

ESTUDO DA FOCALIZAÇÃO EM DOIS CAPÍTULOS DO ROMANCE *LE PLANETARIUM* DE NATHALIE SARRAUTE: PROJECTOS SOBRE O ROMANCE INTEGRAL

Os novos caminhos em busca dos quais se encontrava empenhado o romance francês da década de 50 são apresentados por Nathalie Sarraute, no tão conhecido texto "L'Ere du Soupçon", como um esforço de procura daquilo que verdadeiramente é próprio do género. Partindo da observação do que considerava estar a suceder no seu tempo quanto às relações entre a pintura e a fotografia — ocupando e fazendo frutificar esta última "les terres qu'a délaissées la peinture" (Sarraute, 1956, p. 76) —, afirma a autora que também o romance deve deixar para o cinema aquilo que já não constitui "novidade" (Sarraute, 1956, p. 77) (1). "Le goût des personnages 'vivants' et des histoires" (Sarraute, 1956, p. 77) (para retomar a imagem flaubertiana) que constituira a pedra angular do género, não pode continuar, em seu entender, a mobilizar os esforços dos escritores. Torna-se necessário, antes de mais, que estes, atentos à sua contemporaneidade, se empenhem em definir uma via específica para o romance. Titubeante e hesitante ainda, num universo de "suspeitas", perante as várias hipóteses de pesquisa que se lhe apresenta, o "nouveau roman" está certo de que o primeiro passo a dar consiste em desafiar, numa atitude que poderemos considerar de atrevimento corajoso e consciente, o sólido edifício em que assentava o romance tradicional [personagens (análise psicológica dos seus "estados de alma"), história, tempo, acção, espaços, mensagens, teses (humanitaristas ou sociológicas), etc.]. Não significa isto, de modo algum, que os "nouveaux romanciers" tenham desdenhado o trabalho dos escritores que os precederam cronologicamente. Muito pelo contrário, e para dar um exemplo concludente, a própria Nathalie Sarraute enaltece a obra de Proust, Joyce, Virgínia Woolf e Kafka como tendo efectuado uma verdadeira "révolution dans la littérature" (Sarraute, 1963, p. 436). Esta posição dos "nouveaux romanciers" deve antes ser entendida como o alertar para a necessidade do reconhecimento do labor destes vultos, mas situados na sua época, e para a incongruência que consiste em continuar a defender-se na actualidade, como se nada se tivesse passado entretanto, os modelos de escrita em que aqueles pontificaram. Esta atitude é qualificada pela autora como sinal de uma "foi languissante" (Sarraute, 1956, p. 56) que urge investivar.

Como é sabido, a designação "nouveau roman" não reúne sob o mesmo epíteto os seguidores de uma mesma "escola". As semelhanças que existem entre os trabalhos dos seus representantes são antes demonstrativas de um desejo partilhado e conscientemente assumido de rejeição de métodos

de escrita tradicionais, mas que se manifesta de um modo muito particularizado em cada um dos escritores unidos nesse projecto.

Volvendo-nos sobre o caso específico de Nathalie Sarraute, deve ter-se em linha de conta que os "tropismes", conceito psicológico sobre o qual assentam as suas novas propostas romanescas, e que a autora define como uma "matière psychologique nouvelle" (Sarraute, 1956, p. 94), dissimulada por detrás da técnica já conhecida do monólogo interior — isto é, "un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tour à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme tandis que continue à se dérouler en nous (...) le flot ininterrompu des mots (Sarraute, 1956, p. 96-97) —, os "tropismes", dizíamos, não surgem no panorama histórico-literário francês do século XX de uma forma absolutamente desgarrada, tal meteoritos perdidos no universo. Subscrever uma linha de trabalho centrada sobre este condeito significa reconhecer o valor de correntes e obras precursoras, tais como o romance interessado na captação da corrente de consciência, inaugurado em 1887 por Edouard Dujardin com **Les Lauriers son coupés**, e a tradição dostoyevskiana da profunda anonimidade psicológica. Na verdade, a obra de Nathalie Sarraute ocupa um lugar à parte no universo do "nouveaux romain": ela afasta-se do puro formalismo e da renúncia ao psicológico para os quais tendia o esforço de novação do género.

Um dos pontos a propósito dos quais insistiu preferentemente a crítica dos "nouveaux romanciers" sobre a narrativa tradicional consistiu no questionamento da validade dos modos de focalização habitualmente prevalecentes. Assim, tanto a perspectiva omnisciente adoptada por narradores demiúrgicos ao estilo balzaquiano, como os esforços de penetração no foro íntimo das personagens por intermédio de perspicazes de tonalidade psicológica, e de que Proust e Dostoievsky constituíam paradigmas maiores, vêem-se definitivamente afastados em favor de uma restrição do campo visual das entidades focalizadoras, circunscrevendo-se, conseqüentemente, a informação diegética, àquilo que se encontrava ao alcance do seu campo de consciência. A importância atribuída à focalização pelo "nouveau roman" — particularmente salientada por Alain Robbe-Grillet em artigo publicado na **Revue des Lettres Modernes** no verão de 1958 (em número inteiramente dedicado ao questionamento das relações possíveis, na época, entre romance e cinema), e intitulado "Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque" — implica, logicamente, toda uma reconsideração do estatuto do narrador e das personagens como vozes da narrativa e, nomeadamente, das relações que entretencem entre si, bem como

do seu papel no que toca à história, do tempo e dos espaços em que se definem e dos objectos que povoam o seu universo.

Escolhemos analisar, respectivamente, os capítulos 18 e 19 do romance de Nathalie Sarraute **Le Planétarium** dado que, pelo modo de estruturação semelhante que apresentam em relação aos restantes capítulos, podem funcionar como modelos da organização textual daquele texto narrativo (2). Ocupam-se ambos da mesma cena (3) — a visita de Pierre a sua irmã Berthe no apartamento desta —, apresentada, no entanto, partir de dois pontos de vista distintos. No capítulo 18 esse evento diegético é focalizado a partir da personagem Berthe, e no seguinte a partir de Pierre.

Adoptando um método de análise inspirado naquele que André Allemand seguiu para o estudo dos textos romanescos sarrautianos, seleccionámos alguns passos ilustrativos da *construção* dos dois capítulos referidos, salientando a importância e o significado das opções focalizadoras. O desmembramento dos dois textos permitir-nos-á colocar em paralelo as situações descritas, facilitando portanto a delimitação do campo de consciência das entidades focalizadoras e, ao mesmo tempo, a demonstração das possibilidades de activação da perspectiva narrativa exploradas em cada texto, e que não deixam de projectar-se no conjunto do romance, perspectivado integralmente.

Mais do que interessado em identificar o campo estritamente visual abrangido pelas entidades focalizadoras, o estudo da focalização (porque especificamente vinculado ao domínio narratológico (Reis, C.; Lopes, A. C. M., 1987, p. 159), visa a delimitação do seu campo de consciência. Acontece que as duas personagens principais em causa nos dois capítulos de **Le Planétarium** seleccionados, para além das motivações que justificam a referida visita naquele preciso momento da diegese, do relacionamento familiar entre elas e do grau do seu envolvimento respectivo na intriga do romance, encontram-se na posição ideal para nos fornecerem a possibilidade de uma delimitação muito nítida do campo de consciência de ambas.

O início dos capítulos 18 e 19, respectivamente, facultam-nos dados muito importantes para uma cabal identificação das entidades focalizadoras, da situação espaço-temporal em que se encontram bem como do relacionamento que as une entre si e, conseqüentemente, do modo de focalização prevalecente.

Começa o primeiro capítulo com a transcrição de alguns pensamentos de Berthe sobre o irmão e o sobrinho, Alain, e sobre as relações que existem entre os três. Supõe-se que Pierre está presente, através da localização de indícios no texto que posicionam a opinião de Berthe sobre o irmão (já enraizada no seu conhecimento anterior) em termos comparativos em relação à situação que experimenta no tempo presente. A ilustrá-lo, citemos o seguinte passo: "(...) cet air terriblement embarrassé, gêné, replié sur lui-

-même qu'il a parfois, *comme en ce moment*, (...) (Sarraute, 1959, p. 199) (4). Esta primeira referência temporal revela-se, para já, importante, na medida em que situa o leitor perante as duas personagens em questão, informando acerca da contemporaneidade narrativa que os três partilham. Esta circunstância é complementada por uma descrição minuciosa do aspecto de Pierre por Berthe. Repare-se que os três participios — “embarrassé, gêné, replié” — são reforçados pelo advérbio de modo “terriblement”. Deste pequeno extracto poderemos ainda inferir informações sobre a distância física a que estes se encontram um do outro, e que é relativamente próxima, caso contrário não seria possível a Berthe aperceber-se de uma forma tão sensível do aspecto do irmão nem do tom da sua voz, “cette voix sourde, un peu enrouée” (Sarraute, 1959, p. 199), que o caracteriza. Por outro lado, situa igualmente o discurso (exclusivamente interiorizado, para já) da personagem focalizadora no próprio momento em que decorre a acção (5).

A simultaneidade temporal da ocorrência do discurso e da focalização do evento diegético que o motiva, e a proximidade espacial das duas personagens (sentadas diante uma da outra, na mesma sala do apartamento de Berthe), circunscreve o campo de consciência de ambas a um horizonte muito preciso. Verificamos que no capítulo seguinte se constata uma situação semelhante. Desta feita, o leitor penetra nos pensamentos de Pierre o qual, situado em face de Berthe, descreve também o seu aspecto e ouve a sua voz (“Elle est là en face de lui, sur le divan, il voit sans avoir besoin de la regarder ses yeux grands ouverts, déjà un peu humides, implorants, il entend sa voix tremblante d'inquiétude contenue, de souffrance” (Sarraute, 1959, p. 215). Também aqui a personagem Pierre assume uma função focalizadora.

Estamos perante um modo de focalização preponderante *interna*, uma vez que cabe às personagens da própria ficção narrativa, e *variável*, dado que ora é atribuída a Berthe, ora a Pierre (6).

A delimitação do campo de consciência das personagens abrange essencialmente, como vemos, e como é natural em Nathalie Sarraute, a interioridade de cada uma das personagens, focalizada a partir de cada uma delas sucessivamente (7). Na passagem que acabamos de transcrever, a *emanação* da actividade focalizadora a partir da interioridade da personagem é subtilmente realçada pelo relacionamento semântico particular dos verbos “voir” e “regarder”: “il voit sans avoir besoin de la regarder”. No entanto, dado o paralelismo do processo repetitivo a partir do qual as cenas são focalizadas, algo de estranho parece caracterizar essa mesma “interioridade” (8). Captar a corrente de consciência de uma personagem não constituía em 1959 grande novidade. Joyce havia publicado o *Ulysses* já em 1922. Por outro lado, e recuando bem longe na história do género podia constatar-

-se que o romance de análise psicológica, preferencialmente incidente sobre personagens bem características e inconfundíveis, não havia cessado de aperfeiçoar-se desde **La Princesse de Clèves**... Preferir contudo a designação de "elle" à de Berthe para uma personagem a que outras personagens chamam "Berthe", e de "il" à de "Pierre" para outra que sofre idêntico processo, e não reproduzir o fluxo de pensamentos respectivo na primeira pessoa como seria "lógico" esperar, deixa o leitor de sobreaviso. Por seu turno, verificar que, apesar do conteúdo do raciocínio que cada uma exerce sobre a situação vivida ser diferente (por exemplo, Pierre e Berthe sentem-se atraídos pelo canto do tapete virado por motivos próprios (9)), o percurso da formação desse raciocínio — salientado pela focalização interna de tipo variável, atribuída sucessivamente a cada uma das duas personagens — é pautado pelos mesmos movimentos interiores de avanço e recuo, confiança e dúvida, ousadia e ensimesmamento, leva-nos sobre a nitidez da individualidade de cada personagem e sobre o sentido da substituição dos pronomes pessoais aos nomes próprios.

Na verdade, se compararmos o modo de representação pessoal no romance tradicional, com o que se passa num romance como **Le Planétarium**, verificamos que, naquele, a atribuição de nomes próprios às personagens ajuda à sua caracterização psicológica e à sua identificação perante as outras personagens. A própria escolha do nome pode constituir um modo de desvendamento do seu foro íntimo, e acaba por deixar rasto na literatura subsequente. Qualquer outra Emma nos fará pensar na Bovary, e Luísa, sua congénere portuguesa, envia, naturalmente para um universo de sonho e idealismo passional, imediatamente situado na literatura romanesca de Oitocentos. Mas como identificar um "il" ou uma "elle"? Enquanto o nome próprio descreve o seu referente, o pronome pessoal não consegue transmitir mais do que uma descrição vazia, incharacterística. A sugestão da falta de identidade pessoal parece-nos ainda ser reforçada, para além do que acabamos de afirmar, pelo modo como é caracterizada a própria entidade focalizadora. Referida por pronomes pessoais de 3ª pessoa, esta não é, de facto, representada como uma consciência independente. É que, segundo Benveniste, a 3ª pessoa "est au vrai une absence de personne" (Benveniste, 1966, p. 242) e, por isso, não pode exercer-se autonomamente, digamos assim, sobre o objecto que focaliza, mantendo-o sob o seu controlo. Ela não é mais do que um "il" ou uma "elle" vazio que se vê a si próprio refractado através do objecto focalizado, e cujas atitudes são em parte determinadas pelas reacções do outro. Se algo mudou na expressão, na atitude e no tom de voz do irmão quando tudo parecia finalmente correr tão bem é porque, "elle le sent", "c'est elle qui le dégoût" (Sarraute, 1959, p. 207). Como se a mesma insegurança ontológica caracterizasse as personagens, que, mais do que indivíduos distintos, se assemelham

estranhamente entre si, partilhando de uma estrutura mental idêntica, numa busca jamais alcançada do outro e cujo percurso é feito de conquistas e de derrotas (10).

Analisemos ainda algumas passagens comparativamente.

Segundo “elle”, no capítulo 18, “Il a l’air de contempler quelque chose en lui-même qui donne ce petit sourire plein d’attendrissement, de contentement... il se renverse en arrière... “Ah, sacré Alain va, qu’est-ce qu’il a encore fait?”, e “Elle sait, elle reconnaît aussitôt ce qu’il regarde en lui-même avec ce sourire fat, le film qu’il est en train de projeter pour lui tout seul sur son écran intérieure” (Sarraute, 1959, p. 204), que nos mostra a que ponto um deles pode penetrar o foro íntimo do outro e acompanhar o fluxo dos seus pensamentos os quais, por sua vez, são referidos na passagem seguinte:

Para “il”, no capítulo 19, “Cet air de faible femme martyrisée, de biche aux abois, dès qu’il le lui voit, fait lever chez lui aussitôt, il ne sait pas pourquoi, une grosse brute, un dur, un mâle qui se vautre, étend ses jambes chaussées de grosses bottes boueuses, ricane, ah, nous sommes ainsi faits, et mon fils, hein, il se posse un peu là, pas une mauviette, un gars, un mauvais garçon, paillard, trousseur de cotillons détrousseur de vieilles dames avaras, il se rengorge, il rit d’un rire fat: “Ah, sacré Alain va, qu’est-ce qu’il a encore fait?” (Sarraute, 1959, p. 217).

Não vamos encontrar em **Le Planétarium** acções muito importantes, nem uma intriga recheada de peripécias susceptível de prender o leitor da primeira à última página como acontece no romance policial, por exemplo. A opção deliberada por uma técnica narrativa que privilegia a focalização descrita tem como consequência um arrastar do tempo diegético, que se eterniza na penetração do discurso interiorizado de umas personagens sobre outras, em prejuízo do avançar da história propriamente dita. Poderíamos dizer que, em Nathalie Sarraute, a história deixa de ser um evento exterior às personagens e contada *a posteriori* por um narrador onisciente que as manobraría tal como num jogo de “marionnettes”, processo a que nos habituara o romance realista e naturalista, para passar a ser aquilo que ocorre na mente de cada personagem, e que toma forma através do confronto entre um discurso que começa por nem sequer ser pronunciado, e a sua verbalização posterior. Na verdade, a captação dos “tropismes” é, antes de mais, um trabalho situado no foro da Linguagem, e não no da acção. Para a autora, referindo as diferenças entre os *actos* propriamente ditos, que “se déploient en terrain découvert et dans la lumière crue du grand jour” (Sarraute, 1959, p. 100), e os “tropismes”, cujo mundo é totalmente interior, situado nos nossos “recoins obscurs”, “les plus infimes d’entre eux, comparés à ces délicats et minuscules mouvements intérieurs, paraissent grossiers et violents” (Sarraute, 1959, p. 100-101).

Qual então a motivação desse discurso e sobre que temas incide? Em **Le Planétarium** ela pode provir, de uma forma imediata e directa, das situações mais banais, tal como acontece, nos capítulos 18 e 19, por exemplo, em torno do canto do tapete levantado por Pierre ao sentar-se, ou, pelo contrário, de situações anteriormente experimentadas pelas personagens e que, de súbito, e através de um encadeamento relacional subtil e muito pessoal com a situação presente, afloram à sua memória, motivando, por sua vez, novos relacionamentos e alimentando um filão de pensamentos quase inesgotável. Seja, por exemplo, o que acontece quando Berthe, a partir do aspecto físico que Pierre apresenta no dia em que a vem visitar e do tom sua voz, ultrapassa o circunstancialismo desse momento e generaliza essas particularidades até ao ponto de fazer delas traços característicos não só da aparência física do irmão como da sua personalidade. Para isso, recua até à infância de ambos, onde encontra indícios que confirmam as suas afirmações posteriores, e acaba por acompanhar, de forma não linear, é certo, mas bastante completa, os principais momentos da vida de Pierre, nos quais vê reflectido um comportamento semelhante. E, no capítulo seguinte, surpreendemos um Pierre trilhando uma via paralela à da irmã. O desejo que sente de debruçar-se e de compor o canto do tapete virado é sancionado pela recordação de "ce geste malheureux qu'il a eu" já há muito tempo perante a avó de ambos, e que passou a assumir as proporções desmedidas de "une de ces choses que la famille n'oublie pas" e de que jamais poderá libertar-se, porque "cela colle à vous pour toujours" (Sarraute, 1959, p. 215).

Tudo se passa como se o modo de focalização utilizado implicasse a impossibilidade de relatar uma história nos moldes tradicionais, e centrasse a acção do romance, quase exclusivamente, nas germinações discursivas das personagens. E dado que estas se enraizam no terreno do seu foro íntimo, parecem ser absolutamente livres de *circularem*, digamos assim, por onde quiserem. Esta possibilidade se, por um lado, parece traduzir à primeira vista uma autonomia completa da personagem face à realidade que se supõe tê-la motivado (seja esta constituída por outra personagem sobre a qual a personagem reflecte, ou um qualquer evento exterior e banal, que preencha a sua vida quotidiana, como a porta da sala de estar de Berthe, por exemplo), pois que a pode relacionar e recompor como muito bem lhe apraz, revela-se, a maior parte das vezes, extremamente angustiante para a personagem donde emana. É que existem sanções. E estas situam-se quer ao nível do próprio discurso ainda interiorizado, quer do discurso já verbalizado (implicando aqui a "resposta" do outro, e a *orientação* que esta, logicamente, impõe ao fluxo do pensamento do interlocutor), mais frequentemente da intersecção entre os dois.

A ilustrar a sanção exercida pelo primeiro tipo de discurso, analisemos o seguinte passo do capítulo 18, ao qual o emprego do verbo volitivo “falloir” no presente do indicativo confere uma tonalidade marcadamente coerciva: “Mais il ne faut pas encore s’abandonner entièrement, il faut contenir ce jaillissement de vie retrouvée, rénovée, que donne la convalescence, l’approche de la guérison (Sarraute, 1959, p. 206). Por seu turno, o facto da passagem ser introduzida por uma conjunção adversativa bem como a conotação restritiva significada quer pelo advérbio de tempo “encore”, quer pela inclusão do advérbio de modo “entièrement” numa proposição negativa, e o próprio campo semântico abrangido pelo verbo “contenir” e pelas expressões “convalescence” e “l’approche de la guérison” (esta ainda não totalmente conseguida, mas entrevedendo-se a sua viabilidade próxima), acentuam a insegurança da personagem e o receio de uma “recaída” na situação de suspeição que antecede imediatamente esta cena. Esta é sintetizada pelas palavras que Berthe dirige ao irmão: “Il est venu me menacer. Il veut me dénoncer au propriétaire. Il va me faire expulser. Mais enfin, est-ce que tu te rends compte?...” (Sarraute, 1959, p. 105).

Também no capítulo 19 encontramos exemplos concludentes da sanção imposta à liberdade de acção da personagem pelo próprio discurso. A atitude prudente de Berthe acima referida é interpretada introspectivamente por Pierre nos seguintes termos, fomentados pela mudança da fisionomia daquela, reflexo, por sua vez, do seu discurso interior: “Il lui semble qu’il se produit en elle comme une sorte de mue, elle se transforme entièrement, d’un seul coup, et apparaît, toute pudique, rougissante, avec un regard purifié d’enfant confiant, heureux.” Em consequência, “il se sent touché. Il la regarde... sûrement, elle comprendra... il n’a jamais su les exprimer, mais elle le connaît, lui aussi, elle connaît ses sentiments...” (Sarraute, 1959, p. 218). Se, através deste passo, entrevemos a possibilidade de um entendimento tácito entre os dois irmãos, e vislumbramos um abrandamento daquela tensão sancionadora, já a informação que Berthe transmite imediatamente depois a Pierre, formulada em discurso directo, isto é, uma vez transmitida por Berthe e ouvida por Pierre (tendo emergido à superfície, para empregarmos a terminologia sarrautiana), provoca reacções completamente diferentes naquele que a profere e naquele que a ouve da boca da irmã que esta fora contactada telefonicamente pelo gerente: “Il sursaute, il s’écarte” (...) “Il sent une douleur, en élançement, quelque chose en lui tire, appuie... ce n’est pas cela, ce n’est pas ce qu’elle vient de faire pénétrer en lui, qui fait si mal... (Sarraute, 1959, p. 218-219). Berthe, por seu turno, perde completamente a confiança que havia adquirido e reencontra os receios de que havia, por momentos conseguido libertar-se: “Il sursaute, il s’écarte pour mieux la voir [...] Sa voix est un peu rauque, il lui fait peur... il ne va pas maintenant l’abandonner?” desejando que o irmão não altere o bom enten-

dimento que reina agora entre ambos: "Qu'il garde tout son sang froid..." (Sarraute, 1959, p. 1959, p. 206-207).

Como já tivemos ocasião de constatar (11), torna-se curioso verificar que a predominância da focalização interna variável em **Le Planétarium** dá lugar a um paralelismo muito próximo entre alguns capítulos, cujos textos retomam muito minuciosamente o "objecto" da focalização, reproduzindo quase textualmente por vezes as mesmas passagens. Não fora a impossibilidade gráfica (e humana, no que toca à sucessividade progressiva imposta pela própria actividade da leitura) de apresentar as várias cenas em simultâneo, a leitura de **Le Planétarium** seria bem facilitada pela *desconstrução* material do próprio texto, a qual permitiria uma visão global das várias dimensões que a escrita sarrautiana permite apresentar num mesmo tempo diegético. Uma leitura possível do título do romance a partir da análise da focalização levaria a concebê-lo como o local onde se movem vários focos focalizadores colocados na órbita de estrelas fixas, constituídas estas pelas várias cenas que o compõem, edificando um universo planetário vivo.

Estamos na verdade perante uma narrativa descontínua, em que se passa abruptamente, de um capítulo para o outro, do campo de consciência de uma personagem para o de outra.

Tratando-se, nos dois capítulos em causa, de um encontro entre duas personagens familiares, unidas por um passado comum e tendo acompanhado mutuamente a existência de cada um, seria de supor um bom relacionamento entre ambos. No entanto, se é um facto que ambos reconhecem "la force indestructible de leurs sentiments" (Sarraute, 1959, p. 206) também não deixa de ser verdade que "l'excès même de sécurité leur donnait ce besoin de s'exciter de temps en temps par ces joutes brutales, ces jeux cruels..." (Sarraute, 1959, p. 106). Completando-se e esclarecendo-se mutuamente por vezes, não raro também, todavia, os campos de consciência das duas personagens excluem-se radicalmente abrindo um fosso de desconfiança entre ambas. Sejam ainda um exemplo os seguintes passos extraídos respectivamente do capítulo 18 e do seguinte, ambos referindo a questão debatida entre Berthe e Pierre sobre a melhor forma de investimento financeiro para as suas economias e, em particular, a posição a tomar por Berthe perante a opinião do conselheiro financeiro Jardot sobre as cotações do petróleo. Eis o primeiro extracto, introduzido por Berthe, numa tentativa de aproximação humilde do irmão, pedindo-lhe o seu conselho (logo, aparentando considerar o seu parecer), e procurando redimir-se a pós um breve desentendimento anterior: "Ecoute, je voudrais que tu me dises... Jardot me dit que les pétroles ont encore monté. Il me conseille de vendre maintenant. Je voulais justement te demander... Qu'est-ce que tu me conseilles? Moi j'aurais préféré attendre un peu... Qu'est-ce que tu crois?"

(Sarraute, 1959, p. 212). O mesmo passo surge quase textualmente (12) reproduzido no capítulo seguinte, ouvido por Pierre, que refere a atitude de Berthe, debruçada sobre ele, uma mão colocada sobre o seu braço: "Ecoute... je voudrais que tu me dises... Jardot me dit que les pétroles ont encore monté. Il me conseille de vendre maintenant. Je voulais justement te demander... Qu'est-ce que tu en penses? Moi, j'aurais préféré attendre encore un peu. Qu'est-ce que tu crois?" (Sarraute, 1959, p. 224). Berthe sente-se tranquila com o conselho dado pelo irmão — "Son frère est là, auprès d'elle, il est fort. Que quelqu'un s'avise maintenant de la tarabuster, de la tromper..." (Sarraute, 1959, p. 213) —, cuja reacção imediata ao pedido de Berthe se traduz, no entanto, por um encolher de ombros e um desviar do olhar, não se considerando à altura de dar-lhe conselhos uma vez que ela teve um bom mestre no marido, Henri (Sarraute, 1959, p. 212). Já a interpretação de Pierre ao pedido de Berthe desmitifica cruamente, pelo contrário, a atitude conciliatória que esse pedido pretende significar. E Pierre considerará que "c'est comique de la voir apparaître sous ce déguisement: le loup sous la peau d'un agneau, imitant ses bêlements... conseille-moi, je ne sais pas, qu'est-ce que tu crois, je suis si seule, si naïve, toi tu es fort, tu comprends... vins à mon aide... Mais il voit briller ses yeux, luire ses longues dents... solide, prudente, méfiante, ele en remontrerait à n'importe quel homme d'affaires quand il s'agit de calculs, de placements... Plus de "vapeurs" quand il s'agit de cela, plus de tremblements, elle s'est très bien renseignée, elle a probablement déjà pris sa décision (Sarraute, 1959, p. 225).

Este exemplo demonstra ainda a importância do modo de focalização adoptado não só para a caracterização da personagem sobre a qual se exerce mas também da personagem que funciona como agente focalizador. Com efeito, dada a carga de subjectividade que acompanha a actuação das personagens na economia romanesca — e a que um estudo da focalização pode ser estranho, empenhado que está em descrever o seu campo de consciência —, a posição focalizadora que adoptam, bem como a selecção dos elementos sobre os quais se exerce a sua atenção, são reveladoras do seu próprio grau de envolvimento pessoal perante aquela, envolvimento esse considerado o prisma da emotividade quer do seu posicionamento ideológico.

A relação entre Berthe e Pierre caracteriza-se pela instabilidade, nesta se conjugando sentimentos contraditórios tais como o ódio e o amor, o respeito e o desprezo, a admiração (quase veneração) e a humilhação. Assim é que, por exemplo, num espaço de tempo relativamente curto, Berthe "a envie de le prendre par le col de son veston, de le redresser, de le pousser brutalement et de la maintenir appuyé au dossier de son fauteuil pour le forcer à la regarder, à l'écouter..." (Sarraute, 1959, p. 203), considera-

-o um "pauvre bougre" que "lui fait de la peine" (Sarraute, 1959, p. 205), para referir pouco depois os "liens de sang" indestrutíveis entre ambos, e cair de seguida na maior prostração, porque se o aspecto dele mudou "elle le sent", "c'est elle qui le dégoût" (Sarraute, 1959, p. 207). Por seu turno, Pierre sente que Berthe "l'agace" (Sarraute, 1959, p. 216), o seu ar martirizado transforma-o, numa reacção intempestiva e violenta, numa "grosse brute" (Sarraute, 1959, p. 217), para se recolher pouco depois na contemplação dos sentimentos fraternais que o unem à irmã, "il n'a jamais su les exprimer, mais elle le connaît, lui aussi, elle connaît ses sentiments..." (Sarraute, 1959, p. 218), desprezando-a vilmente em seguida, ao compará-la metaforicamente a um lobo vestindo uma pele de cordeiro, e repetindo sarcasticamente as palavras que Berthe lhe endereçara: "conseille-moi, je ne sais pas, qu'est-ce que tu crois, je suis seule, si naïve, toi tu es fort, tu comprends... viens à mon aide..." (Sarraute, 1959, p. 224-225).

A instabilidade que caracteriza as relações entre as duas personagens torna-se particularmente notória se atentarmos na falta de encadeamento lógico entre o discurso interiorizado dos pensamentos das personagens e a sua verbalização, tal como é percebida, manifestada sob a forma de diálogo.

A contradição entre aquilo que as personagens sentem realmente e aquilo que dizem por um lado, e aquilo que os outros percebem, por outro, é flagrante. Desmitifica-se assim, de um modo cruel, a veracidade das relações interpessoais fundamentadas na coerência do discurso oral. Este corrompe a autenticidade do indivíduo e não a expressa minimamente. Falsa, a realidade romanesca de aparências a que estamos habituados, é vista por Nathalie Sarraute como um "trompe-l'ceil" que é preciso rejeitar. Assim, para a autora, uma nova tarefa se impõe ao romancista "moderno": ele deve centrar a sua "pesquisa" naquela "substance anonyme" que constitui a verdadeira realidade (Sarraute, N., 1963, p. 437). Esta não se situa já ao nível daquilo que "tout le monde voit, que tout le monde, autour de soi, perçoit du premier coup d'ceil. Não se trata já de "une réalité connue, prospectée étudiée, remâchée", de uma "réalité depuis longtemps exprimée, dans des formes elles-mêmes connues, reproduites, utilisées mille fois, mille fois imitées (Sarraute, N., 1963, p. 432). Não diferindo muito, no fundo, de todos os escritores que se pretendem inovadores, Nathalie Sarraute procura nos domínios do ainda inexplorado uma matéria romanesca virgem. A sua escolha situa-se na área do não-dito, das fermentações larvares que precedem os enunciados verbais, espécie de "magma confus" (Sarraute, N., 1963, p. 432), que tem vindo a explorar desde 1932, data em que começou a escrever **Tropismes**, e a que, em 1956, deu o nome de "sous-conversation", no seu conhecido artigo "Conversation et sous-conversation". Ouçamos o que diz aqui precisamente sobre o novo modo de conceber o diálogo, considerado como o ponto de chegada ou como uma das etapas desses

"dramas souterrains": 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, N., 1956, p. 118) (13). São justamente essas transições subtis entre o mundo subterrâneo da "sous-conversation" e o da superfície que constituem o verdadeiro lugar do diálogo sarrautiano. Este exerce-se não só, como naturalmente se esperaria, em discurso directo entre dois interlocutores, mas, no momento da enunciação, surgindo sobrecarregado pelo peso de toda a preparação que o motivou interiormente. Assim, um enunciado de Pierre como este: "Jardot par moments me fait l'effet d'être complètement idiot, je t'assure... C'est complètement idiot ce qu'il te dit... Non, mais tu te rends compte... Il n'y a pas le moindre signe ni ici ni aux Etats Unis que la hausse soit sur le point de s'arrêter. Au contraire, si tu veux mon avis, je crois qu'elle ne fait que commencer. Si tu vends, tu risques de rester je ne sais pas combien de temps avec tes disponibilités sur le bras, à regarder grimper les cours..." (Sarraute, 1959, p. 226), introduzido graficamente apenas pelas aspas, é precedido por uma movimentação interior de uma agressividade tal que solicita uma descrição em termos de campanha militar: "Comme sur le champ de bataille les troupes que le général fait transporter sur le point à coup menacé, toutes ses forces mobilisées aussitôt s'attaquent à cet ennemi surgi soudain, à cet imbécile, ce criminel..." (Sarraute, 1959, p. 226).

A transcrição dos diálogos em **Le Planétarium** apresenta ainda outra particularidade. São completamente postos de parte todos os elementos enunciativos do tipo "dit-il" e "dit-elle". E esta opção, em nosso entender, respeita perfeitamente e de um modo muito explícito a definição sarrautiana de diálogo a que aludimos acima, bem como o modo de focalização pre-valecente. As marcas tradicionais do discurso directo tinham de ser abolidas para se conseguir tornar audível a "sous-conversation". Conservá-las, significa transferir para um narrador identificável (extra ou intradiegetico, e com tonalidades de onisciência) a responsabilidade do foco narrativo, bem como da voz narrativa, inviabilizando a "imersão" do leitor no universo de "tropismes" em que se situam as personagens, e que parece orientar toda a sua actuação, bem como assumir a própria narração. A eliminação daqueles elementos possibilita um afloramento subtil do discurso interiorizado, através de diálogos que não instituem ruptura na sua tessitura (não obstante, evidentemente, as reacções inesperadas que muitas vezes provocam e que testemunham a dificuldade da comunicação verbal entre as personagens, a falta de correspondência entre a realidade interior e exterior).

A diminuta presença de acções, preterida em favor do que chamámos a "imersão" no mundo subterrâneo das personagens, leva, em **Le Planétarium**, ao predomínio do discurso, seja ele verbalizado ou não. Dispensado o narrador encarregado de contar as acções que constituem a história, coloca-

-se a questão de saber quem “diz” **Le Planétarium**. Se há sempre “alguém” “qui fait (...) sonner les cloches de Rome” (Kayser, 1970, p. 509), como demonstrou claramente Wolfgang Kayser em artigo já longínquo, a propósito da questão genérica da presença do narrador no romance, nós diríamos, com Roger McLure, autor de um estudo relativamente recente sobre **Le Planétarium** que, neste romance, essa entidade é o próprio discurso, e que, neste texto, a *linguagem* se diz a si própria (McLure, 1987, p. 45-66).

Em virtude do modo de focalização cujas características específicas temos vindo a identificar a partir da análise de alguns passos expressivos dos capítulos 18 e 19 em **Le Planétarium**, podemos ainda considerar, com Françoise Van Rossum-Guyon que, neste romance, “l’importance prise par les répétitions et les inversions textuelles, attire en outre l’attention sur la spatialité du texte qui était jusqu’ici oblitérée” (Van Rossum-Guyon, F., 1972, p. 224). Na verdade, o retorno obstinado das mesmas imagens, objectos, espaços, se bem que diferentemente focalizados obriga-nos a pensar diferentemente a importância do espaço em **Le Planétarium**. Este deixa de ser o mero cenário em que movem as personagens e em que decorre a acção, para passar a ser o local da projecção do universo imaginário de cada personagem, que o desmembra em pequenos objectos ou pequenas parcelas, desligados do conjunto de que fazem parte e tomados na sua singularidade. Uma singularidade não considerada em si própria, mas pelas evocações que pode proporcionar. Assim, e se bem que no início do romance nos sejam fornecidos elementos suficientes para formularmos uma ideia sobre o apartamento em que tante Berthe vive, constatamos que as poucas descrições do romance são extremamente estilizadas e não constituem, de modo nenhum, “pausas” num pretendo avançar da história.

Se tomarmos como exemplo um dos motivos espaciais obsessivos nos referidos capítulos — o canto do tapete inadvertidamente revirado por Pierre ao sentar-se no sofá em casa de Berthe — verificamos que ele funciona como o foco despoletador de todo um universo de retrospectivas, de reflexões sobre a situação presente e de prospecções no futuro por parte de Berthe e de Pierre, respectivamente.

Repare-se nos seguintes passos, reproduzindo todas as referências ao tapete nos dois capítulos. Após variadas reflexões sobre a personalidade do irmão, que em nada abonam em favor deste, e após confessar ter perdido as esperanças sobre uma modificação no seu carácter, Berthe olha para ele: “Il l’écoute à peine, il fixe des yeux fascinés sur le coin du tapis qu’il a retourné tout à l’heure en venant s’asseoir... Le voilà qui se penche, sa nuque se gonfle et rougit... il étend la main, saisit le tapis... [...] Rien maintenant ne pourrait l’arracher à ce coin de tapis retourné... (Sarraute, 1959, p. 203). O mesmo tapete visto por Pierre: “Ce coin de tapis, là, devant ses pieds, qu’il a retourné tout à l’heure en avançant son fauteuil — il ne peut en détacher les yeux: sur

la bigarrure soyeuse du tapis ce coin forme um triangle de trame grisâtre et rugueuse que borde sur un côté une frange en désordre. Il a envie de se pencher, d'étendre la main, mais il n'ose pas... (...) Non, impossible, il faut se retenir, ce serait comme ce geste malheureux qu'il a eu (...) (Sarraute, N., 1959, p. 215). "Tant pis, il ne bougera pas." (...) "la frange est emmêlée, le triangle se bombe fortement à sa base puis s'aplatit jusqu'à son sommet... ce sera l'affaire d'une seconde... il étend la main... (...) il saisit le coin du tapis par sa frange, il le soulève, il le rabat, l'aplatif... (...) il égalise la frange en la peignant rapidement avec ses doigts, il se redresse et se cale dans son fauteuil; Voilà qui est fait enfim" (Sarraute, N., 1959, p. 216).

Estas passagens são reveladoras da instabilidade que caracteriza não só as relações entre os dois irmãos bem como a própria personalidade de cada um, a qual se revela no confronto consigo mesmo. As personagens são o seu discurso e o das outras que sobre si se exerce. Daí a importância do uso do presente numa narrativa em que multiplicidade dos pontos de vista se relaciona com a "relativização da palavra" de que nos falava André Gardies no Congresso de Cerisy sobre o "nouveau roman" em 1971 (Gardies, A., 1972, p. 190). Na verdade, o que se lê em **Le Planétarium** passa-se no momento da leitura. Não tem passado nem futuro.

Fortemente condicionada pelo uso de uma focalização interna que parte fundamentalmente da interioridade discursiva da personagem e que se exerce sobre si própria ou sobre o universo do seu "interlocutor", a dilatação temporal do instante psicológico de que o discurso pretende dar-nos conta, através de um presente sem fim, é justificada por Nathalie Sarraute pelo facto de que, como esta afirma no próprio texto de **Le Planétarium**, "on n'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 ete ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste" (Sarraute, 1959, p. 33) (14).

Factores como a multiplicidade dos pontos de vista, a discontinuidade narrativa, a ambiguidade diferenciadora entre os estados mentais do "il" e "elle" pelos quais são designadas personagens que partilham da mesma insegurança ontológica, fragilmente dependentes do discurso alheio, e o uso de um presente estagnante, sensíveis não só nos dois capítulos analisados mas projectando igualmente ao longo do romance, contribuem para a desconstrução do universo romanesco tradicional, alicerçado sobre a personalidade marcada de um narrador focalizador, de personagens bem delineadas, e todo feito de modelizações temporais girando em conformidade com uma progressão temporal linear teleologicamente idealizada.

Hermínia Amado
Universidade de Aveiro

NOTAS

(1) Não deixa de ser curiosa esta afirmação de Nathalie Sarraute, quando lembramos da importância do cinema para contemporâneos seus como Alain Robbe-Grillet ou Marguerite Duras, por exemplo. Por outro lado, e se bem que o cinema esteja particularmente presente no espírito e nos trabalhos de muitos "nouveaux romanciers" (citamos, para além dos já mencionados, Claude Ollier, Philippe Sollers ou Michel Butor), é um facto que, apesar de estarem ambos comprometidos com a *narrativa*, "nouveaux roman" (porque ainda "romance") e cinema fazem uso de materiais e de técnicas muito específicos, impossibilitando qualquer transferência linear de um para o outro. E por isso André Gardies concluía, já em Julho de 1971 em Cerisy-la-Salle que "les contraintes de la pratique filmique sont telles que le romancier devenu cinéaste est astreint à l'être absolument ou à n'être pas" (Gardies, A. 1972, p. 198).

(2) Esclareça-se, contudo, que tal numeração não existe no romance, onde nenhum capítulo é encimado por título ou numeração específicos. Permitimo-nos efectua-la por meras razões de identificação didáctica.

(3) Empregamos aqui esta expressão no sentido dramático. Na verdade, a estrutura narrativa de *Le Planétarium* faz-nos pensar no que se passa relativamente às peças teatrais. Cada capítulo reenvia a um drama interpessoal, o qual, apesar de relacionado de um modo polifónico com os anteriores e os que se lhe sucedem, não deixa por isso de ser susceptível de erguer-se sobre esse universo e de permanecer autonomamente significante.

(4) Itálico nosso.

(5) A designação de "acção", neste caso específico e referindo um tipo de actividade como esta, consistindo, basicamente, na formulação da opinião de uma personagem sobre outra, e no acompanhamento das suas reflexões, não deve ser entendida como remetendo para uma actividade exterior à personagem, como acontecia nos chamados "romances de acção", mas remetendo para as transformações que o discurso é susceptível de provocar no próprio universo interior das personagens que a exercem e sobre as quais se exerce, como veremos.

(6) Empregamos a terminologia genettiana em Genette, G., 1972, p. 206 ss.

(7) Repare-se que esta é uma técnica narrativa frequente neste romance, considerado na globalidade, em que poderia ser ilustrada também exemplarmente pelo capítulo X. Neste, o encontro entre Alain, o pai e Germaine Lemaire é trabalhado três vezes segundo focalizações diversas.

(8) O desmembramento dos dois capítulos demonstra o paralelismo da construção das várias cenas que os compõem, ao ponto de serem por vezes textualmente repetidos fragmentos de discurso.

(9) Berthe porque o irmão parece obcecado pelo tapete, Pierre porque o que facto de ter virado o tapete passa a motivar uma comparação com uma experiência anterior, situada na infância, e censurada pela irmã, ao mesmo tempo que o facto de aquele não estar na posição correcta o incomodar, relectindo-se este mal-estar no seu comportamento, esquecendo-se dele depois de o endireitar e recuperando a confiança perdida.

(10) E aqui antevemos a possibilidade de uma leitura de teor psicanalítico de *Le Planétarium*, que ultrapassaria, naturalmente, o âmbito deste estudo. A distinção masculino/feminino subjacente ao emprego de formas distintas do pronome pessoal não parece de facto corresponder a um universo mental muito diferenciado, no caso respectivo de Berthe e Pierre. Na verdade, tanto um como o outro partilham dos mesmos movimentos interiores de avanço e recuo, etc., que assinalámos anteriormente. Se é certo que Pierre se vê como "un dur" (Sarraute, 1959, p. 217), também não é menos verdade que Berthe se preocupa com futilidades tais como o pormenor da concordância das cores de uma parede e de um cortinado no seu apartamento ou o efeito do fecho de uma porta sobre a madeira de que esta é feita. Estranhamente porém, Berthe é vista pelo irmão reflectindo uma boa ponderação financeira, sendo bem capaz de decidir sem o apoio de Jardot nem o seu próprio conselho sobre a solução a dar às suas acções; Pierre é visto por Berthe como um pai falhado, incapaz de impor a sua autoridade a um filho mimado...

(11) V. (8).

(12) E estamos em crer que as pequenas diferenças existentes não alteram o sentido, antes revelam a "infidelidade" que caracteriza frequentemente a audição do discurso de outrém.

(13) Itálico nosso.

(14) A questão da temporalidade no "nouveau roman" é também uma preocupação de Robbe-Grillet. No entanto, "ce présent qui s'invente sans cesse; (Robbe-Grillet, 1964, p. 168) de que nos fala em *Pour un nouveau roman*, e que, em seu entender, caracteriza a escrita moderna, perde, na sua obra, o seu significado em virtude da técnica do "gommage". Em Nathalie Sarraute, pelo contrário, os instantes infinitamente prolongados são gerados do seu próprio sentido.

BIBLIOGRAFIA

ALLEMAND, A. — *L'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1980.

BENVENISTE, E. — *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard, 1966

CORREIA, M. H de P. — *Ponto de vista: contributo para o repensar da questão*, "Revista da Faculdade de Letras de Lisboa", 1985 n.º 3, 5ª série, p. 129-143.

GARDIES, A. — **Nouveau roman et cinéma: une expérience décisive**, in "J. Ricardou e F. van Rossum-Guyon", 1972, pp.185-199.

GENETTE, G. — **Figures III**, Paris, Editions du Seuil, 1972.

GENETTE, G. — **Nouveau discours du récit**, Paris, Editions du Seuil, 1983.

KAYSER, W. — **Qui raconte le roman?**, "*Poétique*", 4, 1970, pp. 498-510.

MCLURE, R. — **Sarraute: Le Planétarium**, London, Grant & Cutler Ltd., 1987.

REIS, C.; LOPES, M. C. M. — **Dicionário de narratologia**, Coimbra, Almedina, 1987.

RICARDOU, J; VAN ROSSUM-GUYON, F. (eds.) — **Nouveau roman hier, aujourd'hui**, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972.

ROBBE-GRILLET, A. — **Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque**, "*La Revue des Lettres Modernes: Histoire des Idées et des Littératures*" (título genérico: Cinéma et roman: éléments d'appréciation), 36-38, 1985, pp. 128-130.

SARRAUTE, N. — **L'ére du soupçon**, Paris, Gallimard, 1956.

SARRAUTE, N. — **L'ére du soupçon**, in "*N. Sarraute*", 1956, pp. 53-77.

SARRAUTE, N. — **Conversation et sous-conversation**, in "*N. Sarraute*", 1956, pp. 79-124.

SARRAUTE, N. — **Le Planétarium**, Paris, Gallimard, 1956.

SARRAUTE, N. — **Nouveau roman et réalité**, "Revue de l'Institut de Sociologie", Université Libre de Bruxelles, XXXVI, 1963, pp. 431-467.