

**Germana Henriques Pereira de Sousa**

**O USO DA PALAVRA EM NATHALIE SARRAUTE**  
**uma análise da narrativa do romance**  
*Le Planétarium*

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de  
**Mestre**  
no curso de Pós-Graduação em Literatura, opção Teoria Literária  
Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Letras - IL  
Departamento de Teoria Literária e Literatura - TEL

Orientador: Prof. Dr. Danilo Lôbo

Brasília, janeiro de 1998

a Marina

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer:

Ao Professor Danilo Lôbo, por sua gentileza e atenção.

A Mme Suzanne Allaire, professora da Université de Haute Bretagne, pela orientação da primeira parte dessa pesquisa realizada em Rennes, França.

Aos professores e colegas que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a realização de meu Mestrado: Abel, Alice, Ana Maria Lisboa, Angela, Antonieta, Denise, Hilda, Ione, Marquezin, Marie-France, Neide.

Ao Colegiado do LET, pelo apoio.

A todos os meus amigos.

## RESUMO

A presente dissertação tem o propósito de analisar a narrativa do romance **Le Planétarium**, de Nathalie Sarraute. O objetivo é esclarecer a enunciação da narrativa, procurando elucidar as técnicas narrativas empregadas por Sarraute para entrelaçar a palavra do narrador e a palavra dos personagens, e para organizar os diferentes tipos de discursos. Mostra-se, ainda, a luta acirrada entre a conversação e a subconversação e, de que modo, por meio das imagens, a autora consegue verbalizar o indizível.

O primeiro capítulo - Fronteiras entre Narração e Discurso - investiga os meios pelos quais o autor-narrador consegue estar, ao mesmo tempo, presente e ausente da obra. O segundo capítulo - Conversação e Subconversação - define os dois tipos de linguagem - interior e exterior - que são para a romancista o fundamento de todo discurso em sua obra romanesca. O terceiro capítulo - Oralidade em Nathalie Sarraute - trata dos tipos de discurso presentes em **Le Planétarium**. O último capítulo dedica-se ao estudo das imagens, evidenciando que somente elas podem traduzir a parcela de inominado que deve habitar toda obra de arte.

A análise demonstra que **Le Planétarium** é um romance construído segundo um princípio de escritura que fundamenta toda a obra de Nathalie Sarraute: revelar os tropismos que habitam todo ser humano.

## RESUME

Ce travail a le propos de faire l'analyse du récit du **Planétarium**, roman de Nathalie Sarraute. Notre objet est de dévoiler la source de l'énonciation, tout en essayant de mettre en évidence les techniques narratives mises en oeuvre par Sarraute pour mêler parole du narrateur et parole du personnage, et pour agencer les différents discours dans le roman. On cherche encore à montrer la lutte serrée entre la conversation et la sous-conversation, et par quels moyens, à travers les images, l'auteur arrive à verbaliser l'indicible.

Le premier chapitre - Frontières entre Narration et Discours - examine les moyens par lesquels l'auteur-narrateur réussit à être à la fois présent et absent de l'oeuvre. Le deuxième chapitre - Conversation et Sous-conversation - délimite les deux types de paroles - intérieure et extérieure - qui sont pour la romancière le fondement même de tout discours dans son oeuvre romanesque. Le troisième chapitre - Oralité chez Nathalie Sarraute - est consacré à l'étude des types de paroles présents dans **Le Planétarium**. Le dernier chapitre analyse les images, les seules qui puissent traduire cette partie d'inommé qui doit habiter toute oeuvre d'art.

Il se dégage de cette étude que **Le Planétarium** est un roman conçu selon un principe d'écriture sur lequel est fondée toute l'oeuvre de Sarraute: dévoiler les tropismes qui habitent tout être humain.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	9
1. FRONTEIRAS ENTRE NARRAÇÃO E DISCURSO .....	15
1.1 <i>A narração e o discurso em Nathalie Sarraute</i> .....	16
1.1.1 Valorização do discurso em <i>Le Planétarium</i> .....	17
1.1.2 Enunciação do autor-narrador e enunciação dos personagens .....	19
1.2 <i>Ocultação do autor-narrador</i> .....	20
1.2.2 Modos de funcionamento da ocultação do autor-narrador .....	21
1.2.2.1 Discurso indireto livre .....	22
1.2.2.2 O monólogo narrativizado em <i>Le Planétarium</i> .....	25
1.2.2.3 O presente de narração .....	26
1.3 <i>Apagamento da voz narrativa</i> .....	30
1.3.1 Evolução para uma desconstrução do narrador .....	30
1.3.2 O narrador sarrautiano ou o “ser sarrautiano” .....	36
1.3.3 <i>Il/Je</i> - O jogo dos pronomes pessoais .....	38
1.4 <i>Multiplicidade de pontos de vista</i> .....	44
1.4.1 A ótica simples .....	47
1.4.2 A ótica móvel .....	48
1.4.2.1 Ótica móvel no interior da seção .....	52
1.4.3 A ótica única reencontrada .....	54
1.5 <i>Conclusão</i> .....	55
2. CONVERSAÇÃO E SUBCONVERSAÇÃO .....	57
2.1 <i>Definição</i> .....	60
2.2 <i>Conversação e subconversação e a definição dos níveis</i> .....	65
2.3 <i>Subconversação e percepção do outro</i> .....	70
2.3.1 O olhar sobre o outro .....	71
2.3.2 Olhar sobre si mesmo: o ser se vê como o outro o vê .....	75
2.3.3 O jogo das máscaras: mudança de olhar, mudança de máscara .....	79
2.4 <i>Conclusão</i> .....	80
3. A ORALIDADE EM <i>LE PLANÉTARIUM</i> .....	82
3.1 <i>Definição dos níveis</i> .....	83
3.1.1 Níveis Interiores .....	84
3.1.2 Nível exterior .....	87
3.2 <i>Entrelaçamento das palavras e dos níveis do discurso</i> .....	89
3.2.1 Discurso interior direto .....	90
3.2.2 Discurso ação/descrição .....	93
3.2.3 As palavras exteriores diretas .....	98
3.4 <i>Análise do Exemplo 1</i> .....	106
3.5 <i>Análise do Exemplo 2</i> .....	109
3.6 <i>Conclusão</i> .....	112

4. IMAGENS .....	115
4.1 <i>Imagem e inominado</i> .....	116
4.2 <i>Imagens e função declarativa: Imagem = Dizer</i> .....	118
4.2.2 Imagem e Personagem .....	123
Germaine Lemaire - ogro, rainha .....	127
Pierre - boi, Berthe - mosca, javali .....	130
Gisèle - filhote de raposa, de lobo, de abutre.....	132
Alain - vidente, prestidigitador.....	133
O <i>bouffon</i> - macaco, bôbo da corte.....	135
Alain e o <i>bouffon</i> : “os sedentos”; Germaine: “o saciado” .....	136
4.3 <i>O cenário imaginário</i> .....	138
4.3.1 Contexto .....	138
4.3.2 Passagem do mundo real para o irreal.....	139
4.3.4 Conclusão .....	143
CONCLUSÃO .....	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	153

## INTRODUÇÃO

*C'est cela que je vous offre, cette brève incursion, cette amusante excursion, cette excitante impression d'aventure, de danger, mais vous rebrousserez chemin quand vous voudrez...*

Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*

## INTRODUÇÃO

**Le Planétarium** foi meu primeiro contato com a obra romanesca de Nathalie Sarraute. A surpreendente organização da narrativa, a riqueza metafórica, o universo sarrautiano imediatamente despertaram meu interesse, talvez porque eu também posso ser vítima dos tropismos. Por que certas pessoas nos causam repulsa, e por que, freqüentemente, queremos agradar e parecer perfeitos para essas pessoas que nos perturbam? Em **Le Planétarium**, em **Les Fruits d'or**, em **Martereau**, enfim, em todos os romances de Nathalie Sarraute, encontra-se a resposta. Sentimo-nos personagens de seus livros, reconhecemo-nos nessa criança de **Enfance** que diz a sua mãe: "j'ai mes idées" e que, logo repreendida, volta para o seu canto mais só do que antes.

Poder seguir o andamento de uma obra literária, refazer a contrapelo o caminho da criação, sempre me pareceu apaixonante. Estudar uma obra como **Le Planétarium** não é ficar diante dela, em uma atitude de respeito, como diante de uma "efígie", mas tocá-la, olhá-la de perto, ver quais são os princípios que a fundamentam.

**Le Planétarium**, romance publicado em 1959, é uma obra central no conjunto da produção romanesca de Nathalie Sarraute. Por isso, tem, a meu ver, mais interesse que os outros romances, porque nele o autor-narrador cria um tipo de narrativa na qual está, ao mesmo

tempo, presente e ausente. Esse jogo de “esconde-esconde” com o leitor provoca uma série de questões a serem resolvidas, das quais a principal é “Quem fala?” **Le Planétarium** é um “guia” de aprendizagem da leitura de Sarraute, uma vez que a autora aí revela, pouco a pouco, sua técnica narrativa, ao introduzir uma série de índices que permitem ao leitor desvendar a enunciação, compreender a brusca passagem do mundo real para o mundo irreal, ser capaz de seguir o desenvolvimento de uma imagem. Em **Le Planétarium**, a um momento ou outro da leitura, o leitor sempre encontra as respostas para as questões que se coloca, por meio das imagens recorrentes que caracterizam os personagens e das fórmulas explícitas.

Constatei, portanto, que o discurso é o princípio que fundamenta a obra. A partir daí, e da leitura de algumas das principais análises críticas da obra de Sarraute, decidi centralizar meu estudo em torno do uso da palavra, respondendo às seguintes questões: de que modo Sarraute consegue entrelaçar a palavra do narrador e a palavra dos personagens? Como se organizam os diferentes discursos? Como, por meio das imagens, a autora consegue verbalizar o indizível? Como se processa a “luta acirrada” entre a “conversação” e a “subconversação”?

Desenvolvi, portanto, um plano de trabalho respondendo a essas questões. No primeiro capítulo, Fronteiras entre Narração e Discurso,

procuro demonstrar que, por meio do discurso indireto livre, do jogo com os pronomes pessoais, da multiplicidade de pontos de vista, enfim, por meio dos indícios de ocultação do autor-narrador, a autora consegue apagar da narrativa sua voz, sem, entretanto, jamais deixá-la de fato.

O segundo capítulo, *Conversação e Subconversação*, é uma preparação ao terceiro capítulo - *Oralidade em Nathalie Sarraute*. Em *Conversação e Subconversação*<sup>1</sup>, procedo a uma série de definições cujo objetivo é ajudar o leitor a compreender a obra de Sarraute e, por conseguinte, a continuação deste trabalho. Com efeito, é impossível falar de discurso na obra de Nathalie Sarraute sem antes definir os dois tipos de linguagem - interior e exterior - que são para a romancista o fundamento de todo discurso em sua obra romanesca. Além disso, estudo os tipos de relações entre os diversos personagens de **Le Planétarium** e, sobretudo, tento mostrar que essas relações remetem diretamente às que se tecem entre as pessoas na vida quotidiana.

O terceiro capítulo, *Oralidade em Nathalie Sarraute*, é dedicado ao estudo dos tipos de discurso presentes em **Le Planétarium**. Em um primeiro tempo, defino os níveis interior e exterior impostos pela conversação e subconversação e, em seguida, estudo os tipos de discurso situando-os com relação aos níveis em que aparecem.

---

<sup>1</sup> Mesmo título de um dos ensaios publicados em **L'Ere du soupçon**.

Procedo, portanto, a uma combinação entre o eixo dos níveis e o eixo dos estilos do discurso a fim de definir os tipos de linguagem presentes na obra.

Este trabalho termina, enfim, pelo estudo das imagens, um dos aspectos mais importantes de toda a obra de Nathalie Sarraute, uma vez que, segundo ela, somente as imagens podem comunicar ao leitor a “parcela de inominado” que deve habitar toda obra de arte. Portanto, veremos como as imagens podem ter uma função declarativa ao introduzir o discurso direto dos personagens e veremos como se constrói a cena imaginária.

Para realizar este trabalho, contei, sobretudo, com o auxílio de obras críticas que tratam do discurso, do entrelaçamento das diferentes vozes no romance. Os estudos que melhor responderam as minhas perguntas sobre o tipo de narrativa sarrautiano foram **Une Poésie des discours**, de A. S. Newmann, que faz uma análise sistemática da obra de Sarraute; **Discours du récit**, de Gérard Genette, que responde minuciosamente à questão “quem fala no romance?”; e **La Transparence intérieure**, de Dorrit Cohn, que investiga o estatuto do discurso interior no romance. Os trabalhos de G. Zeltner também contribuíram imensamente para a realização deste estudo.

Entretanto, meu principal fundamento teórico veio da leitura de inúmeras entrevistas e declarações da própria Nathalie Sarraute, sem falar da importância da leitura dos ensaios de **L'Ere du soupçon**.

Resta justificar a escolha do título dessa dissertação. Emprestado de uma obra de Sarraute, **O uso da palavra (L'Usage de la parole)** é o único título possível. A romancista aí retoma a forma poética de seu primeiro livro, **Tropismes**, liberando-se definitivamente de todo tipo de intriga ou de personagens, para se concentrar exclusivamente no uso da palavra na vida quotidiana.

Passemos, então, ao objetivo de estudar o uso da palavra, ou seja, de saber como Sarraute a emprega para criar um dos romances mais significativos da literatura francesa do século vinte. Assim,

Là où nous nous trouvons maintenant, des paroles telles que celles-ci occupent le centre. Elles sont ici le centre de gravité. C'est vers elles et vers elles seules que tout converge. (**L'Usage de la parole**).

## Primeiro Capítulo

### FRONTEIRAS ENTRE NARRAÇÃO E DISCURSO

*Mes véritables personnages, mes seuls personnages, ce sont les  
mots. Mais investis, mais pleins. Ce ne sont pas les mots  
pour les mots.*

Nathalie Sarraute, *La Quinzaine Littéraire*

## 1. FRONTEIRAS ENTRE NARRAÇÃO E DISCURSO

Neste capítulo, serão estudados os problemas de fronteira entre narração e discurso, mostrando que na obra de Nathalie Sarraute há uma valorização do discurso em detrimento da narração. Com efeito, em **Le Planétarium**, o discurso torna-se o contexto no qual são inseridos os elementos narrativos.

Além disso, será analisado um problema de fronteira interna ao discurso que diz respeito à identificação da presença enunciativa do autor-narrador. Tal problema será elucidado por meio da descrição do modo de funcionamento dessa presença: a criação de um contexto propício à ambigüidade das vozes, graças ao emprego do discurso indireto livre, do presente de narração, do apagamento da voz narrativa e da multiplicidade de pontos de vista.

Antes, porém, é necessário definir alguns termos da teoria narrativa que serão empregados no decorrer deste estudo. Serão utilizadas as definições dos seguintes termos elaboradas por Gérard Genette em sua introdução ao **Discours du récit**: *narrativa* (*récit*), *narração* (*narration*) e *história* (*histoire*). “Je propose”, diz Genette, “de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l’occurrence, d’une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l’acte narratif

producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place". O termo *história* poderá também ser utilizado em um sentido mais restrito, segundo a definição de T. Todorov, em oposição à noção de *discurso*. "Todorov a proposé de distinguer le 'récit comme discours' (sens 1) e o 'récit comme histoire' (sens 2)" (Genette 72).

### 1.1 A narração e o discurso em Nathalie Sarraute

A narrativa, segundo Genette, comporta dois tipos de fronteiras, uma interior ao domínio da representação, entre **narração** e **descrição**, e outra, mais significativa, entre **discurso** e **história**. É este segundo tipo de fronteira que interessa aqui.

O discurso, modo natural da linguagem, pode conter elementos narrativos que são facilmente absorvidos por ele: "au contraire, toute intervention d'éléments discursifs à l'intérieur du récit est ressentie comme une entorse à la rigueur du parti narratif". Ainda de acordo com Genette, "le récit inséré dans le discours se transforme en élément du discours", tendo em vista que "les éléments narratifs restent le plus souvent liés à la référence au locuteur", enquanto "le discours inséré dans le récit reste discours" (Genette 72).

Com efeito, a intromissão do discurso de personagem no discurso narrativo suscita toda uma série de problemas quanto à organização do texto literário que os autores tentam, cada um a seu modo, superar.

Entretanto, o objetivo deste estudo não é analisar o problema de fronteira nesta ordem - discurso narrativo entrecortado de discurso de personagem - mas, ao contrário, mostrar como, em **Le Planétarium**, o discurso de personagem torna-se o contexto no qual é inserido o discurso narrativo.

### 1.1.1 Valorização do discurso em *Le Planétarium*

Contrária ao romance tradicional e inserida em uma época de transformação da concepção romanesca, Nathalie Sarraute criou uma obra literária essencialmente fundamentada em uma “poésie des discours” (Newman 76).

A narração enquanto “représentation d’actions et d’événements considérés comme purs procès” (Genette 66) desempenha um papel acessório na composição de **Le Planétarium**. Mesmo que os elementos narrativos continuem portadores de significado (“un récit n’est jamais fait que de fonctions [unidades narrativas mínimas]: tout à des degrés divers y signifie”) (Barthes 66), não são responsáveis pela significação maior da obra; a anedota, ou seja, a trama, não é sua razão de ser.

A urdidura, tecida de modo bastante frouxo, tem por objetivo principal servir de suporte a um nível superior na composição da obra. Tanto a intriga quanto os personagens são, para Nathalie Sarraute, apenas meios de fazer os leitores conhecerem o mundo dos **tropismos**; servem para “compor o cenário”, para criar o contexto no qual os

tropismos vão se desenvolver. “Le personnage ne [doit] être plus qu’un porteur d’états, un porteur anonyme, à peine visible, un simple support de hasard (...). L’intrigue n’est plus qu’une trame très lâche qui, sans le soutien d’un ordre chronologique, se disloque, se désintègre, disparaît souvent complètement” (Sarraute 72).

Os tropismos - nome dado por Nathalie Sarraute a esses “movimentos interiores” que moram nos mais obscuros recônditos da consciência humana “ne se montrent guère au-dehors sous forme d’actes. Les actes, en effet, se déploient en terrain découvert et dans la lumière crue du grand jour” (Sarraute 56). Eis a razão pela qual os romances de Nathalie Sarraute não exploram a narrativa de ação. As ações, com efeito, não são o terreno ideal ao florescimento desses movimentos subterrâneos e isso porque fazem parte daquilo que é exterior no homem.

“Mais à défaut d’actes, nous avons à notre disposition les paroles. Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs” (Sarraute 56). É por essa razão que a obra de Nathalie Sarraute é quase inteiramente fundamentada no discurso. Somente as palavras são capazes de exteriorizar os tropismos.

### 1.1.2 Enunciação do autor-narrador e enunciação dos personagens

Após os estudos de Emile Benveniste, tem-se por certo que, se o texto literário é um discurso, ele contém inelutavelmente as marcas da enunciação do autor: “l’*énonciation* est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d’utilisation”, oral ou escrito, “elle suppose la conversion individuelle de la langue en discours” (Benveniste 74).

“La présence du locuteur à son *énonciation* fait que chaque instance de discours constitue un centre de référence interne” (Benveniste 74). Deve-se, portanto, encontrar na narrativa as marcas desse sistema que é a enunciação, como, por exemplo, os indícios de pessoa. De fato, “le récit, comme objet, est l’enjeu d’une communication: il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit” (Barthes 66), sendo que o primeiro é o autor e o segundo, o leitor. Inserida nessa comunicação real, há uma outra, fictícia, que representa a enunciação entre os personagens.

De acordo com Newman, ocorre na obra de arte literária a articulação de duas enunciações, a do autor e a dos personagens, respectivamente **discurso escritural** e **discurso oral**. O primeiro é a parte do texto que traduz diretamente o ato de comunicação autor-leitor; já o segundo é constituído por atos de comunicação que não engajam mais autor e leitor, mas personagens ficcionais (Newman 76).

Portanto, se a narrativa é desconstruída em **Le Planétarium**, “c’est sans doute parce que dans l’univers des romans de Nathalie Sarraute tout acte est un acte de parole” e porque “il n’y a pratiquement pas de personnage silencieux même dans les premiers romans” (Newman 76).

Eis, portanto, as razões fundamentais pelas quais a análise do discurso é tão importante para a compreensão de **Le Planétarium**. As fronteiras que o discurso cria dentro de sua própria atualização - entre voz do narrador e vozes dos personagens -, Nathalie Sarraute procura apagá-las ao estabelecer um contexto que favorece o desenrolar de um jogo de máscaras.

## 1.2 Ocultação do autor-narrador

O apagamento da enunciação do autor-narrador é a resultante de uma composição de elementos que será estudada a partir da descrição dos meios técnicos empregados por Nathalie Sarraute em **Le Planétarium**.

Após **Portrait d’un inconnu** e **Martereau**, ambos com narrador de primeira pessoa, **Le Planétarium** representa uma mudança na obra de Nathalie Sarraute, pois renuncia a esse narrador que funciona como uma consciência que tudo filtra a sua volta: os outros personagens, o universo no qual vivem, ele próprio.

Na realidade, em **Le Planétarium**, a autora procurou apagar toda forma de consciência dominante. Por conseguinte, não há mais a presença de um *eu*-narrador, graças a uma multiplicidade de pontos de vista, à criação de um contexto narrativo em terceira pessoa.

Será tratada a seguir a definição do contexto narrativo de **Le Planétarium** constituído pelo discurso indireto livre e pelo presente de narração.

### 1.2.2 Modos de funcionamento da ocultação do autor-narrador

Em **Le Planétarium**, podemos facilmente distinguir dois tipos de contexto diferentes. A. S. Newman, em **Une Poésie des discours**, denominou-os respectivamente *contexto não-pontuado* e *contexto pontuado*. O primeiro seria representado pelos discursos interiores dos personagens escritos na terceira pessoa. Já o contexto pontuado cobre o domínio da reprodução dos discursos *pronunciados* pelos personagens, ou seja, as partes do texto que são assinaladas pelos indicadores grafêmicos convencionalmente empregados para indicar o discurso reproduzido (travessão, aspas) (Newman 76).

Em um romance tradicional, o contexto não-pontuado corresponderia à narrativa da intriga, o contexto pontuado destinando-se aos diálogos dos personagens. Já em **Le Planétarium**, o contexto não-pontuado é também discursivo. Entra-se, desde o *incipit*, de pronto

na consciência do personagem, a tia Berthe, que se “conta”. O leitor é sugado por essa consciência obsediada pelos objetos:

Non vraiment, on aurait beau chercher, on ne pourrait rien trouver à redire, c’est parfait... (...) Cette illumination qu’elle avait eue... après tous ces efforts, ces recherches - c’était une vraie obsession, elle ne pensait qu’à cela quand elle regardait n’importe quoi - et là, devant ce blé vert qui brillait et ondoyait au soleil sous le petit vent frais, devant cette meule de paille, ça lui était venu tout à coup... (p. 7)

O leitor, seguramente, surpreende-se ao encontrar essa forma de discurso interior na terceira pessoa, pois deve estar habituado à associação inconsciente entre “discurso interior” e “primeira pessoa”, à qual o romance do “stream of consciousness” obrigou-o. Na realidade, em **Le Planétarium**, está-se longe dessa forma de monólogo interior joyciano. Nathalie Sarraute serve-se aqui do modo de reprodução do discurso chamado de discurso indireto livre, porém levado a extremos. De simples procedimento de reprodução de falas de personagens na narrativa, o discurso indireto livre torna-se aqui um princípio de escritura.

### 1.2.2.1 Discurso indireto livre

O discurso indireto livre, segundo Marguerite Lips (Apud Newman 76), é um procedimento literário que transpõe a língua falada, sem com ela se confundir. Atenua a subjetividade do autor, transformando em discurso partes narrativas.

A. Verschoor define o discurso indireto livre como sendo o resultado de um compromisso. Por um lado, o locutor (i.e., o autor) ocupa o lugar mais importante. Entretanto, por outro lado, o locutor cria um tipo de frase na qual destaca a afetividade do protagonista (Apud Newman 76).

Com efeito, no contexto não-pontuado de **Le Planétarium** o leitor está em contato com a afetividade do personagem - é o seu eu profundo que é revelado por meio dessa forma indireta de narração. Entretanto, apesar da impressão de estar em contato direto com essa consciência, o leitor sabe que o autor-narrador é mais importante.

G. Genette, em **Discours du récit**, caracteriza o discurso indireto livre pela economia da subordinação (frase introdutória típica do estilo indireto) e pela ausência de verbo declarativo, o que, conseqüentemente, provoca uma dupla confusão: entre discurso pronunciado e discurso interior, e entre discurso (pronunciado ou interior) do narrador e do personagem. Assim, para Genette, no discurso indireto livre o narrador assume o discurso do personagem, ou seja, o personagem fala pela voz do narrador (Genette 72). Fica, portanto, evidente que, mesmo quando os personagens são projetados para o primeiro plano da cena pelo autor-narrador, é este que, por trás, controla tudo. O autor-narrador é, então, ao mesmo tempo, presença e ausência: presença porque o discurso reproduzido na página é

assumido por ele; ausência porque não fala em seu nome - o autor-narrador não diz *eu*, diz *ele*.

É preciso acrescentar a essas reflexões acerca do discurso indireto livre, aquelas que faz Dorrit Cohn em **La Transparence intérieure**. A seu ver, o discurso indireto livre é um discurso “suspenso entre o imediatismo da citação e a mediação operada pela narrativa” (Apud Reis 88). Por outro lado, ela introduz um novo conceito de discurso indireto chamado de *monólogo narrativizado*: “il s’agit de rendre la vie intérieure d’un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration” (D. Cohn 78). Vê-se, através dessa definição, que o discurso indireto livre é aqui compreendido em sua capacidade de reproduzir o discurso interior dos personagens, e não o discurso realmente pronunciado. Foi por esta razão que D. Cohn, baseando-se no estudo de várias obras literárias e no emprego que fazem do discurso indireto livre, denominou-o *monólogo narrativizado*.

No monólogo narrativizado, afirma D. Cohn, “le discours est présenté comme si le personnage le formulait dans son esprit, mais les mots qu’on lit sur la page ne sont pas donnés pour être ceux qui lui traversent l’esprit” (D. Cohn 78). O conhecimento do discurso do personagem pelo leitor é mediado, pois passa primeiro pelo autor-

narrador antes de chegar ao leitor. O narrador representa um intermediário no eixo de comunicação personagem-leitor.

Por ser a definição que melhor corresponde à realidade de **Le Planétarium**, será empregado neste estudo o termo “monólogo narrativizado” para designar o discurso indireto livre.

### 1.2.2.2 O monólogo narrativizado em *Le Planétarium*

A função do monólogo narrativizado em **Le Planétarium** é essencialmente reproduzir o discurso interior dos personagens no contexto não-pontuado. Este torna-se, então, a narrativa encaixante na qual se insere o discurso reproduzido dos personagens.

Os monólogos narrativizados têm a função de mostrar os tropismos ainda em gestação, antes que surjam sob forma de palavras, nos diálogos. Ora, os personagens não têm consciência do que está acontecendo com eles. Esses “movimentos subterrâneos” estão continuamente em formação e são produzidos em uma velocidade tal que o personagem não tem domínio algum sobre eles. Trata-se, para Nathalie Sarraute, de “saisir une matière psychologique qui n’est pas immobile et comme figée dans le souvenir, que découpe, après coup, le scalpel de l’analyse, mais qui est en perpétuelle formation” (Sarraute 59b).

Por conseguinte, “essa matéria” escapa ao personagem porque ele não é capaz de verbalizá-la. Ele é o *foyer* dos tropismos, entretanto,

devido à profusão destes e à velocidade na qual surgem, não pode colocá-los em palavras conscientemente. Para resolver esse problema, o autor-narrador sarrautiano assume a verbalização e faz do monólogo narrativizado, tal como aparece em **Le Planétarium**, um discurso para os tropismos.

### 1.2.2.3 O presente de narração

A substância de **Le Planétarium**, como de toda a obra de Nathalie Sarraute, é o surgimento desses movimentos subterrâneos, sua constante transformação, seu perpétuo devir. Isso explica porque é impossível para ela tratar esses elementos psicológicos no passado, “après coup”, segundo sua expressão, como o fez Proust.

Com efeito, Nathalie Sarraute não se interessa pelos elementos psicológicos que pertencem à lembrança, à memória. Prefere situar sua análise no exato instante em que o tropismo surge no íntimo do personagem. Para isso, é obrigada a reduzir o movimento desses elementos expandindo, ao máximo, o instante presente.

**Le Planétarium** não poderia, portanto, ser escrito segundo uma ordem cronológica tradicional, uma vez que sua substância, o tropismo, só pode ser captada no presente.

“Le déroulement de ces états en perpétuelle transformation constitue une action dramatique très précise dont les péripéties doivent remplacer celles qu’offre au lecteur l’intrigue du roman

traditionnel. Cette action dramatique, toujours en train de se construire, gonfle l'instant présent et ne peut se couler dans l'ordre chronologique habituel" (Sarraute 72). Nathalie Sarraute mostra o desenrolar dos tropismos como um filme em câmara lenta, entrecortado de cenas imaginárias, onde o personagem deixa o espaço e o tempo da realidade ficcional para uma realidade virtual.

O presente de narração produz, no texto, certos efeitos que contribuem para o apagamento da voz narrativa. Além disso, reduz à zero a distância entre o tempo da história e o tempo da narração e apaga qualquer fronteira temporal entre narrativa e discurso. O estilo de Nathalie Sarraute "obéit au principe de l'immédiateté. Comme bien d'autres romanciers contemporains, elle ne peut plus raconter ce qui s'est passé, mais seulement ce qui est en train de survenir. Il lui faut donc utiliser le temps verbal où se réunissent l'événement et la narration" (Zeltner 61).

Ora, uma vez que o autor-narrador está ausente da narrativa enquanto origem de um discurso implicado em um "eu, aqui, agora", o presente deve, então, ser considerado em sua relação com o personagem. As balizas espaço-temporais do discurso são as do personagem que é inserido no instante presente em um "aqui, agora". É com relação ao "hoje" do personagem - dia em que se passa o

acontecimento - que se definem “ontem” (a véspera) e “amanhã” (o dia seguinte).

O personagem tomado pelo turbilhão de seus pensamentos, de suas obsessões, torna-se o foco principal da cena, na qual é mostrado continuamente dividido entre dois mundos: o exterior e o interior. Entretanto, há dois meios para conhecer suas impressões acerca do mundo que o rodeia, o primeiro pelos seus *ressassements* (“c’est si délectable de ressasser”, diz Berthe), ou ruminções durante as quais o personagem tenta distinguir as impressões que teve no momento em que vivia o acontecimento. O segundo, por meio da subconversaço que permite conhecer as impressões do personagem ao mesmo tempo em que se desenrola a açã. Nesse momento, existem dois tempos presentes: um presente da conversaço exterior que é pontual e o outro, do monólogo narrativizado ou subconversaço que é virtual (distendido ou “dilatado”).

O passado em **Le Planétarium** aparece apenas nos momentos em que o personagem revive um acontecimento pretérito; pode ser em um diálogo ou no monólogo narrativizado. Essa “lembrança” é contada pelo próprio personagem, segundo seu ponto de vista. Entretanto, a analepse é raramente empregada, e nunca para expor fatos, mas apenas para esclarecer indiretamente o estado de espírito de um dos personagens. Portanto, o passado surge sempre em função de uma

comparação, de uma referência ao momento presente. É o que acontece, por exemplo, nas seguintes cenas: as lembranças de Berthe da Catedral, do monte de feno - capítulo 1; as angústias de Gisèle - capítulo 4; Germaine e Alain no *vernissage* - capítulo 10; Berthier - p. 200; Henri - p. 230; Berthe e Pierre falando sobre a infância de Alain - p 156 (Newman 76).

O presente de narração tem portanto duas funções em **Le Planétarium**. A primeira refere-se ao conteúdo e trata-se de uma necessidade para o autor que só pode trabalhar a matéria psicológica no instante presente, porquanto esse é sua própria essência.<sup>2</sup>

A segunda razão pela qual **Le Planétarium** é escrito no presente diz respeito à forma, ou seja, constitui um dos meios técnicos empregados por Nathalie Sarraute para apagar todo traço de enunciação no discurso. No lugar do narrador que se assume e diz *eu*, que fala no presente segundo uma “visão com” coerente (como em **Martereau** e **Portrait d’un inconnu**), há, em **Le Planétarium**, “personagens anônimos e pronominais” (R. Cohn 64) designados no monólogo narrativizado por meio de pronomes pessoais de terceira pessoa (*ele, ela*), mas que, entretanto, falam no presente. É nisso que reside toda a força do monólogo narrativizado no presente, pois funde totalmente voz do narrador e voz do personagem. Segundo D. Cohn,

---

<sup>2</sup> As numerosas referências de Sarraute acerca desse assunto vêm confirmar e reforçar nossa afirmação, sobretudo aquelas que estão reunidas em **L’Ere du soupçon** (Sarraute 56).

“ce procédé cause une ambiguïté d’attribution, l’auteur a pour but de fondre l’un dans l’autre et de manière inextricable, le narrateur et le personnage dans la langue commune du commentaire psychologique” (D. Cohn 81).

### 1.3 Apagamento da voz narrativa

Eta importante para a ocultação do autor-narrador, o apagamento da voz narrativa concretiza-se em **Le Planétarium** pelo emprego particular que aí se encontra da terceira pessoa. Para melhor compreender a complexidade desse problema na narrativa sarrautiana, a terceira pessoa será estudada em suas relações com as outras pessoas do discurso, pois, segundo Michel Butor, não se pode esquecer que “à l’intérieur de l’univers romanesque, la troisième personne ‘représente’ cet univers en tant qu’il est différent de l’auteur et du lecteur, la première ‘représente’ l’auteur, la seconde le lecteur; mais toutes ces personnes communiquent entre elles, il se produit des déplacements incessants” (Butor 64). Portanto, a seguir, proceder-se-á, inicialmente, à análise do narrador sarrautiano em **Le Planétarium** e, em seguida, do jogo dos pronomes pessoais.

#### 1.3.1 Evolução para uma desconstrução do narrador

Já se fez referência anteriormente à diferença primordial entre os dois primeiros romances de Nathalie Sarraute e seu terceiro romance,

**Le Planétarium**<sup>3</sup>. Com efeito, a composição de **Portrait d'un inconnu** (1949) e **Martereau** (1953) é organizada em torno de um narrador de primeira pessoa, consciência central que domina, de seu ponto de vista, todos os outros personagens do romance.

Em 1956, Nathalie Sarraute proclamou a **era da suspeita**<sup>4</sup>, inscrevendo-se numa linha de evolução do romance iniciada, desde o começo do século, por escritores como Joyce, Virginia Woolf, Gide e Proust. A suspeita era o sentimento do leitor ao deparar-se com o narrador onisciente do romance tradicional, canonizado por Balzac. Com efeito, segundo Sarraute, o leitor, diante dessa ocultação da voz do narrador, iria perguntar-se: “quem fala isso?”

Ao fazer essa afirmação, a romancista evidencia o ponto crucial que concerne à chamada “crise do romance”. Após ter passado, no século XIX, por várias etapas, de Balzac a Flaubert, sem esquecer Zola, o romance francês chega ao final do século em uma fórmula considerada desgastada, pois ignorara a evolução das comunicações, a descoberta de novos domínios como a Lingüística e a Psicanálise, que modificaram toda a abordagem com relação ao uso da linguagem.

Daí o surgimento, segundo Sarraute, dessa imensa quantidade de obras literárias narradas em primeira pessoa:

---

<sup>3</sup> Isso se **Tropismes** for considerado como uma reunião de poemas em prosa, e não como um romance.

<sup>4</sup> “Quand on examine sa [du personnage] situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal: 'le génie du soupçon est venu au monde'. Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon” (Sarraute 56).

Aujourd'hui un flot toujours grossissant nous inonde d'oeuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un 'je' anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce 'je' tout-puissant (Sarraute 56).

Tornou-se, então, impossível ignorar que o narrador e sua onisciência - a faculdade de penetrar no âmago dos personagens e desvendar os seus mais íntimos segredos, a caracterização do personagem a partir de um ponto de vista externo, de acordo com a representação de seu papel social - estavam completamente ultrapassados enquanto técnica narrativa, já que iam de encontro à própria evolução do conhecimento. Esse "eu narrador" do qual fala Sarraute está à procura da novidade e da autenticidade: "le récit à la première personne satisfait la curiosité légitime du lecteur et apaise les scrupules non moins légitimes de l'auteur. En outre, il possède au moins une apparence d'expérience vécue, d'authenticité, qui tient le lecteur en respect et apaise sa méfiance" (Sarraute 56).

Assiste-se, então, desde **Les Lauriers sont coupés**, de Olivier Dujardin, um dos primeiros romancistas a empregar o monólogo interior e de quem Joyce afirmou ser um discípulo, à destituição do estatuto do personagem:

Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait

tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire.(...) Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu: ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom (Sarraute 56).

É baseada nessa destituição do personagem que Nathalie Sarraute declara a era da suspeita, pois o leitor não só desconfia do personagem como também do romancista, fazendo com que este procure novos modos de representação da linguagem e do mundo no romance, tais como a focalização interna e a conseqüente utilização da primeira pessoa, o monólogo interior<sup>5</sup> que mostra o processo larvário de formação da linguagem na consciência e a fragmentação da narrativa. Se antes esta era unificada através de uma única voz, a do narrador, passa agora a ser construída pelo leitor, passo a passo, pelas múltiplas visões que os personagens têm dos acontecimentos.<sup>6</sup>

Essa incerteza, desconfiança, não grassa apenas no campo romanesco, mas em todos os domínios do conhecimento, pois a era da suspeita é, de fato, a era moderna, a da crise do sujeito, do

---

<sup>5</sup> "Dentre os elementos que estão no prelúdio do aparecimento do monólogo interior, é preciso citar a reflexão anglo-saxônica sobre a 'corrente de consciência' (stream of consciousness: a noção aparece em 1891 nos *Princípios de Psicologia* de William James [não por acaso o irmão de Henri James] ), e as reflexões do filósofo Henri Bergson sobre os níveis de consciência e de memória, assim como sobre os jogos cruzados da lembrança e da sensação" (Alluin 91).

<sup>6</sup> Ver a esse respeito os importantes estudos de Henri James.

descobrimto do inconsciente e da conseqüente crise da visão positivista da História. Para Kibédi-Varga, contrariamente à “sociedade arcaica que se caracteriza por um saber narrativo (Lyotard), a sociedade moderna nasce no momento em que saber e narração se separam”, para ele “a modernidade é sempre concebida como um divórcio e uma fragmentação. As partes se fazem autônomas, o todo se dissolve, o Um desaparece” (K.-Varga 90). Assim, o homem moderno desconfia do conhecimento objetivo do mundo, da racionalidade e da representação realista na arte, que deixa de ser atrelada ao papel figurativo. Para o moderno, a apreensão do mundo só pode ser realizada através da consciência individual, e por isso a narrativa torna-se especular, auto-referencializada. O foco do romance é desviado do personagem para o próprio ato da escrita, escreve-se o romance do romance, como em **Les Faux-Monnayeurs**, de Gide, num procedimento chamado de “construção em abismo”, onde se encontra espelhada na obra uma representação dela própria. Os modernos destroem a ilusão ficcional e revelam os mecanismos da criação no interior da obra.

Além disso, o deslocamento do ponto de vista externo para o interno faz com que o tempo e a memória também sejam encarados a partir da perspectiva interna do personagem, ou seja, de modo diluído e fragmentado, o que ocasiona uma quebra da linearidade cronológica

da narrativa. É o caso da narrativa proustiana, pois com ela “descobre-se pela primeira vez que o essencial, em literatura, é antes exprimir uma visão de mundo do que contar uma história. O importante não é mais imaginar uma ficção, porém restituir em sua totalidade a subjetividade de um olhar sobre as coisas” (Alluin 91), um olhar ao mesmo tempo voltado para si mesmo, para o presente da escrita, e para o passado, levado ao sabor da “memória involuntária”. O tempo deixa de ser cronológico, objetivo, para ser percebido apenas pelo sujeito que deseja, através dessa viagem pela memória, buscar a si mesmo e fugir da inexorabilidade do tempo.

Enfim, “as obras modernistas freqüentemente tendem a se ordenar não na seqüência do tempo histórico ou na seqüência progressiva da personagem histórica ou fictícia, tal como no realismo ou naturalismo, mas sim a operar espacialmente, ou através das camadas da consciência, em direção a uma lógica da metáfora ou da forma” (Bradbury 89).

Esse tipo de narrador, consciência dominante, que não passa, muitas vezes, de um reflexo do próprio autor, foi a solução encontrada por Nathalie Sarraute, e por muitos outros autores contemporâneos, para abrandar a suspeita.

**Portrait** e **Martereau** obedecem, por conseguinte, a esse critério que consiste em “atrair” o leitor para o campo do autor: “Alors le

lecteur est d'un coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve, à une profondeur où rien ne subsiste de ces points de repères commodes à l'aide desquels il construit les personnages. Il est plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours (...)" (Sarraute 56).

### 1.3.2 O narrador sarrautiano ou o "ser sarrautiano"

Entretanto, apesar de seu interesse por esse tipo de narrador, a obra da romancista conhecerá uma mudança capital com a publicação de **Le Planétarium**.

Tal mudança ocorre devido à abertura de "campo de visão" que representa essa obra. Com efeito, em seus dois primeiros romances, Nathalie Sarraute manteve o ponto de vista restrito a um único personagem - o eu narrador - enquanto em **Le Planétarium** todos os personagens participam da composição do universo ficcional. "Dans **Le Planétarium**, elle s'est séparée de ce qui constituait un véritable obstacle à un récit plus libre, c'est-à-dire de ce narrateur dont l'être était totalement impliqué dans tout et qui se laissait prendre et ensorceler presque comme sous l'effet de l'hypnose" (Zeltner 61).

Porém, o narrador não desaparece totalmente de **Le Planétarium**, apenas sofre um deslocamento. Abandona seu lugar de personagem "consciência única", para ser todos os personagens ao mesmo tempo. Portanto, situa-se numa posição "acima" - uma vez que os

personagens vão ser mostrados a partir de dentro, do mais profundo de seu ser, de onde nem mesmo as palavras podem atingi-los -, lugar antes ocupado pelo narrador onisciente tradicional, sem todavia, posicionar-se “mais longe” como este último. O narrador de **Le Planétarium** é, segundo G. Zeltner, “en quelque sorte l’incorporation du génie poétique du roman, l’incorporation de la hantise élémentaire de l’auteur (...) En effet dans **Le Planétarium**, beaucoup plus que d’une disparition de ce génie, il s’agit de sa désincarnation. Le narrateur s’est intériorisé au point de devenir invisible. Celui qui raconte se trouve maintenant alternativement à l’intérieur de chaque personne pour, à partir de là, nous dire ce qu’elle pense et ce qu’elle dit” (Zeltner 62).

Esse “gênio desencarnado” do qual fala Zeltner é a própria Nathalie Sarraute, ou seja, o “ser sarrautiano”, máscara da autora, que domina a partir de dentro todos os personagens que constituem “esse sistema planetário em miniatura” (R. Cohn 64) que é **Le Planétarium**. Nesse planetário, cada personagem é um astro visto a partir de níveis diferentes - *o externo, a realidade positiva e a cena imaginária* - por um astro dominante que age sobre eles por meio de um jogo de atração mútua semelhante à do sol e à da terra.

Mas, quem melhor do que a própria Nathalie Sarraute pode dizer como foi concebida a definição do narrador de **Le Planétarium**:

Aussi dans **Le Planétarium**, j’ai voulu me substituer à chaque personnage, devenir cet appareil de prise de vues placé aux

limites de la conscience, là où ces mouvements (les tropismes) se forment, et les suivre jusqu'au moment où ils affleurent au-dehors en paroles ou en actes (Sarraute 59b).

Tem-se aqui o exato percurso efetuado pelo narrador em **Le Planétarium**: uma presença silenciosa e discreta nos discursos interiores, presença que, em seguida, nos diálogos, desaparece totalmente para deixar os personagens evoluírem por conta própria, como se pode atestar pelo jogo com os pronomes pessoais.

### 1.3.3 *Il/Je* - O jogo dos pronomes pessoais

Em **Le Planétarium**, *il* (ele) aparece de modo dominante no contexto não-pontuado ou monólogo narrativizado, e *je* (eu), assim como o nome dos personagens, aparece no contexto pontuado ou diálogos. No trecho a seguir, pode-se verificar como o pronome de terceira pessoa é introduzido no discurso híbrido para, somente depois, no contexto pontuado, aparecer o pronome de primeira pessoa:

*Elle fait penser à un renardeau, elle ressemble à un jeune loup, le bout de son petit nez court au vent, les ailes si fines, roses, légèrement duvetées - ce duvet doré sur sa peau - frémissent, la convoitise fait luire son oeil... c'est cela qu'il aime en elle, cette intensité, cette pureté, quand elle lui échappe tout à coup, toutes ses forces ramassées dans son regard - un petit animal sauvage qui guette sa proie. Il a envie de la capturer, de la tenir toute chaude et soyeuse dans ses mains... il se penche vers elle... "Mon chéri, tu as de la chance, c'est ce que tu veux. Regarde, je vais t'expliquer: le soleil se lève de ce côté-ci; il tourne, regarde, par là. L'ouest est là-bas. Tu auras du soleil dans cette fenêtre presque toute la journée. (p. 116).*

É exclusivamente nos diálogos que os personagens têm a possibilidade de se expressar em seu próprio nome, assumindo seu próprio discurso. O contexto pontuado faz parte daquilo que em **Le Planétarium** pertence ao mundo exterior, mundo das aparências e do lugar comum. O diálogo situa-se no nível da “conversação”, enquanto o monólogo narrativizado pertence ao nível da “subconversação”. Portanto, *je* surge apenas para expressar o lugar comum. Entretanto, ainda que raramente, *je* pode aparecer para expressar um discurso interior e até mesmo para incarnar o locutor de uma cena imaginária. Isto acontece, por exemplo, no capítulo 10, onde, em uma mesma cena, há uma passagem gradativa de *il a nous* (nós) e enfim a *je*:

(...) “Les oreilles ont dû vous tinter... *Nous* avons parlé de vous avec Jean-Luc jusqu’à cinq heures du matin...” Rire en fines cascades qu’elle même entend résonner comme “un frais rire cristallin de jeune fille”: “De moi? Jusqu’à cinq heures du matin? Mais qu’est-ce que vous avez donc pu raconter? - Eh bien, je croyais que j’étais fou, mais Jean-Luc est encore plus fou que moi.”

Jean-Luc est fou. Voyez les dégâts. *Vous* êtes le vent brûlant. *Vous* êtes le simoun, le typhon. Rien ne résiste devant vous, notre esprit vacille, chavire, *nous* sommes tous fous. Jean-Luc est fou. Voyez le pauvre a été emporté. Cela nous fait mal, à nous qu’un sort semblable attend, de le voir, les vêtements arrachés, roulés dans la poussière, *je* regarde, un peu honteux, ce pauvre corps dénudé qui se débat, mon double misérable...

“*Il* m’a dit: Si je cessais de la voir, je crois que je me tuerais. C’est devenu une idée fixe chez moi... Je crois que je devrais me soigner...” Comme il est pitoyable, ridicule, voyez, moi je suis plus fort, moi je tiens encore bon. Moi, assis maintenant à vos côtés, je le regarde. Ensemble, nous le regardons. Nous sourions un peu tous les deux. Comment s’en empêcher... “*Vous* savez

que c'est vraiment devenu, chez Jean-Luc, une obsession. Il m'a dit: Je ne vis plus que de cela, de ces brefs moments, dans l'attente, puis dans le souvenir..." (pp. 137-138).

Neste exemplo, *je* refere-se a Alain, enquanto *nous* refere-se a Alain e a todos aqueles que como ele encontram-se à mercê da "rainha" Germaine Lemaire, designada por *vous* (você/a senhora), pois é um interlocutor de Alain na cena imaginária. O *il* que aí aparece também remete a Jean-Luc, o personagem que é, nesta cena, o interlocutor de Alain, e assim o *je* de Alain serve para distingui-lo de Jean-Luc, chamado por ele "son double misérable". Esse deslizar de um pronome para outro implica uma mudança de ponto de vista, assunto que será tratado mais adiante.

A terceira pessoa nesse monólogo narrativizado superpõe, na realidade, duas vozes: a voz do personagem e a voz do autor-narrador. Para que se possa reconhecer o monólogo narrativizado como um discurso do personagem, Barthes propõe "reescrever" (ou "rewriter", para fazer referência ao anglicismo empregado por ele) o discurso de terceira pessoa em *je*, introduzindo, ao mesmo tempo, todas as transposições verbais necessárias. Assim, poder-se-á comprovar que esse *il* mascara, potencialmente, um *je*. Há, portanto, em **Le Planétarium**, dois tipos de discursos regidos por duas pessoas gramaticais diferentes: os discursos interiores na terceira pessoa e os

discursos exteriores na primeira pessoa. Eis a seguir um exemplo de **Le Planétarium** onde se pode ver claramente sua articulação:

Quoi de plus simple, de plus naturel? Une mère pleine de sollicitude - et que n'a-t-elle pas fait pour cette enfant, que ne le ferait-elle pas? - donne à sa fille et à son gendre l'adresse d'un bon fabricant, leur offre deux superbes fauteuils... "Exactement ce qu'il vous faut, vous ne trouverez rien de mieux. J'ai eu l'adresse par les Perrin, vous pouvez y aller de leur part. C'est un ancien ouvrier de chez Maple. Il vous fera des prix. Ils sont confortables, solides et très jolis... un cuir splendide." Mais c'est sa voix sans doute, quelque chose dans le ton, dans le son de sa voix, une hésitation, une gêne, un manque de confiance en soi qui a dû tout déclencher. Ils sont comme les chiens qu'excite la peur, même cachée ils la sentent... c'est ce petit vacillement à peine perceptible dans sa voix, qui a tout ébranlé, qui a tout fait chavirer... ils ont hésité un instant, ils se sont regardés... "Oh, je te remercie, maman - en rougissant légèrement, en baissant les yeux - mais ce n'est pas de tout ce qu'on voudrait, Alain et moi... On pense à une bergère ancienne, on en a vu une chez un antiquaire... Elle sera peut-être un peu plus chère que les fauteuils de cuir, mais je t'assure que c'est une occasion aussi, et c'est tellement plus joli..." (p. 45)

Por meio do diálogo, o leitor é informado da querela em torno dos "fauteuils" - tema recorrente em **Le Planétarium** - e, no monólogo narrativizado (ll. 1-5 e 11-19), vê a mãe de Gisèle que percebe a cena sob um ângulo totalmente diferente daquele que ela deixa transparecer em suas palavras, havendo, portanto, uma discordância entre a conversação e a subconversação, uma contradizendo a outra.

Entretanto, é preciso ir mais longe no estudo do pronome de terceira pessoa. Dentro do contexto não-pontuado, o pronome *il* cobre dois níveis diferentes: por um lado, o da "realidade positiva", segundo a expressão de Gerda Zeltner (para ela esse nível recobre falas e

pensamentos dos personagens; no excerto acima, designa essencialmente os pensamentos dos personagens). Por outro lado, *il* recobre também a “cena imaginária” que constitui o segundo nível.

Esses dois níveis permanecem ligados estreitamente à perspectiva do personagem; em nenhum momento ocorre uma intrusão do autor-narrador. Até mesmo as indicações cênicas são englobadas pela força de atração do pólo do personagem. Todavia, se essa realidade positiva corresponde de muito perto à realidade ficcional da obra no que concerne à verossimilhança, à unidade de espaço e de tempo, o mesmo não acontece com a cena imaginária, onde ocorre um distanciamento com relação à unidade espaço-temporal da realidade positiva para se deslizar inexoravelmente para uma outra realidade, onde o locutor não é mais simplesmente uma voz que se sobrepõe à voz do personagem, mas uma voz que a substitui para colocar em palavras aquilo que jamais poderia expressar.

Gerda Zeltner disse a esse respeito que “... tout le roman (**Le Planétarium**) semble fait d’une musique à deux voix, l’une exprimant pensées et paroles des personnages - donc, la réalité positive, si vous voulez -, l’autre traduisant sournoisement tout ce qu’eux-mêmes, ils ne sauraient jamais saisir en paroles” (Zeltner 62).

Segundo E. Benveniste, “*il* ne renvoie pas à une personne parce qu’il se réfère à un objet placé hors de l’allocution. Elle n’existe que par

rapport à la personne *je* du locuteur qui, l'énonçant, la situe comme non-personne" (Benveniste 66). *Il* é, portanto, aquilo de que se fala.

Benveniste define ainda como próprio da terceira pessoa "la propriété de se combiner avec n'importe quelle référence d'objet; de n'être jamais réflexive de l'instance de discours; de comporter un nombre parfois assez grand de variantes pronominales ou démonstratives; de n'être pas compatible avec le paradigme des termes référentiels tels que *ici, maintenant*" (Benveniste 66).

Portanto, pode-se concluir que em **Le Planétarium** não há 3ª pessoa "pura", pois, aqui, o pronome *il* é compatível com o paradigma de termos referenciais tais como *aquí, agora, que, entretanto*, têm a ver com a referência à primeira pessoa.

O *il* de **Le Planétarium** não é aquele da narrativa impessoal tradicional cujo narrador é onisciente. Por conseguinte, recobre um *je* que está na impossibilidade de assumir seu próprio discurso.

Nathalie Sarraute explica a escolha do pronome de terceira pessoa pela definição da perspectiva na qual se coloca: "le lecteur et l'auteur sont à l'intérieur des personnages; désigner ceux-ci par un nom serait se situer au dehors, à distance. Il n'y a pas moyen non plus de dire *je*: ce serait se placer dans le champ de la conscience claire comme si les personnages pouvaient percevoir et exprimer eux-mêmes ce qui se passe en eux" (Sarraute 59b).

Portanto, o leitor está diante de uma narrativa pessoal na qual o autor-narrador recusa assumir-se enquanto locutor do enunciado que produz; sendo assim, nega também essa possibilidade a seus personagens fora do contexto pontuado. Escolhe, portanto, essa “non-personne” como uma alternativa à primeira e à segunda pessoa para verbalizar aquilo que o personagem não é capaz de dizer.

Como afirmou muito acertadamente Newman, “un tropisme si fugitif n’a pas de voix, n’est pas pensé par le personnage” (Newman 76).

#### 1.4 Multiplicidade de pontos de vista

O estudo da perspectiva narrativa na obra de Nathalie Sarraute é muito importante, sobretudo em **Le Planétarium**, onde a associação da multiplicidade de pontos de vista e o apagamento da voz narrativa acarreta múltiplos enigmas, seja a respeito do locutor, seja a respeito da focalização. A. S. Newman, em seu estudo dos romances de Nathalie Sarraute (Newman 76), analisou esse problema e procurou resolvê-lo adaptando a teoria à realidade das obras. Procede, então, a um estudo rigoroso que busca esclarecer todos os aspectos da questão em sua própria complexidade, porém tentando, ao mesmo tempo, desvendar o mistério que provoca o “anonimato” dos textos sarrautianos.

É por esta razão, em particular, que seus trabalhos serão utilizados para fundamentar o estudo da multiplicidade de pontos de vista em **Le Planétarium**, uma vez que concentram, e resolvem, da melhor maneira, todos os problemas que a narrativa suscita, sem, entretanto, afastar todas as dificuldades que ela implica.

Inspirando-se na oposição proposta por Genette, dentro da perspectiva narrativa, entre **modo** et **voz** (Genette 72), Newman opõe o **ponto de vista** à **ótica**. Trata-se de distinguir dois fenômenos diferentes - **quem vê** e **quem fala** - no texto. A ótica (quem vê) é definida como “l’identification du texte avec l’affectivité et la perception d’un personnage particulier”. Já o ponto de vista é compreendido como sendo “le rapport auteur/univers fictif du roman: comment dans la présentation de l’oeuvre l’auteur se situe-t-il vis-à-vis des personnages et des événements qu’il met en scène?” (...) “L’optique, fonction du personnage à l’intérieur de cet univers, concerne le rapport, mis en jeu par le point de vue choisi, entre le lecteur et tel ou tel personnage” (Newman 76). Trata-se, portanto, de uma distinção entre “visão do autor” e “portador de visão” (o personagem).

Segundo Newman, há nas obras de Nathalie Sarraute um ponto de vista “com”, opção “variação”, que rege um jogo de óticas “com”, opção “por trás”. Apesar da aparente contradição dessa definição, ela

descreve exatamente a situação da perspectiva narrativa em **Le Planétarium**. A opção “variação” do ponto de vista “com” do autor-narrador explica a construção de **Le Planétarium** em capítulos e em seções, uma vez que cada capítulo põe em cena um ponto de vista diferente. Por vezes, a “variação” encontra-se dentro do próprio capítulo, confundindo-se com sua divisão em seções.

Com efeito, em **Le Planétarium** todos os personagens são mostrados de dentro, mas segundo uma profundidade que traduz até os movimentos interiores dos quais os personagens não têm consciência. Esta profundidade é o resultado da opção “por trás” da ótica que supõe a presença, mesmo que continue bastante apagada no nível da escrita, de um autor-narrador onisciente. Simone Benmoussa, durante uma entrevista com Nathalie Sarraute, diz a respeito do lugar que a romancista ocupa em suas obras: “Tu te mets à la place, à la fois du narrateur qui éclaire et du personnage qui la [a sensação] ressent” (Benmoussa 87). O que prova, ao mesmo tempo, a onisciência e o nível de igualdade no qual Sarraute se coloca com relação aos personagens.

É, portanto, a ótica que confere o verdadeiro sentido ao jogo dos pronomes pessoais no monólogo narrativizado. O *il* só pode encobrir um *je* graças ao jogo da ótica que revela a identidade da consciência encenada.

Será visto, a seguir, o funcionamento desse jogo da ótica em **Le Planétarium**. Mas antes é preciso responder a uma questão: por que não estudar o ponto de vista? Porque em **Le Planétarium** *quem fala é quem vê*.

#### 1.4.1 A ótica simples

Newman fala de ótica simples quando, no capítulo, pode-se facilmente identificar a visão como pertencendo a este ou aquele personagem. Este reconhecimento é facilitado, seja pela situação na qual se encontra o personagem (quando está sozinho, por exemplo), seja pelo fato de ser nomeado. Nesse caso, a unidade da visão se faz no âmbito do capítulo. O fato de haver vários personagens em cena nada muda na unidade da ótica: os outros personagens serão vistos através do *foyer* ótico dominante do capítulo. É o que acontece na grande maioria dos casos:

- Berthe, capítulos 1, 15,
- Mãe de Gisèle, capítulo 3,
- Gisèle, capítulo 4,
- Alain, capítulos 5, 6, 10, 12, 14,
- Pierre, capítulo 11,
- Germaine Lemaire, capítulo 13.

E, enfim, os capítulos 18 e 19 que, ao retomarem a mesma cena, mostrando-a ora sob o ponto de vista de Pierre, ora sob o ponto de vista de Berthe, avalizam definitivamente a leitura segundo a “ótica”. (Newman 76).

#### 1.4.2 A ótica móvel

À ótica simples, sobrepõe-se uma ótica móvel que não se confunde mais com a divisão em capítulos. Newman chama de ótica móvel a mudança de foco de um personagem para outro, dentro de uma mesma cena. Assim, em um capítulo, pode haver visões diferentes que se sucedem.

Os capítulos de ótica móvel são os mais “resistentes” à leitura. Nathalie Sarraute exige de seu leitor muito mais atenção do que uma narrativa tradicional, onde a ótica - mesmo que variável - é facilmente identificada, graças aos índices fornecidos pelo autor-narrador (por exemplo, o nome do personagem focalizado é o título do capítulo, como em **Enquanto Agonizo** de Faulkner).

Em **Le Planétarium**, a leitura torna-se mais árdua nos capítulos de ótica móvel, uma vez que os personagens nem sempre são nomeados e os *ils, elles* anônimos acabam por se confundirem no espírito de um leitor inadvertido, sobretudo quando de uma primeira leitura, forçando-o a se perguntar: “Quem diz isso? ou antes: “Quem pensa isso?”. O leitor deve, então, reconhecer as mudanças

imperceptíveis “de dentro”, ou seja, pelo conteúdo do discurso, e não através dos indícios formais de atribuição do discurso de personagem, uma vez que estes são insuficientes.

Um exemplo de mudança de ótica de uma seção para outra em **Le Planétarium** é o capítulo 2, um dos mais “difíceis” do romance. Alain é convidado pela sogra a falar de sua tia Berthe (episódio da “porta”, vivido por Berthe no capítulo 1), o que vai provocar uma série de reações em cadeia entre os personagens presentes nessa cena *social* (o termo é de (Calin 76)). O que antes tinha um ar perfeitamente anódino vai constituir a ação dramática dessa cena que, pela sua complexidade, tende a colocar o leitor em xeque.

Segundo Watson-William, essa cena “est peut-être la plus exigeante pour le lecteur. Elle comprend, sans attribution, l’expérience intérieure de plusieurs personnages” (Apud Newman 76). Com efeito, cada seção, separada das outras por espaçamentos brancos, corresponde ao discurso interior de um personagem seguido de seu discurso direto, sem que seja claramente nomeado. Eis a seguir o exemplo de uma seção que focaliza a mãe de Gisèle; como as outras seções, começa por um monólogo narrativizado e se termina por um discurso direto assinalado pelas aspas (no monólogo narrativizado desse trecho, *il* refere-se a Alain, e *elle* à mãe de Gisèle; já no discurso direto *vous* dirige-se claramente a Alain, seu interlocutor):

Mais quel air renfrogné tout à coup, quelle moue dégoûtée... Quelle mouche le pique?... Ce petit ton sec qu'il prend pour refuser, ce regard moqueur... Il suffit qu'il sente qu'elle a très envie... Ou bien c'est un manque subit de confiance en soi, un accès de sauvagerie, de paresse... Que les gens sont donc compliqués, difficiles, elle ne comprend pas ça... il a besoin d'être secoué... "Allons, ne soyez pas ridicule, ne vous faites pas prier... Vous nous faites languir... allons, soyez gentil... racontez..." (p. 45).

Nesse mesmo capítulo, encontra-se uma outra seção onde se pode reconhecer o personagem-ótico por uma expressão recorrente, assim como por verbos de atitude (as expressões em questão estão grifadas):

Mais c'est trop; trop de liberté, trop d'insouciance... la *poche* auprès de lui se remet à enfler... il voit cette épaule qui se hausse, cet oeil qui regarde fixement devant soi; les pouces des deux mains croisées sur le ventre qui pointe en avant tournent l'un autour de l'autre furieusement; il *perçoit* tout près de lui ce sifflement que fait le serpent au moment de vider sa *poche de venin*... assez de ces stupidités... tout est inventé d'ailleurs... manger du foin... aucun intérêt... Et la *poche se vide*, ça y est, le jet de liquide âcre se répand... "Eh bien quoi? Qu'est-ce que vous avez à vous exciter? C'est une maniaque, voilà tout..." Une maniaque. Voilà tout... La forêt vierge luxuriante où il les conduisait, la forêt vierge où ils avançaient, étonnés, vers il ne sait quelles étranges contrées, quelles faunes inconnues, quels rites secrets, va se changer en un instant en une route sillonnée d'autos, bordée de postes d'essence, de poteaux indicateurs et de panneaux-réclame... Ne l'écoutez pas, avançons... Faites-moi confiance, suivez-moi... mon panache blanc... n'hésitez pas, vous serez récompensés, en avant... Il a un air sérieux tout à coup, il ne rit plus, le moment est grave... "ça paraît stupide, tout ça, c'est vrai... grotesque... mais tout de même c'est curieux, quand on y réfléchit... Voilà une femme qui a connu les vraies souffrances... la mort de gens qu'elle aimait, de son mari... Elle sait que sa mort est proche, elle m'a dit qu'elle sentait que ses forces baissent, qu'elle vieillit, et puis voilà: toute l'angoisse ramassée en elle se fixe là, sur cet éclat, ces trous dans le bois, tout est là, concentré en un seul point - c'est un paratonnerre, au

fond... Moi-même, j'avoue, au bout d'un moment je frottai, repeignais, rabotais avec acharnement, je luttai contre quelque chose de menaçant, pour rétablir une sorte d'harmonie... C'était tout un univers en petit, là, devant nous... Et nous, essayant de maîtriser quelque chose de très fort, d'indestructible, d'intolérable..." (p. 29-30, soulignés par nous).

No texto acima, os verbos *voir* (ver) e *apercevoir* (perceber) instalam a ótica de Alain. O leitor deduz, por intelecção adiada, que a expressão recorrente "cette poche enflée auprès de lui" (que já apareceu na p. 25, "la poche énorme, qui appuyait si fort... est crevée"; e na p. 23 "c'est cela, il le sent maintenant, qui le paralyse, l'empêche de se lancer, cette masse lourde près de lui, une énorme poche enflée") designa o pai de Gisèle que, pela sua reação, inibe Alain. As palavras do sogro são reportadas por Alain ("Eh bien quoi...? Qu'est-ce que vous avez à vous exciter? C'est une maniaque, voilà tout..."), segundo sua ótica, e inseridas em seu monólogo narrativizado. Assiste-se aqui, portanto, à luta surda que se estabelece entre os dois personagens, não no nível do dizível, do verbalizável, mas antes no nível da subconversaço, do não dito. Alain, que gostaria de levar aquelas pessoas a um passeio pelo mundo interior de sua tia Berthe - "la forêt vierge luxuriante" -, ou seja, ao desconhecido, vê-se completamente reprimido em sua vontade pela simples presença do sogro - "la poche de venin" -, e teme que essa "floresta" se transforme em uma "route sillonnée d'autos, bordée de postes d'essence...". Enfim, a luta se dá

entre o profundo e superficial, o verdadeiro e a máscara, como será mostrado no capítulo seguinte.

Entretanto, antes do discurso direto de Alain, e logo após esse rápido deslizar para uma cena imaginária, lê-se: “Il a un air sérieux tout à coup, il ne rit plus, le moment est grave...”. Esta frase destoa do contexto e parece causar uma imprecisão quanto ao *foyer* ótico, devido ao distanciamento no qual é colocado o personagem. Mas, basta lembrar do grau de onisciência que existe no romance para o texto reencontrar sua coerência: Alain, durante o momento de uma frase descritiva, é visto “por trás”.

#### 1.4.2.1 Ótica móvel no interior da seção

O princípio acima descrito, de ótica simples por seção, não é constante. Também ocorrem mudanças de ótica no interior de uma mesma seção, como por exemplo, no décimo capítulo. A cena se passa em uma livraria, onde se encontram Alain e Pierre e onde surge repentinamente Germaine Lemaire, o que vai causar um incômodo em Alain: como fazer para apresentar a escritora a seu pai de modo “natural”? O texto que se segue está inserido entre a apresentação feita por Alain e a resposta de Germaine Lemaire:

“Mais vous ne vous connaissez pas... Permettez-moi... Mon père... Madame Germaine Lemaire...” (...) Il est un insecte épinglé sur la plaque de liège, il est un cadavre étalé sur la table de dissection et son père, rajustant ses lunettes, se penche... Oui, c'était bien ça, le diagnostic était exact, tout fonctionnait

exactement comme il fallait le penser quand on connaissait si bien l'organisme du patient, quand on avait pu le suivre de si près, étudier, se rappeler, depuis sa naissance, toutes ses petites maladies, ses plus insignifiants malaises... Son père n'a pas pu se tromper un seul instant: c'était donc cela que signifiait cet air hagard, tout à coup, hébété... Pensez donc, Mme Germaine Lemaire est entrée, et le misérable parvenu, honteux, tremblant, que va-t-elle voir? deviner? penser? ne sera-t-elle pas déçue, choquée? sera-t-on assez aimable? assez déférent?... Rien n'est trop beau pour les autres, pour cette bonne femme idiote, pas une ligne ne restera de ce qu'elle écrit (...) Jamais assez d'égards... Mais avec son père on n'est pas si délicat... *moi je* ne suis bon qu'à ça, payer des livres d'art qu'il lui fera admirer, qu'il lui posera sur les genoux (...) mais *moi, son père*, une fois que j'ai servi, vite que je disparaisse, (...) Je m'en moque, de ses Germaine Lemaire, je n'ai jamais, moi, cherché comme lui, par pur snobisme... Ce marquis autrefois, à Aix-les-Bains, nous étions liés pourtant, il tenait absolument... mais c'est moi, dès le retour à Paris, qui n'ai pas voulu... ce milieu mondain... j'ai coupé court moi-même... mais lui, à ma place, le petit vaurien... (pp. 133, 134, 135, souligné par nous).

Ocorre nesse texto um claro deslizar da ótica de Alain para aquela de seu pai. No início do texto, a imagem "il est un insecte" e as frases do tipo "son père n'a pas pu s'y tromper un seul instant", informam que se trata de um monólogo narrativizado de Alain. Entretanto, a partir dessa última frase, há uma rápida mudança para um discurso interior que o leitor supõe ser de Pierre. Assim, encontra-se no texto, sem que haja uma mudança de seção, um *moi je* que se refere ao pai de Alain. No início da seção seguinte, o leitor reencontrará a ótica de Alain e compreenderá que o discurso interior que ele pensava ser de Pierre é, na verdade, o monólogo narrativizado

que Alain atribui a seu pai. Aliás, isso pode ser comprovado pelas frases que iniciam a seção seguinte:

Tout cela tourbillonnant, se chevauchant en désordre... Mais il connaît pour les avoir mille fois observées ces infimes particules en mouvement. Il les a isolées d'autres particules avec lesquelles elles avaient formé d'autres systèmes très différents, il les connaît bien. Maintenant elles montent, affleurent, elles forment sur le visage de son père un fin dépôt, une mince couche lisse qui lui donne un aspect figé, glacé (p. 135).

### 1.4.3 A ótica única reencontrada

Conforme Newman, “c’est donc Alain qui a senti tout cela, c’est chez lui que nous devons en fin de compte voir la source de ce que nous prenions pour les réactions du père (...) **Le Planétarium** a donc révélé à côté d’une mobilité de l’optique indiscutable de section à section, des glissements à l’intérieur d’une même scène qui n’en sont pas, et qui représentent des projections sur autrui en face de ‘mes’ propres sentiments ou de l’image de ceux que ‘je’ devine, souhaite ou redoute chez l’autre. L’optique reste unique” (Newman 76).

Assim, muitas vezes, o que pode parecer variações de ótica, acaba sendo reabsorvido pela consciência de um só personagem que funciona, então, como um catalisador do ponto de vista.

Em suma, Newman vê os três níveis de ótica como três leituras sucessivas: “en réalité, il s’agit de structures inscrites directement dans le texte, la *première lecture* consiste donc à percevoir des expériences intérieures d’origines diverses sans pouvoir toujours les localiser. A la

*deuxième lecture*, on arrive à fixer les glissements multiples et à suivre leurs orientations, c'est le niveau de *l'optique mobile*. La *troisième lecture*, le dernier approfondissement nous ramène paradoxalement vers l'appréhension d'une seule source, *d'optique unique*, là où nous avons cru voir des glissements" (Newman 76).

## 1.5 Conclusão

A reunião dessas diversas técnicas narrativas em **Le Planétarium** obedece a um princípio delimitado por Nathalie Sarraute que faz parte de sua concepção romanesca. A romancista pensa, de fato, que "c'est le propre de tout écrivain de s'effacer entièrement devant le récit". Por essa razão, o estudo da estrutura narrativa de **Le Planétarium** conduz à seguinte descoberta: a organização da obra deve servir à realização da ocultação do autor-narrador. Isto implica a exigência, inerente à obra, de uma participação mais atenta do leitor.

O apagamento da voz narrativa em **Le Planétarium** deve, por conseguinte, levar o leitor a seguir de perto a execução da obra, como participante do jogo do olhar e da ótica.

No capítulo seguinte, será estudado o modo de construção do jogo do olhar e também o lugar que a conversação e a subconversação ocupam em **Le Planétarium**.

## Segundo Capítulo

### CONVERSAÇÃO E SUBCONVERSAÇÃO

*Il n'y a pas de fusion complète avec une personne, ce sont des histoires qu'on raconte dans les romans - chacun sait que l'intimité la plus grande est traversée à tout instant par ces éclairs silencieux de froide lucidité, d'isolement... (...) il suffit de s'écarter de soi même et de se voir comme les autres vous voient, et aussitôt cela crève les yeux...*

Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*

## 2. CONVERSAÇÃO E SUBCONVERSAÇÃO

O pós-guerra, na França, foi o palco de mais um episódio da chamada crise do romance e, conseqüentemente, do surgimento de uma nova maneira de escrever que será batizada pela crítica de *nouveau roman*:

“Le nouveau roman est né d’une contestation des formes traditionnelles du genre, ainsi que des buts qu’il poursuivait et des fonctions qui étaient les siennes depuis le XIXe siècle: être le miroir de la société, distraire le public en l’instruisant sur son temps, lui présenter une vue rationnelle et cohérente du monde social. Le nouveau roman a été, dans les années cinquante et soixante, l’expression la plus consciente d’une crise du genre dont les origines remontent à la fin du siècle dernier” (Raimond 70).

É nesse contexto que escritores tais como Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Claude Simon, Michel Butor, entre outros, vão aparecer. Esse contexto é o do questionamento da linguagem, da descrença da linguagem como fator de ligação e de entendimento entre os homens. Para bem compreender essa descrença, basta lembrarmos os personagens de Beckett, cuja incapacidade de articulação é assustadora, e os de Ionesco, que “dialogam” recitando as lições do método de aprendizagem de língua estrangeira Assimil.

Segundo Michel Raimond, “le procès du langage, chez Beckett, rejoint une crise du concept de littérature. La parole est un bruit pour rien. Le langage de la fiction devient un moyen d’approcher la vérité nue du néant, de la solitude et de la mort” [Raimond 70].

O poder da linguagem como redentora do homem é, então, totalmente aniquilado, e torna-se objeto de derrisão. O escritor parou de conceber seu trabalho de escritor como a reprodução, da qual a linguagem seria o instrumento mais ou menos dócil, de uma realidade preexistente, idéia ou sentimento, natureza ou sociedade. A linguagem é para ele a única realidade, ao mesmo tempo aquela de onde ele parte e para onde ele tende, da qual ele fala e que lhe serve para falar (Vercier 70). O romance não visa mais a representar uma realidade estranha à obra, mas a desnudar os poderes da escritura como trabalho sobre a linguagem. Conforme Jean Ricardou, importante teórico do nouveau roman, “l’entreprise romanesque aujourd’hui se définit moins comme l’écriture d’une aventure que comme l’aventure d’une écriture”<sup>7</sup> (Apud Rossum 70).

Assim, Nathalie Sarraute vai orientar toda a sua obra para o estudo da formação da linguagem numa pré-consciência, a subconversaço, e seu caminho até a verbalizaço, a conversaço: “mes

---

<sup>7</sup> A esse respeito vale lembrar a importante afirmaço de Roland Barthes na **Introdução à análise estrutural da narrativa**: “(...) ce qui se passe dans le récit n’est du point de vue référentiel, réel, à la lettre rien; ce qui arrive c’est le langage tout seul, l’aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d’être fêtée” (Barthes 66).

véritables personnages, mes seuls personnages, ce sont les mots. Mais investis, mais pleins. Ce ne sont pas les mots pour les mots” (Benmoussa 87).

Esses novos escritores serão reconhecidos pela mídia como fazendo parte de um grupo<sup>8</sup>, porém cada um procurava a sua própria via. Na verdade, cada um deles vai buscar a sua própria maneira de reinventar a linguagem.

A publicação do ensaio de Nathalie Sarraute **Conversation et Sous-Conversation**, em 1956, desencadeou uma série de debates acerca da definição de tropismos e da subconversaço. Mas, desde 1947, data da primeira publicação de **Portrait d’un inconnu** e, sobretudo, a partir da segunda publicação, em 1956, acompanhada do prestigiado prefácio de Sartre, definindo-o como um *antiroman*, já se reconhecia a originalidade de Sarraute. O reconhecimento da crítica com relação à nova corrente literária, certamente, contribuiu para o repentino sucesso de Sarraute que já havia começado a escrever bem antes disso, em 1933 (data em que escreveu o primeiro texto de **Tropismes**, o nº IX), no mais completo anonimato.

---

<sup>8</sup> Cf. os Colóquios de Cerisy dos quais fazem parte: Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou (um grande teórico do romance), Claude Simon, Nathalie Sarraute, Beckett, etc. Esses colóquios são publicados em dois volumes pela editora 10/18, sob o título **Nouveau Roman: hier, aujourd’hui**. “Le nouveau roman, c’est d’abord, depuis les années cinquante, un certain nombre d’oeuvres qui présentent ce caractère commun d’avoir provoqué, dans la presse et dans les revues, un grand nombre de débats théoriques et critiques sur les problèmes du roman.(...) Le nouveau roman, c’est aussi une théorie du roman, ou plutôt un ensemble de théories sur le roman qui se trouvent exprimées à travers des manifestes ou des interviews, des comptes rendus ou des commentaires”.(Raimond 70).

Entretanto, apesar da quantidade de estudos existentes acerca da conversaço e da subconversaço - o que comprova sua importância na obra de Sarraute -, será destinado a esse assunto um capítulo à parte, não com a intenção de acrescentar algo de inusitado - praticamente tudo já foi dito e quase sempre pela própria romancista -, mas, antes, com a intenção de resumir brevemente aquilo que foi dito por Nathalie Sarraute em inúmeras entrevistas e conferências. O objetivo é apenas sublinhar a importância da conversaço e da subconversaço na análise do discurso romanesco em **Le Planétarium**.

Trata-se, inicialmente, de definir a conversaço e a subconversaço e, em seguida, de estudar a relação, que Sartre foi o primeiro a evidenciar, entre a conversaço e a subconversaço e os níveis: interior e exterior, ou como diz Sartre, “o autêntico” e “o inautêntico”. Finalmente, será analisada a relação entre a subconversaço e a percepção do outro em **Le Planétarium**.

## 2.1 Definição

A subconversaço é o domínio dos tropismos, “ces petits actes larvés qu’aucun langage intérieur n’exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s’assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme...” (Sarraute 56). Corresponde, portanto, a esse mundo subterrâneo onde os tropismos podem surgir a

todo momento sob o impulso de uma palavra, de um gesto ou, simplesmente, de uma intonação que provoca no ser reações inconscientes. Sarraute vai representar a impressão causada por essa palavra, ou por sua intonação, ou ainda pela intonação de uma determinada vogal dessa palavra, mostrando a viagem que essa impressão faz no mundo interior do personagem.

Os tropismos são o resultado de uma reação provocada por algo de externo ao ser. Aliás, este é o sentido original da palavra em biologia: “réaction d’orientation ou de locomotion orientée (mouvement), causée par des agents physiques ou chimiques” (Rey 92).

É por esta razão que os tropismos necessitam de um estímulo externo, de um parceiro. De fato, “ces drames intérieurs faits d’attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d’abandons généreux ou d’humbles soumissions, ont tous ceci de commun, qu’ils ne peuvent se passer de partenaire (...) Souvent c’est un partenaire imaginaire surgi de nos expériences passées ou de nos rêveries (...) Il n’en reste pas moins que l’élément essentiel est constitué par le partenaire réel (...) c’est lui le catalyseur par excellence, l’excitant grâce auquel ces mouvements se déclenchent, l’obstacle qui leur donne de la cohésion, qui les empêche de s’amollir dans la facilité et la gratuité ou de tourner en rond dans la

pauvreté monotone de la manie. Il est la menace, le danger réel et aussi la proie qui développe leur vivacité et leur souplesse (...) Mais en même temps qu'afin de toucher ce partenaire ils montent de nos recoins obscurs vers la lumière du jour, une crainte les refoule vers l'ombre (...) Ils ont besoin, pour s'épanouir, d'anonymat et d'impunité" (Sarraute 56).

A presença forçada do parceiro implica a existência de uma interação entre dois ou vários personagens. É sempre o outro que faz surgir em "mim" os tropismos. Daí a importância dos diálogos para Nathalie Sarraute. É nesse momento de encontro entre dois seres que o drama acontece. Uma expressão ("Ne me parlez pas de ça !"), o jeito de pronunciar uma sílaba (trocando "isme" por "isma"<sup>9</sup>, por exemplo), e o drama irrompe, invade os personagens, afoga-os sob uma onda de sensações, da qual tentam em vão se livrar para compreender o que está acontecendo.

A conversação é o lugar onde os tropismos são suscetíveis de aparecer, ou melhor, de transparecer através das palavras, uma vez que somente elas podem conduzi-los ao exterior.

É através do diálogo real entre os personagens que se concretiza o contato entre o ser e o parceiro. Por meio da conversação banal e cotidiana, o ser percebe por trás das palavras do parceiro, a intenção

---

<sup>9</sup> *Isma* é o título de uma peça de teatro de Sarraute, publicada em 1970.

escondida que as subjaz e que vai constituir o drama. Evidentemente, o drama não é uma conseqüência das declarações dos personagens que são, na maioria das vezes, relativas à intriga do romance, mas antes uma conseqüência desses “avanços e recuos” dos tropismos que tentam sair de seus “recônditos obscuros”, por meio da conversaço exterior, para atingir o parceiro. Ocorre, então, um jogo de vaivém que se tece entre a conversaço e a subconversaço. O leitor pode facilmente acompanhar esse jogo observando as reações dos personagens em face de um estímulo externo. Este é perceptível na conversaço que, todavia, tenta mascará-lo. Entretanto, nesse momento, intervém a subconversaço que revela ao leitor o desenrolar dessa reação, o desenrolar dos tropismos.

A sensação surgida durante a conversaço é muito fugidia. Em tempo real, é impossível representá-la em seus estados sucessivos. Por isso, o autor-narrador, limitado por esse fato, interrompe a conversaço para colocar, entre duas réplicas, a subconversaço. É, às vezes, no intervalo insignificante compreendido entre uma questão e o instante da resposta que se pode ver o jogo sutil entre a conversaço e a subconversaço.

A cada momento os tropismos arriscam invadir a conversaço, então, “pour résister à leur pression incessante et pour les contenir, la conversation se raidit, se guinde, prend cette allure précautionneuse et

ralentie (...). Un jeu serr , subtil, f roce, se joue entre la conversation et la sous-conversation" (Sarraute 56).

Em **Le Planétarium**, inúmeros são os exemplos capazes de mostrar esse "jogo feroz", porém, um  nico caso   suficiente para ilustr -lo. Trata-se da cena do capítulo 5 em que Alain faz uma visita a Germaine Lemaire, na qual se v  desdobrar-se, camuflado por uma conversaço perfeitamente an dina, o discurso interior de Alain que reflete todas as sensa es que nele provoca o contato com a escritora:

"Qu'est-ce que vous avez fabriqué? Est-ce que vous avez bien travaillé?"

– Eh bien non, je n'ai pas fait grand-chose ces derniers temps..." Au son de sa propre voix - comme cela lui arrivait quand l'examineur venait de poser sa question et que, la tête vide, ne sachant que dire, il s'entendait répondre - au son de sa propre voix, tels des soldats endormis qui, au son du clairon, se dressent, s'arment, courent, se rassemblent, toutes les forces éparses en lui, engourdies, affluent... il se sent sûr de lui tout à coup, plein de confiance, d'assurance, libre dans ses mouvements, détendu... "Je dois vous avouer que j'ai été tr  paresseux..." Ne pas tricher avec elle. Pas de faux triomphe. Pas de victoire toujours menacée... "Je me suis laissé distraire par toutes sortes de préoccupations idiotes, j'ai gaspillé mon temps bêtement..." Il n'a rien à craindre, il peut se permettre cela: elle saura trouver ce qui se cache sous la gangue... Elle la première l'a découvert... La preuve est là, toujours sous sa poitrine: cette lettre qu'il a reçue d'elle la première fois... il n'en avait pas cru ses yeux... A lui... ce n'était pas possible... au bas de la page, il ne se trompait pas... en grands caractères, c'était bien cela: Germaine Lemaire... Miracle... Il connaît chaque mot par coeur... Des bribes de phrases affluent à tout moment, quand il marche, perdu dans la foule, quand il écoute bavarder les gens, quand, assis dans l'autobus sous leurs regards vides il tend son billet au contrôleur. Elles murmurent en lui. Il entend leur appel... pour lui seul... elles sont le signe secret de son élection, de sa prédestination... "Eh bien oui, je me suis laissé dévorer.

Détruire par n'importe quoi. Toute la famille... Notre installation... Mais je ne sais pas lutter contre ça..." (pp. 88, 89)

Nesse excerto, pode-se observar como se superpõem a conversaço e a subconversaço. Esta encontra-se, na maioria das vezes, intercalada entre duas réplicas do diálogo, fazendo crer na existência de um pré-diálogo. Segundo Sarraute, em seus romances os diálogos são realistas e a parte mais importante encontra-se no "pré-diálogo" (Benmoussa 87). O que significa que, na realidade, esse jogo acirrado também se trava entre o "visível" ou o "real" e o "invisível", o "irreal" ou o "virtual".

Essa luta entre o invisível e o visível, ou melhor, entre o autêntico e o inautêntico será o assunto do tópico seguinte.

## 2.2 Conversaço e subconversaço e a definição dos níveis

A luta acirrada entre o visível e o invisível traduz uma luta que se trava em dois níveis diferentes, porém complementares: o nível interior e o nível exterior.

Nathalie Sarraute, em uma das declaraçoes citadas acima, afirma que os tropismos precisam de anonimato e de impunidade, que só podem encontrar no mundo interior dos personagens, o lugar da subconversaço. Esta define, portanto, o nível interior, o mundo invisível dos tropismos. Ao contrário, a conversaço - diálogo real - define o nível exterior, da realidade visível e do lugar comum.

O único modo de se encontrar é pelo lugar comum, "le lieu de rencontre de la communauté" (Sartre 56). A conversação é o reino do lugar comum em **Le Planétarium**. Todos os diálogos do romance são marcados pelo signo da neutralidade, da aparência. É por trás dessa tela protetora do lugar comum ou da generalidade que se coloca a subconversação - esse mundo subterrâneo, viscoso e disforme, que todas as pessoas têm no mais profundo de si mesmos. Isto porque, como Sartre bem observa, "Nathalie Sarraute a une vision protoplasmique de notre univers intérieur: ôtez la pierre du lieu commun, vous trouverez des coulées, des baves, des mucus, des mouvements hésitants, amiboïdes" (Sartre 56).

Segundo Sartre, "l'authenticité, vrai rapport avec les autres, avec soi-même, avec la mort est partout suggérée mais invisible. On la pressent parce qu'on la fuit" (Sartre 56). Nesse nível, o ser encontra-se em face de si mesmo, em face de seu vazio interior ao qual tenta dar uma aparência. Sua relação com os outros baseia-se em um jogo de máscaras: o ser, conhecendo o seu próprio vazio interior, tenta reconhecê-lo no outro, mas este opõe-lhe a aparência que vestiu para também tentar esconder essa ausência, esse oco. O inautêntico é essa fuga do ser pela aparência. O contato consigo mesmo pertence ao autêntico enquanto o contato com o outro pertence ao inautêntico:

“Nathalie Sarraute, disait Jean-Paul Sartre, ne veut prendre ses personnages ni par le dedans ni par le dehors, parce que nous sommes, pour nous mêmes et pour les autres, tout entiers dedans et dehors à la fois (...). Le dehors est un terrain neutre, c’est le dedans de nous mêmes que nous voulons ˆtre pour les autres et que les autres nous encouragent   ˆtre pour nous mêmes. C’est le règne du lieu commun” (Raimond 70).

Nathalie Sarraute fala de “pequenos toques”, de “ro aduras” para definir o contato entre os personagens. O ser precisa de contato com os outros, mas, ao mesmo tempo, tenta coloc -los a nu, tenta retirar sua carapaça.

H , portanto, no universo sarrautiano, uma hesita o entre esses dois mundos, entre o visível e o invisível, entre o exterior e o interior. “Il y a un monde visible qui est l’expression, l’aboutissement et en même temps le masque d’une réalité indistincte - ‘indéfinissable’, ‘innommable’, ‘inexplicable’, ‘intolérable’, on ne peut la qualifier que négativement -, l’existence à l’état nu. L’existence est ce mouvement vide, ce va-et-vient, cette vague qui nous soulève et nous rejette. On peut donc dire que le visible révèle l’invisible, en lui donnant forme, couleurs et relief, en le fixant. Mais par le même mouvement il le cache, le déguise, le trahit” (Pingaud 63).

Nisso reside o verdadeiro sentido dessa dança da hesitao entre o autêntico e o inautêntico da qual são vítimas os personagens de **Le Planétarium**. De fora, são nomeados, têm uma funo social determinada: sogro, sogra, genro, escritor, esposa, etc. Mas, de dentro, seus contornos se desfazem, sua aparência "lisa" e "dura" perde sua forma, e o vazio se faz dentro deles.

**Le Planétarium**   o romance de Sarraute onde a aparência tem a maior importância; no porque o visível seja priorit rio a seus olhos, mas porque ela quis mostrar esse fundo duplo que existe em cada um de n s e que define nossa condio de ser humano.

Falando dos personagens de **Le Planétarium**, Nathalie Sarraute diz que "lorsqu'on veut faire semblant, on fait du trompe-l'oeil, comme dans **Le Planétarium** ! On fait des personnages parce qu'ils se voient les uns les autres comme des personnages. Alors ils plaquent les uns sur les autres ce qui leur paraît vraisemblable. Mais ils ne sont qu'apparences, par derrière se déroule la vie anonyme des tropismes (...) Ils portent des noms. Ils se désignent eux-mêmes par ces noms. Mais en dessous, c'est toujours ces tropismes comme si j'avais jeté une sonde dans une nappe souterraine et que j'ai voulu après y naviguer... Je n'en sors jamais" (Benmoussa 87).

Eis a seguir uma curta passagem de **Le Planétarium** que ilustra a afirmao de Sarraute. Acontece no capítulo 12, no momento em que

Alain encontra “le fou de la reine”, “le bouffon” que já apareceu no capítulo 5, na cena que se passa na casa de Germaine Lemaire. Aqui, estão em um café e falam da escritora que, em seu desejo de identificação, vêem como um alto personagem histórico:

“Vous savez, moi, ce que je vous en dis... Je n’ai pas lu très attentivement... Je sais que j’ai toujours tendance à être trop absolu, trop exclusif... - Mais oui... gros rire protecteur... Je vous assure que vous vous trompez... Allez, vous verrez, ça vous passera, cette intransigeance... Quand on est dans le bain depuis un certain temps, comme moi, on devient plus indulgent... - Oui, ça je vous crois, je comprends... Mais vous avez dit tout à l’heure... Mais Germaine Lemaire... vous avez dit qu’elle s’est brouillée... Est-ce que c’est vrai, ce qu’on dit, qu’elle se brouille assez facilement avec les gens?... - Maine? Ah ça, je crois... Ah, elle ne s’embarrasse pas de scrupules. Quand quelqu’un l’assomme, elle le laisse tomber. Il balaie l’air d’un grand geste désinvolte de la main. Tout ce qui la gêne, elle l’envoie promener. Elle écrase tout sur son passage. Maine, c’est une force de la nature. Vous avez remarqué ses dents? Grandes, puissantes, elle croquerait n’importe quoi. Ha, ha, ha... Des dents d’ogre. Un appétit de vivre... Elle dévore tout. Insatiable. J’ai toujours dit que Maine était un type d’un autre siècle, un personnage de la Renaissance: Elizabeth d’Angleterre... César Borgia... Elle pense qu’elle peut se permettre n’importe quoi. Elle se sent hors de la norme commune. Hors des règles morales mesquines à la mesure des petites gens...” Un instant ils considèrent en silence l’effigie énorme, la statue aux colossales proportions. Ecrasante. Etonnante. (pp. 161, 162)

O personagem de **Le Planétarium** vê, portanto, o outro como um ser completo, isto é, sem vazio interior. Mas, ao mesmo tempo, esse outro sem vazio interior só pode ser um personagem histórico, cuja existência já foi concluída, e do qual se tem muito mais uma composição externa, fatos e feitos que restaram para a História, do que o embate cotidiano em face da existência. Portanto, o confronto com

efígies, imagens já fixadas pelo tempo,  difícil, para não dizer impossível, quando se vive na contingência do cotidiano.

Entretanto, mais tarde no capítulo 13, no desenrolar do romance, ver-se- que essa aparência de Germaine Lemaire desfaz-se, e ela, por sua vez, também está confrontada a seu vazio interior. Assim, o leitor descobre que "a efígie", "a rainha"  vítima dos tropismos e do medo de não corresponder a imagem que seus jovens admiradores fazem dela. Essa transformao ilustra perfeitamente a afirmao de Nathalie Sarraute: sob a máscara sempre se escondem os tropismos.

Isto leva ao estudo da relao explícita entre a subconversaço e a percepo do outro.

### 2.3 Subconversaço e percepo do outro

Essa visão do outro como um ser "completo", enquanto se procura mostrar de si mesmo uma imagem que corresponda a uma aparência "dura e lisa",  a base de todas as relaoes entre os personagens sarrautianos. s vezes,  o contrário que acontece: o personagem vê-se como um ser "compacto", enquanto o outro  percebido como um ser "disforme".  o que ocorre na passagem de **Le Planétarium** onde Alain, antes de um encontro com Germaine Lemaire, sente a necessidade de se recolher para enfrentar a "rainha": "c'est la période de recueillement, de purification qui précède les corridas, les sacres". Nesse instante, "toutes ses forces ramassées",

compara-se com os outros e acredita ser um “sílex” com relação ao “vazio” que representa outrem:

Assis là immobile, il sent comme cela se forme en lui: quelque chose de compact, de dur... un noyau... Mais il est devenu tout entier pareil à une pierre, à un silex: les choses du dehors en le heurtant font jaillir de brèves étincelles, des mots légers qui crépitent un instant...”Ce qu’il chauffe, votre poêle, dites-moi... Qu’est-ce que c’est que cette marque? Un Godin? Mais ça chauffe le tonnerre, ces machins-là...” Le garçon approuve de la tête, regarde le poêle avec intérêt. Aucun noyau dur en lui, c’est évident. En lui tout est mou, tout est creux, n’importe quoi, n’importe quel objet insignifiant venu du dehors le remplit tout entier. Ils sont à la merci de tout. Il était ainsi lui-même il y a quelques instants, comment pouvait-il vivre? comment vivent donc tous ces gens avec ce vide immense en eux où à chaque instant n’importe quoi s’engouffre, s’étale, occupe toute la place... (p. 81)

Mas essa segurança de Alain é passageira, sua superioridade dura apenas alguns instantes: diante da “poderosa” Germaine Lemaire, sente-se tão vazio quanto o garçom do café (pp. 96-97).

### 2.3.1 O olhar sobre o outro

O olhar é também uma arma. Serve para sondar o foro interior do outro, para desatar as armadilhas da aparência. Isso pode adquirir proporções gigantescas e constituir o único tema de um romance, como é o caso em **Portrait d’un inconnu**. Em **Le Planétarium**, um dos meios de descobrir o outro, de apropriar-se dele, é colar sobre seu rosto máscaras.

Essas podem ser construídas a partir de referências literárias ou históricas (Calin 76), como nos seguintes exemplos:

- Tia Berthe e os “peles-vermelhas”: ela identifica seus inimigos aos índios malvados de seus livros de estórias infantis (p. 189).
- Alain é visto por seu pai como um personagem de romance policial.
- Alain, diante da pressão exercida por sua família, vê-se como “Verlaine et sa ‘misérable fée carotte”; Rimbaud; Baudelaire e sua mãe, e o general Aupick... (p. 89)
- Germaine Lemaire é vista como César Borgia e Elizabeth da Inglaterra por Alain e “le bouffon” (p. 162).
- Pierre é visto por Gisèle como Napoléon (p. 125).
- Gisèle se vê como Mary Stuart e Maria Antonieta (p. 129).
- Germaine Lemaire se vê como uma heroína da Atlântida (p.141).
- O pai de Gisèle é visto por sua filha como o rei Lear e o Pai Goriot (p. 104).

O personagem também pode tentar colar sobre o rosto do outro a imagem que tem dele, ou que espera que ele tenha, construída a partir de um imaginário próprio, sem recorrer a referências literárias. Esse tipo de máscara consiste em fazer o outro representar um papel: Gisèle força seu sogro a representar o papel de “sogro coruja” para obter seu apoio contra Tia Berthe (p. 149, ver o trecho a seguir). Por vezes, não é mais um único personagem, mas a sociedade que força o outro a representar, travestindo-o com uma máscara. Berthe vê como um grupo de pessoas - “eles” - a vêem: “une vieille hideuse aux mèches

grises désordonnées qui pendaient autour de son visage échauffé, faisant des gestes grotesques, maigre vieille sorcière aux entrailles séchées...” (p. 196)

Nesse jogo de aparências, a sociedade ocupa um lugar muito importante, como já foi observado acima. A passagem de **Le Planétarium** mais marcante a esse respeito é a que conta o casamento de Gisèle e Alain. Todas as pessoas presentes esmeravam-se em vê-los como um “casal perfeito”, “a própria imagem da felicidade” - verdadeiro clichê retirado das fotonovelas. Entretanto, Gisèle que, por instantes, acredita ardorosamente nessa imagem, começa a duvidar:

“... c’est faux, Alain et elle. Du toc, du trompe-l’oeil, des images pour représenter le bonheur, et derrière il y a quelque chose... ces rires de vieilles sorcières...” (p. 70)

Vê-se aqui uma reação de Gisèle provocada pelo ataque de sua mãe, que quer trazê-la de volta à “realidade”. Aliás, Alain também recusa a máscara de “marido perfeito”, produto de sua sogra e de sua mulher; por isso exclama, revoltado, para se libertar dessa prisão:

“... Il faut se mutiler pour se calquer sur vos images dont rêvent les dactylos, l’idéal des bonnes d’enfants... les bons maris sérieux, la famille, la carrière...” (p. 75)

Alain recusa a imagem do ideal social que não existe de fato. Clama em ser “verdadeiro” em sua incompletude, em não querer representar o papel de príncipe encantado e de bom marido sonhado pelas donas de casa, empregadas domésticas, secretárias, etc.

Eis um último exemplo para concluir o estudo do papel da sociedade na “mise-en-masque” do personagem. A passagem seguinte de **Le Planétarium**, uma cena imaginária, é bastante representativa desse jogo do olhar. Vê-se o casal Guimiez - Alain e Gisèle - junto com a tia Berthe transformados em estátuas de cera. A imagem serve aqui para descrever a visão dos outros sobre eles, mas também para mostrar que por trás de sua aparência de “bonecos de cera”, por trás de sua aparência de felicidade, eles são como todos os outros, seres disformes e vazios:

Voici les Guimiez. Un couple charmant. Gisèle est assise auprès d'Alain. Son petit nez rose est ravissant. Ses jolis yeux couleur de pervenche brillent. Alain a un bras passé autour de ses épaules. Ses traits fins expriment la droiture, la bonté. Tante Berthe est assise près d'eux. Son visage, qui a dû être beau autrefois, ses yeux jaunis par le temps sont tournés vers Alain. Elle lui sourit. Sa petite main ridée repose sur le bras d'Alain d'un air de confiance tendre.

Mais on éprouve en les voyant comme une gêne, un malaise. Qu'est-ce-qu'ils ont? On a envie de les examiner de plus près, d'étendre la main... Mais attention. Un cordon les entourent. Tant pis, il faut voir. Il faut essayer de toucher... Oui, c'est bien cela, il fallait s'en douter. Ce sont des effigies. Ce ne sont pas les vrais Guimiez.

Attention. Pas de folies. C'est interdit de toucher aux poupées. On doit les contempler à distance. Il y a des gardiens partout. Les voilà déjà qui fixent sur les curieux leur regard hébété (...) Vous vouliez détruire les Guimiez. Ils vous gênaient. Voyez-vous ça. Les Guimiez les gênaient. Voulez-vous me dire pourquoi? non? Vous n'osez pas. Eh bien, je vais vous le dire, moi. Vous vouliez les détruire par bassesse, par envie, par besoin malsain de souiller, de saccager tout ce qui est beau, noble, charmant. Ils se taisent. Ils ont peur. Ils savent que cela peut les mener loin. Ils seront déshonorés, marqués, montrés du

doigt, conspués, promenés sous les yeux hostiles des foules dans un costume infamant (pp. 213-214)

Assim, o ser é mostrado como sendo uma vítima das imposições sociais que, tendo modelos já prontos, tenta infligi-los às pessoas e fazer com que correspondam às expectativas.

Mas esse jogo do olhar é mais interessante quando é duplo, quer dizer, quando o personagem constrói sua própria imagem sobre o olhar do outro. O olhar sobre si mesmo é dependente do poder do olhar do outro: o ser se vê como o outro o vê.

### 2.3.2 Olhar sobre si mesmo: o ser se vê como o outro o vê

Esse jogo pode ser representado por dois espelhos, colocados frente a frente, onde a imagem percebida no olho do outro - o parceiro indispensável do qual fala Nathalie Sarraute - é refletida no olho do personagem: "Ce mouvement de va-et-vient ressemble à l'image indéfiniment renvoyée par deux miroirs qui se font face, il naît de l'effort de fonder son moi sur l'opinion des autres. Mais le moi des autres est aussi illusoire, puisqu'il se fonde tout aussi illusoirement sur l'opinion d'autrui" (Zeltner 61).

O encontro entre Gisèle e Pierre ilustra perfeitamente o fluxo e refluxo do olhar. Durante esse confronto, a jovem acredita descobrir no olhar do sogro uma sucessão de imagens dela própria, bastante negativas.

Gis le, fascinada pelo olhar de Pierre, interioriza essas proje es imaginárias, apesar dos esforços que faz para delas se libertar. A cena encontra-se, então, sob a  tica de Gis le, o que permite ao leitor seguir a evolu o desse jogo de máscaras *de dentro*. Ou seja, a romancista pretende que o leitor sofra, por sua vez, todas as transforma es que o personagem sofreu. É o que ilustra o texto abaixo, talvez um pouco longo, mas que cont m exatamente todo o desenrolar desse jogo do olhar:

On dirait qu’il est devenu tout à coup plus stable, plus pesant, comme si quelque chose, un précipité, s’était formé en lui et était tombé au fond. Il se penche en arrière, il plisse les paupières et la regarde. *Un regard perçant et dur. Elle sait ce qu’il voit: elle sent son propre visage se figer sous ce regard. Une expression rusée, vorace apparaît, elle le sent, sur ses propres traits, dans ses yeux, elle a l’oeil fixe d’un oiseau de proie, d’un petit vautour, toutes ses serres tendues... elle détourne la tête... “Oh vous savez, moi, ce que je vous en dis, ce n’est pas pour moi...”* Mais il la fixe des yeux sans pitié: allons, pas d’histoires, assez de simagrées... elles sont toutes pareilles, chères petites Madames, il les connaît, c’est pour ça qu’elles se marient, réceptions, invitations, rêveries stupides, petits plats, elle va en faire un crétin, un mannequin mondain, il est déjà assez ab ti, avili, humilié par ces gens, passant trop de temps chez eux, se faisant installer, meubler, se détériorant, vie facile, délices de Capoue... C’est trop injuste, c’est faux... il la déteste tant en ce moment. Mais il l’a ha e depuis le début... Jaloux, au fond, c’est cela... Se défendre, le repousser, qu’il la lâche donc... (...) “Ah, vous croyez? Ah, je connais bien Alain?” Le mot Alain sur ses lèvres est tout humide, comme imbibé de la tendre odeur du lait, de l’âcre odeur des couches mouillées... salives... barbouillant... Napoléon passant son index trempé dans le vin sur le visage de son héritier, le faisant sauter sur ses genoux, faisant le chien à quatre pattes par terre... fossettes, rires, chatouilleries, raconte encore, papa... (...) *toutes ces bribes qu’il lui a j t es, elle les voit en lui rassemblées, liées en un faisceau serré, portant comme étiquette ce seul nom qu’il vient de prononcer: Alain... Et elle lui a tout*

pris... usurpatrice... voleuse d'enfants... vieille femme tout en noir, visage blafard, mains crochues, oeil luisant et fixe de maniaque (...)

La honte, la rage la font rougir. Rien à perdre maintenant. Entre nous, entre vieilles gens qui en savent long, qui connaissent la vie, pas de ménagements, n'est-ce pas? pas d'attendrissements. Voleuse? Mais il veut rire... le beau trésor, entre nous... il aurait pu le garder... Un poupon, c'est vrai, un nourrisson couvé, sans force... un gosse capricieux... La vérité longtemps comprimée, l'horrible réalité qu'elle écrasait se délivre, se gonfle, elle sent une boule dans la gorge... toujours cramponné à ses jupes, il faut à tout instant le remonter, le rassurer, le consoler, Germaine Lemaire, sa dernière idée fixe... l'opinion des gens... se jetant à tout moment dans ses jambes pour chercher une protection... pauvre gamin fragile qu'une chiquenaude fait flageoler... Est-ce que ça vaut la peine? Crois-tu que j'aie du talent? Mais oui, mon cher trésor... tu es le plus fort, le plus intelligent... Tirant ainsi sa sève... Pompant sa vie... "Oui, vous le connaissez aussi bien que moi. Vous savez comme il a besoin d'être rassuré, soutenu..." Elle sent qu'en lui tout bouge et se déplace, elle a frappé juste, il se raidit sous le coup, il y a dans ses mâchoires alourdies, dans son regard immobile, fixé droit devant lui une mâle et courageuse résignation, il fait penser à un taureau ensanglanté qui baisse la tête et fait face au matador (...) "Non, voyez vous, c'est une vaste blague, l'éducation. A votre âge, j'y croyait aussi. Mais le fond est ce qu'il est... On ne le change pas. Vous verrez, quand vous aurez des enfants..."

Il y a eu comme de la tendresse dans sa voix, juste maintenant, quand il a dit ces derniers mots. De la tendresse et de la pitié... C'est leur sort à toutes... éternelles sacrifiées... tristes victimes... Marie Stuart, Marie Antoinette... belles princesses qui font rêver les poètes, les guerriers... livrées à des gamins... Il lui pose les mains sur les épaules: "Alors, ma petite Gisèle, vous y tenez vraiment tant que ça? Je peux donc faire votre bonheur?" Doux et fort. Courageux. Un peu désabusé. Il est le compagnon digne d'elle que le sort aurait dû lui donner... (...) Un vrai homme et une vraie femme, c'est ce qu'ils sont maintenant, se faisant face, les yeux dans les yeux. (...) (pp 124-129)

Essa passagem representa todas as cenas onde se desenrola um jogo de máscaras, sobretudo porque é possível perceber as técnicas

narrativas empregadas por Sarraute. Com efeito, em **Le Planétarium**, e o mesmo ocorre nos primeiros romances, a autora deixa no texto certas balizas que permitem ao leitor situar a ótica, e conseqüentemente, situar o olhar portador de máscaras do personagem. Essas balizas, assinaladas no texto pelos itálicos, são chamadas por Newman de “fórmulas explícitas da ótica”.

Durante um confronto de uma violência tal, os dois personagens saem igualmente feridos. Pierre, cujas reações conhecemos a partir da ótica de Gisèle, revela, no capítulo 11, a máscara que sua nora o fez vestir. Aceita, portanto, não sem revolta, seu pedido e se faz o mensageiro dela e de seu filho junto a sua irmã, a tia Berthe:

*C’était tout indiqué, en effet. Très bien joué, très fort... Tous les braves gens, toutes les mères de France, tous les pères du monde rassemblés autour de lui écoutaient attendris les paroles de l’innocente enfant: “J’étais sûre que vous ne refuseriez pas de nous aider... Vous êtes si bon...” (...)*

*Et le voilà maintenant, tout fardé, un enduit gras colle à sa peau, ils ont grimé son visage en cette face bonnasse de bon père, de beau-père gâteau, ils l’ont déguisé en brave gros barbon... il se sent poussé, tout pommadé, le long des rues propres et vides (...)* (p. 149)

Assim, Pierre resigna-se a vestir a máscara do “barbon”, e caminha desolado pela rua sentindo, colada em seu rosto, a máscara do palhaço. As duas passagens acima mostram claramente a ligação entre o olhar e a máscara, esta como uma conseqüência do primeiro. Portanto, a mudança do olhar de um personagem implica uma

mudança da máscara de seu parceiro. Esse duplo jogo do olhar e da máscara será o assunto do próximo tópico.

### 2.3.3 O jogo das máscaras: mudança de olhar, mudança de máscara

É inevitavelmente “dans l’oeil de l’autre que les personnages de Nathalie Sarraute trouvent l’essence de leur être, l’image modèle qui figera leur existence (...) L’oeil de celui qui jauge et juge a en effet des pouvoirs illimités et agit à la manière d’une baguette magique” (...) “Il peut donc y avoir pour une personne autant de masques que de regards qui se posent sur elle” (Calin 76). Assim, Gisèle é sucessivamente vista como “une vieille femme aux doigts crochus”, “une voleuse”, “Marie Stuart”, “Marie-Antoinette”. O plural, muitas vezes empregado no trecho acima, serve a fazer a passagem do particular - Gisèle -, ao geral - todas as mulheres. É o sexo feminino que está aqui representado, segundo o clichê que vai da mulher fútil que só pensa na decoração da casa, até à “mãe sacrificada”, “as eternas vítimas”.

Há, em **Le Planétarium**, todo um léxico para significar o ser vítima da máscara. Como é frequentemente pela metáfora que Nathalie Sarraute define a máscara, esse assunto será tratado no capítulo 4, destinado ao estudo das imagens no romance. Entretanto, vale assinalar desde já que os lexemas “carapaça”, “liso”, “duro”,

“verniz”, “pedra” são recorrentes quando se trata de descrever o personagem vítima de um ataque do olhar do outro.

## 2.4 Conclusão

A subconversação é, portanto, o que permite a Sarraute revelar os tropismos através das “malhas” da conversação externa. Os níveis interior e exterior definidos por esses dois modos de conversação caracterizam os diferentes tipos de discurso presentes em **Le Planétarium**: discurso interior - monólogo -, e discurso exterior - diálogo. O entrelaçamento de diversos estilos de discurso e de níveis produz as palavras suscetíveis de constituir o *corpus* discursivo de **Le Planétarium**. O capítulo seguinte será, portanto, destinado ao estudo dos tipos e níveis do discurso.

## Terceiro Capítulo

### A ORALIDADE EM LE PLANÉTARIUM

*D'un côté à l'autre de la table les paroles circulent... elles sont  
comme des rayons que des miroirs identiques placés l'un en face de  
l'autre réfléchiraient sous un même angle, comme des ondes...*

Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole*

### 3. A ORALIDADE EM *LE PLANÉTIUM*

Conforme demonstrado no capítulo 1, há em **Le Planétarium** uma relevância do discurso com relação à narrativa evidenciada pelo fato de o discurso interior, ou monólogo narrativizado, constituir o contexto discursivo no qual se inserem os outros tipos de discurso. Trata-se, portanto, de um entrelaçamento de vários tipos de discursos, dentre os quais, alguns delimitam, pela sua freqüência, o eixo que opõe discurso interior e discurso exterior e, sobreposto a esse, o eixo que separa o discurso indireto do discurso direto, ou seja, o eixo que vai relacionar o contexto não-pontuado e o contexto pontuado.

Na realidade, em **Le Planétarium**, o discurso interior confunde-se com o discurso indireto para constituir o monólogo narrativizado e o discurso exterior com o discurso direto para constituir o diálogo. Esses dois tipos de discurso correspondem a 90% da obra, pois representam para Nathalie Sarraute a conversação e a subconversação. Esses dois tipos de enunciado definem sua concepção de discurso romanesco e, mais profundamente, sua própria concepção de vida, expressa pelo “fluxo e refluxo” entre dois mundos - o interior e o exterior -, ou melhor, o mundo dos tropismos e o mundo do lugar comum<sup>10</sup>.

Mas, **Le Planétarium** não é apenas composto desses tipos de discurso, “il est fait de tout: monologues et silences intérieurs, langage

---

<sup>10</sup> Para a definição desses dois tipos de fala, ver o capítulo precedente.

direct et indirect, bribes de conversation, descriptions d'attitudes psychologiques et physiques, etc. (...) une des oeuvres les plus significatives de notre époque est née de cette polyphonie orchestrée" (Zeltner 61).

O objetivo deste capítulo é estudar essa "polifonia orquestrada", desconstruindo-a para melhor captar a importância de cada tipo de discurso, sem, todavia, esquecer de relacionar os diferentes estilos de discurso com o nível - interior ou exterior - no qual aparecem. Não se pode falar de utilização de um ou outro estilo de discurso na obra de Sarraute sem precisar o nível em que está inserido, sob pena de se perder a referencialização desse discurso na obra e, portanto, seu significado (Newman 76).

Para elucidar essa questão, serão definidos, inicialmente, os diferentes tipos de níveis e, em seguida, será feita uma combinação entre os níveis e os estilos de discurso para obter os tipos de discurso presentes em **Le Planétarium**.

### 3.1 Definição dos níveis

A definição dos níveis será feita em duas etapas. Em primeiro lugar, será estudado o nível interior que comporta dois níveis internos (o interior reflexivo e o interior consciente) e, em seguida, o nível exterior.

### 3.1.1 Níveis Interiores

Em **Le Planétarium**, o nível interior cobre dois graus de profundidade no discurso não-pronunciado: o “nível interior consciente” e “o nível interior reflexivo” (Newman 76). Esses dois níveis de interioridade existem em **Le Planétarium** porque a realidade interior não é apenas composta de palavras, como se acreditou durante muito tempo.

O nível interior consciente ou “a realidade positiva” (Zeltner 61) é uma espécie de nível intermediário entre o exterior das aparências e o interior dos tropismos. Representa, no monólogo interior narrativizado, o momento em que o personagem elabora um discurso interior que se limita à realidade ficcional da obra, tendo em vista que se trata de um discurso interior que tem relação com a intriga. É pelo discurso interior consciente do personagem que se conhece suas reações com relação aos nós dramáticos da intriga, ou, em termos mais “sarrautianos”, suas reações provocadas pelos “catalisadores”: palavras, gestos, ou objetos. Basta lembrar a importância que os objetos têm no romance, o seu poder de obsedar os personagens: a porta para Berthe, as poltronas e a “bergère” para Alain e Gisèle, a estátua da “Virgem Gótica”, do apartamento de Berthe, para Alain, Gisèle, Pierre, a própria Berthe, etc.

O nível interior consciente é, pois, esse grau da subconversaço em que o personagem, sem entretanto cair no abismo imaginário onde perde o controle de sua realidade pessoal, fecha-se sobre si mesmo para tentar compreender o fluxo de sensações que o invade. Isso pode ser comprovado por esta frase do discurso interior de Gisèle:

Vite il faut rentrer chez soi, se jeter sur son lit, *bien tout examiner...* (p. 69)

Esse “bien tout examiner” de Gisèle define o instante em que o personagem é conduzido por uma vontade de se isolar para refletir, analisar o que está acontecendo consigo. O leitor tem, então, a impressão que o discurso do personagem é elaborado por ele próprio. É preciso, entretanto, fazer uma nuança: quando se afirma que o personagem parece elaborar seu próprio discurso, fica subentendido que a presença, mesmo apagada, do autor-narrador está implicada nesse monólogo narrativizado, como deixa claro sua própria apelaço de “narrativizado”<sup>11</sup>. Portanto, o autor-narrador situa-se em uma espécie de nível intermediário que lhe permite reproduzir de modo claro a vida interior de seus personagens. Todavia, na evolução da obra de Nathalie Sarraute, esse nível intermediário tende a desaparecer: “entre l’abîme tropismal et la surface du lieu commun, il n’y a rien. Nathalie Sarraute passe de l’un à l’autre sans s’arrêter à cette demi-profondeur où se tiennent les idées et les sentiments élaborées

---

<sup>11</sup> Conforme Capítulo 2 : Apagamento da voz narrativa.

(...) et où se plaçait d'ordinaire le romancier qui voulait rendre compte assez clairement de la vie intérieure de ses héros" (R. M. Desnues, "L'univers Tropismal de Nathalie Sarraute", citado por (Newman 76)).

Situando-se em um grau mais profundo de interioridade, o nível interior reflexivo é esse "abismo tropismal" do qual fala Desnues. É onde o personagem, perdido nas profundezas das sensações tropismais, não tem mais capacidade de verbalizar. Assim, o autor-narrador substitui-se a ele para atribuir-lhe um discurso que ele não é capaz de elaborar, uma vez que não compreende o que está ocorrendo consigo.

Esse "discurso para o personagem" será construído metaforicamente, uma vez que somente as imagens podem traduzir aquilo que se passa "dans les régions non formulées" (Nathalie Sarraute, dans (Benmoussa 87)): "Ce que je montre c'est plutôt ce qu'on n'a pas le temps d'exprimer et que je suis obligée de rendre par des images". É, portanto, por meio da cena imaginária que o leitor de **Le Planétarium** entra em contato com esse nível.

A cena imaginária, construída segundo o mesmo modelo da cena exterior, aparece freqüentemente em **Le Planétarium** e representa um mergulho mais profundo no universo mental do personagem. Visto sua importância em **Le Planétarium** - e também no conjunto da obra

romanesca de Sarraute -, esse assunto será abordado no capítulo 4, onde serão analisadas sua riqueza metafórica e sua organização.

### 3.1.2 Nível exterior

Em oposição aos níveis interiores, situa-se o nível exterior, o nível das aparências e da realidade ficcional da obra - é o nível do diálogo, do discurso dos personagens.

Se no nível interior o personagem está sempre perdido, no nível exterior tenta dominar a situação, recuperar suas forças, reconstituir o que resta dele após o mergulho no abismo dos tropismos para mostrar ao outro a aparência de um ser “completo”.

Nesse mundo da superfície, o personagem fala, dialoga e, por meio da conversação, tenta preencher o vazio que o habita. Mas essa conversação jamais pode supri-lo, pois cria inexoravelmente novas sensações geradoras de tropismos e, portanto, de conflitos internos. Fonte de frustrações, a conversação jamais acalma a angústia existencial que devora os personagens sarrautianos, daí essa conversação ininterrupta, entre eles e dentro deles.

A importância desse nível em **Le Planétarium** é marcada pela quantidade de diálogos: “il y a plus de dialogues dans **Le Planétarium**, dans **Martereau**, dans **Les Fruits d’Or** qu’il n’y en a dans **Portrait d’un Inconnu**” (Knapp 67). “ (...) Le dialogue ne serait pas autre chose que l’aboutissement ou parfois une des phases de ces drames

souterrains” (Sarraute 56). “Il est là (...) pour montrer le tropisme, pour révéler le tropisme, qu’il essaye plus ou moins de camoufler” (Knapp 67).

Em **Le Planétarium**, assim como em todos os romances de Nathalie Sarraute, o importante é o deslizar de um nível ao outro. “Il y a toujours ce va-et-vient entre l’extérieur, la réalité visible, et l’invisible” (Knapp 67), ou seja, um deslizar contínuo do diálogo ao monólogo, do monólogo para a cena imaginária.

Assim, em **Le Planétarium**, “la pensée glisse au discours, puis le dialogue s’évanouit au-dessous de la limite de l’audible. Sans nous en apercevoir, nous franchissons et franchissons ce seuil; on nous dissimule le passage et nous ne sommes souvent pas capables de distinguer entre ce qui a été dit et ce qui ne l’a pas été, mais subsiste comme une intention inexprimée” (Zeltner 61).

A esse respeito, Sarraute dirá que “c’est insensiblement par un changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l’accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l’action est passée du dedans au dehors” (Sarraute 56).

Não é papel do autor instalar balizas tradicionais entre os diferentes tipos de discurso para que o leitor não se perca - Nathalie Sarraute eliminou para sempre as fórmulas declarativas do tipo “Alain pensava” ou “Gisèle diz a sua mãe”. Emprega, por conseguinte, um

outro tipo de baliza mais sutil, que não deixa “ouvir” abertamente a voz do autor. O procedimento empregado para separar diálogo e monólogo será estudado mais adiante. No momento, o objetivo é saber como obter os tipos de discurso presentes no romance.

### 3.2 Entrelaçamento das palavras e dos níveis do discurso

Quando se procede à combinação dos dois eixos - níveis e estilos de discurso -, obtém-se o *corpus* dos tipos de discursos possíveis de **Le Planétarium**:

Níveis		Estilos de discurso
Exterior	Versus	Estilo direto
Interior consciente		Estilo indireto
Interior reflexivo		Estilo indireto livre
		Estilo direto livre

Os discursos obtidos por essa operação são:

- discurso exterior direto: diálogo,
- discurso exterior indireto: estilo indireto e indireto livre,
- discurso interior direto: estilo direto livre,
- discurso interior indireto: monólogo narrativizado.

Aos tipos de discurso acima, acrescenta-se um outro tipo, chamado por Newman ação/descrição ou “registro narrativo”, que está presente no contexto não-pontuado.

Os discursos obtidos pela combinação dos dois eixos não estão todos presentes em **Le Planétarium**, que é sobretudo composto de dois tipos de discurso: o discurso interior indireto e o discurso exterior direto. Ou seja, **Le Planétarium** é composto essencialmente pelo monólogo narrativizado e pelo diálogo.

Entre esses dois extremos, situam-se outros tipos de discurso: o discurso exterior indireto (discurso indireto livre reproduzindo palavras pronunciadas e discurso indireto subordinado<sup>12</sup>); e o discurso exterior direto (discurso direto livre).

Serão investigados agora os seguintes tipos de discurso: interior direto, ação/descrição, exterior direto. Em primeiro lugar, será feita uma análise de cada tipo de discurso separadamente e, em seguida, uma análise da organização dessa “polifonia orquestrada” com base no estudo de alguns trechos de **Le Planétarium**.

### 3.2.1 Discurso interior direto

O discurso interior direto é bastante raro em Nathalie Sarraute. Em **Le Planétarium**, onde aparece mais freqüentemente, insere-se no contexto não pontuado reportando o discurso externo ou interno (real ou imaginário) dos personagens.

---

<sup>12</sup> Segundo Newman, esses dois tipos de discurso são os grandes ausentes da obra de Nathalie Sarraute.

Esse tipo de discurso é chamado direto livre porque dispensa os índices grafêmicos que acompanham normalmente o discurso direto, tais como verbo introdutório, aspas, travessão. Segundo Genette, “le discours direct libre, sans signes démarcatifs, c’est l’état autonome du discours immédiat (monologue intérieur direct)” (Genette 83). Em **Le Planétarium**, por exemplo, o discurso direto livre intervém dentro do monólogo interior narrativizado constituindo um maior grau de independência com relação ao autor-narrador.

O discurso direto livre em **Le Planétarium** é, portanto, composto do discurso reproduzido do personagem inserido no monólogo narrativizado, que mistura voz do personagem e voz do narrador. Por conseguinte, a relação entre esses dois tipos de discurso é dialógica e a diversidade do ponto de enunciação reforça-a ainda mais. “Toute énonciation”, convém lembrar, “est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire” (Benveniste 66).

O discurso interior direto em muito se assemelha ao discurso exterior direto. A diferença fundamental entre eles limita-se, por um lado, à critérios gráficos e, por outro, à critérios de interpretação e verossimilhança. No primeiro caso, são os indicadores grafêmicos que fornecem o contraste mais evidente, pois são sinais externos facilmente identificáveis pelo leitor. No segundo caso, entretanto, a oposição é mais sutil, pois o discurso direto livre parece inverossímil não pelo seu

conteúdo, mas porque é inverossímil que, na situação encenada, o personagem tenha pronunciado tal discurso:

*Il vous trouve idiote, il a envie de lui crier cela, idiote, vous m'entendez, ennuyeuse comme la pluie, il m'a dit que vous l'assommiez, c'est pour ça qu'il ne vous voit jamais... Seulement il sait faire ce qu'il faut... (p. 271)*

Nesse exemplo, Alain reporta as palavras que Lebat (o primeiro *il* do texto) pronunciou a respeito de Germaine Lemaire (pp. 254, 257). Esse discurso direto livre interior reporta as palavras que Alain gostaria de ter dito a Germaine Lemaire. Por meio das fórmulas explícitas (em itálico), e pela inverossimilhança da situação: a intenção é desmentida pela continuação da fala de Alain; além disso, o leitor sabe que ele jamais ousaria dizer isso à “rainha”, pois sua relação com ela é de adoração e submissão, apesar de sua veleidade de insubmissão.

Nos exemplos seguintes, o discurso direto livre tem por função reportar o discurso exterior direto pronunciado antes pelo personagem e do qual o leitor já teve conhecimento (os discursos diretos livres estão em itálico):

*(...) leurs trésors secrets qu'ensemble, tous les deux, ils ont choisis avec piété, avec ferveur, recueillis - chaudes et palpitantes parcelles de vie... penchés à la fenêtre d'une vieille ferme, se prenant par la main... viens donc, viens regarder, Alain... s'asseyant côte à côte dans de petites églises de campagne, de montagne... ce banc... j'avais envie de l'emporter... objets magiques, arbres enchantés... (p. 265)*

Aqui, *je* designa Gisèle, de quem Alain reporta, pela lembrança, o discurso quase que textual (ver **Le Planétarium**, p. 117).

Os traços demarcativos do discurso direto livre que nos permitem diferenciá-lo do monólogo narrativizado são:

- pronomes locutivos: o discurso é dirigido a alguém como no exemplo acima. *Je* é o pronome que mais se destaca do contexto em que o pronome locutivo de referência é o anafórico (*il*);
- imperativos;
- frases interrogativas ou exclamativas;
- palavras do diálogo.

Este último traço demarcativo é muito pertinente no discurso direto livre sarrautiano: “les paroles intérieures directes vraiment sarrautiennes sont paroles (...) de par leur allure ‘parlée’ (‘intonation’, pronoms locutifs)” (Newman 76).

Dos dois tipos de discurso inseridos no contexto não-pontuado, ou seja ação/descrição e discurso interior direto, apenas o último pertence, sem ambigüidade, ao personagem. O discurso ação/descrição pode, com efeito, pertencer ao personagem, ou ao autor-narrador.

### 3.2.2 Discurso ação/descrição

O discurso ação/descrição, ou indicação cênica, pontua os diálogos dos personagens e serve ao mesmo tempo ao jogo da conversação e da sub-conversação.

Newman considera que as indicações cênicas formam um tipo de discurso à parte, certamente devido a sua frequência nas obras de Nathalie Sarraute, onde ocupam uma função narrativa propriamente dita. Classifica o conjunto de indicações cênicas (cf. quadro adiante) intitulado-o ação/descrição, sem dúvida, segundo a teoria de Genette. Com efeito, baseia-se implicitamente na seguinte afirmação de Genette em **Frontières du récit**: “la représentation littéraire, la *mimésis* des anciens, ce n’est donc pas le récit plus le ‘discours’: c’est le récit, et seulement le récit” (Genette 66). Ação/descrição é, portanto, a reunião de dois tipos de representação que compõe a narrativa segundo Genette: “tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportion très variables, d’une part des représentations d’actions et d’événements, qui constituent la narration proprement dite, et d’autre part des représentations d’objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l’on nomme aujourd’hui la *description*.” (Genette 66).

As indicações cênicas são muito importantes em **Le Planétarium**, uma vez que são responsáveis pela representação do jogo do olhar e, por conseguinte, do jogo de ótica. O discurso ação/descrição tem por função descrever ou reportar os fatos e gestos dos personagens. Serve também de discurso introdutório da fala de um personagem, quando há ausência de verbos declarativos. É o caso do exemplo seguinte:

Mais ils sont difficiles à tenir, ils s’agitent, impatients, dissipés, ils se vautrent, *leurs regards font des glissades, se roulent, s’étalent*

*sur les estampes accrochées aux murs, l'affreuse tapisserie... "Oh ça, ce n'est rien, ne regardez pas... Oui c'est un cadeau... C'est laid n'est-ce pas?... Mais comment refuser?" (p. 185)*

Aqui, as ações/descrições podem ser facilmente identificadas como fazendo parte do discurso interior de Alain que, em sua extrema prudência, jamais desvia o olhar de seus visitantes, indo à frente deles, espreitando suas palavras em seus olhares. Entretanto, em inúmeras ocasiões, é muito difícil ligar as ações/descrições a um discurso de personagem. Aliás, esse tipo de discurso é muito mais de natureza objetiva, "il n'y a pas d'indication de l'émetteur" (Newman 76).

Em um romance, todo discurso que não é atribuído a um personagem, quer seja direto ou indireto, é atinente ao autor-narrador. Nos romances de Sarraute, é impossível fazer essa afirmação de modo categórico. Existem casos em que é praticamente impossível estabelecer a fonte do discurso.

Entretanto, em **Le Planétarium**, as ações/descrições, mesmo que não possuam um locutor confesso, podem ser "recuperadas" pelo discurso do personagem-ótico, como no exemplo supracitado. Nos casos em que parece impossível atribuir o locutor do discurso ação/descrição, a sombra do autor-narrador se faz presente, produzindo no texto uma ambigüidade difícil de eliminar. Inevitavelmente, o leitor é levado a fazer a pergunta: voz do narrador

ou voz do personagem? Vejamos, abaixo, alguns exemplos de ação/descrição ambíguas:

(...) ou plutôt, cela voulait dire - *une énorme bouffée de chaleur l'inonde* - cette forte poignée de main, ce regard qui plonge au fond des yeux... Allons, ressaisissez-vous, soyez un homme, que diable, cela vous fait donc tant d'effet, la célébrité, la gloire... (p.91).

Avant qu'il n'ait atteint la porte cochère, toute trace de son attendrissement a disparu - *le sillage que laissent en nous ces sortes de mouvements s'efface souvent très vite dès que nous nous retrouvons seuls* - il était en train de courir là-bas pour leur raconter, il est si léger, vacillant, oscillant à tous les vents... (p. 191).

No primeiro caso, o monólogo narrativizado de Alain é cortado por essa indicação cênica que parece vir do autor-narrador, haja vista seu caráter puramente narrativo. No segundo caso, é mais difícil atribuir esse discurso que não parece pertencer nem ao autor-narrador, nem a Berthe, talvez por causa do pronome sujeito *nous* (nós), bastante raro em **Le Planétarium**, e que sublinha um distanciamento com relação ao personagem.

Quando esse discurso se limita à descrição, em situação, de um personagem, coloca-se sob o signo da realidade ficcional. Pontua as falas do personagem com a intenção, seja de introduzi-las (caso das indicações cênicas de valor declarativo), seja de esclarecê-las, colocando-as sob o signo de um locutor determinado.

Mas, o discurso ação/descrição pode intervir em uma cena imaginária; nessa ocasião, descreve o personagem “fora de situação”, ou seja, fora do espaço-tempo ficcional.

Para assinalar essa virtualidade, ou essa irrealidade, seu conteúdo é inverossímil. É, então, por contraste com relação ao universo ficcional, que o leitor pode identificar esse discurso como fazendo parte da cena imaginária. Vejamos o seguinte exemplo:

La petite main ridée repose sur le bras d’Alain d’un air de confiance tendre (p. 213)

O leitor, que já está a par das conseqüências do encontro entre Alain et Berthe, não pode acreditar que essa paz repentina entre o casal Guimiez e sua velha tia seja real (cf. o capítulo 2). Isso é comprovado pela evolução da cena imaginária: fala-se de “efígies”, “bonecos” e de “estátua de cera”. Esses termos no imaginário sarrautiano são sinônimos de “máscara”, portanto, de irrealidade.

Torna-se, então, evidente que o discurso ação/descrição imaginário é facilmente identificável pelo leitor, que o isola automaticamente do discurso “real”, mesmo que apareçam lado a lado, seja porque é logo informado pelo contexto, como no exemplo acima, seja porque seu conteúdo é inverossímil, a força das imagens ressaltando ainda mais esse aspecto. É o que mostram os exemplos abaixo:

... vieille femme tout en noir, visage blafard, mains crochues, oeil luisant et fixe de maniaque... (p. 126)

Non, maîtresse, non, pitié, ne me vendez pas, ne me mettez pas aux fers, ne me faites pas crever les yeux, daignez siffler vos chiens je vous en prie, épargnez moi juste encore un instant... (p. 141)

### 3.2.3 As palavras exteriores diretas

Em **Conversation et sous-conversation**, Nathalie Sarraute fala da impossibilidade, para o romancista moderno, de tratar o diálogo de romance à maneira do romancista tradicional. Isso implica uma renovação da técnica narrativa, sobretudo das marcas que o romancista tradicional emprega para criar uma fronteira entre o relato de ações e o discurso de personagem. Nos romances de Sarraute, essa fronteira vai ser apagada, ou pelo menos o fio que separa o discurso interior do discurso exterior será bastante tênue. O método consiste em fundir, um no outro, esses dois tipos de discurso, e, conseqüentemente, discurso do narrador e discurso do personagem, pois segundo ela afirma, "dans mes livres il n'y a pas de séparation entre le prédialogue et le dialogue. L'un aboutit à l'autre" (Benmoussa 87).

Para que o pré-diálogo transforme-se em diálogo, sem por isso provocar uma ruptura na narrativa, Sarraute elimina completamente a proposição introdutória (*l'incise*) do discurso direto do personagem. Aliás, para a autora, a presença desta implica que o autor-narrador coloca-se em um ponto de vista "de fora", enquanto seu objetivo é

situar-se “de dentro”: empregando a *incise*, “je me mettais au-dehors, à une distance où je ne pouvais pas être, au lieu d’être dedans, et portée par le mouvement comme si le dialogue sortait lui-même du mouvement” (Benmoussa 87).

Essa proposição introdutória representa, portanto, um incômodo para o romancista moderno, pois este recusa esse distanciamento com relação aos personagens, conforme afirma Sarraute:

“Ces brèves formules - ‘dit Jeanne’, ‘répliqua Paul’ - sont en quelque sorte le symbole de l’ancien régime, le point où se séparent avec le plus de netteté la nouvelle et l’ancienne conception du roman. Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé ses personnages: en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs (...) car le petit appendice dont le romancier fait suivre leurs paroles, s’il montre que l’auteur lâche la bride à ses créatures, rappelle en même temps qu’il conserve toujours fermement les rênes en main. Ces: *dit, reprit*, etc (...) sont le lien léger mais solide qui rattache et soumet le style et le ton des personnages au style et au ton de l’auteur” (Sarraute 56).

Essa crítica é igualmente válida para os romancistas contemporâneos que se recusam a aderir às novas técnicas e que reproduzem o discurso dos personagens segundo o modelo tradicional. Entretanto, esses autores, também incomodados com o

emprego dessas fórmulas, tentam escamoteá-las lançando mão de várias astúcias que, segundo Nathalie Sarraute, “sont pour les partisans des modernes d’un grand réconfort” (Sarraute 56), pois comprovam que o sistema tradicional de encenação do diálogo está realmente ultrapassado.

A forma canônica da *incise* (francesa) consiste na inversão do sujeito e do verbo *dicendi*, por exemplo: *dit-il* (disse ele). Essa proposição preenche duas funções distintas, uma *declarativa* por meio do verbo que assinala “un acte verbal ou en précise la nature” (Newman 76), e a outra *designativa* pelo pronome, nome próprio, substituto do nome ou perífrase que serve para designar o locutor. A *incise* é, portanto, o lugar do texto onde vai precisar-se a situação enunciativa; ela dá sentido às palavras pronunciadas.

A originalidade de Sarraute consiste em suprimir a função declarativa porque esta supõe um domínio do autor sobre os personagens. Cria, assim, um *corpus* capaz de substituir essa função, o qual é encontrado no contexto não pontuado de **Le Planétarium**, cercando (antes, durante, depois) o discurso reproduzido. Esse *corpus* (definido por (Newman 76)) consiste na utilização de um paradigma codificado na língua, na utilização de um paradigma não-codificado na língua e na utilização de indicações cênicas.

Quando é utilizado um paradigma codificado na língua, a expressão ou o termo presente no contexto exprime explicitamente a função declarativa. Esse paradigma codificado é composto pelos verbos *dicendi* habituais, tais como: *dire, demander, chuchoter, répondre, appeler*<sup>13</sup>, etc. Por exemplo:

Elle a *dit*\_cela machinalement (p. 94)

Il peut oser *dire* cela (p. 167)

Elle se penche vers lui, elle *chuchote* (p. 155)

Il l'a *appelé* (p. 265)

A escolha lexical do verbo declarativo é aberta, uma vez que os verbos das *incises* não são obrigatoriamente verbos *dicendi*. Qualquer verbo pode transformar-se em verbo *dicendi* devido à estrutura da *incise*. Assim, podemos encontrar verbos de atitude empregados como declarativos: *se décider, hésiter, rabrouer, narguer, amadouer, provoquer, taquiner, faire admirer*<sup>14</sup>, etc. Em geral, esses verbos antecedem o discurso do personagem:

Elle *hésite*... (p. 264)

Elle *se décide*... (p. 264)

---

<sup>13</sup> Respectivamente, *dizer, pedir, cochichar, responder, chamar*.

<sup>14</sup> Respectivamente, *decidir-se, hesitar, repreender, zombar, ludibriar, provocar, importunar, fazer admirar*.

Também fazem parte desse paradigma, os verbos declarativos que expressam o desespero, como: *bafouiller, balbutier, bredouiller, crier, protester, supplier*<sup>15</sup>, etc. Exemplos:

il *vacille, bredouille* (p. 265)

il *crie* (p. 264)

il la *supplie* (p. 265)

Substantivos tais como: *voix, ton, mot, intonation*<sup>16</sup> expressam explicitamente em **Le Planétarium** a função declarativa nos exemplos do tipo:

les choses du dehors en le heurtant font jaillir des brèves étincelles, des *mots* légers qui crépitent un instant... (p. 81)

... une *voix* lente et grave, la *voix* qu'il connaît répond (p. 79)

il sent combien son *ton* est faux, emprunté... (p. 26)

"Mon père..." avec une *intonation* à peine perceptible de tendre fierté (p. 131)

Pode ocorrer também a utilização de um paradigma não-codificado na língua, mas que é motivado no idioleto sarrautiano. Tal paradigma consiste na utilização de expressões ou de imagens que, devido a sua repetição no contexto, tornam-se motivadas. "Le terme motivé est utilisé avec un sens autre qu'il en a d'habitude, mais le

---

<sup>15</sup> Respectivamente, *tartamudear, balbuciar, gaguejar, gritar, protestar, suplicar*.

<sup>16</sup> Respectivamente, *voz, tom, palavra, intonação*.

premier sens ne disparaît pas pour autant” (Todorov citado por (Newman 76)). Nesse caso, Imagem = Dizer<sup>17</sup>.

A utilização de indicações cênicas diz respeito à presença física e afetiva dos personagens. Este conjunto é composto “d’éléments plus clairement narratifs et descriptifs: le texte postule des référents, actes et choses, autres que l’acte verbal” (Newman 76).

Em geral, é o outro que é descrito pelo olhar do personagem-ótico. Nesse caso, Olhar = Dizer:

*Il pose sur elle un regard qui l’enveloppe d’un coup tout entière, rien ne peut s’échapper, il rapproche les paupières comme pour mieux l’enserrer, il hoche la tête pour la soupeser... “Mais bien sûr, à qui le dis tu? (...)” (p. 226)*

Não é apenas o olhar que é descrito, mas também os gestos que fazem parte da conversação quotidiana, e as ações que se referem a essa banalidade, exceto alguns raros casos em que são assinaladas graças ao seu caráter excepcional:

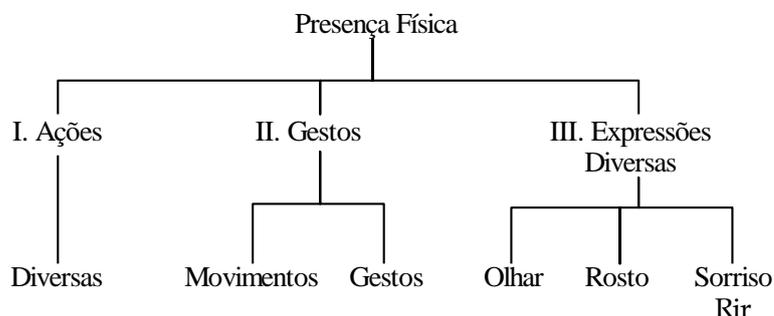
*Elle hoche la tête, soupire; elle avance lentement comme si le lien par lequel il la retient entravait ses mouvements; enfin, son regard toujours posé sur lui, hochant la tête, (...) elle étend lentement le bras, décroche le récepteur: “Allô... Allô...” (pp. 94-95)*

No trecho acima, é a extrema lentidão da ação de Germaine Lemaire, marcada pela repetição do advérbio “lentement”, que parece estranha aos olhos de Alain.

---

<sup>17</sup> Este tipo de conjunto declarativo será estudado no próximo capítulo.

O conjunto das indicações cênicas na obra de Sarraute pode ser representado pelo quadro seguinte:



Em suma, a *incise* tradicional é eliminada por Sarraute, que instaura um outro sistema capaz de preencher a função declarativa. Esse sistema consiste na utilização de um paradigma codificado ou não na língua, e na utilização de indicações cênicas. A razão da escolha é sempre a de poder sobrepor-se à idéia de “dizer”.

Fazendo parte desse sistema introdutório do discurso direto, os indicadores grafêmicos - travessão, aspas, alíneas - são também empregados de maneira nova em **Le Planétarium**. Se o objetivo da autora é fundir pré-diálogo e diálogo, obviamente esses indicadores são utilizados de modo mais sutil, ou seja, enquanto no romance tradicional têm como função criar uma fronteira entre o relato de eventos e ações (*récit d'événements*) e o discurso de personagem (*récit de paroles*), em **Le Planétarium** simplesmente servem para assinalar ao leitor o discurso de personagem (termos de (Genette 72)).

A reserva de Sarraute com relação aos indicadores grafêmicos do discurso direto concerne sobretudo “ces tirets par lesquels on a

coutume de séparer brutalement le dialogue de ce que le précède. Même les deux points et les guillemets sont encore trop apparents, et l'on comprend que certains romanciers (Joyce Cary notamment) s'efforcent de fondre, dans la mesure du possible, le dialogue avec son contexte en marquant simplement la séparation par une virgule suivie d'une majuscule" (Sarraute 56).

Assim, em **Le Planétarium**, nunca se encontrará um travessão cortando o monólogo narrativizado para introduzir o discurso reproduzido. Seu emprego limita-se a separar, dentro da conversação, as réplicas dos interlocutores. Nesse romance, a troca de réplicas de uma conversação é representada como um bloco compacto. Somente há alíneas para assinalar uma mudança de locutor no interior da conversação, delimitada, com relação ao contexto não-pontuado, pelas aspas. Estas, com efeito, só se aplicam à citação literal (Genette 83). É por essa razão que seu emprego em **Le Planétarium** serve para marcar uma diferença entre dois tipos de discurso: o monólogo narrativizado, interior e às vezes irreal, e o diálogo exterior e real. Ou seja, em **Le Planétarium**, as aspas têm por função marcar a literalidade das falas reproduzidas; assinalam as falas que o autor-narrador não quer assumir enquanto discurso.

Será vista, a seguir, a organização dessa "polifonia orquestrada", partindo-se da análise de duas passagens desse romance: a primeira é

um diálogo cuja apresentação difere daquela empregada normalmente; a outra representa essa polifonia orquestrada.

### 3.4 Análise do Exemplo 1

– Ton père est un amour. Je l’adore, tu sais, Alain. Il va aller voir tante Berthe. Il va lui parler, il a accepté... - Aller voir tante Berthe? De ce pas? Il a accepté. Comme un petit saint. Je vais aller voir tante Berthe. Sans plus... Il n’a rien dit d’autre? Rien, rien, ce qui s’appelle rien? - Oh Alain, ne fais pas l’idiot, Alain, ne fais pas le fou, tu me fais mal, je t’assure. Arrête, Alain, tu me fais peur. Arrête de faire ces grimaces, écoute... - Pas un mot, pas un mordillement. Le loup a léché tendrement le doux petit agneau venu lui-même gentiment...

– Oh, Alain, tu ne devrais pas, ton père t’adore, je t’assure, il est touchant.

– Oui. Je l’adore aussi. Mais ce n’est pas de ça qu’il s’agit. Alors pas une morsure? Pas le plus léger coup de dent? Il a tenu bon? Oh ! qu’on a honte de mentir. Oh ! que c’est méchant de raconter des blagues à son amour, à son meilleur copain... Mais pourquoi le cacher, puisque je sais toujours tout. Une voyante extralucide, voilà ce qu’il est, ton petit Alain. Y a-t-il quelqu’un de plus intelligent? De plus pénétrant? Alors, juste quelques petits coups... Ah, tout se gagne, n’est-ce pas, dans la vie, on n’a rien pour rien ici bas, que voulez-vous... Quelques petites taloches éducatives. Il n’est jamais trop tard. Il ne faut jamais perdre une occasion.

– Oh là tu te trompes complètement. C’est tout le contraire... il m’a dit que rien ne pouvait changer les gens.

– Mais que je suis idiot, impardonnable, imbécile, fou, crétin... Bien sûr, mais à quoi est-ce que je pensais? Bien sûr. Je n’y étais pas. A quoi bon l’appartement? Ah néant que tout cela. On ne change pas sa vie. Ce serait trop commode, n’est-ce pas. Les gens restent ce qu’ils sont. Ça y est, hurra, je brûle... c’est ça... et ça t’a fait mal, mon petit fou, mon amour, mon petit lutin... La mère-grand t’a fait les gros yeux. Des ogres, toutes ces vieilles gens. Si on les laissait faire, ils dévoreraient les tendres petit

enfants. Heureusement que je suis là. Viens dans mes bras, mon chéri. Viens te mettre là contre moi, on est en sécurité quand on se tient serrés comme ça, l'un contre l'autre, tu sais... Mais qu'est-ce que tu as, Gisèle? Tu pleures?

– Non, Alain, je t'aime. Tu es mon amour. (pp. 128, 129)

Essa conversação entre Alain e Gisèle Guimiez é reportada pelo autor-narrador sem nenhuma forma de discurso identificador. As réplicas sucedem-se sem verbo *dicendi* ou outro procedimento introdutório, a não ser os tradicionais travessões que assinalam a mudança de interlocutor.

Em **Le Planétarium**, esse tipo de diálogo surpreende, pois inicia a seção sem as aspas que sempre marcam aqui o discurso direto. Essa brusca mudança no código de reprodução do discurso deixa o leitor em alerta e o faz compreender que está diante de uma cena especial.

Com efeito, esse diálogo - muito semelhante ao diálogo de teatro pela rapidez e vitalidade das réplicas - representa aqui um momento dramático da vida do casal Guimiez. Gisèle, ferida pelo confronto com Pierre, reporta ao marido a conversação que teve com o sogro. Por trás das frases otimistas de Gisèle, “ton père est un amour. Je l'adore”, Alain, “a vidente extralúcida”, advinha o que realmente aconteceu. A tensão que subjaz os diálogos sarrautianos é, habitualmente, o resultado da sobreposição da conversação e da subconversação. No diálogo supracitado, todo traço de subconversação foi suprimido e, entretanto, a tensão persiste, pois essa ausência de discurso interior

confere às falas dos personagens um tom mais vivo, porém mais patético. Diante da ironia e do ceticismo de Alain, Gisèle torna-se cada vez menos segura de seu sucesso: “alors pas une morsure? Pas le plus léger coup de dent? Il a tenu bon?”

Segundo F. Calin, “il semble que ces scènes dialoguées et dépourvues de toute trace de sous-conversation soient chez Nathalie Sarraute une source d’ironie dramatique. En effet, elles succèdent à des épisodes où l’un des deux interlocuteurs a servi de conscience centrale à partir de laquelle s’est déployé un monde d’où l’autre était momentanément exclu” (Calin 76). Nesse caso, Alain é o excluído da cena precedente que foi relatada sob a ótica de Gisèle. A “ironia dramática” é fruto do contraste entre a cena precedente e esta, onde o otimismo da moça parece falso aos olhos do leitor.

Há, portanto, uma diferença de tom evidente entre a ironia de Alain e o medo e a ternura de Gisèle.

O primeiro parágrafo do diálogo é composto de réplicas curtas, de mesmo tamanho, separadas por travessões, que se seguem formando um bloco compacto sem alíneas. Após essa primeira parte, o restante do diálogo é introduzido com uma alínea ao final de cada fala. As falas de Alain são bem mais longas que as de Gisèle, o que demonstra que esta perde o controle da situação à medida que Alain se torna cada vez mais agressivo.

Portanto, esse diálogo aparentemente convencional é tão singular quanto os outros diálogos do romance, e ainda mais especialmente porque, nesse caso, o leitor é convidado a construir a subconversa escondida sob a fala de Alain, uma vez que testemunhou a cena anterior e sabe exatamente como aconteceu o encontro entre Pierre e Gisèle. Alain, "a vidente", ocupa a posição do narrador onisciente, por um curto instante, e advinha o real teor da conversa que a esposa teve com seu pai. Portanto, nesse trecho instala-se uma cumplicidade entre o leitor e Alain, consciência central.

### 3.5 Análise do Exemplo 2

No exemplo que será analisado agora, encontram-se vários tipos de discurso diferentes. Trata-se de um diálogo entre Gisèle e Alain, entrecortado pelo monólogo narrativizado, o discurso direto livre e o discurso ação/descrição:

Il a une sensation étrange, comme s'il décollait de terre, comme s'il perdait sa pesanteur... "Ce qu'il faudrait, c'est faire agir quelqu'un... - Faire agir quelqu'un? Mais qui, Alain? - Mais je ne sais pas... - Oh, Alain, j'ai une idée... Si on demandait à ton père d'aller lui parler? - Bien sûr, bien sûr... - Je pourrais demander à ton père, si ça t'ennuie... - Bien sûr tu peux demander à mon père... Mais si tante Berthe refusait..." Gestes irréels, comme délestés... Dans la solitude. Dans le silence de la nuit... Chuchotements... Où as-tu mis le couteau? les cordes? Prends la pelle... Il a décollé, il monte... Seul. Tous les liens sont rompus. Tous les hommes sont loin... Il flotte, délivré de la gravitation. Seul. Libre. Vertige léger. Nausée... Mais non, il n'a pas peur; il est fort... "Si elle refusait... Tu sais qu'elle n'a pas le droit, tu sais que si on voulait... Ton père connaît le propriétaire... Regarde-moi, Gisèle..." Il la prend par le cou, il la force à tourner la tête

vers lui et il lui plonge son regard au fond des yeux... "Gisèle... tu m'entends. Il avance la mâchoire. Nous sommes des bandits... Nous allons faire peur aux bonnes gens... Il grince des dents et roule des yeux féroces d'assassin de film muet... Dépouillons les vieilles femmes. A nous les beaux appartements. Ces fêtes que nous donnerons... Il redescend. Il atterrit. Le voilà sur la terre ferme de nouveaux. La foule l'accueille en triomphateur... On l'entoure, on l'applaudit... Des fêtes, ma petite Gisèle... Les gens accourront... trop flattés... Des fiesta, mes amis." (p. 119-120)

O texto possui fronteiras externas e internas. As fronteiras externas são marcadas pelas aspas que delimitam o texto, exceto a frase comparativa inicial que introduz a fala de Alain.

As fronteiras internas são um pouco mais complicadas de serem delimitadas, haja vista a diversidade de discursos encenados. O texto divide-se em três partes praticamente iguais, segundo o tipo de discurso. Assim, a primeira parte é composta pelo diálogo entre Alain e Gisèle, sendo delimitada pelas aspas que a isolam da parte seguinte, uma "minicena" imaginária, reproduzida pelo monólogo narrativizado, alternando com o discurso direto livre e ação/descrição. A terceira parte é composta por duas réplicas de Alain, intercaladas pelo discurso ação/descrição.

A primeira parte (l. 2-8) é apresentada segundo o modelo de diálogo típico de **Le Planétarium**: ausência de alíneas, mas travessões para assinalar a mudança de interlocutor. As palavras que formam esse trecho do texto são colocadas, como toda fala da conversação exterior, sob o signo da banalidade.

A segunda parte (l. 9-16), mais interessante que a primeira, é uma minicena imaginária, cujo locutor é Alain (representado pelo pronome anafórico *il*). O deslizar do diálogo para a cena imaginária foi anunciado desde o início do texto pelas comparações que tentam descrever a “sensação estranha” sentida por Alain. Portanto, a cena imaginária tem por função traduzir em imagens essa sensação estranha, no caso a imagem empregada é a do “ladrão”. A diferença entre esses dois tipos de fala, diálogo e cena imaginária, é por demais evidente para não ser rapidamente percebida pelo leitor.

A terceira parte (l. 20 e seguintes) representa uma reviravolta nessa cena. É possível sentir essa mudança, no decorrer da cena, através do tom das falas de Alain, que passam do temeroso ao provocativo, desafiador: “des fiestas, mes amis”; “dépouillons les vieilles femmes”.

O ato de usurpar o apartamento de sua tia, que está prestes a realizar, causa-lhe um misto de medo e ganância; daí a imagem do ladrão, dos bandidos, mas esse medo é exorcizado, e Alain assume o papel de usurpador, transformando em derrisão essa imagem: “il grince des dents et roule des yeux féroces d’assassin de film muet...”. Após esse curto instante de representação “teatral”, Alain retoma o diálogo em um tom mais neutro, mais banal (“il atterrit”).

O leitor pouco habituado à leitura dos romances de Nathalie Sarraute deve, certamente, ficar desorientado em face da profusão de pontuação utilizada. Essa particularidade é consequência da diversidade de registros do discurso empregada nas primeiras obras, pois é preciso assinalar ao leitor a mudança entre um e outro modo de reprodução do discurso. Após **Les Fruits d'or**, Nathalie Sarraute volta a uma escritura mais simples, semelhante à empregada em **Tropismes**. Aliás, suas mais recentes publicações - **L'usage de la parole** (1980), **Tu ne t'aimes pas** (1989), **Ici** (1995), **Ouvrez** (1997) erradicam completamente a presença de personagens nomeados, ou de intriga, por menor que seja, para trabalhar apenas com a palavra e seu estatuto.

O estilo do trecho supracitado, aliás bastante representativo daquele de **Le Planétarium**, é caracterizado pela aposiopese (fenômeno de ruptura da frase, marca gráfica de um silêncio interior) e pelas frases nominais. A aposiopese representa o indizível, a opacidade que perpassa toda obra literária e que Sarraute utiliza como um recurso de escritura; ao invés de negar esse fenômeno, valoriza-o, introduzindo-o no discurso.

### 3.6 Conclusão

Espera-se ter mostrado, por meio da análise dos textos acima, assim como de todos os outros que serviram para esse estudo, a

variedade de discursos que faz de **Le Planétarium** uma obra decididamente atual. Todorov, em **Poétique**, diz que “l’importance des registres dans la littérature actuelle ne se contente pas de faire coïncider leur distribution dans l’oeuvre avec celle d’une autre structure fondée par l’intrigue, pour renforcer cette dernière; *c’est cette distribution qui donne l’organisation globale et première de l’oeuvre*, les autres niveaux obéissant à ce niveau-ci” (Todorov 68).

Isso equivale a dizer que a ordem do discurso é a organização fundamental do romance atual, como é o caso de **Le Planétarium**, onde há um discurso encaixante no qual são inseridos todos os outros tipos de discurso, entre os quais se estabelece uma relação dialógica. A intriga, portanto, nada mais é que a própria relação entre todos esses tipos de fala.

O próximo capítulo será destinado ao estudo das imagens, certamente o aspecto mais importante da obra de arte literária para Nathalie Sarraute, pois, para ela, trabalhar a sensação é trabalhar a linguagem (Nathalie Sarraute em (Benmoussa 87)):

Et cette fusion du langage et de la sensation intacte crée quelque chose de particulier, qui a une existence propre; quelque chose qui procure une jouissance d’ordre esthétique.

## Quarto Capítulo

### IMAGENS

*Chaque langage est fait pour un certain ordre de sensations et pour  
lui seul*

Nathalie Sarraute, *Le langage dans l'art du roman*

#### 4. IMAGENS

O objetivo deste capítulo é estudar a imagem<sup>18</sup> em **Le Planétarium**, analisando todos os meios que emprega a romancista para que a imagem seja capaz de “dizer” o tropismo, capaz de verbalizar o indizível. Assim, o assunto em foco é o papel das imagens na atribuição do discurso e na designação dos personagens, como também a análise da cena imaginária, onde a imagem desdobra-se de modo a construir uma cena paralela à cena real. A cena imaginária situa-se no nível interior reflexivo, ou seja, no abismo tropismal, contrastando com o nível do entrecho.

Conforme Nathalie Sarraute, sua obra é composta por imagens simples, capazes de despertar imediatamente no leitor a sensação desejada, pela sua própria simplicidade, obviamente, e pelo conhecimento prévio que o leitor deve ter desse universo representado. Portanto, não é a beleza que lhe interessa, tampouco o inusitado da imagem.

As imagens existentes em **Le Planétarium** obedecem, por conseguinte, a esse princípio sarrautiano: sua beleza é antes o resultado de sua construção interna e não da novidade semântica que

---

<sup>18</sup> Os defensores de um estudo separado da metáfora e da comparação ficarão, certamente, decepcionados com este trabalho. Com efeito, aqui não fazemos uma distinção formal entre elas, aliás, pouco empregamos o palavra “metáfora”, pois preferimos falar em imagens, termo mais genérico que cobre aqui toda relação analógica. Adotamos, portanto, o pensamento de André Breton quando afirma que a distinção entre metáfora e comparação é puramente formal, uma vez que para ele, “elles sont, l’une et l’autre, le véhicule interchangeable de la pensée analogique” (cité par (Caminade 70)).

poderiam trazer. É quando a imagem se ramifica a partir de um núcleo lexical para tornar-se construção, cenário, que se torna inusitada. Aliás, durante uma entrevista, Sarraute tece o seguinte comentário a respeito do que representa para ela uma frase bela em literatura:

J'ai écrit là-dessus tout un grand morceau dans **Entre la vie et la mort**. Quand, à force de travailler la phrase, celle-ci devient trop belle, elle perd son contact avec la sensation qui lui a donné naissance. La phrase devient morte: elle devient belle. Elle répond à un canon de beauté. C'est dangereux. Il faut tout recommencer, revenir à la sensation pour que la phrase vive. Qu'est-ce la beauté? ça répond à quelque chose de très académique, la beauté. Il s'agit de rechercher une certaine sensation. De coller à elle le plus près possible et essayer de la rendre au dehors, de la faire vivre au dehors, de la transmettre avec de l'écriture (Milan 95).

Torna-se evidente, pois, que para ela a novidade da sensação, preservar a imagem de clichês e imagens gastas, é o mais importante. Mas, será que ela pode fugir à beleza? Talvez sim, se se trata de fugir do que é aceito como padrão de beleza estética consagrado pela academia, segundo afirma. Mas, é plausível acreditar que a beleza é a consequência inexorável do trabalho de todo grande escritor, mesmo que não seja o seu objetivo primeiro.

#### 4.1 Imagem e inominado

As seguintes frases do discurso interior de Alain resumem a principal inquietação de Nathalie Sarraute acerca da linguagem:

On a pas encore découvert ce langage qui pourrait exprimer d'un seul coup ce qu'on perçoit en un clin d'oeil: tout un être et

ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste. (p. 35)

Essas “miríades de pequenos movimentos” pertencem a uma ordem de sensações novas ainda não aviltadas pelo uso, cuja particularidade consiste na dificuldade, para a romancista, de transformá-las em palavras.

Sarraute busca suprir essa insuficiência da linguagem, pelo emprego de imagens verbais que não somente podem traduzir o inominado, o indizível da sensação, mas também romper a linearidade da linguagem e dilatar o movimento da sensação.

Durante o Colóquio de Cerisy, cujo tema era **Nouveau Roman: Hier, Aujourd’hui**, a autora define sua arte: “Tout ce que j’ai voulu, c’était investir dans du langage une part, si infime fût-elle, d’innommé. Cet innommé, cet innommable, il a fallu, pour qu’il parvienne jusqu’au lecteur, le faire passer à travers ce qui serait immédiatement perceptible. Des images très simples, destinées à faire surgir aussitôt des sensations familières, ont pris ainsi une place de plus en plus importante dans mes livres, elles se sont développées en scènes imaginaires de plus en plus longues qui devaient attirer à elles, amplifier et amener à la lumière sans pourtant le dénaturer, ce qui sans elles serait resté un magma obscur et confus” (Sarraute 72).

Esse inominado, o tropismo, é, portanto, verbalizável por meio do emprego sistemático de imagens que se desdobram em todo o

romance. “Car toute image verbale a la vertu de n’être pas purement analytique et linéaire, mais de combattre justement la linéarité de tout discours par sa force d’unité intérieure, par la possibilité d’englober tout d’un seul regard” (Zeltner 62). Encontramos, portanto, em **Le Planétarium**, imagens associadas à presença dos personagens, cujo objetivo é fazer com que o leitor consiga identificá-los e, também, cenas imaginárias que são construídas a partir do desdobramento das imagens.

#### 4.2 Imagens e função declarativa: Imagem = Dizer

No capítulo precedente, foi estudado o *corpus* desenvolvido por Nathalie Sarraute para substituir a função declarativa da *incise* tradicional, uma parte desse *corpus* consistindo na utilização de imagens ou expressões motivadas capazes de anunciar as falas dos personagens. Dando prosseguimento a essa análise, será estudado agora o conjunto de imagens que significam “dizer”.

A literatura sarrautiana trata, quase unicamente, “de rapports humains et de sensations que le romancier et ses personnages éprouvent au contact des autres” (Tison-Braun 72). Ora, Nathalie Sarraute jamais emprega termos do jargão psicológico para definir as relações humanas, pois isso equivaleria a “matar” a sensação. Portanto, vai representar a necessidade de contato com o outro, essa hesitação entre a aproximação e a fuga, através de imagens cujo objetivo é

traduzir “a sensação estranha” que o personagem sente quando confrontado com o outro. Como a luta entre o ser e o outro é recíproca, existem imagens para representar a *agressão*<sup>19</sup> do outro e a *resistência* da vítima. Essa luta é traduzida por lexemas (nomes, verbos, expressões) que, devido a sua recorrência, são facilmente compreendidos pelo leitor enquanto componentes de uma imagem global de luta. Esses termos invadem toda a obra onde aparecem primeiramente introduzindo os discursos reproduzidos e, em seguida, aglutinando-se para formar uma construção mais complexa que se torna a cena imaginária.

A agressão é representada pelos núcleos lexicais tais como: *coup, lancer, attaquer, foncer, jeter*<sup>20</sup>, etc. Nos exemplos abaixo, situam-se antes dos discursos reproduzidos, marcando, até mesmo pelo lugar que ocupam na frase, seu caráter introdutório do discurso:

Elle se cramponne à cela de toutes ses forces pour surnager, elle sent une fureur contre lui qui la tire à lui, vers le bas... elle essaie de se dégager, *elle lui donne de grands coups...* (p. 110)

il a envie de la pousser pour la déplacer, de *cogner dedans à grands coups* de poing, de pied, pour la faire bouger... (p. 201)

Em face dessa agressão, o ser tenta recuperar-se para contra-atacar, mas sobretudo, tenta defender-se, resistir à agressão do

---

<sup>19</sup> Corpus definido por A.S.Newman.

<sup>20</sup> Respectivamente: *golpe, lançar, atacar, acometer (carregar), atirar.*

adversário. Os núcleos lexicais que evocam a resistência são: *repousser*, *se débattre*, *appuyer*, *lâcher*, *forces*<sup>21</sup>.

Em torno da palavra “forças”, desenvolve-se toda uma série de expressões para mostrar o ser tentando recuperar-se, preparando-se para enfrentar o ataque inimigo:

Elle ramasse ses forces (p. 16, 18, 88, 95)

Toutes les forces sont découplées (p. 159)

Elle sent en elle un afflux délicieux de forces (p. 47)

Nessa luta desigual, o ser sente-se aprisionado. O tema da captura, marcado pelos verbos *saisir*, *se débattre*, *appuyer*, *gigoter*, *étouffer*, *ligoter*, *s’agiter*<sup>22</sup>, aglutina-se ao tema da luta:

Une grosse masse lourde pèse sur lui, l’enfonce, il étouffe, il veut vivre, il se débat... (p. 203)

Elle s’était débattue: “Moi? Mais vous voulez rire, plutôt mourrir... vous ne me connaissez pas... j’ai trop besoin de tranquillité...” (p. 196)

Les autres agitaient en riant leurs gros doigts mous: sa fureur impuissante, ses gigotements maladroits les amusaient énormément... “Vous y viendrez un jour de vous-même, allez, vous verrez ça...” Ignoble et moite pression... (p. 197)

Existem, em **Le Planétarium**, inúmeras outras imagens construídas do mesmo modo. Um conjunto bastante significativo e que

---

<sup>21</sup> Respectivamente: *empurrar*, *debater-se*, *calcar*, *soltar*, *forças*.

<sup>22</sup> Respectivamente: *capturar*, *debater-se*, *calcar*, *sacudir-se*, *sufocar*, *amarrar*, *agitar-se*.

tem uma relação evidente com o ato de falar é o que gira em torno de núcleos lexicais como *sifflement*, *jet*, *poche de venin*<sup>23</sup>.

C'est cela, il le sent maintenant, qui le paralyse, l'empêche de se lancer, cette masse lourde près de lui, un énorme *poche* enflée, tendue à craquer, qui pèse sur lui, qui appuie... S'il bouge, elle va crever, s'ouvrir... (p. 23)

La *poche* énorme qui appuyait si fort, qui l'empêche de bouger est crevée elle l'a transpercée d'un de ces coups rapides et bien assenés comme ils savent en donner, les innocents, les inconscients, les instinctifs, ceux qui ne réfléchissent pas, n'hésitent jamais, et ce que la poche contenait n'est pas si terrifiant, si répugnant... (p. 25)

Et la *poche se vide*, ça y est, le *jet* de liquide âcre se répand... (p. 29)

Chez lui une énorme *poche* enflée se vide avec un *sifflement*, il est lui-même surpris par son propre ton, plein de violence, de haine, par son ricannement... (p. 38)

Et cet haussement d'épaules de son père, ce *sifflement* le jour où ils avaient montré qu'ils n'aimaient pas beaucoup la bibliothèque vitrée qu'il s'était achetée... "Oh cet esthétisme..." C'était comme le trop plein d'une âcre vapeur qui avait filtré entre ses dents serrées... (p. 70)

En un fin *jet* cela a jailli d'elle et pénétré en lui quand, incliné vers elle, il échangeait avec elle devant les gens des signes, des regards perceptibles à eux seuls; (...) cela a coulé d'elle et s'est répandu en lui tandis qu'il était assis à se pieds (p. 158)

- Si... i... son si est un long *sifflement*, si... c'est beau... bien sur... *il siffle comme un serpent*... (p. 111)

Esse grupo de imagens pode ser classificado sob o tema, mais geral, da *serpente* que se prepara a atacar. Com efeito, todas essas

---

<sup>23</sup> Respectivamente: *sibilo (silvo)*, *jato*, *bolsa de veneno*.

imagens evocam a serpente que, com um silvo, lança sobre a presa o conteúdo de sua bolsa de veneno. O líquido que jorra dessa bolsa - as palavras - invade o personagem e derrama-se sobre ele, mostrando o efeito que as palavras do adversário provocam no personagem. No idioleto sarrautiano, a ação de lançar o veneno corresponde à fala carregada de agressividade. A palavra é aqui compreendida enquanto arma perigosa que fatalmente atinge sua vítima (“le liquide brûlant se répand en lui”).

Mas, em **Le Planétarium**, o personagem pode também oferecer, ser generoso. Entretanto, essa generosidade tem a ver com a vontade do personagem de agradar, de seduzir.

Isto se verifica, por exemplo, na atitude de Alain com relação a Germaine Lemaire: ele procura seduzi-la, ganhar a confiança da “rainha”, por meio de palavras que possam bajular, satisfazer o “enorme apetite de ogro” que ela tem. Assim, são freqüentes as imagens evocativas do ato de absorver, de ingurgitar a comida para representar o ser que, literalmente, “bebe”, “sorve” as palavras do outro, conforme os exemplos abaixo:

... il lui faisait *ingurgiter* les savoureuses nourritures, confitures (...)  
(p. 137)

Elle *absorbe*, fleur buvant la rosée, ses pétales s’entrouvent au soleil (...)  
(p. 138)

Não é de se estranhar que o ser alimentado de bajulações, de palavras doces, seja representado como um ser farto<sup>24</sup>, saciado. Mas, ao mesmo tempo em que Alain “doa”, guarda sempre um sentimento de revolta com relação aos seres a quem é preciso doar sempre, mas que nunca estão satisfeitos:

Il ne se sentira plus, tiré loin en arrière à travers le temps - un vertige le prenait parfois, un sentiment de dépaysement, d'étrangéte, quand il était près d'elle, en train de lui parler - tomber au fond d'il ne sait quels âges barbares, courtisant abject se démenant dans la honte et la peur à la table d'un tyran cruel. *Fortes doses. Jamais trop fortes. Ils ne sont jamais rassasiés.* (p. 137)

As imagens do “cortesão abjeto” e do “tirano cruel” mostram a servilidade de Alain com relação a Germaine Lemaire.

Todos os exemplos supracitados têm uma relação mais ou menos marcada com o ato da enunciação. Essas expressões recorrentes em **Le Planétarium**, empregadas sempre na mesma situação (ataque, recuo, avanço prudente), facilitam a leitura, pois preenchem duas funções ao mesmo tempo: uma declarativa (cf. exemplos acima) e outra designativa que será estudada a seguir.

#### 4.2.2 Imagem e Personagem

Permeando esse conjunto de imagens ligadas à enunciação dos personagens, existe um certo número delas que é empregado apenas em relação a um dado personagem e que ultrapassa largamente o

---

<sup>24</sup> Aliás, a palavra *repu* (farto) também é usada por Zola, em **Germinal**, para evocar a imagem do Deus monstruoso, “o capital”, cujo enorme apetite jamais era satisfeito.

quadro da função declarativa. Pela associação do pronome anônimo a uma imagem ou a uma descrição física recorrente, o leitor deve ser capaz de reconhecer o personagem sem que ele seja nomeado. Em **Le Planétarium**, a repetição representa uma caracterização<sup>25</sup>.

Sarraute diz a esse respeito que "l'auteur doit donc se servir d'une imagerie propre à chaque personnage, celle que le personnage verrait et décrirait s'il en avait le temps tandis que se développe en lui avec une grande rapidité tous ces mouvements" (Sarraute 56). Evidentemente, não se trata de proceder a uma "caracterização" dos personagens no sentido balzaquiano de "construção de caracteres", haja vista a sua concepção do estatuto dos personagens no romance, conforme já estudado anteriormente.

Na verdade, Sarraute substitui nome, endereço, construção psicológica do personagem por essa outra forma de caracterização, mais sutil e feita de dentro para fora, como se gerada pelo próprio personagem.

Essa caracterização dos personagens de **Le Planétarium** tem a ver diretamente com o jogo de máscaras, do qual falamos no capítulo 2 desse trabalho, pois a cada personagem é associada uma imagem, uma máscara, que o opõe ao parceiro.

---

<sup>25</sup> "Le Planétarium est le roman dont la désignation a souvent recours à certains traits répétés et caractérisants" (Newman 76).

O conceito de *Persona*, um dos arquétipos<sup>26</sup> que compõem a psique humana na teoria junguiana, foi assim denominado a partir do termo latino que designava, etimologicamente, a máscara usada pelo ator na antiguidade. Segundo Edward Whitmont, um dos estudiosos da Psicologia Analítica, “nossas personas representam os papéis que desempenhamos no palco do mundo; são as máscaras que carregamos durante todo esse jogo de viver na realidade exterior. A persona, como uma imagem representacional do arquétipo da adaptação, aparece em sonhos nas imagens de roupas, uniformes e máscaras” (Whitmont 95).

Essa *persona* serve como proteção e aparência, mas quando se torna uma imposição social constante, ou quando a pessoa não consegue se livrar dela, de modo a que possa desenvolver seu ego diferenciado da *persona*, ou seja, quando a pessoa não consegue se despir dessa máscara e parar de representar um papel (o de juiz, médico, professor, pai, mãe, etc)<sup>27</sup> para ser ela mesma, a *persona* pode transformar-se em um “pseudo-ego”, um sinal de psicose: “se as nossas vestem grudam em nós ou parecem substituir a nossa pele é bem provável que nos tornemos doentes” (Whitmont 95).

---

<sup>26</sup> “A descoberta de caráter mais fundamental e de maior alcance, de Jung, é a de inconsciente coletivo ou psique arquetípica. Graças às pesquisas que ele realizou, sabemos atualmente que a psique individual não é apenas um produto da experiência pessoal. Ela envolve ainda uma dimensão pré-pessoal ou transpessoal, que se manifesta em padrões e imagens universais, tais como os que se podem encontrar em todas as mitologias e religiões do mundo” (Edinger 72).

<sup>27</sup> Conforme o conto **O Espelho** de Machado de Assis.

Porém, apesar de nosso objetivo aqui não ser efetuar uma análise de **Le Planétarium** segundo a psicologia junguiana, é forçoso constatar que os personagens sarrautianos sofrem dessa “doença”, todos eles são prisioneiros desse falso ego do qual tentam desesperadamente libertar-se. A relação dessa teoria com o jogo de máscaras representado em **Le Planétarium** é evidente demais para não ser notada, pois descreve exatamente o personagem vítima da máscara, pressionado pelo outro, indivíduo ou coletividade. Daí a presença dos indícios do personagem vítima da máscara; a metamorfose opera-se diante dos olhos do leitor e o rosto do personagem transforma-se: verniz, cola, madeira, cera, pintura, camada gordurosa, casca cobrem sua pele, imobilizam seus traços, tornam rígida a expressão e conferem-lhe um aspecto liso, duro, uma cara branca de palhaço. Tudo o que sugere um tipo de revestimento que cobre os traços do rosto do personagem, tirando-lhe toda a naturalidade, transformando-o em estátua, marionete e emprestando-lhe um ar falso, imposto e doloroso, ao mesmo tempo, é empregado por Sarraute para mostrar que o personagem suporta mal essa máscara calcada à força no seu rosto pelo olhar do outro.

Será estudada a seguir essa “imagerie propre à chaque personnage”, procedendo-se a uma análise das personas que revestem

o rosto de cada um deles<sup>28</sup>. Entretanto, como essas imagens podem ser retomadas pelo discurso do parceiro, poderão ser aproximadas as análises de dois personagens ou mais.

### Germaine Lemaire - ogro, rainha

As imagens associadas à definição de Germaine Lemaire reagrupam-se em torno de três núcleos lexicais: “rainha”, “ogro”, “força da natureza”.

No conjunto das imagens que se constroem em torno do núcleo “rainha”, encontramos: “o tirano cruel” (p. 137), “a mestra” (p. 141). Ainda fazendo parte desse tema, encontram-se descrições metonímicas do tipo: “elle avait incliné en une courbe qu’une noble résignation avait dessinée sa lourde tête couronnée” (p. 166), que também compõem o campo semântico de “rainha”.

Os outros dois núcleos lexicais, “ogro” e “força da natureza”, associam-se muitas vezes para traduzir o poder, a força que exerce Germaine Lemaire sobre Alain, ou sobre os outros admiradores. Esses dois conjuntos possuem, portanto, um mesmo núcleo ativo que está sempre disponível para a construção das imagens:

Ex. 1: Vous êtes le *vent* brûlant. Vous êtes le *simoun*, le *typhon*. rien ne résiste devant vous (...) (p. 138)

---

<sup>28</sup> Os personagens de menor importância no romance, como os pais de Gisèle, são descritos com imagens locais, ou seja, que não se ramificam para se transformar em cenário. Essas imagens têm, em geral, uma função puramente descritiva, por isso não serão estudadas aqui.

Ex. 2: "Elle écrase tout sur son passage. Maine c'est une force de la nature. Vous avez remarqué ses dents? Grandes, puissantes, elle croquerait n'importe quoi. Ha, ha, ha... Des dents d'ogre. Un *appétit* de vivre... Elle dévore tout. *Insatiable*" (..) (p. 162)

Ex. 3: Tout est bon pour son immense *appétit d'ogre*. Comment a-t-elle pu se laisser effrayer un seul instant par ces êtres exsangues, à l'oeil craintif, aux gestes hésitants? Leur estomac fragile, si délicat, ne supporte pas *les belles viandes saignantes, les succulents pâtés* préparés suivant les bonnes recettes éprouvées. Ces nourritures trop riches leur soulèvent le coeur. (p. 170)

Esses conjuntos de imagens associadas a um personagem são construídos a partir do discurso dos outros personagens. Nos exemplos acima, há uma "recuperação" do discurso de Alain (Ex. 1) pelo "bouffon" que desenvolve a frase "Rien ne résiste devant vous", nela sobrepondo a imagem do ogro (Ex. 2). Esta é retomada pela própria Germaine Lemaire que se vê como um ogro. Ela associa seu poder de escritora, capaz de manipular a linguagem como bem entender e criar obras "fortes", "de caractère", à guisa do poder e do imenso apetite do ogro dos contos de fadas, jamais saciado:

la matière la plus molle et la plus ingrate devient ferme, dense, modélée par ses mains (p. 170)

Ironicamente, Germaine, a escritora, é associada à imagem de poder e força, ao vento devastador e apetite pantagruélico, ao *conquistador*, ao toureiro na arena pronto a atacar. Ela é um desses escritores que podem, como em um passe de mágica, transformar qualquer matéria mole e disforme em algo "firme", "denso". Em suma, ela representa na obra o duplo negativo de Sarraute, a imagem tão

contestada do escritor tradicional que não consegue enxergar os tropismos, que do mundo só vê o que há de externo, portanto, o que há de estereotipado, de inautêntico. Daí Germaine Lemaire ser tratada de Madame Tussaud, por um “crítico literário” que figura no romance, devido ao seu universo de personagens tão imóveis quanto os bonecos de cera do museu:

“Madame Germaine Lemaire est-elle notre Madame Tussaud?”  
(...) Mais alors, tout ce qu’elle a aimé, tous ces trésors qui lui ont été confiés depuis toujours, à elle l’enfant prédestinée, et qu’elle a recueillis, préservés en elle (...) les visages, les gestes, les paroles, les nuances des sentiments, les nuages, la couleur du ciel (...) les maisons, les clochers, les rues, les villes (...), tous les sons, toutes les formes, toutes les couleurs contenaient ce venin, dégageaient ce parfum mortel: Madame Tussaud. (p. 156)

Assim, a “grande” escritora só é capaz de reproduzir clichês e imagens gastas, portanto fica comprovado que sua “força” fantástica é apenas aparência, uma máscara que lhe foi arrancada por esse “crítico”, com requintes de ironia.

A partir de um núcleo lexical, a imagem pode deixar o universo restrito de um personagem particular para ganhar o discurso de todos os outros personagens que se relacionam com ele. Segundo M. Tison-Braun, “une fois que le lecteur est sensibilisé à la méthode de présentation par l’image, il suffit du plus léger coup de pouce de l’auteur pour l’inciter à lever le masque” (Tison-Braun 72). Basta, portanto, que o leitor encontre a descrição “cabeça coroada” ou “vento

ardente”, para que saiba que se trata de Germaine Lemaire, único personagem de **Le Planétarium** associado a essas imagens de poder.

### **Pierre - boi, Berthe - mosca, javali**

Pierre é geralmente descrito como um ser “sournois”<sup>29</sup> (p. 122), “pesant” (p. 124), tendo um “aspect figé, glacé” (p. 135). Essas descrições fazem parte da imagem do “boi” à qual o personagem é associado por sua irmã Berthe:

*Il secoue la tête comme un boeuf qui chasse le mouches (...) Il est là devant elle, lourd, gourd, enflé, déformé, endolori, comme un hydropique, un homme atteint d’éléphantiasis... (p. 155)*

Berthe se vê com relação ao irmão como a “mosca” que perturba o boi. Isto quer dizer que Berthe se vê “livre e despreocupada” com relação ao jeito “pesado” de Pierre que o impede de movimentar-se livremente. Aliás, a descrição de Berthe como mosca é carregada de uma fina ironia, pois essa relação é feita pelo leitor, não havendo no texto uma comparação evidente como a que é feita entre Pierre e o boi no exemplo acima. Apenas, em seguida a uma referência indireta às moscas na descrição de Pierre, é mostrado no texto o modo de se comportar de Berthe tal uma mosca que perturba, coçando, voejando em torno da massa imóvel do boi:

*elle voletait, fine, légère, libre, insouciant, autour de lui, se posant un peu au hasard - elle n’avait que l’embarras du choix - sur n’importe quel point de cette partie tumefiée sensible de lui-*

---

<sup>29</sup> Respectivamente, *pesado, estúpido, lento; dissimulado; aspecto imóvel, petrificado.*

même - le contact le plus léger lui fait mal - appuyant, grattant: "Alors, et Alain? Ses insomnies? Ses compositions? Sa paresse? (...) Il fait un geste de la main comme pour l'écarter, la chasser, il pousse une sorte de mugissement, mm... mm... (p. 156)

Outras imagens animais são associadas a Pierre que também têm a ver com o núcleo lexical do boi, ou seja, da massa pesada e imóvel. Com efeito, Pierre é visto por Gisèle como um "touro ensangüentado":

(...) il y a dans ses mâchoires alourdies, dans son regard immobile, fixé droit devant lui une mâle et courageuse résignation, il fait penser à un *taureau ensanglanté* qui baisse la tête et fait face au matador (p. 127)

Assim, Pierre é sempre visto como um ser inerte, pesado, de pouca virilidade, até mesmo quando é relacionado a um touro, animal vigoroso e forte, ele está ferido, ensangüentado, e resignado a morrer diante do *matador*. As palavras usadas para descrevê-lo compõem esse campo lexical: inchado, paralisado, pessoa com elefantíase; aos olhos de sua irmã Pierre não fala, muge. Isso é justificado pelo fato de ele não reagir contra o pedido da nora e do filho, e concordar em ajudá-los a usurpar o apartamento da irmã.

Mas Berthe também pode ser vista como um ser pesado, "inerte", contradizendo a imagem da mosca, "fina" e "leve". A imagem evocada para descrever esse estado do personagem é a do "velho javali":

Immobile, tassée sur elle-même, *lourde*, calme, elle les attend comme *le vieux sanglier* quand il se retourne et s'assied face à la meute (p. 197)

Entretanto, essa imobilidade é diferente daquela de Pierre; aqui Berthe age como o “velho javali”, ou seja, o animal acuado, porém corajoso, que se senta diante da matilha para enfrentá-la.

Paralelamente, a imagem que representa a sensação de sufoco, de aprisionamento que Pierre sente diante do “javeli” é a da sepultura, do túmulo:

(...) - *une curieuse sensation d'asphyxie... quelque chose de lourd s'est rabattu sur lui, une pierre tombale, une porte de caveau, ils sont enfermés, lui, son enfant, ils sont emmurés, enterrés vivants, et elle, assise sur eux, pesant sur eux de tout son poids, belle effigie d'elle-même en marbre - (...) - installée pour toujours sur la dalle ornée d'urnes de bronze du caveau familial, veillant sur leur "repos" ... (p. 243)*

Assim, Berthe-javeli está sentando, na verdade, em cima do túmulo de Pierre e de seu filho, mostrando como é mais forte que eles. Com este exemplo, é possível verificar como se desenvolve a imagem, uma gerando outra relacionada com a primeira e assim por diante, porém, todas representando sempre a luta entre o ser e o parceiro.

### **Gisèle - filhote de raposa, de lobo, de abutre**

As imagens de animais associadas a Gisèle são sempre de animais representativos da ganância, da cobiça, da avidez e da esperteza: o lobo, a raposa, o abutre. Gisèle é quem empurra Alain a querer sempre mais:

*Elle fait penser à un renardeau, elle ressemble à un jeune loup, le bout de son petit nez court au vent, les ailes si fines, roses,*

légèrement duvetées – ce duvet doré sur sa peau – frémissent, la convoitise fait luire son oeil...(p. 98).

Elle sent qu'il la regarde, elle sait ce qu'il voit: elle le fait penser à un renardeau, à un *petit animal des bois, sauvage, capricieux*...(..) elle retrouse la lèvre, elle découvre ses petites *canines* un peu saillantes, très blanches...(p. 98).

Un regard perçant et dur. Elle sait ce qu'il voit: elle sent son propre visage se figer sous ce regard. Une *expression rusée, vorace* apparaît, elle le sent, sur ses propres traits, dans ses yeux, elle a l'oeil fixe *d'un oiseau de proie, d'un petit vautour*, toutes ses serres tendues...(p. 124).

As descrições físicas de Gisèle são feitas também a partir das características dos animais que a definem: caninos brancos salientes, penugem no nariz fino, olhar penetrante e duro. A ironia é que esses animais são sempre pequenos, filhotes de aparência doce e sedutora, o que camufla o fato de serem perigosamente ávidos e carnívoros; basta lembrar as fábulas de La Fontaine para se saber imediatamente quem é Gisèle.

### **Alain - vidente, prestidigitador**

Alain, cuja ótica é dominante em **Le Planétarium**, é descrito, naturalmente, pela imagem da "voyante extralucide":

"Mais pourquoi le cacher, puisque *je sais toujours tout*. Une *voyante extralucide*, voila ce qu'il est ton petit Alain" (p. 128)

No exemplo acima, é o próprio personagem que se vê como uma vidente. Em torno desse núcleo, constroem-se outras imagens sempre ligadas semanticamente a esse tema, tais como a do "clown" e a do

“prestidigitador”. O que é valorizado aqui é a capacidade que tem o personagem de tudo adivinhar a sua volta, conforme os exemplos abaixo:

(...) ce qu’il appelle “les petits marécages” ... *Il les décèle aussitôt. Il voit tout...* toujours à l’affut... et il les montre à la petite, à sa propre fille, à son petit enfant, qui ne voyait rien (...) (p. 47)

Cette fois il a trouvé un public. Un public digne de lui. *De son chapeau sortent en cascades des flots de rubans*, des objets de toutes sortes, cela coule, lui échappe, forme autour de lui des tas énormes... (p. 93)

(...) le *tour de prestidigitation* aurait pu être drôle (...) (p. 36)

... Qu’ils se retournent, le *tour* n’est pas fini (...) (pp. 36-37)

Se Germaine Lemaire é o duplo negativo de Sarraute, Alain é certamente o duplo do narrador. Aliás, é devido a essa sua “vidência” que Alain é identificado por muitos críticos como o narrador de **Le Planétarium**, ou seja, um vestígio dos narradores de **Portrait d’un Inconnu** e de **Martereau**. Sem precisar ir tão longe, pode-se acrescentar que esse personagem é, sem dúvida, mais importante que os outros, pois, sendo o mais sensível, é o *foyer* ideal ao desenvolvimento dos tropismos.

Sendo a consciência central, o sol em torno do qual os planetas-personagens giram, nada mais natural que Alain seja a vidente, pois tem a capacidade de ver nos outros aquilo que tentam esconder e que nenhum deles admite. Ele tem o dom de levar os outros personagens

ao mundo do desconhecido - “a floresta virgem” - , pela magia das palavras, por isso seu ato enunciativo está ligado ao passe de mágica, às surpresas que tira de sua cartola de prestidigitador. Evidentemente, esse dom tem uma relação com o dom da escrita, de manipular as palavras como um mágico. No trecho, Alain quer ser um escritor, mas é diferente da poderosa Germaine Lemaire, e ainda não sabe como vencê-la em seu próprio terreno - o da escrita, pois certamente não se limitaria a representar meramente o mundo concreto como o faz Germaine Lemaire, mas faria um convite ao seu leitor para adentrar na floresta desconhecida que é o inconsciente, o mundo a ser revelado pelo passe de mágica da escrita.

### **O *bouffon* - macaco, bôbo da corte**

As imagens descritivas do “*bouffon*”<sup>30</sup> são ligadas ao tema da “rainha”, máscara de Germaine Lemaire. Aliás, o epíteto “*le bouffon*” é o núcleo lexical da imagem de bajulador que o descreve e à qual acrescenta-se “o bobo da corte”, o “favorito” (p. 157). Alain, freqüentemente, associa “*le bouffon*” à imagem do macaco, o animal de circo que serve para fazer graça, para divertir a rainha; é uma variação do papel de “bobo da corte”:

(...) ce *grand garçon dégingandé* au visage exsangue, étroit, qui enserre de ses mains ses chevilles entrecroisées et se balance d’un air réjoui d’avant en arrière comme *un grand singe*... (p. 85)

---

<sup>30</sup> O “*bouffon*” se chama Montalais.

(...) il était assis à ses pieds, la tête l'élevée vers elle, *le cou tendu*, l'oreille dressée (p. 158)

(...) tout le long *visage simiesque* se détend, se plisse, un large sourire amical le fend... le miracle s'est produit... la longue main osseuse se tend... (p. 158)

O "bouffon" também é associado a imagem do "sedento", conforme estudado abaixo.

### **Alain e o bouffon: "os sedentos"; Germaine: "o saciado"**

A completude ou incompletude do ser são definidas pelas imagens do "repu" e inversamente do "assoiffé". O ser completo, como Germaine Lemaire, segundo a visão do outro que busca ascender a esse estado de graça, ao "saint des saints", é uma pessoa poderosa que transmite a imagem da satisfação plena de todos os seus desejos. Nela não há nenhum vazio, tudo é leveza, gestos naturais, força. É cheia de calor, de segurança, nada pode atacá-la. Essa segurança é dada pela presença de outrem, pelo contato físico que preenche o vazio.

Já o "sedento", no caso tanto Alain quanto o "bouffon", é aquele cujo desejo do outro é eternamente insatisfeito, pois a cada aproximação que experimenta, o outro esquiva-se, nega-se, foge. O outro teme que seu vazio também seja revelado, por isso protege-se sob a carapaça, não permite aproximações. É o que se pode ver nesta cena reveladora entre Alain e o "bouffon":

Tout ce passe comme dans les rêves, mais c'est la réalité, il n'y a pas de réveil... Tous les gestes sont aisés, adroits, réussis, toutes les forces sont décuplées, les actes les plus insensés, les plus extravagants deviennent tout simples et naturels... "Moi aussi je suis content de vous voir... Je me demandais justement si je n'allais pas téléphoner... Mais peut-être que vous avez un petit moment... Si on s'asseyait un peu ? - Oui, là. Parfait. Là on est très bien..." Très bien, au ciel n'importe où, entre amis intimes, entre vieux copains... on se rencontre à l'improviste, on traîne dans les bistrotts, on va les uns chez les autres sans prévenir, on se couche sur le divan... Continue à travailler, mon vieux... ne t'occupe pas de moi, je vais lire un peu... Mais non j'avais fini... Ah, ça ne vas pas très fort aujourd'hui... Et toi, qu'est-ce que tu as fabriqué ?... Ah au fait, est-ce qu'on va chez Maine ce soir ? Qui y aura-t-il là bas ? Oh rien. Personne. Des gens assomants. Si on n'y allait pas ? Si on restait à bavarder ici, qu'est-ce que tu crois ?... Pourquoi pas... N'y allons pas... On est si bien ici... *Rassasié, repu, installé en sécurité là où il paraissait impossible d'accéder, au coeur même, au saint des saints...* Mais il n'y a plus de saint des saints, plus de lieux sacrés, plus de magie, *plus de mirages d'assoifé, plus de désirs inassouvis...* Qu'on est bien... Pelotonné dans la sécurité, couché sur le divan, les genoux relevés, les jambes croisées, agitant son pied, bavardant, fumant... Penchés l'un vers l'autre par-dessus les tables des bistrotts... (...) (pp. 159-160).

Essa cena representa a imagem de uma cena típica entre amigos, por isso é fundamentada no que se entende comumente por amizade: confiança, segurança, bem estar na companhia do outro - "on est si bien ici" -, desejo do outro satisfeito pela sua presença. Daí a sensação agradável de calor, de aconchego, instaurar-se, pois juntos os dois "amigos" podem constituir-se, podem até perder o medo de Germaine Lemaire. Estão "repus", "rassasiés". Porém, essa revolta é passageira, não se concretiza, ficando apenas no nível do desejo, pois ambos

precisam da aprovação da “rainha” para existir, para criar, ou seja, essa luta nunca acaba, pois confunde-se com a vida.

### **4.3 O cenário imaginário**

As imagens associadas a cada personagem ramificam-se, freqüentemente, para formar uma cena imaginária independente, uma vez que deixa o universo do trecho para constituir um episódio paralelo. A partir de um núcleo lexical presente no discurso interior ou exterior do personagem, a imagem desenvolve-se para deixar de vez os níveis próximos à intriga e situar-se no nível interior reflexivo. Na cena imaginária, os personagens não são os mesmos da cena real, mas antes projeções imaginárias destes.

Nesta seção, será analisada a passagem da cena real para a cena imaginária, procurando evidenciar-se os indícios formais dessa mudança. Porém, inicialmente, será definido o contexto da cena imaginária afim de compreender como ela se torna uma narrativa encaixada no primeiro plano da intriga.

#### **4.3.1 Contexto**

A cena imaginária é um discurso interior reproduzido sob forma de monólogo narrativizado, quadro ideal para seu desenvolvimento. Entretanto, a cena imaginária é freqüentemente iniciada por uma palavra ou expressão do diálogo, os catalisadores segundo Sarraute.

Geralmente, a cena imaginária é entrecortada pelo diálogo, ocasionando um profundo contraste entre eles. Com efeito, a banalidade dos diálogos sobressai muito mais quando são interrompidos por fragmentos de cena imaginária.

Entretanto, o contexto da cena imaginária não é um espaço isolado do resto da obra, uma vez que, em **Le Planétarium**, o monólogo narrativizado é a narrativa encaixante, na qual se inserem os diversos discursos. Porém, o contexto é importante porque, em geral, a cena imaginária é detonada por uma situação limite; o personagem está diante de um impasse e encontra refúgio nessa cena irreal que traduz *par défaut* a situação real.

Portanto, não é o tipo de discurso que produz a cena imaginária, mas antes a situação na qual se encontram os personagens. Por isso, é importante estudar como se processa a passagem do plano da intriga para o imaginário.

#### 4.3.2 Passagem do mundo real para o irreal

Nathalie Sarraute fala dessa passagem entre dois tipos de cena como um procedimento que lhe permite passar do mundo real a um mundo irreal: “Il y a un procédé dont je suis consciente: le passage constant du monde réel à un monde irréel. C’est un mot parfois, qui produit le déclic. Dans **Le Planétarium**, j’avais déjà construit une scène analogue, où quelques mots très banals, ‘les Guimiez sont charmants’,

opéraient un de ces décollages à partir desquels la scène continue dans l'irréel" (Nathalie Sarraute dans **Le Monde des Livres**, citée par (Newman 76)<sup>31</sup>).

Em **Le Planétarium**, é quase sempre uma palavra que facilita a passagem entre os dois mundos. Essa palavra será o núcleo lexical em torno do qual a cena vai ser construída.

É o caso da cena imaginária construída em torno da palavra "criminels". Alain, durante uma visita às escondidas ao apartamento de tia Berthe, diz a sua mulher que pareciam "deux malfaiteurs en train d'inspecter les lieux. En train de préparer leur coup...", que estavam "cachés là comme deux criminels..." (p.118). Depois dessas frases, o diálogo entre os dois é interrompido pelo discurso interior de Alain que, sentindo-se constrangido pelo modo como espreitam o apartamento da tia, lembra-se de certas palavras pronunciadas por "uma vaga silhueta de sobretudo escuro":

*"Les gens agés, il ne faut pas les bouger. C'est fragile, vous savez, les vieilles gens. C'est dangereux de les transplanter". Ces paroles déposées en lui il ne sait par qui, maintenant tout-à-coup, comme dans les rêves, quelqu'un les dit, un homme qu'il distingue à peine: une silhouette vague dans un pardessus sombre (...) (p. 118).*

Em seguida, o discurso interior é interrompido pelo diálogo que traz a resposta de Gisèle à pergunta de seu marido. O tom anódino, pueril de suas palavras contrastam profundamente com o tom trágico

---

<sup>31</sup> A cena citada aqui será novamente abordada adiante.

do monólogo de Alain, reproduzindo as palavras da silhueta de “pardessus sombre”.<sup>32</sup>

A cena imaginária assim introduzida começa apenas a partir do parágrafo seguinte:

(...) Gestes irréels, comme délestés... Dans la solitude. Dans le silence de la nuit... Chuchotements... Où as-tu mis le couteau? les cordes? Prends la pelle... Il a décollé, il monte... Seul. Tous les liens sont rompus. Tous les hommes sont loin... Il flotte, délivré de la gravitation. Seul. Libre. Vertige léger. Nausée... (p. 119)

A cena imaginária foi cuidadosamente preparada, conforme demonstrado. O leitor pôde seguir a sua evolução a partir do aparecimento das palavras “criminels” e “malfaiteurs”, até seu mergulho no irreal.

Portanto, o leitor não fica surpreso pela mudança de cena. Com efeito, o discurso interior de Alain que precede a cena imaginária, assim como o diálogo com Gisèle, criam um horizonte de expectativa cuja finalidade é despertar a curiosidade do leitor. Este compreende rapidamente que a cena irreal dos “malfeitores” é a verbalização da “sensação estranha” que Alain estava sentindo por estar preparando um “golpe” contra sua tia, levado pela ambição e avidez de Gisèle, “le petit vautour”.

Todavia, o processo de preparação à cena imaginária nem sempre é tão elaborado. Há algumas cenas em que a “decolagem” efetua-se de

---

<sup>32</sup> Pode-se associar o papel dessa silhueta de “pardessus sombre” com o arquétipo da sombra na psicologia junguiana. (Conforme (Whitmont 95)).

forma quase brutal. A cena, iniciada pela frase anônima “les Guimiez sont charmants”, representa um desses raros momentos de **Le Planétarium** em que nenhum discurso interior vem anunciar a passagem para um outro tipo de cena, ou interrompê-la:

“(...) Je trouve les Guimiez absolument charmants. Voilà. Ils sont beaux. Intelligents. Alain adore sa tante et elle le lui rend...”  
(p. 212)

As frases que seguem imediatamente essa réplica encarregam-se da transição entre o diálogo a cena imaginária:

(...) Qu’est-ce que c’est? Que s’est-il passé? Où ont-ils été transportés? Où sont-ils? Ils regardent de tous leurs yeux  
(p. 212)

Mas, essa transição é muito breve para que o leitor esteja realmente preparado para compreender que se trata de uma cena imaginária. É somente depois, no segundo parágrafo (p. 213), que o leitor percebe que a cena é irreal:

Mais on éprouve en les voyant comme une gêne, un malaise. Qu’est-ce qu’ils ont? On a envie de les examiner de plus près, d’étendre la main... Mais attention. Un cordon les entoure. Tant pis, il faut voir. Il faut essayer de toucher... Oui, c’est bien cela, il fallait s’en douter. Ce sont des effigies. Ce ne sont pas les vrais Guimiez. (p. 213).

No estudo da cena precedente, fica claro que o aumento gradual do suspense e a repetição de palavras-chave tais como “criminels”, “malfaiteurs”, “rêves”, “silhouette vague”, “douleur”, etc, preparam o leitor para a mudança de cena, ou seja, uma série de indícios formais é

empregada para obter esse resultado. Em oposição, no exemplo acima, a cena imaginária “des Guimiez”, apesar da ausência de indícios formais, o leitor sabe que o contexto mudou, que não se trata mais do plano da intriga, que se está em um outro contexto espaço-temporal. Em um e outro caso o leitor sempre percebe a mudança.

#### 4.3.4 Conclusão

O autor-narrador sarrautiano, ao mesmo tempo em que surpreende o leitor com passagens bruscas de um tipo a outro de cena, jamais o abandona totalmente, jamais o deixa sem pistas que possibilitem a leitura. Assim, o leitor sempre pode acompanhar todas as peripécias desse jogo inclemente, dessa luta constante entre seres que se buscam sem nunca se encontrar.

Mas, visto que a cena imaginária situa-se no nível interior reflexivo, onde supostamente o personagem não tem nenhuma capacidade de verbalização, quem fala então na cena imaginária?

Em **Le Planétarium**, conforme descrito, existem três enunciações diferentes dependendo do tipo de discurso: o monólogo narrativizado é a sobreposição das vozes do autor-narrador e do personagem no pronome *il*, o diálogo é o domínio da enunciação do personagem (*je*), e o monólogo narrativizado imaginário, discurso da cena imaginária, é o espaço onde nenhuma voz se faz ouvir. Na cena imaginária, “le narrateur ne prête plus seulement à un interlocuteur présent des

déclarations publiques ou secrètes, mais invente à distance (et toujours sur le mode d'un discours qui s'adresse cette fois à lui-même ou au lecteur) les occupations, les habitudes, les décors de ses héros" (Pingaud 63).

A cena imaginária é o espaço de **Le Planétarium** em que todo vestígio da presença verbal do personagem apaga-se para que o autor-narrador e o leitor possam enfim dialogar. O monólogo narrativizado imaginário é um discurso do autor-narrador atribuído ao personagem para o leitor.

A cena imaginária é o único espaço de **Le Planétarium** onde há uma comunicação intensa entre os três elementos que formam a enunciação no romance, a saber, o autor-narrador, o personagem e o leitor.

## CONCLUSÃO

*...et c'est vers ce dénouement que tendait toute cette histoire...*

Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole*

## CONCLUSÃO

Por meio do estudo de **Le Planétarium** foi possível constatar que Nathalie Sarraute obedece a certos princípios de escritura que transparecem em toda a sua obra ficcional.

Em inúmeras entrevistas e em seus ensaios teóricos a respeito do romance, notadamente **L'Ere du soupçon** e **Le langage dans l'art du roman**, Nathalie Sarraute fala da impossibilidade de os novos romancistas escreverem como os romancistas tradicionais. Por conseguinte, os princípios de escritura que delimita têm o objetivo de construir uma obra romanesca que traga para o leitor algo de novo.

Assim, o apagamento da voz narrativa, a reestruturação do diálogo, a desconstrução da intriga, a destruição do personagem enquanto portador de um caráter e de um temperamento e, enfim, a fusão da linguagem e da sensação nova representam para Sarraute princípios de escritura que são o próprio fundamento de sua concepção do romance enquanto obra de arte.

Em **Le Planétarium**, Nathalie Sarraute lança mão de determinadas técnicas narrativas para colocar em prática esses princípios de escritura. Pela combinação do discurso indireto livre, do presente de narração, da multiplicidade do ponto de vista, consegue apagar a voz do autor-narrador e, por outro lado, criar um tipo de discurso capaz de fundir a linguagem e a sensação. Essa fusão da

linguagem e da sensação é essencial para a autora: para que a linguagem literária seja separada da linguagem comum, é preciso que seja portadora de uma “sensation nouvelle, directe, spontanée, immédiate, et non déjà cent fois exprimée” (Benmoussa 87).

A linguagem literária para Sarraute retira, portanto, sua singularidade dessa dependência estreita que deve ter com a sensação nova, porque, segundo afirma, “c’est cette découverte de sensations inconnues, cette vision (...) neuve du monde ou d’une parcelle du monde, qui préserve le langage de l’académisme, de la sclérose dont il est constamment menacé” (Benmoussa 87).

A linguagem sarrautiana é feita de imagens cuja função é dividir com o leitor uma sensação desconhecida, uma parcela de indizível. Entretanto, o objetivo principal de Nathalie Sarraute através da linguagem e da sensação é “de créer quelque chose de particulier, qui a une existence propre; quelque chose qui procure une jouissance esthétique” (Benmoussa 87).

Todos os princípios de escritura enumerados e estudados nesse trabalho obedecem a um princípio maior, o fundamento mesmo da escritura sarrautiana: “pouvoir lire la prose comme de la poésie”. O romance para ser equiparado à poesia deve ser escrito em uma linguagem metafórica, portadora de uma parcela de inominado, da qual a aparência, o academismo, as convenções foram banidas.

Para Nathalie Sarraute a poesia em uma obra é aquilo que faz aparecer o invisível. Quanto mais forte for o impulso que permitirá ultrapassar o muro das aparências - e isso inclui o que é comumente considerado como “poético” - maior será na obra a parte de poesia (Sarraute 62).

A poesia reencontra para a autora seu significado etimológico: criação. Mais exatamente, criação de um universo novo, onde, pelo uso singular da palavra, “l’indicible sera dit. L’impensable sera pensé”.

Segundo Michel Raimond, Sarraute, assim como Duras, escreve romances acerca de nada. Neles não há lugar para a narrativa de grandes eventos ou de grandes dramas da humanidade. São romances onde nada acontece.

De fato, em **Le Planétarium**, vê-se representado um microcosmo, uma galáxia em miniatura onde pessoas são vistas às voltas com a arrumação de um apartamento, a escolha dos móveis, a usurpação de um espaço. O que se destaca das relações entre essas pessoas é a mesquinharia, a ambição, o egoísmo, a ganância, o medo, a vaidade. Mas, nomear esses sentimentos não seria destruí-los, tornando-os compreensíveis e vulgares, ao alcance de todos? E, por isso mesmo, ao nomear esses sentimentos, não estaria, assim, o leitor indo de encontro à intenção de Sarraute, que é a de “manter viva a sensação”?

Porém, segundo a romancista, é o que sempre faz o leitor que, por ter sido habituado a isso, tenta sempre reconstituir a intriga e compor os personagens. J.-Y. Tadié faz o seguinte comentário acerca desse ponto de vista de Sarraute:

*L'Ere du Soupçon* metamorfoseia a literatura numa partida de xadrez que o romancista joga contra o seu leitor. Ora é preciso tranquilizá-lo, "mantê-lo em respeito". (...) É preciso impedi-lo de agir. O leitor, com efeito, está apegado aos "tipos" literários, "tal como o cão de Pavlov, que o tinir de uma campainha faz segregar saliva, fabrica personagens a partir do indício mais fraco". Como o romancista deve libertar o "elemento psicológico" do seu suporte individual, terá de impedir o seu parceiro de se apegar a heróis, privando-o dos indícios que lhe permitem "fabricar efeitos de ilusão óptica" (Tadié 92).

Por isso, é preciso que Sarraute mantenha o leitor em uma atitude de vigília, alertando-o para o fato de que seu objetivo não é criar personagens estereotipados, de que em sua obra os personagens não são "porteurs de caractère", mas "porteurs de sensations".

Basta, então, recusar obedecer a esse reflexo e deixar os olhos correr sobre a página, para sentir crescer dentro de si "uma miríade de pequenos movimentos", frases anônimas, vindas não se sabe de onde, e que se precipitam "às portas da consciência", sem jamais conseguir alcançá-la.

Esses tropismos são camuflados pelo diálogo, pela conversação corriqueira entre as pessoas, que falam para nada dizer. José

Saramago<sup>33</sup> disse que se vive hoje em um mundo que permite cada vez mais a comunicação entre os seres, porém parece que voltamos ao estado primitivo em que vivíamos em cavernas sem nos vermos, nem nos encontrarmos.

Este terá sido justamente o objeto de Sarraute: a impossível comunicação entre os seres. Não se trata, entretanto, de criar personagens que não dialoguem entre si. Pelo contrário, seus personagens falam continuamente. Em sua obra, conforme Newman, praticamente não há personagens silenciosos. Mas, a conversação entre eles refugia-se no lugar comum, não estabelecendo um contato que os faça sentir-se seguros e confiantes, participantes de um mesmo jogo. Essa forma de contato revela uma existência obcecada em desejar, adquirir, possuir os objetos. Revela a existência em um mundo superficial onde as relações entre as pessoas pode ser definida pela seguinte imagem de Alain, personagem de **Le Planétarium**:

une route sillonnée d'autos, bordée de postes d'essence, de poteaux indicateurs et de panneaux-réclame...

Em oposição à:

la forêt vierge luxuriante (...), la forêt vierge où ils avançaient, étonnés, vers il ne sait quelles étranges contrées, quelles faunes inconnues, quels rites secrets.

---

<sup>33</sup> Entrevistado no programa de televisão "Roda Vida", TV Cultura - Canal 2, em 17 de novembro de 1997.

Ou seja, trata-se da luta do mundo exterior, moderno, contra o mundo interior e primordial da unidade, representado pela floresta virgem.

Assim, Sarraute conta a história do homem moderno diante de seu vazio interior, que para fugir dessa realidade, agarra-se ao que lhe parece familiar e seguro: os clichês, os tabus, o *modus vivendi* de seu meio social. Enfim, agarra-se aos objetos, companheiros sólidos e tranquilizadores. Conforme Picon,

Nathalie Sarraute nous découvre au-dessus de cette surface prise par le gel où nous imitons le repos et la mort des objets, où nous sommes un caractère, un amour, une haine, une manie, un cliché, un lieu commun (Picon 61).

Mas, obviamente, toda essa tentativa para sentir-se seguro é ilusória, porque a angústia habita internamente o homem moderno que não pode dela fugir, já que ele é, segundo Jean-Luc Jaccard, “l’absence de soi-même”. Por isso, rouba o calor do outro, agarra-se a ele para se constituir. Mas, o outro não tem nada a oferecer, ele também é feito de angústia.

**Le Planétarium** é o romance de encontros perdidos; Godot nunca chega. É o romance da falta de amor, da falta de amor próprio:

—Mais comme s’aimer doit être délicieux... Y a-t-il un amour plus sûr, plus fidèle, réconfortant que celui-là... Auprès de cet amour, même le fameux amour des mères... et puis il a cet avantage que ne possède aucun amour: il ne disparaîtra qu’avec nous, nous sommes sûrs de ne pas lui survivre (Sarraute 89).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (Alluin 91) ALLUIN, B. et alii. *Histoire de la littérature française - XXe siècle - 1900-1950*. Paris: Hatier, 1991.
- (Barthes 66) BARTHES, R. "Introduction à l'analyse structurale du récit", in: *Analyse structurale du récit*, Communications 8. Paris: Seuil, 1966.
- (Benmoussa 87) BENMOUSSA, R. "Nathalie Sarraute - Conversation avec Simone Benmoussa". Collection *Qui êtes vous?*. Lyon: La Manufacture, 1987.
- (Benveniste 66) BENVENISTE, B. *Problèmes de linguistique générale*, Vol I, Coll. Tel. Paris: Gallimard, 1966.
- (Benveniste 74) BENVENISTE, B. *Problèmes de linguistique générale*, Vol II, Coll. Tel. Paris: Gallimard, 1974.
- (Bradbury 89) BRADBURY, M. e MACFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- (Butor 64) BUTOR, M. *Recueil d'études et conférences de M. Butor*. Paris: Minuit, 1964.
- (Caminade 70) CAMINADE, P. *Image et métaphore*. Nancy: Bordas, 1970.
- (Calin 76) CALIN, F. "La Vie retrouvée, étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute". *Situation 35*, Lettres Modernes. Paris: Minard, 1976.

- (D.Cohn 81) COHN, D. *La Transparence intérieure - Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Seuil, 1981.
- (Edinger 72) EDINGER, E. F. *Ego e arquétipo - individuação e função religiosa da psique*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- (Genette 66) GENETTE, G. "Frontières du récit", in: *Analyse structurale du récit*, Communications 8. Paris: 1966.
- (Genette 72) GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 1972.
- (Genette 83) GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- (Jaccard) JACCARD, J-L. *Nathalie Sarraute*. Zurich: Juris Verlag, 1967.
- (K.-Varga 90) KIBEDI-VARGA. *Le récit post-moderne*, revue Littérature, n° 77. Paris: février 1990.
- (Knapp 67) KNAPP, B. "Document interview avec Nathalie Sarraute" in: *Kentucky Romance Quarterly*, vol XIV, n° 3. New York: 1967.
- (Milan 95) MILAN, B. "Nathalie Sarraute entre dans la Pléiade". *Interview Pagina Rencontres*, publicada na Internet na home-page: <http://www.pagina.tm.fr/archive/magarch/interv/int04/int01.htm>
- (Newman 76) NEWMAN, B. *Une Poésie des discours: essai sur les romans de Nathalie Sarraute*. Paris: Droz, 1976.
- (Picon 61) PICON, G. "Suite contemporaine, exemples du nouveau roman - Le Planétarium", in: *Usage de la Lecture II*, s/ed. Paris: 1961.

- (Pingaud 63) PINGAUD, B. "Le Personnage dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute", *Preuves*. Paris: Décembre, 1963.
- (Raimond 70) RAIMOND, M. *Le Roman depuis la révolution*, Coll. U. Paris: Armand Colin, 1970.
- (R.Cohn 64) COHN, R. "Nathalie Sarraute et Virginia Woolf: 'Sisters under the skin'". *Revue des Lettres Modernes*, n° 94-103, Paris: 1964.
- (Reis 88) REIS e LOPES. *Dicionário de análise da narrativa*, Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1988.
- (Rey 92) REY e REY-DEBOVE. *Dictionnaire Le Petit Robert 1*. Paris: Le Robert, 1992.
- (Rossum 70) ROSSUM-GUYON, F. *Critique du roman*, Bibliothèque des idées, NRF. Paris: Gallimard, 1970.
- (Sarraute 53) SARRAUTE, N. *Martereau*. Paris: Gallimard, 1953.
- (Sarraute 56) SARRAUTE, N. *L'Ere du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956.
- (Sarraute 59a) SARRAUTE, N. *Le Planétarium*. Paris: Gallimard, 1959.
- (Sarraute 59b) SARRAUTE, N. "Nathalie Sarraute nous parle du *Planétarium*", propos recueillis par Généviève Serreau dans *Les Lettres Nouvelles*. Paris: 29/04/1959.
- (Sarraute 62) SARRAUTE, N. *Dans la Littérature, aujourd'hui - II*, Tel Quel, Vol. 9. Paris: 1962.

- (Sarraute 72) SARRAUTE, N. "Ce que je cherche à faire". Colloque Cerisy, in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui - II*. Collection 10/18. Paris: 1972.
- (Sarraute 80) SARRAUTE, N. *L'Usage de la parole*. Paris: Gallimard, 1980.
- (Sarraute 89) SARRAUTE, N. *Tu ne t'aimes pas*. Paris: Gallimard, 1989.
- (Sartre 56) SARTRE, J-P. "Préface à *Portrait d'un Inconnu* de Nathalie Sarraute". Paris: Gallimard, 1956.
- (Tadié 92) TADIÉ, J-Y. *O romance no século XX*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- (Tison-Braun 72) TISON-BRAUN, M. "L'Art de la stylisation chez Nathalie Sarraute". Colloque Cerisy, in: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui - II*. Collection 10/18. Paris: 1972.
- (Todorov 68) TODOROV, T. *Poétique, Qu'est-ce que le structuralisme?*. Paris: Seuil, 1968.
- (Vercier 70) VERCIER, BERSANI, LECARME, AUTRAND. *La littérature en France depuis 1945*. Paris: Bordas, 1970.
- (Whitmont 95) WHITMONT, E. C. *A busca do símbolo. Conceitos básicos de psicologia analítica*, traduzido por Eliane F. Pereira e Kátia M. Orberg. São Paulo: Cultrix, 1995.
- (Zeltner 61) ZELTNER-NEUKOMM, G. "Nathalie Sarraute: une nouvelle expérience de l'intime". *Médiations* n° 3, automne 1961.

- (Zeltner 62) ZELTNER-NEUKOMM, G. *Nathalie Sarraute et l'impossible réalisme*. Paris: Mercure de France, Août, 1962.