

# A CONSTRUÇÃO DAS SITUAÇÕES TROPÍSTICAS A PARTIR DO TEMPO

Ana Carolina de Oliveira Morais<sup>1</sup>

## RESUMO/ABSTRACT

A partir de alguns exemplos extraídos da primeira obra de Nathalie Sarraute, é possível refletir sobre a relação entre forma e conteúdo na narrativa francesa do século XX. Agrupados sob a nomenclatura de Novo Romance Francês, cada escritor tinha sua forma peculiar de ver a realidade e transformá-la em literatura. Sarraute buscará nos tropismos a essência de seu fazer poético. Ao analisar alguns dos breves textos que compõem sua primeira publicação, é possível detectar que o tempo é elemento fundamental para entender como situações envolventes são criadas de maneira a cativar o leitor. Essa participação ativa do leitor pode ser considerada como um critério de valoração de uma obra literária, que a faz ser lida em diferentes épocas e países.

**Palavras-chave/Key words:** Nathalie Sarraute, Tropismes, Novo Romance Francês

Cativar o leitor do início ao fim de uma narrativa pode depender de critérios subjetivos, ligados à cultura e à época em que a obra é lida. Mas é possível distinguir nela traços de sua composição que a deixam mais ou menos próxima da tradição. Seguir ou fugir às regras de composição sempre foi um dos possíveis critérios de valoração de uma obra literária, o que muitas vezes ressaltou mais as características formais e estéticas do que o conteúdo em si. O romance, embora não tenha tradição formal tão enraizada como a poesia, por exemplo, também teve seus modelos a seguir na França, sobretudo no século XIX. Compagnon (1998) chama a atenção para as duas funções relativamente estáveis da literatura, que por vezes tentaram caminhar juntas: deleitar e ensinar. Os

---

<sup>11</sup> Mestranda na Área de Língua, Literatura e Tradução em Francês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

grandes romancistas franceses do século XIX eram reconhecidos por saber contar histórias, mas no século seguinte esta intenção de entreter começa a mudar.

Alguns escritores do século XX que fogem a este modelo romanesco centrado sobretudo num herói são então agrupados sob o rótulo de Novo Romance Francês. Embora esse agrupamento tenha sofrido restrições, sobreviveu pois os autores nele implicados, apesar de trazerem reflexões variadas, tinham uma intenção em comum: fazer algo diferente dos romancistas anteriores. Os novos-romancistas propunham uma inovação na forma e no conteúdo, uma vez que não só a sociedade e a realidade, mas a literatura já teria se modificado. São escritores de um período entre guerras ou pós-guerra que indicam mudanças na sociedade e também escritores que já teriam proposto novos caminhos para o romance. É o caso de Flaubert, Proust e Virginia Woolf, por exemplo.

Muitos dos novos romances foram vistos como experimentações formais de quebra do modelo tradicional romanesco. Mas os escritores-críticos como Sarraute e Robbe-Grillet deixam claro que a forma dos romances é uma exigência de sua própria matéria, de seus próprios temas, e que suas reflexões são posteriores às obras, desconfigurando-as assim como tentativas de romances. Uma reflexão mais atual sobre esta questão foi levada a cabo por Kundera (2009), romancista e crítico. Ao afirmar que Cervantes teria sido junto com Descartes um dos fundadores dos tempos modernos, ele coloca: “(...) se é verdade que a filosofia e as ciências esqueceram o ser do homem, parece mais evidente ainda que com Cervantes formou-se uma grande arte europeia que é justamente a exploração desse ser esquecido” (2009: 12). Esta foi uma preocupação constante daquela que é considerada a pioneira do Novo Romance Francês, Nathalie Sarraute.

A menina que passara a infância entre Rússia e França por causa da separação dos pais e cursou história, sociologia e direito torna-se a escritora cuja primeira obra inaugura o Novo Romance Francês<sup>2</sup>. No cotidiano, ela busca a “substância viva da literatura”, os tropismos, e já em seu primeiro livro traz reflexões que serão continuadas e aprofundadas ao longo de seus treze romances, quatro peças radiofônicas e alguns ensaios críticos reunidos em *L'ère du Soupçon*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Vale destacar que o termo Novo Romance Francês é posterior à publicação de *Tropismes*, considerada inaugural pois dentre os escritores englobados pelo termo, foi a primeira a ser editada.

<sup>3</sup> Para mais informações bibliográficas, buscar: Micha (1966) e Duarte (2007).

*Il me semble alors que je revois les premières fines craquelures dans le mur épais, tout lisse, qui autrefois m'entourait et d'où un jour quelques gouttes d'une substance inconnue pour moi avait filtré. Depuis, je n'ai fait que m'efforcer d'élargir ces craquelures.* (Sarraute, 1996: 1733).

A romancista d'*A Era da Suspeita* diz-se incapaz de contar uma história nos moldes tradicionais, pois nem ela nem seu leitor conseguiriam firmar um pacto de verossimilhança.

*Tropismes* (1939) é uma obra cujas dificuldades de classificação abrem ricas possibilidades de discussão no âmbito da teoria literária. Muitas foram as saídas encontradas por seus críticos ao se referirem a ela: coletânea de poemas em prosa, de contos, de textos inacabados. Todas essas definições apontam para características importantes: o tom de poesia não só nas aliterações, assonâncias e rimas internas, mas nos temas abordados, as curtas narrativas que buscam detalhar um momento específico e a falta de um enredo que una os textos respeitando certa ordem, seja temporal ou de causa-efeito.

Este titubear ao definir a obra realça seu principal elemento: o aspecto temporal. Perrone-Moisés (1966) talvez os defina da forma mais própria ao classificá-los como “instantâneos”. Para entender melhor esses vinte e quatro textos breves que compõem *Tropismes*, a análise de alguns trechos sob a ótica de diferentes traços ligados ao tempo pode revelar não só um pouco da poética sarrauteana, mas também essa substância viva que cativa o leitor até o último ponto final.

O tropismo IV<sup>4</sup> traz claramente a importância do ritmo do texto na construção desses movimentos interiores que são a busca da escritora. Ele retrata uma situação entre “elas” e “ele” na qual ele conduz mais do que somente a conversa, mas a relação estabelecida entre todos, com o consentimento delas. Como na maioria dos tropismos, os acontecimentos interiores são colocados em primeiro plano e a descrição do fato é mero pretexto para um desenrolar no tempo subjetivado ou interior, muito adotado pelos novos romancistas em geral.

---

<sup>4</sup> Os trechos de *Tropismes* foram retirados de sua edição bilíngüe constante nas referências bibliográficas. A indicação das páginas ocorre apenas na primeira transcrição do trecho, uma vez que todos os tropismos estão numerados.

Na narrativa do século XIX, predominava a temporalidade cronológica ou o tempo socializado, ou seja, o tempo cronométrico relacionado a atividades humanas (NUNES, 1995). A subjetividade ganha espaço, sobretudo a partir de Proust, e a duração do tempo muda. São criadas mais pausas (quando o tempo do discurso prossegue e o da história para) e também mais cenas (quando os acontecimentos têm duração maior do que sua suposta duração na história), além dos procedimentos de monólogo interior e fluxo de consciência. Para tratar desse movimentos quase imperceptíveis, a narrativa sarrauteana precisará utilizar esses artifícios para que o leitor efetivamente participe da sensação de estranhamento desencadeadora de cada tropismo.

O uso do pretérito imperfeito, classicamente empregado para descrições, tem como atributos parar a história e fornecer indicações sobre o ambiente e comentários do narrador. Reuter (1995) lembra dessa utilização para criar o pano de fundo da história, o que não ocorre em Sarraute. Os 23 tropismos têm como tempo verbal principal este pretérito que, além de promover a sensação de descrição (produção do estado de algo ou alguém), também traz o caráter de simultaneidade. Assim, a relativa pausa nos acontecimentos externos não implica no aumento da duração do tropismo que, como dito anteriormente, é um movimento interior quase imperceptível, porém complexo. Apenas sua descrição minuciosa poderia trazê-lo à tona de forma significativa e relevante.

Esta aparente morosidade também traz a sensação de preparação na leitura, como um quadro que ganha suas pinceladas e contornos aos poucos. O leitor percebe que algo tenta se delinear (uma vez que o narrador dificilmente se coloca em relação ao narrado, obrigando a leitor a acompanhar o relato como se ele estivesse só), mas ainda não pode ser visto claramente. Esta sensação é cortada no tropismo IV quando “Ele” as pressiona (Sarraute, 2009: 33) e interrompe a descrição da cena fazendo perguntas que pela repetição mostram o tom de poder que ele exercerá na relação. Este corte na narração muda o tom pois imprime velocidade à leitura, e estas mudanças de ritmo são importantes, uma vez que as marcações gráficas comumente usadas para destacar as falas da narração são progressivamente abandonadas por Sarraute.

Elles baragouinaient des choses à demi exprimées, le regard perdu et comme suivant intérieurement un sentiment subtil et délicat qu’elles semblaient ne pouvoir traduire.

Il les pressait: “Et pourquoi? et pourquoi? Pourquoi suis-je donc un égoïste? Pourquoi un misanthrope? Pourquoi cela? Dites, dites? (2009: 32)<sup>5</sup>

Outro aspecto fundamental do uso do imperfeito é a sonoridade e a marcação que ele implica no texto. Sobre esse ritmo, o artigo de Kawakawi (2004) demonstra que a definição de poema em prosa é pertinente. A preocupação em trazer para a escrita a entonação e a forma como o texto é falado é confirmada pela própria escritora, que afirma ler seus textos em voz alta para ter a certeza de que possuem uma certa “respiração”, “vibração”, da qual emanariam os tropismos. Seu trabalho então busca descrever esses movimentos interiores dificilmente percebidos no cotidiano, embora pulsantes em cada situação banal.

A sensação de incômodo geralmente está ligada à palavra que deve ou não, pode ou não ser verbalizada. Esta dificuldade está presente no trecho acima: elas não podem “traduzir” o que sentem, ou seja, racionalizar, e esta impossibilidade desencadeará o tropismo. Os textos sarrauteanos recriam o tropismo, trazendo para o nível da linguagem esta sensação de estranhamento, por isso o tom poético: a palavra deve traduzir o que se passa não só através de seu sentido, mas também de sua forma, para que possa ser produzida no leitor esta sensação incômoda encenada pelos portadores de tropismo<sup>6</sup>.

Para que a imersão do leitor e o emanar do tropismo sejam bem sucedidos, Kawakawi (2004) afirma que “*Both tropisms and ‘accent’*[pronúncia, ritmo e estilo pessoal] *are concerned with that element of emotional shaping in communication that cannot be transcribed, but which is precisely what Sarraute wants to capture in her own working*” (2004: 502)<sup>7</sup>.

Apoiando-se nas similaridades entre o *accent d’impulsion* de Gustave Kahn e o tropismo, Kawakawi separa as frases sarrauteanas em versos (respeitando vírgulas e

---

<sup>5</sup> “Elas arrastavam coisas ditas pela metade, o olhar perdido e como se seguissem um sentimento interior e sutil também delicado que elas pareciam não poder traduzir.

Ele as pressionava: ‘Mas por quê? Mas por quê? Por que eu seria um egoísta? Por que um misantropo? Por que isso? Digam já!’

<sup>6</sup> Portador de tropismo é o termo mais adequado para falar dos “supostos personagens” em Sarraute. Eles não são construídos pelo narrador, servindo apenas de suporte para que os tropismos afluam.

<sup>7</sup> “Tanto os tropismos quanto o ‘sotaque’[pronúncia, ritmo e estilo pessoal] consideram este elemento de contornos emocionais, proveniente da comunicação, que não pode ser transcrito, entretanto, é precisamente o que Sarraute quer capturar em seu trabalho.”

pontos como indicadores de mudança de verso) e faz a escansão mostrando como a quebra da regularidade rítmica e métrica acompanha uma mudança no plano do conteúdo. Ao analisar o tropismo VIII, é possível perceber que as mudanças de ritmo estão intimamente ligadas ao conteúdo. Estão juntos o avô e seu neto em uma situação cotidiana. Eles precisam atravessar a rua. O avô então ensina-o a olhar para os lados e a temer a morte.

Esta é uma característica tipicamente sarrauteana. Um momento banal, comum a todos esconde algo que parece estar fora de seu lugar. E basta uma “*fine craquelure*” para que um observador mergulhe na estranheza e capte seus detalhes, buscando mais do que julgar ou explicar a situação, descrevê-la tal como se apresenta. Por isso, a fenomenologia possui tantas confluências com o fazer poético não só de Sarraute, mas também de outros romancistas.

“O acesso à essência das coisas torna-se viável através da operação de redução fenomenológica, segundo a qual deve ser banido todo e qualquer sistema de referência, todas as premissas de ordem psicológica, política, social, científica e metafísica. Em outras palavras, deve-se olhar o objeto sem nenhum *a priori*.” (Nitrini, 1987: 64)

Na tentativa de eliminar essas premissas e evitar os julgamentos, os textos sarrauteanos não constroem personagens ou intriga. Nada deve desviar a atenção do leitor dos movimentos interiores descritos. Se no romance tradicional a empatia se dá com o personagem principal, aqui ela deve acontecer com a situação tropística criada. O leitor pode então mergulhar na situação sem precisar se reconhecer em um modelo social. Os pronomes que delimitam quem pratica as ações não são relacionáveis, o que significa que “eles” do tropismo I não são os mesmos que “eles” do tropismo II e isto enfatiza cada situação como importante, única, ao mesmo tempo em que, por ambientar-se no cotidiano, é qualquer situação. No plano da linguagem, a mudança de ritmo marcada pela pontuação e pela repetição mostra na leitura a passagem da situação corriqueira (que já possui indícios – perceptíveis nos adjetivos utilizados, por exemplo – de que algo está prestes a eclodir) ao tropismo.

“Quand il lui arrivait de sortir avec l’un d’eux, d’emmener l’un d’eux ‘promener’, il serrait fort, en traversant la rue, la petite main dans sa main chaude, prenante, se retenant pour ne pas écraser les minuscules doigts, pendant qu’il traversait en regardant avec une infinie prudence, à gauche et puis à droite, pour s’assurer qu’ils avaient le temps de passer, (...)”

Et il lui apprenait, en traversant, à attendre longtemps, à faire bien attention, attention, attention, surtout très attention, en traversant les rues sur le passage clouté, car ‘il faut si peu de chose, car une seconde d’inattention suffit pour qu’il arrive un accident’.”<sup>8</sup>

Esta passagem entre a situação de aparente tranquilidade e o início do tropismo pode ocorrer de forma mais abrupta, como no tropismo IV. Pelas perguntas ásperas ditas por ele inicia-se o momento de tensão já enunciado no primeiro parágrafo pelo sentimento que elas não podiam verbalizar. Essa dificuldade de comunicar algo interior é uma das portas de entrada para o aparecimento do tropismo. Ele é o único que fala explicitamente; elas apenas se expressam pelo narrador ou por um leve discurso indireto livre, como em “*Oui, oui, on peut essayer, cela prend*”<sup>9</sup>. Isto configura a relação de poder estabelecida entre os portadores de tropismo e, conseqüentemente, quem ditará as regras do jogo. “*Au fond d’elles-mêmes, elles le savaient, elles jouaient un jeu, elles se pliaient à quelque chose.*”<sup>10</sup>

O jogo é pontuado pelo narrador por palavras que mostram que esta relação entre eles é tão comum e aceita que é comparada à dança. Com seus passos de avanço e recuo já estabelecidos, cada qual sabe seu lugar e suas possibilidades, não podendo ninguém sair do ritmo ou dar um passo em falso. Ele é o “regente de balé”, com sua batuta, fazendo-as obedecer. Elas se curvam docemente, submetendo-se a esta relação de zombaria e ironia que poderia ficar perigosa. “*Là, là, là, elles dansaient, tournaient et*

---

<sup>8</sup> “Quando acontecia de sair junto com um deles, de levá-lo para ‘passear’, ele apertava bem forte aquela mãozinha na sua mão quente ao atravessar a rua, envolvente, contendo-se para não esmagar os minúsculos dedos, ao passo que ele atravessava olhando com uma infinita prudência, à esquerda e depois à direita, para se assegurar de que eles tinham tempo de passar, (...)”

“E ele aprendia, atravessando, a esperar bastante, a prestar bastante atenção, atenção, atenção, sobretudo muita atenção, atravessando as ruas na faixa de pedestres, pois ‘é preciso tão pouco, pois um segundo de descuido basta para que aconteça um acidente’.”

<sup>9</sup> “Sim, sim, podemos tentar, é por aí.”

<sup>10</sup> “No fundo delas mesmas, elas sabiam disso, entravam na onda, submetiam-se a alguma coisa.”

*pivotaient, donnaient un peu d'esprit, un peu d'intelligence, mais comme sans y toucher, mais sans jamais passer sur le plan interdit qui pourrait lui déplaire.*”<sup>11</sup>

Além das palavras que apresentam em seu significado as idéias de dança e jogo, as repetições de sons sugerem uma musicalidade com retomadas constantes. No trecho acima, além das repetições das palavras e expressões *là, un peu, mais e sans*, o imperfeito com seu som final característico ajuda na construção deste eco, que faz com que a leitura também pareça seguir o ritmo da dança. É possível, ao respeitar a pontuação e as sílabas fortes de cada palavra, separa a frase em versos como fez Kawakawi (2004) em outros textos de *Tropismes*, mas intenção deste trabalho é chamar a atenção para a musicalidade, e não para a possível classificação dos textos em poemas em prosa, por isso a escansão não se faz necessária. Entretanto, um aspecto observado neste trecho configura um movimento importante no texto: esta repetição é uma característica dos textos sarrauteanos trabalhada nas pequenas partes e no todo. O texto começa numa relativa estabilidade, chega a um nível de tensão alto e volta a uma relativa estabilidade que não é igual à primeira. Esta estrutura pode ser comparada a uma espiral: a repetição é constante, mas não leva ao estágio inicial.

A tensão do texto parece aumentar consideravelmente com o embaralhamento das vozes de “elas” na narração. Não é possível determinar ao certo se os pensamentos são verbalizados, o que não interfere na validade dos sentimentos experimentados por ela. É preciso lembrar que a relevância sendo dada ao tempo interior implica na importância desses pensamentos. Em Sarraute, geralmente a fala é destacada para mostrar o poder que exerce quem as profere em relação a quem as ouve, que normalmente tem a função de fazer algo diante daquela imposição. O início do parágrafo é claramente a fala dele, mas logo a mistura de vozes tensiona a narrativa, imprimindo-lhe rapidez e confusão.

“Et pourquoi? Et pourquoi? Et pourquoi?” Allez donc! En avant! Ah, non, ce n'est pas cela! En arrière! En arrière! Mais oui, le ton enjoué, oui, encore, doucement, sur la pointe des pieds, la plaisanterie et l'ironie. Oui, oui, on peut essayer, cela prend. Et l'air naïf maintenant

---

<sup>11</sup> “Aqui, aqui, aqui, elas dançavam, giravam e piruetavam, como se se aplicassem com inteligência, mas como se não tocassem, como se jamais ultrapassassem o patamar proibido que pudesse desagradá-lo.”



pour oser dire de vérités qui pourraient sembler dures, pour s'occuper de lui, car il adorait cela, le taquiner, il adorait ce jeu.<sup>12</sup>

A narração é acelerada por este emaranhado que Sarraute denomina *sous-conversation*. Em seu ensaio “Conversation et sous-conversation”, ela coloca uma mudança de foco do romance importante: a relevância dos atos das personagens começa a dar espaço às falas. Para ela, as palavras são uma “arma cotidiana de incontáveis pequenos crimes” e podem “captar, proteger e trazer à tona estes movimentos subterrâneos” (Sarraute, 1996: 1597) que ela busca.

Mas as formas tradicionais de marcação das falas pareciam não se ajustar mais aos romances modernos. Aspas, travessão e as fórmulas “disse ela”, “retrucou ele” mostravam sua artificialidade e simbolizavam o *Ancient Régime*. Nas palavras de Sarraute: “Elas marcam o lugar no qual o romancista sempre situou seus personagens: em um ponto tão distante dele quanto de seus leitores (...)” (1996: 1600), comparando o romancista ao juiz de um jogo de tênis, que observa tudo do alto, anunciando os pontos sem dele participar. Sarraute busca justamente o oposto. Sua escrita implica o leitor dentro do tropismo utilizando-se de um artifício fundamental: a linguagem.

Kundera também fará reflexão parecida na entrevista “Diálogo sobre a arte do romance”, quando propõe que o homem deseja revelar-se em suas ações, mas percebe que não se reconhece nelas e então descobre o paradoxo que seria uma das grandes descobertas do romance. A partir daí, este deve voltar-se ao “invisível da vida interior” (2009: 30). A ação para o autor é uma questão constitutiva do romance. “Como nasce uma decisão? Como se transforma em ato e como os atos se encadeiam para vir a ser aventura?”. A resposta parece nos levar a mais uma definição de tropismo: ela nasce “Da matéria estranha e caótica da vida” (2009: 60).

Para assegurar a importância da linguagem em suas obras, Sarraute constrói o tom: uma linguagem poética na qual a instância enunciativa é quase totalmente apagada. Não há intermediador entre o leitor e a situação tropística. O leitor então participa dos “movimentos interiores que preparam o diálogo desde o momento de seu nascimento até

---

<sup>12</sup> “E por quê? E por quê? E por quê? Andem logo! Pra frente! Ah, não, não é assim pra trás, pra trás! com certeza o tom alegre, ainda, devagar, na ponta dos pés, a zombaria e a ironia. Sim, sim, podemos tentar, é por aí. E o ar ingênuo, agora, para ousar dizer verdades que pudessem parecer duras, para tratar dele, pois ele adorava isso, zombar dele, ele gostava desse jogo.”

sua exteriorização (...)” (Sarraute, 1996: 1600). A *sous-conversation* é este momento entre o incômodo e a fala que, por sua curta duração faz confundirem-se ambos os momentos.

Quel épuisement, mon Dieu! Quel épuisement que cette dépense, ce sautellement perpétuel devant lui: en arrière, en avant, en avant, en avant, et en arrière encore, maintenant mouvement tournant autour de lui, et puis encore sur la pointe des pieds, sans le quitter des yeux, et de côté et en avant et en arrière, pour lui procurer cette jussance.<sup>13</sup>

O último parágrafo está repleto de repetições. As aliteraões das nasais e oclusivas parecem marcar o tempo e o contratempo da dança, o momento do passo e do deslizar. A espiral então fica cada vez mais estreita, suas voltas menores implicam na leitura mais rápida e inebriante, girando em torno dele sem lhe tirar os olhos. O prazer encontrado ao final está ligado ao término destes giros e passos para frente e para trás em volta dele. A saída da espiral feita pelo leitor não é explicitamente conseguida por elas, que continuam a servi-lo em seus desejos. Esta subserviência aparece como constitutiva de muitos portadores de tropismo e pode estar ligada ao medo que se tem de mudar o que está posto, de perturbar o aparentemente seguro. Por isso muitas vezes o silêncio é a saída mais protetora.

O tropismo V curiosamente procura enganar o leitor com uma aparente narrativa estável, apresentando o tempo tal qual os romances realistas: “*Par les journées de juillet très chaudes, le mur d’en face jetait sur la petite cour humide une lumière éclatante et dure.*”<sup>14</sup> Num primeiro momento, tem-se a impressão da definição espaço-temporal. Ao continuar a leitura, percebe-se que “dias de julho” é apenas um pretexto para que o desencadeador do tropismo tome forma e passe de temporal a espacial.

Il y avait un grand vide sous cette chaleur, un silence, tout semblait en suspens; on entendait seulement, agressif, strident, le grincement d’une

---

<sup>13</sup> “Quanto desgaste, Deus do céu! Que desgaste representa esse investimento, saltitar incansavelmente na sua frente: para trás, para frente, pra frente, pra frente e pra trás, ainda, agora um movimento circular à sua volta, e depois ainda na ponta dos pés, sem tirar os olhos, e de um lado e pra frente e pra trás, para lhe dar esse prazer.”

<sup>14</sup> “Nos dias muito quentes de julho, a parede da frente lançava sobre o pátio pequeno e úmido uma luz brilhante e árida.”

chaise trainée sur le carreau, le claquement d'une porte. C'était dans cette chaleur, dans ce silence – un froid soudain, un déchirement.<sup>15</sup>

As marcações de tempo estão atreladas às espaciais: o arrastar da cadeira e o bater da porta mostram que o tempo da história é mais curto que os tempos da narração e do discurso. A atmosfera criada, que incita no leitor a sensação, é delineada no tempo interior ao sujeito. O calor torna-se muito mais concreto do que o próprio muro, que serviu unicamente para emanar o calor que envolverá “ela”, gelada pelo abandono e pela hostilidade do meio. Essa é a oposição que permite chegar ao verdadeiro espaço: o mundo interno e o externo frequentemente estão em desarmonia, em contrariedade.

O descompasso entre externo e interno é construído pela diferença de duração e importância entre os dois. O tropismo ocorre num ínfimo espaço de tempo, porém é descrito de forma mais minuciosa do que a situação cotidiana que o desencadeia. Nitrini (1987) explica que muitos novos romancistas se utilizam da “concepção bergsoniana do tempo, cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja essência consiste na espacialização dos elementos temporais” (1987: 51), como demonstra o trecho acima brevemente analisado.

É preciso lembrar que os tropismos, segundo Sarraute, são movimentos ínfimos, pouco perceptíveis do cotidiano. Portanto, para apreendê-los é necessário mergulhar na situação e recorrer a uma descrição detalhada. A ideia da imagem em câmera lenta surge a partir desse desmembramento na descrição que acontece em uma fração de segundos, e não é só ao cinema que a narrativa deve essa dilatação no tempo. Segundo Nunes (1995), o romance teria também absorvido influências do cubismo nas artes plásticas e da filosofia.

Neste trecho é evidente que o barulho e o movimento são perigosos. Segundo Braun (1971), “L’art consiste à faire vibrer ce silence”<sup>16</sup> (1971: 45), e os portadores de tropismos parecem sempre fugir desta vibração. Ao falar sobre os silêncios em Nathalie Sarraute, Braun coloca que existiria na vida social uma censura secreta com a qual todos estão de acordo em manter para evitar qualquer problema, confronto ou assunto

---

<sup>15</sup> “Havia um grande vazio sob esse calor, um silêncio, tudo parecia suspenso; ouvia-se somente, agressivo e estridente, o ranger de uma cadeira arrastada no piso, o bater de uma porta. Era nesse calor, nesse silêncio – um frio repentino, um dilaceramento.”

<sup>16</sup> “A arte consiste em fazer vibrar este silêncio”.

complexo. Por isso é criado o “universo dos clichés”, definidos por ela como “aquilo que nos forçamos a pensar ou a sentir para escapar da vertigem da realidade (...)” (1971: 47)

Kundera afirmará por sua vez que “Cada romance diz ao leitor: ‘As coisas são mais complicadas do que você pensa’. Essa é a eterna verdade do romance (...)” (2009: 24). E a busca de Sarraute parece estar de acordo com essa moderna concepção do romance: a busca do novo atrelando linguagem e temática. Este elemento inovador é apreendido na realidade mais paupável possível: o cotidiano, a realidade a que todos estão expostos.

Outras características dos textos sarrauteanos devem ser analisadas de forma mais detida para o delineamento de seu fazer poético, mas com estes poucos elementos já é possível perceber que sua obra relaciona-se com a tradição de maneira peculiar. Pode-se deprender que a poética de Sarraute funda-se em muitos elementos em contraste: o dito e o não dito, o interno e o externo, o cliché e o profundo, a ação (ou reação) e a vontade. Todas essas forças trazem o medo que apenas o silêncio e o estático podem amenizar. Por isso que os portadores de tropismos parecem tão apáticos e conformados, embora o movimento esteja presente em todos os níveis do texto.

## Referências Bibliográficas

- BRAUN, Micheline. *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*. Paris: Gallimard, 1971.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris: éditions du Seuil, 1998.
- DUARTE, Cristina. *A forma literária em Nathalie Sarraute*. Campinas: Editora Komedi, 2007.
- KAWAKAWI, Akane. Nathalie Sarraute's accent: the poetry of tropismes. *French Studies*. Vol. LVIII, No 4, 449-512, 2004.
- KUNDERA, Milan . *A arte do romance*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- MICHA, Rene. *Nathalie Sarraute*. Paris: Éditions Universitaires, 1966.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1987.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance francês*. São Paulo: Dominus (Col. Burity), 1966
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SARRAUTE, Nathalie. *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1996
- SARRAUTE, Nathalie. *Tropismes*. Trad. Cristina V. Duarte. Campinas: Komedi, 2009. Tropismes.