Ils n'évoluent pas: ils persévèrent.»<sup>407</sup> Ainda no que diz respeito à temporalidade, apesar de Nathalie Sarraute recusar situar as suas personagens, negando definir a época em que a acção ocorre ou mesmo a idade dos intervenientes, Jean Roudaut chama a atenção para o facto de a

---

<sup>404</sup> Sarrazac, Jean-Pierre - L'Avenir du Drame. L'Aire Théâtrale, p. 69

<sup>405</sup> Idem, ibidem, p. 71

<sup>406</sup> Brook, Peter - O diabo é o aborrecimento – conversas sobre teatro. Edições Asa, 1993, p. 40

<sup>407</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 77

autora recorrer a palavras passíveis de conduzirem a uma leitura concretizadora destas informações. Refere como exemplos no seu ensaio *Garder le change* as alusões aos acordos Millerand (em *Martereau*) que situam a acção em meados do século XX, ou os hábitos quotidianos, como a linguagem utilizada, que precisam a classe social em questão, a burguesia. «Tout parler typifie un parleur.»<sup>408</sup>

O teatro pede uma concentração no espaço e no tempo que o romance não necessita, e é neste sentido que vai mais longe que o romance, indo directamente ao essencial. A simples presença dos actores, o seu jogo físico, amplifica os movimentos interiores despoletados pela palavra.

Sarraute sintetizou a C. Régy esta concentração cénica: «le théâtre est une nouvelle loupe, ajoutée aux autres». O diálogo contém o pré-diálogo, explicita-o (no romance ele é anterior e não é comunicado. Tomamos conhecimento dele através de um trabalho imagético que a autora desenvolve.).

Se no teatro não existe prédiálogo, tudo é dito no diálogo, portanto é menos complexo, mostrando também menos sensações. Falta-lhe tudo o que precede o diálogo propriamente dito, mas a acção dramática é mais fácil de ser compreendida pelo público.

Sarraute afirma que as peças de teatro que produz em alternância com os romances a partir da década de 60, constituem uma conclusão dos mesmos (*Le Silence* e *Le Mensonge* podem ser lidos como seguimento de *Les Fruits d'Or* e *C'est beau de Vous les entendez?*). É o teatro que permite à autora levar os temas explorados nos seus romances ao limite, realizando o potencial dramático que estes encerram. «Elle [la parole] est un enjeu vital, *dramatique* par excellence, et c'est pourquoi le théâtre s'est toujours trouvé au coeur de l'écriture sarrautienne.»<sup>409</sup>

Em entrevista a Olivier Soufflot de Magny, a autora confessa que quando termina um romance tem vontade de escrever uma peça, por ser mais fácil e divertido. Por outro lado, uma vez terminado um texto evita, por regra, relê-lo

---

<sup>408</sup> Roudaut, Jean [et al.] - Littérature, nº 118. Larousse, p. 93

<sup>409</sup> Rykner, Arnaud – Nathalie Sarraute. Seuil, 1991, p. 110

posteriormente. «J'ai un caractère si mal fait qu'il suffit que ce soit de moi pour que je trouve ça mauvais!»<sup>410</sup>

O último texto em que Sarraute trabalhava aquando do seu falecimento era uma peça de teatro a partir de *A Dança de Morte* de A. Strindberg. Em 1985 Nathalie Sarraute, em entrevista a Carmen Licari, dizia que o tema da morte é de tal modo forte que não lhe era possível abordá-lo de frente: «La morte, c'est la rupture, le scandale, la destruction, la perte totale. On s'occupe de la perte d'un objet, d'un trou derrière la baignoire, mais ce ne sont que des approches, c'est une façon de vivre à moindres frais la chose atroce et invivable.»<sup>411</sup>

«- Vous savez bien qu'il n'existe pas de mots pour la saisir...

- Peut-être simplement en l'appelant par son nom... la Mort...

- C'est drôle... sous son nom on sent moins sa présence...»<sup>412</sup>

Há uma presença constante da ameaça da morte, da angústia perante o fim. A morte é onnipresente à vida quotidiana e à obra de Sarraute, mas de maneira discreta, sem nunca mencionar a ameaça directamente. «É ali, está a ver, na parede aquela fractura, aquela fenda... por ali deve filtrar-se qualquer coisa de inefável, qualquer coisa escorre... dir-se-ia que por detrás uma substância esponjosa toda impregnada deixa escorrer... Mas o quê?...»<sup>413</sup>

Por esta razão Nathalie Sarraute também utiliza dois campos semânticos antagónicos, segundo Roudaut: o do «mineral» que denuncia o factual e o do «aquoso», que permite aceder ao viscoso e pantanoso, ao fugidio.

Existe, aliás, na obra de Sarraute uma constante preocupação pela dualidade forma/matéria, sendo que a forma constitui a máscara a que o ser humano recorre para se esconder da inevitabilidade da morte.

---

<sup>410</sup> Entretien télévisé avec Olivier Soufflot de Magny pour Archives du XXe siècle. Entretien recueilli les 10 et 11 avril 1973, diffusé par la chaîne câblée Histoire en janvier 2000 cité par Armelle Hélot dans *Littérature*, n°118. juin 2000 Larousse.

<sup>411</sup> *Francofonia*, n°9, 1985, p. 6

<sup>412</sup> Sarraute, Nathalie – *Tu ne t'aimes pas*. Gallimard, 1989, p. 57

<sup>413</sup> *Idem*, *O Uso das Palavras*. Difel, 1987, p. 82

«L'univers sarrautian, plus que tout autre, est gouverné par une loi rigoureuse d'entropie; il révèle une tendance naturelle à la désorganisation, à l'éclatement de toute forme...»<sup>414</sup>

«Mas pode acontecer a qualquer deles ou a ambos quererem permanecer ainda um pouco nessa forma onde o outro o encerrou e que o outro continua a modelar, os raios de luz que o seu olhar, o seu sorriso deixam filtrar a alisam, a acariciam...»<sup>415</sup>

Segundo Valerie Minogue, Sarraute constrói uma alegoria com o que considera serem os pecados capitais contra a vida e a criação: pecados passivos como a inércia, a cobardia e a preguiça e activos como a tirania e a autoridade.

Ann Jefferson observa uma associação mais estreita entre a escrita e a morte nos últimos trabalhos de Sarraute. Consciente da aproximação do seu próprio fim, a autora retomou o fragmento, mas ao passo que em *Tropismes* estamos perante uma escritora à procura da sua voz, nos últimos textos (*Ici; Ouvrez*) o fragmento é lido como meio de adaptação à iminência do desaparecimento. A escrita acaba por ser uma maneira de lutar, de dominar o sentimento da morte e da anulação integral.

## **2.5. A encenação do teatro de Sarraute**

«Toute pièce est faite pour être jouée. (...) La représentation est le moment privilégié dans la vie d'une pièce, c'est là qu'elle réussit ou échoue, sur les planches et dans l'esprit du public.»<sup>416</sup>

A 14 de Janeiro de 1967, Jean-Louis Barrault encena as peças *Le Silence* e *Le Mensonge* na sala do Petit-Odéon, a que os críticos da altura apelidaram de «théâtre de poche-revolver» pela sua forma em «L». A proximidade com os espectadores permitia que os actores murmurassem ao ouvido do público (como nota Bouchardeau), numa cena despojada de cenário, além de alguns elementos cénicos, ou desenho de luz. «Barrault diz que, quando o encenador

<sup>414</sup> Pierrot, Jean - Nathalie Sarraute. Librairie José Corti, 1990, p. 52

<sup>415</sup> Idem, O Uso das Palavras. Difel, 1987, p. 66

<sup>416</sup> Blancpain, M. [et al.] - Les Français a travers leur Théâtre. Clé International, 1984, p. 176

conseguir preencher todos os espaços vazios da cena com os gestos e o movimento do actor, o cenário torna-se inútil.»<sup>417</sup>

A autora foi a primeira a afirmar na publicação destas peças, no ano anterior, nos *Cahiers Renaud-Barrault* como peças radifónicas, que considerava impossível a sua passagem da rádio à cena. Assim, aquando da estreia das suas peças no palco, Sarraute temia um fracasso e disso deu conta ao encenador.

«J'avais le sentiment que ce que j'avais écrit ne correspondait à rien, les personnages, je ne les avais pas vus, je ne savais quel âge ils avaient, ni de quel sexe ils étaient. Je distribuais au hasard les répliques, je ne pouvais imaginer un espace. Je ne voyais, je n'entendais que le mouvement du dialogue. C'est vraiment Jean-Louis Barrault qui m'a révélé qu'il pouvait s'agir de théâtre.»<sup>418</sup>

A crítica especializada não apreciou estes textos. Gabriel Marcel na revista *Les Nouvelles Littéraires* chamou-lhes «exercícios», acusando-os de «pauvreté» «d'assèchement» e «d'impasse». Também André Ransan não ficou impressionado com as duas primeiras peças de Sarraute, afirmando com ironia no *L'Aurore*: «Nous attendrons sa première pièce avec curiosité et sympathie.», não considerando, portanto, *Le Silence* e *Le Mensonge* peças de teatro.

Três anos mais tarde (1970), Nathalie Sarraute cria a sua terceira peça, também para a rádio, *Isma ou ce qui s'appelle rien*, que será publicada na Gallimard. Claude Régy encena *Isma ou ce qui s'appelle rien* no espaço Pierre Cardin em 1973. Em *Le Gant Retourné*, Sarraute, comparando esta encenação com a anterior de Barrault, escreve: «Lui [Régy] a, au contraire [de Barrault], conservé au texte le premier rôle. Même pas le premier rôle: le rôle unique. Dans sa mise en scène, rien ne vient en distraire.»

Segundo Armelle Héliot, Régy afastou desta apresentação qualquer ambiguidade realista ao contrário do que tinha feito Barrault que colocou em cena adereços do quotidiano (copos, mesa baixa, etc). «Pour Régy, s'il n'y a rien de formaliste dans l'écriture de Nathalie Sarraute, il s'agit de mettre en lumière

---

<sup>417</sup> Júnior, Redondo - Panorama do Teatro Moderno. Arcádia, 1961, p. 155

<sup>418</sup> Héliot, Armelle [et al.] - Littérature, nº 118 (citação de entrevista para o Le Quotidien de Paris, 1986), p. 64

les fameux mouvements, sans décor, dans la grisaille.»<sup>419</sup> Num palco despido, os actores sentaram-se numa fila de cadeiras, frente ao público, cingindo-se a movimentação ao simples levantar e sentar ocasional.

Claude Régy representava uma nova geração de encenadores, próximos do *Nouveau Théâtre*, tendo já encenado *L'Amante Anglaise* de Marguerite Duras; afirmou-se fascinado pela «déstruction totale» do teatro que as peças de Sarraute representavam: «J'ai toujours voulu travailler sur des écritures en train de se faire. J'ai rencontré des écrivains qui refusaient le didactisme et restaient révolutionnaires par l'écriture, la force de la pensée. Notre souci, ce devrai être (...) comment amener chacun à renouveler, lui-même, de façon autonome, sa sensation du monde.»<sup>420</sup>

Sarraute era muito exigente em relação à «maneira de dizer» os seus textos. Ao assistir aos ensaios da encenação de Rykner, reagia quando um actor não *dizia* o texto como ela queria, relegando tudo o resto para o plano da indiferença.

A crítica foi boa, se exceptuarmos alguns artigos que consideraram o texto demasiado «literário», lamentando a ausência de acção no espectáculo. André Rasan no *L'Aurore*: «Les personnages sont des statues de marbre qui prononcent des phrases sibyllines. Tout est cérébral, rien n'est sensible, rien n'est humain.»; Mathieu Galey no *Combat* elogiou os actores, particularmente Gérard Depardieu e Michael Lonsdale, relevando a «intelligence analytique» de Sarraute na sua caça aos clichés, mas afirmando que a encenação não evidenciou o humor presente no texto.

De relevar o papel incontornável de Simone Benmussa para a representação do teatro de Nathalie Sarraute, tendo sido a 'ponte' entre estes encenadores e a obra da escritora. Além de também ela ter encenado *Pour un oui et pour un non*, posteriormente, levou à cena uma adaptação de *Enfance*.

Em 1972 Nathalie Sarraute cria *C'est Beau*, desta vez para a *France-Culture*, e em 1978 *Elle est là*, a primeira peça a não passar inicialmente pela emissão radiofónica.

Em *C'est beau* a autora explora o julgamento estético e as repercussões que ele aporta para a definição do enunciador. O que é que as nossas preferências

---

<sup>419</sup> Idem, ibidem, p. 65

<sup>420</sup> Ryngaert, Jean-Pierre – Lire le théâtre contemporain, Dunod, 1993, p. 158

estéticas comunicam sobre nós próprios? «...comment une culture, une appartenance à une classe sociale, se définissent d'abord par l'adhésion à un ensemble de valeurs connotées, hiérarchisées, datées.»<sup>421</sup>

De notar que nunca durante a peça de Sarraute o objecto sobre o qual recai o julgamento estético aparece, sendo, portanto, um pretexto para falar sobre o modo como estes julgamentos nos integram ou excluem de determinado círculo social. A peça de Sarraute evoca ainda os modelos politicamente correctos que o *Mouvement des Femmes* atacava nos anos 70: o tratamento desigual entre homens e mulheres; a culpabilidade que algumas mães lançavam sobre si mesmas; o confronto geracional.

Claude Régy encena *C'est beau* para a Compagnie Renaud-Barrault em 1975 no Petit Orsay. O crítico François Nourissier do *Figaro* fez notar o humor de *C'est beau* : «Je vous rassure : c'est encore plus amusant que difficile, et plus subversif qu'amusant.»

«L'approche de Claude Régy était celle d'une exploration intérieure, violemment continue sous les conversations et les apparences banales, sous des surfaces lisses où l'expression affleure à peine, interprétation proche de ce que Nathalie Sarraute écrivait dans *L'Ère du Soupçon*: "(les mouvements intérieurs)... leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes quotidiens." ...»<sup>422</sup>

Em 1980 o mesmo Claude Régy encena *Elle est là*. Nathalie Sarraute reconhece pela primeira vez, em entrevista a Lucette Finas a propósito desta peça, o carácter autobiográfico da sua obra.

Este texto permite a Nathalie Sarraute falar sobre a intolerância de todos os totalitarismos «d'Auschwitz et du goulag» em nome de uma «verdade única». A autora previu nas indicações cénicas que o momento em que a «verdade» fosse revelada, a cena deveria tornar-se mais sombria «plongeant dans le noir et le froid l'univers réel.»

As peças de Sarraute vão ganhando cada vez mais interesse e o número de representações será cada vez maior. Se *Le Silence* não ultrapassou uma

---

<sup>421</sup> Bouchardeau, Huguette - Nathalie Sarraute. Éditions Flammarion, 2003, p. 191

<sup>422</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous? La Manufacture, 1987, p. 19

dezena de apresentações *C'est beau* e *Elle est là* chegaram às setenta e cinco. Em 1993 *Elle est là* e *Le Silence* serão escolhidas para a inauguração da recém recuperada sala do Vieux-Colombier.

A consagração chega com a inscrição de Nathalie Sarraute no repertório da Comédie-Française e com a unanimidade de críticos e público em torno de *Pour un oui ou pour un non* (1982). Alguns exemplos que dão conta disto: «Superbe spectacle... déflagration des mots.» Armelle Héliot em *Le Quotidien de Paris*; «la substance même du théâtre» Pierre Marcabru em *Le Figaro*; «elle est le dernier en date des écrivains à la main : elle pétrit de la parole et du silence.» Michel Cournot no *Le Monde*.<sup>423</sup>

A peça foi primeiro encenada por Simone Benmussa em inglês (*For no good reason*) no Manhattan Theatre Club de Nova Iorque em 1985 e só depois estreou em França, em 1987, no Théâtre du Rond-Point, tendo realizado uma digressão pela Europa (Roma, Florença, Bruxelas, Oslo, etc.). Em 1988 Jacques Doillon realiza um filme com a peça por argumento, com os actores Jean-Louis Trintignant e Michel Dussolier nos papéis de H.1 e H.2.

O grande sucesso deste texto deve-se, em grande parte, à sua comicidade. «Comme on comprend que le public n'ait pu que rire à ce festival des petites vanités, des sourdes incompréhensions, des frontières mal dessinées entre amour et haine !»<sup>424</sup>

Esta peça, a mais encenada de Sarraute, foi posteriormente montada com particularidades curiosas: interpretada por um só actriz (encenação de Francis Frappat no *Espace Européen*) e num espectáculo de *clown* (encenação de Élisabeth Chailloux no *Théâtre des Quartiers d'Ivry*), ambas em 1993. Nenhuma encenação clarifica a totalidade de um grande texto.

---

<sup>423</sup> Bouchardeau, Huguette - Nathalie Sarraute. Éditions Flammarion, 2003, p. 196

<sup>424</sup> Idem, ibidem, p. 198

### 3. *Pour un oui ou pour un non* – um caso paradigmático

Escolhemos a sexta e última peça de Sarraute por ser significativa da temática que escolheu abordar em toda a sua obra e da qual nunca se desviou – o *tropismo* –, e por ser exemplificativa da concentração crescente que o seu trabalho foi ganhando, como nota Pascale Fautrier.

«Sommet de l'art sarrautien, *Pour un oui ou pour un non* est d'ores et déjà un classique parce qu'il offre la version la plus ramassée, la plus concentrée, la plus tragique et la plus drôle non seulement de son théâtre mais du drame de la séparation des êtres par le verbe, qui hante l'oeuvre entière. La dernière pièce de Sarraute offre de plus une synthèse du théâtre d'avant-garde et du théâtre contemporain.»<sup>425</sup>

Socorrorem-nos, nesta leitura, dos trabalhos que Rykner, Fautrier, Benmussa e Ryngaert desenvolveram em torno de *Pour un oui ou pour un non*.

A peça conta com 4 personagens apenas (H.1, H.2, H.3 e F.), confirmando a redução no número de personagens, embora o drama se desenrole apenas em torno de H.1 e H.2, não apresentando quaisquer didascálias sobre elas, ou sobre o espaço e o tempo em que decorre. H.1 e H.2 constituem «...deux consciences d'où est éliminé tout l'extérieur, deux consciences presque à l'état nu, à l'état d'égalité.»<sup>426</sup> Sarraute tomou esta opção porque considerava que quanto mais nos interessamos pela personagem, menos nos interessamos pelas palavras e pelo que elas contêm.

De acordo com a análise de Benmussa, as personagens não são realistas, no sentido em que não se apresentam definidas, “construindo-se” à medida das suas palavras e do seu comportamento. «On ne connaît l'Homme 1 que par la façon dont il est perçu par l'Homme 2 et par ses réactions, il en va de même pour l'Homme 2.»<sup>427</sup>

---

<sup>425</sup> Sarraute, Nathalie – *Pour un oui ou pour un non*. Paris : Gallimard, 2006, p. 15

<sup>426</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 121

<sup>427</sup> Idem, ibidem, p. 22

Mais uma vez o ponto de partida é um «nada», «ce qui s'appelle rien», e que, neste caso, é a entoação dada a uma frase, uma suspensão, uma modulação da voz que leva o interlocutor a perceber qualquer coisa sentida como uma agressão. «Dans l'accent, dans le suspens, dans cette goutte de silence de la formule "C'est bien... ça", une impression se meut indistinctement, un germe d'action dramatique qui va proliférer.»<sup>428</sup> Trata-se, com efeito, do comentário «C'est bien...ça.», de H.1 ao tomar conhecimento de um qualquer feito do amigo de longa data, H.2. «H.2, *prenant courage* – Tu m'as dit: «C'est bien... ça». Juste avec ce suspens... cet accent...»<sup>429</sup> Esta expressão, «C'est bien...ça.», já tinha sido objecto de um *tropismo* em *Entre la vie et la mort* (1968), quando um jovem escritor se vangloriava do sucesso do seu primeiro livro. É curioso o facto de a autora ter confessado a Rykner não se ter dado conta de já ter escrito em torno desta expressão; foram os espectadores de *Pour un oui et pour un non* que a alertaram para essa reincidência. No entanto, se em *Entre la vie et la mort* a evocação do *tropismo* não é seguida de quaisquer efeitos nocivos, em *Pour un oui ou...* o mal estar é explicitado criando uma reacção em cadeia, uma vez que conduz as personagens à recordação de outras situações semelhantes, num crescente jogo de ressentimentos. Também em *L'Usage de la Parole* (1980), obra imediatamente anterior a *Pour un oui ou...*, Sarraute tinha utilizado a mesma expressão, no texto *Mon Petit*, mas, também aqui, ela ficou no domínio do pré-diálogo. «...dans les romans, ce qui existe en profondeur reste enfoui, la sous-conversation demeure souterraine et le tropisme ne voit jamais totalement le jour des mots; dans les pièces, au contraire, tout est explicité et les cicatrices ne sont jamais refermées. Elles suppurent toujours en surface.»<sup>430</sup>

Não é inusitado sentirmos mal estar perante um silêncio entre interlocutores, irritarmo-nos ao ouvir uma pequena mentira evidente ou uma pronúncia desagradável, ofendermo-nos com uma entoação que pressupomos guardar segundos sentidos, mas aprendemos a não valorizar essas sensações em prol de uma sã convivência e porque correríamos o risco de nos tornarmos insuportáveis, ridículos ou mesmo loucos aos olhos dos outros. Como afirma

---

<sup>428</sup> Idem, *ibidem*, p. 21

<sup>429</sup> Op. Cit., p. 26

<sup>430</sup> Sarraute, Nathalie - *Oeuvres Complètes*. Paris : Gallimard, p. 2029

Rykner, «Un réflexe de conservation intervient tôt ou tard pour nos obliger à regagner le cadre rassurant du langage qui aplanit tout.»<sup>431</sup>

As personagens de Sarraute recusam estas pequenas hipocrisias do quotidiano e têm a coragem de penetrar nos pressupostos de cada palavra. «Il s'agit pour les protagonistes de retrouver les implications pragmatiques de l'énonciation originelle à travers des énonciations successives, qui portent le discours au métalangage...»<sup>432</sup> Assim, vejamos o excerto :

«H.2, *soupire*. – Pas tout à fait ainsi... il y avait entre «C'est bien» et «ça» un intervalle plus grand: «C'est biiien...ça...» Un accent mis sur «bien»... un étirement : «biiien...» et un suspens avant que «ça» arrive... ce n'est pas sans importance.»<sup>433</sup>

H.1 e H.2 querem perceber se as suas suposições são justificáveis, se têm algum fundamento, necessitando libertar-se do peso do mal estar através do esclarecimento do discurso. Mas aqui não se conversa, ataca-se, provoca-se; «Placés sur le même plan, les personnages sont trop près l'un de l'autre pour ne pas se blesser à mort au moindre coup porté.»<sup>434</sup>

Um combate atroz, no domínio das palavras, mas com consequências trágicas – o possível fim da amizade antiga entre as duas personagens, H1 e H2 – é travado por causa de um sílaba pronunciada diferentemente do que era expectável. «Le rapport entre «ce qui est dit» et «comment c'est dit» est mis en relief par la décontextualisation de l'énoncé «C'est bien...ça...», isolé de la proposition antécédente...»<sup>435</sup> H.2 torna-se cómico na sua exasperação por esclarecer o que sentiu, mas porque o observamos de longe, caso contrário seria trágico, como afirma Rykner.

«La situation de *Pour un oui et pour un non* n'est pas comique mais pourrait bien être tragique. Le rire n'est ni dans la situation, ni dans les mots mais dans le décalage entre le jeu et les mots, dans l'excès du jeu par rapport à ce qui est dit, dans cette obstination forcenée et ludique, dans cette

<sup>431</sup> Op. Cit., p. 1987

<sup>432</sup> Vários (Philippe Wahl) - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 23

<sup>433</sup> Op. Cit, pp. 33-34

<sup>434</sup> Op. Cit., p. 2029

<sup>435</sup> Vários (Philippe Wahl) - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 25

opiniâtreté à traquer un détail insignifiant pour n'importe qui. Opiniâtreté qui doit être portée par les acteurs sur un rythme de plus en plus vif...»<sup>436</sup>

A situação que despoleta o *tropismo* é propositadamente deixada na ambiguidade no início da peça, pretendendo-se com este recurso conduzir a atenção do espectador para as modificações que a relação entre as duas personagens vai sofrendo através da troca de palavras que ocupa todo o texto. Tudo se torna significativo no discurso do outro. Segundo Fautrier, «La pauvreté de la situation initiale est typique de ce théâtre de la parole: ce qui compte, c'est la situation crée par l'échange verbale.»<sup>437</sup>

Em *Pour un oui ou...*, o *tropismo* não tem origem num acontecimento em cena, mas em algo passado anteriormente (este ponto de partida é habitual nas suas peças) que levou ao afastamento dos dois amigos de longa data. H.1 e H.2 já se encontram em cena e percebemos imediatamente o mal estar entre ambos, mas sem conhecermos a sua proveniência. «H.1 – (...) que s'est-il passé? Qu'est-ce que tu as contre moi?»<sup>438</sup> É à medida que o diálogo entre os dois homens avança, e pela insistência de H.1, que H.2 ganha *coragem* e confessa o *crime* perpetrado por H.1 tempos antes. H.2 terá então de convencer não só H.1, como o público, de que a sua sensação tem fundamento. Mas, ao passo que H.1 acredita no poder da palavra para o esclarecimento da situação, H.2 mostra-se menos convencido por experiências anteriores onde outros foram *condenados* a transportar o “rótulo” de «celui qui rompt pour un oui ou pour un non».

Nada se passa, ou seja, à semelhança das outras peças de Sarraute, não existe qualquer acção que não seja produzida pela força da linguagem. Se nada se passa ao nível narrativo, é na linguagem que toda a atenção do espectador se focaliza, ao nível logodramático, para retomar a designação de Rykner. «Ainsi les dialogues (...) sont l'action elle-même et ils changent la situation.»<sup>439</sup>, afirma Fautrier «H.1 – (...) dis-le... je pourrai peut-être comprendre... ça ne peut que nous faire du bien...»<sup>440</sup>

---

<sup>436</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute: Qui êtes-vous? La Manufacture, 1987, p. 23

<sup>437</sup> Op. Cit., p. 55

<sup>438</sup> Op. Cit., p. 21

<sup>439</sup> Op. Cit., p. 31

<sup>440</sup> Op. Cit., p. 36

É H.1 quem primeiro atribui um nome à sensação de H.2: «ce qui se nomme condescendant...», estaria na origem do *tropismo*. Então, H.2 toma a decisão de consultar «gente normal» que poderá aferir a sua razão para se ter afastado de H.1 depois do incidente descrito, de tal forma sentem dificuldade em clarificar este ressentimento que os vizinhos são chamados a pronunciar-se sobre a situação.

Esta entrada nega qualquer leitura do diálogo entre H.1 e H.2 dentro do quadro naturalista. H.3 e F., os vizinhos chamados a opinar, simbolizam o bom senso, o coro representativo das «pessoas de bem», que agem de acordo com as normas, o júri que deverá determinar quem está certo e quem está errado; «H.2 – (...) Mês voisins... des gens très serviables... des gens très bien... tout à fait de ceux qu'on choisit pour les jurys... Intègres. Solides. Pleins de bon sens.»<sup>441</sup>

Contudo, este recurso revela-se totalmente ineficaz. H.3 e F. limitam-se a colocar pequenas questões, que permitem engrandecer a relação anterior de H.1 e H.2, menosprezando a querela, «F. *rit.* – Une souricière d'occasion?»<sup>442</sup>, e a lançando lugares-comuns que em nada facilitam a resolução do conflito, pelo que acabam por abandonar a cena de forma inconclusiva.

«H.2 – (...) Oh mais qu'est-ce que vous pouvez comprendre...

H.3 – Pas grand-chose, en effet.

F. – Mois non plus, je ne veux pas suivre... du reste je n'ai pas le temps, il faut que je parte...»<sup>443</sup>

Ainda não sabemos nada sobre H.1 e H.2, à excepção de que são amigos e que o espaço onde se encontram é a casa de H.2, o ofendido. Sabemos, contudo, que estamos no espaço de H.2, de que H.1 é visita, mas este espaço nasce progressivamente da linguagem, não nos é descrito antes e não deixa de permanecer abstracto porque a informação é esparsa, afastando uma interpretação realista, demasiado definida. O espaço existe na medida em que é nomeado pelas personagens, que sobre ele se exprimem afectivamente. «Tudo se passa como se [o espaço] não pré-existisse à acção mas que se concretizaria

---

<sup>441</sup> Op. Cit., p. 39

<sup>442</sup> Op. Cit., p. 42

<sup>443</sup> op. Cit., pp. 44-45

progressivamente em função dela.»<sup>444</sup> Contudo, Ryngaert considera que *Pour un oui ou...* comunica uma quantidade de informações espaciais, de um ponto de vista metafórico: «jamais je n'ai accepté d'aller chez lui»; «jamais je ne cherchais à m'installer sur ses domaines »; «dans ces régions qu'il habite»; «une tournée de conférences»; «tu aimes les voyages»; «je me suis installé tout au fond de la cage»; «il vaut mieux que je parte».

Fala-se de lugares como de territórios em termos sociais; o movimento de ir a casa do outro implica entrar no território do outro, ceder; a proposta de H.1 para conseguir uma tournée de conferências para H.2 equivale a uma armadilha para o levar para os seus domínios. A problemática dos territórios implica, para Ryngaert, uma relação de grandeza, em que um está mais bem colocado do que o outro. O «jogo» para que H.2 se sente arrastado é o jogo social que ele sempre recusou e que nos indica que H.1 está mais bem posicionado socialmente. Somos lançados para um conflito de valores, onde teremos de decidir se a felicidade depende ou não do sucesso social.

«O lugar da palavra é talvez o verdadeiro espaço do confronto já que visitar o outro é, na peça, conversar. Para Sarraute, se existe um território perigoso no qual um indivíduo não poderia percorrer sem perigo, é o da troca verbal, com todas as suas armadilhas e incertezas. É também o lugar onde nos arriscamos a estar «na mão» do outro.»<sup>445</sup>

Neste caso, o trabalho sobre o espaço desoculta redes de sentido que não dizem respeito necessariamente ao espaço cénico, mas sim à relação interpessoal das duas personagens em cena.

A tendência para converter a cena numa réplica da sala de estar tipicamente burguesa, com o sofá de couro e a mesa de apoio, constitui uma redução “naturalista” que, como afirma A. Rykner, contraria uma obra profundamente «contra-nature». Este teatro, onde muitos não viram mais do que a reprodução da linguagem quotidiana, conforme se apontou, fala-se como em nenhum outro lugar. «Lci réside la force de *Pour un oui et pour un non*: dans cette capacité à

---

<sup>444</sup> Ryngaert, Jean-Pierre - Introdução à análise do teatro. Edições Asa, 1992, p. 95

<sup>445</sup> Idem, ibidem, p. 101

faire naître le fantastique et l'insoutenable, du banal et de l'inoffensif.»<sup>446</sup> A cena é um puro espaço mental, é o préconsciente que é projectado em palco, exposto ao olhar do espectador.

Quanto ao tratamento que é dado ao tempo, poderíamos dizer que aqui se trabalha o «instante» produtor do *tropismo*, havendo uma espécie de suspensão temporal para a exploração das várias faces contidas numa relação intersubjectiva, como numa experiência laboratorial «...elle [Sarraute] arrête doublement l'action en se focalisant sur cette immobilisation éphémère du discours.»<sup>447</sup> afirma Rykner. A autora faz um corte vertical na amizade de H.1 e H.2, dando origem a «... un temps qui se répète, qui n'avance pas, voué à l'éternelle répétition... la fin de la pièce contenait en germe tout le dialogue qui la précède.»<sup>448</sup>, segundo Fautrier.

A caracterização social das personagens surge “tardamente” na peça, e mesmo assim não conseguimos perceber totalmente os meandros em que se movem H.1 e H.2. Cremos que H.1 tem família, mulher e filho, e uma boa posição profissional, e que H.2 vive só, sem que saibamos o que faz para ganhar a vida (no entanto, H.1 diz-nos que ele trabalha.) Contudo, se a «felicidade» de H.1 pode ser classificada (o Amor, a Paternidade, o Sucesso), a condição de H.2 é uma incógnita, tanto para H.1 como para o público.

«H.2 – (...) Un autre bonheur, peut-être même plus grand que le tien. À condition qu'il soit reconnu, classé, que tu puisses le retrouver sur vos listes. Il faut qu'il figure au catalogue parmi tous les autres bonheurs.»<sup>449</sup>

Sarraute coloca então em cena uma série de imagens da literatura para a infância, que nos transporta para o modo como se constroem os sonhos: a imagem do liliputiano suspenso nos dedos de Gulliver e a da madrasta da Branca de Neve perguntando ao espelho se existe mulher mais bela do que ela.

«H.2 – (...) Et toi, tu es comme cette reine, tu ne supportes pas qu'il puisse y avoir quelque part caché...

<sup>446</sup> Rykner, Arnaud - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, 1988, p. 79

<sup>447</sup> Sarraute, Nathalie – Pour un oui ou pour un non. Gallimard, 1999, p. 9

<sup>448</sup> Op. Cit., p. 102

<sup>449</sup> Op. Ci., p. 49

H.1 – Un autre bonheur... plus grand ?»<sup>450</sup>

É quando H.1 decide abandonar a disputa e pára defronte da janela, olhando a paisagem bucólica, que H.2 se aproxima e, pela primeira vez, há um contacto físico entre os dois amigos. Cremos que irá haver uma conciliação, H.2 pede desculpa, mas agora é H.1 que reage a uma expressão de H.2: «la vie est là» e o conflito agrava-se de novo. Damo-nos conta, então, que as posições antinómicas de H.1 e H.2 são reversíveis, como afirma P. Fautrier: «...chacun des personnages étant susceptible d'occuper l'une ou l'autre, en fonction du contexte discursif.»<sup>451</sup> Cada um dos protagonistas recorre inclusive à linguagem do adversário; H.1 serve-se da ironia e do ataque de H. 2, mas H.2 também não deixa de classificar as atitudes de H.1.

«H.1 – (...) Vous avez mieux... Quoi de plus apprécié que ton domaine, où tu me faisais la grâce de me laisser entrer pour que je puisse, moi aussi, me recueillir... «La vie est là, simple et tranquille...» C'est là que tu te tiens, à l'abri de nos contacts salissants... sous la protection des plus grands... Verlaine.»<sup>452</sup>

Esta suposta referência a um poema de Verlaine, negada por H.2, despoleta um ataque crescente pelo qual percebemos que os dois homens têm concepções de vida totalmente diferentes, inconciliáveis mesmo.

«H.2 – (...) c'est ce que tu cherchais, que je sois jaloux... (...) il te fallait que je le soit et je ne l'étais pas.» p. 48

«H.1 – (...) Quoi de plus apprécié que ton domaine, où tu me faisais la grâce de me laisser entrer pour que je puisse, moi aussi, me recueillir...»<sup>453</sup>

Confrontam-se dois universos incompatíveis, duas formas de ver o mundo. O «social» no caso desta peça é usado como carapaça e arma de luta, o confronto não parte daí. «H2 – Nous sommes dans deux camps adverses...»<sup>454</sup>

---

<sup>450</sup> Op. Ci., p. 49

<sup>451</sup> Op. Ci., p. 95

<sup>452</sup> Op. Ci., p. 68

<sup>453</sup> Op. Ci., p. 68

<sup>454</sup> Op. Ci., p. 72

«Um papel, ou uma relação social, só existe em função de outro, na medida em que a existência de um permita e afirme a existência do outro. O mundo regula-se por um sistema de oposições e interdependências...»<sup>455</sup>

Toda a obra está estruturada numa série de oposições binárias: entre «les gens raisonnables» e «les hypersensibles»; «ceux qui luttent» e «les ratés» ; ceux qui travaillent» e «les poètes».

«H.1 – (...) D'un côté, le camp où je suis, celui où les hommes luttent, où ils donnent toutes leurs forces... ils créent la vie autour d'eux... (...) Et d'autre part... (...) H.2 – (...) de l'autre côté il y a les *ratés*...»<sup>456</sup>

De um lado, o mundo estável e sólido de alguém totalmente integrado socialmente, do outro a escolha de uma vida à margem do que se convencionou ser o «sucesso» e a «felicidade». Mas o que para H.1 é uma situação reconfortante, para H.2 é um aprisionamento que lhe provoca uma sensação de claustrofobia.

«H.1 – (...) là où tu es tout est... je ne sais pas comment dire... inconsistent, fluctuant... des sables mouvants où l'on s'enfonce... (...)  
H.2 – (...) quand je suis chez toi, c'est comme de la claustrophobie... je suis dans un édifice fermé de tous côtés...»<sup>457</sup>

Todo o comportamento de H.1 revela um controlo que denota a superioridade de quem está seguro das suas convicções, «ses regards, son amabilité, sa façon de minimiser les réactions de l'Homme 2, sa simple aisance, ses déplacements ou ses façons de s'asseoir, ses gestes. (...) Elle [l'intonation] se reflète alors sur le comportement de l'Homme 2, dans ses gestes, par opposition, plus hésitants, plus gauches, dans son impossibilité de se faire comprendre.»<sup>458</sup>

---

<sup>455</sup> Fadda, Sebastiana - O teatro do absurdo em Portugal. Lisboa:Edição Cosmos, 1998, p.47

<sup>456</sup> Op. Ci., pp. 72-73

<sup>457</sup> Op. Cit., p. 76

<sup>458</sup> Benmussa, Simone - Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ? La Manufacture, 1987, p. 22

«C'est donc une manière d'être, une certaine attitude qui trahit un léger sentiment de supériorité. Cette attitude s'est loge dans un suspens, dans une intonation.»<sup>459</sup>

O duelo teatral cresce nesta dialéctica, entre aquele que «met des nomes sur tout», «place entre guillemets», H.1, e o que prefere «les sables mouvants», H.2 e que recusa, terminantemente, a ser *classificado*, incorporado em determinada categoria, de forma a que a sua opção de vida seja *compreensível* para a sociedade.

As personagens iniciam um jogo onde procuram clarificar o problema recorrendo à reactualização do conflito original. É todo o seu passado que é revisitado e posto em causa. «Tout un passé de petits riens jamais oubliés se transforme en plaie béante.»<sup>460</sup> afirma Rykner.

Pascale Fautrier chama a atenção para as quatro formas como o *tropismo* é descrito ao longo da peça, denotando uma das tendências do teatro contemporâneo, «l'invasion du dialogue de théâtre par le récit».

1. H.1 tinha-se vangloriado de um qualquer sucesso junto de H.1, tendo este respondido «C'est bien... ça».
2. H.2 ironiza a expressão que utilizou, exagerando-a: «C'est biiien...ça».
3. O *tropismo* é exposto a H.3 e F., os vizinhos, acrescentando-se várias informações sobre a relação antiga de H.1 e H.2, e ficando o leitor/espectador com uma caracterização social das personagens.
4. H. 2 volta a procurar explicitar o ressentimento, enquadrando-o agora num conflito ético, onde se comparam modos de vida opostos.

Fautrier afirma que a interpretação psicodramática conduz a uma leitura/encenação naturalista ou realista da peça, ao passo que uma leitura logodramática (Arnaud Rykner) nos faz relevar menos o desenvolvimento psicológico das personagens, e mais o efeito da análise psico-linguística das fórmulas detonadoras do *tropismo*, conduzindo-nos a um nível de compreensão «plus distancié et plus abstrait».

---

<sup>459</sup> Idem, ibidem, p. 22

<sup>460</sup> Op. Cit., p. 2030

Durante as últimas réplicas quase acreditamos que haverá um pacto entre os opositores, de tal modo completam as frases um do outro, para depois verificarmos que tal não é possível.

«H.1 – (...) À quoi bom s'acharner?

H.2 – Ce serait tellement plus sain...

H.1 – Pour chacun de nous... plus salubre...

H.2 – La meilleure solution...»<sup>461</sup>

Os silêncios que pontuam o diálogo vão aumentando, das quatro indicações de pausas que Sarraute menciona, três ocorrem nas dezoito últimas réplicas.

No final, a oposição entre H.1 e H.2 permanece inalterada. «Le rêve de transparence avorte, et la rencontre se clôt sur une obscurité toujours plus profonde...», segundo Rykner. Não há vencedor, e a dicotomia permanece inalterada, como fica bem patente nas derradeiras réplicas:

«H.2 – Oui ou non?...

H.1 – Ce n'est pourtant pas la même chose...

H.2 – En effet : Oui. Ou non.

H.1 – Oui.

H.2 – Non !»<sup>462</sup>

No entanto, como nota Fautrier, H.2 assume finalmente uma posição, a de «l'homme du non», o homem da ruptura. As duas últimas réplicas («Oui» e «Non») dão-nos ainda conta de duas posições perante a linguagem: «un rapport normatif» por parte de H.1 e «un rapport transgressif» por parte de H.2, e estas duas posições são inconciliáveis, pelo que o diálogo pode prosseguir, mas inconclusivamente, como conclui Fautrier.

«H1 habite et accepte absolument le monde trop humain des significations transmises, légitimes. H2 se sent «ailleurs», il est l'homme de la rupture, celui pour qui le fil s'est rompu et qui se terre dans son domaine où les mots n'ont plus prise. C'est la raison

---

<sup>461</sup> Op. Cit., p. 77

<sup>462</sup> Op. Cit., p. 78

profonde pour laquelle ces personnages nous intéressent si passionnément.»<sup>463</sup>

---

<sup>463</sup> Op. Cit., p. 98

## Conclusão

Encontramos objectivados na obra de Nathalie Sarraute grande parte do questionamento e inovação que a obra de arte literária conheceu ao longo do século XX. Vemos espelhadas nela, elementos importantes das preocupações da filosofia da linguagem, retomadas pela teorização literária, sobre o lugar do intérprete na criação do sentido e a emergência de uma nova abordagem hermenêutica assente na possibilidade de uma interpretação não unívoca, plural e aberta. Nas suas obras o leitor é chamado a participar na construção do sentido, de forma clara e reiterada, conforme atesta o seguinte fragmento:

«F: Ceux comme moi? Que voulez vous dire ? (*Se tourne vers la salle.*) Vous l'entendez? Ceux comme vous... C'est qu'on est quelques-uns, n'est-ce pas?... Qu'est-ce qu'on a de particulier?...» e mais à frente «H2 : (*À la salle :*) Je sais bien ce que vous me diriez, si vous vouliez parler, je sais ce que vous aviez sur le bout de la langue... C'est ce que tout le monde se dit dans des cas comme le mien... »<sup>464</sup>

Nathalie Sarraute apela constantemente à participação do leitor, mencionando-o como destinatário da sua reflexão e convidando-o a vivenciar as sensações que procura transcrever – os *tropismos*. Estes, mais sentidos do que pensados, ocorrem sempre na presença do outro, restando nos domínios do pré-diálogo. Embora possam dar origem a uma mudança no comportamento do indivíduo que os vivencia, raramente são explicitados no discurso, porque se trata de sensações ambíguas e fugidias, a roçar o domínio do indizível.

Para a abordagem desta nova realidade, Nathalie Sarraute considerou ser necessário um novo posicionamento face ao cânone literário, acompanhando a “revolução literária” que a Europa conheceu em meados do século XX. Sarraute integra o movimento de recusa da tradição literária, rejeitando os seus elementos nucleares: a personagem, a intriga, a análise psicológica, o tempo cronológico, para buscar uma forma literária que lhe permita explorar o espaço mental, comum a todo o ser humano, onde nascem e se desenvolvem os *tropismos*.

---

<sup>464</sup> Sarraute, Nathalie – *Théâtre (Elle est là)*. Paris : Gallimard, 1978, pp. 17 e 19

Estas sensações já tinham sido abordadas por escritores anteriores a Sarraute; Proust e Virginia Woolf já tinham dado conta da existência dessa “corrente de consciência” que subjaz a toda a conversação, mas não a tinham separado do suporte da personagem. Sarraute autonomiza este domínio sensorial e, ao invés de criar uma fábula que o contextualize, escolhe apresentar pequenos trechos da vida quotidiana dando conta, através deles, do combate permanente entre consciências que se constroem e destroem mutuamente. Não se trata da abordagem dos momentos de solidão onde o indivíduo reflecte sobre a sua posição no mundo com os outros, mas da «luta» que trava na relação com a alteridade. Ao mesmo tempo que procura o contacto com o outro, o indivíduo luta para salvaguardar a sua identidade.

Assim, a obra de Sarraute decorre no espaço social, pois é sob uma relação dialógica que surge o *tropismo*, essa sensação que ultrapassa o domínio semântico do discurso, e que no dia-a-dia ocultamos numa tentativa de manter o equilíbrio sempre precário que a intersubjectividade nos pede. A sua obra é eminentemente dramática, apoiando-se no diálogo, gerado nesta oposição/ relação entre consciências comunicantes.

Sarraute denuncia, através da exploração da linguagem quotidiana, a inautenticidade que o jogo social encerra e para tal, recorre ao «lugar comum», à “expressão pronta” de que nos servimos no dia-a-dia a fim de comunicar. Forma de universalizar o que é individual, diluindo identidades, gerando equívocos, a linguagem fica sempre aquém do que haveria de ser dito.

O facto de só tardiamente ter feito incursões na escrita dramática só se compreende pela dificuldade que a própria confessou ter em projectar no espaço e no corpo do actor uma matéria que quis abordar *em si mesma*, ausentando-a de qualquer suporte físico. Se esta matéria “*tropísmica*” é própria da condição humana, adoptando uma concepção da essência como existência, conduz-nos a um realismo que podemos qualificar de «abstracto», conforme propõe P. Fautrier.

Se esses «nadas», como a própria Sarraute por diversas vezes os apelida, dão origem à *sensação tropísmica*, permanecem no domínio da subconversação, no prédiálogo, nos romances, nas suas peças passam para o nível do diálogo e tornam-se objecto de discussão.

Procura-se, através do que se crê ser o poder libertador da palavra, num jogo próximo do psicodrama, esclarecer a origem da sensação, quer ela resida numa expressão comum, numa entoação ou num silêncio sentido como ameaçador. Porém, quando o *tropismo* é explicitado, aporta imediatamente a condenação social daquele que o experiencia e verbaliza. No entanto, é de ter em conta que a personagem que assim decide expôr-se sabe de antemão que se colocar o *tropismo* por palavras irá sofrer as consequências. Daí que A. Rykner chame a atenção para o carácter trágico do movimento *tropísmico*. «Si la fin est inscrite dans le commencement, si tout ce qui arrive est prévisible et prévu, c'est que le «héros» sarrautien, coupable de la parole, doit faire face à ce qu'il faut bien appeler son *fatum*.»<sup>465</sup>

De resto, esta tentativa de clarificar o que é do domínio da sensação é vã, uma vez que as palavras nunca são suficientes para dar conta desses movimentos que, em última instância, guiam os nossos comportamentos. Há em todo o texto sarrautiano uma incompletude expressa pelo recurso à nomenclatura múltipla, à utilização reiterada de pontos de reticência, à aproximação metafórica, que o leitor terá de utilizar para reconstruir a sensação. As opções estilísticas adoptadas desembocam numa linguagem poética que procura aproximar o leitor duma matéria nova, nunca antes explorada pela literatura, pelo menos deste modo, como a própria autora defendeu. Os seus textos são sonoros e ritmados, entre o discurso interrompido e a verborreia logocêntrica, fazendo algo que se assemelha a uma análise “psicolinguística” do discurso do quotidiano.

Nunca aceitando as pressões do meio literário, da crítica, da época (os seus textos foram apelidados de difíceis, «literatura cerebral», herméticos, afastados do público e das exigências da época conturbada que a Europa vivenciou durante boa parte do século XX e a que o *roman engagé* procurava dar resposta), Nathalie Sarraute delineou o seu projecto literário e nunca se desviou do comprometimento consigo mesma, nessa procura pelo desvelamento do que no domínio psíquico antecede ou sucede ao discurso proferido. Como afirma Pascale Fautrier, «Il ne s'agit pas d'explorer le langage lui-même mais les effets sensibles que son énonciation produit, ou bien les mouvements intérieurs qui sont à l'origine des paroles prononcées.»<sup>466</sup>

---

<sup>465</sup> Rykner, Arnaud (1991) – Nathalie Sarraute. Seuil, p. 131

<sup>466</sup> Sarraute, Nathalie (2006) – Pour un oui ou pour un non. Gallimard, p. 12

Nathalie Sarraute foi fiel ao seu questionamento sobre o homem, analisando as suas próprias vivências e as do meio em que se encontrava inserida, sem, no entanto, procurar reconstruir um quadro social ou transmitir uma moral. Os seus textos não deixam, contudo, de constituir, simultaneamente, uma abordagem “sociológica” do meio da alta burguesia, de onde era oriunda, e do meio literário em que se movia, ainda que a autora sempre tenha negado ser essa a sua intenção. Criou a sua própria maneira de dizer a vida, de acordo com a matéria sobre a qual pretendia escrever, evidenciando o carácter fragmentário da memória, a ambiguidade do sentido, a complexidade da comunicação entre seres que têm de viver em conjunto.

A sua obra dramática é uma continuação da obra romanesca, explorando a mesma matéria mas transformando todo o não-dito e o ressentido em diálogo. Se a princípio a exposição do pré-diálogo no diálogo lhe pareceu tarefa impossível, mais tarde confessará que o teatro lhe é mais fácil de escrever, utilizando a escrita teatral como uma «pausa» necessária entre a escrita de romances.

Um teatro deste teor, onde os actores encarnam pseudo-personagens, enunciadores anónimos, sem idade, profissão, personalidade, confere uma liberdade total à transposição para cena, liberdade essa nem sempre bem vinda por parte dos encenadores. Na ausência de didascálias que ajudem a definir o espaço cénico ou as personagens, sem uma intriga que contextualize a acção (o onde, quem e porquê) restam ao encenador vozes que se degladiam através da palavra. A «palavra-acção» (M. Vinaver), que fere, faz agir, suspende o movimento, é a única certeza deste teatro despojado, onde a verdade escondida por detrás de muitos dos nossos gestos e palavras é revelada. São as palavras, à falta de melhor recurso, que dão conta do rancor, do ressentimento, da angústia, do medo que cada indivíduo sente na presença do outro. A palavra encarada desta forma liberta a personagem do “psicologismo”, mas não a isenta da condenação social por ousar transgredir as normas da «conversação» ao expôr o que deveria ser mantido no domínio da «subconversação».

Para que o *tropismo* seja explicitado, é necessário ultrapassar a autocensura que nos impomos para podermos conviver com o outro de modo pacífico, no ambiente confortável do «lugar comum» que Sarraute ataca como aprisionamento do indivíduo. A expressão securizante, *pret-à-porter*, por detrás

da qual nos escondemos é assim desmascarada, abrindo caminho à emoção que efectivamente nos conduz.

Os pequenos «nadas» tomam a forma de pequenos crimes que nos fazem odiar alguém ou pelo menos evitá-lo, «nadas» como a pronúncia de determinadas palavras (*Isme*), «nadas» como o refúgio no silêncio (*Silence*) ou como uma entoação particular (*Pour un oui ou pour un non*). É na distância entre o que «é dito» e o que é «sentido» que se gera a comicidade do teatro sarrautiano.

«...rien ne ressemble moins à un theatre realiste que celui de Sarraute: il ne s'agit aucunement de conversations mondaines, comme on l'a souvent écrit. On peut même dire que Sarraute nous montre l'envers de la réalité. Elle fait dire à ses personnages tout ce que l'on n'oserait jamais dire, de peur peut-être de se retrouver dans la situation tragique de ces "chasseurs" qui se coupent du monde en traquant l'authenticité de la parole.»<sup>467</sup>

Constantemente dominado pela tendência de procurar a liberdade de expressão e de meios, o teatro de Sarraute utiliza todos os recursos disponíveis para a concretização do seu projecto: colocar em evidência os *tropismos* escondidos na relação intersubjectiva. Para tal não se afasta completamente do teatro realista-naturalista (na senda dos russos Stanislavsky e Tchekov) no que eles têm de transcrição da conversa trivial e vulgar do quotidiano (embora seja trabalhada para o parecer), adoptando em simultâneo a distanciância brechtiana, por intermédio da interrupção do diálogo entre as personagens em palco a fim de questionar o público sobre o que se passa em cena (ex. *Elle est là*).

Um teatro da palavra (Logodrama, segundo Rykner), onde esta detém a primazia; teatro intimista, que se desenvolve num espaço fechado, delimitado, sem determinação temporal; teatro do absurdo pelo que tem de questionamento sobre o sentido, embora sem destruir a força do *logos*; teatro da crueldade, pelo combate permanente entre consciências que dotam a palavra de um poder «concreto e absoluto»; psicodrama pelo recurso ao jogo dramático para a exposição e resolução do conflito (ex. *Le mensonge*); teatro social pelo debate em torno da ética, da tolerância, do respeito por modos de ser e pensar diferentes (ex. *Elle est là*; *C'est beau*; *Isma*).

---

<sup>467</sup> Rykner, Arnaud (1988) - Théâtre du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras. José Corti, p. 50

O teatro de Nathalie Sarraute é uno, porque, tal como a sua obra romanesca, se erege em torno de uma única temática – o *tropismo* – e múltiplo, pela diversidade de modos como a matéria discursiva é dissecada. É de sublinhar, parafraseando Philippe Wahl «...la cohérence du parcours littéraire, gouverné par une «idée fixe» d'essence dynamique: les tropismes...».<sup>468</sup>

Para Jean-Yves Tadié, que dirigiu a edição da obra completa de Nathalie Sarraute para a Bibliothèque de la Pléiade, o seu trabalho pode ser chamado de obra prima por obedecer às seis regras por ele estabelecidas para definir esta categoria, a saber:

1. Tornar impossível escrever depois dela, sem à sua obra reportar;
2. Apresentar, dando-lhe um sentido, a vida psicológica do quotidiano;
3. Recorrer à comicidade;
4. Introduzir uma matéria nova para estudo da ciência;
5. Apresentar uma dimensão poética;
6. Impossibilitar o resumo da sua obra numa frase.

Quando Tadié entrevistou Sarraute, perguntando-lhe o que gostaria de ver escrito no prefácio da edição da Pléiade, a autora respondeu: «Dites bien que ce que j'ai fait, avant moi personne ne l'avait fait.». Efectivamente, quando Sarraute nos coloca perante uma amostra de vida quotidiana e nos faz tomar consciência do que se esconde na linguagem mais banal do dia-a-dia, vemo-nos obrigados a analisar os nossos próprios ressentimentos e a rirmo-nos de nós próprios com os outros. A sua obra instaura o reino da autenticidade, ultrapassando o convívio inautêntico a que nos prestamos diariamente.

---

<sup>468</sup> Wahl, Philippe [et al.] (2003) - Nathalie Sarraute: du tropisme à la phrase. Presses Universitaires de Lyon, p. 7

## BIBLIOGRAFIA ACTIVA

SARRAUTE, N. – **Oeuvres Complètes**. France: Éditions Gallimard, 1996 ;

**A Era Da Suspeita – Ensaios Sobre O Romance.**

Lisboa: Colecção Ideia Nova, Guimarães Editores, 1963;

**Planetarium**. Lisboa: Editorial Minerva, 1963 ;

**Théâtre: Elle est là. C'est beau. Isma. Le mensonge. Le silence.** France: Gallimard, 1978 ;

**Infância**. Lisboa: D. Quixote, 1984;

**O uso das palavras**. Lisboa: Difel, 1987;

**Tu ne t'aimes pas**. France: Éditions Gallimard, 1989;

**Palavras em aberto**. Lisboa: Notícias Editorial, 1999 ;

**Pour un oui ou pour un non** – Édition d'Arnaud Rykner.  
France: Éditions Gallimard, 1999 ;

**Pour un oui ou pour un non** – lecture accompagnée par  
Pascale Fautrier. France: Éditions Gallimard, 2006 ;

**Isma**. France: Éditions Gallimard, 2007 ;

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA

### I - REFERÊNCIA

CORVIN, M. (Direction) – **Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre**.  
France: Larousse, 1998.

### II - A.A.V.V.

BARTHES, R.; BERSANI, L.; HAMON, P.; RIFFATERRE, M. e WATT, I. -  
**Literatura e Realidade: Que é o Realismo?** Lisboa: Publicações D.  
Quixote, 1984;

BLANCPAIN M.; BRUNSVICK, Y.; GINESTIER, P. – **Les Français a**

**Travers leur Theatre.** Paris: Clé International, 1984 ;

BORIE, M.; ROUGEMONT, M. de; SCHERER, J. – **Estética Teatral : Textos de Platão a Brecht.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996;

GUINSBURG, J. (Direcção) ; Netto, J. Teixeira Coelho e Cardoso, Reni Chaves – **Semiologia do Teatro.** S. Paulo : Editora Perspectiva, 1988;

MARGARIDO, A. e PORTELA FILHO, A. – **O Novo Romance.** Lisboa: Editorial Presença, 1962;

MITERRAND, H. et LECHERBONNIER, B. (direction) – **Textes Français et Histoire Littéraire XX siècle.** Fernand Nathan, 1984 ;

TODOROV, T ; EIKHENBAUM, B. ; CHKLOVSKI, V. – **Teoria da Literatura I, Textos dos Formalistas Russos.** Lisboa: Edições 70, 1987;

### III – AUTORES

ARTAUD, A. – **A Arte e A Morte.** Lisboa: Hiena Editora, 1993;

ARTAUD, A. – **O Teatro e o Seu Duplo.** Lisboa: Edições Fenda, 1989;

BALLESTER, G. T. – **Sobre Literatura e a Arte do Romance.** Lisboa: Difel, 1999;

BARTHES, R. – **Fragmentos de um Discurso Amoroso.** Lisboa: Edições 70, 2001;

BARTHES, R. – **O Grão da Voz.** Lisboa: Edições 70, 1982;

BARTHES, R. – **O Prazer do Texto.** Lisboa: Edições 70, 2001;

BENMUSSA, S. – **Nathalie Sarraute – Qui Etes-Vous?** France: La Manufacture, 1987 ;

BEZACE, D. - **L'Entêtement Amoureux, propos sur l'adaptation d'un texte littéraire au théâtre.** brochura do Théâtre de l'Aquarium, 1994 ;

BODEI, R. – **A Filosofia no Século XX.** Edições 70, 1997 ;

BOUCHARDEAU, H. – **Nathalie Sarraute.** France : Éditions Flammarion, 2003 ;

BRAUN, M.T. – **Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'Authenticité.** France: Gallimard, 1971;

BROOK, P. – **O Diabo é O Aborrecimento: Conversas Sobre Teatro.**

Porto: Edições Asa, 1993;

BROOK, P. – **La Puerta Abierta, Reflexiones Sobre la Interpretación y el Teatro**. Barcelona: Alba Editorial, 1993;

BROOK, P. – **Más Allá del Espacio Vacío, Escritos Sobre Teatro, Cine y Ópera 1947-1987**. Barcelona: Alba Editorial, 2001;

CALVINO, I.. **Ponto final: Escritos Sobre Literatura e Sociedade**. Teorema, 2003 ;

ECO, U. – **Obra Aberta**. Lisboa: Difel, 1989;

ECO, U. – **Os Limites da Interpretação**. Lisboa: Difel, 1992;

FADDA, S. – **O Teatro do Absurdo em Portugal**. Lisboa: Edições Cosmos, 1998 ;

FLIEDER, L. – **Le Roman Français Contemporain**. France : Éditions du Seuil, 1998.

FOUCAULT, M. – **A Ordem do Discurso**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997 ;

GAZAGNE, P. – **Marivaux Par Lui-Même**. Paris: Éditions du Seuil, 1954;

GUÉNOUN, D. – **O Teatro é Necessário?** S. Paulo : Editora Perspectiva, 2004;

IONESCO, E. – **A Busca Intermitente**. Lisboa : Difel, 1990;

INGARDEN, R. – **A Obra de Arte Literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973;

JÚNIOR, R. – **Panorama do Teatro Moderno**. Lisboa: Arcádia, 1961;

LIPOVETSKY, G. – **A Era do Vazio, Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo**. Lisboa: Relógio d'Água, 1989;

MARGARIDO, A.I – **Jean-Paul Sartre**. Lisboa: Editorial Presença, 1965;

PIERROT, J. – **Nathalie Sarraute**. Paris : Librairie José Corti, 1990;

PIMENTA, A. – **O Silêncio dos Poetas**. Lisboa: Cotovia, 2003;

QUILLIAM, S.. (----).–**A Linguagem do Corpo**; (editora)

RENAUD, C.P. – **Linguagem do Silêncio**. S. Paulo: Summus Editorial, 1997;

RICOEUR, P. – **Teoria da Interpretação**. Edições 70; (data?)

TAVARES RODRIGUES, U. **Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966 ;

RYKNER, A. – **Nathalie Sarraute**. France : Les Contemporains – Seuil, 1991 ;

RYKNER, A. – **Théâtres du Nouveau Roman – Sarraute, Pinget, Duras**. France : Librairie José Corti, 1988;

RYNGAERT, J-P. – **Introdução à Análise do Teatro**. Porto: Edições Asa, 1992;

RYNGAERT, J-P. – **Lire le Théâtre Contemporain**. Paris: Dunod, 1993 ;

SANAKER, J. K. – **Le Discours Mal Apprivoisé: Essai sur le Dialogue de Marivaux**. Oslo: Solum Forlag A/S, 1987 ;

SARRAZAC, J-P. – **L'Avenir du Drame : Ecritures Dramatiques Contemporaines**. Lausanne : Éditions de L'Aire, 1981 ;

SARTRE, J.P. – **Qu'est-ce que la Littérature ?** Éditions Gallimard, 1947 ;

SOLMER, A. (Direcção) – **Manual de Teatro**. Temas & Debates, 2003;

STREHLER, G. – **Un Théâtre pour la Vie : Réflexions, Entretiens et Notes de Travail**. France : Fayard, 1980;

VARGA, A. K. – **Teoria da Literatura**. Lisboa: Editorial Presença, 1981;

VATTIMO, G. – **Introdução a Heidegger**. Instituto Piaget, 1996;

WOOLF, V. – **Mrs. Dalloway**. Lisboa : Relógio d'Água, 2004;

YAGUELLO, M. – **Alice no País da Linguagem**. Editorial Estampa, 1997;

#### **IV – CATÁLOGO**

ANGREMY, A. – **Sarraute**. Paris, Ministère des Affaires Étrangères – ADPF, 1996.

#### **V – TESE**

SOURIAU, É. – **Les Grands Problèmes de l'Esthétique Théâtrale**. France : Sorbonne V, 1956 ;

## VI – PERIÓDICOS

A.A.V.V. – **Colóquio Letras**, nº 143/144, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

A.A.V.V. – **Nathalie Sarraute: Du tropisme à la phrase**. France : Presses Universitaire de Lyon (Col. Textes et Langue), 2003.

A.A.V.V. – **Critique: Nathalie Sarraute ou l’usage de l’écriture**, nº 656-657, 2002.

A.A.V.V. – **Littérature: Nathalie Sarraute**, nº 118. France: Larousse, 2000.

A.A.V.V. – **Actas dos I Encontros de Dramaturgia sobre Tradução Dramática**, org. pela Companhia de Teatro de Braga. Braga: Teatro Circo, 1988.

## VII – ON LINE

Grenouillet, C. – **Enfance «aussi liquide qu’une soupe»**, mars 2009  
<http://ddata.overblog.com/xxxyyy/2/59/74/13/Grenouillet/MFLT81BSarraute3.pdf>

Silver, Jocelyne R. – Tese : **Nathalie Sarraute: Le Pacte de Lecture**  
<http://www.lib.umd.edu/drumbitstream/190331641/umi-umd-2986.pdf>

[citemor.blogspot.com/2009/.../discurso-directo-diogo-doria.html](http://citemor.blogspot.com/2009/.../discurso-directo-diogo-doria.html)

## Anexo 1 – Breve biobibliografia de Nathalie Sarraute

«Je reconnais volontiers le caractère autobiographique de mon oeuvre, à condition qu'on veuille bien ôter à « autobiographie » son contenu anedoctique; à condition, aussi, que vous me permettiez d'ajouter que nous nous ressemblons tous comme deux gouttes d'eau.»

Nathalie Sarraute<sup>469</sup>

A única vez que a autora consentiu em falar de si mesma foi em *Enfance*, aos 80 anos de idade e, ainda assim, este livro recupera memórias da infância da autora somente até aos 10 anos de idade. Esta opção não é de todo estranha à descrença da escritora numa realidade individual, como se percebe das palavras acima transcritas.

Ainda assim, podemos datar o seu nascimento a 18 de Julho de 1900 em Ivanovo, na Rússia, filha de um Engenheiro Químico Israel (Ilya) Tcherniak e de Pauline Chatounowski, escritora prolixa de livros de aventuras que assinava sob pseudónimo masculino.

Embora a família pertencesse ao conceituado meio intelectual, a sua condição de judeus colocava-os numa posição difícil face às instituições e à sociedade mais proeminente de então.

O divórcio dos pais em 1902 leva-a para Paris na companhia da mãe e do novo companheiro desta. Em 1906, devido às convulsões políticas na Rússia, é o seu pai que se instala em Paris, regressando a mãe a S. Petersburgo com Nathalie. Em 1909 Pauline envia a filha para Paris, onde esta permanece na companhia do pai, da nova companheira deste, Vera, e da sua meia-irmã, Lili, não voltando a chamar a filha para junto de si senão um ano depois. Natacha, como era chamada pelo pai, sentirá sempre o 'abandono' a que a mãe a votou e há-de apelidar a sua infância de *infeliz* pelos sentimentos de culpa que atribui ao relacionamento instável com a mãe e também com a madrasta.

Uma integração perfeita no sistema escolar francês torna-a uma aluna exemplar, quer no ensino básico quer no ensino secundário. Estudará depois Inglês na Sorbonne, Química e História em Oxford, História e Sociologia em Berlim, e por

---

<sup>469</sup> Sarraute, Nathalie. 1978 *La Quinzaine Littéraire*

fim, Direito em Paris, onde conhecerá o futuro marido, Raymond Sarraute. A parceria amorosa e intelectual durará até à morte de Raymond em 1985, tendo desta união resultado três filhas: Claude, Anne e Dominique.

A partir de 1932, Nathalie iniciará o seu percurso no mundo literário com a escrita dos fragmentos que viriam a constituir o livro *Tropismes*, cujo termo era anteriormente associado apenas à Biologia<sup>470</sup>.

Influenciada pela escrita de Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf, Nathalie Sarraute procurará construir uma obra que não imite os seus predecessores, uma voz própria que insistirá em denunciar a morte da liberdade individual através de «...l'enfermement: celui du cercle familial, celui des clichés, de la culture partagée et obligatoire.»<sup>471</sup>

*Tropismes*, editado em 1938, foi um fracasso comercial, apesar de bem recebido no universo literário francês, nomeadamente por Jean-Paul Sartre.

Com a II Guerra Mundial, Nathalie, como o marido, ver-se-ão impedidos de exercer advocacia dada a sua condição de judeus, mas a escritora recusará vestir a estrela amarela, pelo que irá ter de viver na clandestinidade, assumindo uma nova identidade – Nicole Sauvage – até à libertação da França. Embora estes acontecimentos nunca tenham sido directamente explorados nos seus livros, a escritora abordará a intolerância, a violência na negação do outro, a delação em textos como *Isma* ou *Le Mensonge*.

Entre 1939 e 1941 Nathalie Sarraute redegirá 6 novos textos (XIX a XXIV) para *Tropismes*, para a edição de 1957 e iniciará *Portrait d'un Inconnu*.

«Tous ces textes sont marqués par la terreur de devenir une chose entre les mains des autres, le sentiment oppressant produit par les proches, l'horreur de l'enfermement dans les clichés...»<sup>472</sup>

Em 1945 surge a revista *Les Temps Modernes* encabeçada por Jean-Paul Sartre, que reúne os mais ilustres intelectuais do pós-Guerra. Entre 1946 e 1953, Nathalie Sarraute publicará nesta revista excertos de *Portrait d'un Inconnu*

---

<sup>470</sup> Reacção de um organismo a um estímulo exterior, manifestada por um movimento parcial do seu corpo no mesmo sentido ou em sentido contrário ao da fonte de estímulo. Nathalie Sarraute introduz o termo no universo literário, onde passa a designar os movimentos interiores que se produzem nos limites da nossa consciência suscitados pelo ambiente exterior.

<sup>471</sup> Bouchardeau, Huguette. 2003 *Nathalie Sarraute* – Col. Grandes Biographies. France, Éditions Flammarion. p. 93

<sup>472</sup> Bouchardeau, Huguette. 2003 *Nathalie Sarraute* – Col. Grandes Biographies. France, Éditions Flammarion. P. 111

(1946), e ensaios como *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant* (1947), *De Dostoïevski à Kafka* (1947), *L'Ère du Soupçon* (1950) e excertos de *Martereau* (1953), tendo-lhe sido recusada a publicação do texto *Conversation et Sous-conversation* em 1956. É ainda em 1956 que vários ensaios sobre literatura, escritos entre 1947 e 1956, serão publicados sob o título de *L'Ère du Soupçon*. Em 1947 a autora sofre de uma grave tuberculose, que enfrentará garantindo que esta situação em nada alterou a sua postura, à excepção de um sentimento de privilégio por ter sobrevivido.

Apartada da corrente intelectual e política preconizada pela revista, a autora verá, no entanto, o seu livro *Portrait d'un Inconnu* prefaciado pelo filósofo Jean-Paul Sartre, que o apelidará de «*anti-roman*» pela ausência de intriga. Nathalie Sarraute não aprovará esta denominação «Quand on dit anti-roman, c'est qu'on a une idée nette de ce qu'est le vrai roman.» A autora confessa a Simone Benmussa que o que Sartre lhe disse antes de prefaciá-lo foi bem mais interessante do que o que escreveu depois.

Depois de várias tentativas falhadas, o livro será publicado em 1948 pelo editor Robert Marin, mas não ultrapassará os 400 exemplares vendidos, tendo sido recusado por todos os editores em Inglaterra e nos EUA.

Nathalie Sarraute continuará a escrever no café, como sempre, para afugentar as distrações que a própria casa poderia trazer: uma campainha que toca, o telefone, uma carta a responder,... qualquer coisa que servisse para a afastar da angústia perante a 'folha em branco'. Assim, num café rodeada de gente, essa angústia seria improvável, além de que a obrigava a um ritmo regular como todo aquele que tem um emprego.

Em 1953, após o afastamento de *Les Temps Modernes*, *Martereau* (iniciado em 1946 e terminado em 1952) será publicado numa editora de renome, a Gallimard, sua editora a partir de então. A crítica não lhe será favorável apelidando o livro de «*littérature cérébrale*», acusando-o de afastamento da realidade e dos grandes problemas da humanidade.

Surge, entretanto, o «*nouveau roman*», termo lançado por Émile Henriot no *Monde*, para criticar obras como *Tropismes* de Nathalie Sarraute ou *La Jalousie* de Robbe-Grillet.

«La naissance du nouveau roman prend ainsi l'allure d'une double rébellion : contre les conventions du genre romanesque sans doute, mais aussi contre l'influence du courant de ce que l'on nomme alors la «littérature engagée» ...»<sup>473</sup>

A autora será lembrada como precursora deste movimento literário, admitindo que o defendeu e que graças a ele os seus livros tiveram maior projecção no estrangeiro. No entanto, «...elle n'a jamais beaucoup apprécié l'esprit d'école ni l'esprit de groupe. Elle a toujours travaillé en solitaire, se plaisant peu aux débats des gens de littérature entre eux.»<sup>474</sup>

*Le Planétarium* surgirá em 1959, *Les Fruits d'Or* em 1963, *Entre la Vie et la Mort* em 1968, *Vous les entendez?* em 1972 e *Disent les Imbéciles* em 1976.

Entre 1964 e 1982, a escritora escreverá as seis peças de teatro que deixou: *Le Silence* (1964), *Le Mensonge* (1966), *Isma* (1970), *C'est Beau* (1972) que surgirá juntamente com o ensaio *Le Gant Retourné* na edição dos *Cahiers Renaud-Barrault* (1975), *Elle est là* (1980) e *Pour un oui et pour un non* (1982).

Em 1980 publica *L'Usage de la Parole*.

O reconhecimento público virá de forma lenta, após o insucesso das primeiras obras. Já depois de completar sete décadas, Nathalie Sarraute é homenageada por diversas instituições académicas, vendo a sua obra amplamente traduzida. Viajante incansável, a autora percorre diversos países, da Europa ao continente americano, do Médio Oriente à Índia dando prossecução à sua natural curiosidade por outras culturas e costumes.

Em 1982 recebe o *Grand Prix National des Lettres* e no ano seguinte publica *Enfance*, a sua única obra claramente autobiográfica e a que mais a aproximou dos leitores. A autora antes acusada de fazer uma literatura difícil, dirigida a uma elite (acusação que antes tinha já sido feita a outros autores como Virginia Woolf e Marcel Proust, referências para Nathalie Sarraute) começa então a ser descoberta pelo leitor comum.

Em 1986 o Festival de Avignon homenageia a autora consagrando-lhe uma boa parte da sua programação.

Em 1989 publica *Tu ne t'aimes pas*.

---

<sup>473</sup> Bouchardeau, Huguette. 2003 *Nathalie Sarraute* – Col. Grandes Biographies. France, Éditions Flammarion. P. 151

<sup>474</sup> Bouchardeau, Huguette. 2003 *Nathalie Sarraute* – Col. Grandes Biographies. France, Éditions Flammarion. P. 170

Em 1996 surge a consagração suprema com a publicação da sua obra na *Bibliothèque de la Pléiade*.

Morre a 19 de Outubro de 1999.

## Anexo 2 – Entrevistas ao encenador Diogo Dória<sup>475</sup>

### 1. Como descobriu Nathalie Sarraute? Que interesse viu no seu teatro?

Diogo Dória descobriu primeiro Beckett e Pinget (traduziu e encenou ambos os autores) e só depois conheceu o trabalho de Nathalie Sarraute. Interessou-lhe sobretudo esse teatro voltado para a palavra e para o domínio da subconversação, numa análise apurada da comunicação humana.

*«É a defesa de um certo teatro, que tem a ver com o pensamento. E um teatro que está ligado a um pensamento e a uma forma de literatura com que eu me identifico e que acho mais importante. Repara que é um teatro que parte sempre do literário. O teatro pode não ser literário. Acho que o meu caminho é continuar a fazer teatro de texto. Eu trabalho para este sentido do teatro. No fundo é muito básico se quiseres. Aqui, uma palavra em movimento é menos forte que uma palavra estática. Se te quiser dizer uma coisa importante, não te vou dizer a correr de certeza. O peso da palavra está ligado a uma posição estática. É com este tipo de coisas básicas que trabalho. Não tem a ver com essa noção de: mais rápido, mais rápido. Tem a ver com esta defesa de que o peso da palavra está ligado à palavra estática. Que o silêncio não é um inimigo.»<sup>476</sup>*

*«... sou o primeiro a admitir, que há diferenças de públicos, e lugares. E não há problema de fazer espectáculos que comunicam directamente com o público. (...) mas há outro tipo [de texto], que procuro e com o qual trabalho, que se enquadra no teatro da palavra, que hoje em dia está um bocadinho posto de lado.»<sup>477</sup>*

### 2. Por que decidiu fazer a montagem das suas peças em Portugal? A que obedeceu a escolha dessas peças e não de outras (*Pour un oui ou pour un non, C'est beau; Elle est là e Silence*)?

<sup>475</sup> Tendo a entrevista sido feita por telefone (14.05.2010), as respostas dadas por Diogo Dória foram resumidas de forma livre, mas de modo a manter, sem desvirtuar, as afirmações do encenador. Incluímos alguns excertos de uma entrevista que o encenador concedeu a Cláudia Galhós para o Citemor 2009, e que dá conta das suas posições enquanto actor e encenador.

<sup>476</sup> Idem, Ibidem.

<sup>477</sup> Entrevista concedida a Cláudia Galhós para a edição do Citemor 2009.

Diogo Dória já encenou quatro das seis peças de Sarraute e é sua pretensão fazê-las todas. Pretendia ainda adaptar um romance da autora para teatro, mas perante as dificuldades levantadas pela Gallimard, desistiu.

**3. Vimos *Pour un oui ou pour un non* por alunos da ESMAE. Foi uma opção ou uma necessidade a escolha de duas actrizes para os papéis de H1 e H2? Em que medida considera que colocar essas duas personagens masculinas nas vozes de duas mulheres afectou, ou não, a compreensão do texto de Sarraute?**

Diogo Dória trabalhou os textos da Sarraute durante as aulas na ESMAE e o trabalho das alunas Susana Madeira e Tânia Dinis destacou-se, pelo que se ofereceu para, gratuitamente, encenar uma peça da autora com elas. A escolha recaiu sobre *Pour un oui ou pour un non*, e a escolha das duas alunas para os papéis de H.1 e H.2, deveu-se à capacidade das jovens actrizes. De qualquer modo, Diogo Dória considera que essa passagem do texto para o feminino não afectou «absolutamente nada» o texto sarrautiano, pois interessa o modo «como» se diz e não «quem» diz ou «o que» diz.

**4. Considerando o que escreveu aquando da encenação de *Pour un oui ou pour un non*, onde descrevia o texto como «uma luta entre a razão e a hipersensibilidade», qual foi a orientação que deu aos actores para a abordagem deste texto?**

O encenador sempre participou das encenações que fez com os textos de Sarraute. Neste trabalho escolar de *Pour un oui ou pour un non* (*Por tudo e por nada*), pediu aos actores que se focalizassem no texto e no que se esconde nos silêncios, de modo a preenchê-los com o sub-texto que subjaz ao diálogo.

A quase ausência de movimento decorreu do facto de Diogo Dória não aceitar em palco o movimento pelo movimento. Ou o texto é importante, e então pede-se uma posição estática que lhe atribua a importância que tem,

ou então o movimento expressa o que o texto evoca, e então este é desnecessário.

*«A questão da relação do corpo com o pensamento e com o movimento é um desafio. A relação está sempre na distância, o que não tens e tens de conquistar. Deve mover ou não? Experimentas mover. E depois dizes a frase. O texto perde peso. Se digo uma coisa importante, se quero dar-lhe o máximo de amplitude, não posso temer o silêncio e não lhe acrescento o movimento. Se quiseses, na tua linguagem, é apenas movimento interior, não uso o movimento no espaço. Raramente coincide palavra e movimento. Porque acho que perde força. O movimento tem todo o peso, mas é movimento por si. Porque são dois tipos de linguagens completamente diferentes. São dois mundos. O mundo da cabeça e o mundo do corpo. Depois há quem diga, esse actor representa apenas com a cabeça. Está bem, mas são duas linguagens muito diferentes. Claro que quando te empenhas e encarnas, está todo o corpo nela.»<sup>478</sup>*

**5. Uma vez que também assinou a tradução, gostaríamos de saber se encontrou alguma dificuldade em passar para português o discurso sarrautiano?**

Diogo Dória começou por entregar a tradução a Jorge Silva Melo e Pedro Tamen, mas, mesmo assim, sentiu a necessidade de fazer algumas modificações na passagem do texto para o espaço cénico. Viu-se obrigado a alterar a forma de tratamento das personagens da 3ª pessoa do singular para a 2ª, uma vez que o «você» transportava o ouvinte para o sotaque brasileiro.

Diogo Dória considera essencial que o trabalho do tradutor decorra o mais próximo possível do trabalho da encenação, dando o exemplo do trabalho exemplar feito pela Cornucópia; no decorrer dos ensaios é possível corrigir um texto que é escrito para ser dito, evitando-se por exemplo cacofonias que escapam ao tradutor na secretária. (Deu como exemplo o trabalho de Vasco Graça Moura sobre o texto Bérénice de Racine, em que tradutor, encenador e actores trabalharam em conjunto sobre a versão apresentada por Vasco Graça Moura.)

---

<sup>478</sup> Idem, ibidem.

Diogo Dória não se considera tradutor, por defender que um tradutor é um reconstrutor da língua e assim sendo, só os poetas deveriam traduzir (exemplifica apontando Pedro Tamen e Vasco Graça Moura como exemplos vivos disso mesmo). Elaborou sim uma versão para teatro do texto de Sarraute.

Houve, no entanto, algumas particularidades decorrentes da passagem do francês para o português que não lhe foi possível ultrapassar, por exemplo, as últimas réplicas «Oui» e «Non» que tiveram de ser traduzidas por «Tudo» e «Nada», uma vez que em português diz-se romper «por tudo e por nada» e não romper «por um sim ou por um não». Também a expressão «avoir des mots» saiu empobrecida na tradução. Impossível transcrever para português esta subtilidade em torno das palavras que se trocam ou não:

*«H.2 – Eh, bien, c’est juste des mots...*

*H.1 – Des mots? Entre nous? Ne me dis pas qu’on a eu des mots... ce n’est pas possible... et je m’en serais souvenu...*

*H.2 – Non, pas des mots comme ça... d’autres mots... pas ceux dont on dit qu’on les a «eus»... Des mots qu’on n’a pas «eus», justement... »*

Também aconteceu Diogo Dória substituir algumas frases por acções, porque lhe pareceu redundante manter algumas réplicas na passagem do texto para a cena (lembramos que se trata de uma peça radiofónica).

**6. Em que medida o facto de as peças de Nathalie Sarraute terem sido escritas para a difusão radiofónica, pelo menos na maioria, portanto para serem ouvidas e não vistas, e não conterem didascálias, dificultou ou facilitou a passagem para a cena teatral?**

Diogo Dória entendeu esta ausência de indicações como uma liberdade dada ao encenador para abordar o texto de Sarraute.

*«Eu entendo os textos como pautas. Eu posso brincar mais ou menos ali. E aceito como princípio algo que a Sarraute dizia, e que coincide com o meu tal radicalismo:*

*não me importa o que um actor faça em cena, o que me importa é a 'façon de dire'.*»<sup>479</sup>

## **7. Que recepção tiveram as peças de Sarraute em Portugal, na sua perspectiva? Foi a recepção esperada por si?**

Diogo Dória afirmou que em França o trabalho de Sarraute é cada vez menos posto em cena. À excepção de *Pour un oui ou pour un non*, que esgotou as apresentações em Paris, os seus outros textos foram apresentados em pequenas salas com uma adesão moderada.

Parece-lhe que os textos de Sarraute têm lugar em pequenas salas, para um público que procura um trabalho teatral menos espectacular e mais assente na palavra. Os espectáculos que levou à cena em Portugal tiveram uma boa adesão por parte do público, mas sempre em pequenos auditórios. O público e mesmo os encenadores fogem a uma gramática da declamação que a tragédia grega ou um trabalho de texto, como o de Sarraute, pede.

\*\*\*

---

<sup>479</sup> Idem, *ibidem*.