NATHALIE SARRAUTE: *MARTEREAU*
OU A NOSTALGIA DA UNIDADE

Maria Lúcia Serrano Motta

O Nôvo Romance Francês tem sido objeto de muita discussão. Que designa exatamente a expressão *Nôvo Romance*? Há uma escola e uma teoria do Nôvo Romance? Essas são perguntas freqüentemente formuladas.

Na verdade não há um grupo organizado de escritores, ainda menos uma teoria que se proponham defender ou provar. São eles um grupo de intelectuais que, cada um por si, escreveram obras onde há uma pesquisa de formas novas, originais, que os caracterizam, e algumas idéias afins, surpreendentemente afins, que testemunham uma unidade na recusa da literatura tradicional, do romance tradicional. Uma espontânea unidade independente de qualquer planejamento ou de qualquer discussão preliminar. No entanto o grupo se tornou conhecido como tal, e sua audiência, que se fez mundial, deve-se, segundo Leyla P. Moysés, «à sistematização no uso de suas descobertas unida à coincidência temporal e geográfica das suas pesquisas».¹

Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, os mais conhecidos dentre eles até o presente momento, sobretudo os três primeiros, têm características diversas, pessoais, mas se encontram na negação do romance tradicional. Recusam os personagens estruturados da maneira tradicional, a intriga como centro da atenção do leitor, ou ainda a cronologia clássica, a noção tradicional de tempo. Recusam também, de outro lado, o romance como simples entretenimento, exigindo que ele seja uma indagação sobre o homem moderno.

1 - Leyla Perrone-Moysés - *O Nôvo Romance Francês* - S. Paulo Editora B.A.

Para isso impedem o leitor de ser passivo, mero espectador, obrigam-no a ser ativo, a interpretar o que lê, a ser gente. O romance que o leitor lê não é a história de outros, mas a sua própria também. «Arte do romance como toda arte, diz Nathalie Sarraute, exige, para permanecer viva, uma constante renovação de suas formas e por consequência de sua substância».² O romance precisa, pois, procurar novas formas, adaptar-se ao mundo de hoje, «fazer passar a técnica romanesca da mecânica newtoniana para a relatividade generalizada», na interessante fórmula de J. P. Sartre. Assim também precisa penetrar as diversas camadas do real, acompanhando as novas perspectivas de nossa época. Recusam, finalmente, e num outro plano, o romance «engajado» do segundo após-guerra. «Acreditar que o romance tem «alguma coisa a dizer» e que procura, em seguida, como dizê-lo, representa o mais grave dos contrasensos. Pois é precisamente êsse 'como', essa maneira de dizer que constitui seu projeto de escritor».³

Alain Robbe-Grillet notabilizou-se, desde logo, pela valorização total do objeto, o homem visto êle mesmo como um objeto. Na verdade observa-se que cada vez mais no mundo moderno o homem tende a perder terreno, vendo seu lugar de centro da criação questionado, tendo por vezes, no vertiginoso desenvolvimento tecnológico de nossos dias, dificuldade em dominar objetos criados por êle mesmo. Muitos julgam que Robbe-Grillet retirou a consciência do romance moderno, sendo o criador de um «romance em superfície», de uma «literatura do objeto»; louvada por uns, criticada por outros. Grillet se defende das acusações dizendo que há sempre um olhar, a presença do humano, antes do objeto. Mesmo assim é preciso reconhecer que sua valorização dos objetos, sua visão geométrica do mundo impressiona fortemente o leitor.

Michel Butor valoriza igualmente os objetos, mas para êle o objeto existe não somente em si, mas sobretudo pelas rela-

2 - Em resposta a uma enquete formulada por intelectuais portugueses e cujas respostas foram publicadas em *Nôvo Romance* de A. Margarido e A. Portela.

3 - A. Robbe-Grillet - *Pour un nouveau roman* - p. 153.

ções que através dêle se efetivam, e pelo conteúdo histórico que acorda. Faz êle uma distinção entre o objeto natural e o objeto cultural».⁴ Assim Butor «não despoja o objeto da marca humana implícita no próprio objeto; ao contrário de Robbe-Grillet, os objetos de Butor se concentram em torno da consciência - homem e objeto sendo os elementos que dão forma ao mundo, e não podendo portanto serem dissociados».⁵

Outro, situado no extremo oposto a Robbe-Grillet sobretudo, é o mundo de N. Sarraute, «a romancista da suspeita», como tem sido chamada. Aqui a sua originalidade. Seu mundo são os subterrâneos da alma humana, labirínticos e contraditórios. Seu objetivo - captar o monólogo interior de cada um e de todos, dar idéia do jorro pujante da vida psicológica, de seu caráter ilimitado. É ela a iniciadora do Nôvo Romance, pois, foi em 1932 que começou a escrever *Tropismes*. Utiliza o termo biológico «tropismos» que significa crescimento de um órgão sob a influência de agentes mecânicos, físicos ou químicos, e designa com êle movimentos psicológicos automáticos, de atração e repulsão, a determinados agentes externos. São reações-relâmpago que riscam a consciência. N. Sarraute apresenta-os em sua complexidade e riqueza. Aliás, aqui se distancia da psicanálise «julgando que ela mascara o mundo interior muito mais do que o revela. As explicações por ela fornecidas, diz a escritora, graças a procedimentos-gazuas, são sumárias, superficiais e aliás sempre as mesmas».⁶ Dentro dessa perspectiva é que podemos refletir sobre o romance de N. Sarraute, *Martereau*. Os personagens, à exceção de um, Martereau, que dá nome ao livro, não possuem sequer um nome. A intriga é reduzida ao mínimo servindo apenas de suporte ao estudo dos tropismos. Muito importante é a questão da distância que Sarraute toma de seus personagens. Para ver melhor, ela se coloca a uma distância mais próxima que o romancista tradicional, ela se coloca a uma distância que lhe permite ver no indivíduo êsses movimentos-relâmpago que mostram a complexidade do real psicológico, os seus «tropismos».

4 e 5 - *O Nôvo Romance* - Alfredo Margarido e Portela - pp. 29 e 31.

6 - Idem p. 91.

Passemos agora ao narrador com o qual parece estar Nathalie Sarraute.

Diante das reações de *il*, de *elle* e de sua prima, o narrador tem reações diversas e contraditórias. Ora êle adere a seus pontos de vista e posições – adere exteriormente – ora êle se afasta de todos. Esses dois movimentos contrários, êsse ir e vir, essa quase respiração do personagem, sistole e diástole, nós os conhecemos não por declarações do personagem ou do autor, mas por imperceptíveis movimentos, vibrações, algo de indefinível, enfim, em seu olhar, gestos, comportamento e palavras, surpreendidos no momento em que se produzem, anteriores à alguma influência da vontade.

Muitas vezes êsses tropismos não aparecem à superfície da personalidade; ficam na raiz da consciência, e somem rápidos e fugazes dominados pelo super-ego. Outras, porém, manifestam-se por uma inflexão de olhar, uma palavra, sinais que escapam, no mais das vezes, à vontade da pessoa.

O narrador, como dizíamos, oscila entre aderir ou não aos tios. Sua adesão, no mais das vezes puramente exterior, acontece-lhe por fraqueza ou medo de desagradar aos tios. Ê, em geral, acompanhada de uma raiva íntima, de uma revolta, de um enjôo de si próprio por ter capitulado, e resulta de uma rejeição de todos os tropismos que levariam à não-adesão. Aderir supõe ruptura com uma parte dêle mesmo. Além da fraqueza psicológica, contraditariamente êle adere, às vezes, por pena do outro, por exemplo do tio, pois êste, tal como o rico de La Bruyère, habituado unicamente a adesões, surpreende-se e magoa-se quando não as tem e acaba sentindo-se perdido. *Je* é um insatisfeito diante dessa permanente dialética que se desenrola dentro dêle, independente de sua vontade por assim dizer. Detecta e segue quase que mórbidamente o menor tropismo que se manifesta. *Je* é o homem, torturado pelas suas divisões internas, pela sua ambivalência ou polivalência, à procura da unidade, de uma coerência entre seu comportamento externo e seus movimentos psicológicos subterrâneos, ou pelo menos entre seu comportamento e a corrente dominante de seus tropismos, aquela que lhe daria uma linha

de conduta independente. Mas êsse seu desejo de independência se vê contrariado pelos laços de dependência que guarda com a família.

Assim, quando lhe surge alguém que lhe parece coerente e autêntico, é ilimitada sua admiração. Êsse alguém será Martereau. Êsse sentimento de admiração é a objetivação de desejo de unidade e autenticidade, que sempre existiu nêle. Isso aliás êle o exprime com clareza: «Sempre procurei Martereau. Chamei por êle desde sempre. Foi sua imagem – sei-o agora – que sempre me perseguiu sob formas diversas».⁷ «Era a pátria longínqua da qual por misteriosas razões eu tinha sido banido, a terra onde não poderia jamais aportar sacudido que era em mar alto, conduzido sem cessar por tôdas as correntes».⁸

Sua admiração usa imagens, belas imagens, para expressar-se logo por inteiro. Imagens de «contornos nítidos e precisos».

Primeiro Martereau é um holandês. Sentado à janela atrás de suas flôres, é um homem de meia-idade, imóvel, fumando seu cachimbo. «O interior visto através da grande vidraça holandesa é simples, mas impecável, uma vida serena se depreende dos objetos». Pouco adiante, na Inglaterra, Martereau é um líder político, talvez Primeiro Ministro. Rosto imóvel e sorridente atrás do vidro do carro que desfila, na sacada do edifício público ou na ponte de um encouraçado, saúda o povo acenando com a mão, ou passa em revista as tropas do exército. Processos cinematográficos de apresentação, ainda que Nathalie Sarraute não partilhe a opinião de alguns de seus colegas que vêem uma estreita relação entre o *Nôvo Romance* e o cinema. Processos cinematográficos que o apresentam como um bloco. Sem tropismos.

As imagens que assim se sucedem têm o caráter de um sonho. Existirá, porém, Martereau?

A sua primeira apresentação em carne e osso parece confirmar o sonho do narrador, o sonho de *Je*, o sonho tranqüili-

7 - N. Sarraute, *Martereau*, p. 73.

8 - *idem*, p. 74.

zador de todos nós. Olhar límpido e benevolente, apêto de mão forte e cordial, pancada revigorante no ombro do jovem, «todos os seus gestos, ainda que os mais insignificantes, parecem a cada instante contê-lo por inteiro, expressá-lo, como a linha simples, única, perfeita de um belo desenho».⁹

Martereau é por ora o personagem clássico do romance tradicional. Aparece sempre igual a êle mesmo, sempre coerente. E *Je* se extasia porque essa igualdade exterior lhe parece harmonia entre as atitudes externas e o fôro íntimo de Martereau. Tropismos, movimentos larvares, se existem, são invisíveis.

A intriga trará, pouco além, uma ocasião de conhecer ou de suspeitar da existência de um outro Martereau. Solicitado pelo tio do narrador para ser «testa de ferro» na compra de uma casa de campo que êle quer fazer às escondidas, Martereau deixará de ser um «caráter», um todo homogêneo e tranquilizador, Martereau se fragmentará. Após a compra, *Je* vai pedir-lhe um recibo em nome de seu tio. E eis que Martereau, que cruza com êle na rua, finge não vê-lo. O bom e paternal Martereau de repente se distancia, torna-se outro. «Quando êle passou perto de mim, seus olhos movimentaram-se ligeiramente, afastaram-se alguns milímetros enquanto eu sentia que êle me renegava com tôdas as suas forças».¹⁰ Na verdade, pensa *Je*, é inútil fingir para consigo mesmo, não deve haver surpresa, pois «não há nenhum movimento nos outros, por mais inesperado que seja aparentemente, que nos apanhe verdadeiramente desprevenidos. Nenhum movimento que não tenha sido esboçado antes e que não tenhamos percebido mesmo sem confessá-lo a nós mesmos».¹¹ E *Je* se recorda de certos movimentos ínfimos que tinha percebido em Martereau quando êsse viera à casa de seu tio. No entanto, apesar de tudo, fica desolado, abate-se fundamente com a indiferença de Martereau. Poucos minutos depois do encontro na rua, entretanto, Martereau, procurado por *Je*, que de nôvo voltou à sua casa, zomba

9 - idem, p. 82.

10 - idem, p. 151.

11 - idem, p. 152.

de seu jovem amigo, dizendo não tê-lo visto, desmancha-se em gentilezas, procurando apagar tôdas as dúvidas nascidas no espírito de *Je*, tornando-se de nôvo, pelo menos momentaneamente, o bloco inteiriço, o caráter que já conhecemos.

Mais adiante, todavia, a situação se renova. Instalado na casa, Martereau parece esquecido completamente do referido recibo. Comporta-se como se fôsse o proprietário. A suspeita se desenvolve no espírito de *Il*, o tio, e o narrador é atingido pela sua «solidez», pelo seu culto aos fatos concretos. Êle só pensa na ausência de uma carta ou de um recibo. *Je* hesita ainda em julgar mal seu amigo Martereau. Procura justificá-lo - talvez devido aos consêrtos na casa, talvez por falta de tempo não se tivesse manifestado. Mas pouco a pouco a suspeita se lhe cola na pele, apesar de seu gosto pelas nuances. Tôda a interioridade de Martereau nos é sugerida em uma cena contada em *flash-back*, a cena em que o tio pedira a Martereau que aceitasse o negócio da casa de campo. Conhecemos, então, ao mesmo tempo que a vida familiar de Martereau, suas reações as mais íntimas. Tudo isso, porém, nos é mostrado através de ínfimas e rápidas reações de Martereau e de sua mulher e nunca através do olhar do autor.

Assim, vemos que Martereau também possui seus tropismos. Sua conduta nos parece enigmática, vislumbramos um mundo interior complexo e contraditório. Afinal, quem é Martereau? Tudo vem ainda se complicar com a cena onde aparecem Martereau e a tia do narrador. Êsse os vê juntos numa inequívoca e inexplicável atitude amorosa que o confunde terrivelmente. Pouco adiante, no entanto, o leitor, também confuso, descobre que o narrador cochilava quando os viu, e pergunta-se se a cena foi real ou sonhada. Essa dúvida, êle a partilha com o próprio narrador: «Pareceu-me, diz êle, êsse dia na clínica, que não era de todo real essa aparição».¹²

Tudo, porém, volta a ser normal e tranqüilo pouco depois: Martereau voltou a ser um homem correto em relação ao tio, vai abandonar em breve a casa recém-comprada. Voltou a ser o mesmo, a falar da mesma maneira bonachã, amiga, sorridente

12 - idem, p. 217.

te, mas «um atrito, um ligeiro rangido, uma espécie de pequeno assobio, um magro jato acre e quente escapa-se de suas palavras cordiais», «uma pequenina engrenagem não lubrificada num mecanismo de relógio muito bem cuidado e regulado». «Emanações malsãs escapam de palavras que se querem amigas mas soam vazias, rotineiras».¹³ E a suspeita renasce, a suspeita da não-harmonia, da complexidade, do contraditório. *Je* sente seu equilíbrio ameaçado. Martereau não existe mais, nunca mais será o mesmo. Evidenciando suas contradições internas, *Je* sente pena de Martereau, pois êle mostrou de nôvo ser honesto e não lucrou com o negócio realizado – é o que êle diz. Terá pois fundamento essa suspeita? Diante de *Je*, Martereau, magro e envelhecido, o comove. «Há bondade e pureza nas rugas atentas de seus olhos».¹⁴ Mas, apesar de tudo, a suspeita permanece.

A fragmentação de Martereau é irreversível. No plano estético ela evidencia a recusa definitiva do personagem clássico, «montado», coerente, uno. Nunca mais Martereau poderá ser o holandês ou o inglês evocados. Nunca mais êle será inteiriço, homogêneo.

No plano psicológico, significa que Nathalie Sarraute não vê, não aceita o indivíduo como um todo. O mundo psicológico é comum a todos, é «uma matéria anônima como o sangue, num magma sem nome». Em suma, a matéria psicológica de Martereau é a mesma do narrador, é a mesma do leitor. Nunca mais *Je* poderá sentir-se seguro perto de Martereau. A nostalgia daquela antiga ilusão se faz sentir no narrador e quem sabe em nós mesmos, ao lermos êsse sólido, belo e duro romance de Nathalie Sarraute. *Martereau* ou a nostalgia da unidade, da impossível unidade interior do homem.

13 - idem, p. 242.

14 - idem, p. 249.