

# UMA CRÍTICA AO NOUVEAU ROMAN

## A CRITIC TO THE NOUVEAU ROMAN

**Maicon Tenfen**

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)  
Professor de Literatura Brasileira na Universidade Regional de Blumenau (FURB)  
maicontenfen@furb.br

### RESUMO

Apresentamos, como introdução, um panorama do *Nouveau Roman*, movimento literário francês que marcou as décadas de 1950 e 1960. O objetivo do trabalho é compreender até que ponto os textos produzidos a partir desse movimento influenciaram a produção literária ocidental da segunda metade do século XX. A metodologia contempla os pressupostos teóricos formulados por Alain Robbe-Grillet, sem nos esquecermos de seus opositores e das relações dialéticas estabelecidas com alguns romances produzidos no período, especialmente *A Modificação*, de Michel Butor. Os resultados da análise apontam para certos contratempos e mal entendidos que a literatura romanesca enfrentou depois de interpretações superestimadas do *Nouveau Roman*. A conclusão a que podemos chegar é que as matrizes clássicas da prosa narrativa, apesar deste e de outros movimentos opositores, continuam em vigor nas obras de maior relevo.

**Palavras - chave:** Nouveau Roman. Século XX. Modernidade. Romance contemporâneo. A Modificação.

### ABSTRACT

We present, as an introduction, a scene of Nouveau Roman, French literary movement which marked the decades of 1950 and 1960. The objective of this work is to understand to what extent the produced texts from this movement have influenced the occidental literary production of the second half of the XX century. The methodology considers the theoretical presupposes formulated by Alain Robbe-Grillet, without forgetting of its opponents and of the dialectics relations established with some romance produced in the period, especially The Modification, from Michel Butor. The results of the analysis points out to certain misfortunes and misunderstanding that the romanticism literature faced after overestimated interpretations of the Nouveau Roman. The conclusion that we can get to is that the classic matrices narrative prose, in spite of this and the other opposing movements, they carry on in effect in the masterpieces of higher highlight.

**Key words:** Nouveau Roman. XX century. Modernity. Contemporaneous romance. The Modification.

1. Ao término do século XIX, um modelo de narrativa que hoje podemos chamar de “romance tradicional” já estava fundamentado. Não se está aqui a falar do folhetim, mas de uma maturidade nele nascida: a supremacia do enredo sobre a reflexão, a caracterização psicológica das personagens, a organização significativa e às vezes simbólica do tempo e do espaço, o uso técnico (e não mais intuitivo) do ponto de vista e das mais variadas categorias de discurso. É esse conjunto de técnicas, esse “padrão” de romance, um entre mil, tão bem utilizado, por exemplo, por Balzac, que mais tarde servirá de referência a comparações elogiosas ou depreciativas remetidas ao movimento informalmente liderado pelo escritor Alain Robbe-Grillet.

Vale a pena lembrar que essa designação, *Nouveau Roman*, por ser bastante vaga e volúvel, foi e é utilizada na disseminação das mais escabrosas confusões, generalizações e até demonizações. Ainda que desgostoso com os rótulos que a crítica literária dos anos 50 e 60 lançava sobre o seu trabalho e o de outros — *Escola do Olhar*, *Romance Objetivo*, *École de Minuit* — o próprio Robbe-Grillet, pai da expressão, não renunciou a uma importante advertência:

Se em muitas páginas emprego conscientemente o termo **Novo Romance**, não o faço com o intuito de designar uma escola, nem mesmo um grupo definido e constituído por escritores que trabalhariam num mesmo sentido; trata-se apenas de um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram a inventar o romance, isto é, a inventar o homem.<sup>1</sup>

Ainda em suas considerações a respeito da primeira crítica que censurou ou aplaudiu seus romances, surpreende-lhe o fato de “encontrar quase por toda parte uma referência implícita — ou mesmo explícita — aos grandes romances do passado, que eram sempre apresentados como o modelo para o qual o jovem escritor devia manter os olhos voltados.”<sup>2</sup> Essa surpresa deve-se certamente à percepção que Robbe-Grillet tem de sua arte, uma percepção imediatamente ligada à idéia de *evolução*. Para ele, “as formas romanescas devem evoluir para permanecerem vivas.”<sup>3</sup>

Dessa maneira, o nascimento do século XX representaria a morte do “romance tradicional”. Embora seja fácil refutá-la, será possível admitir uma certa verdade nessa

---

<sup>1</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Editora Documentos, 1969, p. 8.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p.7.

afirmação se atentarmos que, logo no princípio do século passado, surgiu uma série de teorizações e esquematizações desse tipo de narrativa. Famosos, por exemplo, ficaram os prefácios escritos por Henry James para cada uma de suas obras reunidas na *Edição de Nova York*, além dos estudos de um Percy Lubbock, das conferências do romancista E. M. Forster e das classificações de Edwin Muir.

Há, sobre todos esses estudos, uma curiosa ironia: praticamente ao mesmo tempo em que essas tentativas de apreensão teórica do “romance tradicional” são publicadas e divulgadas, aparece um novo tipo, ou melhor, aparecem uns novos tipos de narrativas longas: estamos nos referindo às verdades plurais em Pirandello, ao absurdo e ao estranho em Kafka, aos tratamentos temporais em Proust, à interioridade infinita em Joyce e às atitudes gratuitas em Gide.<sup>4</sup> Não é de admirar que nenhum dos teóricos citados acima soube lidar com esses fenômenos que, na época, pareciam isolados. Ou não possuíam instrumental teórico para isso, ou estavam por demais aprisionados aos mestres do século XIX. Alguns (Forster, por exemplo) lançaram julgamentos bastante precipitados e quase sempre injustos sobre as tentativas diferenciadas de se fazer um romance, sem entender que essas tentativas eram a renovação do gênero, que não é monolítico, mas multiforme, que não sucumbiu ao surgimento de novas mídias ou filosofias de vida, mas que se alimentou delas, que foi indócil e rebelde a qualquer forma de normatização.

De fato, há muitas diferenças entre o romance que caracteriza o século XIX e esse(s) novo(s) romance(s) que caracterizaria(m) o XX. A principal delas pode ser sintetizada pelo fato de que, assim como o século XIX, que viveu o auge de uma crença cega na ciência e na civilização, pôde produzir obras que ambicionaram abarcar a amplitude do universo em sua faceta mais completa, o século XX, desastrado e brutal, por fazer o homem pisar as areias movediças da incerteza, legou à arte uma única possibilidade, ainda que renovadora, rica e variada: o trabalho com o detalhe, com o pormenor, com a fragmentação.

Assim, parece não haver dúvidas de que as experiências mais radicais em relação à linguagem romanesca se deram em torno desses livros justa ou injustamente taxados de *novos romances*. Tais experiências, que alcançaram uma ressonância exemplar, influenciando a posteridade literária do ocidente e até mesmo do oriente, podem ser comparadas apenas às inovações vanguardistas do princípio do século XX, que nos legaram

---

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: *A Personagem da Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 57.

obras como *Nadja*, de André Breton, e *O Camponês de Paris*, de Louis Aragon. Não se pode negar que “a tentativa de afastamento gradativo da língua literária para fora de sua órbita usual já se faz há mais de um século, a começar, entre outros, por Mallarmé, Rimbaud e Lautréamont.”<sup>5</sup> Da mesma forma, não se podem negar os problemas de linguagem lançados pelo dadaísmo e pelo surrealismo, mas esses esforços, se não foram emocionais, relacionando-se a eventos catastróficos como a Primeira Guerra Mundial, foram impulsivos, ligados à revolta contra cânones literários de uma cultura já engessada, ou ainda figurativos, procurando concretizar “a metáfora do poeta malarmeano tentando em vão criar uma linguagem específica, sem vínculo com a linguagem dos homens, para terminar no silêncio.”<sup>6</sup>

O que diferencia o *Nouveau Roman* de Robbe-Grillet, a quem se costuma coadunar nomes como Michel Butor e Claude Simon, dessas outras manifestações é uma certa mudança na atmosfera intelectual que procura recompor, lado a lado com a produção artística, uma atividade analítica a mais objetiva e científica possível. Nesse sentido, para a compreensão do que realmente se passará com livros como *Projeto para uma revolução em Nova York* ou *A Modificação*, a leitura dos artigos reunidos em *Por um Novo Romance* é indispensável. Embora Robbe-Grillet não se considere um teórico do romance e procure afastar de suas reflexões a pecha de teoria, no fundo o que fez foi formular uma teoria bastante completa do romance, “uma crítica de uma ordem estabelecida e uma proposição para uma ordem nova”<sup>7</sup>, contemplando os três momentos essenciais de um processo literário: a concepção (gênese), a formulação (composição) e a recepção (leitura).

Um dos primeiros movimentos dessa crítica se dirige ao passado, ao século XIX, mais especificamente àquele tipo de narrativa que há pouco chamamos de “romance tradicional”. É possível perceber, nos argumentos de Robbe-Grillet, a ostentação de um mal-estar representado pela ditadura de critérios artísticos que possuem o insuportável peso de dois mil anos de tradição. O erro, para ele, estaria em considerar que o “verdadeiro romance” se imobilizou inexoravelmente com a geração de Balzac, cuja visão metafísica, sintetizada nas noções de antropocentrismo, cega o produtor e o consumidor, ou seja, o romancista e o leitor, para as inúmeras e diferenciadas possibilidades de criação:

---

<sup>5</sup> PATRIOTA, Maria de Aguiar. *Romance de Vanguarda*. Brasília: Thesaurus, 1980, p. 7.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, p. 11.

A narrativa, tal como a concebem nossos críticos acadêmicos – e, a exemplo deles, muitos leitores – representa uma ordem. Esta ordem, que com efeito pode ser qualificada de natural, está ligada a todo um sistema, racionalista e organizador, cujo desabrochar corresponde à tomada do poder pela classe burguesa. Nesta primeira metade do século XIX, que viu o apogeu – com *A Comédia Humana* – de uma forma narrativa, em relação à qual se compreende porque ela continua a ser para muitos algo como um paraíso perdido do romance, algumas certezas importantes estavam em circulação: em particular, a confiança numa lógica justa e universal das coisas. Todos os elementos técnicos da narrativa – emprego sistemático do passado perfeito e da terceira pessoa do singular, adoção incondicional do desenrolar cronológico, intrigas lineares, curva regular das paixões, tensão de cada episódio na direção de um fim, etc. – tudo objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável. Como a inteligibilidade do mundo não estava nem mesmo em questão, contar não apresentava problema algum. O estilo do romance podia ser inocente.<sup>8</sup>

Os tempos, agora, seriam outros. O único fato estável seria a instabilidade do conhecimento, da ciência, de toda a lógica. O mundo não poderia passar incólume aos efeitos devastadores das frustrações advindas com o fim da *Belle Époque* e com as vanguardas artísticas que, de um jeito ou de outro, acabaram por refletir essas frustrações. Nosso cotidiano fragmentou-se (mesmo que em muitos casos apenas retoricamente), e essa nova ordem, a ordem do fragmento, das incertezas, do caos, deve ocupar também a arte. Se, pelas mais diversas razões, o Robbe-Grillet romancista é confrontado com os padrões narrativos convencionais do século XIX, que estruturalmente espelham uma sociedade conservadora, o Robbe-Grillet teórico, valendo-se das mesmas armas, vai utilizar *A Comédia Humana*, *O Vermelho e o Negro* e principalmente os romances da primeira metade do século XX neles pautados como pólo de oposição para o surgimento de um novo romance que, por contrariar os cânones pretéritos, seria incondicionalmente revolucionário. As noções de personagem, de história, de compromisso, de forma e de conteúdo, secularmente propagadas como indispensáveis ao gênero, serão questionadas e relativizadas (por que não dizer execradas?) num artigo de 1957: *Sobre algumas noções obsoletas*.

Como “está fora de dúvida que a época atual é antes a era do número de matrícula”, malgrado isso não represente um progresso, “o romance de personagens pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo.”<sup>9</sup> Para Robbe-Grillet, personagens constituídos à Balzac e à Dostoievski nada mais são que sobras de um *modus* narrativo que, além de ultrapassado, liga-se por força a um projeto antropocêntrico, narcisista, burguês. Quase tudo no “romance tradicional” é realizado para

---

<sup>8</sup> ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 25.

<sup>9</sup> Idem, ibidem, p. 22.

dar dimensão a uma figura humana central. Além disso, e o que parece pior, acontecimentos de ordem puramente física como o “nascer do sol” ou o “cair da tarde” são habitualmente subordinados a acontecimentos de natureza humana (crimes, sonhos, atitudes passionais). O homem “se habituou, sem perceber, a ver, por exemplo, numa declaração de amor, um acontecimento de ordem superior àquele que caracterizava um fato como a projeção de uma sombra sobre o solo.”<sup>10</sup>

Mas a arte do século XX já apresentava subversões a essa ordem. Quem guarda na memória o nome do narrador de *O Estrangeiro*, de Camus, ou de *A Náusea*, de Sartre? Esses livros foram escritos na primeira pessoa por acaso? Se Faulkner, para problematizar o romance, dá o mesmo nome a duas personagens diferentes, Beckett não hesita em mudar o nome e a forma de seu protagonista ao longo de uma mesma narrativa. Para a atualização do romance, para sua “evolução”, Robbe-Grillet vislumbra grandes e novas vias, *veredas* que não servirão necessariamente à passagem de heróis:

Hoje, nosso mundo está menos seguro de si mesmo, mais modesto talvez, uma vez que renunciou à pessoa todo-poderosa, mas também mais ambicioso, uma vez que olha para além. O culto exclusivo do “humano” cedeu lugar a uma tomada de consciência mais ampla, menos antropocentrista. O romance parece vacilar, tendo perdido seu melhor sustentáculo de outrora, o herói. Se não consegue pôr-se de pé novamente é porque sua vida estava ligada à vida de uma sociedade agora extinta. Se conseguir, pelo contrário, um novo caminho se abrirá para ele, com a promessa de novas descobertas.<sup>11</sup>

Quanto à história, Robbe-Grillet afirma sem meias palavras que “contar tornou-se literalmente impossível.”<sup>12</sup> Era uma vez o tempo em que o *escritor talentoso* fazia-se reconhecido por criar, em prol do personagem, “peripécias palpantes, comovedoras, dramáticas.”<sup>13</sup> Sem a importância excessiva que sempre foi dada às figuras humanas na narrativa, a natureza da estória, sua tipologia, sua estruturação geral ou específica, ver-se-á profundamente alterada. Isso implicará, inclusive, na *modificação* do papel do escritor, de suas aspirações. Os modelos romanescos modernos, para ele, são baseados na *desintegração do enredo*, já que a predominância da história sobre o estilo seria um dado estético datado, superado.

---

<sup>10</sup> PATRIOTA, op. cit., p. 15.

<sup>11</sup> ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 23.

<sup>12</sup> Idem, ibidem, p. 25.

<sup>13</sup> Idem, ibidem, p. 23.

Dessa forma, contando que sua tese autoriza a feitura de um romance com ações desordenadas e entrevê as probabilidades de uma “trama” sem acontecimentos palpáveis vividos ou sofridos pelas personagens, “o fato é que a noção de história essencial à própria idéia de narrativa tornou-se, com a teoria do romance de Robbe-Grillet, estranhamente reduzida, confundindo-se cada vez mais com o plano do discurso.”<sup>14</sup> No entanto, devemos estar cientes de que o pote não deve ser atacado com ânsias demasiadas. “É um erro pretender que nos romances modernos não acontece mais nada.”<sup>15</sup> Os fatos estão ali, sim, mas de forma diferente, e nunca predominam sobre o estilo. Depois de citar exemplos cativantes de Proust, Faulkner e Beckett, Robbe-Grillet conclui com uma clareza à toda prova:

E, se me for permitido citar minhas próprias obras depois desses ilustres precursores, observarei que *Les Gommages* ou *Le Voyeur* comportam, tanto um quanto o outro, uma “ação” das mais facilmente discerníveis, e ainda por cima rica em elementos geralmente considerados como dramáticos. Se no começo pareceram desconexos a certos leitores, não foi simplesmente porque nessas obras o movimento do estilo é mais importante do que o das paixões e dos crimes?<sup>16</sup>

Raciocínio semelhante é formulado em relação ao terceiro componente que considera obsoleto, o compromisso, isto é, o engajamento que uma obra de arte pode ter para com uma causa política ou social. Embora os ataques à noção de *história* não sejam a base de seus anseios por um novo romance e de sua repulsa às narrativas “engajadas” (o realismo socialista, por exemplo), estes dois aspectos da teoria robbe-grilletana mantêm uma conexão bastante íntima. Como o simples contar para entreter tornou-se fútil e a tentativa de somar credibilidade a esse contado é mais do que suspeita, restou ao “romance tradicional”, antes de ser violentamente banido, apresentar uma nova função na sociedade, uma função didática, salvacionista, libertadora. Para o artista, porém, não haveria nada mais perigoso. Não parece existir dúvida de que uma linguagem “transparente” e ordenada, que é modelada na narrativa trivial e se apresenta acessível ao comum dos leitores, possui a capacidade de se transformar num instrumento disseminador de ideologias tidas como revolucionárias.

Esta não é a opção do *Nouveau Roman*, uma vez “que o movimento ‘narcisista’ de uma linguagem voltada para si mesma, rejeitando toda causa exterior a sua própria substância, vai criar, para o romancista, sérios obstáculos à articulação de uma mensagem de

---

<sup>14</sup> PATRIOTA, op. cit., p. 18.

<sup>15</sup> ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 25.

<sup>16</sup> Idem, ibidem, p. 26.

conteúdo filosófico, político, religioso ou moral.”<sup>17</sup> Robbe-Grillet lança um paradoxo interessante para elucidar a questão, afirmando que o verdadeiro engajamento é aquele que recusa engajar-se, na concepção tradicional do termo. Em outras palavras, o romance engajado, por soar falso e oportunista, trabalha contra as revoluções, contra o homem. O compromisso genuíno do romance é com sua linguagem, com sua estruturação interna, nada deve aceitar *a priori*, não pode se submeter ao papel de compilador de um conteúdo ideológico explícito.

Portanto, atribuamos à noção de compromisso o único sentido que ela pode ter para nós. Em lugar de ser natureza política, o compromisso é, para o escritor, a plena consciência dos problemas atuais de sua própria linguagem, a convicção da extrema importância desses problemas, a vontade de resolvê-los a partir do lado interno. Reside aí, para ele, a única possibilidade de continuar a ser um artista e também, sem dúvida, por uma conseqüência obscura e distante, a de talvez servir um dia a alguma coisa — talvez mesmo à revolução.<sup>18</sup>

Assim como questionou as noções de personagem, de história e de compromisso, Robbe-Grillet não poderia deixar de questionar as noções clássicas de forma e conteúdo, já que seus principais detratores sempre o acusaram de ser um escritor “formalista”. Mas “que entendem ao certo por formalismo? A coisa está bem clara: seria uma preocupação muito acentuada pela forma — e, neste caso, pela técnica do romance — às custas da história e de seu significado”.<sup>19</sup> Essa visão dicotômica, binária, falsamente racionalista, é duramente criticada pelo romancista-teórico. Cita exemplos importantes, como *O Estrangeiro*, no qual a alteração dos tempos verbais e a simples substituição da primeira pessoa do discurso pela terceira, mais distanciada e convencional, comprometeriam substancialmente o resultado final da obra. Na verdade, algo semelhante se daria com todos os romances importantes, de *Madame Bovary* a *Dom Casmurro*. Assim, “visto que o romance tornou-se (...) a *estória* de uma escrita engajada exclusivamente na causa de sua própria linguagem, o aspecto formal de sua estrutura será evidenciado em detrimento do aspecto do *conteúdo*, acabando por se confundir com esse.”<sup>20</sup>

Para falar com mais clareza, a separação entre forma e conteúdo é falaciosa ainda que numa situação analítica. Robbe-Grillet, inclusive, faz uma provocação desaforada: “Será que esse velho barco furado — a oposição escolar entre a forma e o fundo — ainda não naufragou?”<sup>21</sup> E conclui:

---

<sup>17</sup> PATRIOTA, op. cit., p. 19.

<sup>18</sup> ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 31.

<sup>19</sup> Idem, ibidem, p. 32.

<sup>20</sup> PATRIOTA, op. cit., p. 20.

<sup>21</sup> ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 32.

O público, por sua vez, facilmente associa a preocupação pela forma com a frieza. Mas isso não é verdade a partir do momento em que a forma se torna invenção e não receita. E a frieza, assim como o formalismo, está inteiramente do lado do respeito pelas regras mortas. Em relação a todos os grandes romancistas dos últimos cem anos, sabemos por seus diários e sua correspondência que a constante preocupação de seu trabalho, aquilo que constituiu suas paixões, sua exigência mais espontânea, toda sua vida, foi justamente essa forma, através da qual suas obras sobreviveram.<sup>22</sup>

E a proposta para uma nova ordem romanesca, quiçá para um homem novo, Robbe-Grillet naturalmente a faz sobre bases antitéticas, por oposição a tudo quanto critica. As noções tradicionais do romance devem ser abolidas. O herói já não é o aspecto fundamental da narrativa, muito menos a história, o compromisso ou mesmo aquilo que conhecemos por conteúdo. Essa lógica renovada precisa estar liberta de todo humanismo, desse peso antropocêntrico e secular. Para Robbe-Grillet, não se trata de excluir o homem do processo artístico ou existencial, mas de remodelar sua presença a partir de uma participação a menos narcisista possível.

Com esse redimensionamento do papel humano, a importância dos objetos tenderá a crescer na narrativa. A descrição, por isso, ocupará um papel sobressalente, talvez até decisivo. Não é o caso, porém, de enfatizar um fator puramente ornamental, embora a descrição pretenda ser gratuita, nua, sem relações imediatas com os outros elementos contidos no texto.

O movimento da descrição, cansado de fazer ver e querendo, por sua vez, ser visto, revela-se, todavia, um movimento de natureza essencialmente diferente daquele instaurado pelas “ações humanas.”<sup>23</sup>

Isso implicará uma transformação da essência do tempo romanesco. O tempo da descrição, como se sabe, é diferente do tempo da narrativa. Ora, a eleição do tempo da descrição como mola propulsora do romance acarretará uma imediata reavaliação dos parâmetros imaginativos do leitor, que será levado a questionar (ou pelo menos a estranhar) as novas noções quando relacionadas às antigas em se tratando de história, compromisso e conteúdo. Quanto à personagem, e isso parece ser a grande premissa da teoria robbe-grilletana, não terá a menor chance de continuar sendo o elemento unificador da narrativa e, por assim dizer, o centro de todas as atenções.

2. É inevitável perceber que a teoria de Alain Robbe-Grillet exposta na série de artigos reunidos em *Por Um Novo Romance* procura ser, com todas as letras, revolucionária. Não se trata mais de atirar pedras contra uma estética historicamente datada a fim de

---

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

<sup>23</sup> PATRIOTA, *op. cit.*, p. 29.

confirmar uma outra que, no bem da verdade, transforma-se apenas superficialmente. O objetivo é maior: há nesses artigos a negação do próprio âmago narrativo como sempre foi entendido pela prática e pela crítica literárias. As inovações propostas não afetam somente a parte epidérmica do romance, como tantas vezes acontecera no passado, mas suas estruturas mais profundas. O *Nouveau Roman*, em suma, é outra coisa.

Freqüentemente, como notificamos no princípio, nomes importantes como os de Claude Simon e Michel Butor são aproximados dessa “escola” proposta por Robbe-Grillet. Ambos, porém, procuram se esquivar disso, seja pelo mal-estar ocasionado pelos rótulos, e esse parece ser o dilema de Simon, Nobel de 1985, que escreveu como se estivesse a pintar quadros mas nunca confirmou sua ligação direta ao *Nouveau Roman* ou a qualquer outra tendência, seja pelo desajuste ou pela desobediência a muitos preceitos robbe-grilletianos, caso de Butor, pelo menos, como veremos, no que diz respeito ao romance *A Modificação*<sup>24</sup>, de 1957. É inegável, todavia, que esse livro, construído fragmento a fragmento com vistas a uma angústia europeísta e burguesa do pós-guerra, acrescenta ao gênero uma série surpreendente de novidades.

A primeira delas, ao nível do estilo, primeira porque imediatamente percebida pelo leitor, é o uso dos pronomes pessoais ao longo do texto. Com exceção de pequenos trechos nos quais o discurso indireto livre impõe a primeira pessoa no interior dos parágrafos, toda a narrativa é pontuada pela utilização da segunda pessoa do plural, no caso do original francês, ou da segunda do singular, no caso da versão em língua portuguesa (Oscar Mendes, o tradutor, resolveu adotar esse procedimento por causa do pouco uso que o “vós” tem no Brasil). A contar que o nome do protagonista só nos será revelado depois de umas cem páginas de leitura, Michel Leiris, no prefácio inscrito também na edição brasileira, explica que “és tu mesmo, leitor, que o romancista parece pôr delicadamente em causa e bastam algumas rápidas olhadelas às linhas impressas, enquanto manejas a espátula que vai cortando as folhas do livro, para que te sintas diante de um convite, senão de uma intimação.”<sup>25</sup>

Espalhado que se encontra em meio a orações e períodos propositadamente longos e hipnotizantes, parece que a função primordial do pronome “tu”, não obstante a novidade estilística, é fazer com que o leitor se identifique o mais possível com esse personagem central (e quase único do livro) que é apresentado, ou que se vê apresentado por um narrador mais do que onisciente, enquanto empreende uma viagem de trem, ao que parece a mais importante de sua vida.

---

<sup>24</sup> BUTOR, Michel. *A Modificação*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

Puseste o pé esquerdo sobre a ranhura de cobre e com teu ombro direito tentaste em vão empurrar um pouco mais o batente da porta corrediça.<sup>26</sup>

O jogo do narrador, um jogo mágico de mostrar a superfície da narrativa aos poucos e esconder a sua profundidade sempre que possível, torna-se claro desde a primeira frase: trata-se de revelar os dilemas desse enigmático “tu” em fragmentos que, aparentemente desconexos, encadeiam-se numa ordem de construção quase cartesiana. Aqui já podemos constatar uma discrepância inicial em relação ao *Nouveau Roman* robbe-grilletiano. A personagem, ou o herói se preferirmos, ocupa o primeiro plano, sim, embora o melhor do romance esteja nos entrecos e *flashes* que surgem perifericamente, como suas recordações e previsões, os juízos que faz da esposa e da amante, de Paris e de Roma, as biografias rápidas e improvisadas, sempre baseadas em suas inquietações, que monta para cada um dos ocupantes de sua cabine, no trem.

E a descrição, do mesmo modo, que ocupa boa parte das páginas do romance, desvia-se também da idéia básica de Robbe-Grillet, a lembrar, o objeto pelo objeto numa similaridade aos indivíduos, sem escalas de valor antropocêntrico. Em *A Modificação*, ao contrário, tudo existe a partir do protagonista e para ele, a fim de representar seus anseios e frustrações. Nesse sentido, pode-se dizer que os movimentos descritivos desse romance ainda estão voltados para a concepção de Georg Lukács, ou seja, o objeto em relação ao Homem (com maiúscula).

É por intermédio dessas descrições que sabemos, já de largada, que algo não vai bem para o protagonista. O tom negativo dos ambientes e das pessoas que ocupam o trem confirma tal hipótese. Além do mais, ao contrário das outras vezes em que fizera o percurso Paris-Roma, quando recebia passagens de primeira classe da firma Scabelli, a quem representava, e viajava confortavelmente à noite, nessa ocasião compra do próprio bolso o seu ingresso num vagão de terceira categoria. Parte sexta-feira, logo ao amanhecer, com a finalidade rapidamente confessa de “pegar” todo o fim de semana em Roma. O que está acontecendo? O desconforto do protagonista é latente:

Essa viagem deveria ser uma libertação, um rejuvenescimento, uma grande limpeza de teu corpo e de tua cabeça; não deverias sentir-lhe já os benefícios e a exaltação? Que lassidão é essa que te domina, dirias quase esse mal-estar? Será a fadiga acumulada desde meses e anos, contida por uma tensão que não se relaxava, que agora se vinga, te invade, aproveitando dessa fêria que concedeste a ti mesmo, como aproveita a grande maré da menor fenda no dique para submergir com sua amargura esterilizante as terras que até então essa muralha havia protegido?<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Idem, ibidem, p. 31.

<sup>27</sup> Idem, ibidem, p. 45.

O ponto de vista pertence inteiramente ao “tu”. Em nenhum momento da narrativa o foco de captação visual é transferido a qualquer outro personagem. Assim, de um lugar privilegiado, no caso o assento que ocupa no trem, que por sua vez roda velozmente sobre trilhos de aço que o transportam por uma espécie de espaço neutro e purgatorial que não é a Paris deixada para trás nem a Roma a ser encontrada pela frente, o protagonista, na verdade guiado pelo narrador, uma voz superior e mais erudita, talvez sua consciência inclemente, vai lentamente tecendo, pano a pano, a colcha de retalhos da sua vida. Os *flashbacks*, por isso, são importantes. E o primeiro ocorre logo na página 38, depois que o trem passa pela estação de Fontainebleau-Avon:

Se tinhas medo de perder este trem ao movimento e ao barulho do qual estás agora já reabilitado, não é que tenhas levantado esta manhã mais tarde do que o havias previsto, pois que, pelo contrário, teu primeiro movimento, ao abrires os olhos, foi estender o braço para travar a campainha do despertador, enquanto a aurora começava a esculpir os lençóis em desordem de teu leito, os lençóis que emergiam da escuridão semelhante a fantasmas vencidos, esmagados ao rés daquele solo mole e quente de que procuravas arrancar-te.<sup>28</sup>

Claro que não nessa ordem e nessa velocidade, vamos descobrindo que o “tu” se chama Leão Delmont, tem quatro filhos (Jaqueline, Henrique, Tomás e Madalena), é casado com Henriqueta, mulher cujos cabelos já começam a se tornar grisalhos, trabalha no ramo das máquinas de escrever e mora num apartamento no centro de Paris, de onde, sempre que quiser, pode perfeitamente avistar a cúpula do Panteão. Dirige-se a Roma para se encontrar com Cecília Darcella, sua amante. Acaba de arranjar um emprego para ela em Paris e pretende lhe fazer uma surpresa ao convidá-la para morar na cidade-luz e ao anunciar-lhe o seu iminente divórcio. É, sem dúvida, uma grande viagem, denotativa e conotativamente. Mas em vez de exaltação, alegria, desejo de entrar nessa nova vida, cerca-lhe um explícito embaraçamento nas atitudes, cerca-lhe a fadiga, o desânimo.

Há, na cabine em que viaja, um casal jovem e provavelmente recém-casado. Beijam-se e abraçam-se a todo momento, tudo é motivo para trocarem sorrisos e palavras. Mas há também um eclesiástico concentrado na leitura de uma cartilha religiosa. Nesse ponto, podemos imaginar o seguinte: não seria o casalzinho um símbolo da juventude e da felicidade procuradas por Delmont, quiçá encontradas ao término dessa viagem? Não seria, por sua vez, o padre, com suas roupas pretas e austeras, o contraponto a toda a sua empreitada? Ali estão as regras, a censura, a responsabilidade, a família, a imagem que acredita ter frente aos superiores e subordinados da firma Scabelli. Ali estão, em suma, os ideais e os grilhões da classe média.

---

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

Precisa lutar contra todos esses símbolos e empecilhos para conquistar a possibilidade de rejuvenescer. Vive farto de uma velhice precoce que se obrigou a aceitar. A viagem de trem é a linha imaginária que liga as pontas desses dois extremos. Atrás de si, ofuscada no tempo e no espaço, tenta deixar uma Paris cinzenta e triste, chuvosa, a Paris senil da esposa Henriqueta, “um cadáver inquisidor”, e dos filhos silentemente ofensivos, “estátuas de cera de si mesmos”. É o lugar onde impera uma angustiante formalidade para com os colegas de trabalho e para com os membros de sua própria família. “Fizeste boa viagem? Muito boa como de costume. Até a noite então. Até a noite.”<sup>29</sup> Seu relacionamento com Henriqueta, arrefecido ao longo dos anos, não por culpa de qualquer dos dois, mas da rotina e da imobilidade, não mais ultrapassa as regras do figurino e as máscaras da sociedade. Além disso, tida como território inimigo, sua casa não lhe sugere aconchego ou repouso, mas caos, fracasso, perda de todo e qualquer controle. O filho Henrique gasta o tempo de estudo a ler romances *noir*; Tomás, o pequeno, faz barquinhos de papel naufragarem (outro símbolo?) na pia do banheiro; Madalena, a filha de 17 anos, é freqüentemente flagrada folheando a Revista *Elle*.

incapaz de acompanhar seus estudos bem de perto por causa de tua situação, de teus cuidados, de tuas outras preocupações, tens de suportar-lhes a barulheira, o que te irrita contra eles, o que os impede de ter confiança em ti, de tal modo que se tornaram para ti pequenos estrangeiros selvagens, audaciosos e cúmplices, que suspeitam muito bem de que algo não vai bem entre sua mãe e ti, que espionam a vocês dois, que se não falam disso entre si, não, isto te encheria de espanto, devem nisso refletir, que sabem que mentem a eles, que não ousam mais vir interrogar-te.<sup>30</sup>

A única que ainda lhe inspira alguma tranqüilidade é Jaqueline, a caçula. Mas mesmo ela, em sua inocência desestabilizadora, mostra-se desconfiada em face dos últimos acontecimentos. “Com manchas negras no indicador e no dedo grande da mão direita”<sup>31</sup>, o que não consideramos nenhum acaso, a menina interpela o pai a respeito daquele dona “que veio antes aqui.”<sup>32</sup> É demais para Delmont. Sua fuga, até então feita a bocados tímidos e insuficientes, deve concretizar-se de uma vez.

De nada adianta deixar que Roma continue penetrando Paris às escondidas como a pequena coleção de autores latinos e italianos veio surgindo ao lado de sua grande biblioteca

---

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 76.

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*, p. 89.

<sup>31</sup> Idem, *ibidem*, p. 91.

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*, p. 92.

francesa. As provas dessa “intromissão desejada” encontram-se até mesmo em sua velha carteira vermelha. Para os três bilhetes do metrô parisiense ali guardados há três selos italianos equivalentes. Se se esqueceu de renovar o cartão da Sociedade dos Amigos do Louvre, o mesmo não se deu com o do Clube Dante Alighieri. Cafés, passeios, obras de arte, procura em Paris tudo o que lhe recorda Roma, tudo o que lhe recorda Cecília.

É preciso partir, portanto. Buscará o “hausto de ar”, o “acréscimo de forças” e a “mão socorredora” de sua amante. Lá está a juventude, a aliada, a paixão nas “regiões felizes e claras”, o desprendimento, a verdade. Nas elucubrações de Delmont, Roma e Cecília são retratadas no futuro do presente, ao contrário de Paris, que sempre aparece no pretérito (outro traço estilístico marcante):

Ela não sairá de casa antes das nove horas, mas tu te colocarás bem mais cedo que isso na Rua Monte da Farinha, à esquina da Rua dos Barbeiros, justamente diante de sua alta casa com a imagem escurecida de Santo Antônio de Pádua acima da porta e as placas enferrujadas de duas companhias de seguros, para tocar a abertura de suas persianas no quarto andar, enquanto fumas um dos charutos que não deves esquecer de comprar da próxima vez que fores ao vagão-restaurante.<sup>33</sup>

Além dos *flashbacks* tradicionais, essas surpreendentes “viagens” ao futuro na forma de bem montados *flashforwards* acontecem ao longo de todo o romance. O narrador, no entanto, evitando radicalismos ou mesmo hermetismos, toma o cuidado de sinalizar os seus procedimentos mais inusitados. O vagão no qual Delmont viaja é o porto seguro para o qual retornaremos depois de cada excursão temporal, seja para o passado, seja para o futuro. A princípio, essa sinalização de retorno sempre se dá com a repetição da expressão “do outro lado do corredor”, forma adverbial que explicitamente procura educar o leitor para esses avanços e retrocessos abruptos que freqüentemente surgem no texto. Nisso há uma confirmação do *Nouveau Roman* tal qual o pregou Robbe-Grillet: a forma é o conteúdo, ou vice-versa, uma vez que a separação dos dois torna-se infrutífera, impossível, principalmente depois da centésima página, quando o caráter fragmentário da narrativa se acentua, demonstrado pelas passagens mais rápidas, pelas modificações dos tempos verbais e, no quesito gráfico, pelos espaços que marcam as subdivisões dos capítulos.

Mais do que isso, de nada serve procurar em *A Modificação* os valores de alguma anedota ou “moral da história”, ainda que o enredo, mesmo despedaçado, exista com uma coesão simplesmente simétrica. É na forma como se apresenta esse enredo que está toda a

---

<sup>33</sup> Idem, *ibidem*, p. 62.

graça e toda a fruição do texto. As situações ocorridas dentro do vagão de terceira classe, durante a viagem decisiva de Delmont, são de uma destreza descritiva e metafórica invejáveis. O protagonista não se comunica com ninguém. Está completamente entretido por seus pensamentos. E os outros passageiros tampouco parecem preocupados em lhe dirigir a palavra, a não ser para pedir licença ou desculpar-se por algum esbarrão. O silêncio e o vazio são quase absolutos, como é vazia e silenciosa a vida de Delmont. Desde o princípio, porém, ele cria para cada um dos passageiros uma pequena biografia imaginária, é sua tentativa de se comunicar, não com os outros, mas consigo mesmo. Além do caszinho feliz e do padre de roupa preta e austera, novos personagens vão desfilar diante de seus olhos a cada nova parada ou estação: um professor de direito, um representante comercial, um inglês, um soldado, uma velha senhora e seu sobrinho pouco comportado. Pouco demora para que Delmont, avançando na criação desse microcosmo que se relaciona com o mundo lá fora e principalmente com suas frustrações, comece a *batizar* os habitantes da cabine. Sente dificuldades, no entanto, pois nenhuma vida é tão apreensível como imagina (a sua, especialmente), e, como o narrador de *Desenredo*<sup>34</sup>, conto de Guimarães Rosa, atrapalha-se, embora por outros motivos, no processo de nomeação:

Beretti ou Peretti, ou Cerutti, não, Ceretti, era “etti” que pudeste ler no seu passaporte, sai pedindo licença.<sup>35</sup>

E Faselli, não, Fasetti, ou Masetti, torna a entrar pedindo licença e volta a sentar-se...<sup>36</sup>

Outro aspecto que imediatamente nos chama atenção, e que não se encontra no trecho por gratuidade, é o livro que Delmont compra em Paris para ler durante a viagem. Só que não o lê. Desconhece o título, desconhece o nome do autor, desconhece o conteúdo, folheando-o algumas vezes, com distração, e utilizando-o para “marcar” o seu lugar a cada vez que sai da cabine para os corredores do trem ou para o vagão-restaurante. Os demais passageiros lêem o tempo todo, mas é importante notificar que suas leituras são técnicas ou de informação. Delmont carrega consigo um romance, arte portanto, e lamentará que, em vez de se distrair com o livro, tenha pensado e refletido com tanto esmero. “Por que não ter lido aquele livro, já que o havias comprado, que te teria talvez protegido contra tudo isso?”<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> “Chamando-se Livíria, Rivíria ou Irlívia, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu.” BRAIT, Beth. *Literatura Comentada: Guimarães Rosa*, p. 117. São Paulo: Nova Cultural, 1981.

<sup>35</sup> BUTOR, op. cit., p. 163.

<sup>36</sup> Idem, ibidem, p. 164.

<sup>37</sup> Idem, ibidem, p. 188.

Adormece e sonha. Depois disso, Roma e Cecília já não lhe parecem tão confortáveis:

Havia sonhado com Cecília, mas não foi um sonho agradável; fora seu rosto desconfiado e censurador que surgia em teu sono para atormentar-te, o rosto que mostrara ao despedir-se de ti na plataforma da Estação Termini.<sup>38</sup>

Delmont compreende, aos poucos, que, se Paris é Henriqueta e seus filhos, Roma é Cecília. Assim, Cecília não será a mesma fora de Roma, e Roma, com efeito, perderá os seus encantos sem Cecília. Há uma recordação essencial que fará o protagonista entender corretamente essa realidade. No ano anterior ao daquela viagem, Cecília passou alguns dias de suas férias na capital francesa. É nesse fragmento, inscrito somente na parte final do livro, que tomamos conhecimento das primeiras cobranças da amante: quando Delmont se livraria da covardia das desculpas de ética burguesa para se divorciar? Claro que ele, talvez para compensá-la, comete a imprudência de apresentá-la à esposa. A cena é antológica, uma vez que Henriqueta mostra-se inteligente o bastante para entender o que se passa. No sistema de trocas civilizadas e falsa amabilidade, as duas mulheres saem-se bem, ao contrário de Delmont, que fica apavorado e quase perde o controle. É como se elas fizessem um pacto de fidelidade mútua, deixando o marido/amante fora do jogo, colocando-o, por assim dizer, em seu devido lugar. As visitas viram rotina. No trem, Delmont finalmente entende que “Cecília, teu socorro, traía-te, passava para o lado de Henriqueta; através do ciúme delas alguma coisa como um desprezo comum brotava.”<sup>39</sup>

A técnica romanesca de Butor, maior trunfo deste livro, só nos deixa perceber ao final o comportamento patético de seu herói. No automóvel, ao levar Cecília de volta ao hotel, em Paris, ele ouve as duras verdades que até então, durante sua viagem, não ousara repetir em pensamento:

— Não sou ciumenta; como poderia ser, quando sei muito bem que te rejuvenesço; basta-me ver-te em Roma e ver o homem que és aqui em Paris (...) Não adianta que sejas “o senhor diretor”, és uma criança, pelo menos quando estás comigo, e por isso é que te amo, porque quereria transformar-te num homem...<sup>40</sup>

Haverá modificação ao fim dessa viagem? Certamente, pois toda viagem, por mais rápida e insignificante, traz mudanças. Mas não como as sonhava Delmont.

---

<sup>38</sup> Idem, ibidem, p. 113.

<sup>39</sup> Idem, ibidem, 178.

<sup>40</sup> Idem, ibidem, p. 17

3. Como era de se esperar, muitos críticos e escritores se manifestaram e tomaram posições em relação ao tão propagado *Nouveau Roman*. Ernesto Sábato teceu algumas proposições interessantes a respeito. E já se revela na forma como abre o seu pequeno ensaio sobre as pretensões de Robbe-Grillet:

Se Robbe-Grillet se limitasse a escrever seus relatos, nada haveria a objetar, e com maior intensidade se deveria assinalar sua presença como uma das mais curiosas culminâncias de certas tendências contemporâneas. Lamentavelmente, sua literatura é acompanhada por uma doutrina totalitária e inclusive terrorista, que pretende converter os demais narradores em uma fauna aberrante e desamparada.<sup>41</sup>

Só discordo de uma palavra de Sábato: Robbe-Grillet nunca escreveu relatos, pelo menos não nos livros em que se expressa artisticamente. Escreveu, isso sim, anti-relatos, ou praticou, como gostava de enfatizar, a arte e a ciência da “disnarração”.

Antes de prosseguir, devemos compreender mais adequadamente o que Sábato e outros entendem por “doutrina totalitária e inclusive terrorista.” Para isso, será utilizado um pequenino caso publicado por Enrique Vila-Matas em *Bartebly e Companhia*, exercício literário em forma de um diário que é “ao mesmo tempo um caderno de notas de rodapé comentando um texto invisível”<sup>42</sup> sobre escritores que, pelas mais diversas razões, abandonaram o ofício.

Diz o personagem-narrador que, nos anos 70, enquanto residia em Paris, apaixonou-se por uma colega de trabalho chamada Maria Lima Mendes. Filha de pai cubano e mãe portuguesa, dotada de uma beleza e de uma inteligência extraordinárias, Maria queria ser escritora. Era apta, segundo o narrador, e “para a invenção de histórias tinha, concretamente, uma imaginação prodigiosa.”<sup>43</sup>

O problema é que Maria, já acometida pelo Mal de Bartleby, ficara completamente imobilizada perante a escrita. E a origem disso era algo muito em voga na época, denominado *chosisme*, a saber, a atitude literária de “descrever com morosidade as coisas: a mesa, a cadeira, o canivete, o tinteiro...”<sup>44</sup> Maria havia iniciado um romance sobre uma mulher de semblante melancólico sentada à beira-mar. Tudo ia muito bem até que a personagem pede ao garçom uma água mineral. “Ela começou de repente a pôr em prática o

---

<sup>41</sup> SÁBATO, Ernesto. Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo, Atica, 1994, p. 57.

<sup>42</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 9.

<sup>43</sup> Idem, *ibidem*, p. 46.

<sup>44</sup> Idem, *ibidem*, p. 47.

*chosisme*, a render culto à moda.”<sup>45</sup> Escreveu trinta longas páginas sobre o rótulo da garrafa de água mineral. Após o hercúleo trabalho, quando voltou às ondas quebrando na praia, já não restava pedra sobre pedra.

Mas Maria não se deu por vencida. Atirou-se ao estudo minucioso do *Nouveau Roman*, o difusor máximo do *chosisme*, e muito especialmente dos livros do polêmico Robbe-Grillet. Nova tentativa, novo fracasso. E o golpe de misericórdia veio com a leitura da revista *Tel Quel*:

Por mais que se armasse de paciência na hora de analisar a construção dos escritos de Sollers, Barthes, Kristeva, Pleynet e companhia, não conseguia entender inteiramente bem o que esses textos propunham. E o que era pior: quando às vezes entendia o que eles queriam dizer, ficava mais paralisada que nunca na hora de começar a escrever, porque, no fim das contas, o que ali se dizia era que não havia mais nada que escrever e que não havia sequer por onde começar a dizê-lo, a dizer que era impossível escrever.<sup>46</sup>

O narrador deixou de ver Maria em 1977, quando seguiram caminhos opostos. Muitos anos depois entraram em contato telefônico, e ele perguntou se ela tomara conhecimento de um livro chamado *El espejo que vuelve*, no qual se atribui as origens do *Nouveau Roman* a uma fraude. No livro, o próprio Robbe-Grillet “descrevia a facilidade com que ele e Barthes desacreditaram as noções de autor, narrativa e realidade, e se referia a toda aquela manobra como ‘as atividades terroristas daqueles anos.’”<sup>47</sup>

Maria se despede com resignação, porque os efeitos do *chosisme*, em vez de temporários, foram eternos. Como estragaram a vocação dela, certamente estragaram também a de muitos outros filhos do terceiro-mundo que, em Paris ou não, deixaram-se levar por mais um modismo francês que, radical, ilegítimo e utópico, repercutiu sobremaneira, para aproveitarmos a fala de Sábato, “nestes países periféricos”<sup>48</sup> em que vivemos. Poucos não foram os intelectuais latino-americanos que morderam a isca e contrapuseram o *Nouveau Roman*, expressão máxima de uma literatura moderna e civilizada, às formas menores e subdesenvolvidas da narrativa factual então praticada entre nós.

Não deixa de ser interessante o fato de Robbe-Grillet aparecer depois de velho para rir da peça que pregou na literatura ocidental. Foi o que lhe restou, na verdade. Numa de suas

---

<sup>45</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>46</sup> Idem, *ibidem*, p. 50.

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

<sup>48</sup> SÁBATO, *op. cit.*, p. 65.

autobiografias — que se apressa em chamar de “nova biografia” — ao narrar (!) passagens de sua vida entremeadas por outra chatíssima descrição novo-romanesca, deixa escorrer seu rancor em relação aos outros membros do grupo que, dá a entender, se aproveitaram do rótulo *Nouveau Roman* mas nunca tiveram coragem ou honradez para assumi-lo publicamente. Claude Simon recebeu o galardão do Nobel; Marguerite Duras, o aplauso do grande público. Michel Butor, por sua vez, e em quase tudo contradizendo os preceitos do “guru” da revolução novo-romanesca, publicou um dos melhores romances de temática existencial do século passado. Robbe-Grillet, e isso fica claro em sua “nova biografia”, não teve outro remédio senão se abraçar à amiga Nathalie Sarraute e desfiar o seu despeito:

Certo, o Novo Romance nunca foi uma escola, ainda menos uma teoria literária geral. Sua própria existência enquanto agrupamento de escritores foi, desde o começo, contestada, com freqüência pelos mesmos que podem ser considerados protagonistas do movimento. Perguntem a Butor, a Pinget, a Duras, a Ollier, mesmo a Sarraute, se os seus livros fazem parte do Novo Romance. Ninguém o admitirá sem reticência, quase todos quererão de imediato precisar suas reservas, vários dentre eles (nem sempre os mesmos segundo as épocas) oporão a tal classificação violentas e totais denegações. Não posso dizer que isso tenha alguma vez me incomodado muito, nem, infelizmente, surpreendido. E, em fim de contas, minha amigável obstinação terá triunfado em relação à frieza prudente, sombria, egocêntrica deles.<sup>49</sup>

Com efeito, o *Nouveau Roman* nunca foi uma escola, mas seu ideário, bravamente difundido por Robbe-Grillet, teve a ressonância de uma, e inclusive em seus efeitos mais deletérios, como bem ilustra a historinha contada por Vila-Matas. E justamente, talvez por não ter se formado numa escola, as teorias que surgiram em torno das experimentações francesas daqueles anos se fundamentaram sobre um pântano de areias movediças.

É verdade que todas as experiências de vanguarda são úteis porque desbravam novos caminhos, e, no caso do *Nouveau Roman*, as contribuições quanto a uma maior engenhosidade na trama dos “romances convencionais” e à presença simbólica dos objetos de cena são óbvias e bem-vindas, mas basta a leitura de *Por um Novo Romance* para termos a impressão de que Robbe-Grillet pegou um manual de literatura ao acaso e, com uma irresponsabilidade da qual se orgulharia mais tarde, trocou os “sins” pelos “nãos” e vice-versa. É por isso que hoje não encontraremos livro de teoria literária que não contemple a descrição dos preceitos do *Nouveau Roman*: são, com uma simetria impecável, a oposição completa de tudo que se entende por narrativa desde Aristóteles. E, além de falaciosos, esses

---

<sup>49</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. *Os Últimos Dias de Corinto*. Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 81.

preceitos conduzem o gênero a um beco sem saída. Ao comentar *O ciúme*, Sábato nos demonstra claramente esse paradoxo:

De acordo com a doutrina da prescindência, não se entende por que Robbe-Grillet escreve romances como *O ciúme*. Um romance no qual o criador — e nesse caso a palavra “criador” teria de ser substituída por outra — não interviesse com seu particular ponto de vista e suas próprias opiniões deveria ser uma vasta, como direi? uma *total* descrição do universo, de tudo o que se pode ver, tocar, cheirar, gostar e apalpar, para não sairmos do sensorialismo básico da doutrina. Qualquer preferência de um tema em relação a outro, de um personagem determinado, de um drama em particular, seria uma intolerável intervenção do autor, muito menos tolerável que as modestíssimas intervenções que Robbe-Grillet denuncia nos escritores que não praticam a sua teoria.<sup>50</sup>

A afirmação peremptória (e um pouco óbvia, mesmo nos anos 50) de que a forma e o conteúdo são indissociáveis (reiterada, aliás, por romancistas que têm na fábula a prioridade do seu trabalho) é pouco para dotar sua teoria de alguma legitimidade. E a grande prova disso é que as melhores realizações vinculadas ao *Nouveau Roman* nada devem a essas teorias. Pode-se facilmente classificar *A Modificação* como um Novo Romance — as classificações, afinal de contas, são voláteis e muitas vezes obedecem a critérios de pouca lógica —, mas essa classificação não suportará uma mínima comparação com os sofismas de Robbe-Grillet.

Butor, como vimos, não arranca do personagem o papel de núcleo da construção romanesca. Delmont, o “tu” dessa narrativa exemplar, é o ponto essencial para o qual convergem todos os outros elementos do romance. Cecília, Henriqueta, os filhos, a firma Scabelli, Roma, Paris, os objetos de cena (notadamente no vagão de terceira classe), tudo parte do protagonista ou a ele chega com a finalidade clara de delinear melhor suas angústias e frustrações. Para desespero dos terroristas da narrativa, o compromisso (ou engajamento) de *A Modificação* é exclusivamente para com o ser humano. Há muita crítica nesse romance, crítica contra o projeto belicista europeu, contra os valores da classe média e contra as convenções do clero.

O enredo, outro elemento sempre colocado em xeque por Robbe-Grillet, aparece em *A Modificação* de forma sagaz, inesperada. A história do homem de meia idade infeliz com a família e com a mediocridade do seu dia-a-dia que resolve jogar tudo para o alto e buscar a juventude nos braços de outra mulher não causaria grande impacto se apresentada no seu formato linear, trivial. O quebra-cabeça proposto pelo narrador é que a torna atraente. Cada

---

<sup>50</sup> SÁBATO, op.cit., p. 60.

peça tem o seu lugar; cada fragmento, a sua posição. A montagem fica por conta do leitor (com um auxílio bastante didático do narrador, diga-se de passagem), e tudo está ali, de modo que, ao fim da leitura, ao contrário do que acontece, por exemplo, com *Projeto para uma Revolução em Nova York*, temos em mente uma história que foi efetivamente contada.

Para terminar, resta dizer que, se tudo colocarmos na balança, de um lado os leitores que o movimento de Robbe-Grillet deixou a correr e os talentos que se perderam sob a influência de seus dogmas paralisantes, e de outro as discussões, debates e polêmicas que gerou em torno do romance e da arte narrativa em geral, o *Nouveau Roman* ainda ficará com um saldo positivo. Graças a ele, hoje somos capazes de compreender com mais exatidão, com menos preconceito e sem o menor medo de passarmos um atestado de subdesenvolvimento, aquilo que Forster falou na década de 1920 na Universidade de Cambridge: “o aspecto fundamental de um romance é contar uma história.”<sup>51</sup>

## REFERÊNCIAS

- BRAIT, Beth. *Literatura Comentada*: Guimarães Rosa. São Paulo: Nova Cultural, 1981.
- BUTOR, Michel. *A Modificação*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: *A Personagem da Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998.
- PATRIOTA, Maria de Aguiar. *Romance de Vanguarda*. Brasília: Thesaurus, 1980.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Os Últimos Dias de Corinto*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- \_\_\_\_\_. Alain. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Projeto para uma revolução em Nova Iorque*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975.
- SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*: Sartre, Borges, Robbe-Grillet. São Paulo, Atica, 1994.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

---

<sup>51</sup> FORSTER, Edward M. *Aspectos do Romance*. São Paulo: Globo, 1998. p. 27.