

ASPECTOS DO NOVO ROMANCE

ZÍLIA MARA SCARPARI SCHMIDT

O chamado "Nouveau Roman" já não é tão novo quanto seu nome pode nos fazer crer. Entre as duas obras que procuraram traçar as diretrizes da nova ficção dos anos cinquenta e sessenta (*L'ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute, 1956 e *Pour un Nouveau roman*, de Alain Robbe-Grillet, 1963) e as últimas publicações de Jean Ricardou, principal teórico das atuais tendências⁽¹⁾, a evolução é sensível. Um exame cauteloso poderia detectar muitas diferenças que separam duas gerações de romancistas que, aliás, jamais apresentaram perfis homogêneos. Limitar-nos-emos, contudo, ao esboço das principais características destas duas gerações e, abandonando em seguida as diferenças, tentaremos mostrar alguns dos procedimentos que poderiam identificá-las.

I

NOVO ROMANCE E NOVÍSSIMO ROMANCE

A primeira geração do Novo Romance continua a insurreição contra os moldes da tradicional ficção balzaquiana. O homem do século XX não pode mais assistir passivamente ao desenvolvimento artificial de uma intriga sólida, num mundo romanesco estável, coerente e reconfortante. Por outro lado, o novo romance não pode igualmente seguir a trilha da literatura engajada de após-guerra, quando existe a consciência de que a função da arte não é apontar para significados já existentes, comunicar um saber apriorístico, mas fundar novos significados, gerar novos sistemas de signos. Trata-se de cultivar um "romance experimental" (num sentido bem diferente do de

1 Suas obras estão relacionadas na bibliografia final.

Zola), profundamente marcado pela pesquisa fenomenológica. Aparecem então os trabalhos de Nathalie Sarraute, Michel Butor, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Robert Pinget, Claude Simon, Claude Ollier, Alain Robbe-Grillet, precedidos dos de Samuel Beckett. A crítica fala de uma "nouvelle vague" do romance, de "escola de Minuit" (a editora Minuit foi a primeira a acolher os novos romancistas), de "escola do olhar", de "romance objetal", de "anti-romance" e, finalmente, de Novo Romance. Este se caracteriza "grosso modo" pela divisão da unidade diegética, por construções sofisticadas, pelos excessos da descrição objetal, pela subversão da categoria do personagem e do narrador. Apesar de toda revolução, ainda é possível encontrar uma estrutura relativamente unitária; em outras palavras, consegue-se ainda "resumir a história" (**La Modification, Les Gommès, Le Voyeur**, etc.), traçar, embora com dificuldade, o perfil de um Léon Delmont, reconhecer a técnica do ponto-de-vista mais ou menos fixo ou constante (**La Jalousie, Les Gommès, Le Voyeur**). É o anti-romance ou o romance da anti-representação.

A segunda geração é representada por Jean Ricardou, Philippe Sollers, J. Louis Baudry, Jean Thibaudeau, que se agrupam em torno das edições Seuil e da revista *Tel Quel*, donde o nome de "romance telqueliano", que varia entre as designações de "Nouveau Nouveau Roman", "Néo-Nouveau Roman" e — acrescentaríamos — Novíssimo Romance. Embora não publicadas pela Seuil, incluímos aí as últimas produções de Robbe-Grillet e de Claude Simon⁽²⁾. Percebe-se, nesta geração, a influência dos trabalhos de lingüística estrutural, bem como uma orientação marxista. É o período subversivo e radical do Novo Romance. Philippe Sollers, por exemplo, denuncia "a ideologia positivista do Novo Romance, que oscila entre uma sobrevivência psicológica (e aqui ele se refere ao psicologismo de Nathalie Sarraute e à sua exploração da técnica da corrente de consciência) e um descricionismo decorativamente estrutural"⁽³⁾. Uma diegese completamente plural incita a "guerra" de narrativas. É vã a procura de uma narrativa unitária. Do estado de agressão à unidade empreendida pela primeira geração, passa-se ao estado de uma unidade impossível.

2 Consultar bibliografia final. Deste modo, toda citação de textos literários será acompanhada simplesmente do número da página em que se encontra.

3 Citado por BOTHOREL, Nicole et alii. **Les nouveaux romanciers**. Paris, Bordas, 1976, p. 16. Traduzimos as citações teóricas a fim de uniformizar o trabalho. O texto literário também foi por nós traduzido. Esta, porém, é acompanhado de sua versão original em notas de rodapé.

A narrativa é violentada, a categoria do personagem é simplesmente abolida. O anti-romance ou anti-representação evolui para o auto-romance, auto-representação ou auto-reflexão. Propõe-se um romance que se escreva sozinho e não mais, por exemplo, na perspectiva de um personagem ciumento (**La Jalousie**), de um tipo obsessivo (**Le Voyeur**) ou pela consciência de um burguês insatisfeito (**La Modification**). Ao neo-realismo fenomenológico Ricardou opõe o "escriturismo": o tema do livro será sempre a sua própria composição, o romance não é mais a escritura de uma aventura, mas a "aventura de uma escritura"⁽⁴⁾. A escritura deve ser explorada como um espaço particular. A fábula não preexistirá à intriga. A própria linguagem será simultaneamente material romanesco e narração que, agora indissociáveis, vão refletir um fenômeno de auto-fecundação do texto.

O Novíssimo Romance insiste na noção de texto como uma prática semiótica, um processo de produção de sentido, situado num espaço de confluência de muitos textos que serão absorvidos, refutados ou transformados.⁽⁵⁾ É uma escritura-leitura da qual autor e leitor são entidades participantes. É nesta mesma perspectiva que o romance se quer um espelho de seus próprios princípios narrativos, diante do qual o leitor é coagido a encontrar, sozinho, as regras do jogo e, deste modo, impelido a participar da produção do texto, numa atividade altamente consciente.

II

REIFICAÇÃO e CONTRA-REIFICAÇÃO

1. A morte do personagem e a flutuação do ponto-de-vis'a.

Os personagens do Novo Romance caracterizam o mundo reificado em que vivemos, a época atual que, segundo Robbe-Grillet, é antes a do número de matrícula.⁽⁶⁾ Temos o que humoristicamente se chamou de "robots-grillés", devido ao tratamento sádico a que são submetidos os autômatos grilletianos. Na moderna sociedade capitalista a biografia, a psicologia do indivíduo perdem a importância.

4 RICARDOU, Jean. **Problèmes du Nouveau Roman**. Paris, Seuil, 1967. p. 111.

5 Cf. KRISTEVA, J. **Semiotikè; recherches pour une sémanalyse**. Paris, Seuil, 1969. 380 p.

6 ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris, Gallimard, 1963. p. 33.

Ele se torna um episódio acidental na História e, conseqüentemente, na "história" do romance. Assim, em **La Bataille de Pharsale** (Claude Simon), o personagem é reduzido à letra O — que também pode ser entendida como zero. E por O se designa ao mesmo tempo o observador (o tio), o objeto observado (o sobrinho), um homem e uma mulher. Em **La Maison de Rendez-Vous** (Robbe-Grillet), Lady Ava, Eva Bergmann e Jacqueline são a mesma pessoa. Os nomes não identificam ninguém e, lembrando curiosamente os do mundo do cinema (Ava, Bergmann, Kim, Lauren), parecem querer salientar seu próprio caráter ficcional e mentiroso, num espaço onde tudo é teoricamente possível, porque aí a realidade é uma ilusão e o caráter lúdico uma constante. Daí os nomes obedecerem, muitas vezes, a um jogo fônico gratuito. Tal é o caso das "variantes livres" **Matadier, Monoret, Montaret, Montalet** (*Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet), **Lauren, Laureen, Loraine** (*La Maison de Rendez-vous*), etc.

Os personagens são, pois, submetidos a uma série de variantes e de duplos. A multidão extravagante das heroínas e de heróis estereotipados da paraliteratura que invadem **Projet pour une révolution à New York** (Robbe-Grillet) desnorteiam o leitor, destruindo qualquer tentativa de identificação.

Enfim, o personagem é reduzido à noção de pessoa gramatical.

Não podemos deixar de lembrar aqui a lição de Emile Benveniste⁽⁷⁾. O pronome **eu** é desprovido de toda referência material, é um signo vazio, sem entidade lexical, e só existe na situação de discurso. O pronome de segunda pessoa tem as mesmas características, pois se define paralelamente ao eu. "Desprovidos de referência material (...), nada asseverando, eles não estão submetidos à condição de verdade e escapam a toda denegação"⁽⁸⁾. Por esta razão, talvez, é que o Novo Romance faz destes pronomes um uso abusivo. Quanto à terceira pessoa, ela é, na realidade, uma não-pessoa porque remete a uma situação objetiva, extradiscursiva. Trata-se de um puro substituto e, como tal, permite no Novo Romance as mais variadas substituições e metamorfoses: **ele** pode referir-se a todos os elementos masculinos da ficção; **ela** pode referir-se a todos os elementos femininos. Isso

7 BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966. 356 p.

8 Ibid. p. 254.

se não considerarmos que o Novo Romance confunde os gêneros (o caso de *O*, por exemplo). E se a terceira pessoa substitui todo nome próprio ou todo substantivo comum, ela acaba, num caso limite, por substituir o pronome **eu**. Daí o nomadismo dos pronomes, a livre circulação do **eu** ao **ele** e vice-versa.

Vejamos alguns exemplos de **Projeto para uma revolução em Nova Iorque**:

O **homem** é muito mais forte que essa, frágil adolescente cuja resistência é inútil, divertida e irrisória. Ele soltou-lhe, os lábios, num gesto rápido, para agarrar os dois pulsos (...) Quando pareceu morta, **soltei-a do meu braço.**⁽⁹⁾

Eis uma livre substituição do **homem** por **ele**, depois por **eu**. A cena se refere mais propriamente a uma violência deliberada contra o processo de enunciação do que à violação da jovem Laura.

O exemplo seguinte ilustra a passagem do **eu** ao **ele**, depois ao **personagem**:

Não posso dizer o que fizeram em seguida, porque **retomei** imediatamente meu caminho (...) Entretanto **ele** não deixa de continuar seu caminho, até mesmo apressando o passo (...) Lá embaixo, como se pensasse estar dali em diante fora de vista, o **personagem** suspeito se põe a descer a invisível escada de uma boca de metrô...⁽¹⁰⁾

Outras vezes, mesmo sem mudança de pronome, a identidade do narrador varia. É o que acontece na passagem de **Projeto** em que JR

9 "L'homme est beaucoup plus fort que cette frêle adolescente dont la résistance est sans issue, amusante et dérisoire. Il lui a d'un geste prompt lâché les lèvres pour saisir les deux poignets (...) Quand elle a semblé morte, j'ai relâché mon étreinte". ROBBE-GRILLET, A. *Projet pour une révolution à New York*. Paris, Minuit 1970. p. 18-19. Os grifos na tradução são nossos.

10 "Je ne peux dire ce qu'ils ont fait ensuite, car je me suis immédiatement remis en marche (...) Cependant il ne continue pas moins sa route, pressant même le pas. (...) Là-bas, comme s'il pensait être désormais hors de vue, le personnage suspect se met à descendre l'invisible escalier d'une bouche de métro..." *Projet*... p. 22-23.

é enviada à casa de Laura pela agência de informações da qual o personagem-narrador é membro quando, subitamente, JR se apropria do nós do narrador, designando-se a si e a Laura por este pronome:

Nós enviamos então JR, exuberante moça de raça branca (...). Depois **nós** ficamos quietas as duas durante algum tempo que me pareceu bastante longo.⁽¹¹⁾

A partir daí, escorrega-se de JR ao narrador e vice-versa, tornando-se cada vez mais difícil identificar o sujeito da enunciação. O posto do narrador está sempre disponível para ser livremente preenchido por qualquer personagem, extra ou intradieético, pela voz de uma fita gravada e, até mesmo, pela do narrador de um romance policial "em abismo"...

O narrador está portanto simultaneamente no exterior e no interior de sua própria narração, uma narração que tem uma autonomia que lhe escapa.

Personagem, narrador e narratário são reduzidos a palavras, a atores gramaticais, confundindo-se tanto os níveis do enunciado e da enunciação, como o universo literário e o extraliterário. Com esta dessacralização do processo da escritura a ficção moderna proclama um vertiginoso gênero fantástico:

Parecem (M, o vampiro e o doutor Morgan) incertos, fatigados. M descola um instante a máscara, num gesto maquinal, para tentar apagar com a palma da mão as rugas de sua verdadeira face, por baixo; e Morgan, que levanta agora os olhos da papelada acumulada na mesa, reconhece com estupefação os traços do narrador. Sem hesitar, vendo-me descobrir... Corte.⁽¹²⁾

A primeira fase do Novo Romance explora sobretudo o tipo narrador fixo-narração flutuante. É o caso de *La Jalousie*, onde tudo é

11 "Nous avons donc envoyé JR, somptueuse fille de race blanche (...) Puis nous nous sommes tues, toutes les deux, pendant un temps qui m'a paru assez long." *Projet*... p. 57-58.

12 "Ils ont l'air incertains, fatigués. M. décolle un instant son masque, d'un geste machinal pour tenter d'effacer avec le plat de sa main les plis de son vrai visage, par-dessous; et Morgan, qui lève alors les yeux des paperasses accumulées sur la table, reconnaît avec stupéfaction les traits du narrateur. Sans hésiter, me voyant découvert... *Coupure*". *Projet*... p. 213-214.

percebido por um único observador cujos ciúmes desencadeiam uma série de versões contraditórias de um mesmo fato. Na segunda fase, ao contrário, toda tentativa de apropriação da narrativa por quem quer que seja se torna precária. É uma linguagem que se fala e se escreve sozinha.

Essa recusa de todo e qualquer tipo de propriedade e de apropriação se reflete também no aspecto intertextual do Novo Romancice.

2. Intertextualidade.

Enquanto os autores tradicionais procuram a própria originalidade, uma certa "diferença", os novos romancistas não se interessam pelos aspectos individuais da obra: enfatizam, ao contrário, o caráter coletivo da literatura. "O texto pertence a todos e a ninguém..."⁽¹³⁾

Dá a insistência na noção de uma intertextualidade consciente.

Existe um processo de circulação nas obras de um mesmo autor. Em **La Maison de Rendez-Vous**, são numerosas as alusões às obras precedentes de Robbe-Grillet: o mito de Édipo, o nome Marchat, peixes podres (**Les Gommages**), cordinhas, barbantes, o nome Jacqueline, o caçador na bicicleta, os círculos, etc. (**Le Voyeur**), o cenário vegetal, barulhos de insetos, processos de "gommage" (**La Jalousie**), o pacote misterioso, escadarias e corredores, cortinas de veludo (**Dans le labyrinthe**). **Projeto** (p. 34) repete exatamente uma frase de **Dans le Labyrinthe** (p. 9): "Dehors il pleut. Dehors on marche sous la pluie en courbant le tête".

O mais interessante, porém, são as inúmeras referências a outros textos de outros autores. Não se trata de citações puramente ornamentais, mas de inserções funcionais. Em **La mise en scène** (Claude Ollier), o ciúme que momentaneamente Lassale sente por Yamina não é explicitado no texto, mas sugerido pela estilização de um trecho descritivo de **La Jalousie**. A passagem inserida, que à primeira leitura

13 SOLLERS, Citado por BOTHOREL... P. 94.

14 O exemplo é citado por RICARDOU, Jean. **Pour une théorie du Nouveau Roman**. Paris, Seuil, 1971, p. 186. **La mise en scène**: "Maintenant l'ombre du noyer s'étend à mi-chemin de la tente et du mur de pierres sèches qui marque l'extrémité du champ."

La Jalousie: "Maintenant l'ombre du pilier — le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit — divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse."

parece fora de contexto, lembra um fragmento da célebre descrição da sombra projetada pelos pilares da casa em frente ao bananal. Entretanto é justamente a evocação de **La Jalousie** que lembra indiretamente os ciúmes.⁽¹⁴⁾ Pensamos tratar-se de um caso de "ordination métaphorique", isto é, "duas células bastante distantes (elas pertencem a textos de signatários diferentes) se "telescopam" a partir de seu ponto comum"⁽¹⁵⁾ ou seja, nos dois textos, o processo de "sinonímia estrutural". Em **La Bataille de Pharsale** (Claude Simon), a vigésima primeira estrofe do **Cimetière Marin** de Valéry constitui uma espécie de epígrafe geradora do romance. Embora os assuntos do poema e do romance não se identifiquem, todos os termos do **Cimetière Marin** são retomados e variados como diretrizes temáticas e sêmicas.

O Novo Romance utiliza, também, de maneira sistemática e com fins parodísticos, os temas e procedimentos estereotipados da paraliteratura, sobretudo dos romances eróticos, policiais, de espionagem, de terror. Mas, a intertextualidade não remete só ao código literário ou artístico. No Novo Romance os referentes externos podem ser identificados e então reconhecemos toda uma mitologia urbana: o mito de Teseu no labirinto das cidades grandes, dos metrô e dos imóveis, a descida aos infernos do crime, da violência e das drogas, a purificação pelos incêndios, todas as formas de publicidade, todas as manifestações da literatura popular, enfim, uma multidão de signos cujo conjunto constitui a mitologia da civilização contemporânea.

É entretanto nos referentes internos que a nova literatura se centra. É a própria aventura escritural, na sua errância, na sua busca, na sua pesquisa que ilustra a moderna versão do mito de Teseu.

3. A contra-reificação na descrição objetual.

3. A contra-reificação na descrição objetual.

O que mais chocou nos novos romancistas foi a verdadeira invasão de objetos, descritos com uma rigorosa precisão geométrica. Mal compreendido a princípio, Robbe-Grillet foi criticado por propor uma literatura objetual, desumanizada. Na verdade, segundo Goldmann⁽¹⁶⁾,

o Novo Romance, com seu universo objetual, é o reflexo de uma sociedade capitalista que assiste ao desaparecimento progressivo do in-

15 RICARDOU, J. **Nouveaux problèmes du roman**. Paris, Seuil. 1978. p. 130.

16 GOLDMANN, Lucien. A sociologia do romance. Rio, Paz e Terra, 1976. p. 171-195.

divíduo como realidade essencial, quer como indivíduo, quer como universo autônomo, com sua estrutura própria, que só admite ao homem exprimir-se ainda algumas vezes e dificilmente. Goldmann mostra como os mecanismos de auto-regulagem que caracterizam este sistema (leis da oferta e da procura, crises que corrigem periodicamente os desequilíbrios) aparecem em **Les Gommès**.

Uma organização clandestina, antigovernamental decidiu matar um homem todos os dias. Acontece que a última vítima escolhida é apenas ferida. Um detetive é destacado para investigar o crime que, na realidade, não ocorreu. Entretanto, pelo caráter fatal e mecânico do processo, o detetive matará involuntariamente a suposta vítima, convertida assim em vítima real, o que permitirá prosseguir a investigação agora de um assassinato efetivo, sem que ninguém se tenha dado conta do erro cometido e sem perturbar o trabalho do grupo terrorista que fará matar outro homem no dia seguinte. O romance ilustra, portanto, um sistema de auto-regulagem que é uma espécie de "gommage", um mecanismo que apaga os mal-sucedidos, todo traço de desordem e toda realidade individual. A consequência deste estado de coisas na sociedade se reflete na impotência total do indivíduo, na passividade das massas. Diante dos crimes do mundo somos todos olheiros, como parece nos fazer ver **Le Voyeur**.

O Novo Romance, ao contrário do que se possa pensar, não é uma literatura de desumanização, pois a impessoalidade total é evidentemente uma químera, conforme reconhece Robbe-Grillet. O que o autor condena é o humanismo trágico, o qual seria a comunicação estática ou a ruptura trágica entre o homem e o mundo⁽¹⁷⁾, atitudes representadas pela literatura de Sartre e de Camus. O novo romanista propõe então a distinção: as coisas são as coisas e o homem é o homem. "O homem olha o mundo e o mundo não lhe devolve o olhar"⁽¹⁸⁾. Não deve existir entre os dois nem uma visão íntima, um pacto metafísico, nem um distanciamento radical. Ambos devem coabitar harmonicamente, tendo-se uma visão clara de uma coisa e outra. Esta espécie de "purificação do contágio" visa a restabelecer a liberdade do homem na consciência, lúcida de sua situação exata. O objeto não remete a nada e a ninguém. "Il se contente d'être là". Nada pertence a ninguém e é dessa espécie de "desapropriação" que surge a verdadeira independência do homem.

17 ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman...* p. 55-84.

18 Ibid. p. 65.

Assim, embora pareça paradoxal, uma das formas da contra-reificação reside justamente na descrição objetiva do Novo-Romance.

Sob outro prisma, a descrição não tem mais por finalidade informar um saber positivo; o que faz é mostrar como o homem percebe e conhece o mundo. Daí a abordagem fenomenológica do real. As diretrizes formais, escriturais substituem o sentido apriorístico ou final das ditas descrições "realistas". Existe agora a introdução sistemática da dúvida, da ambigüidade na percepção e na descrição. Daí o interesse pelo ponto-de-vista complexo, pelas anulações, pelas autocorrekções, pela introdução das hipóteses, dos modalizantes que invadem o espaço textual. Abundam os "peut-être", "sans doute", "probablement". A descrição não pode relatar com segurança o mundo real; deste modo, ela se instaura primordialmente como um trabalho de escritura, como um dos geradores de ficção.

III

OS GERADORES DE FICÇÃO

1. A descrição "antimimética": "mise en vie" e "mise en image".

É restringida a capacidade da análise descritiva de um objeto na escolha hierárquica dos detalhes que, paradoxalmente, irrompe a dimensão referencial da descrição naturalista. Para os novos romancistas, entretanto, a obediência a essa hierarquia, que restringe as capacidades da análise descritiva de um objeto, reduz o realismo a uma simples ilusão referencial.

Na verdade, um objeto faz parte de um contexto; determinar sua situação do ponto-de-vista espacial e temporal significa fazer surgir novos objetos. Estes objetos secundários, uma vez descritos, ocuparão o mesmo plano superior do objeto principal e, por conseguinte, acabam tornando-se objetos principais. Ao nível da linha descritiva, não há jamais objetos secundários, não há hierarquia de objetos. A descrição do Novo Romance é anti-autoritária. Tudo está no mesmo plano. Daí o processo descritivo vertiginoso. Na ânsia de apreender o objeto na sua simultaneidade, a descrição se torna digressiva, parentética, proliferante e, por conseguinte, antimimética¹⁹. Enfim, perde-se de vista o objeto, sempre substituído por uma de suas partes.

19 Em oposição à descrição clássica que chamamos de mimética. No fundo, entretanto, todas as manifestações da arte provêm de um mesmo impulso: imitar a natureza.

Sem querer discutir o conceito des mímese, os novos romancistas sublinham a antinomia entre a dimensão referencial e a dimensão da escritura. E nesta guerra, a descrição concilia dois papéis contraditórios: o da unificação e o da fragmentação. É o que mostra Ricardou⁽²⁰⁾.

A descrição desempenha seu papel unificador no plano da dimensão referencial do objeto descrito: enquanto um todo feito de partes simultâneas, o objeto descrito assegura a coerência semântica da descrição. No plano da dimensão literal, ou seja, na linha de escritura, o objeto "explode", a descrição se fragmenta. Assim, quanto mais um objeto é descrito, menos ele é "visto".

A imobilidade inicial dos objetos e das cenas se substitui, por conseguinte, uma descrição dinâmica que se transforma em fábula, em matéria da narração, pois só a ordem que a descrição escolhe para apresentar as diversas partes de um todo, por exemplo, já basta para estabelecer uma intriga.

Uma das formas de realização da nova descrição geradora é a **animização do objeto** ou "**mise en vie**"⁽²¹⁾. Em **L'observatoire de Cannes** (Ricardou), é um cartão postal que se anima. Em **Tryptique** (Claude Simon) é um cartaz de circo que se transforma no próprio circo. Em **Dans le labyrinthe**, a descrição de um quadro representando uma taberna gera uma cena "real". Nas primeiras páginas de **Projetó**, o desenho formado pela nodosidade de uma porta se metamorfoseia gradativamente e o desenho se anima.

Isto é explicado dentro do espaço escritural. Cada detalhe, ao ser abordado particularmente, é dissociado do seu conjunto que se fragmenta, adquirindo autonomia e escapando ao controle da já longínqua situação inicial. Cada detalhe se dota então de "vida" própria. Quanto mais longa a seqüência da descrição, tanto mais admissível será a animação do objeto, pois que estará mais distante (uma distância marcada pelas linhas) da situação inicial, onde o fenômeno poderia parecer inconcebível.

Da mesma forma que temos a animação de um objeto ou de uma cena fornecidos por uma pintura, uma fotografia ou uma es-

20 RICARDOU, J. **Nouveaux problèmes...** p. 30-31.

21 Em oposição ao que Ricardou chama de "**mise en image**" e em analogia ao procedimento da "**mise en abyme**".

cultura, através de um processo de "liberação" da imagem, temos o processo inverso, isto é, a "capitura" do real pela imagem, que Ricardou chama de "mise en image"⁽²²⁾. Em *Projetio*, a descrição de uma bárbara experiência de inseminação artificial se revela, no final, como a capa de um romance popular. *Tryptique* nos fornece a descrição naturalista de uma cena de violação que se imobiliza num cartaz de cinema. Nesta mesma obra, temos o exemplo de uma representação captada por outra: um filme se metamorfoseia em pintura.

A ficção não é, pois, uma história apriorística que a narração vai atualizar. O que temos é uma história gerada por uma descrição, onde não se separam os planos do "real" e do "ilusório", do "verdadeiro" e do "falso". Na medida em que todos os planos são efeitos de palavras, todos apresentam um mesmo estatuto, todos são identicamente ficção.

Mostrando seu próprio fazer-se, o Novo Romance ataca toda e qualquer noção de verossimilhança, reconhecendo explicitamente seu caráter ficcional. Daí muitas vezes a desmistificação do processo descritivo:

Sobre o mármore preto e opaco, a pequena chave se delineia em linhas claras com a nitidez de um sistema de lições de coisas. Sua argola chata, perfeitamente circular, está situada a apenas alguns centímetros da base hexagonal do castiçal, etc. cujo corpo emoldurado (caneluras, molduras redondas na base, caveiros, ducinas, molduras semicirculares, etc.) suporta... etc.⁽²³⁾.

O narrador, como que cansado de seus próprios exercícios descritivos, decide proceder a um "esquema de lições de coisas", isto é, decide mostrar-nos os mecanismos de sua técnica descritiva. Para tanto, um tema é proposto (o castiçal de cobre), bem como o léxico possível para este tema entre parênteses (caneluras...). A lista das palavras é aberta — ela termina por um *etc.* As orações também se interrompem: "base hexagonal do castiçal, etc.", "suporta... etc." São fornecidas apenas as diretrizes da descrição, pressupondo-se a participação do leitor neste exercício estrutural de expansão e de variação que transforma nossa leitura passiva em escritura.

22 RICARDOU, J. *Le Nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1973. p. 112.

Em outro caso, o narrador, mais explícito, interrompe a descrição e diz: "isso é suficiente, você pode continuar" (*Projet*, p. 110).

2. Simetrias, repetições, variantes.

O que chama a atenção, no Novo Romance, é a sofisticação das simetrias, das correspondências sobre as quais ele é construído. Podemos citar, entre tantos exemplos, *Les Gommès* e suas coincidências com um mito invertido ou parodiado de Édipo, *La mise en scène* e sua estrutura circular, seus quiasmas, a estrutura em 8 de *Le Voyeur*, etc. Isso revela que o romance de agora não nasce de uma história pré-concebida, mas de um mecanismo formal que lhe serve de modelo.

O que desnorteia o leitor é o jogo de repetições de mesmas cenas ou de suas variantes. Em *La Jalousie*, encontramos seis variantes da cena do esmagamento da centopéia, outras seis da ida de Franck à cidade, etc. A aproximação destas repetições, a sua disposição e alternância no espaço textual vão constituir as chamadas **metáforas implícitas** ou **metáforas estruturais**. A progressão dos ciúmes é meramente o produto da aproximação de diversos quadros descritivos. Estes laços metafóricos atingem o paroxismo quando as metáforas subjacentes se unem para formar uma alegoria quase aparente: "Na pressa de chegar ao fim, Franck acelera ainda mais. Os solavancos se tornam mais violentos. Ele continua entretanto a acelerar".⁽²⁴⁾ A descrição da viagem de automóvel trai, alegoricamente, o comportamento erótico de Franck. Observe-se, no texto em francês, a sugestão **cahots** (solavancos) — **coit** (coito).

As variações podem gerar diversas leituras.

La Prise de Constantinople (Ricardou), um mesmo cenário é descrito várias vezes com pequenas variações, em que vamos perceber as duas letras-chaves da narrativa: o **i** e o **o**. Um narrador descreve um minarete e a lua incidindo exatamente sobre ele produz a

24 "Dans sa hâte d'arriver au but, Franck accélère encore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continue néanmoins d'accélérer". *La Jalousie*, p. 116.

23 "Sur le marbre, noir et terne, la petite clef se dessine en lignes claires avec la netteté d'un schéma de leçons de choses. Son anneau, plat, parfaitement circulaire, est situé à quelques centimètres seulement de la base hexagonale du bougeoir, etc., dont le corps mouluré (gorges, tores, cavets, doucines, scoties, etc.) supporte... etc." *Projet*... p. 12-13.

forma de um *i*. Mais adiante, de uma outra perspectiva, a lua parece afastar-se obliquamente da torre. Então, palavras como **lâmpadário**, ovóide, oval que se juntam à descrição vão sugerir duas leituras: a da "Prise de Constantinople", uma narrativa de dimensão referencial a história das guerras na tomada de Constantinopla e uma narrativa literal, a "Prose de Constantinople", a própria escritura. Como diz Ricardou, não pode haver "prise sans prose", isto é, não há linguagem que não produza uma ficção, bem como não pode haver "prose sans prise", isto é, não há ficção sem linguagem.⁽²⁵⁾

Paralelamente à versão guerreira, temos ainda uma versão erótica, que Ricardou chama de "versão pubiana" de Constantinopla. Nesta versão, o *i* aparece como uma letra fálica e o *o* como uma letra vulvar. Daí a possibilidade de uma leitura licenciosa do título: "La prise du con".

O gosto pelos títulos anagramáticos é, pois, evidente no Novo Romance. **La Bataille de Pharsale** (Claude Simon) é menos o combate dos macedônios que os conflitos de uma "bataille de la phrase". A narrativa das guerras se intimida diante da guerra das narrativas.

3. "Mise en abyme", "mise en périhérie" e micro-semelhanças lexicais geradoras.

A **mise en abyme** pode ser definida como uma cena microscópica, uma representação icônica que vem sobrepor-se analogicamente à cena "principal". Enquanto enunciado que se refere a outro enunciado, a **mise en abyme** é um termo do código metalingüístico. Esta espécie de intratextualidade ou de resumo autotextual desdobra total ou parcialmente a narrativa, tanto na sua dimensão referencial quanto na sua dimensão literal.

Ao nível referencial ou **diegético**, a **mise en abyme** age como um resumo da macro-estrutura da fábula. A micro-história pode ser fornecida por uma gravura, um espelho, fotografias, escudos, brasões, por um filme, por um livro que aparece no interior do próprio livro. O exemplo de **Le Voyeur** é clássico.

Mathias, subindo as escadas de um hotel, encontra a porta de

25 RICARDOU, *Le Nouveau Roman*... p. 168

um quarto aberta, de onde observa os lençóis da cama em desalinho que, diz o texto, "refletem aspectos de luta" ou — e imediatamente a narração corrige a hipótese — "um quarto que está sendo arrumado". Numa parede, uma gravura reproduz um quarto análogo, mas com uma jovem ajoelhada, à beira da cama, fazendo sua prece. (**Le Voyeur**, p. 67-68). O quadro revela então a cena que está ausente: a jovem, numa atitude de súplica, trai o crime de Mathias (a violação de Jacqueline ou Violette).

A **mise en abyme** tem geralmente uma função reveladora: ela denuncia o que a história primeira quer esconder. Mas, acontece que antecipando, refletindo **a priori** o macro-acontecimento correspondente⁽²⁶⁾, a cena microscópica tem uma função profética. Neste caso é ela própria quem gera a ficção. Se a **mise en abyme** esclarece a ficção é porque, em certos casos, ela tem a função de matriz geradora, concebendo a ficção à sua própria imagem. A **mise en abyme** torna-se, afinal, uma "macro-história" por um processo de "**mise en périphérie**"⁽²⁷⁾, funcionando como um modelo, um jogo de diretrizes, um simulacro da ficção. Assim, a **mise en abyme** liminar não seria apenas prospectiva, catafórica, mas retroprospectiva, isto é, um pivô entre um "délà" e um "pas encore" ⁽²⁸⁾

Numa **dimensão literal**, a **mise en abyme** reflete o fazer do texto. Assim, em **Projeto**, é uma reunião política que lembra o funcionamento do romance:

O tema da lição do dia parece ser a "cor vermelha", encarada como solução radical do irreduzível antagonismo entre o negro e o branco. Cada uma das três vozes são destinadas, agora, a uma das maiores ações libertadoras se referindo ao vermelho: a violação, o incêndio e o assassinato".⁽²⁹⁾

26 Existe também refletindo a história acontecida, a **mise en abyme** retrospectiva, terminal ou "coda", mais rara. Ver DALLENBACH, Lucien. *Intertexte et autotexte. Poétique* (27): 282, 1976.

27 RICARDOU, *Le Nouveau Roman*... p. 53-54

28 DALLENBACH... p. 286.

29 "Le thème de la leçon du jour paraît être "la couleur rouge", envisagée comme solution radicale à l'irréductible antagonisme entre le noir et le blanc. Les trois voix sont chacune attribuées, à présent, à l'une des actions libératrices majeures se rapportant au rouge: le viol, l'incendie, le meurtre". *Projet*... p. 38.

Isto é: a solução do conflito entre a tinta (o negro) e o papel (o branco) é a revolução da escritura (o vermelho). O lexema **rouge**, desdobrando-se em anagramas que estrelam o espaço textual de **Projetó** (**roux, rue, orgue, organe, orgasme, jeu, bouge**, etc.), age como um produtor de ficção, gerando as cenas erótico-sádicas de violação, incêndio e morte.

A **mise en abyme** põe em cheque toda e qualquer ordem cronológica, pois "incapable de dire la même chose **en même temps** qu'elle, l'**analogon** de la fiction, en le disant **ailleurs**, le dit à **contre-temps** et sabote par là même l'avancée successive du récit". (30).

Não sem paradoxo, a **mise en abyme** opera simultaneamente a fragmentação e a unificação do texto. Ao multiplicar as micro-histórias, ela realiza uma dispersão metonímica que contesta a unidade. Mas, é também um fator de unificação na medida em que reúne os fragmentos metaforicamente, ao nível temático.

Enquanto um "embrayeur d'isotopies", a **mise en abyme** dota o texto de uma estrutura sólida, fazendo com que a obra dialogue consigo mesmo num mecanismo de autoleitura de auto-interpretação.

Como vimos no último exemplo de **Projetó**, **micro-semelhanças lexicais** geram galáxias de ficção, da mesma forma que a **mise en abyme** é matriz da diegese e da escritura a um nível macro-analógico.

Por micro-semelhanças lexicais geradoras entende-se: a repetição insistente ou **refrão** de um mesmo vocábulo no texto todo (a palavra **oito**, por exemplo, em **Le Voyeur**); o vocábulo polissêmico ("... elle est vive. Vive. Elle était. Vive. Vivante. Brulée vive", ainda **Le Voyeur**, p. 120); a homonímia (o título **La Jalousie** é um exemplo típico), o trocadilho (às vezes licencioso como o **lit-bite-noeud/libidineux de La Bataille de Pharsale**, gerando uma série de cenas eróticas), a rima (**violette, fillette, cordellete, mouette, cigarette, bicyclette**, de **Le Voyeur**, etc.

Assim, vemos a poesia invadir o domínio da narrativa. Sem negar a metonímia, o desenvolvimento linear, o Novo Romance é sobretudo construído sobre a metáfora que agride constantemente o processo de contigüidade. A rima, relativamente desdenhada na

30 DALLENBACH... p. 287. :

poesia contemporânea, reencontra seu campo de ação na moderna prosa romanesca.

IV

NARCISISMO LITERÁRIO, GRATUIDADE, ENQUETE, EROTISMO

Contestando a dimensão referencial do romance clássico, o Novo Romance se volta para o funcionamento do próprio texto, para sua auto-representação. Este narcisismo literário reflete um certo ceticismo em relação ao tipo de arte que exprime uma ordem reconfortante, um sentimento de plenitude, de organização. Marcado pela ambigüidade, pela falta de unidade, pela insegurança, por um mundo reificado, o romance moderno representa o caos de nossa atualidade.

O novo texto é uma atividade lúdica. Nele, as alusões ao jogo são uma constante: as personagens jogam cartas, tênis, palitos de fósforos. Mas é sobretudo no plano estrutural que o jogo se realiza. Longe de ser mera brincadeira, ele é uma forma de reação ao jogo da razão crítica, da educação intelectual, um modo de restabelecer a liberdade primitiva.

Parodiando o romance policial, o Novo Romance apresenta a estrutura de uma enquête, de uma investigação. Seu mundo é o da suspeita generalizada, seu procedimento é o do interrogatório, do questionamento sempre renovado.

A quantidade de cenas eróticas que o Novo Romance empresta da literatura popular tem por finalidade seduzir o leitor — tanto o ingênuo, que procura o texto de prazer, quanto o leitor que encontra o prazer no desnudamento, no **strip-tease** dos mecanismos da escrita. Assim, o ato de ler e de escrever torna-se literalmente uma atividade erótica.

V

PROJETO PARA UMA REVOLUÇÃO

De uma perspectiva sociológica, pode-se perfeitamente reconhecer no Novo Romance a denúncia de todo um sistema. Mas é recusando o engajamento que o seu texto foge ao maniqueísmo do bem e do mal, na busca das ambigüidades da lógica relativista. A função

da arte não é ilustrar valores e significados já existentes, mas trazer ao mundo novos significados, como enfatiza Robbe-Grillet na esteira de um pensamento clássico.⁽³¹⁾

"O engajamento é, para o escritor, a plena consciência dos problemas atuais de sua própria linguagem".⁽³²⁾ "Uma obra reacionária por sua escritura não poderá jamais ser revolucionária, ainda que relate histórias de greves ou de guerra nacional".⁽³³⁾ É portanto no seu cunho altamente crítico que reside a revolução da nova literatura.

Habituação à mistificação de tanta obra que oferece um universo estável, coerente, unívoco, facilmente decodificável, o leitor passivo vê-se de repente diante de uma leitura incômoda, que o solicita. Exigindo intensa participação no trabalho de decifração do texto, o processo de leitura se assimila ao da escritura, onde o leitor se torna um produtor e a obra coletiva. Empreendendo um verdadeiro trabalho de descondição, o Novo Romance treina e forma novos leitores, capazes de desmascarar toda linguagem coercitiva através de uma permanente crítica das propagandas.

Outubro de 1978

31 ROBBER-GRIET, A. *Pour un Nouveau Roman...* p. 14.

32 *Ibid.* p. 46.

33 Citado por Afonso Romano de Santana na sua introdução à tradução de *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana, 1975. p. IX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966. 356p.
2. BOTHOREL, Nicole et alii. *Les Nouveaux Romanciers*. Paris, Bordas, 1976. 216 p.
3. DALLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte. *Poétique* (27): 282-296, 1976.
4. GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio, Paz e Terra, 1976. 224p.
5. HUTCHEON, Linda. Modes et formes du narcissisme littéraire. *Poétique* (29):90-106, 1977.
6. KRISTEVA, Julia. *Semiotiké; recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969. 380p.
7. OLLIER, Claude. *La mise en scène*. Paris, Minuit, 1959. 252 p.
8. RICARDOU, Jean. *L'Observatoire de Cannes*. Paris, Minuit, 1961. 208 p.
9. ————. *La prose de Constantinople*. Paris, Minuit, 1965. 276 p.
10. ————. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1967. 208 p.

11. ———. *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1971. 270 p.
12. ———. *Le Nouveau Roman*. Paris, Seuil, 1973. 190 p.
13. ———. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris, Seuil, 1978. 363 p.
14. ROBBE-GRILLET, Alain. *Les Gommages*. Paris, Minuit, 1953. 264 p.
15. ———. *Le Voyeur*. Paris, Minuit, 1955. 256 p.
16. ———. *La Jalousie*. Paris, Minuit, 1957. 224 p.
17. ———. *Dans le labyrinthe*. Paris, Minuit, 1959. 224 p.
18. ———. *Pour un nouveau roman*. Paris, Gallimard, 1963. 195 p.
19. ———. *La maison de rendez-vous*. Paris, Minuit, 1965. 220 p.
20. ———. *Projet pour une révolution à New York*. Paris, Minuit, 1970. 216 p.
21. ———. *Topologie d'une cité fantôme*. Paris, Minuit, 1976.
22. ———. *Souvenirs du triangle d'or*. Paris, Minuit, 1978. 237 p.
23. ROBBE-GRILLET, Alain. *Un régicide*. Paris, Minuit, 1978. 227 p. Primeiro romance do autor, terminado em 1949 e só agora publicado, com pequenas correções.
24. ———. *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*. Rio, Companhia Editora Americana, 1975. 144 p.
25. SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris, Gallimard, 1956. 156 p.
26. SIMON, Claude. *La Bataille de Pharsale*. Paris, Minuit, 1969. 272 p.
27. ———. *Tryptique*. Paris, Minuit, 1973. 226 p.

RESUMO

A autora mostra as características e a evolução do Novo Romance Francês até as últimas tendências do chamado "Neo-Novo Romance". O Novo Romance denuncia todo um sistema monológico, pois sua decodificação exige uma participação ativa do leitor quando, por exemplo, sujeito do enunciado coincide com sujeito da enunciação e destinatário. Neste processo de escritura-leitura, o Novo Romance é uma atividade essencialmente crítica: ele treina e forma leitores capazes de reconhecer todos os aspectos do discurso autoritário.

RÉSUMÉ

L'auteur présente les caractéristiques et l'évolution du Nouveau Roman Français qui aboutit au "Néo-Nouveau Roman". Le Nouveau Roman dénonce tout un système monologique car son décodage exige une participation active de la part du lecteur lorsque, par exemple, le sujet de l'énoncé coïncide avec le sujet de l'énonciation et le destinataire. Dans ce processus d'écriture-lecture, le Nouveau Roman est une activité essentiellement critique: il entraîne et forme des lecteurs capables de reconnaître tous les aspects du discours autoritaire.