



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

CYNTHIA PIRES AMARAL

**RETRATO DE UM DESCONHECIDO -
Nathalie Sarraute, a tradução e seus abismos**

**Campinas
2019**

CYNTHIA PIRES AMARAL

**RETRATO DE UM DESCONHECIDO -
Nathalie Sarraute, a tradução e seus abismos**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em
Linguística Aplicada, na área de
Linguagem e Sociedade.**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras

**Este arquivo digital corresponde à versão
final da dissertação de mestrado defendida
pela aluna Cynthia Pires Amaral e
orientada pela Profa. Dra. Maria Viviane
do Amaral Veras.**

**CAMPINAS
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Am13r Amaral, Cynthia Pires, 1980-
Retrato de um Desconhecido - Nathalie Sarraute, a tradução e seus abismos / Cynthia Pires Amaral. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Maria Viviane do Amaral Veras.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Sarraute, Nathalie, 1900-1999. Retrato de um desconhecido. 2. Línguas. 3. Tradução e interpretação. 4. Tradutores. 5. Leitura. I. Veras, Maria Viviane do Amaral. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Portrait of a Man Unknown - Nathalie Sarraute, the translation and its abysses

Palavras-chave em inglês:

Sarraute, Nathalie, 1900-1999. Portrait d'un Inconnu

Languages

Translating and interpreting

Translators

Reading

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Titulação: Mestra em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Maria Viviane do Amaral Veras [Orientador]

Veras, Maria Viviane do Amaral

Erica Luciene Alves de Lima

Maria Angélica Deângeli

Data de defesa: 27-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0391-5014>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2657996130734433>



BANCA EXAMINADORA:

Maria Viviane do Amaral Veras

Érica Luciene Alves de Lima

Maria Angélica Deângeli

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Les mouvements secrets de l'être ne se disent que par images et par la musique haletante
du style. Au début de La Valse s'agitent dans la pénombre des basses, des membres de
phrases qui demandent un développement, une construction, et qui peu à peu s'enflent
jusqu'à tout submerger ; alors Ravel intervient pour imposer
l'ordre poétique au grouillement des chants souterrains.
Nathalie Sarraute est la musicienne de nos silences.*

Jean-Yves Tadié

Ao querido Otávio, meu pequeno gigante...

AGRADECIMENTOS

À profa. Viviane Veras, dedico meu abismo em forma de tradução.

À profa. Maria Angélica Deângeli, por aceitar gentilmente o convite à leitura e pela contribuição em minha banca de qualificação. Que nossa trajetória em comum comece aqui...

À profa. Érica Luciene Alves de Lima, pelas contribuições desde as disciplinas de pós-graduação até a defesa.

À minha família, em especial aos meus pais, Nancy e José, pelo apoio incondicional das minhas escolhas.

Ao meu marido, Mário, companheiro de vida e de literatura, agradeço pelo apoio e incentivo mesmo em momentos difíceis. O seu “calma, vai dar tudo certo”, funciona.

Ao meu irmão, Arthur e minha cunhada, Érica, pelo incentivo e pela companhia mesmo à distância.

Ao meu irmão, Arthur e minha prima-irmã, Ana Flávia, pelo exemplo de postura ética e engajamento na pesquisa acadêmica mesmo em tempos tão sombrios.

Aos pais do João, Nina e Marco, pela inspiração em forma de família.

Aos pais do Otávio, Ana Cristina e Vanderlei, pelo exemplo de superação e amor.

À minha tia Nelma, minha incentivadora desde sempre.

Aos meus colegas do Centro de Ensino de Línguas da Unicamp, em especial às colegas da Área de Francês, Edilene e Tânia, pela compreensão durante esse percurso.

À atual Diretora do Centro de Ensino de Línguas, profa. Ayako Akamine, pelo apoio institucional.

*A*s alun*s do Centro de Ensino de Línguas da Unicamp, pela motivação em querer fazer sempre melhor para vocês.*

À Ayako e Paulo, pelo cumprimento de almas.

Aos professores da Área de Francês da Universidade Federal de Goiás, em especial, à profa. Zênia de Faria, a quem dedico as escolhas profissionais (de vida) que fiz até hoje.

À mes chères amies, Françoise, Sylvie et Véronique.

Às amigas Victória Vivacqua e Marisa Rossetto, pela contribuição no Abstract e no Résumé, respectivamente.

Ao amigo, colega e tradutor, Nivaldo dos Santos, pelas contribuições com o russo.

Ao meu avô João (in memoriam), pelo exemplo em vida.

À minha amiga Nina (in memoriam), pela presença ainda que ausente.

RESUMO

Nathalie Sarraute (1900-1999), escritora francesa de origem russa, fez parte do chamado *Nouveau Roman* francês, movimento literário que teve início nos anos 50 e que trouxe para a literatura francesa nomes como Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Claude Simon. Se alguns nomes se inscreveram dentro da literatura francesa e alcançaram outros espaços, Nathalie Sarraute é um nome pouco conhecido no Brasil: são apenas três traduções no Brasil, duas delas já esgotadas. No contexto acadêmico, podemos contar com algumas dissertações, teses e alguns artigos apresentados em eventos literários. O objetivo desta dissertação é resgatar uma autora, cuja obra é em si é a expressão de um tempo e de um desejo incessante por uma nova forma literária, capaz de dar voz ao artista daquele período e capaz de satisfazer o leitor de sua época. A forma literária de Nathalie Sarraute não poderá ser separada de suas experiências como leitora e muito menos de sua experiência entre línguas. Se a língua francesa foi sua língua eleita, o russo e outras línguas com as quais a autora conviveu, encontram-se presente em sua construção linguística, na maneira pela qual Sarraute reinventa o francês que dará vida aos tropismos, sua fonte e matéria literária. O resgate aqui proposto se dará pelas vias da tradução parcial de um de seus romances, *Portrait d'un Inconnu*. Foi a partir do trabalho com a tradução que os elementos constituintes de sua forma literária conseguiram resgatar as discussões sobre as características do escrever entre línguas e também do papel do tradutor de Nathalie Sarraute. Mas qual é o papel do tradutor de Sarraute? Antes de mais nada, demonstraremos que o tradutor de Sarraute deverá se colocar no lugar de um leitor capaz de recuperar as pistas deixadas pela autora através de sua intertextualidade, de sua criação literária. Não se trata de buscar uma “intenção”, mas de compreender que os intertextos de sua obras são, antes mais nada, matéria constituinte de sua forma literária. Não existe alusão ou citação que seja apenas ilustrativa e caberá ao tradutor-leitor acompanhar os passos do autor-leitor.

Palavras-chave: Nathalie Sarraute ; Entre Línguas; Portrait d'un Inconnu; Tradução ; Tradutor-leitor

ABSTRACT

Nathalie Sarraute (1900 1999), a French writer of Russian origin, was part of the so-called French Nouveau Roman, a literary movement that began in the 1950s and brought to French literature names like Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor and Claude Simon. If some names have entered the French literature and reached other spaces, Nathalie Sarraute is a little known name in Brazil: there are only three translations in Brazil, two of them already sold out. In the academic context, we can count on some dissertations, thesis and some articles presented in literary events. The aim of this dissertation is to rescue an author whose work is itself the expression of a time and a ceaseless desire for a new literary form, able to give voice to the artist of that period and satisfy the reader of her time. Nathalie Sarraute's literary form cannot be separated from her experiences as a reader as well as her experience between languages. If the French language was her chosen language, Russian and other languages with which the author lived with are present in her linguistic construction, in the way Sarraute reinvents the French that will give life to the tropisms, its source and literary matter. The rescue proposed here will be through the partial translation of one of her novels, *Portrait d'un Inconnu*. It was from the work with translation that the constituent elements of its literary form were able to rescue the discussions about the characteristics of writing among languages and also the role of the translator of Nathalie Sarraute. But what is the role of the Sarraute translator? First of all, we will show that Sarraute's translator must put himself in the place of a reader capable of recovering the clues left by the author through her intertextuality, her literary creation. It is not a matter of seeking an "intention", but of understanding that the intertexts of her works are first and foremost a constituent matter of her literary form. There is no allusion or quotation that is merely illustrative and it will be up to the translator-reader to follow the steps of the author-reader.

Key-words: Nathalie Sarraute ; Between Languages; *Portrait d'un Inconnu* ; Translation ; Translator-reader

RÉSUMÉ

Nathalie Sarraute (1900-1999), écrivaine française d'origine russe, faisait partie du soi-disant *Nouveau Roman* français, mouvement littéraire qui a débuté dans les années 50 et qui a amené à la littérature française des noms tels que Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Claude Simon. Si certains noms sont entrés non seulement dans la littérature française mais ont aussi atteint d'autres espaces, Nathalie Sarraute est un nom peu connu au Brésil: il n'existe que trois traductions de ses oeuvres au Brésil, dont deux sont déjà épuisées. Dans le contexte académique, on peut compter sur des mémoires, des thèses et quelques articles présentés lors d'événements littéraires. Le but de cette dissertation est de racheter une auteure, dont l'oeuvre est le reflet d'un temps et d'un désir incessant d'une nouvelle forme littéraire, capable de donner la parole à l'artiste de ce moment-là et capable de satisfaire le lecteur de son temps. La forme littéraire de Nathalie Sarraute est indissociable de ses expériences de lectrice, sans parler de son expérience entre langues. Si la langue française fut son élue, le russe et d'autres langues parmi lesquelles l'auteur a vécu, se trouvent présentes dans sa construction linguistique, dans la façon dont Sarraute réinvente le français qui donnera vie aux tropismes, source et matière littéraire de cette auteure. La rémission dont il est question ci-dessus, se fera par les voies de la traduction partielle de l'un de ses romans, *Portrait d'un Inconnu*. Ce fut à partir du travail de la traduction que les éléments constitutifs de sa forme littéraire ont pu récupérer les discussions sur les caractéristiques de l'écriture entre langues ainsi que sur le rôle du traducteur de Nathalie Sarraute. Mais quel est le rôle du traducteur de Sarraute? Tout d'abord, nous montrerons que le traducteur de Sarraute doit se mettre à la place d'un lecteur capable de récupérer les indices laissés par l'auteur au travers de son intertextualité, sa création littéraire. Il ne s'agit pas de racheter une "intention", mais de comprendre que l'intertexte de son oeuvre est, avant tout, la matière constitutive de sa forme littéraire. Aucune allusion ou citation ne sera jamais tout juste illustrative et il appartiendra au traducteur-lecteur de suivre la démarche de l'auteur-lecteur.

Mots-clés: Nathalie Sarraute ; Entre Langues; Portrait d'un Inconnu; Traduction ; Traducteur-lecteur

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: capa da edição de <i>Portrait d'un Inconnu</i> para a coleção Folio, da Gallimard (1956)	38
Figura 2: <i>O homem com a moeda</i> (1477-1479) de Hans Memling	56
Figura 3: <i>As Meninas</i> (1656) de Diego Velasquez	56
Figura 4: <i>O casal Arnolfini</i> (1434) de Jan van Eyck	57

SUMÁRIO

UM CERTO RETRATO.....	13
CAPÍTULO 1 - ENTRE DOIS NOMES, ENTRE DUAS LÍNGUAS.....	14
1.1. In fine res.....	16
1.2. Natalia Tcherniak: a infância e suas fendas.....	15
1.3. À la recherche de la langue française	18
1.4. Os anos de <i>lycée</i> e o limiar em Natacha	20
1.5. La langue de Shakespeare.....	22
1.6. Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage	23
1.7. É preciso ancorar.	23
1.8. Qui suis-je?.....	24
1.9. Quelle connerie la guerre.....	25
1.10. Ce n'est pas encore fini.	29
CAPÍTULO 2 - QUE ESTRANHO CHAMAR-SE NOUVEAU ROMAN.....	33
2.1. Esse desconhecido retrato.....	35
2.2. Obras completas	39
2.3. Traduções e Recepção de Nathalie Sarraute no Brasil	41
CAPÍTULO 3 - PROJET D'UN INCONNU	43
3.1. O papel das notas de rodapé na tradução de <i>Portrait d'un Inconnu</i>	44
3.2. A tradução <i>en abyme</i>	48
3.2.1. O primeiro abismo: revisitando o termo.....	54
3.2.2. O segundo abismo: quem diz o quê?	58
3.2.3. O terceiro abismo: traduzindo os tropismos	62
3.2.4. O quarto abismo: a danação em vida.....	67
3.2.5. O quinto abismo: no princípio era Rilke	72
RETRATO DE UM DESCONHECIDO NATHALIE SARRAUTE	79
CE N'EST PAS FINI.....	165
NOTAS EXPANDIDAS	166
REFERÊNCIAS	174

UM CERTO RETRATO...

O ponto de partida deste trabalho é, sem dúvida, uma experiência que poderíamos descrever como uma inspiração através do ato de traduzir. Não nos desdobraremos em explicar, tão logo, o que venha a ser essa inspiração. Ao leitor, caberá a virtude da espera...

CAPÍTULO 1 - ENTRE DOIS NOMES, ENTRE DUAS LÍNGUAS

Existe entre Natacha Tcherniak e Nathalie Sarraute um universo de experiências culturais, linguísticas e de vida. A primeira, Natacha, nasce aos 18 de julho de 1900, em Ivanovo, na Rússia; a segunda, a escritora, renasce na França, na idade adulta e com um novo nome francês. A cada novo ano de vida e em meio às experiências traumáticas da infância, Natacha reconstrói um novo caminho de vida e existência. Neste capítulo, apresentaremos alguns aspectos biobibliográficos de Nathalie Sarraute relevantes para composição de sua obra na idade adulta.

1.1. In fine res

Se os traços biográficos de Nathalie Sarraute podem ser reconstituídos a partir de suas inúmeras entrevistas, desde que começou a se tornar uma escritora reconhecida pela crítica, foram necessários 83 anos de vida para que a autora decidisse publicar seu livro autobiográfico. *Enfance*¹ (1983), traduzido no Brasil por Luiz Carlos de Brito Resende e publicado pela Nova Fronteira (edição esgotada) em 1985, não se encaixaria em nenhum gênero literário conhecido. Não poderíamos falar em romance autobiográfico, mas talvez pudéssemos nomear como uma série de fragmentos em que a autora reconstrói o que seriam os momentos mais marcantes de sua infância. A construção do livro e dos fragmentos parte sempre de uma forma de diálogo entre Nathalie adulta e uma espécie de consciência que a leva a rever certos aspectos de suas lembranças. Quando essa consciência não se sente esclarecida sobre um fato relatado pela autora, há sempre o recurso de fazer Nathalie se aproximar um pouco mais desse fato para poder, assim, falar com um pouco mais de detalhe o que se encontra no nível da sensação. E a sensação, ou melhor, o relato de uma sensação da infância, é que vai dando contorno às lembranças trazidas à tona pela autora. No trecho a seguir, apresentamos um exemplo da construção fragmentária do diálogo entre Sarraute e essa consciência. A cena narrada faz parte das lembranças da primeira infância e das primeiras sensações da criança ao se tornar uma pessoa estranha para sua mãe. Na cena rememorada pela autora, sua mãe e seu padrasto fingem uma luta e a criança, em um primeiro momento, acredita tratar-se de uma briga real e tenta proteger sua mãe. No entanto, a reação da mãe parece ser o primeiro movimento para

¹ Durante os capítulos apresentados nesta dissertação, exceto na tradução, o uso da fonte em Itálico será apresentado em 3 contextos: (i) títulos de obras traduzidas ou no original, (ii) palavras estrangeiras com tradução sequencial entre parênteses e (iii) conceitos e terminologias apresentados no trabalho, (iv) destaques para palavras do universo sarrauteano.

desenvolver na criança a ideia de que ela é um *corpo estranho* entre o jovem casal, como se estivesse sobrando naquela cena:

- *Naquele momento foi como se mamãe tivesse pensado que eu quisesse defendê-la, que eu acreditasse que ela estivesse ameaçada, e ela quis me tranquilizar... Deixa... não precisa ter medo, nada de mal vai me acontecer... “Marido e mulher estão do mesmo lado.”*

- *É tudo? Você não sentiu mais nada? Mas veja... mamãe e Kolia conversam, se animam, eles fingem se bater, eles riem e você se aproxima, você segura a saia da sua mãe e ela se solta... “Solta, marido e mulher estão do mesmo lado”... um pouco irritada...*

- *É verdade... eu estava atrapalhando a brincadeira deles.*

Vamos, faça um esforço...

- *Eu acabava de me intrometer ... me colocar onde não havia mais lugar para mim.*

- *Está indo bem, continue...*

- *Eu era um corpo estranho... que atrapalhava...*

- *Sim: um corpo estranho. Você disse bem... Então é isso que você sentiu e com que força... Um corpo estranho... É preciso que o organismo onde ele se introduziu o elimine cedo ou tarde...*

- *Não, não pensei nisso...*

- *Não pensou, claro, concordo com você... apareceu, confuso, irreal... como um rochedo desconhecido que surge de repente no meio do nevoeiro...e novamente é recoberto por um espesso nevoeiro...*

- *Não, você vai longe demais...*

- *Vou mesmo. Estou sempre perto, você bem sabe.² (SARRAUTE, 1983, p. 1029-1030, tradução nossa)*

² - Il m’a semblé sur le moment que maman avait pensé que je voulais pour de bon la défendre, que je la croyais menacée, et elle a voulu me rassurer... Laisse...ne crais rien, il ne peut rien m’arriver... « Femme et mari sont un même parti. »

- Et c’est tout? Tu n’as rien senti d’autre? Mais regarde... maman et Kolia discutent, s’animent, ils font semblant de se battre, ils rient et tu t’approches, tu enserres de tes bras la jupe de ta mère et elle se dégage... « Laisse donc, femme et mari sont un même parti »... l’air un peu agacé...

- C’est vrai... je dérangeais leur jeu.

- Allons, fais un effort...

- Je venais m’immiscer... m’insérer là où il n’y avait pour moi aucune place.

- C’est bien, continue...

- J’étais un corps étranger...qui gênait...

- Oui : un corps étranger. Tu ne pouvais pas mieux dire... C’est cela que tu as senti alors et avec quelle force... Un corps étranger... Il faut que l’organisme où il s’est introduit tôt ou tarde l’élimine...

- Non, cela, je ne l’ai pas pensé...

- Pas pensé, évidemment pas, je te l’accorde... c’est apparu, indistinct, irréel... un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard... et de nouveau un épais brouillard le recouvre...

- Non, tu vas trop loin...

- Si. Je reste tout près, tu le sais bien.

Se por um lado podemos nos perguntar se as lembranças na idade adulta estariam revestidas de uma nova interpretação, por outro lado, a autora busca em algumas frases ouvidas na infância, e jamais esquecidas, apresentar ao leitor não apenas um relato fiel de um episódio da infância, mas a sensação do episódio ocorrido que teria sido impossível relatar no passado. O que temos em *Enfance* é a busca da materialização de uma sensação vivenciada.

Enfance se coloca como o livro em que Nathalie apresenta ao leitor a origem, os primórdios de sua principal matéria literária: *les tropismes* (os tropismos)³. O termo tem origem na biologia, e designa o movimento de aproximação e afastamento provocado por um fator exterior, como a luz ou o calor - assim como acontece com o girassol ou certos insetos que são atraídos pela luz. Para Nathalie Sarraute, haveria no ser humano uma espécie de *sous-conversation* (pré-linguagem), o que seria para ela a linguagem da sensação que se inscreve no corpo (gestos) e na fala quando algo é dito. Ou melhor, a descrição minuciosa de uma sensação vivida. Se pensarmos em seu texto autobiográfico, Sarraute reconstrói sua infância a partir da descrição das sensações vividas no passado, em um momento em que, criança, ela não sabia nomear o turbilhão de sensações provocadas por palavras ditas e frases entreouvidas: os eventos traumáticos daquele período. A autora tentará apresentar os tropismos como um movimento que tem como ponto de partida uma fenda aberta. Imagem muito recorrente nas obras de Sarraute, a fenda seria o lugar por onde esses movimentos escapariam: uma palavra dita ao acaso, um gesto que em sua aparência parece banal, mas que no fundo representa uma outra realidade.

A seguir apresentamos alguns aspectos da biografia da autora que terão impacto ou deixarão traços em suas obras, em especial na obra que propomos traduzir parcialmente *Portrait d'un Inconnu*. As informações compõem o mosaico sarrauteano apresentado em *Enfance*, mas também em outros textos: sua biografia narrada pela escritora Huguette Bouchardeau (2003) e sua entrevista à diretora, escritora e dramaturga, Simone Benmussa (1999).

1.2. Natalia Tcherniak: a infância e suas fendas

Natalia Tcherniak, Natacha, é a segunda⁴ filha do casal Ilya Tcherniak, engenheiro químico, e Pauline Chatounowski, escritora conhecida na Rússia pelo pseudônimo de N. Vikhrovski. Mesmo sendo de famílias de intelectuais burgueses, o fato de serem judeus fez com

³ O conceito de tropismos em Nathalie Sarraute será mais desenvolvido nos Capítulos 2 e 3.

⁴ A primeira filha do casal, Hélène, morre ainda criança em 1889..

que a sociedade russa abrisse suas portas apenas pela metade. A partir dos anos de 1880, com a escalada de políticas antisemitas em território russo, cria-se uma lei imperial que impede os judeus de se instalarem em grandes cidades do país. Ilya Tcherniak consegue permanecer em Ivanovo, graças a uma exceção: suas pesquisas e descobertas no campo dos processos de tingimento de tecidos atraíam os olhares do governo. Por outro lado, a mãe, Pauline Chatounowski, para sobreviver como escritora na Rússia, precisa lançar mão de um pseudônimo masculino.

Com o divórcio dos pais, em 1902, Natacha passa a morar em duas casas diferentes. Primeiramente com a mãe, que sai da Rússia para morar em Paris com seu novo companheiro. Em um segundo momento, na casa do pai, em Ivanovo, a menina retorna à Rússia para passar as férias escolares com o pai. No entanto, entre os anos de 1906 e 1907, o que Natacha chama de *casa* se inverte: o pai se muda para Paris após seu engajamento na luta contra a perseguição do seu irmão mais novo pela polícia czarista⁵. Nesse momento, sua mãe retorna à Rússia, a São Petersburgo, e Paris acaba se tornando, a partir de então, o lugar das férias escolares.

É durante esse período (1906-1908) que Natacha começa efetivamente seus estudos. Primeiramente em Paris, quando ainda morava com a mãe; posteriormente na Rússia, em uma escola com um método pedagógico de vanguarda que não agrada em nada o pai: Ilya Tcherniak, revoltado com a escolha de Pauline, exige que a filha faça seus estudos em casa, com um tutor e em duas línguas - o russo e o francês.

Mais um fato soma à vida da criança. Aos nove anos de idade, ela é enviada pela mãe à casa do pai para que ela possa, juntamente com seu companheiro, passar uma estadia longa em Budapeste. A criança vive na esperança do retorno à Rússia, junto com sua mãe e seu padrasto, mas a mãe não retorna e Natacha será, então, esquecida. As lembranças desse esquecimento e todas as experiências dessa fase de infância dividida entre o pai e mãe se tornarão, posteriormente, parte essencial de seu livro *Enfance* (1983).

Ao mesmo tempo em que Natacha precisa digerir o abandono/esquecimento de sua mãe, seu pai - já devidamente instalado na França - casa-se novamente com uma compatriota, Véra e juntos têm uma filha, Lili. Uma das cenas mais marcantes de sua infância, segundo nos conta a autora já na idade adulta, foi a cena da perda do seu quarto no apartamento do pai em razão do nascimento da irmã, por volta de seus nove anos. Ela percebe a movimentação de seus

⁵ Ilya busca apoio junto aos direitos humanos e intelectuais da época para, assim, evitar a extradição de Jacob Tcherniak. Com medo de retornar a sua cidade, Ilya se muda para Paris e, em 1907, casa-se novamente.

objetos sendo retirados do quarto e descobre que, a partir do nascimento da irmã, deverá ocupar um pequeno quarto ao lado da cozinha para que, no seu antigo, sejam instaladas sua irmã e a pessoa que cuidaria da criança. O que torna uma lembrança difícil de esquecer, segundo a autora, é o fato de ela não ter sido consultada sobre a mudança, o que será descrito por ela futuramente como mais um episódio de seu apagamento.

Para a jovem Natacha, sua infância se apresenta como uma sequência de perdas e mudanças para as quais ela não foi consultada: o país, a língua, a casa, os pais e o quarto. Não bastassem o sentimento de perda e não-pertencimento, ela ainda precisa, de certa forma, digerir o que ouve não só das pessoas que trabalham em sua casa, mas também de sua madrastra. Algumas frases são recuperadas em seu livro autobiográfico e em algumas entrevistas dadas pela autora já adulta. Pelo menos duas frases marcam de maneira intensa a ferida do abandono pela mãe: a que foi dita pela cuidadora da irmã - quando esta era apenas um bebê - que com olhar de piedade, diz a Natacha que devia ser uma “tristeza não ter uma mãe”; a outra frase, “você foi abandonada”, dita pela madrastra em russo para que não houvesse mal-entendido, é apresentada no livro traduzida para o francês, pois, segundo Nathalie, já adulta, em russo a frase soaria ainda mais forte, algo como *você foi enjeitada*.⁶

Esses e outros episódios descritos em *Enfance* nos dão uma dimensão quase prosaica de uma infância marcada por relações de ajustes entre uma criança e a nova família recomposta. No entanto, algumas passagens desses momentos são relevantes para entendermos aspectos importantes da obra de Nathalie Sarraute, em especial sua convivência com as línguas.

1.3. À la recherche de la langue française

Para que Natacha pudesse se adaptar ao currículo escolar francês, foi necessário frequentar um curso preparatório antes que fosse encaminhada, aos dez anos de idade, à escola primária francesa.

⁶ Tradução nossa para as duas expressões que se encontram em *Enfance* (1983, p.1055 e 1089). No original: (i) Quel malheur quand même de de pas avoir une mère. (ii) on t’a abandonnée. Na obra, Sarraute descreverá o episódio como um ato falho da madrastra e ainda nos apresentará um fato novo sobre as línguas faladas em casa. Com Nathalie, Véra alternava o russo e o francês; no entanto, com Lili, a filha mais nova, só o francês era utilizado para que a pequena não se atrapalhasse com as línguas. No episódio do ato falho da madrastra, Véra usa a expressão russa Tiebia podbrossili, algo que em português soaria como “Você foi enjeitada”, pois a raiz do verbo em russo estaria mais próxima de um dos sentidos de enjeitar, na língua portuguesa, o sentido de largar (HOUAISS, 2001, verbete de sinônimos e variações). No episódio descrito em *Enfance*, Sarraute apresenta o significado literal da palavra russa prodbrossili como sendo uma referência ao verbo “jeter” do francês, mas que o prefixo prod em russo, seria algo como sous, em francês. Segundo Sarraute, o verbo e seu prefixo trariam a ideia de um “fardo” que precisa ser repassado a outra pessoa. Ou seja, algo que seria enjeitado, mas ao mesmo tempo deve ser repassado para a responsabilidade de outra pessoa. (*Enfance*, p. 1089)

A experiência do estudo formal na França coincide com o momento em que mãe de Natalia, Pauline, retorna e se dispõe levá-la novamente para a Rússia. Quando questionada pelo pai sobre a possibilidade de voltar a morar com a mãe, a menina responde que é na França que ela quer ficar. Se por um lado a madrasta insistia em fazê-la sentir-se uma intrusa dentro de sua própria casa, na escola - situada na *Rue d'Alésia* (Paris) - ela se sentia acolhida por ter encontrado no ensino laico francês um sentimento ao mesmo tempo de “benevolência” e de “justiça”⁷. Protegida pelos muros da escola, ela começa a viver um universo só seu e se isola de todo e qualquer aborrecimento causado pela irmã e pela madrasta, como se nascesse, enfim, um período de afirmação e reconhecimento de suas capacidades. Dentre elas, algo que poderia parecer banal: a capacidade de controlar os movimentos da própria mão e de redigir suas primeiras produções escolares.

A busca pela perfeição através da escrita em língua francesa - às vezes interpretada como uma espécie de competição entre ela (russa) e os alunos franceses - nasce nos primeiros anos do ensino formal. Em *Enfance*, a autora recupera esse traço dos primeiros anos da escola, mas interpreta de outra forma, não como alguém que quisesse se aproximar da língua francesa dos franceses, mas como alguém que gostaria de estar fora da competição e não dentro, ou melhor, fora de uma norma, uma regra. Já como escritora, Sarraute decide interpretar esse traço da infância como a recusa de um modelo de escrita e formalidade dentro da literatura, algo que será sua busca incessante na descoberta de sua própria forma literária.

Nesse mesmo período, em meio à relação conturbada com sua madrasta, Natacha consegue um momento de trégua com a chegada da mãe de Véra, Alexandra Feue, que passa a ser considerada pela menina como uma avó. Uma figura marcante, não só por ser responsável pelo momento de trégua na relação com a madrasta, mas por ter dividido com a neta adotiva todo seu conhecimento de literatura e de línguas (russo, alemão, inglês e francês).

Durante os primeiros anos de ensino na escola francesa, a menina se sente mais próxima do pai, Ilya, que se orgulha cada dia mais de seu progresso nos estudos. Sentimento recíproco, pois ela acompanha maravilhada a carreira do pai e sua oficina na cidade de Vanves, onde tem contato mais próximo com sua profissão e sua criação de tintas para a indústria têxtil. Experiência e aproximação que veremos adiante na tradução de alguns trechos de *Portrait d'un Inconnu* – um léxico que provém das experiências químicas da infância na construção dos movimentos dos tropismos.

⁷ Cf. BOUCHARDEAU, H., p. 27.

Entre 1911-1914, Natacha encontra-se duas vezes com sua mãe, mas as duas já não têm muito o que dizer uma à outra, restando desses dois breves momentos, apenas a alegria de um reencontro e nada além. Em 1914, a mãe retorna à Rússia antes do previsto por causa da declaração de guerra da Alemanha à França.

A primeira experiência com o estudo formal na escola primária francesa coloca Natacha *tête-à-tête* com seu primeiro enfrentamento: suas experiências interpessoais com a língua francesa fazem a futura escritora tomar consciência do seu viver *entre línguas* e a considerar o francês sua primeira língua, a língua em que melhor se comunica, a língua das certezas, da segurança. Nesse movimento, a língua do exílio se torna a primeira língua, a língua (que) materna.

1.4. Os anos de *lycée* e o limiar em Natacha

Huguette Bouchardeau (2003), em sua biografia de Nathalie Sarraute, recompõe os anos de *lycéenne* (aluna do ensino médio) da autora explorando dois aspectos que devemos aqui destacar. Primeiramente, o fato de Sarraute ter estudado em um dos melhores colégios da França, o Lycée Fénélon, que no período ainda funcionava com o ensino segregado, sem classes mistas. Às *lycéennes* era reservado o que na época se chamava de “ensino especial” (BOUCHARDEAU, 2003, p.42), um curso mais breve que o dos meninos e que, ao término, previa um certificado que não tinha o mesmo valor que o *Baccalauréat* e que não dava acesso aos estudos universitários.

Algumas disciplinas não eram ensinadas no *lycée* – grego e latim estavam fora do currículo, assim como a filosofia, resumida apenas a cursos sobre aspectos morais. Contudo, Natacha inicia seus estudos em um período de maior abertura entre os professores dos *lycées* mistos – o que fez elevar o nível do ensino nas escolas para meninas. É nesse período que a jovem é incentivada por uma de suas professoras – impressionada com suas produções - a se tornar escritora. Natacha responde ao elogio dizendo que escrever era, para ela, uma tarefa difícil de ser realizada.

Se escrever era tarefa difícil, ler parecia ser mais leve. A literatura teve papel primordial em seu refúgio da família durante a infância, mas é durante a adolescência que Natacha aumenta seu contato com a leitura de autores que ela ainda desconhecia - o universo dos contos de Hoffmann, de Mark Twain e Dickens. Apesar de leitora obstinada, escrever e falar sobre literatura ainda era uma tarefa árdua para a adolescente que colocava para si o

obstáculo da busca pelo *mot juste*, a palavra certa que representaria o seu pensamento. A difícil tarefa de escrever só não era mais penosa do que a de falar sobre literatura, mesmo tendo sido desde jovem uma leitora das literaturas russa e francesa, incentivada por sua mãe e por sua avó adotiva.

Em entrevista a Simone Benmussa (1999), Sarraute relembra uma passagem dos seus tempos de *lycée*. A autora conta que uma vez, durante uma aula, fingiu nunca ter lido *Guerra e Paz* (Tolstoï) por achar que não poderia se expressar usando palavras simples para falar de um livro que considerava incomparável:

Eu me lembro que, por volta dos doze anos, eu havia lido Guerra e Paz e aquilo me deixou perturbada. Na aula, falávamos de Tolstoï e o professor de literatura perguntou: “Quem aqui leu Guerra e Paz? Ninguém? Nem mesmo você, Nathalie, que pode ler em russo?”. Eu não disse nada. Porque para mim era insuportável só de pensar na maneira como o professor ia falar daquele “esplendor”, em como ele ia falar bem daquela “maravilha”. Não era preciso tocar de perto ou de longe em uma linguagem qualquer, nem mesmo acariciá-la. E ainda por cima perguntar minha opinião, querer que eu fale sobre aquela “maravilha” com palavras comuns! Era impossível. Então eu disse: “Não”. Eu tinha uma amiga, também de origem russa, que estava do meu lado. Ela me deu uma cutucada porque eu lhe havia dito: “Eu li, você sabe, não há nada igual”! Eu fiz a ela um gesto que queria dizer: não quero falar sobre isso. (BENMUSSA, 1999, p.77, tradução nossa)⁸

Ao término do *lycée*, Natacha opta por seguir um caminho não muito convencional para uma garota de sua época: preparar-se para o *Baccalauréat* e tentar uma vaga na universidade. Podemos chamar de um caminho pouco convencional, pois no ano de 1917, enquanto jovens soldados franceses eram enviados para as trincheiras para lutar contra o exército alemão que avançava sobre as tropas, as mulheres eram cada vez mais necessárias para cobrir os postos de trabalhos em fábricas e indústrias, antes ocupados pelos homens. No ano de 1917, sentindo o perigo que rondava a capital parisiense, alvo dos armamentos alemães, Ilya Tcherniak decide enviar a filha para Montpellier, no sul da França, para que, distante de um

⁸ No original: Je me rappelle quand j’avais une douzaine d’années, j’avais lu Guerre et Paix et cela avait été pour moi un bouleversement. En classe, on parle de Tolstoï et le professeur de littérature dit: “Est-ce que quelqu’un, ici, a lu Guerre et Paix? Personne? Même pas vous, Nathalie, qui pouvez lire le russe?” Je n’ai rien dit. Parce que l’idée que le professeur allait se permettre de parler de cette “splendeur”, qu’il allait même dire du bien de cette “merveille”, m’était insupportable. Il ne fallait pas qu’il touche de près ou de loin dans un langage quelconque, qu’il effleure ça. Et qu’il demande, en plus, mon avis! que je commence à parler de cette “merveille” avec des mots ordinaires! C’était impossible. Alors j’ai dit: “Non.” J’avais une amie, d’origine russe elle aussi, qui était à côté de moi. Elle m’a donné un coup de coude parce que je lui avais dit: “Je l’ai lu, tu sais, ça dépasse tout!” Je lui ai fait un petit signe qui voulait dire: je ne veux pas en parler.

perigo mais iminente, ela pudesse se preparar para o exame que daria a ela a chance de cursar uma universidade.

Nathalie Sarraute parece ter se encontrado sempre em uma posição de limiar: entre uma língua e outra, entre uma cultura e outra, entre uma família e outra. Não poderia ser diferente com sua preparação para a universidade: a jovem se via entre hábitos e costumes diferentes. O preço que se pagava para viver entre dois séculos era estar diante de questões culturais que ainda levariam um tempo para se dissolverem: sua partida a Montpellier com uma dama de companhia inglesa, Miss Rogers. Mesmo de partida para o Sul da França, será o inglês de Miss Rogers sua melhor companhia.

1.5. La langue de Shakespeare

Com o fim da Primeira Guerra, em 1918, Natacha Tcherniak finalmente retorna a Paris e inicia seus estudos de inglês na Sorbonne. A língua inglesa sempre foi considerada pela autora a língua dos privilegiados, pois apenas os filhos da alta classe parisiense tinham oportunidade de serem criados por *nurses* ou mesmo passar temporadas em intercâmbio na Inglaterra. Anos depois, a autora, que nunca se viu como privilegiada, afinal, a ela tudo foi interditado (as babás da irmã, seu quarto, sua casa), considerou seus estudos em inglês um ato de transgressão social e pessoal. (BENNMUSSA: 1999)

Durante os estudos de inglês na Sorbonne, ela decide fazer um intercâmbio na Inglaterra, em 1919. Acolhida por uma família inglesa durante o intercâmbio, Natacha se impressiona com a tranquilidade e com a aparência da família tradicional inglesa, como se naquela casa ela pudesse ter, finalmente, uma ideia de conforto, acolhimento e tranquilidade, algo distante de sua família. Não faltarão alusões a esse conforto e tradicionalismo em alguns de seus livros e na composição de alguns personagens. Assim como não faltarão expressões em inglês que Nathalie Sarraute decide manter no original, pois considera intraduzíveis para o francês. Em 1920, já de volta a Paris, a jovem obtém o diploma da faculdade de Letras e em seguida parte para Budapeste, para encontrar sua mãe e seu padrasto antes do retorno do casal a Paris.

Com a filha de volta, e na esperança de que um dia a filha assumisse seu lugar na empresa, Ilya Tcherniak a autoriza a viver e estudar química em Oxford. Além de Química, ela inicia seus estudos em História, mas acaba não concluindo por não ter condições financeiras para se manter longe de casa. Mesmo assim, a experiência na Inglaterra, com a língua e

literatura inglesas é, de fato, algo que tem um grande impacto na escrita da autora. Além de Shakespeare, por quem ela nutria uma relação de reverência, Ivy Compton Burnett foi, sem dúvida, uma das inspirações de Nathalie Sarraute para a construção e concepção dos diálogos em sua forma literária anos mais tarde.

1.6. Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage

Um novo ano de estudos universitários se inicia em 1921, mas dessa vez em Berlim, onde Natacha se inscreve na faculdade de filologia e também se matricula em outras disciplinas de História e Sociologia. Nesse período, ela conhece as obras de Thomas Mann, em especial, a novela *Tonio Kröger* que - durante um inverno descrito como *triste* na biografia de Bouchardeau (2003) - chama a atenção da futura escritora pelo ritmo, pela frase escrita por Mann e faz com que ela se imagine capaz de escrever algo próximo do que revelava a leitura da novela. Talvez esse sentimento tenha nascido do próprio enredo da novela e por ter reconhecido no protagonista Tonio Kröger as dúvidas de sua própria carreira como escritora.

A língua alemã, presente desde a infância, tornou-se para Nathalie Sarraute, leitora e escritora, uma fonte inesgotável de pesquisa. No capítulo desta dissertação destinado à tradução parcial do romance de Sarraute, dedicaremos um espaço à influência de Reiner Maria von Rilke⁹ na obra *Portrait d'un Inconnu*, além de apontar algumas discussões teóricas da própria autora acerca de Kafka e sua contribuição para a evolução do gênero romance.

1.7. É preciso ancorar...

Após experiências na Inglaterra e Alemanha, havia chegado a hora de Natacha Tcherniak se decidir por uma profissão. Apesar de possuir graduação em língua inglesa, ela não pôde participar dos concursos internos para tornar-se professora de línguas em escolas, por não haver em seu currículo o estudo do grego antigo, uma exigência antes do surgimento dos estudos em Letras Modernas.

A barreira do ensino assim colocada, ela decide iniciar seus estudos de Direito, em 1922, sem muita convicção, mas de certa maneira atraída pela possibilidade de aprender

⁹ Reiner Maria von Rilke (1875-1926): poeta de origem Tcheca, nasceu ainda durante o Império Austro-Húngaro. Rilke escreveu poesias em alemão e francês (RILKE: 2009). Nas notas da tradução dedicaremos uma parte ao romance escrito por Rilke em 1910, Os cadernos de Malte Laurids Brigge: romance com traços autobiográficos, escrito na forma de um diário. Nathalie Sarraute menciona Rilke no romance *Portrait d'un Inconnu* e analisaremos suas influências para a narrativa do romance e para a tradução dos capítulos selecionados para esta dissertação.

técnicas de oratória necessárias para a profissão de advogada. A prática oral, a noção de ritmo e entonação, tiveram um lugar especial em sua escrita, não apenas na construção de uma narrativa de ritmo oral para a prosa, mas também para a criação e desenvolvimento das peças teatrais que Sarraute escreveu para o teatro radiofônico.

Durante os anos de formação na faculdade de Direito, a futura autora descobre Chamonix, cidade dos Alpes franceses, e durante uma de suas viagens de férias, ela vai em companhia do segundo volume da obra de Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918)¹⁰. A publicação do romance foi em 1918 e, em 1919, Proust recebe o prêmio literário *Goncourt*. Natacha percebe que, a partir da leitura de Proust, um novo mundo se abria: uma nova técnica de escrita romanesca se colocava dentro da história literária da França.

No retorno às aulas, em 1923, Natacha conhece Raymond Sarraute, também estudante de direito, com quem se casaria ao término de seus estudos. A partir de então ela adota o sobrenome do marido e seu nome de escritora: Nathalie Sarraute. Nesse período, ela se assume jurista de profissão; mãe em tempo parcial e leitora em tempo integral.

1.8. Qui suis-je?

Entre 1927 e 1933, Nathalie Sarraute se torna mãe de três crianças: Claude, Anne e Dominique. Durante esse período, a autora precisou se reinventar de alguma maneira para encontrar, entre a vida de mãe e advogada, o espaço da escritora em que já se afirmava com o apoio de Raymond Sarraute, seu interlocutor e a única pessoa a quem ela confiava a leitura de seus textos (sempre em voz alta). No processo de reinvenção, Nathalie pôde recorrer ao isolamento durante algumas horas do dia para se dedicar exclusivamente à escrita. Foi preciso procurar um espaço só seu, alugando um quarto no bairro parisiense onde ela passara parte de sua infância.

No isolamento e nos momentos passados em companhia exclusiva de seu projeto de escrita, encontramos uma autora que começa a encarar sua tarefa com uma crença maior: sim, ela seria uma escritora. É nesse período que Nathalie começa a escrever os primeiros textos de *Tropismes* (1939).

¹⁰ Trata-se do segundo volume da série de 7 volumes de *Em busca do Tempo Perdido* (*À la Recherche du Temps Perdu*) do escritor francês Marcel Proust (1871-1922). Em português a tradução do volume 2 é de Mário Quintana: *À sombra das raparigas em flor*.

Um dos movimentos naturais da crítica literária é buscar nos textos do autor as pistas necessárias para um levantamento autobiográfico. No caso de Nathalie Sarraute, os traços desse período e sua divisão em três - advogada, mãe e escritora - não estarão presentes em seus primeiros textos, a não ser na forma de uma oposição (o que para ela representava o oposto de sua vida): a mulher no seu papel mais estereotipado. Quanto à maternidade, Nathalie sempre foi discreta e falou pouco, a não ser na entrevista concedida a Simone Benmussa (1999), em que ela não consegue nomear o que sente pelas filhas: diz não se sentir completamente mãe de suas filhas e acrescenta que, por vezes, sente-se próxima a elas, outras vezes é como se fossem desconhecidas. Sem conseguir nomear, a autora complementa dizendo que sente como se as filhas fossem uma *extensão dela mesma, um pedaço de si*.

Quanto à condição de mulher escritora, Sarraute recusa todo e qualquer rótulo de escrita engajada e feminista, deixando claro ao leitor que não haverá busca possível nesse contexto. Em suas entrevistas e artigos, Nathalie vai falar de uma escrita *neutra*, incapaz de se reconhecer em um corpo de homem ou mulher, uma espécie de androginia autoral. A única busca possível se encontra nos pormenores das descrições das personagens femininas, oriundas de famílias burguesas e sua crítica à condição dessa mulher descrita.

Mas se a neutralidade esconde uma forma de engajamento, um engajamento literário, seria injusto dizer que o leitor não encontrará traços de sua biografia em suas obras. Algumas frases marcantes de sua infância serão matéria viva em alguns romances e peças, sem contar os *tropismos*, cuja base, as sensações, encontram-se em experiências vividas na infância e desenvolvidas mais tarde. Se o engajamento não se encontra presente de uma maneira panfletária na escrita, devemos ressaltar que, o próprio fato de ser uma escritora mulher, em determinado período da história ocidental, rompendo com padrões sociais e estéticos é, sim, uma forma de engajamento.

1.9. Quelle connerie la guerre...

Durante a ocupação da França pela Alemanha nazista (1940-1944), uma nova história é construída no país. Uma história de sofrimento, como a descrita por Jean-Marie d'Hoop¹¹, em um dos capítulos de *Histoire de la France*, organizado pelo historiador francês Georges Duby (1919-1996).

¹¹ HOOP, J-M. La France dans la Seconde Guerre Mondiale, 1939-1945. In: DUBY, G. (Org.). Histoire de la France – Des origines à nos jours. 2. ed. Paris: Larousse, 2009, p. 1063-1088.

No capítulo destinado ao relato dos anos de ocupação, Jean-Marie d'Hoop nos faz lembrar das inúmeras famílias em que havia pelo menos um membro ausente, fosse ele um filho, um irmão ou um pai enviado para as tropas dos fronts. O que significava para muitas famílias sustentadas pelos homens, a ausência de uma fonte de renda, sendo, em muitos casos, a única de uma casa. As mulheres ocupavam as funções dos homens em alguns espaços, como fábricas e comércio, mas em algumas famílias havia filhos que dependiam exclusivamente delas.

Com os homens no front e com todas as incertezas econômicas e políticas do período, a França começa a ver paralisar sua economia já nos primeiros meses da ocupação alemã. Com a economia estagnada, anos de penúria se abrem à população. A escassez de alimentos se agrava e os franceses precisam se contentar com os chamados *ersatz*, produtos de segunda linha que substituíam aqueles consumidos pelos franceses: os sapatos em couro – material necessário durante a guerra – foram substituídos por sapatos de madeira; as roupas de lã e algodão sendo substituídas por outras fibras; o café substituído pela chamada “mistura nacional” (HOOP, 2009, p.1075), uma mistura à base da torrefação da cevada; até mesmo o açúcar foi substituído pela sacarina, um dos adoçantes mais antigos da história.

Não bastassem todas as mudanças e privações, os franceses tiveram que se acostumar com o racionamento, necessário principalmente nas cidades maiores, distantes de regiões agrícolas. Como parte dos trens da companhia francesa S.N.C.F. (*Société Nationale des Chemins de fer Français*) estavam à disposição do governo alemão, uma parcela da produção agrícola não era escoada para outras cidades. Nesse período foi necessário criar o programa de reabastecimento, em francês *ravitaillement*, distribuindo à população uma *carte de ravitaillement* necessária para controlar a necessidade de abastecimento de uma família. Para termos uma ideia do racionamento, é válido lembrar que em Paris, durante o inverno de 1943-1944, as porções racionadas chegaram a níveis sub-humanos: 300 gramas de carne por mês e 200 gramas de gordura (manteiga e óleo) por mês. Outro racionamento era o de leite, produto permitido apenas às crianças, desde que a necessidade fosse prescrita por um médico.

Nesse panorama de penúria e incertezas, crescem os números de judeus perseguidos pelo governo nazista instalado na França e cresce, também - o que será para a história francesa uma mácula -, o número de franceses colaboradores do regime que, submissos ao governo alemão, apresentam-se como delatores dos judeus.

A guerra e o exílio voltam a assombrar a biografia de Nathalie Sarraute. Com o início da Segunda Guerra, em 1939, Raymond Sarraute é chamado pelo exército francês para

cobrir os fronts da chamada *Drôle de Guerre* ou Guerra da Mentira, em português. Cabe a Nathalie o destino conhecido por muitas mulheres no período: assumir não apenas a função completa com os filhos, mas também protegê-los dos perigos iminentes. Nessa época, foi preciso que Nathalie assumisse as funções de Raymond no escritório de advocacia – única fonte de renda da família –, mesmo depois de já ter abandonado a profissão. No entanto, no fim dos anos 40, ela se vê obrigada a abandonar de vez a profissão, pois as leis antissemitas¹² do governo de Vichy proibiam aos judeus certas carreiras, entre elas, a de advogada.

Após a derrota da França, Raymond Sarraute retorna a Paris, mas com leis antissemitas cada vez mais endurecidas, Nathalie decide obedecer às ordens e, juntamente com seu pai, Ilya Tcherniak, comparece junto à prefeitura para se declararem judeus, sendo obrigados a carimbar a declaração no documento de identidade. Temendo uma perseguição ainda maior, Ilya consegue um passaporte falso e, juntamente com Véra, sua mulher, fogem para a Suíça, onde mora a irmã mais nova de Nathalie. A filha mais velha se recusa a partir com o pai e deixar marido e filhas.

Em 1941, para tentar se desvencilhar de leis persecutórias ainda mais sérias, Nathalie se vê obrigada a partir para um falso divórcio. Divorciados no papel, Nathalie e Raymond excluem pelo menos uma geração dentro da nova nomenclatura da lei de Vichy. No entanto, apesar de divorciados, ela continua morando às escondidas no apartamento de Raymond, mas declara como endereço oficial, o do seu pai, refugiado na Suíça.

O ano de 1942 se inicia com mais uma lei: o porte da estrela amarela que deveria ser costurado à roupa. Apesar de ter se apresentado e se declarado judia, ela se recusa a usar o que se tornaria um dos maiores símbolos de discriminação e humilhação, mesmo sabendo que uma das penalidades seria a deportação imediata.

No verão do mesmo ano, Nathalie decide partir por um tempo com suas filhas para Janvry, cidade a 32 km de Paris, o que favorece o encontro de Raymond com a família durante os fins de semana. É nesse refúgio, instalada em uma pensão de imigrantes russos, que Nathalie decide ficar escondida durante o período de grande incerteza. Nessa mesma pensão, ela

¹² Segundo as leis promulgadas pelo governo alemão, era considerado judeu a pessoa que possuía pelo menos três gerações de avós de religião judaica. Em um segundo momento, o texto da lei assinado pelo Marechal Philippe Pétain (Vichy) consideraria a partir de então, que seria reduzido o número de gerações para se denominar um judeu. O texto assinado por Pétain foi considerado ainda mais duro, pois ele não falava mais de religião, mas fala de “raça”: *Est regardé comme juif: quiconque est issu de trois grand-parents de race juive ou de deux grand-parents de la même race si son conjoint lui-même est juif.* Texto publicado no *Le Parisien* de 19/10/1940. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6841644/f1.image.r=maréchal%20pétain%20est%20regardé%20comme%20juif?rk=85837;2> acessado em 06/10/18.

oferecerá abrigo a Samuel Beckett e sua esposa, Suzanne Deschevaux-Dusmenoil – durante a perseguição do escritor. Tendo feito parte da Resistência francesa como tradutor das mensagens recebidas pela Rádio Londres, Beckett, procurado pelo governo alemão, é acolhido por Sarraute, que se lembrará desse momento como um período de medo e angústia, mas também como um período de trocas fecundas com esse jovem escritor, amigo de Joyce, por quem Nathalie nutria uma grande admiração.

O tempo passado na prisão dura pouco, até o momento em que o padeiro da cidade, conhecido por ser um “zeloso colaborador” (BOUCHARDEAU, 2003, p.106, tradução nossa), descobre que Nathalie se esconde por trás de identidades falsas. Antes mesmo de ser delatada, ela foge de Janvry, começando assim um período de fugas e de novas identidades. Até o fim da Guerra, em 1944, Nathalie irá guardar sua última falsa identidade: sob o nome de Nicole Sauvage (iniciais de seu nome), filha de um pai argelino e professor de latim no ensino médio.

Em suas entrevistas e textos críticos, Nathalie será sempre cuidadosa ao tratar desse período e da relação com suas obras. Em pelo menos duas peças, *Le Mensonge* (1967) e *Isma* (1970), alguns episódios de sua vida errante, de fuga, de identidades falsas, serão retratados de maneira a provocar o riso. No entanto, em outras obras, nenhum episódio sobre os anos de guerra será apresentado ao leitor, pelo menos não de maneira explícita. Mas como a própria autora já afirmou em entrevista a Simone Benmussa (1999), ali onde parece não haver nada, sob o espectro das banalidades, é lá que realmente “acontece algo”. Na mesma entrevista, Nathalie diz não ter vivido os “grandes dramas da guerra”. Não podemos interpretar a fala de Sarraute como a de alguém que negue o sofrimento dos anos de ocupação, mas como a de alguém que se recusa a usurpar da história uma realidade que ela não viveu completamente: apesar dos anos de fuga e anonimato, quando a guerra termina, Nathalie e a família retomam a vida.

Ao declarar inútil qualquer busca de relação direta aos tempos de guerra em seu romance *Portrait d'un Inconnu*, Nathalie quebra a expectativa do leitor desbravador, aquele que espera sempre encontrar uma camada de informação sob a escrita. Para que a autora não caia na vala comum dos julgamentos precipitados de escrita alienada, distante da realidade, será necessário voltar ao ano de 1921 e resgatar o impacto que a novela *Tonio Kröger* (1903), de Thomas Mann, teve para a jovem aspirante a escritora que vivia, antes de mais nada, um embate: vida e escrita. Será preciso resgatar as dúvidas do personagem-poeta Tonio Kröger e seus questionamentos sobre o que, de fato, faz um artista; de que matéria ele se utiliza e de que direitos ele pode lançar mão para escrever sobre aquilo que realmente significa para ele, abrindo

mão de um pretenso engajamento social e histórico na busca de uma verdade que só pertence a ele: a estética como forma de aproximação do artista e seu mundo.

Nas últimas linhas da novela de Mann, talvez possamos encontrar uma fonte que banha os primeiros escritos de Nathalie Sarraute. Nesse trecho encontramos Tonio Kröger na Noruega, após o triste reencontro dos dois amores de sua vida – Hans e Ingeborg. Após a decepção do reencontro, ele escreve uma carta a sua amiga pintora, Lisavieta. Nessa carta, Tonio fala sobre um assunto que ficara em suspenso antes de sua partida aos países nórdicos: sua amiga artista o havia chamado de *burguês desencaminhado*. Após as tristes experiências vividas em busca de suas origens, Tonio escreve a Lisavieta:

Estou entre dois mundos, em nenhum dos dois estou em casa e, por conta disso, tenho uma vida um tanto difícil. Vocês, artistas, me chamam de burguês, e os burgueses se sentem tentados a me levar para a prisão... não sei qual dessas duas coisas me mortifica mais amargamente. Os burgueses são estúpidos; mas vocês, adoradores da beleza, que me acusam de ser fleumático e incapaz de qualquer ânsia, deveriam pensar que existe uma vocação artística tão profunda, tão imposta pela origem e pelo destino, que nenhum anseio lhe parece mais doce e digno do que aquele que sentimos pelo êxtase da trivialidade. (MANN, 2015, p.146)

Em Tonio Kröger, Nathalie Sarraute talvez tenha também encontrado semelhanças biográficas: o estar entre línguas, entre países, entre culturas diferentes; a oposição da figura paterna e materna, uma espécie de pêndulo, de encontro impossível de almas; por fim, a busca do pertencimento como lugar de invejável repouso, aquele repouso acolhedor e estável de uma família inglesa, como várias vezes ela mencionou.

1.10. Ce n'est pas encore fini...

Em seu livro *A literatura na língua do outro: Jacques Derrida e Abdelkebir Khatibi* (2012), Maria Angélica Deângeli propõe uma interessante leitura sobre o diálogo entre Derrida e Khatibi e as discussões em torno da língua materna/ língua estrangeira / língua do outro, muitas vezes deixadas de lado pelos estudos da teoria literária. O diálogo proposto por Deângeli (2012) é pensar em como as questões identitárias e de relação de poder se colocam para escritores exilados que se vêm obrigados, por várias razões, a escrever nessa língua do *outro*, a língua do colonizador.

Além do diálogo entre Derrida e Khatibi, outros nomes permeiam essa conversa sobre escrever na língua do outro e Deângeli nos desperta trazendo Tahar Ben Jelloun para a discussão. Trata-se aqui de pensar em autores denominados “eleitos” (Beckett, Ionesco, Kafka)

e os chamados “metecas”¹³. Enquanto para os primeiros a escolha da língua de escrita se inscreve dentro do limite do literário e das experiências de vida, para os outros, os “metecas”, haveria sempre a necessidade de (se) justificar a escolha pela língua do *outro*, a língua do colonizador.

As questões levantadas em seu texto muito contribuem para pensar o conceito de materno/estrangeiro em Nathalie Sarraute, as interfaces do russo e do francês dentro de sua obra e a construção literária que nasce desse movimento entre línguas. Mas é válido lembrar que, entre os grupos levantados acima por Ben Jelloun, Sarraute se inscreveria entre os escritores “eleitos”, os que não precisam se justificar ao escrever em francês.

Para configurar Sarraute dentro do grupo dos “eleitos”, primeiramente é preciso partir de uma categorização: Nathalie Sarraute sempre foi reconhecida e descrita como uma escritora *francesa* de origem russa. Parte-se do princípio de que Sarraute passou mais tempo de sua vida em território francês do que na Rússia. Em outro momento, é necessário reconhecer que até os dez anos de idade a pequena Natacha ainda não havia iniciado seus estudos formais e que, na sua infância e adolescência, o russo e o francês eram as línguas faladas em casa, sem contar as outras línguas que permeavam a convivência da autora a partir de suas experiências com as literaturas em língua estrangeira.

Se recorremos às experiências linguístico-literárias, devemos antes de mais nada pensar na primeira experiência da autora: a do exílio na infância. O que é o exílio para Sarraute aos dois anos de idade? O primeiro exílio a ser destacado aqui é o do pai e sua necessidade de deixar a Rússia como maneira de sobrevivência. O exílio da criança é vivido primeiramente como a separação dos pais e não como uma ruptura linguística, visto que a língua francesa já era uma presença diária em uma família russa de intelectuais e políglotas no início do século XX. O primeiro exílio vivenciado pela autora é o da composição familiar, das perdas e apagamentos que foram presenças marcantes e traumáticas para Sarraute: uma invisibilidade constante desde a separação dos pais, as perdas acumuladas pela recomposição das famílias do pai e da mãe, a separação definitiva da mãe (a rejeição) e o nascimento da irmã mais nova.

É através da invisibilidade que Natacha se dispõe a criar uma identidade nova tendo como principal protagonista a língua francesa. Ainda menina, as experiências de escrita a fazem

¹³ Trata-se de termo usado para designar os estrangeiros que viviam em Atenas na Grécia Antiga. No texto de Deângeli (2012) trata-se de denominação dada pelo escritor Tahar Ben Jelloun aos escritores que precisam insistentemente justificar a sua escolha em escrever na língua do colonizador. No livro que citamos, Ben Jelloun, Khatibi e Derrida se situam na definição de metecas.

sair desse exílio marcado pelo trauma e é, nesse novo espaço, nessa nova geografia de vida, que francês e russo se complementam para criar uma nova relação com as línguas e com seu lugar no mundo.

Ou seja, se pensarmos em termos como materno e estrangeiro, veremos que em Sarraute (menina e escritora), as línguas se entrelaçam, mas é a língua francesa que se coloca como sua primeira língua e a língua que será sua matéria literária, os *tropismos*. O russo permanece como a língua da origem, das experiências vivenciadas, da geografia que se inscreve na memória e vira matéria literária quando enriquece seus textos e quando interfere no francês. Em seu artigo *Les langues des tropismes chez Nathalie Sarraute* (2016), Cristina Zanoaga-Rastoll apresenta ao leitor não falante de russo, as experiências da língua de origem sarrauteana em sua obra. No artigo citado, Zanoaga-Rastoll faz um levantamento minucioso dessa coabitação entre línguas em Nathalie Sarraute. Ela parte de categorias como o vocabulário de origem russa presente em suas obras, as construções do francês que seriam desconhecidas para o leitor russo e as construções da língua russa que causariam um estranhamento ao leitor francês. Os estranhamentos, as interferências, se não forem explícitas ou comentadas, passarão despercebidas ao tradutor de suas obras, cuja língua materna não seja o francês nem o russo. A discussão proposta por Zanoaga-Rastoll atinge o caso da tradução que propomos neste trabalho. A tradução que se apresenta como eixo central do trabalho foi realizada por alguém que não conhece a língua russa, mas que tem a língua francesa como objeto de estudo e trabalho. Dessa forma, as questões sobre o estranhamento se inscreverão em outra ordem para o nosso trabalho: o estranhamento oriundo de uma obra experimental e as reflexões que se podem fazer a partir da tradução de um romance considerado vanguarda no momento em que foi escrito.

Em seu livro *La Nostalgie – Quand donc est-on chez soi ?*, a filósofa Barbara Cassin desenvolve o conceito tardio de *nostalgia* para falar de três exilados: Ulisses, Enéas e Hannah Arendt. A relação entre exílio e língua materna se coloca aqui em posições diferentes e em tempos diferentes na história, mas Cassin traça um eixo comum para a relação entre exílio e língua e a relação entre língua e nostalgia. Para pensarmos em Sarraute, talvez fosse preciso mencionar apenas a experiência contemporânea de Arendt trazida por Cassin. É válido lembrar que a filósofa alemã de origem judaica teve de se exilar nos Estados Unidos por razões históricas ainda inseridas dentro de uma discussão contemporânea. Cassin parte de uma entrevista de Arendt concedida ao jornalista Günter Gauss, em 1964, e explora alguns de seus aspectos importantes. Primeiramente, o que é ter a língua alemã como língua materna depois dos horrores das guerras. Arendt nos lembra que é preciso fazer uma distinção entre língua e

povo (CASSIN, 2013, p. 109); em um segundo momento, Cassin nos lembra que Arendt também nega a ideia de língua materna como sendo a línguas dos pais. Ou seja, as noções de territorialidade, população e filiação não estariam ligadas à noção de materno para a filósofa alemã.

Essa parece ser também a noção em que o russo e o francês se inscrevem na experiência literária de Nathalie Sarraute: ela não clama por uma geografia nem um povo e, muito menos, por genitores para a língua francesa do seu fazer literário dentro do *Nouveau Roman*.

Seria então essa a concepção de *língua do outro* em Sarraute? Uma língua nova que se inscreve dentro de uma nova estética literária? Um novo movimento cujas discussões entre materno e estrangeiro se inscrevem dentro da perspectiva do *estilo*, da *estética* ou mesmo dentro da impossibilidade de escrever como um escritor do século XIX?

Poderíamos dizer que o francês, como a língua de escrita de Sarraute, se inscreve nesse espaço literário como aquela que hospeda sua escrita literária, a língua que hospeda Sarraute até o fim?¹⁴

Nathalie Sarraute morre em sua casa no ano de 1999, aos 99 anos. Apesar de muito cansada e de sentir muita dor, Sarraute recusa todos os medicamentos paliativos, como se

*não quisesse perder nenhum detalhe dos preparativos de sua partida. E assim num dia, ao amanhecer, ela teria dito, ou talvez perguntado: “C’est fini?” E nenhuma resposta teve tempo de chegar até ela.*¹⁵ (LASSALLE, apud. BOUCHARDEAU, 2003, tradução nossa)

¹⁴ Uma alusão à introdução do livro *Nostalgie* em que Cassin introduz o tema lembrando de sua relação com a hospitalidade da ilha de Córsega e o evento que marca a morte de seu marido. Tendo falecido antes de obter autorização para enterrar o corpo do marido em solo estrangeiro, alguns amigos, moradores da ilha, oferecem o túmulo de suas famílias para que seu marido seja enterrado enquanto aguarda autorização. Com essa passagem tão íntima é que Barbara Cassin introduz a sua questão *Quand donc est-on chez soi?* Para Nathalie Sarraute *chez soi* é quando ela escreve em sua própria forma literária.

¹⁵ [...] elle ne voulait rien manquer des préparatifs de son départ. Et puis un matin, à l’aube, elle avait dit, demandé peut-être : « C’est fini ? ». Et nulle réponse n’avait eu le temps de lui parvenir.

CAPÍTULO 2 - QUE ESTRANHO CHAMAR-SE NOUVEAU ROMAN

É preciso partir do estranhamento para se chegar a uma compreensão sobre o termo. O que chamamos aqui de *Nouveau Roman*¹⁶ há tempos perdeu sua roupagem de “novo”. Estamos falando do Novo Romance francês – movimento literário francês entre os anos 50 e 60 –, também conhecido por outros termos como a *Escola do Olhar*. O termo *escola* dado pela crítica do período é logo recusado pelos membros do movimento. Trata-se, portanto, segundo os autores que fazem parte do movimento (ou do momento), de um novo olhar e uma nova concepção sobre o romance.

A delimitação dos componentes do movimento e de seus autores é contraditória. Várias listas foram publicadas, ora incluindo nomes, ora excluindo outros nomes, como é o caso de Marguerite Duras. A recusa em querer fazer parte do grupo é que, segundo os autores, a construção desse corpus acabaria por delimitar um partidário ou não do *Nouveau Roman*, daria uma certa *illusion de club* (ilusão de clube), uma problemática apresentada por Ricardou em *Le Nouveau Roman* (RICARDOU, 1978, p.13). Dentre os escritores que se incluíram no movimento e fizeram parte do grupo publicado pelas Éditions de Minuit¹⁷ estão Michel Butor (1926-2016), Marguerite Duras (1914-1996), Claude Ollier (1922-2014), Robert Pinget (1919-1997), Jean Ricardou (1932-2016), Alain Robbe-Grillet (1922-2008), Nathalie Sarraute (1900-1999) e Claude Simon (1913-2005).

Se os representantes do movimento negam o termo “escola”, falar de grupo também seria contraditório, pois o termo *Nouveau Roman* aparece com uma representação da vontade desses novos romancistas em apresentar o romance moderno como uma eterna busca de novas técnicas e um eterno gosto pela renovação. Cada escritor, com sua maneira particular de ver o mundo, postula a agonia do romance tradicional e encara uma nova tarefa: reformular a escrita romanesca e, ao mesmo tempo, se lançar a uma reflexão crítica.

Essa busca de renovação e de reflexão crítica é, sem dúvida, um traço que percorre a carreira de Nathalie Sarraute. Sua primeira obra, *Tropismes*, foi publicada em duas etapas: em 1939 pelas Éditions de Denoël e uma reedição definitiva, em 1957, composta de um volume,

¹⁶ O termo *Nouveau Roman* foi cunhado pelo crítico literário e escritor Émile Henriot em artigo publicado no *Le Monde* de 22 de maio de 1957.

¹⁷ A editora reúne em seus títulos os autores do *Nouveau Roman*, a ponto de serem conhecidos como o grupo das Éditions de Minuit.

pelas Éditions de Minuit e com o apoio de Allain Robbe-Grillet, conselheiro literário da editora naquela época.

A definição de *tropismes* foi apresentada primeiramente no capítulo 1.1. desta dissertação. Naquele capítulo apontamos no termo sua origem na biologia, mas “tropismos” pode ser também compreendido a partir do grego τρόπος, transl. trópos, 'direção', 'giro', do verbo trépo, "girar". Essa mudança de sentido se apresenta na forma de uma figura delinguagem ou figura de retórica. Se a mudança de sentido se encontra na ordem do pensamento, teríamos então uma perífrase; se a mudança acontece por associação de ideias de caráter comparativo, aí temos a metáfora. Nathalie Sarraute no prefácio de seu artigo *L'Ère du soupçon* – publicado com prefácio em 1964 pela Gallimard e posteriormente, em 1996, nas obras completas pela *Pléiade* – teoriza o sentido do termo dentro de suas obras:

*São movimentos indefinidos, que deslizam rapidamente nos limites de nossa consciência; estão na origem de nossos gestos, de nossas palavras, dos sentimentos que manifestamos, que pensamos sentir e que é possível de definir. Eles parecem cada vez mais constituir a fonte secreta de nossa existência.*¹⁸ (SARRAUTE, 1996, p. 1555-1556, tradução nossa)

Os primeiros exemplos dos *tropismos* apareceram antes mesmo de sua teorização no artigo *L'Ère du Soupçon*, quando Nathalie Sarraute publica seu primeiro livro, *Tropismes* (1939), uma espécie de exercícios de estilo formados por breves representações *tropísticas*, cujos movimentos parecem traçar um panorama das obras futuras da escritora e se inscrevem dessa maneira, no que virá a ser o tema de toda sua produção e de sua busca. No entanto, por apresentar um panorama temático em textos curtos, Sarraute se vê diante da necessidade de explorar o tema de maneira mais ampla e, em 1948, lança seu primeiro romance, *Portrait d'un Inconnu*, com prefácio de Jean-Paul Sartre.

Sarraute inicia a escrita de seu primeiro romance em Janvry (1940) e finaliza em Parmain (1946), onde se refugia com as filhas durante a Ocupação Nazista na França. Segundo a autora, e como já mencionado neste trabalho, será inútil a busca por traços e aspectos históricos desse período. Qualquer referência poderíamos chamar de mera especulação, pois o que interessa na busca literária de Sarraute não se encontra no externo, mas na fonte dos movimentos indefinidos dos *tropismos*, a busca incessante do narrador de *Portrait d'un Inconnu*.

¹⁸ Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissent et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.

Quando a escrita do romance chega ao fim, em 1946, as buscas por uma editora começam e Sarraute recebe sua primeira recusa: as edições Gallimard. Se seu primeiro romance consegue alguma aprovação, podemos dizer que a contribuição e insistência de Sartre muito contribuiu para que, finalmente, François Erval encaminhasse o manuscrito ao editor Robert Marin e fosse finalmente publicado em 1948.

Além da contribuição pessoal de Sartre, seu prefácio parece ter tido um grande peso na consideração de Robert Marin, mas para o mercado editorial o romance parece não ter atingido seu fim e, após a venda de apenas 400 exemplares, a editora decide romper o contrato com Sarraute. Será preciso aguardar o ano de 1956 e um contexto literário mais promissor para que o primeiro romance de Nathalie Sarraute encontre definitivamente sua *Maison d'Édition*, a Gallimard. A editora parece ter voltado atrás em sua análise quanto ao trabalho de Sarraute quando a autora começa a ficar conhecida por seus artigos e ensaios sobre literatura e crítica literária, publicados no mesmo ano nas revistas *Les Temps modernes* e na *Nouvelle Nouvelle Revue française*.

Se para o mercado editorial *Portrait d'un Inconnu* não foi um estrondoso sucesso de venda no primeiro momento, para a crítica literária e para os leitores de Proust e Joyce, as experiências colocadas em prática pelo grupo das Éditions de Minuit pareciam um promissor anúncio da crise do romance moderno, a crise da literatura. Nesse sentido, *Portrait d'un Inconnu* parece ser um grande anúncio, configurando até certo ponto uma espécie de manifesto de defesa da nova escrita romanesca defendida por Nathalie Sarraute. Entrar para a Gallimard significava ser aceita em uma esfera maior de leitores. Hoje a editora detém seus direitos autorais cedidos pelas filhas da autora.

2.1. Esse desconhecido retrato...

Sob a aparência de dois personagens (um velho avarento e sua filha), que parecem sair de um livro de Balzac, o narrador de *Portrait d'un Inconnu* poderia ser considerado uma espécie de porta-voz da nova escrita romanesca defendida por Sarraute durante toda sua carreira literária, uma espécie de Romance Manifesto e não de *anti-roman*, como Sartre escreve e confunde o leitor em seu prefácio do romance. Desde a primeira página, o leitor deverá compreender que, de agora em diante, ele estará num mundo regido pelos *tropismos* e que será em vão procurar a identidade do narrador e das personagens, uma vez que a autora opta pelo completo anonimato; também será em vão a busca por uma intriga, uma vez que, no lugar desta, encontramos sua ausência. Mas então, o que resta ao leitor, uma vez que as personagens não

são identificadas por nomes? Uma vez que a intriga se dilui e que somos convidados pelo narrador a enxergar o *outro aspecto* das coisas e do mundo? (SARRAUTE, 1956, p.28).

O anonimato da personagem sempre foi para Nathalie Sarraute uma das fontes mais preciosas de sua busca: uma vez nomeada, ela voltaria a compor o papel de personagem do romance tradicional, uma espécie de personagem do museu Grévin, uma analogia presente desde seu primeiro ensaio crítico (*L'Ère du Soupçon*). Segundo a autora, as personagens têm a função de “suportes” (SARRAUTE, 1996, p.1653): é através delas que se desenvolvem os *tropismos*, esses movimentos indefinidos apresentados como um filme em câmera lenta. São os movimentos, e não as personagens, que devem chamar nossa atenção. Ela espera que seu leitor reconheça nas ‘personagens-suportes’ uma nova fonte de vida, uma nova maneira de ver a realidade, um novo mundo desconhecido e regido por esses movimentos.

A escritora e dramaturga Simone Bennmussa (1999) analisa parte de suas conversas acerca da criação das personagens na produção de Nathalie Sarraute e menciona que, segundo a autora, sua intenção seria a de criar personagens como as de uma peça de teatro, tendo em mente que para o teatro o jogo de luz e sombra é uma linguagem. Para Sarraute, as personagens de romance deveriam ser criadas a partir dessa ideia: à luz somos capaz de tudo ver e compreender, mas em um mundo guiado pelos *tropismos*, pelas *sous-conversations* (pré-linguagem), o que vemos é um personagem a *contre-jour*, ou seja, à contraluz, e é a linguagem que nos interessa, o que emana dessas personagens e não uma descrição completa e psicológica.

Quando, no capítulo anterior, decidimos nomear *Portrait d'un Inconnu* uma espécie de romance Manifesto é que, para Sarraute, havia chegado a hora de pôr em cena em um gênero mais complexo – no romance – a gênese de sua escrita literária, os *tropismos*. Nesse romance, ou melhor, nesse manifesto, Sarraute apresenta (defende) ao leitor uma forma literária nova capaz de colocá-lo como peça-chave da compreensão, ou melhor, da construção de sentido da narrativa.

A complexidade da obra reside em um pacto que o próprio leitor deverá firmar ao começar a leitura: não será mais possível se entregar a uma leitura previsível, com personagens e intrigas previsíveis. O mundo (a narrativa) regido pelos *tropismos* se constrói a medida que se vivencia uma situação dentro do romance.

Ainda no terreno da narrativa, o narrador de *Portrait d'un Inconnu* nos guia por uma história vivenciada, imaginada e recriada. É difícil constatar se o que ele narra está sendo realmente visto ou sentido por ele. É na essência do que é sentido que Sarraute se expressa. O

que interessa para a autora e seus narradores é o que se esconde por trás das aparências, por trás de palavras proferidas – o que está na origem.

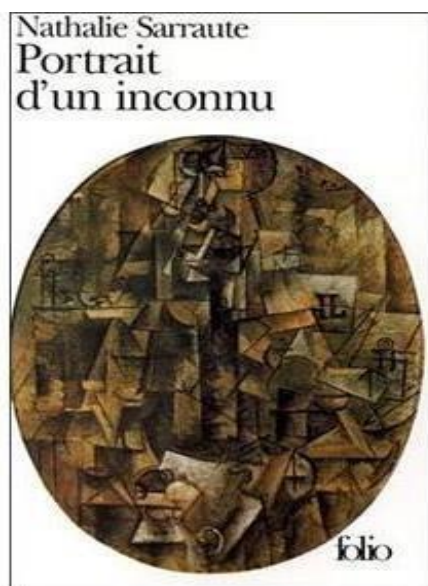
Mas o leitor de Sarraute nunca está sozinho, pois uma série de relações *transtextuais*, tomando emprestado o termo de Genette em *Palimpsestes* (1982), aparecerão para formar um enorme palimpsesto capaz de trazer alguma segurança ou referência ao leitor do romance. Para Genette a *transtextualité* (transtextualidade) estaria subdividida em cinco relações textuais: (i) a *intertextualidade*, primeiramente explorada por Julia Kristeva, é uma prática apresentada em três formas muito conhecidas – a *citação*, o *plágio* e a *alusão*; (ii) o segundo tipo de relação seria o *paratexto*, tudo que se encontra externo ao texto – títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, notas, para citar alguns; (iii) a terceira relação seria a *metatextualidade* que consistiria em uma espécie de comentário que une um texto a outro, mas sem a necessidade de explicitar ou citar de que texto se trata; (iv) outra relação que transcende o texto é a *hipertextualidade*, compreendida pelo autor como relações visíveis aos leitores atentos, que saberiam enxergar o texto que estaria na origem de outro, o que ele chama de *hipotexto*; (v) por fim, Genette fala sobre a relação de *arquitextualidade* e a define com o conceito mais abstrato entre as relações apresentadas. Devemos ver no arquétipo textual uma espécie de taxinomia, de categorização em termos de gênero e discurso, ou seja, o que definiria uma obra desde o seu paratexto. Mas o autor nos lembra que essa taxinomia, esse *status* do texto, estaria muito mais nas mãos do leitor, do crítico e do editor, que do próprio autor (GENETTE, 1982, p.7-16).

Se pensarmos nas relações transtextuais na obra de Nathalie Sarraute e, em especial, no romance *Portrait d'un Inconnu*, parece que tanto a autora como seus editores e colaboradores parecem ter feito um pacto para deixar o leitor em meio a um *trompe-l'oeil*. Para apresentar esse pacto, seria interessante revelar algumas curiosidades relativas aos paratextos sarrauteanos.

Começemos, então, pelo Préfácio de Jean-Paul Sartre, escrito em 1947 para a primeira edição do romance. *Portrait d'un Inconnu* se inscreve dentro de um gênero em prosa, o romance – claro que estamos falando aqui de um romance dentro de uma nova perspectiva de escrita literária, própria de um autor e de seu tempo, como já delimitamos anteriormente, o *Nouveau Roman*. Mas já no prefácio, Sartre nos antecipa sua leitura denominando o *anti-roman* o primeiro romance de Sarraute. O leitor, até então desavisado, já se abre para estabelecer um novo posicionamento sobre o texto, mas deverá tomar cuidado com o prefixo da expressão usada por Sartre, para não imaginar uma obra que esteja *contra* o romance. Ao avançar nas

páginas do prefácio e nas relações *intertextuais* apresentadas por Sartre, o leitor se dá conta de que o sufixo *anti* está sendo aqui colocado como uma oposição à velha escrita romanesca do realismo do século XIX. É ao romance tradicional e a sua incapacidade de representar o homem moderno que ele se refere.

Ainda dentro do jogo do *trompe-l'oeil* do paratexto, a edição de *Portrait d'un Inconnu*, publicada na coleção Folio, da Gallimard (1956), exhibe uma capa inusitada (Figura 1). Trata-se de um quadro de Pablo Picasso intitulado *L'homme à la pipe* (Homem com Cachimbo, de 1911). Um quadro da fase cubista do pintor que apresenta o retrato fragmentado de um homem fumando seu cachimbo. Se a capa ilustra bem o título, *Portrait d'un Inconnu*, o leitor se surpreenderá com a descrição detalhada do quadro que aparece no romance de Sarraute: verá que não existe uma associação direta entre a pintura detalhada no romance (*L'homme au pourpoint*) e a obra escolhida para ilustrar a capa da edição Folio. Apenas ao final do romance é que poderemos traçar uma linha que une a capa e a autora: a escrita poética em fragmentos, a noção de realidade em perspectivas e ainda o que parece ter representado um dos pontos mais altos do manifesto de Sarraute para a nova forma literária – que a literatura pudesse seguir o mesmo caminho da pintura: a busca incessante pela renovação.¹⁹



Fonte: www.livre.fnac.com

Figura 1: capa da edição de *Portrait d'un Inconnu* para a coleção Folio, da Gallimard (1956)

¹⁹ Muitas das analogias de Sarraute com a pintura encontram-se em seus textos críticos como *L'Ère du Soupçon* (1956).

Vimos que nem o paratexto (crítico, editorial) escapa do jogo de ilusões criado pela atmosfera do narrador de *Portrait d'un Inconnu*, o que dirá a intertextualidade dentro da escrita sarrauteana para o romance em questão, a começar por seus personagens.

Para caminhar junto com os personagens desse romance - o Velho e sua Filha- a autora irá traçar um paralelo com duas famílias: a do velho Grandet e sua filha Eugénie; a do Príncipe Bolskónski e sua filha, a Princesa Maria. É nos personagens de Balzac (*Eugénie Grandet*) e Tolstói (*Guerra e Paz*) que o leitor poderá começar sua jornada em busca de uma referência. Mas será sempre uma espécie de *trompe-l'oeil* narrativo, pois as referências, as citações e alusões servem apenas para desconstruir as personagens a partir da própria visão do narrador: ele nos faz pensar que estamos em um terreno seguro e que podemos nos lembrar dessas duas relações de família para melhor delinear o Velho e a Filha do romance. Mas é justamente no movimento e na tentativa de buscar o que haveria por trás das aparências das personagens do romance de Balzac e Tolstói que estaria a fonte primária da construção das personagens do romance de *Portrait d'un Inconnu*. Será sempre necessário olhar o personagem a *contre-jour*, ou melhor - utilizando algo que Sarraute nos mostra no romance – será preciso verificar o que há por trás da *Máscara* (SARRAUTE, 1956, p.70), pois estamos na *era da suspeita*.

Ao leitor desta dissertação que espera encontrar aqui outros elementos acerca do romance *Portrait d'un Inconnu*, será preciso seguir caminho pela tradução e pelas notas.

2.2. Obras completas

Nathalie Sarraute figura como autora da *Bibliothèque de la Pléiade* em 1996, três anos antes de sua morte. Estar na biblioteca Gallimard é poder garantir ao leitor a produção literária, não-literária, assim como os paratextos necessários para a composição de uma fortuna crítica, além de uma noção sobre a recepção de um autor dentro de seu país. Para uma melhor visualização da produção de Nathalie Sarraute, decidimos por uma apresentação cronológica da primeira publicação de cada obra antes da organização da *Pléiade*.

Obras literárias / romances:

1939 – *Tropismes* (textos breves) – Robert Denoël – 1957 Éditions de Minuits

1948 – *Portrait d'un Inconnu* – Robert Marin / 1956 - Gallimard

1953 - *Martereau* - Gallimard

1959 - *Le Planétarium* - Gallimard

1963 - *Les Fruits d'Or* – Gallimard – O romance recebe em 1964 o *Prix International de Littérature*.

1968 - *Entre la vie et la mort* - Gallimard

1972 - *Vous les entendez ?* - Gallimard

1976 - « disent les imbéciles » - Gallimard

1980 - *L'usage de la parole* - Gallimard

1983 – *Enfance* - Gallimard

1989 - *Tu ne t'aimes pas* - Gallimard

1995 - *Ici* - Gallimard

Teatro:

1967 - *Le Silence* - Gallimard

1967 - *Le Mensonge* - Gallimard

1970 - *Isma, ou ce qui s'appelle rien* - Gallimard

1978 - *C'est beau* - Gallimard

1978 - *Elle est là* - Gallimard

1982 - *Pour un Oui pour un Non* - Gallimard

Crítica

1947 (*Revue des Temps Modernes*) 1986 (Gallimard) - *Paul Valéry et l'enfant de l'éléphant*

1956 e 1964 (com prefácio) - *L'Ère du Soupçon*

1965 (*Preuves*, nº 168) e 1986 (Gallimard) Flaubert *le précurseur*

Conferências e ensaios:

1959 - *Roman et Réalité* – texto da primeira conferência de Sarraute na Universidade de Lausanne.

1962 - *La Littérature aujourd'hui* – texto estabelecido a partir da entrevista de Sarraute para a Revista *Tel Quel*, nº 9, 1962, p. 48-53.

1960 - *Forme et Contenu du Roman* – texto apresentado em conferências em várias universidades pelo mundo.

Le Langage dans l'art du Roman – escrito em 1969 e apresentado em 1970 em conferência na Universidade de Seinan-Gakui, no Japão.

Ce que je cherche à faire – texto apresentado em 1971 no colóquio sobre o *Nouveau Roman*, a Cerisy-la-Salle (Normandia-França)

Le gant retourné – apresentado em conferência na Universidade Wisconsin-Madison (EUA) em 1974. Trata-se de seu único ensaio dedicado ao teatro.

2.3. Traduções e Recepção de Nathalie Sarraute no Brasil

Nathalie Sarraute tem no Brasil um reconhecimento menor se compararmos a outros autores do *Nouveau Roman* como Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet. Segundo Germana Henriques Pereira de Sousa, em seu artigo *Nathalie Sarraute: a “era da suspeita”, delimitação de um novo cânone, e sua tradução* (2012), a apresentação dos autores em forma de um grupo – *les nouveaux-romanciers* – pode ter sido determinante para o apagamento de Sarraute no Brasil. Também podemos levar em consideração que, assim como o romance, o cinema também se renovava e, nesse sentido, Duras e Robbe-Grillet acabaram se apresentando ao público também por meio da sétima arte. Talvez esse apagamento explique as poucas traduções de Sarraute no Brasil, quase todas ainda dos anos 80: em 1985 *Infância* pela Editora Nova Fronteira, com tradução de Luiz Carlos de Brito Rezende; em 1986 *Os frutos de Ouro* pela Editora Nova Fronteira, com tradução de Raquel Ramalhete, em 2009 *Tropismos* pela Editora Komedi, com tradução de Cristina Vaz Duarte e, em 2017, *Tropismos* ganha uma nova tradução com Marcela Vieira, pela Editora Luna Parque.

Apesar de pouco traduzida no Brasil, é possível encontrarmos alguns trabalhos acadêmicos sobre a autora. Dentre eles, destacamos o artigo de SOUSA (2012) citado acima por apresentar um panorama de Sarraute nas traduções brasileiras, em especial, na tradução de *Infância* (1985). Analisando os paratextos escolhidos para compor a edição da Nova Fronteira – capa, título, gênero, orelha - SOUSA conclui que a obra em questão apresentaria Nathalie Sarraute inscrita dentro de um cânone na literatura francesa, uma forma de aproximá-la a um público brasileiro interessado em obras que pudessem se circunscrever dentro de um movimento, um período e um cânone literário. Além da inscrição dentro de um certo cânone, SOUSA se propõe a analisar trechos da tradução de *Infância* que, segundo a própria autora do artigo, poderia ser um assunto a se discutir dentro dos estudos sobre gênero em tradução. Para SOUSA, a tradução de *Infância* teria apagado aquilo que para a autora seria uma questão importante: a neutralidade no discurso de certas personagens. No caso da tradução de que falamos aqui, o duplo, a consciência ou *alter* que ajuda a personagem principal de *Infância* é traduzida no feminino, quebrando, dessa maneira o jogo de gênero o jogo desse apagamento da identidade. Os atributos, uma vez traduzidos no feminino, não deixariam dúvida sobre o gênero dessa consciência, distanciando a tradução não apenas do original, mas de uma concepção do gênero neutro dentro da obra de Sarraute.

Outro trabalho que merece destaque, é a tese de doutorado de Cristina Vaz Duarte, também tradutora de Sarraute, publicada em livro pela Editora Komedi, em 2007. No livro intitulado *A forma literária em Nathalie Sarraute*, Cristina Duarte aborda a forma literária sarrauteana, em especial os tropismos, analisados nesse trabalho de fôlego, sob à luz da linguística (Benveniste) e da filosofia fenomenológica (Merleau-Ponty). Divido em quatro capítulos, DUARTE (2007) apresenta ao seu leitor um panorama de suas leituras, mostrando o resultado de seu contato de anos com a obra de Sarraute. Apesar de nos apresentar um panorama bastante completo dos romances e outros textos da autora, DUARTE se dedica, em especial, à análise da forma literária em *Tropismes* (1939) e *Ouvrez* (1997). Publicado em 2007, o livro de Cristina Vaz Duarte parece configurar como um pré-estudo para que ela pudesse nos apresentar, em 2009, sua tradução de *Tropismos*. Dessa forma, devemos considerar que DUARTE, tanto com seu livro quanto com sua tradução, contribuiu para que Sarraute fosse resgatada dos anos 80 no Brasil e entrasse no século XXI.

Quanto a outros trabalhos acadêmicos sobre Nathalie Sarraute – obra e tradução -, se não estamos enganados, ainda configuram um número bem pequeno de teses, dissertações e artigos publicados no Brasil. Mas se ainda persistem, não podemos deixar de reconhecer a contribuição das Licenciaturas em língua francesa dentro do país, cujos programas ainda incluem as obras do *Nouveau Roman*, em que Sarraute será apresentada direta ou indiretamente. Entre esses cursos, destacamos os trabalhos em repositórios eletrônicos de universidades como USP, UNESP, UNB e UFMG.

CAPÍTULO 3 - PROJET D'UN INCONNU

Nas trilhas de Nathalie Sarraute, o que seria um *esboço* de um projeto tradutório para o romance *Portrait d'un Inconnu*? Justificamos o termo *esboço* para além da impossibilidade de apresentar um projeto tradutório completo por razões de direitos autorais, mas também por acreditar que nenhum projeto tradutório poderia estar finalizado em si mesmo, considerando a possibilidade das retraduições. A obra de Nathalie Sarraute não se encontra em domínio público e a Editora Gallimard é a detentora de seus direitos de publicação e tradução.

Foram várias as tentativas de contato com a Gallimard buscando autorização para a tradução completa do romance, sem fins comerciais, apenas acadêmicos. A editora, em um dos e-mails trocados, nos informou que só cederia os direitos a um intermediário, no caso, uma editora brasileira interessada em publicar a tradução em questão. O segundo passo foi verificar junto às editoras que já haviam publicado os romances de Sarraute (Ediouro, que agora detém o selo Nova Fronteira e Komedi, a editora que publicou *Tropismos* em 2009). Mais uma vez, em vão. Uma das editoras justificou não ter mais interesse comercial em literatura francesa. Outras foram consultadas (Estação Liberdade, Companhia das Letras e LP&M), porém sem retorno.

Dessa maneira, decidimos apresentar única e exclusivamente para fins acadêmicos (defesa de dissertação) a tradução parcial do romance *Portrait d'un Inconnu*. Foram traduzidos os cinco primeiros capítulos de um total de onze da edição. Das 134 páginas da edição da *Bibliothèque de la Pléiade*, foram traduzidas um total de 44 páginas sequenciais. As páginas selecionadas representam de maneira satisfatória os principais elementos do romance em questão e do papel do *tradutor-leitor* que pretendo apresentar através das notas de fim de texto.

A tradução para o título do romance – *Retrato de um desconhecido* – permanece colada ao seu original, pois tanto o título quanto a proposta de forma literária de Sarraute se inscrevem na indefinição do quadro que dá nome ao romance. A primeira publicação do romance data de 1948, pelo editor Robert Marin. Em 1956, com poucas modificações, o romance é publicado novamente pela editora Gallimard. O texto utilizado na tradução dos cinco capítulos apresentados é o texto de 1956, apresentado na edição crítica da *Bibliothèque de la Pléiade* (1996), sob a direção de Jean Yves-Tadié e colaboração de Viviane Forrestier, Ann Jefferson, Valérie Minogue e Arnaud Rykner. A tradução a partir de um texto estabelecido por

uma edição crítica tem por objetivo apresentar aspectos importantes da composição do texto de partida.

No capítulo da tradução, o leitor poderá cotejar o texto original com a tradução. Reduzindo o tamanho da página, verá que o texto em francês se apresenta à esquerda da tela do computador (em versão PDF) ou à esquerda da brochura (na versão impressa), enquanto a tradução estará à direita da tela ou da página. Os capítulos ganharam um símbolo (*) para que o leitor possa acompanhar melhor o início e o término de uma sessão narrativa. A edição da Pléiade traz um símbolo parecido também com o mesmo objetivo. Alguns parágrafos terão um distanciamento maior que outros, anunciando uma mudança de posição do narrador ou das personagens. O leitor irá verificar que alguns parágrafos no início de página não possuem recuo na primeira linha, por se tratar de continuidade de períodos longos da página anterior.

3.1. O papel das notas de rodapé na tradução de *Portrait d'un Inconnu*

Quando Gérard Genette publica *Seuils (Paratextos Editoriais)*²⁰, em 1987, ele já havia apresentado ao leitor as relações de transtextualidade que existem quando falamos da escrita, publicação e leitura de um texto. Ao descrever as relações das quais o leitor pode lançar mão para a leitura de um texto, ele abre espaço para todo o universo que estaria sob a escrita do texto, o universo que se encontraria em graus ou camadas diferentes para o leitor, como bem ilustra a metáfora do palimpsesto utilizada por Genette para descrever essas relações.

É com a publicação de *Paratextos Editoriais* que – utilizando o engenhoso artifício de sua escrita em camadas e de um eterno retorno – Genette dedica uma obra ao paratexto, definindo-o como “aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (GENETTE, 2009).

Não satisfeito com sua definição inicial, ele ainda apresenta o paratexto como uma espécie de *limite, fronteira, um limiar* entre o que está dentro e fora no jogo da leitura. Mas nesse jogo, como Genette bem nos lembra, há sempre duas possibilidades ao leitor, a de permanecer apenas do lado de dentro, tendo como único objeto de leitura o texto, ou a possibilidade de buscar do lado de fora, nos paratextos, uma matéria que daria uma nova vida ao texto.

Ao falar de paratexto em Genette devemos pensar sempre no jogo de leitura que se joga fora do texto base – prefácios, posfácios, notas, títulos, subtítulos e outras marcas editoriais

²⁰ Paratextos Editoriais, tradução brasileira de Álvaro Faleiros para Ateliê Editorial, publicada em 2009.

de um texto. Para nos guiarmos pela relevância dos paratextos para a crítica do autor, basta pensarmos na instigante questão que ele nos coloca nas páginas iniciais de *Paratextos Editoriais*: “reduzidos apenas ao texto e sem o auxílio de nenhum manual, como leríamos o *Ulysses* de Joyce se a obra não se intitulasse *Ulysses*?” (GENETTE, 2009, p.10). Mas a pergunta que se coloca neste trabalho sobre a obra de Nathalie Sarraute é: até que ponto um paratexto é um verdadeiro ponto de apoio e segurança para o leitor? Se partimos da pergunta sobre o título de Joyce e nos lembrarmos do que foi anteriormente exposto sobre os paratextos em Sarraute, será preciso pensar que a autora e seus editores colocaram o próprio texto (o gênero romance) em questão, nos apresentando uma série de *trompe-l’oeil* narrativos como a marca do que ela mesma denominou *era da suspeita*.

Mas Genette reconhece que a própria noção de paratexto está longe de se apresentar dentro de uma objetividade, sem questionamentos e sem dúvidas que possam ser levantadas. Por isso, ainda em *Paratextos Editoriais*, ele dedica um capítulo inteiro à classificação do papel das Notas e sua relação com o texto. Desenvolvendo a tipologia a partir das noções de autoria, autenticidade e ficção, Genette propõe categorias de Notas que vão da nota do autor, do editor ou do tradutor às notas apresentadas pelo próprio autor, a uma biografia, ou mesmo a notas de um estudo crítico do autor e a notas fictícias capazes de criar a ilusão de uma autoria, como no caso das notas do narrador-personagem de *Tristram Shandy*.

Da tipologia apresentada, Genette resgata a noção de destinatário. Afinal, a quem se destina uma nota – seja ela de rodapé, fim de texto, à margem de um texto? A essa pergunta, o crítico responde que, a princípio, o destinatário seria o *leitor do texto*. Mas ele também nos lembra que, assim como acontece com outros paratextos – prefácio e posfácio –, caberá sempre ao leitor a decisão de ler ou não uma nota proposta, independentemente de sua localização no texto. Ou seja, até mesmo nos casos em que o leitor é advertido pelo autor sobre a importância das notas para o texto, sua leitura será sempre facultativa. No entanto, se para Genette cabe ao leitor a decisão de considerar a nota como parte de um texto ou não, para o tradutor essa questão se coloca de outra maneira.

Em seu artigo *A nota de rodapé e a nota do tradutor: apontamentos à margem* (2012), Laura Tallone apresenta um breve histórico sobre a origem da primeira nota de tradução. Trata-se da Bishops' Bible de 1568, publicada por Richard Jugge, em que se encontra a primeira nota “concebida” e “conhecida como tal” (TALLONE, 2012). A nota apresentada na tradução de 1568 estava longe de se configurar entre as tipologias de Genette para esse paratexto editorial, mas era, antes mais nada, uma espécie de *intermediador* entre o texto

sagrado e seus fiéis, se apresentando dessa maneira como uma leitura obrigatória para a compreensão de um texto de *inspiração divina*.

Segundo Tallone, foi entre os séculos XVII e XVIII que as notas de rodapé se apresentaram pela primeira vez dentro da literatura, figurando não apenas como recurso literário, mas também acadêmico. A autora cita a escritora Aphra Behn (1640-1689) como sendo a primeira a utilizar o recurso em seu texto. Veremos também no final do século XVIII o aparecimento das primeiras discussões entre os que defendiam e atacavam as notas de rodapé, como é o caso de Alexander Pope, na obra *The Dunciad Variorum* (1728), em que o autor se utiliza do recurso da nota de rodapé para satirizar e atacar o uso literário e acadêmico das notas. (TALLONE, 2012, p.80)

Refletindo sobre o papel das notas para os Estudos da Tradução, Tallone diz que as notas do tradutor se aproximariam das notas dos tradutores e comentadores da Bíblia, isso porque elas teriam um papel de mediador entre o leitor e o texto traduzido. Seria possível, através das notas do tradutor, traçar um elo entre o leitor, o texto de partida e o texto de chegada. Mas de que tradutor estamos falando neste momento? É preciso definir a relação tradutor e nota do tradutor dentro do contexto do destinatário.

Se levarmos em consideração as traduções destinadas à indústria editorial, as notas são desaconselhadas ou será aconselhado ao tradutor seu uso moderado: uma interpretação mercadológica que parte do princípio de que é preferível manter invisível a figura do tradutor, como se fosse necessário apagar ou minimizar todas as marcas que apresentam o texto como um texto traduzido. Venuti apresenta em *The Translator's Invisibility* (1995) uma longa discussão a respeito da atividade do tradutor e de como o mercado editorial constrói sua invisibilidade ao exigir subserviência a uma indústria do livro e às relações de poder existentes nos projetos de tradução já delineados pela própria editora.

Dentro do panorama apresentado por Venuti poderíamos pensar que as notas do tradutor representariam uma espécie de resistência no próprio ato de traduzir, uma reivindicação do direito de existir do tradutor – sua busca pela visibilidade. Nesse sentido, aumentaríamos em mais uma camada a noção de paratexto de Genette, reivindicando que, dentre suas categorias para as Notas, mais uma possa se configurar como possível: *a nota de resistência*.

Entendendo a resistência como condição *sine qua non* para a sobrevivência e para a busca de visibilidade do tradutor dentro da indústria editorial, precisamos nos perguntar qual seria o lugar ocupado pela nota do tradutor no contexto acadêmico no qual o presente trabalho

se insere. Antes de buscarmos a localização e os possíveis destinatários das notas de fim de texto apresentadas nesta dissertação, é necessário atentarmos para o fato de que o contexto acadêmico – ao contrário do contexto exposto por Venuti – é de certa maneira mais propício para a visibilidade do tradutor, uma vez que as linhas de pesquisa nos Estudos da Tradução não apenas possibilitam a divulgação científica dos trabalhos na área, mas também o aprofundamento das discussões acerca do papel do tradutor, do leitor e da tradução em nosso tempo. Somando-se ao contexto acadêmico, temos também o papel importante das editoras universitárias²¹, que possuem políticas de tradução e de editoração que contribuem para uma maior visibilidade do tradutor: o contato próximo com o tradutor da obra, sua colaboração no estabelecimento do texto e de seu projeto tradutório, a participação nos processos de revisão e editoração, sem contar o prazo para a finalização do trabalho que, em geral, é superior ao do mercado editorial.

É no contexto acadêmico que o presente trabalho se insere: uma proposta de tradução parcial de um romance francês e o diálogo da tradução com os paratextos que compõem a estrutura de um texto acadêmico: o título, subtítulo, o objetivo do trabalho, o sumário, os capítulos e, finalmente, as notas que acompanham a tradução e dialogam em *abyme* com a própria tradução.

Por se tratar de uma tradução em contexto acadêmico, o leitor deste trabalho já está previamente definido – a orientadora e as bancas de qualificação e defesa, antes que seja dada a público na biblioteca da instituição. Ou seja, o primeiro destinatário está completamente envolvido no gênero de texto de antemão definido: o gênero acadêmico.

Uma vez definido o destinatário, devemos a ele uma justificativa para a localização das notas. Optamos pelas notas de fim de texto por apresentarmos, neste momento, a tradução juntamente com seu texto original. As notas apresentadas seguirão dois critérios: as notas do tradutor serão acompanhadas da seguinte abreviação [N.T.]; outras serão apresentadas como constam na edição crítica, em francês, abreviadas por [N.E.], Nota do Editor, acompanhadas das respectivas páginas da edição da *Pléiade*. As notas oriundas da edição crítica serão acompanhadas por uma tradução, na sequência, e com a informação Tradução nossa, entre colchetes. A decisão de manter algumas notas da edição crítica passa pela *relevância* da nota para a análise da tradução. Por questões de direitos autorais envolvidos, a tradução do romance é parcial e apenas os cinco primeiros capítulos foram traduzidos em sua integralidade. O recorte

²¹ O contexto a que se refere a informação é o contexto de algumas editoras universitárias brasileiras cujo trabalho é conhecido pelo meio acadêmico.

do número de páginas tem por objetivo representar os principais elementos do romance discutidos neste trabalho e o papel do *tradutor-leitor* em Nathalie Sarraute.

Além da localização e do destinatário, é preciso definir de que notas estamos falando. Para além de uma função informativa, as notas do tradutor que apresentamos na tradução do *Retrato de um desconhecido* serão parte integrante de algumas discussões importantes: o papel do tradutor-leitor de Sarraute; as relações transtextuais do romance; as escolhas sintáticas e lexicais de algumas passagens da obra; as noções do *intraduzível* para a *tarefa* do tradutor e outras discussões acerca das teorias de tradução que serão levantadas pelas notas. Poderíamos então pensar nas notas deste trabalho como uma expansão, um palimpsesto da tradução, um capítulo *en abyme*, a tradução sendo anotada e comentada ao mesmo tempo. Pelo que foi exposto, e partindo da ideia de que o gênero acadêmico permite ao tradutor certa visibilidade, optamos por chamar de *Notas Expandidas* as notas que acompanham a tradução a seguir.

3.2. A tradução *en abyme*

Quem é o leitor de Nathalie Sarraute? Começemos por uma pergunta de base para analisarmos quem é esse leitor e a que pacto de leitura ele estaria ligado.

Tentaremos responder a essa pergunta nos lançando a um movimento de reflexão para o qual não encontraremos uma resposta pronta e definitiva, pelo simples fato de que o leitor se modifica e se transforma partindo do que ele tem em mãos. Temos aqui apenas um movimento interpretativo que contemplamos a partir da própria obra crítica de Sarraute. Tendo se lançado não só como escritora, mas também se colocado em uma posição crítica sobre sua própria busca literária, e a de autores que a precederam, Sarraute nos propõe uma porta de entrada para a leitura de seus textos: uma espécie de convite ao leitor.

A primeira porta de entrada, após a publicação de *Tropismes* (1939) e *Portrait d'un Inconnu* (1948) é o ensaio *L'Ère du Soupçon* (1956), já citado anteriormente neste trabalho, em que ela se debruça sobre o papel do romance moderno e alguns de seus representantes que foram, para autora, razão de sua inserção e permanência na literatura.

Sarraute dedica as primeiras páginas de seu ensaio a falar dessa *suspeita* que paira sobre o homem moderno e que transforma, não apenas seu olhar para a realidade, mas também sua posição como leitor. Transformação, esta, ligada à relação do homem moderno (e europeu) com os acontecimentos históricos e políticos que marcaram uma nova tomada de posição: as

duas grandes Guerras. Ao nos apresentar esse novo leitor sob suspeita, a autora nos propõe colocar em questão os elementos do romance tradicional: o narrador, a personagem, a intriga e o próprio leitor. É pela perspectiva desse leitor que Sarraute nos leva a visitar alguns autores traçando um contraponto sobre a posição e o papel do leitor no romance tradicional em relação ao tripé narrador – personagem – intriga.

O homem (europeu) moderno, tendo a consciência de que a morte é uma sombra constante do seu passado e presente na história, não estaria mais disposto a acreditar em personagens e intrigas que estivessem muito distante de sua nova realidade. Os contornos nítidos de uma personagem reconhecida por uma imensidão de atributos e de descrições e, principalmente, reconhecida por um nome, em geral um patronímico, estariam então fadados a morrer. Sarraute nos leva a rever o romance de Balzac, *Eugénie Grandet*, para nos mostrar como o patronímico Grandet já resumiria em si todos os atributos da avareza, principal característica desse personagem, negando ao leitor a possibilidade de construir o sentido da avareza por si próprio. A autora reconhece que o medo da morte não é prerrogativa apenas do homem de seu tempo, pois Balzac, com seu personagem, o velho Grandet, nos dá mostra da maneira pela qual esse medo se manifestaria por trás das pequenas ações desse personagem ao longo do romance, como por exemplo, na cena em que o velho Grandet acorda no meio da noite para ver o quanto de sabão ainda lhe resta em casa. A ressalva que Sarraute faz é que, os temas que acompanham a história do homem, devem ser contados e relatados sob a luz de sua atualidade, levando em consideração que os tempos mudam, a relação com a realidade muda e com isso, a literatura, assim como as outras artes, deve encontrar um novo caminho para contar uma história, tendo sempre em mente que, do início até o final de uma linha, uma presença será uma constância: a presença do leitor.

Se a autora nos remonta até Balzac para nos apresentar um exemplo de romance tradicional em que os elementos acima descritos se colocam de forma clara e precisa, mantendo o leitor moderno em uma posição passiva, ela avança na história literária para apresentar os escritores que, segundo ela, foram as primeiras vozes da literatura moderna e de uma nova visada literária.

Considerados como autores que desejavam criar novas formas literárias, mas que ainda pretendiam a alcunha de *romance*, Nathalie Sarraute coloca a primeira característica desses novos escritores romancistas: a presença de um *je* (eu) anônimo, de formas incontornáveis, indefinido e também invisível, capaz de usurpar o estatuto do personagem principal do romance. Um *je* que pode ser alguém ou ninguém, mas que pode ser o próprio

autor da intriga (SARRAUTE: 1956). Um pronome que estaria ocupando a posição de narrador-personagem-autor e por quê não dizer também, de leitor, uma vez que a nova posição do leitor na literatura moderna o clama a fazer parte da construção da obra.

No entanto, é importante ressaltar que essa aproximação autor-leitor não reata, segundo a autora, os laços de confiança desse binômio, pelo contrário, autor e leitor se colocam em uma posição de *suspeita*: eles desconfiam um do outro, mas é essa reciprocidade que acaba por aproximá-los. Aproximação quase impossível no romance tradicional, em que o autor ou mesmo o narrador estariam em posições privilegiadas em relação ao leitor: a posição de quem tudo sabe, tudo vê.

Os escritores apresentados por Sarraute como precursores do *Nouveau Roman*, foram construídos pela posição autora-leitora. São autores cujas leituras foram para Sarraute, não apenas fonte da decisão de se tornar escritora, como também o ponto de partida para se pensar que, ocupando a posição de uma escritora do século XX, seria impossível escrever como um autor de romance do século XIX. Mas engana-se quem pensa nesse ponto de partida e de chegada como alguém que considera a forma literária no sentido evolutivo. Sarraute vai trazer a imagem de uma *course à relais* (corrida de revezamento) sem fim, em que um autor, ou mesmo um período na história literária, entregasse o bastão do revezamento ao próximo que teria como tarefa criar sua própria forma literária, mas sem se esquecer de onde partiu.

Nessa metáfora da corrida de revezamento, Sarraute nos apresenta em *L'Ère du Soupçon* (1956), os autores e as obras que precederam seu revezamento dentro do romance moderno: *À la Recherche du Temps Perdu* (Proust), *Paludes* (Gide), *Miracle de la rose* (Jean Genet), *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (Rilke)²² entre outros.

É através da metáfora acima que gostaríamos de acrescentar mais um participante da corrida de revezamento: o leitor. Sarraute, como também os autores que a precederam, clama por um leitor ativo, capaz de se envolver na leitura não apenas como mero coadjuvante, mas como alguém que constrói seu próprio sentido e que compartilha da criação de efeitos de sentido

²² Em busca do Tempo Perdido (Proust). Obra em 7 volumes, traduzida no Brasil por Mário Quintana (Vols. 1 a 4), Manuel Bandeira e Lourdes Sousa Alencar (vol. 5), Carlos Drummond de Andrade (vol. 6) e Lúcia Miguel Pereira (vol. 7). Editora Globo de Porto Alegre: de 1948 a 1957. Recentemente a Ediouro publicou a tradução dos 7 volumes por Fernando Py. Reedição revista pela Ediouro em 2002.
 Paludes (Gide). Tradução de Marcella Mortara. Nova Fronteira: 1988.
 O Milagre da Rosa. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. Nova Fronteira: 1984.
 Os cadernos de Malte Laurids Brigge (Rilke). Tradução de Renato Zwick. LPM: 2009.

da própria obra: um autor, uma parceria que é, por si próprio, o ponto de chegada para o escritor. Afinal, o que leva um escritor a escrever senão para que alguém possa ler?

Para que possamos continuar a partir desse ponto, é urgente pensar, então, no leitor sarrauteano, aquele capaz de assinar um pacto de leitura compreendido pelos seguintes artigos: (i) a disposição em abandonar as antigas concepções do romance tradicional, a fim de buscar construir o sentido a partir dos movimentos, das imagens e das metáforas tropísticas de suas obras; (ii) colocar-se na posição de um leitor-detetive, paciente, não só na construção de sentido e interpretação da obra, mas na posição de suspeita, levando sempre em consideração de que por trás de uma imagem familiar, banal, há um horizonte e uma nova concepção de romance que se constrói; (iii) é preciso estar ciente de que a construção de imagens mentais, uma nova ideia de descrição, estão aqui dispostas para novas funções dentro da forma literária; (iv) o leitor deverá desconfiar do conceito de intertextualidade e de sua função dentro do romance.

Aceitando o pacto acima exposto, o leitor estará dentro desse novo movimento literário que inaugura a *era da suspeita*. Até esse momento estamos pensando no leitor imaginado por Sarraute, o leitor que produz sentido ao interpretar a obra que lê. Em seu ensaio *A Tradução Incomparável* (2011)²³, Evandro Nascimento resgata a seminário de Derrida, *La Bête et le Souverain* (2001-2002) para levantar questões importantes a partir das considerações de Derrida sobre os problemas de tradução. A primeira consideração, que nos cabe perfeitamente na discussão sobre o leitor, é que “toda interpretação é uma tradução” (*apud*. NASCIMENTO, 2011, p.7).

A questão acima parece simples e dialoga com uma das três modalidades apresentadas por Roman Jakobson²⁴, em *Aspectos Linguísticos da Tradução*, a tradução *intralingual*, aquela que acontece dentro da própria língua. Mas Nascimento recupera a segunda consideração de Derrida, ainda dentro do mesmo seminário, a respeito da própria tradução intralingual: o intraduzível dentro da própria língua.

[...] Isso significa, entre outras coisas, que o modo como nós, franceses ou francófonos, vivemos, experimentamos, praticamos, empregamos a palavra ‘bête’ ou ‘bêtise’ é, a cada vez, condicionado por sistemas contextuais tais que, mesmo em francês, a palavra ‘bêtise’ não é traduzível do francês para o francês: sirvo-me da palavra ‘bêtise’ num sentido, em tal contexto, num outro sentido, com outra conotação, com outro efeito performativo num outro

²³ Texto apresentado pelo autor na Conferência de Encerramento do Simpósio Nacional de Pesquisa Multitrad, “Abordagens Multidisciplinares da Tradução”, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, em 9 de novembro de 2011.

²⁴ JAKOBSON, Roman. *Aspectos Linguísticos da Tradução*. Linguística e Comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix. São Paulo. 2011.

contexto; dito de outro modo, a palavra 'bêtise' é intraduzível no elemento franco-francês. Ser intraduzível quer dizer que não há sentido, significado estável, fixo, unívoco, o qual permita dizer que é da mesma 'bêtise' que se fala aqui e ali, a propósito de tal ou qual pessoa, ação ou linguagem. E o fato de o contexto, o que se chama de modo simplificador com essa palavra 'contexto', ou seja, a situação pragmática, determinar de modo tão restritivo, a cada vez, o sentido da palavra 'bête' ou 'bêtise' significa que entre a linguagem falada por esses homens e essas mulheres, chamados franceses, e a linguagem animal, ou seja, algo comandado por programas complicados, conexões, não há diferença facilmente formalizável.²⁵

Se Derrida nos propõe pensar que mesmo dentro de uma própria língua vamos encontrar o elemento *intraduzível* no que cada língua carrega de mais idiomático, como poderíamos pensar na tradução entre duas línguas, a que Jakobson categorizou como tradução *interlingual*?

É nesse momento que tentaremos abandonar a metáfora da corrida de revezamento proposta por Sarraute (1956): a imagem do bastão sendo passado entre escritores de diversos períodos e estéticas, e entre a passagem do bastão ao leitor da literatura do século XX - convidado a construir seu sentido dentro da obra. Esse abandono se faz necessário pois, ao introduzirmos uma nova presença, a do tradutor, a linha horizontal da metáfora sarrauteana já não nos diz muito. Quando o tradutor - compreendido aqui como aquele que irá *transportar* uma obra de uma língua a outra – entra em cena, é preciso construir a imagem de um tradutor que é, ao mesmo tempo, leitor. E a metáfora que precisamos criar nesse sentido é a metáfora do tradutor que se coloca *en abyme* (em abismo). Não é a horizontalidade da corrida de revezamento que nos interessa aqui, mas a profundidade revelada a partir do ato de traduzir.

A seguir, propomos explicar o que seria esse abismo, mas antes uma primeira explicação urgente devemos ao leitor deste trabalho: se o intraduzível estaria para Derrida como a presença do mais idiomático que existe dentro de uma língua, podemos logo pensar que o mais intraduzível em Sarraute estaria no caráter mais idiomático sua experiência de vida e de língua: sua posição *entre línguas*, que configura no contexto do seu tradutor-leitor, o maior desafio dessa experiência tradutória. Será preciso lidar com o resto, com essa matéria do intraduzível ou talvez, usando a expressão proposta por Nascimento (2011, p. 5), da “difícil traduzibilidade”, desfazendo assim, qualquer tentativa de se iludir com “a tradução perfeita”.

²⁵ DERRIDA, Jacques. Séminaire la bête et le souverain : v.I. (2001-2002). Apud NASCIMENTO, 2011, p.8.

Ao criar a imagem do tradutor em abismo, tentamos aqui sustentar uma ética da tradução necessária para a tradução que propomos de *Portrait d'un Inconnu*. Tal ética estaria para o tradutor, assim como o pacto de leitura está para o leitor de que falamos neste capítulo. Porém, ao pacto do tradutor ou à sua ética, devemos acrescentar mais dois artigos aos quatro que detalhamos anteriormente na posição de leitor: (v) o tradutor-leitor deverá abandonar o ideal de uma tradução perfeita, por saber que o que há de mais idiomático em Sarraute são os restos de sua escrita entre línguas, não apenas o resto do *intraduzível* (Derrida) ou o resto da *difícil traduzibilidade* (Nascimento), mas o resto que gera angústia: o ruído do entre línguas; (vi) será necessário também abandonar a ideia de origem absoluta ou de original perfeito, lembrando sempre de que “nunca houve na história humana o momento pré-babel, de transparência total da linguagem” (Nascimento, 2011, p.11).

Na tentativa de construirmos uma ética própria ao tradutor sarrauteano, cujas bases se firmam no pacto do leitor e do tradutor a partir da metáfora do abismo, é que propomos uma solução para abrandar a angústia da tradução a partir de uma reflexão de Evandro Nascimento:

Traduzir constitui, portanto, a base do funcionamento linguístico, e, se a tarefa do tradutor gera tanta angústia em quem a pratica, mas também em quem dela usufrui (a comunidade potencial dos leitores), isso ocorre porque lidamos mal com a diferença linguística e cultural. Como disse noutro lugar, “o que difere fere”, incomoda, desconcerta. E é desse desconcerto do mundo e dos signos, dessa assimetria entre o que se diz e o que se ouve, numa mesma língua ou entrelínguas, é disso que vive esse amado e odiado tradutor que logo somos, cada um de nós a seu modo, em seu tempo e lugar. Amado porque indispensável – que seria do mundo sem os tradutores?! -, e odiado porque ele nos trai (uso a palavra em seu duplo sentido de ser infiel e de expor involuntariamente o que se oculta), demonstrando a fissura originária da comunicação, seu processo diferidor e diferencial, a saber, a ferida constitutiva do humano. O mal-entendido é intrínseco, essencial, a maior parte das vezes incontornável, e por isso pede explicação, reformulação paciente, sem o que não há hospitalidade linguística nem muito menos cultural. O fundamento ético da tradução reside nessa acolhida da língua do outro (supostamente monolíngue) enquanto outro, no espaço da casa, do lar, da nação.²⁶

Aceitando o pacto e colocando o tradutor de Sarraute como alguém que precisa trabalhar a angústia de sua tarefa através da aceitação de que traduzir no entre línguas pode ser, ao mesmo tempo, desafiador e gratificante, é que propomos descer a uma profundidade, às

²⁶ Op. cit., p.10.

camadas abertas pela tradução de *Portrait d'un Inconnu* e como elas formam de certa maneira a imagem de um tradutor que será, ao mesmo tempo, leitor. Um leitor modificado, um leitor que se coloca em uma posição diferenciada da primeira leitura de uma obra.

Ao leitor deste trabalho pedimos paciência para as subseções aqui apresentadas, mas elas acabam ilustrando o abismo que se formou a partir da experiência da tradução aqui proposta. Deixamos aqui também, a decisão que caberá a você, leitor, de continuar pelos abismos antes de ler a tradução de *Portrait d'un Inconnu* ou começar pela tradução retomando em outro momento as discussões que apresentaremos a seguir.

Seja qual for sua decisão, é sempre válido lembrar que a tradução aqui proposta (*Retrato de um Desconhecido*) é corpo e ponto de partida de toda reflexão deste trabalho. Mais uma tentativa de oferecer a Nathalie Sarraute uma porta aberta na língua portuguesa do Brasil. Outras portas foram abertas em traduções anteriores, mas se ainda tentamos oferecer mais uma hospitalidade, acolhendo Sarraute em nossa língua, em nosso território, é porque entendemos que as discussões por ela levantadas, não apenas através de sua forma literária, mas também através das discussões que suscitam o ato tradutório, ainda não se esgotaram. Oferecemos nossa língua e nossa casa como acolhida, como uma maneira de *sobrevida* de sua literatura.

3.2.1. O primeiro abismo: revisitando o termo

Antes de iniciarmos a profundidade da tarefa do tradutor em Sarraute, é necessário esclarecer o nosso ponto de partida para o termo *abismo* neste trabalho.

Quando apresentamos a metáfora da corrida de revezamento proposta por Sarraute, acrescentamos a essa corrida mais um elemento: o leitor que, chamado a fazer parte da corrida como alguém que constrói o sentido de um texto, é sem dúvida levado em consideração pelos inúmeros movimentos-correntes literárias de que Sarraute trata em *L'Ère du Soupçon* (1956). Mas logo abandonamos a metáfora da corrida, pois quando acrescentamos a figura do tradutor, a imagem em movimento, porém horizontal, da autora, já não conseguiria dar conta do papel do tradutor dentro do próprio jogo de construção de sentidos de uma tradução interlingual.

Optamos, então, em analisar e comentar a tradução aqui proposta com a imagem de uma tradução *en abyme* (em abismos), isso porque o primeiro romance de Sarraute nos coloca em posições de profundidade dependendo da leitura e de sua finalidade. Dessa maneira, decidimos chamar o tradutor de Sarraute de tradutor-leitor, pois a tradução exigirá do tradutor que sua imagem esteja sempre ligada ao leitor. Para isso, apresentamos anteriormente a

necessidade de se firmar um pacto que leve em consideração não só os elementos necessários para se ler a obra sarrauteana, mas também aqueles necessários para traduzi-la. Levando em conta as considerações acima, precisamos localizar o termo *en abyme* de que falamos desde o título da obra.

O termo *mise en abyme*, foi utilizado como tal primeiramente na literatura por André Gide. Em seu *Diário* (1983), o autor declara ter a intenção de escrever um romance em que os personagens seriam uma espécie de tradutores do mundo interior do autor. Gide recorrea várias analogias no teatro, na pintura e na literatura para ilustrar o que ele deseja na sua criação dos *Moedeiros Falsos* (1925)²⁷. Esses tradutores do mundo interior estariam colocados em uma posição *en abyme*. *Os Moedeiros Falsos* é um romance, cuja personagem principal é um romancista que está escrevendo a história dos jovens falsificadores de moedas, ou seja, um romance sobre a escrita de um romance.

Para ilustrar o termo dentro da literatura, Gide recorre ao exemplo de Hamlet e a peça encenada para que o assassino do pai fosse, enfim, revelado pelo procedimento do reconhecimento. Assim, o teatro dentro do teatro seria, na literatura, um dos exemplos e ponto de partida que serviu de base para a definição de Gide.

Mas talvez seja na pintura que Gide consiga explorar ainda mais seu conceito. Em seu diário, ele fala do pintor alemão Hans Memling (1430-1494) e do espanhol, Velasquez (1599-1660). A essas alusões, podemos também acrescentar o pintor flamengo Jan Van Eyck (1393-1441). Para melhor ilustrar o procedimento e seu empréstimo na pintura, apresentamos três obras importantes dentro da História da Arte. Obras e artistas representantes de técnicas vanguardistas.

²⁷ Os Moedeiros Falsos. Tradução de Mário Laranjeira publicada pela Estação Liberdade em 2009.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_obras_de_Hans_Memling

Figura 2: *O homem com a moeda* (1477-1479) de Hans Memling



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Diego_Velázquez

Figura 3: *As Meninas* (1656) de Diego Velasquez



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jan_van_Eyck

Figura 4: *O casal Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck

Revisitando as três obras acima, podemos ter em mente a imagem que André Gide criou em *Os moedeiros falsos*, para chamar seu romance de uma narrativa em abismos. O primeiro quadro, de Hans Memling, apresenta um homem com uma moeda na mão e dentro dessa moeda, podemos ver um busto em relevo. É como se fossemos chamados a olhar o quadro em mais de um plano: o do retrato pintado, da moeda nas mãos do homem e dentro da moeda, o busto. Esse quadro reflete bem uma analogia que Gide faz ao termo *mise en abyme* e sua origem para o autor: a imagem do brasão na arte heráldica que remonta à Idade Média, em que os elementos que representam o escudo heráldico estariam divididos em planos e relevos diferentes.

A segunda imagem, citada por Gide como mais um exemplo de sua inspiração para o termo, é o quadro *As Meninas*, pintado por Diego Velasquez. O quadro é a representação de uma discussão eterna na arte e na literatura: realidade e ilusão. Pintado na corte do Rei Felipe IV na Espanha, ao observarmos o quadro, é possível localizar o pintor, Velasquez, que segura uma paleta em sua mão e as meninas da corte, em especial a Infanta Maria Tereza cercada por jovens, anões e um cão. No plano de fundo vemos um espelho, também retratado na cena, que reflete mais dois membros da corte: o Rei Felipe e a Rainha Maria. Tanto o pintor quanto as pessoas colocadas na cena do quadro parecem olhar para um observador. O quadro até hoje provoca discussões e interpretações diversas, como se Velasquez tivesse partido e deixado para seus admiradores a tarefa de desvendar o que se esconde aqui entre ilusão, realidade e representação.

A terceira imagem, o quadro de Jan van Eyck é mais um exemplo desse abismo formado por uma imagem especular. Um quadro sendo pintado e um espelho que ali reflete o ato de pintar.

Se optamos por partir do termo *mise en abyme* proposto por Gide para analisar a profundidade da relação tradutor-leitor dentro da obra de Sarraute a escolha não é um mero acaso: o termo engloba não só um dos autores citados por Sarraute como exemplo de romancista que inaugura e abre passagem para o *Nouveau Roman* na França, como também, é a alusão a uma imagem pictural que dá nome ao romance.

Descendo mais um degrau, nos aproximamos do primeiro desafio do tradutor-leitor do *Retrato de um Desconhecido*.

3.2.2. O segundo abismo: quem diz o quê?

Em palestra na Universidade de São Paulo²⁸, Gérard Dessons começa sua fala com uma pergunta aos participantes: *Como posso dizer aquilo que ouço?* Para Dessons, esta deveria ser a primeira pergunta de um tradutor e também, seu primeiro desafio. Partimos dessa pergunta e dos desafios que ela nos propõe para encontrarmos uma frase de Sarraute em uma gravação

²⁸ Palestra promovida pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, em 18 de agosto de 2017. Título: *Poétique du Traduire*.

que parece andar na mesma direção da pergunta feita por Dessons: “Porque quando escrevo, eu ouço. Ouço sempre cada palavra e quando digo, é a mesma coisa”.²⁹

A escuta dos trechos lidos por Sarraute nessa gravação em CD feita pela Gallimard, nos ajuda a encontrar um ponto de partida para a leitura da sua forma literária e ajuda o tradutor-leitor a partir do mesmo procedimento para que, através da tradução, ele possa tentar apresentar o que se ouve. O leitor da tradução que propomos se engana caso tente extrair dessa escuta um som límpido, claro e fluido. É preciso voltar ao mesmo pacto do leitor e do tradutor para pensar que a tradução deixará alguns ruídos, os ruídos da *intraduzibilidade* ou da *difícil traduzibilidade*, como nos apresentou Evandro Nascimento. O que é ruído em Sarraute? Se pensarmos no romance que aqui apresentamos, será preciso lembrar de sua posição em relação ao *Nouveau Roman*, a originalidade de sua escrita e forma literárias, além de sua posição entre línguas. Será preciso, também, imaginar mais uma metáfora: os ruídos encontrados nesta tradução de Sarraute se apresentam como aqueles que ouvimos ao tentar sintonizar uma rádio. Tanto o estar entre línguas, quanto a sua forma literária nos propõe um desafio instigante desde a primeira página. Talvez o maior desafio encontrado logo de frente – e que acompanha o tradutor-leitor por toda a obra – seja a tradução dos pronomes.

A recusa de Nathalie Sarraute em nomear as personagens coloca ao leitor, e também ao tradutor, o desafio de localizá-los dentro do romance - pelo menos reconhecendo o papel de cada um desses seres anônimos. Será preciso um esforço, parágrafo por parágrafo, para entender, através dos tropismos, quem o narrador nos coloca em seu plano de descrição. O pronome pessoal *Je* (eu) indica o narrador capaz de ver, criar e recriar suas cenas pela sua imaginação, pois a onisciência foi abolida no narrador de Sarraute. Ele não vê tudo, mas o que não vê, pode ser simplesmente recriado. Para recriar as cenas, para fazer brotar os tropismos, é necessária a presença de personagens sobre as quais eles irão agir. Assim, além do narrador *Je*, temos os pronomes *Il* (Ele) e *Elle* (Ela) representando os personagens principais do romance, o Velho e a Filha, respectivamente. Outros aparecem nos cinco capítulos traduzidos: *Ils* (amigos do narrador, conhecidos ou críticos), *Elles* (as vizinhas do Velho e da Filha) e o *Alter*, um velho amigo do narrador, uma espécie de duplo.

Com esse panorama, é possível pensar em três dos primeiros desafios encontrados pelo tradutor de Nathalie Sarraute: quem fala o quê? Ou melhor, na quase ausência de diálogo,

²⁹ Trecho do CD Lecture. Collection À voix haute : Gallimard, 1998. No CD, Nathalie Sarraute lê e comenta trechos de sua obra *Tropismes* (1939).

a quem se refere o narrador? Como construir essa personagem anônima dentro da tradução? O segundo desafio reside no fato de que a narrativa de *Retrato de um Desconhecido* parece ter sido escrita para ser lida em voz alta, como alguém que pensa alto, por isso uma insistente repetição pronominal se coloca como desafio para o tradutor de língua portuguesa do Brasil que, não sendo obrigado a acompanhar a forma verbal com um pronome, pode lançar mão de uma figura de construção como a Elipse para a omissão de um pronome que possa ser facilmente identificado pela desinência verbal. No entanto, um terceiro desafio se coloca no momento em que optamos pela elipse: em alguns momentos, a repetição do pronome pessoal não só é necessária para evitar ambiguidade com outro personagem que entra em cena, como também, para marcar uma repetição na fala obsessiva dessa figura do narrador caçador de tropismos. Foi preciso avaliar caso a caso, e em muitos momentos, optamos por manter a repetição após usar um recurso aplicado durante toda tradução: a leitura em voz alta do texto original e, posteriormente, do texto traduzido.

Para tentar resolver de vez a questão pronominal, pelo menos dos pronomes plurais de terceira pessoa (Ils/Elles), recorremos a um paratexto: trata-se do artigo de Hannah Arendt, publicado originalmente pelo *The New York Review of Books*, em 1964. Nesse artigo, Arendt resenha a tradução de *Les Fruits d'Or*, de Sarraute, para o inglês, mas também aproveita para analisar duas outras obras de Sarraute, entre elas, *Portrait d'un Inconnu*. A analogia que Arendt traça entre os personagens, os pronomes de tratamento e a tragédia grega, foram de extrema importância para a tradução que apresentamos em *Retrato de um Desconhecido*. A tríade personagens – observador – coro, nos deu a dimensão exata dos papéis desempenhados por cada um nessa história sem nome.

Enquanto *Il* e *Elle* aparecem no romance como a representação do Pai (Velho) e Filha, aos pronomes *Ils* e *Elles* caberá ao tradutor-leitor recriar a imagem do Coro, proposta por Arendt, na tragédia grega. Um coro que, no romance, é chamado a apresentar sua visão dos “fatos”, uma visão baseada em clichés, opiniões pessoais, uma visão da qual o narrador-observador dessa tragédia de costumes tenta se desvincular. Trata-se de um coro cruel, que analisa por aparências e que está sempre pronto a dar uma sentença: um julgamento infalível, segundo as análises do narrador-observador.³⁰

³⁰ Ao ilustrarmos a descida ao abismos da tradução de *Retrato de um Desconhecido*, optamos por apresentar o trecho em francês com a tradução ao lado. Os trechos que servirão como ilustração foram retirados da tradução que propomos nesta dissertação.

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	<i>Retrato de um Desconhecido</i>
Il faut pour que cela sorte qu'ils soient entre eux, entre gens du même bord qui se comprennent tout de suite, acceptent cela naturellement, il faut qu'ils se sentent libres et sûrs de leurs mouvements, deux femmes qui se croisent sur le seuil de la porte ou bien dans l'escalier, leur filet à la main, pressées de sortir, de rentrer, préoccupées, et rien de leur rire aigu, leur mince rire acéré qui me transperce et me cloue à l'étage au-dessus, retenant mon souffle, plein d'une attente avide : « C'est un vieil égoïste, disent-elles, je l'ai toujours dit, un égoïste et un grippe-sou, des gens comme ça ne devraient pas avoir le droit de mettre au monde des enfants. Et elle, c'est une maniaque. Elle n'est pas responsable. Moi je dis qu'elle est plutôt à plaindre, la pauvre fille.» Alors je sais que c'est cela. Je reconnais leur aveuglante lucidité. Cela s'abat sur moi, éclatant, convaincant, absolument irréfutable, terrible, cela tombe sur moi et me terrasse, quand j'écoute, immobile, sur le palier du dessus, leur sentence infaillible, leur jugement.	Para que isso saia é preciso que estejam entre eles, entre pessoas que compartilham a mesma opinião, que se compreendem imediatamente, que aceitam naturalmente esses julgamentos, é preciso que eles se sintam livres e certos de seus movimentos, duas mulheres que se cruzam ao passar por uma porta ou pela escada, em suas mãos uma sacola de compras, apressadas em sair, em voltar, preocupadas, e riem um riso agudo, um riso fino e afiado que me trespassa e me crava os pés no andar de cima, segurando o fôlego, esperando sofregamente: “É um velho egoísta, dizem elas, eu sempre disse, um egoísta e mão de vaca, pessoas assim não podiam ter o direito de botar filho no mundo. E ela, ela é uma doente. Não é responsável por isso. Eu sempre digo que essa pobre moça é digna de pena.” Nesse caso eu sei do que se trata. Eu reconheço nelas uma lucidez que cega. Isso se abate sobre mim, reluzente, convincente, totalmente irrefutável, assustador, isso cai sobre mim e me aniquila, quando eu ouço, imóvel, do andar de cima, suas sentenças infalíveis, seus julgamentos.

Outra questão que se coloca, diz respeito aos pronomes *Tu* e *Vous*. Em francês, além de identificarem pessoas diferentes no discurso, existe uma marca de formalidade (*Vous*) e informalidade (*Tu*) muito clara. Em português do Brasil, os pronomes *Tu* e *Vós* deram lugar a *Você* e *Vocês*, mesmo que em algumas regiões o pronome *Tu* ainda seja recorrente na oralidade. No romance que propomos traduzir, apenas os pronomes *Você* e *Vocês* foram utilizados, mesmo sabendo que o narrador do romance se dirige ao seu *Alter* com *Tu* (francês), como uma marca de intimidade. Com o *Velho e a Filha*, o narrador opta pelo *Vous*, como marca de formalidade.

Se optamos por manter apenas o *Você/ Vocês*, tanto para as relações formais e informais dentro do romance, é porque a posição que o romance ocupa dentro de uma forma literária tão moderna e experimental, faria com que o uso do *tu* e *vós* (em português) remetesse a um texto próximo à linguagem do romance brasileiro do século XIX. O uso de *Você / Vocês* estaria aqui colocado tanto para as relações formais e informais dentro do romance traduzido, tanto como forma de manter um estilo de narrativa para ser lida, como Sarraute nos convida a

fazer. O convite por vezes é tão direto, que mesmo a tradução precisa resolver mais um abismo: quando o *Vous* do romance se dirige a você, caro leitor.

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	<i>Retrato de um Desconhecido</i>
« Bonjour, comment ça va ? Je vous ai aperçue... j'étais là à me griller au soleil sur un banc, quand je vous ai aperçue dans la porte du square... » [...] « C'est si joli en ce moment, vous ne trouvez pas ? [...] »	“Bom dia, como vai? Eu vi você... eu estava ali torrando no sol sobre o banco, quando avistei você no portão do jardim...” [...] “É tão bonito nessa época, você não acha? [...]”
Le grand jeune homme efflanqué ferme les yeux et renverse de plus en plus son cou mince en arrière, comme un canard qui boit ; on entend le petit bruit excité que fait sa langue, rattrapant sa salive, tandis qu'il ajoute de nouveaux détails. Il rit d'un rire râpeux qui vous accroche par en dessous et vous traîne...	O grande homem magricela fecha os olhos tomba cada vez mais para trás seu pescoço magro, como um pato bebendo água; ouve-se o barulhinho agitado que faz sua língua, sugando a saliva, enquanto ele acrescenta novos detalhes. Ele ri um riso áspero que agarra por baixo e arrasta a você, leitor...

3.2.3. O terceiro abismo: traduzindo os tropismos

Talvez não haja nada mais desafiador na tradução do *Retrato de um Desconhecido* do que traduzir os tropismos: fonte e matéria literária da autora, capaz de traduzir a *sous-conversation* (pré-linguagem) que estaria na origem de nossos gestos e atitudes. Se Sarraute parte da imagem primária dos tropismos como sendo os movimentos de atração e repulsa de alguns insetos e plantas pela luz, é porque ela cria na linguagem a própria tradução desse significado biológico para recuperá-lo, através de outras imagens que não sejam apenas a conhecida tríade planta-sol-inseto.

Como mencionamos no capítulo anterior, as personagens do romance que traduzimos seriam as mediadoras dos tropismos. Quando elas entram em cena e quando o narrador-observador as provoca, é que o tropismo entra em ação. Assim como no caso do narrador caçador de tropismos, o tradutor deverá se colocar na mesma posição para entender se as imagens e as descrições no romance estão ou não sendo regidas pelos tropismos.

Para compreendermos melhor o que são os tropismos, seria interessante pensar que eles estão presentes na obra de Sarraute como uma maneira de afastar o que faz parte do *lugar comum*, do *cliché*. Para cada tropismo, haverá quase sempre uma cena doméstica e fabricada que se antecede. Os tropismos se agarram à essas cenas para que, através do recurso da metáfora, o leitor possa ter uma experiência do que estaria por trás de episódios tão banais.

Os tropismos ou também podemos chamar de metáforas *à la Sarraute* seriam a fonte de sua escrita romanesca e podemos dividi-los em algumas tipologias a partir das imagens criadas: as imagens nauseantes, as imagens pegajosas e o bestiário sarrauteano, são algumas topologias desafiadoras para o tradutor.

Já na primeira página do romance encontramos o primeiro movimento regido pelo tropismo, com o qual o tradutor deverá se enfrentar. Trata-se da imagem nauseante e pegajosa que o narrador quer *colar* à primeira personagem apresentada no romance: a Filha. A cena, que parece uma conversa banal entre amigos que falam sobre alguém, apresenta a primeira busca desse narrador caçador de tropismos. Ele utiliza um recurso que se repetirá em várias partes no romance: ele provoca uma cena, para saber se as pessoas seriam capazes de falar sem julgamentos vazios, imagens pré fabricadas, ou melhor, sem clichês. Em vários momentos, essa busca é infrutífera, pois os personagens que se comunicam com esse narrador, em geral serão regidos pelo lugar-comum da fala e dos julgamentos. Ao narrador será dada a tarefa de mostrar um *outro aspecto* dessas falas e desses julgamentos. Se compararmos a descrição da Filha entre os amigos e entre o narrador, podemos ver agir uma fala sob signo do tropismo construído através de imagens que causam repulsa:

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	<i>Retrato de um Desconhecido</i>
Je leur ai demandé s'ils ne sentaient pas comme moi, s'ils n'avaient pas senti, parfois, quelque chose de bizarre, une vague émanation, quelque chose qui sortait d'elle et se collait à eux... Et ils m'ont rabroué tout de suite, d'un petit coup sec, comme toujours, faisant celui qui ne comprend pas : « Je la trouve un peu ennuyeuse, m'ont-ils dit. Je la trouve un peu assomante... » Je me suis accroché : « Ne trouvez-vous pas... », ma voix déjà commençait à flancher, elle sonnait faux – toujours dans ces cas là la voix sonne faux, elle hésite à la recherche d'un timbre, elle voudrait trouver, ayant dans son désarroi égaré le sien, un timbre plausible, un as timbre respectable, assuré – j'ai essayé, d'une voix trop neutre, atone et qui devait me trahir, d'insister : « ne trouvaient-ils pas, n'avaient-ils pas senti, parfois, quelque chose qui sortait d'elle, quelque chose de mou, de gluant, qui adhérerait et aspirait sans qu'on sache comment et qu'il fallait soulever et arracher de la peau comme une compresse humide à l'odeur fade, douceâtre... » C'était dangereux, trop fort, et ils avaient horreur de cela mais je ne pouvais plus me retenir... « quelque chose qui colle à vous, s'infilte, vous tire à soi, s'insinue, peut-être qui quémande par en-dessous, exige... » Je me perdais. Mais ils faisaient semblant de ne pas voir. Ils étaient décidés à ce qu'on restât normal, décent : « Oui, elle semble tenir beaucoup à l'affection des gens », ils me répondaient cela pour me calmer, pour en finir, ils voulaient me rappeler à l'ordre. Ou bien – je ne peux jamais, avec eux, m'empêcher de me poser la question – ou bien étaient-ils vraiment, comme ils le paraissaient, entièrement inconscients?	Perguntei se eles não sentiam o mesmo que eu, se não haviam sentido, algumas vezes, algo de estranho, uma vaga emanção, alguma coisa que exalava dela e grudava ... E eles logo me repreenderam, num golpe seco, como sempre, se fazendo de desentendidos: “Acho que ela é um pouco chata, me disseram. Um pouco cansativa...” E fui dando corda: “Vocês não acham...”, minha voz já começava a falhar, saía desafinada – a voz sempre desafina nesses casos, hesita em busca de um timbre, como se quisesse encontrar no seu desconcertante desconcerto, um timbre plausível, um bom timbre respeitável, seguro – tentei insistir, com uma voz neutra demais, átona e que devia me denunciar: “eles não achavam, não sentiam, às vezes, algo que saía dela, algo mole, pegajoso que grudava e que sugava sem que a gente soubesse como e o que fazer para levantar e arrancar da pele, assim como uma compressa úmida, enjoativa e grudenta...” Era perigoso, forte demais, e eles abominavam isso, mas eu não podia mais me segurar... “alguma coisa que cola em vocês, infiltra, que se apodera, se insinua, talvez algo que implora sorratamente, exige...” Eu me desfazia. Mas eles fingiam não me ver. Estavam decididos a manter a normalidade e a decência: “Sim, parece que ela se apega muito às pessoas”, diziam isso para me acalmar, para terminar o assunto, queria chamar minha atenção. Ou então – nunca posso deixar de perguntar quando estou com eles – eles eram realmente, como se mostravam, completamente inconscientes?

Ainda dentro do espectro dos *topos* construídos pelo narrador, outras imagens fariam parte da construção supracitada, como é o caso da visão quase mística dos *cabelos de anjo*, um fenômeno ligado à migração de aranhas, mas que também foi durante muito tempo relacionado às aparições místicas da Virgem Maria e dos rastros deixados por ela, após suas aparições. No romance, a metáfora dos *cabelos de anjo* aparecem para criar um tropismo que desfaz a representação estereotipada das vizinhas do Velho e da Filha, como que para salvá-las e para mostrar que, para além da imagem de simples vizinhas, fofoqueiras e detentoras de julgamentos rasos, superficiais, haveria um sofrimento imposto; como se por trás de cada julgamento imposto ao outro, houvesse a necessidade de esconder um sofrimento.

As imagens, os *topos* criados para se referir às vizinhas e ao que elas escondem são de naturezas diversas: além do fenômenos dos *cabelos de anjo*, o narrador recorre também às ventosas e seus tentáculos, à imagem do João-Bobo, cuja base de chumbo mantém sempre de pé essas mulheres à espreita do menor rumor na relação entre o Velho e a Filha, para que enfim, elas consigam tecer seus julgamentos infalíveis. Além de imagens, o narrador recorre à *Mme. Bovary*. Não uma alusão simples e colocada ao acaso, mas uma maneira de situar a descrição da juventude das vizinhas em um lugar não no tempo e no espaço, mas em um lugar na Literatura.

Mas se por um lado os tropismos reconstroem a origem do que haveria de pior nessas vizinhas, eles também colaboram para uma redenção das personagens: uma espécie de perdão concedido pelo narrador ao reconstruir, dentro de sua imaginação, o que estaria por trás daquelas representações tão clichês do pequeno burguês:

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	Retrato de um Desconhecido
Quelque chose d'épais et d'âcre filtrait d'elles comme une sueur, comme un suint. Toutes sortes de petits désirs rampants, mordants, se déroulaient en elles comme des petits serpents, des noeuds de vipères, des vers : des désirs secrets et corrosifs, un peu dans le genre de ceux de la Bovary. Elles regardaient passer devant elles, glissant sur les parquets, des jeunes gens élégants qui ressemblaient beaucoup, aussi, à ceux que la Bovary avait remarqués autrefois, au bal. Ils avaient le même air, les mêmes mouvements dégagé et souples du cou ; ils laissaient comme eux flotter au hasard leurs regards indifférents ; ils avaient la même expression de satisfaction distante, un peu obtuse. Les tentacules qui sortaient d'elles déjà, ces petites ventouses qui sucent, qui palpent, les effleuraient à peine. C'est à peine s'ils sentaient une sorte de chatouillement, comme si des fils légers de la Vierge les frôlaient, s'accrochaient à leurs vêtements, mais ils les détachaient sans même y prendre garde, tout en avançant. Elles les regardaient qui glissaient tout près d'elles sans les voir, fixant dans le vide leurs yeux élegamment inexpressifs et froids de carpes, se dirigeant avec sûreté, loin d'elles, guidés par de mystérieux, d'indécélables courants. Plus tard, la nuit, dans leurs lits, elles devaient sangloter, tordre leurs bras avec emphase, chercher à comprendre, implorer la Providence...	Como o suor, algo de espesso e amargo, sebooso, saía delas. Toda sorte de pequenos desejos que se arrastam, que mordem, se desenrolavam nelas como pequenas serpentes, <i>um ninho de víboras</i>, de vermes: desejos secretos e corrosivos, um pouco ao estilo <i>La Bovary</i>. Elas viam passar a sua frente, deslizando pelo chão, pessoas elegantes muito parecidas, também, às que antigamente Madame Bovary havia notado no baile. Pessoas com a mesma expressão, os mesmos movimentos leves e desprendidos; seus olhares indiferentes seguiam os mesmos movimentos; tinham a mesma expressão de satisfação do passado, um pouco obtusa. Os tentáculos já saíam delas, aquelas pequenas ventosas que sugam, que apalpam, mal as tocavam. Mal sentiam cócegas, como se cabelos de anjo as tocassem, grudassem em suas roupas, mas desgrudassem sem mesmo prestar atenção, avançando. Fingindo não os ver, mas vendo, deslizavam bem perto delas, fixando no vazio seus olhos igualmente inexpressivos e frios como de carpas, deslizando com segurança, longe delas, guiados por misteriosas e indefinidas correntes. Mais tarde, na madrugada, em suas camas, elas deviam soluçar, contorcendo seus braços, procuravam entender, imploravam à Providência... Mas pouco a pouco elas tinham ganhado experiência, segurança. Tinham conseguido pouco a pouco, com seus movimentos quase

Mais petit à petit elles avaient acquis de l'expérience, de l'assurance. Elles avaient réussi petit à petit, avec ces à peines perceptibles mouvements, si délicats, de l'oiselet, cet infaillible instinct qui lui fait trier exactement ce dont il a besoin pour se construire son nid, elles avaient réussi à attraper, par-ci par-là, dans tout ce qu'elles trouvaient autour d'elles, des bribes, des brindilles qu'elles avaient amalgamées pour se construire un petit nid douillet, à l'intérieur duquel elles se tenaient, bien protégées, gardées de toutes parts, bien à l'abri.	invisíveis, tão delicados, como um passarinho, aquele instinto infalível de saber escolher com precisão o que é preciso para construir seu ninho, elas tinham conseguido pegar, aqui e acolá, tudo o que encontravam por perto, pedacinhos, raminhos que foram amontoados para se construírem um pequeno ninho acolhedor, dentro do qual elas ficavam, bem protegidas, veladas de todos os lados, bem seguras.
--	---

Às imagens dos pássaros e dos ninhos acima apresentadas, juntam-se outras nesse bestiário sarrauteano. Ao leitor atento seria quase impossível passar despercebido pela descrição da Filha como uma hiena, animal traiçoeiro e perigoso.

Avançamos, então, por mais um *topos*, a categoria hiena. Mamífero predador e dissimulado, traiçoeiro dentro de seu imaginário, dúbio em sua expressão: um animal que esconde seu duplo, capaz de produzir sons que se assemelham a uma risada, mas também capaz de produzir sons próximos a um lamento. Nada melhor para a descrição da personagem da Filha em *Retrato de um Desconhecido*: a que dissimula, a que esconde.

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	Retrato de um Desconhecido
Elle fait une sorte de bond de côté – juste ce que je redoutais, ce bond de côté, le derrière rentré comme une hyène – et se retourne. Ses yeux, comme des yeux d'hyène, fuient mon regard. Je souris d'un air douxereux, comme si de rien n'était, j'essaie de continuer à jouer le jeu : [...] Elle ne dit rien, ses yeux courent de côté de d'autre comme deux billes affollées qui vont s'échapper ; je susurre presque tant je ploie, tant je m'efforce, me rapproche, tant je cherche à l'amadouer : [...] Mais elle ne s'y laisse pas prendre. Elle sent très bien mon jeu et ce qui est là, entre nous, et que je veux cacher. Je la tiens coincée : elle reste devant moi sans bouger, elle se tortille seulement un peu, il me semble qu'elle tremble très légèrement, et qu'elle approuve ce que je dis, juste en ponctuant avec docilité chacune de mes phrases d'un bruit sifflant, un hffi, hffi aspiré, rappelant les derniers hoquets d'une petite fille qui vient de sangloter et qui se laisse consoler. Il y a quelque chose de presque touchant dans sa passivité, dans sa maladresse qui l'empêche de répondre sur le même ton ; il y a même là, en comparaison de moi – je m'en rends compte vaguement – quelque chose qui ressemble à de la pureté.	Ela salta para o lado – logo o que eu temia, esse salto, o traseiro para dentro como o de uma hiena – e se volta. Seus olhos, como olhos de hiena, fogem do meu olhar. Sorrio com um ar lisonjeiro, como se não fosse nada, continuo tentando fazer meu jogo: [...] Ela não diz nada, seus olhos correm de um lado para outro como duas bolas apavoradas que vão saltar, sussurro até me curvar, de tanto esforço, me aproximo, tento amansá-la: [...] Mas ela não se deixa levar. Ela percebe muito bem meu jogo e o que está aí, entre nós, o que está por trás dele. Eu a mantenho emparedada: ela fica na minha frente sem se mexer, apenas se contorce um pouco, me parece que ela treme de leve e concorda com o que digo, apenas pontuando com obediência cada uma das minhas frases com um assovio, um sniff sniff sorvido, fazendo lembrar os últimos soluços de uma garotinha que acaba de chorar e que se deixa consolar. Há algo de quase comovente na sua passividade, na sua incapacidade que a impede de responder no mesmo tom; vagamente me dou conta de que, comparado a mim, existe algo que se assemelha à pureza.

Nesta subseção, nos restringimos a apresentar ao leitor algumas manifestações e algumas tipologias dos tropismos a título de ilustração de seu funcionamento na obra. Foi possível também observar que o narrador os faz “surgir” no momento em que nos apresenta o que estaria por trás das aparências, das falas e do agir dos personagens. Antes de levarmos à diante outras formas de apresentação desse jogo de aparências, precisamos descer mais um abismo e encontrar de vez os personagens principais desse romance: o Pai (Velho) e a Filha.

3.2.4. O quarto abismo: a danação em vida

Danação, *s.f.* (sXIV) ato ou efeito de danar (-se). Definição 2. REL. condenação às penas do inferno.³¹ Recorremos ao dicionário, mais precisamente ao segundo verbete da definição do substantivo que dá título à subseção, apenas com uma pequena alteração de sentido: neste caso, mais precisamente pela tradução, as penas do inferno se dão em vida.

³¹ Um dos verbetes apresentados pelo Dicionário Houaiss, 2001.

Recorremos a esta analogia para fazer referência ao abismo mais importante em *Retrato de um Desconhecido*, aquele que reconhece a importância da intertextualidade para a obra em questão, tanto do ponto de vista do leitor, mas principalmente do tradutor-leitor.

Começemos, então, pelo leitor. Aquele de que falamos anteriormente: o que assina o pacto e que reconhece estar em um terreno ainda não familiar. Falamos aqui das obras que se inscrevem dentro história literária por se apresentarem como obras em que paradigmas são quebrados ou melhor, as que se inscrevem dentro da metáfora sarrauteana da *corrida de revezamento*. Podemos começar pelo próprio século XX e encontrar esses ecos de que Sarraute falava tanto em sua metáfora.

Para esse leitor, a leitura como ato solitário talvez não trouxesse grandes formas de exploração apenas dentro do próprio livro, entendido aqui, como o próprio objeto. Por isso, nos Capítulos 1 e 2, sublinhamos a importância de alguns traços biográficos da autora e dos seus paratextos. Quanto aos paratextos, falamos aqui não apenas dos que se inscrevem fora do objeto livro, mas os próprios paratextos editoriais. Naquele momento (Cap.2) lembramos do questionamento interessante que Genette propõe em sua obra *Paratextos Editoriais* a partir do título de *Ulysses*, de Joyce. Analisamos também como outras formas de paratexto são importantes para a construção de sentido, por exemplo, os ensaios, a fortuna crítica de um autor e também, sua biografia. Dentro do trabalho que aqui propomos, podemos pensar nos paratextos que apoiam e sustentam a tradução de *Retrato de um Desconhecido*: os capítulos que a antecedem e as notas que a compõem.

Mas ao leitor desavisado, para que sua danação seja abrandada, será necessário olhar com cuidado para mais duas categorias proposta por Genette em *Palimpsestes* dentro das relações de transtextualidades de uma obra: a intertextualidade e a hipertextualidade. A primeira, a intertextualidade, circunscrita dentro de uma categoria que Genette considera bem “restritiva”³², como sendo a presença mais viva de uma obra dentro da outra, marcada pela citação entre aspas, pela alusão ou mesmo, pela presença do plágio. E a segunda, a relação de hipertextualidade, definida por Genette como “toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que chamarei de *hipotexto*)”³³.

Para o leitor que se munuiu do conhecimento dos paratextos de Sarraute e que é conhecedor da literatura francesa, ou melhor, pelo menos daquela de que Sarraute clama uma

³² GENETTE: 1982.

³³ Op. cit., p.13. No original : [...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai, hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sur, hypotexte) [...]

origem, é possível reconhecer *Retrato de um Desconhecido* como o hipertexto e *Eugénie Grandet* como seu hipotexto. Mas as categorias de Genette nos ajuda apenas de início quando nos colocamos na posição de leitores.

Se nos afastamos da metáfora da corrida de revezamento para que a figura do tradutor (ou tradutor-leitor) pudesse se fazer presente, o mesmo teremos que fazer com as categorias de Genette, uma vez que as relações transtextuais descritas acima não se comportam tão fielmente dentro da terminologia quando falamos do romance-chave de nosso trabalho.

Abandonamos a terminologia, mas não seu sentido mais amplo e geral de pensar o que está na origem de um texto que lemos. Para isso, propomos que as relações de intertextualidade e hipertextualidade na tradução de Sarraute sejam revisitadas através da noção de uma intertextualidade *en abyme* (em abismos). Encontrar os abismos da intertextualidade seria uma maneira de nos relacionarmos melhor com o texto na posição de tradutor-leitor.

Em seu livro *L'Intertextualité dans l'écriture de Nathalie Sarraute*, Rainier Rocchi³⁴ propõe algo parecido com o que mencionamos anteriormente: encarar a intertextualidade sarrauteana como parte de sua forma literária, transformadora e criadora. Para isso, o autor parte de uma mesma posição que adotamos anteriormente: o abandono de toda e qualquer terminologia que restringiria o papel criativo dos intertextos de Sarraute. A obra de Rocchi é extensa e compreende os estudos da intertextualidade em quase toda a obra da autora. Para voltarmos à nossa proposta de compreender a intertextualidade em abismos na tradução que propomos neste trabalho, comecemos pelo abismo mais profundo, ou se quisermos chamar, o abismo da origem: Balzac e a situação “estudada” por ele em *Eugénie Grandet* – a avareza.

Em *Retrato de um Desconhecido*, Sarraute apresenta o que poderíamos chamar de um *Balzac revisitado*, o estudo da avareza e de suas consequências dentro da célula familiar é um desafio para o tradutor-leitor de Sarraute que, ao firmar seu pacto, estaria disposto a fazer um papel parecido como o do narrador: suspeitar, desconfiar das meras aparências. A primeira aparência está justamente na presença desse Balzac revisitado que tem como função primordial tecer o pano de fundo dessa história, apaziguar os ânimos do leitor para que ele se sinta em um terreno conhecido, com personagens conhecidos, apesar de não nomeados.

Mas ao tradutor-leitor, Sarraute parece ter destinado sua prova: a danação. O espectro de Balzac parece suscitar ainda mais dúvidas nas escolhas tradutórias, pois se a história de fundo nos é conhecida, ela é nos contada de outra forma: quem reconta Balzac são os

³⁴ ROCCHI: 2018.

tropismos. São eles que dão vida e forma às personagens principais do romance, lembrando que em Sarraute, dar vida, significa olhar para além das aparências. E, se olharmos para além de Balzac, descemos mais um degrau: para dar vida e forma, André Gide é chamado para ilustrar mais um abismo de nossa intertextualidade: a imagem do Pai e da Filha ganha mais um contorno com a história da crônica *La Sequestrée de Poitiers*³⁵.

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	Retrato de um Desconhecido
« Ils devaient jouir de cela, elle et le vieux, tous les deux enfermés là sans vouloir en sortir, reniflant leurs propres odeurs, bien chaudement calfeutrés dans leur grand fond de Malempia. » [...] « j'ai même entendu raconter... on m'a dit que le vieux se lève la nuit... il ne dort jamais la nuit... il la fait venir... il la soupçonne toujours... » Ils appuient un peu plus... « il compte avec elle lanuit les torchons salis qui sèchent à la cuisine, les allumettes brûlées... il ramasse les vieux journaux... » [...] « sa femme, du reste, est morte par manque de soins. Il paraît qu'il faisait porter à ses enfants du linge noir... c'était moins salissant... Vous voyez cela, tous vêtus de noir, couchés dans leurs lits, au fond des pièces sombres... »	“Eles devem se deliciar com isso, ela e o velho, todos dois fechados lá dentro sem querer sair, aspirando seus próprios odores, aconchegantes e mornos do <i>cantinho de Malampia</i> .” [...] “eu já até ouvi dizer que o velho se levanta na madrugada...ele não dorme nunca...ele a chama... e vive desconfiando dela...” Eles vão um pouco mais além... “ele conta com ela os panos sujos que estão secando na cozinha, os fósforos queimados... junta os jornais velhos...” [...] “aliás, sua mulher morreu por falta de cuidados. Parece que ele fazia as crianças usarem roupas escuras... porque sujavam... Vejam só, todos vestidos de preto, deitados em suas camas, em cômodos sombrios...”

Ainda dentro da intertextualidade em abismo, o tradutor-leitor será colocado em mais uma prova: o Pai e a Filha ganham mais um contorno dentro do jogo de máscaras proposto pela escritora. A máscara, compreendida no romance como o objeto que se une ao jogo dos tropismos: a máscara das convenções sociais, a máscara que distorce a realidade das relações sociais. Se para a construção da avareza Sarraute revisita Balzac, para as convenções sociais, ela nos propõe mais um abismo: *Guerra e Paz*, de Tolstói.

No capítulo intitulado *A lição de Guerra e Paz*³⁶, Rocchi nos propõe analisar a máscara como sendo o papel de Tolstói dentro da formação de Sarraute-leitora. A intertextualidade aqui mencionada se dá por paralelismo àquela de Balzac e, mais uma vez, possui a função de colocar a matéria tropística à serviço da incessante busca do narrador:

³⁵ Mais detalhes nas Notas Expandidas no final da tradução. Especificamente: Nota V.

³⁶ Tradução nossa para o título original *La leçon de la Guerre et la Paix*. ROCCHI: 2018, P.68-71.

analisar o que está por detrás das aparências. No caso de *Guerra e Paz*, vemos o que se encontra debaixo da máscara social do príncipe Bolkónski e sua filha, Maria.

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	Retrato de um Desconhecido
Ainsi il y a un personnage de roman auquel les masques me font toujours penser. C'est un personnage si « réussi », si « vivant », un héros de <i>Guerre et Paix</i>, le vieux prince Bolkonski ; je l'ai bien connu autrefois, c'est un ami de mon adolescence – eh bien, c'est ce masque, le même, j'en suis certain, qu'il a dû porter toujours en présence de sa fille, la princesse Marie. Mais Tolstoï ne le dit pas ou l'indique à peine en passant. Pourtant je suis prêt à parier que c'est ce masque, le même, qu'elle lui voyait toujours : à table, où il présidait, si imposant sous sa perruque poudrée ; le matin, quand elle entrait, tremblante, dans son cabinet de travail et qu'il lui tendait à baiser sa joue rêche ; ou bien quand elle le croisait, faisant sa tournée d'inspection, suivi de son intendant, dans les allées du parc. Ce n'est qu'une fois, une seule, juste au dernier moment, quand il allait mourir, qu'elle a vu, tandis qu'elle se penchait sur lui pour essayer de saisir les paroles qu'il balbutiait en remuant péniblement sa langue paralysée – c'était peut-être <i>douchenka</i>, ma petite âme, ou peut-être <i>droujok</i>, mon amie, elle n'avait pu saisir, c'était si extraordinaire, si inattendu – ce n'est qu'à ce moment qu'elle a vu pour la première fois le masque se détendre, se défaire et devenir un autre visage, un visage nouveau qu'elle n'avait jamais connu, pitoyable, un peu enfantin, timide et tendre. Ce devait être, je crois, la veille ou le jour de sa mort. Tout porte à croire (et Tolstoï, sans doute, le pensait aussi) qu'il s'était toujours contracté, raidi, pour que quelque chose en lui de trop fort, de trop violent, ne rompe les barrières et ne déferle : un sentiment, un amour peut-être, si violent qu'il lui semblait qu'il s'échapperait de lui comme un taureau furieux, un loup avide, hurlant, et qu'il le contenait sous le masque durci, fermé, pour empêcher qu'il n'échappe.	Por isso há um personagem de romance em que penso sempre que me lembro das máscaras. É um personagem tão “bem-sucedido”, tão “vivo”, um herói de <i>Guerra e Paz</i>, o velho príncipe Bolkónski; outrora eu o conheci muito bem, um amigo da minha adolescência – e então, é essa máscara, a mesma, estou certo, aquela que ele teve sempre que usar na presença de sua filha, a princesa Maria. Mas Tolstoï não menciona nada disso ou sugere apenas <i>en passant</i>. No entanto posso apostar que é com essa máscara, a própria, que ela sempre o via: à mesa, de onde ele despachava, tão imponente com sua peruca cheia de talco; pela manhã, quando ela entrava, trêmula, no seu gabinete e ele esticava sua áspera bochecha para que ela desse um beijo; ou então quando cruzava com ele, ao fazer sua ronda de inspeção, seguido por seu intendente, pelas aleias do parque. Apenas uma vez, uma só vez, só no último momento, quando ele estava prestes a morrer, ela pôde ver, enquanto se curvava sobre ele para tentar entender as palavras que ele balbuciava tentando agitar com dificuldade sua língua paralisada – talvez fosse algo como <i>douchenka</i>, <i>ma petite âme</i>, <i>alma minha</i> ou talvez <i>droujok</i>, <i>mon amie</i>, <i>minha amiga</i>, ela não pôde entender, era tão extraordinário, tão inesperado – foi apenas nesse momento que ela viu pela primeira vez a máscara se atenuar, se desfazer e tornar-se um outro rosto, um novo rosto que ela nunca conheceu, digno de piedade, um pouco infantil, tímido e afável. Acho que devia ser a véspera ou o dia da sua morte. Tudo leva a crer (e Tolstoï, sem dúvida, assim pensava) que ele ficava sempre contraído, franzido, para que algo de muito forte nele, muito violento, não rompesse ou arrebeantasse as barreiras: um sentimento, talvez um amor, tão violento que parecia que iria escapar dele como um touro furioso, um lobo sedento, uivando, e que, para impedi-lo de fugir, ele mantinha a máscara rígida, fechada.

Tolstói se apresenta não apenas como mais um autor a ser modificado por uma matéria do tropismo, através de uma intertextualidade criativa e em abismos, como também, inaugura a presença da língua russa nesse que é o primeiro romance de Sarraute. Sobre o hibridismo do russo e francês e as escolhas tradutórias dessa passagem revisitada de *Guerre et Paz*, o leitor encontrará mais informações nas Notas Expandidas no final do trabalho aqui proposto, mais precisamente na nota iv.

Em sua tarefa, o tradutor-leitor de Sarraute deve sempre voltar seu olhar para a intertextualidade. Poré, será exigido um olhar parecido com o dos tropismos: entender que por trás de uma alusão, de um intertexto, há sempre uma força criadora: *Retrato de um Desconhecido* é para seu tradutor, uma danação transformadora.

3.2.5. O quinto abismo: no princípio era Rilke

Chegamos ao último abismo, pelo menos até onde a tradução parcial nos permite caminhar. Além do que foi exposto na subseção anterior, a intertextualidade em abismos de *Retrato de um Desconhecido* nos permitiria avançar ainda mais em profundidade. Pelo levantamento de ROCCHI (2018, p.45) ao todo temos a seguinte lista de referências explícitas no romance em questão: 28 obras literárias mencionadas (10 autores, 18 títulos ou personagens homônimos); 15 referências artísticas (8 artistas, 7 títulos de quadros), sem contar o pastiche dos tratados de psiquiatria.

Chamamos de último abismo a profundidade encontrada na narrativa sarrauteana que apresentamos na forma de uma tradução parcial. Levando em consideração essa profundidade, podemos imaginar que o que chamamos de último abismo, é na verdade o princípio de tudo, pelo menos para nossa experiência de leitura e tradução, o último abismo se apresenta como o lugar onde tudo começou. É como se olhássemos para o quadro do casal *Arnolfini*, de Jan van Eyck (ver Fig.4) e através do espelho pudéssemos ver além do artista, o que está por trás dele.

Começando pelo abismo de van Eyck nos colocamos dentro das referências picturais de Nathalie Sarraute, a começar pelo título do romance *Retrato de um Desconhecido*. O retrato, aqui compreendido, vai além da noção de uma técnica de pintura. A alusão a esse retrato, que começa no título, percorre todo o romance e nesta tradução parcial, finaliza o último capítulo apresentado.

Por trás do narrador atormentado em buscar o *outro aspecto* das coisas, há um narrador como o de Rilke em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. À medida que avançamos no romance e vemos a tentativa do narrador de colar à realidade um aspecto que para ele é mais vivo que a própria realidade, vamos nos dando conta de que as reminiscências de Rilke constroem a imagem de um outro narrador. Não estamos mais sob o signo dos pastiches de psiquiatria, cujos pacientes, apresentados apenas pelas iniciais de seus nomes, são tratados como pessoas que não possuem contato com o real, pelo contrário, nos damos conta de que esse narrador, na verdade, alguém que busca um caminho para se tornar um escritor.

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	Retrato de um Desconhecido
Dans ces périodes de « vide » ou de « mal-mal », Oct. h. 35 ans répète que tout a l'air mort. Toutes les maisons, les rues, même l'air, lui paraissent morts : « On sent partout des enfances mortes. Aucun souvenir d'enfance ici. Personne n'en a. Ils se flétrissent à peines formés et meurent. Ils ne parviennent pas à s'accrocher à ces trottoirs, à ces façades sans vie. Et les gens, les femmes et les vieillards, immobiles sur les bancs, dans les squares, ont l'air de se décomposer. » Je vois très bien cela. J'ai même dû voir cela, presque dans les mêmes termes, dans un traité de psychiatrie. Mais cela ne m'humilie pas. Je ne cherche pas l'originalité. Je ne suis pas sorti pour cultiver mes sensations personnelles, mais pour voir – je le désire de toutes mes forces – « l'autre aspect » ; celui dont on ne parle pas dans les livres de médecine tant il est naturel, anodin, tant il est familier ; celui que voient aussi Octave ou Jules dans leurs moments lucides, pendant leurs périodes de calme. Il y a un truc à attraper pour le saisir quand on n'a pas la chance de le voir spontanément, d'une manière habituelle. Une sorte de tour d'adresse à exécuter, assez semblable à ces exercices auxquels invitent certains dessins-devinettes, ou ces images composées de losanges noirs et blancs, habilement combinés, qui forment deux dessins géométriques superposés ; le jeu consiste à faire une sorte de gymnastique visuelle : on repousse très légèrement l'une des deux images, on la déplace un peu, on la fait reculer et on ramène l'autre en avant. On peut parvenir, en s'exerçant un peu, à une certaine dextérité, à opérer très vite le déplacement d'une image à l'autre, à voir à volonté tantôt l'un, tantôt l'autre dessin.	Nesses momentos de “vazio” ou de “dor”, Ot.h.35 repete que tudo parece estar morto. Todas as casas, as ruas, mesmo o ar, tudo parece estar morto: “Por todo lado a gente sente as infâncias mortas. Nenhuma lembrança de infância aqui. Ninguém tem. Elas se extinguem assim que atingem a idade adulta e morrem. Não conseguem se agarrar a essas calçadas, a essas fachadas sem vida. E as pessoas, mulheres e velhos, imóveis sobre os bancos, nos jardins, parecem se decompor. ” Posso até ver. Eu mesmo devo ter visto isso, quase nos mesmos termos, em um tratado de psiquiatria. Mas isso não me humilha. Eu não procuro a originalidade. Não saí para cultivar minhas sensações pessoais, mas para ver – eu o desejo com todas as minhas forças – “o outro aspecto”; aquele sobre o qual não se fala nos livros de medicina de tão natural, trivial, de tão familiar; aquele que Octave ou Jules veem em momentos de lucidez, durante os momentos de calma. Existe um truque para ser usado e capturá-lo quando não temos a sorte de vê-lo espontaneamente, de modo natural. Uma espécie de magia, bem parecida com aqueles exercícios aos quais nos convidam alguns enigmas, ou aquelas imagens compostas de losangos pretos e brancos, devidamente combinados, que formam dois desenhos geométricos sobrepostos; o jogo consiste em fazer uma espécie de ginástica visual: a gente afasta de leve uma das duas imagens, desloca um pouco, afasta e traz a outra para frente. Pode-se conseguir, se exercitando um pouco, chegar a uma certa destreza, passando rapidamente de uma figura à outra, ver tanto uma imagem quanto a outra.

Ici, dans ces petites rues, quand je me promène tout seul, quand je suis dans un bon jour, je parviens parfois, plus facilement qu'ailleurs, à réaliser une sorte de tour d'adresse assez semblable pour faire apparaître « l'autre aspect ». Je ne dois pas pour cela, comme on pourrait le croire, chercher à me rapprocher des choses, essayer de les amadouer pour les rendre anodines, familières – cela ne me réussit jamais – mais au contraire m'en écarter le plus possible, les tenir à distance, les prendre un peu de loin, de haut, et les traiter en étranger. Un étranger qui marche dans une ville inconnue. Et, comme on fait souvent dans les villes inconnues, appliquer sur les choses et maintenir en avant des images puisées dans des réminiscences, littéraires ou autres, des souvenirs de tableaux ou même de cartes postales dans le genre de celles où l'on peut voir écrit au verso : Paris. Bords de la Seine. Un square.	Aqui, nessas pequenas ruas, andando sozinho, num dia bom, eu às vezes consigo, mais facilmente que em outros lugares, realizar um truque de mágica bem semelhante para fazer surgir “o outro aspecto”. Para isso eu não preciso, como se poderia imaginar, aproximar-me das coisas, tentar enganar para torná-las banais, familiares – isso nunca dá certo – mas ao contrário me distanciar delas o máximo possível, mantê-las à distância, tomá-las um pouco de longe, do alto, e tratá-las como um estrangeiro. Um estrangeiro que anda por uma cidade desconhecida. E, como sempre fazemos em cidades desconhecidas, aplicar sobre as coisas e manter à frente, as imagens gastas nas reminiscências, literárias ou não, lembranças de quadros ou mesmo de cartões postais do tipo em que podemos ver escrito no verso: Paris. Margem do Sena. Um jardim.
---	--

É pelo olhar que o narrador desse romance nos guia. Sim, o olhar, presença constante de quem observa atentamente e com lirismo sua própria construção do real. Assim como para o narrador de Rilke, o de Sarraute pretende utilizar de um mesmo recurso: aplicar sobre a realidade da vida um novo olhar.

Podemos dizer que, assim como Malte, o narrador de Sarraute procura ajuda médica para tentar entender essa angústia de ver o que mais ninguém vê: a impressão da arte em cada ser vivo. Imprimir a arte na própria realidade seria a única salvação para alguém que pretende enxergar para além das aparências e das máscaras. Só há vida dentro da arte e esta é a angústia do artista.

Chegamos ao último ponto: a viagem como cura. Ao narrador do *Retrato*, o médico sugere uma viagem. A viagem como retorno à origem ou como ponto de fuga ou de cura não é algo novo na literatura. Se pensarmos em Baudelaire, Proust e Rilke, as viagens são vistas como um meio de busca de uma verdade, seja ela literária ou não. No último capítulo, a prescrição médica é cumprida pelo narrador de Sarraute que chega a uma cidade, tudo indica pela descrição e pelos paratextos de que se trata de uma cidade como Amsterdã. Há nesse ponto a reminiscência da própria autora de um quadro visto na Holanda ou na França, uma imprecisão que é preenchida pela descrição da cidade, do museu e do quadro. O intertexto da cidade do *Convite à Viagem* (Baudelaire) nos ajuda a criar a imagem dessa cidade e desse quadro.

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	<i>Retrato de um Desconhecido</i>
Et c'est la déjà, cependant, que l'ambivalence a dû jouer. Sournement, comme toujours, à mon insu : dans le choix même de cette ville. Pourtant elle me semblait, cette ville, être de tout repos. Elle offrait les plus solides garanties. Elle était, elle avait toujours été pour moi, la ville de « L'Invitation au Voyage ». Ses navires imperceptiblement balancés (Baudelaire avait songé aussi à dire : dandinés, il avait hésité, mais il avait trouvé à le dire mieux encore), les mâts de ses vaisseaux dans le vieux port, son ciel, ses eaux, ses canaux, tout baignait dans une sorte de douceur exaltée. Les mots de « L'Invitation au Voyage » la frappaient à petits coups légers et elle vibrait, elle résonnait mélodieusement, toute pure et transparente et claire comme du cristal. Il suffisait de dire doucement ces mots : « les soleils couchants revêtent les champs, les canaux, la ville entière d'hyacinthe et d'or », et aux mots : « la ville entière », elle se soulevait dans un élan, sa grande rue se déployait comme une oriflamme, toute pavoisée de drapeaux, de bannières flottant au vent léger de la mer, dans la lumière dorée.	Foi nessa hora, no entanto, que se deu a ambivalência. Sorrateiramente, como sempre, sem que eu me desse conta: na própria escolha da cidade. Ainda assim a cidade parecia convidativa ao repouso. Ela me oferecia as mais sólidas garantias. Era, sempre foi para mim, a cidade de “O Convite à Viagem”. O leve balanço das embarcações (Baudelaire tinha pensando também em dizer: rebolado, ele hesitou, mas acabou encontrando uma maneira melhor de dizer), os mastros daqueles navios no velho porto, o céu, as águas, os canais, uma louca doçura que tudo banhava. As palavras do “Convite à Viagem” batiam nela em pequenos golpes e a faziam vibrar toda pura e transparente e clara como cristal, ressoando em melodia. Bastava dizer lentamente tais palavras: “os sanguíneos poentes banham as vertentes, os canais, toda a cidade, e em seu ouro os tece”, e ao ouvir: “toda a cidade”, ela se levantava num impulso, sua grande rua se erguia como um estandarte, toda enfeitada de bandeiras, de flâmulas tremulando à doce brisa do mar, banhadas pela luz dourada.
Je sentais pourtant déjà, par instants, venant par la porte ouverte de la petite galerie où je savais qu'il se trouvait, comme de courtes bouffées, semblables, dans cet air si pur que je respirais, à ces bouffées d'air âcre et chaud qui montent du sol dans l'air sec et froid de l'hiver et nous enveloppent brusquement quand nous passons au-dessus d'une bouche de métro. Mais je ne me sentais nullement ému. J'étais tout redressé, tout nettoyé, tout propre. Je ne craignais rien. Et ce fut sans hâte, poussé, me semblait-il, par la simple curiosité, en amateur désintéressé, seulement pour contrôler cette impression qu'il m'avait faite autrefois déjà, lors de mes visites précédentes, il y avait quelques années, que je me dirigeai vers lui. Il était là, toujours à la même place, dans le coin le moins éclairé de la galerie. Je n'avais pas besoin de me rapprocher pour déchiffrer sur la plaque dorée qui luisait dans la pénombre, l'inscription que je connaissais : <i>Portrait d'un inconnu</i>. Le tableau, je m'en souvenais, n'était pas signé : le peintre était inconnu aussi. Il me parut, cette fois, plutôt plus étrange encore qu'il ne m'avait paru autrefois. Les lignes de son visage, de son jabot de dentelles, de son	Naquele momento eu já sentia no entanto, vindo da porta aberta da pequena galeria onde eu sabia que ele se encontrava, uma rajada de vento, parecida, no meio desse ar puro que eu respirava, com essas rajadas de ar penetrantes e quentes que sobem do chão no ar seco e frio de inverno e de repente nos envolvem quando passamos pela entrada de uma estação de metrô. Mas eu não me sentia comovido. Eu já estava completamente reerguido, purificado e limpo. Não temia nada. E parecia que fora sem pressa, impelido pela simples curiosidade, de amator desinteressado, apenas para controlar aquela impressão que ele já havia me causado em ocasião de visitas anteriores, há alguns anos, que eu me dirigia até ele. Ele estava lá, sempre no mesmo lugar, no canto menos iluminado da galeria. Eu já conhecia o que estava escrito na placa dourada que brilhava na penumbra e não precisava sequer me aproximar para decifrá-la: <i>Retrato de um desconhecido</i>. O quadro, eu me lembrava bem, não era assinado: o pintor também era desconhecido. Daquela vez ele me pareceu ainda mais estranho que das outras vezes. As linhas de seu rosto, de seu jabô rendado, de seu gibão, de suas mãos,

pourpoint, de ses mains, semblaient être les contours fragmentaires et incertains que découvrent à tâtons, que palpent les doigts hésitants d'un aveugle. On aurait dit qu'ici l'effort, le doute, le tourment avaient été surpris par une catastrophe soudaine et qu'ils étaient demeurés là, fixés en plein mouvement, comme ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés. Ses yeux seuls semblaient avoir échappé au cataclysme et avoir atteint le but, l'achèvement : ils paraissaient avoir tiré à eux et concentré en eux toute l'intensité, la vie qui manquaient à ses traits encore informes et disloqués. Ils semblaient ne pas appartenir tout à fait à ce visage et faisaient penser aux yeux que doivent avoir ces êtres enchantés dans les corps desquels un charme retient captifs les princes et les princesses des contes de fées. L'appel qu'ils lançaient, pathétique, insistant, faisait sentir d'une manière étrange et rendait tragique son silence. Comme les autres fois, mais avec plus de force encore, de détermination et d'autorité, son regard s'empara de moi. C'était à moi – il était impossible d'en douter – à moi seul que son appel s'adressait : j'avais beau me dire, pour me retenir sur la pente où je me sentais entraîné, que c'était l'introversion que recommençait, que j'étais venu là, semblable au criminel qu'une impulsion morbide pousse à revenir hanter les lieux du crime, attiré par le besoin de jouer avec moi-même un jeu dangereux, malsain ; j'avais beau, comme je fais toujours, chercher de toutes mes forces à me retenir pour rester en lieu sûr, du bon côté, je sentais comme il lançait vers moi, avec un douloureux effort, de la nuit où il se débattait, son appel ardent et obstiné.	pareciam contornos inacabados e incertos que os dedos hesitantes de um cego descobrem pelo tato, palpam. Parecia que aqui o esforço, a dúvida e o tormento haviam sido surpreendidos por uma catástrofe repentina e que por lá permaneciam, fixos em pleno movimento, como corpos petrificados na posição em que a morte os atingiu. Apenas seus olhos pareciam ter escapado da tragédia e atingido o objetivo, o fim: pareciam fora deles mesmos e concentrada neles toda intensidade, traços amorfos e fragmentados, sem vida. Não pertenciam de maneira alguma àquele rosto e faziam pensar nos olhos que devem ter aqueles seres encantados cujo charme consegue cativar os príncipes e as princesas dos contos de fada. O chamado que eles lançavam, patético, insistente, despertava algo estranho e tornava trágico seu silêncio. Como das outras vezes, porém ainda com mais força, mais determinação e autoridade, seu olhar se apoderava de mim. Era a mim – impossível de duvidar – apenas a mim que seu chamado se dirigia: por mais que eu dissesse que fosse a introversão que recomeçava, que eu vinha, assim como o criminoso que por um impulso mórbido volta a assombrar o local do crime, atraído pelo desejo de jogar comigo mesmo um jogo perigoso, doentio; por mais que eu tentasse com toda força, como sempre faço, me segurar para ficar num lugar seguro, do lado certo, eu sentia como ele lançava em minha direção, com um esforço doloroso, da noite onde ele se debatia, seu chamado ardente e obstinado.
---	--

É nesse ponto que Sarraute revisita a *mise en abyme* na forma literária e na descrição pictural. Temos aqui um romance que está sendo escrito e discutido ao mesmo tempo; temos uma nova escrita romanesca sendo criada o tempo todo: a busca pelos tropismos, pelo *outro aspecto* de ver a realidade, pela metáfora do quadro anônimo e incompleto que se funde com a história desse narrador. Ao final da tradução, a descrição da última cena do quinto capítulo, parece nos dizer que esse *desconhecido* é, afinal, o *Nouveau Roman* aos olhos de Sarraute e de seus abismos. O quadro se funde ao narrador...

<i>Portrait d'un Inconnu</i>	<i>Retrato de um Desconhecido</i>
Je me sentais libre tout à coup. Délivré. L'Inconnu – je me disais cela tandis que j'escaladais en courant l'escalier de l'hôtel – « L'Homme au pourpoint », comme je l'appelais, m'avait délivré. La flamme qui brûlait en lui avait, comme un chalumeau, fondu la chaîne au bout de laquelle ils me promenaient. J'étais libre. Les amarres étaient coupées. Je voguais, poussé vers le large.	De repente eu me sentia livre. Entregue. O Desconhecido – eu dizia isso enquanto subia correndo as escadas do hotel – “Homem com gibão”, como eu o chamava, havia me libertado. A chama que queimava nele, como um maçarico, derreteu a corrente com a qual eles me guiavam. Eu estava livre. As amarras foram cortadas. Eu navegava, em direção ao mar.

Fundir. Juntar. Colar. O amálgama aqui se faz de uma maneira nova para uma autora que, ainda nos anos 40, se mostra pronta para derreter a corrente que a separa de uma nova literatura, um novo posicionamento diante da literatura. Um posicionamento novo e corajoso para uma mulher que começa a escrever na primeira metade do século XX. Sarraute, em *Retrato de um Desconhecido*, se parece muito com a descrição de uma cena de Rilke em *Malte*. A cena em que o narrador observa de longe uma moça de frente a série de tapeçarias do início do século XVI, *La Dame à la licorne* (A Dama e o Unicórnio)³⁷: um grande abismo na forma de seis tapeçarias em que as imagens ora se apresentam no centro, em relevo, ora são colocadas em abismos. Cenas domésticas de uma Europa ainda medieval que se fundem a uma descrição contemporânea do jovem Malte. A cena descrita abaixo é a origem de todo o trabalho desta dissertação: a epifania dos abismos.

Às vezes, porém, encontramos moças diante delas [das tapeçarias]. Pois há um grande número de moças nos museus que saíram de alguma das casas que não retêm mais nada. Elas se encontram diante dessas tapeçarias e se esquecem um pouco de si mesmas. Sempre sentiram que isso existia, essa vida silenciosa de gestos lentos, jamais inteiramente explicados, e se recordam de maneira obscura que durante certo tempo até achavam que essa seria a vida delas. Mas então puxam depressa um caderno e começam a desenhar, não importa o que seja, uma das flores ou um pequeno animal contente. Não importa, foi dito a elas, o que exatamente se desenha. E, de fato, isso não importa. Apenas importa que se desenhe, isso é o principal; pois para isso elas foram embora certo dia, de modo bastante impetuoso. Elas são de boa família. Porém, se agora levantam o braço ao desenhar, vemos que seus vestidos não estão abotoados atrás, pelo menos não inteiramente. Há ali alguns botões que não se consegue alcançar. Pois quando esse vestido foi

³⁷ Por se tratarem de tapeçarias e imagens com muitos detalhes, decidimos colocar aqui o link do museu de Cluny (Paris) onde a obra pode ser vista também através de um vídeo: <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>.

feito, ainda não pensavam que iriam subitamente embora sozinhas. Na família, sempre há alguém que cuida desses botões. Mas aqui, bom Deus, quem iria querer saber disso numa cidade tão grande. Seria preciso ter uma amiga; mas as amigas estão na mesma situação, e uma acabaria tendo de abotoar o vestido da outra. Isso é ridículo e faz lembrar da família, da qual não querem ser lembradas.

É inevitável que durante o desenho elas às vezes pensem se não teria sido possível ficar. Se não poderiam ter sido piedosas, corajosamente piedosas no mesmo ritmo dos outros. Mas tentar isso conjuntamente parecia tão absurdo. De algum modo, o caminho se tornou mais estreito: famílias não podem mais chegar até Deus. Restaram, assim, apenas algumas outras coisas que se poderia partilhar em caso de necessidade. Numa divisão honesta, porém, a parte do indivíduo é tão pequena que isso seria uma vergonha. E caso se trapaceasse na divisão, surgiriam desentendimentos. Não, é realmente melhor desenhar, pouco importa o que seja. Com o tempo, a semelhança aparecerá. E a arte, quando adquirida assim, aos poucos, é algo realmente invejável.³⁸

³⁸ RILKE. Rainer Maria. Os cadernos de Malte Laurids Brigge. Tradução e notas de: Renato Zwick. RS: L&PM, 2009, p. 105 e 106.

**RETRATO DE UM DESCONHECIDO
NATHALIE SARRAUTE**

(tradução parcial)

Tradução: Cynthia Pires Amaral

Parce que quand j'écris, j'écoute. J'écoute chaque mot toujours et quand je dis c'est pareil.

Nathalie Sarraute

*

Une fois de plus je n'ai pas pu me retenir, ç'a été plus fort que moi, je me suis avancé un peu trop, tenté, sachant pourtant que c'était imprudent et que je risquais d'être rabroué.

J'ai essayé d'abord, comme je fais parfois, en m'approchant doucement, de les surprendre.

J'ai commencé d'un petit air *matter of fact* et naturel, pour ne pas les effaroucher. Je leur ai demandé s'ils ne sentaient pas comme moi, s'ils n'avaient pas senti, parfois, quelque chose de bizarre, une vague émanation, quelque chose qui sortait d'elle et se collait à eux... Et ils m'ont rabroué tout de suite, d'un petit coup sec, comme toujours, faisant celui qui ne comprend pas : « Je la trouve un peu ennuyeuse, m'ont-ils dit. Je la trouve un peu assomante... » Je me suis accroché : « Ne trouvez-vous pas... », ma voix déjà commençait à flancher, elle sonnait faux – toujours dans ces cas là la voix sonne faux, elle hésite à la recherche d'un timbre, elle voudrait trouver, ayant dans son désarroi égaré le sien, un timbre plausible, un bon timbre respectable, assuré – j'ai essayé, d'une voix trop neutre, atone et qui devait me trahir, d'insister :

« ne trouvaient-ils pas, n'avaient-ils pas senti, parfois, quelque chose qui sortait d'elle, quelque chose de mou, de gluant, qui adhérerait et aspirait sans qu'on sache comment et qu'il fallait soulever et arracher de sa peau comme une compresse humide à l'odeur fade, douceâtre... » C'était dangereux, trop fort, et ils avaient horreur de cela mais je ne pouvais plus me retenir... « quelque chose qui colle à vous, s'infiltre, vous tire à soi, s'insinue, peut-être qui quémende par en-dessous, exige... » Je me perdais. Mais ils faisaient semblant de ne pas voir. Ils étaient décidés à ce qu'on restât normal, décent : « Oui, elle semble tenir beaucoup à l'affection des gens », ils me répondaient cela pour me calmer, pour en finir, ils voulaient me rappeler à l'ordre. Ou bien – je ne peux jamais, avec eux, m'empêcher de me poser la question – ou bien étaient-ils vraiment, comme ils le paraissaient, entièrement inconscients ?

Un seul mot d'eux, pourtant, un de ces mots-réflexes qui jaillit d'eux tout droit et s'abat juste au bon endroit comme un coup de poing de boxeur, un seul mot d'eux comme ils en ont parfois, m'aurait calmé pour un moment.

Mais avec moi cela ne leur arrive presque jamais, ils ne se sentent pas assez à l'aise

*

E mais uma vez não pude me conter, foi mais forte que eu, me aproximei demais, tentado, mesmo sabendo que era imprudente e que corria o risco de ser repreendido.

Tentei num primeiro momento surpreendê-los, aproximando-me lentamente, como às vezes faço.

Comecei com quem propõe um *matter of fact*¹ para não assustá-los. Perguntei se eles não sentiam o mesmo que eu, se não haviam sentido, algumas vezes, algo de estranho, uma vaga emanção, alguma coisa que exalava dela e grudava ... E eles logo me repreenderam, num golpe seco, como sempre, se fazendo de desentendidos: “Acho que ela é um pouco chata, me disseram. Um pouco cansativa...” E fui dando corda: “Vocês não acham...”, minha voz já começava a falhar, saía desafinada – a voz sempre desafina nesses casos, hesita em busca de um timbre, como se quisesse encontrar no seu desconcertante desconcerto, um timbre plausível, um bom timbre respeitável, seguro – tentei insistir, com uma voz neutra demais, átona e que devia me denunciar: “eles não achavam, não sentiam, às vezes, algo que saía dela, algo mole, pegajoso que grudava e que sugava sem que a gente soubesse como e o que fazer para levantar e arrancar da pele, assim como uma compressa úmida, enjoativa e grudenta...” Era perigoso, forte demais, e eles abominavam isso, mas eu não podia mais me segurar... “alguma coisa que cola em vocês, infiltra, que se apodera, se insinua, talvez algo que implora sorratamente, exige...” Eu me desfazia. Mas eles fingiam não me ver. Estavam decididos a manter a normalidade e a decência: “Sim, parece que ela se apega muito às pessoas”, diziam isso para me acalmar, para terminar o assunto, queriam chamar minha atenção. Ou então – nunca posso deixar de perguntar quando estou com eles – eles eram realmente, como se mostravam, completamente inconscientes?

Uma única palavra deles, no entanto, uma dessas palavras que batem e voltam, que jorram diretamente deles e caem bem no lugar certo como o soco de um boxeador, uma só palavra, como às vezes dizem, teria me acalmado por um instante.

Mas comigo isso quase nunca acontece, eles não se sentem muito à vontade.

C'est juste pour se défendre contre quelque chose en moi de louche, à quoi ils savent obscurément qu'il ne faut pas participer, c'est juste pour m'amuser et me maintenir à l'écart qu'ils me lancent négligemment ces jugements évasifs qui glissent sans assommer, comme des chiquenaudes légères, et me laissent sur ma faim.

Il faut pour que cela sorte qu'ils soient entre eux, entre gens du même bord qui se comprennent tout de suite, acceptent cela naturellement, il faut qu'ils se sentent libres et sûrs de leurs mouvements, deux femmes qui se croisent sur le seuil de la porte ou bien dans l'escalier, leur filet à la main, pressées de sortir, de rentrer, préoccupées, et rient de leur rire aigu, leur mince rire acéré qui me transperce et me cloue à l'étage au-dessus, retenant mon souffle, plein d'une attente avide : « C'est un vieil égoïste, disent-elles, je l'ai toujours dit, un égoïste et un grippe-sou, des gens comme ça ne devraient pas avoir le droit de mettre au monde des enfants. Et elle, c'est une maniaque. Elle n'est pas responsable. Moi je dis qu'elle est plutôt à plaindre, la pauvre fille. »

Alors je sais que c'est cela. Je reconnais leur aveuglante lucidité. Cela s'abat sur moi, éclatant, convaincant, absolument irréfutable, terrible, cela tombe sur moi et me terrasse, quand j'écoute, immobile, sur le palier du dessus, leur sentence infaillible, leur jugement.

Mais mes travaux subtils pour obtenir cela d'eux échouent toujours. Ils ne s'y laissent pas prendre. Ou peut-être qu'à mon contact – et sans qu'ils sachent pourquoi – cela ne sort pas, tout simplement. Toujours est-il que je ne recevrai jamais rien d'eux que ce qu'on recueille à écouter aux portes, que les miettes tombées de leur table.

Il ne me restait plus, comme toujours dans ces cas-là, quand je me suis trop engagé, qu'à essayer par un pénible effort de me décrocher d'eux, accepter d'être abandonné par eux, tenu à l'écart ; et terminer cela en douceur, le plus dignement possible, en sauvegardant les apparences : « Oui, eh bien je ne sais pas. Moi, elle me fait un drôle d'effet (d'une voix – cela c'est plus fort que moi – de plus en plus atone, absolument sans timbre), je la trouve un peu bizarre, je ne sais pas pourquoi. » Et chercher à sortir d'un petit air dégagé, l'air de quelqu'un qui se souvient subitement qu'il est appelé ailleurs, qui n'a rien remarqué (cet air qu'ils ont toujours : « mais non, je n'ai rien vu, que s'est-il donc passé ? » quand j'insiste, quémande).

É só para se defenderem de algo suspeito em mim, algo de misterioso de que não se deve participar, é só para me divertir e me manter à distância que me lançam, distraidamente, esses julgamentos evasivos que escorregam sem ferir, como leves piparotes, só para me sentir insaciável.

Para que isso saia é preciso que estejam entre eles, entre pessoas que compartilham a mesma opinião, que se compreendem imediatamente, que aceitam naturalmente esses julgamentos, é preciso que eles se sintam livres e certos de seus movimentos, duas mulheres que se cruzam ao passar por uma porta ou pela escada, em suas mãos uma sacola de compras, apressadas em sair, em voltar, preocupadas, e riem um riso agudo, um riso fino e afiado que me trespassa e me crava os pés no andar de cima, segurando o fôlego, esperando sofregamente: “É um velho egoísta, dizem elas, eu sempre disse, um egoísta e mão de vaca, pessoas assim não podiam ter o direito de botar filho no mundo. E ela, ela é uma doente. Não é responsável por isso. Eu sempre digo que essa pobre moça é digna de pena. ”

Nesse caso eu sei do que se trata. Eu reconheço nelas uma lucidez que cega. Isso se abate sobre mim, reluzente, convincente, totalmente irrefutável, assustador, isso cai sobre mim me aniquila, quando eu ouço, imóvel, do andar de cima, suas sentenças infalíveis, seus julgamentos.

Mas meus sutis esforços para conseguir deles algo parecido sempre fracassam. Eles não se deixam levar. Ou talvez em minha presença – e sem que saibam por quê – eles simplesmente não deixem nada escapar. Seja como for, nunca receberei deles nada além do que se pode apanhar escutando atrás das portas, nada além das migalhas caídas no chão.

Como sempre naqueles casos em que eu me engajava muito, não me restava nada além de tentar, através de um doloroso esforço, me descolar deles, aceitar ser abandonado por eles, deixado de lado; e terminar tranquilamente, do modo mais digno possível, resguardando as aparências: “Sim... então, eu não sei. Em mim, ela me causa uma sensação engraçada (com uma voz – isso é mais forte que eu – cada vez mais átona, absolutamente sem timbre), para mim ela é um pouco bizarra, não sei por quê. ” Só restava me desvencilhar como quem não quer nada, como alguém que se lembra de repente que está sendo chamado em algum lugar, como quem nada entendeu nada (da maneira como eles sempre fazem: “claro que não, não vi nada, o que aconteceu?”- quando insisto, imploro).

Mais je savais que je raterais ma sortie. Je sens toujours un peu trop mon dos, dans ces cas-là. Cela me donne toujours un peu l'air, ce genre de sorties-là, de « prendre la porte ».

Je sais bien que je pourrai toujours, quand je voudrai, me dédommager avec les autres, ceux avec qui on se sent au chaud, au doux, ceux qui ne rabrouent jamais et se laissent aborder docilement. Ceux-là ne doivent jamais tenir les gens à l'écart ou les remettre à leur place. Ils ne doivent pas savoir comment s'y prendre.

Ils sont curieusement passifs et comme un peu inertes. Ils m'accueillent avec leur sourire toujours légèrement ironique et un peu sympathisant : ils ont l'air de m'attendre, infiniment modestes, patients, pleins avec moi d'une humilité bizarre.

Avec eux, je peux me laisser aller. Rien ne leur paraîtra jamais inconvenant, « littéraire », fabriqué. Ils comprendront tout de suite. Je peux m'approcher d'eux et, sans coups de sondes subtils, franchissant d'un seul bond toutes les étapes préliminaires, toutes les comparaisons avec les compresses humides et les odeurs douceâtres, avec tout ce qui s'accroche, adhère à vous, s'infiltre, vous tire à votre insu (ils sentent cela tout de suite, ils connaissent cela très bien : toutes ces expressions qui aux autres paraissent obscures, vaguement indécentes, sont entre eux et moi le langage courant, les termes techniques familiers aux initiés), je peux, m'enhardissant, sortir de ma poche et leur montrer – ils ne s'étonneront pas – le papier, l'enveloppe, l'élément de preuve que j'ai gardé et où s'étale sa marque (comme la trace que laisse sur la neige la griffe de l'animal furtif) : le M immense tracé d'abord avec une désinvolture molle, quelque chose de déjeté, de volontairement vulgaire et comme vautre, où jela reconnais, et puis l'énorme hampe raide et dure qui descend, atrocement agressive, coupe l'adresse, traverse presque toute l'enveloppe comme une intolérable provocation, s'attaque à moi, me fait mal... Je sais que je peux leur montrer cela et qu'ils me répondront juste sur ce point particulier, sans me poser de questions indiscretes, avec l'air détaché et digne de l'expert à qui on soumet les pièces d'un dossier auquel il n'est pas personnellement intéressé.

Mas eu sabia que minha saída seria um fracasso. Nesses casos eu sinto sempre um peso nos ombros. Essas saídas me dão sempre a impressão de estar saindo à francesa.

Eu bem sei que poderei, quando quiser, voltar atrás com os outros, aqueles com quem nos sentimos aquecidos, acolhidos, os que jamais repreendem e se deixam abordar de maneira obediente. Esses jamais deixam de lado as pessoas ou as coloca em seu lugar. Eles não devem saber como se dar bem.

São curiosamente passivos, como se estivessem paralisados. Sou acolhido com sorrisos levemente irônicos e pouco simpáticos: parecem estar à minha espera, sempre modestos, pacientes, repletos de uma humildade estranha.

Com eles posso me deixar levar. Nada jamais lhes parecerá inconveniente, “literário”, fabricado. Vão entender de imediato. Posso me aproximar deles e, sem sondar sutilmente, ultrapassar de uma só vez todas as etapas preliminares, todas as comparações com as compressas úmidas e enjoativas, com tudo o mais que gruda e adere, se infiltra, arrasta sem que você perceba (eles sentem isso imediatamente, eles conhecem bem: todas essas expressões que para os outros parecem obscuras, vagamente indecentes, são entre eles e mim, a linguagem corrente, termos técnicos familiares aos iniciados), posso também, entusiasmado, tirar do meu bolso e lhes mostrar – eles não se surpreenderão – o papel, o envelope, a prova que guardei em que se vê sua marca (como o vestígio deixado sobre a neve pela pata do animal furtivo): o imenso *M* traçado inicialmente com uma desenvoltura preguiçosa, algo tombado para um lado, voluntariamente vulgar e maculado, em que a reconheço, e em seguida, o enorme traço reto e duro que desce, de maneira atroz e agressiva, corta o endereço, atravessa quase todo o envelope como uma provocação intolerável, me ataca, me faz mal... Sei que posso lhes mostrar isso e que me responderão apenas sobre essa questão específica, sem perguntas indiscretas, com ar despretensioso e digno de um expert a quem expomos as peças de um caso pelo qual ele não se interessa.

De toutes mes forces je souhaite qu'ils ne voient rien, qu'ils me donnent tort, qu'ils donnent contre moi raison aux autres, qu'ils me rendent l'enveloppe, après l'avoir examinée, d'un air négligent, étonné et un peu désapprobateur : « Non, je ne vois pas. Il me semble qu'il n'y a rien là de très frappant... Cela me paraît vraiment sans intérêt. »

Comme autrefois dans mon enfance, quand j'avais peur, terriblement peur (c'était un sentiment d'angoisse, de désarroi) lorsque des étrangers prenaient mon parti contre mes parents, cherchaient à me consoler d'avoir été injustement grondé, quand j'aurais préféré mille fois que, contre toute injustice, contre toute évidence, on me donne tort à moi, pour que tout reste normal, décent, pour que je puisse avoir, comme les autres, de vrais parents à qui on peut se soumettre, en qui on peut avoir confiance (c'est drôle, ces vieilles angoisses confuses, presque oubliées, de l'enfance, dont on se croyait guéri, et qui reviennent tout à coup, avec exactement la même saveur, dans les moments de faiblesse, de moindre résistance... La régression à un stade infantile, je crois que c'est ainsi que les psychiatres doivent appeler cela), je voudrais maintenant aussi qu'ils me donnent tort, qu'ils donnent contre moi raison aux autres, à ceux qui ne comprennent pas, qui ne veulent pas de moi, qu'ils ne me contraignent pas à prendre parti contre ceux-là, mais me rejettent vers eux, me permettent de me soumettre à eux, comme je le désire toujours, de leur faire confiance – pour que tout reste normal, décent.

Mais, comme il fallait s'y attendre, ils ont vu tout de suite : « Ces *M...* c'est très curieux. C'est en effet très caractéristique... À la fois agressive... la hampe est formidable... », ils sourient : « brutalement agressive et vautrée. Même les jambages du haut, si on les regarde de près, ont une mollesse spéciale, un peu gouailleuse et provocante. » Ils sont très forts. Mais je conserve pourtant, contre toute évidence, encore un vague espoir. J'insiste : « Oui, vraiment, alors vous aussi, vous trouvez cela ? Du reste vous la connaissez bien, je crois ? Et lui aussi ? Franchement, quelle est votre impression ?

Ils ne semblent pas étonnés de mon insistance. Ils consentent généreusement, sans que cela puisse être d'aucun profit pour eux – je sais bien que ce n'est pas cela, eux, en ce moment, qui les occupe – à faire un petit effort : « Oui, je me souviens. J'étais allé les voir. Il y a déjà assez longtemps de cela. Il me semble qu'ils habitaient un vieil appartement avec des meubles 1900, des rideaux jaunes, brise-bise, très petit-bourgeois, donnant sur une cour sombre probablement. Menaçantes, vous savez... qui guettaient. Elle faisait penser, avec sa tête un peu trop grosse, à un énorme champignon poussé dans l'ombre.

Desejo com todas as minhas forças que eles não vejam nada, que não me deem razão, que deem razão aos outros, que me devolvam o envelope, depois de terem examinado com descuido, de maneira atônita e com ar de reprovação: “Não, não estou vendo. Parece que não tem nada aí muito impressionante... Me parece algo sem interesse”.

Como antigamente na minha infância, quando eu tinha medo, um medo horrível (era um sentimento de angústia, de desespero) quando estranhos tomavam meu partido contra meus pais, buscavam me consolar por ter sido repreendido injustamente, quando eu teria preferido mil vezes que, contra toda justiça, contra qualquer evidência, não tivessem me dado razão, para que tudo ficasse bem, decente, para que eu pudesse ter, como os outros, pais verdadeiros a quem podemos nos sujeitar, em quem podemos confiar (é engraçado, essas velhas angústias confusas da infância, quase esquecidas, das quais pensávamos estar curados, e que voltam de repente, exatamente com o mesmo sabor, em momentos de fraqueza, de menor resistência... A regressão a um estágio infantil, penso que deve ser o termo usado pelos psiquiatras), eu agora queria que eles também não me dessem razão, que eles dessem razão aos que estão contra mim, aos que não compreendem, que não me querem, que eles não me obriguem a tomar partido contra aqueles outros, mas que me joguem em direção a eles, me permitam sujeitar-me a eles, como sempre desejo, fazê-los confiar em mim – para que tudo fique bem, decente.

Mas, como era de se esperar, eles viram imediatamente: “Esse *M*...é bem curioso. De fato, é bem característico.... Ao mesmo tempo agressivo... o traço reto é formidável...”, eles sorriem: “brutalmente agressivo e maculado. Até mesmo os arcos de cima, se olharmos de perto, têm uma lassitude especial, um pouco debochada e provocante”. Eles são muito fortes. Mas conservo, no entanto, contra qualquer evidência, uma vaga esperança. Insisto: “Sim, realmente, vocês também viram isso? Aliás, vocês a conhecem bem, imagino? E a ele também? Francamente, qual a impressão de vocês? ”

Eles não parecem surpresos com minha insistência. Consentem generosamente em fazer um pequeno esforço, sem que isso lhes traga algum benefício – sei que não é disso, deles, que se ocupam nesse momento: “Sim, eu me lembro. Eu tinha ido visitá-los. Já faz tempo. Parece que moravam num velho apartamento com móveis do início do século XX, cortinas amarelas, estilo brisa, bem pequeno burguês, provavelmente dando sobre um pátio sombrio. A gente percebia uma vaga movimentação nos cantos, algo ameaçador, sabe... algo ameaçador, sabe... algo que espreitava. Ela parecia, com sua cabeça um pouco grande demais, um champignon crescido na sombra.

L'ensemble faisait assez dans le genre de Julien Green ou de Mauriac. » Ils sourient...
« Elle devait aimer cela : leur grand bon fond de Malempia... »

Il me semble qu'ils ricanent un peu ; ils ont l'air tout réjouis de me montrer qu'ils connaissent cela aussi... Je sens que, par ce mot, ils viennent de faire un bond subit qui les rapproche de moi. Ils ont vu comme j'ai compris, tout de suite, trop vite... et mon très léger recul. Ils rient... « Ils devaient jouir de cela, elle et le vieux, tous les deux enfermés là sans vouloir en sortir, reniflant leurs propres odeurs, bien chaudement calfeutrés dans leur grand fond de Malempia. » Ce mot a l'air de les chatouiller un peu, de les exciter, il semble qu'il a ouvert en eux quelque chose, mû un ressort, quelque chose a l'air de se déclencher, leurs yeux brillent – le grand jeune homme efflanqué qui ressemble à Valentin le Désossé se renverse en arrière, ses longs doigts enlacés serrent son genou pointu, ses jambes maigres s'entortillent, sa lèvre se retrousse sur ses canines saillantes qui sont comme deux petits crocs, il a l'air de renâcler. Il se penche vers moi : « J'ai même entendu dire... » je les sens maintenant tout près, tout contre moi, je ne saisis pas très bien ce qu'ils me chuchotent à l'oreille... il me semble qu'ils me promènent quelque chose sur le visage, doucement, le plus délicatement possible pour ne pas m'effaroucher, en effleurant à peine, en rebroussant les duvets légers de la peau avec la pointe charnue des doigts, le plus doucement possible, retenant leur souffle... « j'ai même entendu raconter... on m'a dit que le vieux se lève la nuit... il ne dort jamais la nuit... il la fait venir... il la soupçonne toujours... » Ils appuient un peu plus... « il compte avec elle la nuit les torchons salis qui sèchent à la cuisine, les allumettes brûlées... il ramasse les vieux journaux... » Je sens qu'ils ne se retiennent plus, ils se laissent entraîner... « sa femme, du reste, est morte par manque de soins. Il paraît qu'il faisait porter à ses enfants du linge noir... c'était moins salissant... Vous voyez cela, tous vêtus de noir, couchés dans leurs lits, au fond des pièces sombres... » Ils rient, l'air enchantés, ils prennent et ils me jettent, de plus en plus excités, des racontars stupides, de vieilles réminiscences de faits divers, de grosses « tranches de vie » aux couleurs lourdes, trop simples, absolument indignes d'eux, de moi, mais ils se contentent maintenant de n'importe quoi, ils prennent n'importe quoi et ils l'étalent sur moi, ils m'empoignent, moi, elle, le vieux, ils nous tiennent tous ensemble, pressés les uns contre les autres, ils nous serrent les uns contre les autres, ils se serrent contre nous, nous étreignent.

A dupla fazia facilmente o gênero Julien Green ou Mauriacⁱⁱⁱ”. Eles riem... “Ela devia gostar disso: do seu cantinho em Malampiaⁱⁱⁱ...”

Parece que eles zombam um pouco; parecem se alegrar ao me mostrar que conhecem isso também... Sinto que, através dessa palavra, eles acabam de dar um salto que os aproxima de mim. Eles viram como entendi imediatamente, bem rápido...e meu ligeiro recuo. Riem... “Eles devem se deliciar com isso, ela e o velho, todos dois fechados lá dentro sem querer sair, aspirando seus próprios odores, aconchegantes e mornos do *cantinho de Malampia*.” Essa palavra parece lhes fazer um pouco de cócegas, parece incitá-los, parece ter aberto neles alguma coisa, ativado um motor, alguma coisa parece ter sido ativada, os olhos deles brilham – o grande rapaz magricela que se parece com o contorcionista Valentin le Désossé^{iv} tomba para trás, seus longos dedos entrelaçados abraçam seu joelho pontudo, suas pernas magras se contorcem, seu lábio se vira sobre seus caninos salientes que são como duas pequenas presas, ele parece farejar. Ele se abaixa em minha direção: “Eu até ouvi dizer...” eu já os sinto perto, bem perto de mim, não entendo muito bem o que eles me cochicham ao pé do ouvido...parece que eles brincam com minha cara, lentamente, o mais delicadamente possível para não me assustar, mal tocando, fazendo arrepiar as penugens da pele com a ponta carnuda dos dedos, o mais lentamente possível, segurando a respiração... “eu já até ouvi dizer que o velho se levanta na madrugada...ele não dorme nunca...ele a chama... e vive desconfiando dela...” Eles vão um pouco mais além... “ele conta com ela os panos sujos que estão secando na cozinha, os fósforos queimados... junta os jornais velhos...” Sinto que eles não mais se controlam, deixam-se levar... “aliás, sua mulher morreu por falta de cuidados. Parece que ele fazia as crianças usarem roupas escuras... porque sujavam... Vejam só, todos vestidos de preto, deitados em suas camas, em cômodos sombrios...” Eles riem, contentes, prendem e me enjeitam, cada vez mais agitados, boatos estúpidos, velhas reminiscências de ninharias, grandes “cenas de vida” em cores pesadas, simples demais, totalmente indignas deles, de mim, mas agora eles se contentam com qualquer coisa, pegam qualquer coisa e espalham sobre mim, agarram-me de qualquer jeito, agarram-nos, eu, ela e o velho, mantêm-nos juntos, pressionados uns contra os outros, apertam-nos uns contra os outros, eles se espreme contra nós, nos enlaçam.

Le grand jeune homme efflanqué ferme les yeux et renverse de plus en plus son cou mince en arrière, comme un canard qui boit ; on entend le petit bruit excité que fait sa langue, rattrapant sa salive, tandis qu'il ajoute de nouveaux détails. Il rit d'un rire râpeux qui vous accroche par en dessous et vous traîne...

O grande homem magricela fecha os olhos tomba cada vez mais para trás seu pescoço magro, como um pato bebendo água; ouve-se o barulhinho agitado que faz sua língua, sugando a saliva, enquanto ele acrescenta novos detalhes. Ele ri um riso áspero que agarra por baixo e arrasta a você, leitor...

**

Cette fois, comme cela m'arrive presque toujours quand c'est allé un peu trop loin, j'ai eu l'impression d'avoir « touché le fond » - c'est une expression dont je me sers assez souvent, j'en ai ainsi un certain nombre, des points de repère comme en ont probablement tous ceux qui errent comme moi, craintifs, dans la pénombre de ce qu'on nomme poétiquement « le paysage intérieur » - « j'ai touché le fond », cela m'apaise toujours un peu sur le moment, me force à me redresser, il me semble toujours, quand je me suis dit cela, que maintenant je repousse des deux pieds ce fond avec ce qui me reste de forces et remonte...

J'ai senti, cette fois-là, que le moment était venu de remonter, de « faire pouce », le jeu avait été un peu trop loin. J'ai eu recours encore à un de mes moyens, que j'emploie dans les cas désespérés, semblable à ces trucs que les médecins découvrent empiriquement et qu'ils recommandent parfois, en désespoir de cause, à ceux qu'ils appellent « leurs névropathes », comme de s'exercer à sourire chaque jour devant la glace jusqu'à ce que la grimace, patiemment répétée, fasse surgir la gaieté (il me semble que je les entend dire avec leur air de fausse solidarité douceuse : « Quand nous avons l'infortune de ne pouvoir marcher droit, ne vaut-il pas mieux, n'est-ce pas, marcher à reculons si cela peut nous permettre de parvenir au but ? Cela réussit parfois, quoi qu'on dise, de mettre la charrue avant les boeufs... »), eh bien, j'ai employé, moi aussi, un de mes trucs, un peu semblable à celui-là, fruit de tâtonnements pénibles, et qui me réussit parfois.

Je suis sorti dans la rue. Je sais bien qu'il ne faut pas se fier à l'impression que me font les rues de mon quartier. J'ai peur de leur quiétude un peu sucrée. Les façades des maisons ont un air bizarrement inerte. Sur les places, entre les grands immeubles d'angle, il y a des squares blafards, entourés d'une bordure de buis qu'encercle à hauteur d'appui un grillage noir. Cette bordure me fait toujours penser au collier de barbe qui pousse si dru, dit-on, sur le visage des macchabées. Je sais bien que ces sortes d'impressions ont dû depuis longtemps avoir été analysées, cataloguées avec d'autres symptômes morbides : je vois très bien cela dans un traité de psychiatrie où le patient est affublé pour la commodité d'un prénom familier, parfois un peu grotesque, Octave ou Jules. Ou simplement Oct. h. 35 ans.

**

Dessa vez, como quase sempre me acontece quando algo foi um pouco longe demais, tive a impressão de ter “chegado ao fundo do poço” – uma expressão de que me sirvo com frequência, como essa tenho outras, modelos de referência como possuem todos aqueles que vagam como eu, temerosos, na penumbra do que poeticamente chamamos “a paisagem interior” – “Cheguei ao fundo do poço”, isso sempre me acalma um pouco na hora, me força a recuperar, me parece sempre que, quando digo isso, daí em diante, com o que me resta de forças, eu afasto com os dois pés esse fundo e subo novamente...

Senti daquela vez que havia chegado o momento de subir, de aproveitar o embalo, o jogo já tinha ido um pouco longe demais. Recorri ainda a um dos meios, que uso em casos de desespero, como aqueles truques que os médicos descobrem empiricamente e às vezes recomendam, como última esperança, aos que eles chamam de “seus doentes dos nervos”, como se exercitar a sorrir todo dia na frente do espelho até que a careta, repetida pacientemente, faça surgir a alegria (parece que eu os ouço falar com seus ares de falsa solidariedade paternal: “Quando temos a infelicidade de não poder andar direito, não seria melhor, você não acha, andar para trás se isso nos permite atingir nosso objetivo? Isso funciona às vezes, não importa o que digam, colocar a carroça na frente dos bois...”), bem, eu usei também um de meus truques, parecido com esse outro, fruto de duras tentativas, e que às vezes funciona comigo.

Saí em direção à rua. Sei que não devo confiar na impressão que me dão as ruas do meu bairro. Tenho medo dessa doce tranquilidade. As fachadas das casas têm um estranho ar parado. Nas praças, entre os grandes prédios de esquina, existem jardins desbotados, cercados por uma orla de arbustos que ladeiam até a parte de cima de uma grade escura. Essa orla me faz pensar sempre, como se diz por aí, na espessa barba que cresce no rosto dos cadáveres. Sei bem que essas impressões há muito tempo tiveram que ser analisadas, catalogadas junto a outros sintomas mórbidos: posso muito bem ver isso num tratado de psiquiatria cujo paciente está disfarçado pela comodidade de um nome familiar, às vezes um pouco grotesco, Octave ou Jules. Ou simplesmente Ot.h.35 anos.

Dans ces périodes de « vide » ou de « mal-mal », Oct. h. 35 ans répète que tout a l'air mort. Toutes les maisons, les rues, même l'air, lui paraissent morts : « On sent partout des enfances mortes. Aucun souvenir d'enfance ici. Personne n'en a. Ils se flétrissent à peines formés et meurent. Ils ne parviennent pas à s'accrocher à ces trottoirs, à ces façades sans vie. Et les gens, les femmes et les vieillards, immobiles sur les bancs, dans les squares, ont l'air de se décomposer. » Je vois très bien cela. J'ai même dû voir cela, presque dans les mêmes termes, dans un traité de psychiatrie. Mais cela ne m'humilie pas. Je ne cherche pas l'originalité. Je ne suis pas sorti pour cultiver mes sensations personnelles, mais pour voir – je le désire de toutes mes forces – « l'autre aspect » ; celui dont on ne parle pas dans les livres de médecine tant il est naturel, anodin, tant il est familier ; celui que voient aussi Octave ou Jules dans leurs moments lucides, pendant leurs périodes de calme.

Il y a un truc à attraper pour le saisir quand on n'a pas la chance de le voir spontanément, d'une manière habituelle. Une sorte de tour d'adresse à exécuter, assez semblable à ces exercices auxquels invitent certains dessins-devinettes, ou ces images composées de losanges noirs et blancs, habilement combinés, qui forment deux dessins géométriques superposés ; le jeu consiste à faire une sorte de gymnastique visuelle : on repousse très légèrement l'une des deux images, on la déplace un peu, on la fait reculer et on ramène l'autre en avant. On peut parvenir, en s'exerçant un peu, à une certaine dextérité, à opérer très vite le déplacement d'une image à l'autre, à voir à volonté tantôt l'un, tantôt l'autre dessin.

Ici, dans ces petites rues, quand je me promène tout seul, quand je suis dans un bon jour, je parviens parfois, plus facilement qu'ailleurs, à réaliser une sorte de tour d'adresse assez semblable pour faire apparaître « l'autre aspect ».

Je ne dois pas pour cela, comme on pourrait le croire, chercher à me rapprocher des choses, essayer de les amadouer pour les rendre anodines, familières – cela ne me réussit jamais – mais au contraire m'en écarter le plus possible, les tenir à distance, les prendre un peu de loin, de haut, et les traiter en étranger. Un étranger qui marche dans une ville inconnue. Et, comme on fait souvent dans les villes inconnues, appliquer sur les choses et maintenir en avant des images puisées dans des réminiscences, littéraires ou autres, des souvenirs de tableaux ou même de cartes postales dans le genre de celles où l'on peut voir écrit au verso : Paris. Bords de la Seine. Un square.

Nesses momentos de “vazio” ou de “dor”, Ot.h.35 repete que tudo parece estar morto. Todas as casas, as ruas, mesmo o ar, tudo parece estar morto: “Por todo lado a gente sente as infâncias mortas. Nenhuma lembrança de infância aqui. Ninguém tem. Elas se extinguem assim que atingem a idade adulta e morrem. Não conseguem se agarrar a essas calçadas, a essas fachadas sem vida. E as pessoas, mulheres e velhos, imóveis sobre os bancos, nos jardins, parecem se decompor.” Posso até ver. Eu mesmo devo ter visto isso, quase nos mesmos termos, em um tratado de psiquiatria. Mas isso não me humilha. Eu não procuro a originalidade. Não saí para cultivar minhas sensações pessoais, mas para ver – eu o desejo com todas as minhas forças – “o outro aspecto”; aquele sobre o qual não se fala nos livros de medicina de tão natural, trivial, de tão familiar; aquele que Octave ou Jules veem em momentos de lucidez, durante os momentos de calma.

Existe um truque para ser usado e capturá-lo quando não temos a sorte de vê-lo espontaneamente, de modo natural. Uma espécie de magia, bem parecida com aqueles exercícios aos quais nos convidam alguns enigmas, ou aquelas imagens compostas de losangos pretos e brancos, devidamente combinados, que formam dois desenhos geométricos sobrepostos; o jogo consiste em fazer uma espécie de ginástica visual: a gente afasta de leve uma das duas imagens, desloca um pouco, afasta e traz a outra para frente. Pode-se conseguir, se exercitando um pouco, chegar a uma certa destreza, passando rapidamente de uma figura à outra, ver tanto uma imagem quanto a outra.

Aqui, nessas pequenas ruas, andando sozinho, num dia bom, eu às vezes consigo, mais facilmente que em outros lugares, realizar um truque de mágica bem semelhante para fazer surgir “o outro aspecto”.

Para isso eu não preciso, como se poderia imaginar, aproximar-me das coisas, tentar enganar para torná-las banais, familiares – isso nunca dá certo – mas ao contrário me distanciar delas o máximo possível, mantê-las à distância, tomá-las um pouco de longe, do alto, e tratá-las como um estrangeiro. Um estrangeiro que anda por uma cidade desconhecida. E, como sempre fazemos em cidades desconhecidas, aplicar sobre as coisas e manter à frente, as imagens gastas nas reminiscências, literárias ou não, lembranças de quadros ou mesmo de cartões postais do tipo em que podemos ver escrito no verso: Paris. Margem do Sena. Um jardim.

Il n'y a rien de mieux pour ramener en avant l'autre aspect. Les maisons, les rues, les squares perdent leur air inerte, étrange, vaguement menaçant. Comme des photographies qu'on a glissées sous le verre du stéréoscope, elles paraissent s'animer, elles prennent du relief et une tonalité plus chaude.

Ce jour-là, tout allait bien. Je réussissais assez rapidement. J'étais dans un bon jour. Je remontais. J'étais très résolu et assez calme. Je commençais déjà à sentir cette détente, cette légèreté particulière, cette indulgence, cette insouciance que j'éprouve en voyage. Les rues s'animaient. Elles prenaient de plus en plus l'air plein de charme, triste et tendre, des petites rues d'Utrillo. Les grands immeubles d'angle paraissaient osciller légèrement dans l'air gris. On aurait dit qu'un jet ténu, un mince filet de vie courait le long de leurs arêtes tremblantes.

Je poussai l'audace jusqu'à aller m'asseoir dans un square, sur une petite place, non loin de chez moi. Dans un coin, près de la barrière de buis, un arbre couvert de fleurs blanches se détachait sur un mur sombre, assez intense, presque vivant, comme il aurait pu être dans un square de Haarlem ou de Bruges. Je demandai, avec cette liberté, cette sorte de naïveté désinvolte des étrangers, à une petite vieille assise près de moi sur le banc, si elle savait le nom de cet arbre. Il y eut une lueur attendrie dans ses yeux, on aurait dit qu'elle venait justement d'y penser : « Je crois bien que c'est un alisier, monsieur », dit-elle. Et tout devint vraiment très doux et calme. Je me sentais bien. J'avais pleinement réussi. Je me répétais, comme toujours dans mes bons moments, mes dictons favoris : aide-toi et Dieu t'aidera (« la sagesse populaire »), ou celui-là, que j'affectionne tout spécialement, je crois qu'on le cite toujours à propos du mariage, mais moi j'aime bien l'appliquer à « la vie » : elle est comme une auberge espagnole : on n'y trouve jamais que ce qu'on y apporte. Au lieu des petits vieux sinistres, de la « vieille au crayon » qui hantait, dans des endroits probablement assez semblables à celui-ci, le triste Malte Laurids Brigge, j'ai réussi, en sachant bien m'y prendre – il faut savoir montrer qu'on les voit du bon côté, qu'on leur fait confiance – à obtenir, sur cette place d'Utrillo, cette vieille assise près de moi qui murmure des choses très douces et qui regarde l'arbre blanc.

Quoi d'étonnant si dans cet état de détente si douce où je me trouvais, je n'ai pas eu le moindre pressentiment. Rien en moi de cette inquiétude légère, de cette vague excitation – mélange de crainte de d'attente avide – que je ressens toujours avant même de les apercevoir.

Não há nada melhor para trazer de volta o outro aspecto. Casas, ruas, jardins perdem seu ar inerte, estranho, levemente ameaçador. Como fotografias que a gente desliza sob o vidro do estereoscópio, elas parecem ganhar vida, ganham relevo e uma tonalidade mais viva.

Naquele dia tudo parecia bem. Eu conseguia bem rapidamente. Era um dia bom. Eu progredia. Estava resolvido e bem calmo. Já começava a sentir aquela lassitude, aquela leveza inconfundível, aquela indulgência, aquela despreocupação que sinto quando viajo. As ruas ganhavam vida. Elas ganhavam cada vez mais um ar cheio de charme, triste e suave, como pequenas ruas de Utrillo^{vi}. Os grandes prédios de esquina pareciam oscilar suavemente no ar acinzentado. Parecia até que um tênue jato d'água, um filete de vida corria ao longo de suas trêmulas arestas.

Eu instigava a audácia a ponto de me sentar num jardim, em uma praça, não tão longe de casa. Em um canto, perto da cerca viva, uma árvore coberta de flores brancas se destacava sobre um muro escuro, bem intensa, quase viva, como se fosse em um jardim de Haarlem ou de Bruges. Eu perguntava, com aquela liberdade, aquele tipo de inocência desenvolta dos estrangeiros, a uma velhinha sentada perto de mim no banco, se ela sabia o nome daquela árvore. Em seus olhos foi possível ver um brilho comovente, parecia que ela tinha acabado de pensar nisso: “Acho que é uma cerejeira branca, senhor. ”, ela diz. E tudo se tornou realmente doce e calmo. Estava me sentindo bem. Tinha realmente conseguido. Eu repetia para mim mesmo, como sempre nos meus bons momentos, meus ditos favoritos: ajuda-te, e Deus te ajudará (“a sabedoria popular”), ou aquele, ao qual me apego especialmente, acho que é semprecitado em várias ocasiões, mas eu gosto de aplicá-lo à “vida”: a vida é como uma caixinha de surpresas: nunca sabemos no que vai dar. Ao invés de velhinhos sinistros, da “velha com o lápis na mão” que assombrava, provavelmente lugares bem parecidos aos do triste Malte Laurids Brigge^{vii}, consegui ter para mim, sabendo bem lidar – é preciso saber mostrar que a gente consegue vê-los pelo lado bom, que a gente confia neles – nessa praça de Utrillo, essa velha sentada perto de mim que murmura palavras bem doces e que olha para a árvore branca.

Não é de se estranhar que nesse estado de lassitude tão doce em que me encontrava, não tivesse nem um vago pressentimento. Nem mesmo uma leve inquietação, aquela agitação – um misto de medo e de espera aflita – que eu sinto antes mesmo de senti-los.

C'est cela sans doute qui me donne souvent l'impression que c'est moi qui les fais surgir, qui les provoque. Parfois il m'est arrivé, pendant toute la durée d'un spectacle, de sentir leur présence dans la salle sans les voir. Ce n'est qu'à la sortie que j'apercevais tout à coup, au moment où elle disparaissait à un tournant de l'escalier, la ligne furtive de leur dos ou, dans une glace, parmi la foule qui s'écoulait devant moi, leur nuque. Certains détails, en apparence insignifiants, de leur aspect, de leur accoutrement m'accrochent tout de suite, m'agrippent – un coup de harpon qui enfonce et tire.

Là, je n'ai presque rien senti, un petit choc très amorti au moment où je l'ai aperçue se profilant dans la porte grillagée du square. Mais c'était suffisant. Je me suis levé tout de suite. J'ai traversé le square très vite, je courais presque, il ne fallait pas perdre de temps, il fallait la rattraper, la voir se retourner, il fallait s'assurer à tout prix que tout restait anodin, naturel, que tout allait bien... Pourtant c'est ce qui ne me réussit jamais – je le sais bien, cela ne me réussit jamais de chercher à me rapprocher des gens, des choses, d'essayer de les amadouer, je dois tenir mes distances –, mais je ne pouvais plus m'arrêter, c'était déjà, je le sentais, cette attraction qu'ils exercent toujours sur moi, comme un déplacement d'air qui happe, ce vertige, cette chute dans le vide...

Elle m'avait vu. Il était impossible d'en douter. Elle a aussi ce même flair surnaturel des choses. Elle sent cela : elle me sent dans son dos, et dans son dos aussi, sûrement, mon regard dans la glace, quand je la suis à la sortie d'un spectacle dans la foule. Elle m'avait pressenti, elle avait remarqué tout de suite sur le banc ma tête qui émergeait de la bordure de buis à côté des petits vieux pétrifiés, ou peut-être, juste entre les barreaux de la grille, la ligne de mes jambes croisées.

Elle avait vu cela sans même tourner la tête, avec le coin de son oeil, sans regarder de mon côté, elle n'en avait pas eu besoin. La voilà qui presse le pas, mais pas trop cependant, elle a peur d'attirer mon attention, elle enjambe le trottoir, je reconnais maintenant très bien le balancement particulier de son bras qui tient le cartable d'écolière qu'elle porte toujours en guise de sac. Pour elle aussi, sans doute, c'est contraire aux règles du jeu, invraisemblable que je la suive, que j'ose l'aborder en ce moment. Elle a aussi, sûrement, en ce qui me concerne, ses pressentiments infailibles, ses signes.

Sem dúvida, é isso que me dá a impressão de que sou eu que os faço surgir, despertar. Já me aconteceu, durante um espetáculo, de sentir a presença deles na sala sem que eu os visse. Só na saída eu a percebia de repente de costas, como se disfarçasse, no momento em que ela desaparecia numa volta da escada ou, num espelho, no meio da multidão que se dissipava na minha frente, eu os via pelas costas. Alguns detalhes, de aparência insignificante, de seus aspectos e trajes me prendem imediatamente, me capturam – como um tiro de arpão que penetra e sai.

Naquela hora, não senti quase nada, um pequeno tranco bem amortecido no momento em que a vi de relance perto da grade do jardim. Mas foi suficiente. Eu me levantei de repente. Atravessei ligeiro o parque, quase correndo, era preciso não perder tempo, eu precisava alcançá-la, vê-la se voltar, era preciso me assegurar a qualquer preço de que tudo continuaria banal, natural, de que tudo iria bem... No entanto, isso nunca me acontece – eu sei bem, nunca consigo me aproximar das pessoas, amansá-las, eu tenho que manter distância -, mas eu não podia mais parar, sentia que já se tratava daquela atração que eles sempre exercem sobre mim, como um deslocamento de ar que suga, aquela vertigem, aquela queda no vazio...

Ela havia me visto. Impossível duvidar. Ela também possui essa mesma intuição extraordinária para as coisas. Ela sente: sente bem atrás dela, e atrás dela também, certamente, meu olhar no espelho, quando eu a sigo na saída de um espetáculo no meio da multidão. Ela havia me pressentido, havia logo percebido por sobre o banco minha cabeça que emergia da cerca ao lado dos velinhos petrificados, ou talvez, bem entre as barras da grade, o contorno das minhas pernas cruzadas.

Mesmo sem virar a cabeça, tinha visto, de canto de olho, sem olhar para meu lado, nem foi preciso. Lá está ela com um passo ligeiro, mas nem tanto, ela tem medo de chamar minha atenção, passando pela calçada, eu agora reconheço muito bem o balanço peculiar de seus braços que carrega a pasta escolar que ela usa como se fosse uma bolsa. Para ela também, sem dúvida, é contrário e improvável às regras do jogo, que eu a siga, que ouse abordá-la nesse momento. Na minha opinião, certamente assim como eu, ela tem seus pressentimentos infalíveis, seus sinais.

Je suis si tendu... si ému... une volupté particulière, extrêmement douce et en même temps atroce et louche (toujours ce mélange d'attrait et de peur) me pousse en avant, vite, vite, je ne pourrais pas attendre un instant de plus au moment où je lui pose la main sur l'épaule et l'appelle. Elle m'avait vu : maintenant c'est certain. Sinon elle se serait retournée quand elle me sentais si près derrière son dos, quand j'allais la toucher.

Elle fait une sorte de bond de côté – juste ce que je redoutais, ce bond de côté, le derrière rentré comme une hyène – et se retourne. Ses yeux, comme des yeux d'hyène, fuient mon regard. Je souris d'un air douxereux, comme si de rien n'était, j'essaie de continuer à jouer le jeu : « Bonjour, comment ça va ? Je vous ai aperçue... j'étais là à me griller au soleil sur un banc, quand je vous ai aperçue dans la porte du square... » Elle ne dit rien, ses yeux courent de côté de d'autre comme deux billes affollées qui vont s'échapper ; je susurre presque tant je ploie, tant je m'efforce, me rapproche, tant je cherche à l'amadouer : « C'est si joli en ce moment, vous ne trouvez pas ? Tous les ans au printemps, bien qu'on se sente vieillir, on éprouve de nouveau... » Mais elle ne s'y laisse pas prendre. Elle sent très bien mon jeu et ce qui est là, entre nous, et que je veux cacher. Je la tiens coincée : elle reste devant moi sans bouger, elle se tortille seulement un peu, il me semble qu'elle tremble très légèrement, et qu'elle approuve ce que je dis, juste en ponctuant avec docilité chacune de mes phrases d'un bruit sifflant, un hffi, hffi aspiré, rappelant les derniers hoquets d'une petite fille qui vient de sangloter et qui se laisse consoler. Il y a quelque chose de presque touchant dans sa passivité, dans sa maladresse qui l'empêche de répondre sur le même ton ; il y a même là, en comparaison de moi – je m'en rends compte vaguement – quelque chose qui ressemble à de la pureté. Mais je ne peux pas lâcher, je cherche à me rapprocher encore un peu : « C'est merveilleux, vous ne trouvez pas ? cette inquiétude exquise qu'on retrouve, malgré l'âge, certains soirs de printemps. Ces arbres de Paris... Ces petits squares... » Elle acquiesce, elle sourit de son sourire crispé... enfin elle se décide, ses yeux courent comme traqués, elle se tortille plus fort, elle me tend le bout de ses doigts durs, sa voix se fait toute mince, presque étranglée... « Je crois qu'il est très tard, je suis un peu en retard, je crois que je dois filer » (ce mot « filer », qu'elle emploie toujours : un mot qui rampe et mord, mais je n'ai pas le temps de m'arrêter à cela, non, pas maintenant), je sens une angoisse intolérable, un froid, comme un trou béant qui s'ouvre en moi, je dois faire un effort pour ne pas courir derrière elle, la rappeler, lui parler encore, me démener, la supplier : tout n'est peut-être pas encore perdu, tout peut encore être réparé...

Estou tão nervoso...tão comovido...uma volúpia singular, extremamente doce e ao mesmo tempo atroz e estranha (sempre essa mistura de atração e medo) me faz avançar, rápido, rápido, não poderia mais esperar um minuto sequer para colocar a mão no seu ombro e chamá-la. Ela havia me visto: agora é certo. Senão ela teria se virado quando me sentisse tão perto atrás dela, quando fosse tocá-la.

Ela salta para o lado – logo o que eu temia, esse salto, o traseiro para dentro como o de uma hiena – e se volta. Seus olhos, como olhos de hiena, fogem do meu olhar. Sorrio com um ar lisonjeiro, como se não fosse nada, continuo tentando fazer meu jogo: “Bom dia, como vai? Eu vi você... eu estava ali torrando no sol sobre o banco, quando avistei você no portão do jardim...” Ela não diz nada, seus olhos correm de um lado para outro como duas bolas apavoradas que vão saltar, sussurro até me curvar, de tanto esforço, me aproximo, tento amansá-la: “É tão bonito nessa época, você não acha? Todos os anos na primavera, mesmo se sentindo mais velho, a gente experimenta a mesma sensação...” Mas ela não se deixa levar. Ela percebe muito bem meu jogo e o que está aí, entre nós, o que está por trás dele. Eu a mantenho emparedada: ela fica na minha frente sem se mexer, apenas se contorce um pouco, me parece que ela treme de leve e concorda com o que digo, apenas pontuando com obediência cada uma das minhas frases com um assovio, um sniff sniff sorvido, fazendo lembrar os últimos soluços de uma garotinha que acaba de chorar e que se deixa consolar. Há algo de quase comovente na sua passividade, na sua incapacidade que a impede de responder no mesmo tom; vagamente me dou conta de que, comparado a mim, existe algo que se assemelha à pureza. Mas não posso soltar, procuro me aproximar ainda mais um pouco: “É maravilhoso, você não acha?” essa extraordinária inquietação que a gente sente, apesar da idade, em certas noites de primavera. Essas árvores de Paris... Esses jardins...” Ela concorda, sorri com aquele sorriso amarelo... enfim, ela toma a decisão, seus olhos correm como se estivessem sendo caçados, se contorce mais forte, ela me estende a ponta dura dos seus dedos, sua voz afina, fica quase sufocada... “Acho que já é muito tarde, estou um pouco atrasada, tenho que zarpar” (o verbo “zarpar”, que ela usa sempre: um verbo que rasteja e morde, mas não tenho tempo de me ater a isso, não, não agora), sinto uma angústia intolerável, um frio, como um grande buraco que se abre em mim, tenho que me esforçar para não correr atrás dela, chamá-la, dizer algo, me controlar, suplicar: talvez nem tudo esteja perdido, ainda dá para consertar...

Mais elle a filé. Je vois son dos aplati, comme poussé par le vent, qui tourne l'angle de la rue : une ruse – ce n'est pas son chemin, elle va faire un détour pour m'échapper le plus vite possible, fuir mon regard.

Elle doit marcher très vite maintenant, elle a perdu du temps à grimacer là avec moi, il faut qu'elle le rattrape, elle se dépêche, il y a quelque chose d'obstiné et d'avide, quelque chose d'aveugle et d'implacable dans la façon dont elle avance dans la bonne direction, coupe de biais les chaussées, son dos toujours rentré, comme menacé par derrière d'un coup de pied, ses longues jambes maigres en avant.

Cela l'amuserait sûrement, si elle avait le temps de se préoccuper encore de moi, cela l'amuserait, maintenant qu'elle se sent libre, que je ne lui fais plus peur, de savoir que je suis là encore à la suivre, à l'épier... Elle monte l'escalier sombre et silencieux, aux murs tapissés de carton imitant le cuir de Cordoue. Elle fouille dans son sac pour la clef, vite, elle n'a pas de temps à perdre, il est tard, et puis elle sent probablement, comme moi tout à l'heure, une sorte de tremblement, d'excitation pénible et douce qui monte, qui augmente... À droite de l'entrée, débouche l'étroit couloir tendu de papier gris sale à bordure jaune, qui conduit au bureau. On y sent toujours, venant du cabinet de toilette, comme une vague odeur de poussière et d'urine, peut-être les relents du lavabo... Elle me narguerait sûrement maintenant, si elle en avait le temps : « Ah ! c'est donc cela ? La Bonifas ? Adrienne Mesurat ? C'est cela ? Les intérieurs sinistres donnant sur des cours sombres ? Les déroulements de serpents dans l'ombre ? » Elle souriait sûrement, comme les autres, quand ils me répondaient avec leur drôle de petit sourire, quand ils me taquinaient, me chatouillaient, quand ils voulaient m'exciter un peu avec leur grand bon fond de Malempia. Je peux venir. Elle est tranquille. Je peux m'accrocher comme un roquet têtard qui ne veut pas lâcher prise. Je n'arracherai jamais qu'un bien petit morceau de matière vivante...

Il est là, dans son bureau, tapi comme une grosse araignée qui guette ; lourd, immobile ; il a l'air tout replié sur lui-même, il attend. Il se dresse tout de suite dès qu'il entend, venant de l'entrée, sa voix trop douce, la voix qu'elle a toujours quand elle parle à la bonne, la même qu'avec moi tout à l'heure, une petite voix sans timbre, tout étranglée.

Mas ela zarpou. Vejo suas costas achatadas virarem a esquina da rua como se fossem levadas pelo vento,: uma trapaça – não é seu caminho, ela vai desviar para livrar-se de mim o mais rápido possível, fugir do meu olhar.

Ela precisa andar mais rápido agora já que perdeu tempo comigo desdenhando de mim, é preciso recuperá-lo, ela se apressa, tem algo obstinado e ganancioso, algo de cego e implacável na maneira como ela avança na direção certa, cortando de lado as calçadas, sua coluna reta, como se estivesse ameaçada por um chute, suas longas pernas magras à frente.

Certamente ela se divertiria com isso, se ela tivesse tempo de se preocupar comigo, isso a divertiria, agora que ela se sente livre, que não sente mais medo de mim ao saber que ainda estou lá a seguir, a espiar... Ela sobe a escada sombria e silenciosa, com paredes cobertas por um papel que imita o couro de Córdoba. Ela procura a chave dentro da bolsa, rápido, não tem tempo a perder, já é tarde, e depois ela sente provavelmente, como eu agora há pouco, uma espécie de tremor, de agitação penosa e suave que sobe, que aumenta... Na entrada à direita, desemboca o estreito corredor em papel de parede cinza encardido com bordas amarelas, que conduz ao escritório. Aqui é possível sentir sempre, vindo do banheiro, algo como leve cheiro de poeira e urina, talvez o cheiro do ralo... Agora ela certamente me desafiaria, se ela tivesse tempo: “Ah! então é isso? La Bonifas? Adrienne Mesurat^{viii}? É isso? Interiores sinistros que desembocam em pátios sombrios? O desenrolar de serpentes na sombra?” Ela se divertiria certamente, como os outros, quando me respondiam com aqueles sorrisinhos engraçados, quando me importunavam, me faziam cócegas, quando queriam me incitar um pouco com aquela história *do seu cantinho em Malampia*. Sinal verde. Ela está tranquila. Posso grudar como um cachorrinho teimoso que não desiste. Como sempre, arrancarei apenas um pedaço bem pequeno de carne viva...

Ele está lá, no seu escritório, fingindo de morto como uma grande aranha à espreita; pesado, imóvel; ensimesmado, ele espera. Ele se ergue assim que ouve, vindo da entrada, aquela sua voz doce demais, a voz que ela sempre faz quando fala com a empregada, a mesma que comigo agora há pouco, uma vozinha sem timbre, toda trêmula.

Il traverse vite la pièce et court se placer le dos tourné à la porte, devant la cheminée sur laquelle il fait semblant de ranger des papiers. Il a, comme elle, ces bonds furtifs, ces préparatifs de la dernière seconde, ces rétablissements rapides : on peut le surprendre parfois, rajustant en hâte son visage derrière la porte avant qu'on ouvre.

Elle se tient dans la porte... Et cela commence presque tout de suite entre eux... Leurs déroulements de serpents... Mais je sens que je n'y suis plus très bien, ils ont pris le dessus, ils me sèment en chemin, je lâche prise... Elle doit demander quelque chose, il refuse, elle insiste. Cela porte presque sûrement sur des questions d'argent... Je me rapelle le jeune homme efflanqué qui ressemble à Valentin le Désossé, quand il se penchait vers moi : « JulienGreen ?... ou Mauriac ?... On dit qu'il se lève la nuit, ramasse de vieux journaux... » Ils s'amuseraient beaucoup de moi maintenant... Il doit y avoir des bruits de coups, des cris... Et puis le silence. Encore quelques claquements de portes. Une odeur de valériane dans le petit couloir... C'est accompli... La voilà qui ressort déjà, yeux et joues encore rouges. Elle se hâte à grands pas, le dos humble et furtif comme toujours. Seul le cou tendu en avant est plein d'une raideur agressive et la tête a l'air d'un poing serré : « Ce qu'il a été carne », se dit-elle.

Elle est fermée maintenant, murée de toutes parts, beaucoup plus forte que tout à l'heure. Elle ne me verrait pas, elle ne me remarquerait même pas, cette fois, si je me tenais blotti, comme je fais parfois, sous le porche d'en face, les yeux fixés sur la double porte vitrée qui luit au fond du vestibule comme une eau noire, attendant de les voir surgir. Ou peut-être elle me lancerait juste en passant un regard de côté, un coup d'oeil complice et amusé, si elle m'apercevait par hasard, blotti là, sous le porche, à guetter.

Rien ne les amuse autant, dans leurs bons moments, quand ils se sentent assez forts, que ces sortes chez moi de petites faiblesses. Ils s'en amusent parfois beaucoup. Ils jouent. Me mordillent même un peu en passant, juste pour me taquiner, et je me laisse toujours faire.

Je me souviens de lui, une fois... Il est beaucoup plus fort qu'elle dans ces jeux... Parfois même très subtil. Je l'avais croisé dans l'escalier. Il m'avait reconnu tout de suite, il avait ri de son gros rire faussement bonhomme : « Eh bien, tiens, c'est bien vous ? Je me demandais si c'était vous qui montiez là si vite... Toujours pressé, hein ? hein ? où courez-vous comme ça ? Toujours préoccupé ? hein ? Toujours inquiet ? »

Ele atravessa rápido os cômodos e corre para ficar de costas viradas para a porta, na frente da chaminé sobre a qual ele finge arrumar alguns papéis. Ele tem, assim como ela, esses sobressaltos, aprestos de última hora, mas logo se refaz: por vezes ele pode ser surpreendido ajeitando sua cara atrás da porta, antes que alguém abra.

Ela se mantém atrás da porta... E começa entre eles quase que imediatamente... O desenrolar de serpentes... Mas já não me sinto muito bem, eles venceram, me deixam no chão, eu me rendo... Pode ser que ela pergunte alguma coisa, ele recusa, ela insiste. Quase certamente diz respeito a questões relativas a dinheiro... Eu me lembro do rapaz magricela que se parece com Valentin le Désossé, quando se inclinava em minha direção: “Julien Green?... ou Mauriac?... Dizem que ele se levanta à noite, recolhe os jornais velhos...” Nessa hora eles ririam muito de mim... Deve ter barulho de pancadas, gritos... E em seguida, silêncio. Ainda algumas batidas de porta. Um cheiro de valeriana no pequeno corredor... Pronto... Lá está ela de saída, olhos e bochechas ainda vermelhos. Ela se apressa em passos largos, humilde e furtiva como sempre. Apenas o pescoço jogado para frente está completamente rígido, de uma rigidez agressiva e a cabeça parece um punho cerrado: “Como ele foi bruto”, - ela diz.

Ela está fechada, cercada por todos os lados, muito mais forte que agora há pouco. Dessa vez ela não me veria, nem mesmo me notaria, se eu ficasse encostado, como faço às vezes, na entrada da frente, os olhos fixos na dupla porta de vidro que ilumina, como uma água escura, o fundo do vestibulo, esperando vê-los surgir. Ou talvez, ao passar, ela me lançaria um olhar capitulado, uma espiada cúmplice e divertida, se ela me notasse por acaso, encostado lá, na entrada, à espreita.

Nos bons momentos, quando se sentem fortes o suficiente, nada os diverte mais que minhas fraquezas. Às vezes eles se divertem muito. Brincam. Até me mordiscam um pouco ao passarem, só para me azucrinar, e eu sempre me deixo levar.

Eu me lembro dele, uma vez... Ele é muito mais forte que ela nesses jogos... Às vezes até mais sutil. Cruzei com ele na escada. Ele logo me reconheceu, riu com aquela risada de homem falsamente condescendente: “Olha só, é você? Eu estava me perguntando se era você que subia tão depressa... Sempre com pressa, hein? Hein? Onde você vai com tanta pressa? Hein? Sempre preocupado? Hein? Sempre inquieto?”

Tout de suite je perds pied avec lui, je réponds timidement, en bafouillant un peu, avec un sourire déjà un peu honteux, gêné. Il sent vaguement avec son flair subtil quelque chose en moi, une petite bête apeurée tout au fond de moi qui tremble et se blotti. Il cherche, comme on fouille avec le bout d'une tige de fer pour dénicher un crabe dans un creux de rocher, d'abord un peu au hasard : « Eh bien, toujours des projets cette année ? des voyages ? la Corse ? l'Italie ? hein ? hein ? » Il sent remuer quelque chose, il serre de plus près, il appuie. Sa grossemasse boursoufflée avance sur moi, m'aplati contre le mur : « La Grèce ? Le Parthénon ? hein ? hein ? Le Parthénon ? Les musées ? Les mystères d'Éleusis ? L'art ? Florence ? Les tableaux ? Les Offices ? Vous êtes allé voir cela ? hein ? hein ? » Je recule, je me fais tout petit contre le mur, je baisse les yeux... il sent maintenant que c'est bien là, il enfonce la pointe de fer, il piquetout droit, il rit : « Et Sceaux ? Qu'en pensez-vous ? Sceaux-Robinson ? hein ? Vous connaissez cela ? » La petite bête apeurée se blotti tout au fond, ne bouge plus – il la tient... « Et Bagneux ? Ça ne vous dit rien ? Et Suresnes ? Ça ne vous dit rien, hein, cela ? Bagneux ? Sceaux- Robinson ? » Il s'amuse énormément. À la fin il me lâche : je lui fais peut-être pitié ou je le dégoûte trop peut-être, ou bien il a obtenu ce qu'il voulait, il se sent apaisé, ou peut-être désire-t-il terminer en beauté, ne pas laisser de traces – cela lui ressemble... Il s'écarte un peu, il regarde au loin, l'air subitement sérieux, son air un peu ému, sincère, qui lui donne tant de charme : « Ah ! oui, pour moi ce sont de bons souvenirs, tout cela, Suresnes... Le pont de Saint-Cloud... J'y vais encore quelquefois. Je me souviens, autrefois, les dimanches après-midi, vous n'étiez pas encore né, hein, à cette époque-là... » Il rit de son bon gros rire... Il me donne de grandes tapes sur l'épaule... Je commence presque à douter... Qu'ai-je donc été chercher ? Je tombe même sous le charme. J'acquiesce de bon coeur, et il me quitte enchanté, après une dernière bonne grosse tape amicale, protectrice, sur l'épaule.

C'est juste après, quand il est déjà parti, que je sens en moi, sans pouvoir le situer, un malaise vague, comme une démangeaison légère que je gratte ici et là, une brûlure comme celle que laisse le contact de l'ortie.

Ils aiment ainsi s'amuser un peu de moi de temps en temps, à leur manière, insidieuse et subtile. Je ne leur fais pas peur. Cela arrive rarement que je les surprenne comme elle tout à l'heure devant le square, quand je l'ai saisie en plein mouvement, à un moment où elle ne s'y attendait pas, quand elle a fait son bond de côté et qu'elle s'est tortillée sous mon regard, fragile et nue comme un bernard-l'ermite qu'on a tiré hors de sa coquille. Mais cela n'a pas été long, elle s'est ressaisie très vite, dès qu'elle a eu tourné l'angle de la rue ; elle a retrouvé sa coquille bien vite, sa carapace où elle se tient à l'abri.

De repente perco o chão, respondo timidamente, um pouco ofegante, já com um sorriso um pouco envergonhado, constrangido. Com seu apurado faro, ele logo sente algo em mim, um animalzinho amedrontado bem dentro de mim que treme e se encolhe. Ele procura, como se nada quisesse, como se escava com a ponta de uma lança de ferro para encontrar um caranguejo no buraco de um rochedo: “E então, alguns projetos para este ano? Viagens? Córsega, Itália? Hein? Hein?” Ele sente alguma coisa se mexer, aproxima, chega. Sua grande massa inchada avança sobre mim, me esmaga contra a parede: “Grécia? O Partenon? Hein? Hein? O Partenon? Os museus? Os Mistérios de Elêusis? Hein? Você foi a Elêusis? Arte? Florença? Os quadros? *A Galleria degli Uffizi*^{ix}? Você foi ver isso? Hein? Hein?” Eu vou-me afastando, fico bem pequeno contra a parede, olho para baixo... agora ele sente que chegou lá, enfia a ponta de ferro, espeta diretamente, ri: “E *Sceaux*? O que você acha? *Sceaux-Robinson*? Você conhece?” O animalzinho amedrontado se encolhe no fundo, não se mexe mais – ele o tem... “E *Bagneux*? Não te diz nada? E *Suresnes*? Não te diz nada mesmo, hein? *Bagneux*? *Sceaux-Robinson*?” Ele se diverte bastante. E no fim ele me solta: sente pena de mim ou nojo talvez, ou então conseguiu o que queria, sente-se calmo, ou talvez ele queira terminar bem, não deixar rastros – típico... Ele se afasta um pouco, olha para longe, de súbito um ar sério, um ar de emoção, sincero, que lhe confere tanto charme: “Oh! Sim, para mim são boas lembranças, tudo isso, *Suresnes*...A ponte *Saint-Cloud*...Às vezes ainda vou lá. Eu me lembro, outrora, das tardes de domingo, hein, naquela época você ainda nem era nascido...” Ele ri com aquela sua risada de sempre... me dá uns tapinhas nas costas... Eu quase começo a duvidar... O que vim procurar? Eu até caio no charme. Concorro de bom grado, e ele vai embora encantado, após um último e bom tapa amigável, protetor, nas costas.

Só depois, quando ele já se foi, que sinto em mim, sem saber ao certo, um vago mal-estar, uma leve comichão que me faz coçar aqui e acolá, uma queimadura como aquela deixada pela urtiga ao ser tocada.

Eles gostam de brincar comigo de vez em quando de maneira pífida e sutil. Não sentem medo de mim. Raramente acontece de surpreendê-los como ela agora há pouco em frente ao jardim, quando a contive em pleno movimento, quando ela menos esperava, quando ela deu um pulo e se contorceu sob meus olhos, frágil e nua como um bernardo-eremita tirado de sua concha. Mas não durou muito, ela se recuperou bem rápido assim que virou a esquina; encontrou rapidamente sua concha, a carapaça onde ela se sente segura.

Elle est bien protégée, inattaquable, fermée, gardée de toutes parts... Personne ne peut l'entamer. Personne ne la reconnaît, quand elle passe, avec sa tête crispée, ses yeux saillants et durs fixés droit devant elle, son air têtu et sûr d'insecte.

Personne ne les reconnaît, quand elles sortent et vont, comme elle, longeant les murs, avides et obstinées.

Elles se tiennent derrière les portes. Elles sonnent. Le nerveux-de-la-famille, replié au pied de son lit, tapi au fond de sa chambre qui donne sur la petite cour humide, entend leur coup de sonnette. Il l'attendait, les yeux fixés sur son réveil : un petit coup précis qui n'arrivera jamais en retard, mais plutôt en avance, toujours plutôt cinq minutes en avance. Il le reconnaît tout de suite : furtif, un peu quêteur, et déjà agressif, implacable. Un petit coup bref et froid quise répétera à intervalles réguliers, calmement espacés, autant de fois qu'il sera nécessaire pour qu'on ouvre.

Elles sont derrière la porte. Elles attendent. Il sent comme elles se déplient, se glissent insidieusement vers lui. Elles palpent. Elles tendent vers le point sensible, un point vital en lui, dont elles savent exactement l'emplacement, leurs ventouses.

Personne ne les reconnaît, sauf lui, quand elles se tiennent sur les seuils, lourdes comme ces poussahs lestés de plomb à leur base qui se redressent toujours quand on les couche par terre, quand on les jette par terre, les renverse. Elles se redressent toujours. On a beau les griffer, les mordre, les jeter dehors en hurlant, les secouer, les lancer en bas de l'escalier – elles se relèvent, légèrement endolories, tapotent les plis de leur jupe, et reviennent.

Personne ne les reconnaît, quand elles passent, correctes, soigneusement chapeautées et gantées. Elles reboutonnent attentivement, avant d'entrer, leurs gants, sous le porche. Les concierges qui prennent frais, assises sur le pas de leurs portes, les après-midi d'été, les regardent passer : des grands-mères à qui on ne laisse pas assez souvent voir leurs petits-enfants, des filles qui vont rendre visite au moins deux fois par semaine à leur vieux père, ou bien toutes sortes de femmes délaissées, de femmes maltraitées qui viennent s'expliquer.

Ela está bem protegida, inatingível, fechada, guardada por todos os lados...impenetrável. Ninguém a reconhece quando ela passa com sua cara enrugada, aqueles olhos arregalados e rígidos sempre olhando para frente, como um inseto obstinado e certo.

Ninguém as reconhece, quando elas saem e se movem, assim como ela, coladas às paredes, ávidas e obstinadas.

Elas ficam atrás das portas. Batem. O neurótico-da-família ouve o toque da campainha, encolhido aos pés da cama, escondido no fundo do seu quarto que dá para o pequeno e úmido pátio. Ele já esperava, olhos cravados no relógio: um pequeno toque com precisão que jamais virá atrasado, mas sim adiantado, sempre cinco minutos adiantado. Ele logo o reconhece: furtivo, um pouco bisbilhoteiro, e já agressivo, implacável. Um toquinho breve e seco que se repetirá em intervalos regulares, levemente espaçados, quantas vezes forem necessárias para que alguém abra a porta.

Elas estão atrás da porta. Esperam. Ele percebe como se desdobram, deslizam sorrteiramente em sua direção. Elas apalpm. Tocam com suas ventosas na ferida, um ponto vital nele, cuja localização elas conhecem bem.

Ninguém as nota, exceto ele, quando elas ficam embaixo das portas, pesadas como aqueles João-bobo, cheios de chumbo na base, que se endireitam sempre que se deitam no chão, quando são jogados e derrubados no chão. Elas sempre se recompõem. Por mais que a gente arranhe, morda, arremesse para fora aos berros, sacuda, lance para baixo da escada – elas se levantam, levemente doloridas, elas se recompõem, e voltam.

Ninguém as nota, quando passam, impecáveis, com seus chapéus e luvas. Antes de entrar, ainda na varanda, elas abotoam delicadamente as luvas. As zeladoras que se refrescam, sentadas na soleira de suas portas, as veem passar nas tardes de verão: avós que não podem ver com frequência seus netos, filhas que visitam seus velhos pais pelo menos duas vezes por semana ou então mulheres esquecidas, mulheres maltratadas que precisam se explicar a alguém.

Autrefois, quand elles étaient encore toutes jeunes, beaucoup moins résistantes, moins fortes, un oeil très exercé aurait pu les déceler – avides déjà et lourdes, toutes lestées de plomb – en train de guetter, d’attendre, sur les banquettes de peluche des cours de danse, ou dans des salles de bal, ou bien dans des casinos de plages à la mode, assises à l’heure du thé autour des petites tables, près de leurs parents. Quelque chose d’épais et d’âcre filtrait d’elles comme une sueur, comme un suint. Toutes sortes de petits désirs rampants, mordants, se déroulaient en elles comme des petits serpents, des noeuds de vipères, des vers : des désirs secrets et corrosifs, un peu dans le genre de ceux de la Bovary. Elles regardaient passer devant elles, glissant sur les parquets, des jeunes gens élégants qui ressemblaient beaucoup, aussi, à ceux que la Bovary avait remarqués autrefois, au bal. Ils avaient le même air, les mêmes mouvements dégagé et souples du cou ; ils laissaient comme eux flotter au hasard leurs regards indifférents ; ils avaient la même expression de satisfaction distante, un peu obtuse. Les tentacules qui sortaient d’elles déjà, ces petites ventouses qui sucent, qui palpent, les effleuraient à peine. C’est à peine s’ils sentaient une sorte de chatouillement, comme si des fils légers de la Vierge les frôlaient, s’accrochaient à leurs vêtements, mais ils les détachaient sans même y prendre garde, tout en avançant. Elles les regardaient qui glissaient tout près d’elles sans les voir, fixant dans le vide leurs yeux élégamment inexpressifs et froids de carpes, se dirigeant avec sûreté, loin d’elles, guidés par de mystérieux, d’indécelables courants.

Plus tard, la nuit, dans leurs lits, elles devaient sangloter, tordre leurs bras avec emphase, chercher à comprendre, implorer la Providence...

Mais petit à petit elles avaient acquis de l’expérience, de l’assurance. Elles avaient réussi petit à petit, avec ces à peines perceptibles mouvements, si délicats, de l’oiselet, cet infailible instinct qui lui fait trier exactement ce dont il a besoin pour se construire son nid, elles avaient réussi à attraper, par-ci par-là, dans tout ce qu’elles trouvaient autour d’elles, des bribes, des brindilles qu’elles avaient amalgamées pour se construire un petit nid douillet, à l’intérieur duquel elles se tenaient, bien protégées, gardées de toutes parts, bien à l’abri.

Antigamente, quando ainda eram jovens, muito menos resistentes, não tão fortes, um olho mais experiente poderia desmascará-las – já sedentas e pesadas, todas cheias de chumbo – espreitando, esperando, nos banquinhos de pelúcia das aulas de dança, ou nos salões de baile, ou então nos cassinos de praia da moda, sentadas em volta de mesinhas na hora do chá, perto de seus pais. Como o suor, algo de espesso e amargo, seboso, saía delas. Toda sorte de pequenos desejos que se arrastam, que mordem, se desenrolavam nelas como pequenas serpentes, *um ninho de víboras*, de vermes: desejos secretos e corrosivos, um pouco ao estilo *La Bovary*. Elas viam passar a sua frente, deslizando pelo chão, pessoas elegantes muito parecidas, também, às que antigamente Madame Bovary havia notado no baile^x. Pessoas com a mesma expressão, os mesmos movimentos leves e desprendidos; seus olhares indiferentes seguiam os mesmos movimentos; tinham a mesma expressão de satisfação do passado, um pouco obtusa. Os tentáculos já saíam delas, aquelas pequenas ventosas que sugam, que apalpam, mal as tocavam. Mal sentiam cócegas, como se cabelos de anjo^{xi} as tocassem, grudassem em suas roupas, mas desgrudassem sem mesmo prestar atenção, avançando. Fingindo não os ver, mas vendo, deslizavam bem perto delas, fixando no vazio seus olhos igualmente inexpressivos e frios como de carpas, deslizando com segurança, longe delas, guiados por misteriosas e indefinidas correntes.

Mais tarde, na madrugada, em suas camas, elas deviam soluçar, contorcendo seus braços, procuravam entender, imploravam à Providência...

Mas pouco a pouco elas tinham ganhado experiência, segurança. Tinham conseguido pouco a pouco, com seus movimentos quase invisíveis, tão delicados, como um passarinho, aquele instinto infalível de saber escolher com precisão o que é preciso para construir seu ninho, elas tinham conseguido pegar, aqui e acolá, tudo o que encontravam por perto, pedacinhos, raminhos que foram amontoados para se construírem um pequeno ninho acolhedor, dentro do qual elas ficavam, bem protegidas, veladas de todos os lados, bem seguras.

C'était extraordinaire de voir avec quelle rapidité, quelle adresse, quelle vorace obstination, elles happaient au passage, faisaient sourdre de tout, des livres, des pièces de théâtre, des films, de la plus insignifiante conversation, d'un mot dit au hasard, d'un dicton, d'une chanson, de tableaux, de chromos – *Enfance, Maternité, Scènes champêtres*, ou *Les Joies du foyer*, ou bien même des affiches du métro, des réclames, des préceptes édictés par les fabricants de poudre de lessive ou de crème de beauté (« Madame, si vous voulez savoir ce qui retiendra près de vous votre mari... »), des conseils de Tante Annie ou de l'Abbé Soury, - c'était extraordinaire de voir comme elles savaient saisir dans tout ce qu'il fallait pour se tisser ce cocon, cette enveloppe imperméable, se fabriquer cette armure dans laquelle ensuite, sous l'oeil bienveillant des concierges, elles avançaient – soutenues par tous, invincibles, calmes et sûres : des grand-mères, - se tenaient derrière les portes, appuyaient de tout leur poids sur les portes comme de lourdes catapultes.

Il m'est arrivé parfois, étant assis près d'elles dans une salle de spectacle, de sentir, sans le regarder, tandis qu'elles écoutaient près de moi, immobiles et comme pétrifiées, la trajectoire que traçaient à travers toute la salle ces images, jaillies de la scène, de l'écran, pour venir se fixer sur elle comme des parcelles d'acier sur une plaque aimantée. J'aurais voulu me dresser, m'interposer, arrêter ces images au passage, les dévier, mais elles coulaient avec une force irrésistible droit de l'écran sur elles, elles adhéraient à elles, et je sentais comme tout près de moi, dans l'obscurité de la salle, immobiles, silencieuses et voraces, elles les agglutinaient.

Je devais avoir un air un peu bizarre ; je m'en apercevais aux regards légèrement étonnés, amusés des passants. Je marchais très vite, je courais presque, comme cela m'arrive dans mes moments d'excitation, quand je m'abandonne à des divagations de ce genre, à mes « visions », comme j'aime les appeler pompeusement. Je devais sourire tout seul : quelqu'un, en me frôlant, me glissa d'une voix aiguë : « Oh ! qu'il a l'air content... »

J'étais très content, en effet, très satisfait. Je courais, je volais à travers le boulevard, droit vers le petit café où je savais que je pourrais le trouver à cette heure-là, j'avais terriblement envie de le voir, de lui faire part tout de suite, il fallait battre le fer tant qu'il est chaud, ne pas perdre de temps... Il était là, en effet, assis à notre place habituelle dans l'une des salles du fond ; il m'attendait, le vieux frère, l'*alter*, comme nous nous appelions autrefois mutuellement, le vieux comparse.

Era extraordinário ver com que rapidez, que destreza, que voraz obstinação, elas apanhavam no voo, faziam surgir de tudo, livros, peças de teatro, filmes, uma insignificante conversa, uma palavra dita ao acaso, um provérbio, uma música, quadros, cores - *Infância*, *Maternidade*, *Cenas campestres* ou *As alegrias do lar*, ou até mesmo cartazes do metrô, dos reclames, dos rótulos dos fabricantes de sabão em pó ou de creme de beleza (“Senhora, se quiser saber como segurar seu marido...”), dos conselhos da tia Annie ou do Padre Soury^{xii}, - era extraordinário ver como elas sabiam aproveitar tudo o que estava ao alcance, exatamente o que era preciso para tecer aquele casulo, um envelope impermeável, fabricar aquela armadura dentro da qual em seguida, debaixo dos olhos benevolentes dos zeladores, elas avançavam - amparadas por todos, invencíveis, calmas e donas de si: avós, filhas, mulheres maltratadas, mães, - espreitavam atrás da porta, apoiadas com todo o peso do corpo como enormes catapultas.

Algumas vezes aconteceu comigo, estando sentado perto delas numa sala de cinema, de sentir, mesmo sem olhar, enquanto elas ouviam perto de mim, imóveis como se estivessem petrificadas, a trajetória que traçavam por toda a sala aquelas imagens, que brotavam da cena, da tela, que vinham se fixar nelas como pedacinhos de aço numa placa imantada. Eu queria ter me levantado, intervindo, parar aquelas imagens que passavam, desviar delas, mas colavam com uma força irresistível direto da tela sobre elas, grudavam nelas, e eu sentia como se estivessem perto de mim, na escuridão da sala, imóveis, silenciosas e vorazes, elas se tornam uma só.

Eu devia estar com uma cara um pouco estranha; percebia pelos olhares levemente surpresos, engraçados dos que passavam. Eu andava muito rápido, quase correndo, assim como nos meus momentos de excitação, quando me abandono às divagações desse tipo, às minhas “visões”, como as chamo de maneira pomposa. Eu devia estar rindo sozinho: alguém, passando por mim, cochichou com uma voz aguda: “Ah! como ele parece feliz...”

Eu estava muito feliz, na verdade, muito satisfeito. Corria, voava pelo bulevar, direto para o café onde sabia que poderia encontrá-lo naquela hora, uma enorme vontade de vê-lo, de contar-lhe logo tudo, pois ferro se malha enquanto está quente, era preciso não perder tempo... Ele estava lá, na verdade, sentado em nosso lugar de sempre num dos salões do fundo; ele me aguardava, meu velho amigo, meu *Alter* como antigamente a gente se chamava um ao outro mutuamente, o velho comparsa.

J'ai vu, à la lueur aguichée qui coula de ses yeux mi-clos, qu'il y avait compris tout de suite, en m'apercevant, que ce serait un bon jour, que j'apportais un morceau d'importance. Il me connaît. Il y a longtemps que je l'ai habitué à jeux. Je l'ai dressé. Notre complicité remonte encore au temps où nous nous amusions, isolés loin des autres dans un coin de la cour du lycée, à dépecer délicatement, par petits morceaux, nos camarades, nos maîtres, nos parents, les amis de nos parents, et jusqu'aux boutiquiers de notre quartier, à qui nous avions recours quand le stock commençait à s'épuiser. Depuis, à ses moments perdus, je l'entraîne. Il est du reste très doué. Sa branche à lui, du temps de nos ébats d'écoliers, était l'imitation. Il était excellent. Je lui promettais qu'il serait un grand acteur. Nous nous complétions bien : le dépeçage préalable l'aidait à découvrir des finesses, des expressions ou des intonations d'une grande subtilité. Maintenant il ne fait que bricoler un peu, à ses moments perdus, poussé par moi, toujours content s'il peut à l'occasion me donner un petit coup de main. Mais ce que j'apprécie surtout en lui, c'est qu'il continue à me faire crédit toujours, comme autrefois, au temps où je me pavanais devant lui, plein d'assurance, dans la cour du lycée, comme si rien n'avait changé, comme s'il n'avait jamais remarqué ce que je suis devenu depuis.

Je me laisse glisser contre lui sur la banquette de toile cirée, le dos à la glace. La petite salle est chaude, toute remplie de fumée. Nous sommes là tous les deux, comme autrefois, serrés l'un contre l'autre, isolés de tous les autres.

J'éprouve cette sensation délicieuse, douillette, qu'on a au moment de plonger dans un bain tiède. Je ne me presse pas. Je savoure. Il attend patiemment. Enfin doucement je plonge... « Je l'ai vue, tu sais, je l'ai revue, elle a surgi brusquement, à un moment où je ne m'y attendais pas, pendant que je me prélassais sur un banc, dans un square. Toujours à leur manière : des personnages à la Pirandello. C'était si fort, cette fois, que j'ai failli ne pas y croire. J'ai couru derrière elle, naturellement, c'était plus fort que moi, je l'ai rattrapée, elle a eu peur, elle n'était pas assez préparée, elle tremblait littéralement... Tu sais : leurs peurs... comme ils tremblent, se tortillent, leurs hontes... on n'ose pas saisir leur regard... tu te souviens... les gens-qui-vous-donnent-chaud ? Elle a fait, en se retournant, un bond, le derrière rentré, un vrai bond d'hyène, horrible... » Il me semble qu'il laisse couler sur moi, de sa paupière baissée, délicieux comme un courant chaud qui me parcourt, son regard appréciateur... « Mais après, dès qu'elle s'est échappée, j'ai vu tout à coup, dans l'expression de son dos, quelque chose qui m'a frappé, quelque chose d'avide et de lourd.

Eu vi, pelo brilho provocante que corria dos seus olhos meio-fechados que ele tinha entendido rapidamente, ao me notar, que seria um bom dia, que eu trazia algo importante. Ele me conhece. Faz tempo que o acostumei aos meus jogos. Eu o adestrei. Nossa cumplicidade data ainda do tempo em que nos divertíamos, isolados longe dos outros num canto do pátio do colégio, retalhando delicadamente, em pedacinhos, nossos colegas, professores, pais, e até os comerciantes do nosso bairro, a quem recorriamos quando o estoque começava a baixar. Desde então, em seu tempo livre, eu o treino. Aliás, ele tem muito talento. Sua especialidade, do nosso tempo de escola, era a imitação. Ele era excelente. Eu jurava que ele seria um grande ator. Nós nos completávamos bem: o retalhamento prévio ajudava a descobrir os detalhes, as expressões ou entonações de grande sutileza. Agora ele só brinca um pouco, em seu tempo livre, levado por mim, sempre contente em me dar uma mãozinha quando pode. Mas o que realmente aprecio nele, é que ele continua a acreditar em mim, como antes, no tempo em que eu me exibia na sua frente, cheio de segurança, no pátio do colégio, como se nada tivesse mudado, como se ele não tivesse notado o que eu me tornei desde então.

Eu me deixo deslizar para o lado dele sobre o banco de couro, de costas para o espelho. O pequeno salão está quente, cheio de fumaça. Estamos lá, nós dois, como antigamente, colados um no outro, isolados de todos os outros.

Sinto aquela sensação deliciosa, acolhedora, que temos ao entrar num banho morno. Não tenho pressa. Saboreio. Ele espera pacientemente. Enfim, entro devagarinho... “Eu a vi, sabe, eu a revi, ela surgiu de uma vez, quando eu menos esperava, enquanto eu me refastelava em um banco, no jardim. Sempre à maneira deles: personagens *à la* Pirandello^{xiii}. Foi tão forte, dessa vez, que eu quase não acreditei. Corri atrás dela, e claro, foi mais forte que eu, alcancei- a e ela teve medo, não estava assim tão preparada, tremia literalmente... Você sabe: os medos... como eles tremem, se contorcem, sentem vergonha... a gente não ousa captar o olhar deles...você se lembra... pessoas-que-te-excitam? Ela deu um salto ao se voltar, o traseiro encolhido, um salto de hiena, horrível...” Parece que seu olhar de expert verte sobre mim, de sua pálpebra abaixada, algo delicioso como uma corrente aquecida que me percorre... “Mas depois, assim que ela se desvencilhou, eu vi de repente, por trás, algo que me atingiu, algo voraze pesado.

Une sorte de détermination terrible... Elle allait chez le vieux, c'est certain. Écrasant tout. Une force aveugle, implacable. Une catapulte. C'est là que cela m'est venu... » Il sourit : « Ah ! c'est donc toujours cela ? Cela te reprend ? Tu te rappelles la fois où nous avons tant ri... Nous avons imaginé que je flânerais un jour dans un musée ou bien dans une exposition quelconque et que je verrais tout à coup sur le mur, à côté du *Portrait de Mme X.* ou de *La Jeune Fille au perroquet*, quelque chose que je reconnaîtrais tout de suite, à vingt pas, comme étant de toi, portant inscutablement ta griffe, ta marque... Il rit... À côté de *La Jeune Fille à l'éventail*, un portrait exquis, ton oeuvre, comment l'appelais-tu donc ?... ah ! oui... c'était bien de toi ... *L'Hypersensible aux...* » C'est vrai, comment avais-je pu oublier, cela me revient maintenant, *L'Hypersensible-nourrie-de-clichés...* Son nom... C'était ainsi que je l'avais déjà appelée autrefois... C'est vrai... C'est ainsi qu'elles sont toujours, mes découvertes... C'est à cela qu'aboutissent le plus souvent mes états de triomphe, d'euphorie : à prendre pour des trouvailles de vieilles choses oubliées... À ressasser sans fin...

Mais je me cramponne encore : « Écoute, mais blague à part, cette fois je crois que je tiens le bon bout, que je suis sur la bonne piste... » Je lui raconte tout : les goules tapissées de ventouses qui attendent derrière les portes, les catapultes, les poussahs, les vierges à l'ancienne mode, affalées sur les banquettes des salles de bal, les grand-mères aux lèvres pincées qui reboutonnent leurs gants avant de sonner, les larves qui agglutinent dans l'obscurité des salles de cinéma leurs cocons de clichés... Je sens qu'il n'aime pas cela, mais je veux absolument le convaincre, j'insiste : « Je t'assure, il me semble que maintenant je les vois : tous ces remous en eux, ces flageolements, ces tremblements, ces grouillements en eux de petits désirs honteux, rampants, ce que nous appelions autrefois leurs "petits démons", un seul mot, une seule bonne grosse image bien assenée, dès qu'elle pénètre là-dedans, c'est comme une particule de cristal qui tombe dans un liquide sursaturé : tout se pétrifie tout à coup, se durcit. Ils se recouvrent d'une carapace. Ils deviennent inertes et lourds... Je les vois – le vieux aussi, malgré ses airs désabusés, ses airs de "celui qui a tout compris, tout pardonné", qu'il prend toujours, le vieux aussi, il est exactement comme elle, ils se ressemblent – je vois la scène entre eux, comme ils s'affrontent, comme ils luttent front contre front, engoncés dans leurs carapaces, leurs lourdes armures : "Je suis le Père, la Fille, mes Droits." Ils sont enfermés là-dedans. Ils ne peuvent se décrocher... La lutte aveugle et implacable de deux insectes géants, de deux énormes boursiers... »

Uma extraordinária determinação... Ela ia para a casa do velho, com certeza. Passando por cima de tudo. Uma força cega, implacável. Uma catapulta. Foi aí que me veio isso...” Ele sorriu: “Ah! Então é isso? Está voltando? Você se lembra de uma vez em que a gente caiu na risada... A gente tinha imaginado eu caminhando um dia por um museu ou mesmo uma exposição qualquer e que eu veria de repente na parede, ao lado do *Retrato da Sra. X.* ou *Moça com o papagaio*, algo que eu reconheceria imediatamente, mesmo de longe, como sendo seu, com sua incontestável pegada, sua marca... Ele ri... Ao lado da *Moça com o leque*, um retrato requintado, sua obra, como você a chamava, mesmo?... ah! sim... era sua mesmo... A *Hipersensível com...*” Verdade, como pude me esquecer, agora me vem, *A Hipersensível-nutrida-por-clichês*^{xiv}... O nome dela... Foi assim que a chamei antes... É verdade... São sempre assim, minhas descobertas... Meus estados de triunfo, de euforia, sempre terminam assim: tomar por descobertas velhas coisas esquecidas... Em ruminações sem fim...

Mas eu ainda insistia: “Mas veja, brincadeiras à parte, dessa vez eu acho que consegui chegar ao fim, que estou no caminho certo...” Conto tudo a ele: falo das sanguessugas cheias de ventosas que espreitam atrás das portas, das catapultas, dos Joões-bobos, virgens à moda antiga, jogadas pelos divãs dos salões de baile, avós de lábios enrugados que abotoam as luvas antes de tocar a campainha, larvas que se aglutinam na escuridão das salas de cinema, casulos de clichês... Sinto que ele não gosta disso, mas quero convencê-lo de qualquer maneira, insisto: “Garanto, parece até que os estou vendo agora: um turbilhão vindo deles, aqueles estremecimentos, tremores, agitações de pequenos desejos escondidos, crescentes, o que chamávamos antigamente de “pequenos demônios”, uma só palavra, uma grande imagem bem impingida, assim que ela penetra lá dentro, é como uma partícula de cristal que cai num líquido supersaturado: de repente tudo se petrifica, endurece. Eles se cobrem com uma carapaça. Tornam-se inertes e pesados... Eu os vejo - o velho também, apesar do seu ar de desiludido, sua expressão de alguém “que entendeu e perdeu tudo”, que ele sempre faz, o velho também, exatamente como a filha, eles se parecem - posso ver a cena entre eles, como eles se afrontam, como lutam cara a cara, cerrados em suas carapaças, suas armaduras pesadas: “Eu sou o Pai, a Filha, meus Direitos.” Estão fechados lá dentro e não conseguem se soltar... A luta cega e implacável de dois insetos gigantes, dois enormes escaravelhos...”

Mais il a toujours son air un peu mécontent. Il paraît mal à l'aise, gêné, il pose la main sur mon bras : « J'ai pensé à toi, justement l'autre jour : je l'ai rencontré, lui, le vieux, comme tu l'appelles, il m'a fait une petite séance qui t'aurait intéressé... toujours à sa manière brutale, bizarre... sa façon de lancer les mots comme des lassos... tu sais... toujours son gros rire... Eh ! bien, comment ça va ? Hein ? Et alors ? Le temps passe ? On change, hein ? On vieillit... Et la petite famille ? Et les enfants ? On change... On passe dans une autre catégorie... On change de catégorie. Vous connaissez cela, hein, les catégories ? Vous connaissez cela ? La catégorie du fils, du père, du grand-père, la catégorie de la mère, de la fille ?... Il riait de son rire bizarre, toujours un peu en dessous, il insistait : Hein ? hein ? les catégories ? le Père... la Fille... il me semblait qu'il m'appuyait sur la nuque par-derrière et me mettait le nez dedans, comme à un chiot qu'on dresse. Je sentais qu'il essayait de me "posséder". Je t'assure qu'il n'est pas dupe, il n'y croit pas. À ta place, je me méfiera. » Il regarde devant lui et se sourit à lui-même d'un petit sourire secret, presque tendre : « Et elle, tu te souviens de ce goût si fin qu'elle avait autrefois, des griffonnages si surprenants de sa main en marge des *Illuminations* ? Tu te rappelles son mot, quand elle flairait (elle avait un flair très sûr) quelque chose d'un peu douteux, son mot : c'est du réchauffé... ça fait cliché... il laisse glisser sur moi un coup d'oeil rapide... votre mot à tous les deux... Elle le disait en ricanant, avec son accent gouape, cet accent mordant et mièvre... çaa... fé... cli-i-ché... les voyelles grasseyantes, vautrées au fond de sa gorge. Cela te rendait malade... Tu la haïssais tellement... » Il réfléchit : « Curieux, au fond, que ce soit aussi un mot que tu affectionnes... ton mot à toi... » Nous nous taisons. Je sens qu'il craint de m'avoir atteint quelque part très loin, à un endroit particulièrement sensible. Il cherche à rebrousser chemin. Il veut me donner un léger dédommagement : « Mais au fond, moi je ne sais pas.. tu as peut-être raison... tu as sûrement raison, en tout cas, pour toute une catégorie de gens... Comme par exemple ma mère, ma tante... les "revendicatrices"... pour elles, je ne dis pas... à elles ta petite idée s'applique vraiment très bien... Imagine-toi que l'autre jour... » Je le sens qui va glisser maladroitement vers l'anedocte, le raconter (ce que je déteste le plus), mais je fais un effort pour avoir l'air de m'intéresser, je lui pose des questions, je raconte à mon tour : il ne faut à aucun prix laisser se refroidir cette eau torpide et douce où nous nous sommes plongés – notre intimité – ce bain tiède.

Mas ele tem sempre aquele ar de descontentamento. Parece pouco à vontade, envergonhado, ele coloca a mão no meu braço: “Pensei em você, um dia desses: eu o encontrei, o velho, como você diz, ele me fez uma daquelas ceninhas que teriam lhe interessado... sempre do seu jeito brutal, bizarro... aquele seu jeito de jogar as palavras como quem arma o laço...você sabe... sempre com aquela gargalhada... Ei! Então, como vai? Hein? E então? O tempo passa? A gente muda, hein? Envelhecemos... E a família? Os filhos? A gente muda... A gente passa pra outra categoria... Mudamos de categoria. Conhece as categorias, hein? Você conhece bem? A categoria de filho, pai, avô, a categoria de mãe, filha?... Ele dava aquela risada estranha, hipócrita, e insistia: Hein? hein? As categorias? o Pai... a Filha...parecia que ele me erguia para trás pela minha nuca e me esfregava aquilo na cara, como se adestra um cachorrinho. Sentia que ele tentava me ‘possuir’. Posso garantir que ele não é imbecil, ou não acredita ser. No seu lugar, eu desconfiaria.” Ele olha a sua frente e sorri para si mesmo um riso secreto, quase terno: “E ela, você se lembra daquele gosto refinado que ela havia antigamente, rabiscos tão surpreendentes feitos por ela às margens das *Iluminações*^{xv}? Quando ela farejava (ela tinha umfaro preciso), você se lembra da palavra um pouco dúbia: algo requentado...é clichê... ele desliza sobre mim uma olhadinha rápida.. a palavra de vocês dois... Ela dizia com uma risadinha, com seu sotaque malandro, aquele sotaque mordaz e enfadonho... éehhh...cli-i-chê...como se tivesse uma batata dentro da boca. Aquilo o deixava doente... Você sentia tanto ódio dela...” Ele reflete: “No fundo é curioso que seja uma palavra que te atraia... uma palavra de mais ninguém...” Ficamos em silêncio. Sinto que ele esteja com medo de ter ido longe demaiscomigo, ter tocado uma zona particularmente sensível. Ele tenta voltar atrás. Quer me recompensar: “Mas no fundo, eu não sei... talvez você tenha razão... você tem toda razão, emtodo caso, para toda uma categoria de pessoas... Como por exemplo minha mãe, minha tia... ‘as que clamam’... para elas, não digo... nelas sua teoria se aplica muito bem... Imagina você que esses dias atrás...” Sinto que ele vai descambar desastrosamente pro terreno da galhofa, o boato (o que mais detesto), mas faço um esforço para parecer que me interesse, faço perguntas, chega minha vez de dizer: custe o que custar, não se pode deixar esfriar essa água parada e doce,esse banho morno onde mergulhamos nossa intimidade.

Nous restons là longtemps encore, de plus en plus amollis, affaiblis, à tremper, à ressasser sans fin... La salle est presque vide. La fumée me mange les yeux. J'éprouve un malaise vague, comme un mal de coeur léger – un agacement, comme lorsqu'on a croqué longtemps sans pouvoir s'arrêter des cacahuètes ou des grains de tournesol, ou quand on se range les ongles. J'ai l'impression de mâcher à vide. Je voudrais me lever, partir, mais je n'ose pas affronter ce sentiment d'arrachement, de froid, et aussi cette gêne pénible qui nous saisit chaque fois au moment de nous séparer, après nos petites parties de plaisir.

Je le savais bien. Je le savais déjà très bien, tout au fond de moi, tandis que je courais, plein de joie, d'espoir, vers le café, je savais que je ferais mieux de rentrer chez moi, me terrer dans mon coin, examiner tout seul, sans la montrer à personne, ma découverte, faire encore un effort, pousser plus loin, tout seul. Mais c'est plus fort que moi : je ne peux pas résister à ce besoin, dès que je sens poindre au loin le moindre semblant de succès, de retarder l'effort final, de me détendre tout de suite, de jouer, de savourer sans fin l'attente, à ce besoin, surtout, toujours, de me galvauder. C'est cela qui me perd, je le sais. La voilà maintenant, ma belle trouvaille, ma petite « vision », voilà ce qu'elle est devenue, après que nous nous fûmes livrés sur elle une fois de plus à nos jeux d'enfants malsains, nos jeux de chats : elle gît entre nous deux maintenant, déchiquetée, inerte et grise, une souris morte.

« De qui médisez-vous ? » cela vient de me lacérer tout à coup. Cela me transperce et me cloue là, sur ma banquette. (Rien que de me rappeler cela, maintenant, comme on dit : « le rouge me monte aux joues », j'ai chaud.)

« De qui médisez-vous ? » Elle s'était approchée de nous, elle s'était glissée entre les tables sans que nous l'ayons vue, nous étions cette fois encore si absorbés, penchés l'un vers l'autre, en train de parler, tout excités, occupés à nos jeux favoris.

« De qui médisez-vous ? » Nous avons tressauté, nous avons fait juste quelques soubresauts légers, comme des grenouilles galvanisées, avant de nous pétrifier, cloués sur notre banquette, avec sur notre visage un faible sourire figé. Le coup était très bon. Un de ces coups adroits et sûrs, comme ils savent en donner, semblable aux coups de dard merveilleusement précis par lesquels certains insectes paralysent, dit-on, leurs adversaires en les frappant exactement dans leurs centres nerveux.

E lá permanecemos ainda por muito tempo, cada vez mais debilitados, enfraquecidos, num mergulhar e remoer sem fim... O salão já está quase vazio. La fumaça come meus olhos. Sinto um vago mal-estar, uma leve náusea – uma irritação, a mesma que sentimos quando trituramos amendoim ou sementes de girassol por horas a fio, ou quando roemos as unhas. Tenho a impressão de mastigar em vão. Queria me levantar, sair, mas não ousa afrontar esse sentimento de separação, de frio, e também esse desconforto doloroso que nos une cada vez que é chegada a hora de nos separar, logo após nossas prazerosas brincadeiras.

Eu bem sabia. Já sabia muito bem, lá dentro de mim, enquanto corria em direção ao café, cheio de alegria, de esperança, eu sabia que voltar para casa teria sido melhor, me escondo meu canto, analisar sozinho, sem mostrar minha descoberta a ninguém, ainda me esforçar, empurrar para mais longe, sozinho. Mas é mais forte que eu: não posso resistir a essa imposição, quando de longe sinto aflorar a menor sombra de sucesso, de adiar o esforço final, de me entregar ao repouso, de brincar, de saborear sem fim a espera, essa imposição, sobretudo, de me corromper. É minha perdição, eu sei. Aqui está ela, minha bela descoberta, minha pequena “visão”, veja o que ela se tornou, desde que a submetemos mais uma vez às nossas brincadeiras doentias, nosso jogo de gato e rato: agora ela jaz entre nós dois, em pedaços, inerte e cinza, um ratinho morto.

“De quem vocês falam mal?” abruptamente isso me dilacera. Algo me atravessa e me crava no banco do café. (Só de me lembrar disso, agora, como se diz: “fico vermelho como um pimentão”, sinto um calor.)

“De quem vocês falam mal?” Ela se aproximou de nós, deslizou entre as mesas sem que a tivéssemos visto, dessa vez estávamos ainda tão entretidos, debruçados sobre a mesa, falando, entusiasmados, ocupados com nossos jogos favoritos.

“De quem vocês falam mal?” Tínhamos nos contorcido, dado alguns leves sobressaltos, como rãs eletrizadas, antes de nos petrificar, cravados em nosso banco, sobre o rosto um leve sorriso amarelo. A picada foi muito boa. Certeira e exata como a picada incrivelmente precisa de certos insetos capazes de paralisar seus adversários ao atingir em cheio o nervo central.

Le premier moment de stupeur passé, quand nous revînmes à nous, je sentis que mon ami me jetait un de ses regards admiratifs (hé !hé ! ce n'est pas mal...), il m'attribue toujours ces sortes d'apparitions, il lui semble aussi, comme à moi, que c'est moi qui les fais surgir, qui les provoque.

Elle s'assit à notre table – « Je ne dérange pas ? » - elle était sûre d'elle cette fois, pleine de désinvolture. C'est sa présence à lui, je le sais qui la rend ainsi. Il y a quelque chose d'insaisissable en lui, qu'ils sentent tous immédiatement, qui les contient, les empêche de déborder : il agit sur eux comme le moule de plâtre sur les os trop mous ou déformés, il les maintient droits, les redresse ; au contraire de moi qui exerce toujours sur eux une influence mystérieuse comme celle de la lune sur les marées : je provoque en eux toujours des courants, des lames de fond, des remous ; avec moi ils se soulèvent, s'agitent, débordent, je les lâche ; lui au contraire, sans le vouloir probablement – ces choses-là, c'est toujours inconscient – il les tient. Nous nous neutralisons en tout cas, lui et moi, et même il l'emportait : elle paraissait maîtresse d'elle même, très calme. Elle semblait m'ignorer. Ils s'étaient mis à parler entre eux du livre qu'elle tenait sous le bras (je crois que c'était quelque chose comme les *Stèles* de Segalen). Je sais que dans cet état de salubre assoupissement où il la tient, elle ne compte guère avec moi, elle me traite comme quelqu'un de négligeable ; je sais qu'elle me trouve toujours, quand elle est dans cet état, un peu infantile et fruste, assez inculte. J'ai senti cela tout de suite à l'air légèrement négligent avec lequel elle écoutait, avant de se détourner de moi, les quelques remarques que j'essayais de glisser dans leur conversation en bafouillant. Je suis si influençable, moi aussi, si suggestible. L'impression que les gens ont de moi déteint sur moi tout de suite, je deviens tout de suite et malgré moi exactement comme ils me voient.

Je faisais pourtant de mon mieux pour glisser, dès que je le pouvais, mon grain de sel dans leur conversation, mais sans aucun succès, d'une voix timide et mal posée, cette voix que j'ai toujours dès que je ne me sens pas sûr de moi. Cela me travaillait, ce besoin qui me tourmente comme une démangeaison, dès que je la vois, de me rapprocher d'elle, ce besoin de l'amadouer, de la séduire.

Au moment de nous séparer, tandis qu'elle me serrait la main, dehors, sur le trottoir, je vis, pendant un court instant, très rapide, de nouveau son regard traqué : elle avait hâte maintenant de nous quitter, elle avait peur, sans doute, de se trouver seule avec moi.

Passado o primeiro momento de letargia, quando nos recuperamos, senti que meu amigo me olhava com admiração (veja bem, nada mal...), ele sempre me atribui essas aparições, assim como eu, ele pensa que eu que as faço surgir, as provoco.

Ela se sentara à nossa mesa – “Eu atrapalho?” – dessa vez ela estava confiante, toda despachada. Sei que é a presença dele que a deixa assim. Há algo de inatingível nele, que eles sentem imediatamente, que os detém, que os impede de cruzar a linha: algo que age sobre eles assim como a forma de gesso sobre ossos moles ou deformados, algo que os mantém firmes, os endireita; ao contrário de mim que sempre exerce sobre eles uma influência tão misteriosa como a da lua sobre as marés: sempre provoco correntes, ressacas, agitações; comigo eles selevantam, se agitam, transbordam, eu os abandono; ele, ao contrário, provavelmente sem querer – esse tipo de coisa é sempre inconsciente – ele os detém. De todo modo a gente se anulava, ele e eu, ele até mesmo a conduzia: ela parecia dona de si mesma, muito calma. Parecia me ignorar. Eles começaram a falar entre eles do livro que ela trazia consigo (acho que era algo como *Estelas*, de Segalen). Sei que nesse estado de torpor salutar em que ele a mantém, ela me ignora, ela me trata como um ser desprezível; quando ela se encontra nesse estado, sei que ela me acha sempre um pouco infantil e rude, bem ignorante. Percebi logo de cara o desprezo com o qual ela ouvia, antes de me dar as costas, as poucas observações que, hesitante, eu tentava inserir na conversa deles. Eu também sou tão suscetível, tão sugestionável. A impressão que têm de mim logo me atravessa e contra a minha vontade, imediatamente, eu me transformo exatamente no que eles veem.

Apesar de tudo eu fazia o máximo para dar, tão logo fosse possível, meu pitaco na conversa dos dois, mas sem sucesso, com uma voz tímida e mal colocada, aquela voz que sempre me aparece quando não me sinto seguro. Aquilo me afligia, a necessidade que me atormenta como um comichão, assim que eu a vejo, de me aproximar dela, a necessidade de domá-la, de seduzi-la.

Chegado o momento de nos despedirmos, enquanto ela apertava minha mão, do lado de fora, na calçada, pude ver novamente, num breve instante, muito rápido, seu olhar acuado: agora ela tinha pressa em nos deixar, sem dúvida estava com medo de ficar a sós comigo.

Seulement, cette fois, je ne me laisse pas faire : « Ah ! vous allez par là ? Eh bien, mais justement c'est mon chemin, je peux passer par là aussi... Mais non, mais pas du tout, ça ne m'allonge pas... » Elle voudrait se dégager, mais il n'y a pas moyen, je m'attache à elle, je la suis... nous traversons le carrefour, nous enjambons ensemble les trottoirs, nous nous engageons dans le boulevard de Port-Royal... Je colle à elle comme son ombre... « Du réchauffé, cela, dirait-elle, les petites promenades de ce genre. Un procédé. Un peu à la manière de Dostoïevsky. De vagues réminiscences de scènes un peu semblables dans *L'Éternel Mari* ou dans *L'Idiot*... De la littérature... » Je sais bien... Je sais qu'il est infiniment plus vraisemblable qu'après lui avoir serré la main, je sois rentré chez moi. Je sais que c'est ainsi que cela a dû se passer : j'ai dû « filer » de mon côté, l'échine un peu pliée, penché un peu en avant pour mieux contenir, pour mieux porter jusqu'à chez moi ce poids, cette douleur pesante que je sentais en moi ; j'ai été me cacher dans mon coin comme un chien malade. Seulement j'en ai assez. Je ne veux plus de cela. Assez. Ils m'ont assez « eu », comme on dit. Ils se sont assez joués de moi. Je ne me laisserai plus faire. Je ne lâcherai pas. Je ne lâche pas... Nous marchons tous les deux côté à côté. Nous voici longeant le mur du boulevard de Port-Royal : un long mur triste d'asile ou d'hôpital, un des ces murs que Rilke rencontrait partout, dans ses promenades mélancoliques, lors de ses premiers séjours ici. C'est sur ce mur que se détache toujours pour moi le fiacre au fond duquel se ballotait, sur son cou entouré de bandages, la tête livide de l'homme au pansement. Il n'y a rien de tel aujourd'hui pour donner à un mur quelque chose d'un peu tragique, de scénique, d'assez hallucinant, que de projeter sur lui la forme noire, irréelle et aiguë d'un fiacre.

Ce mur me convient très bien comme fond. Nos silhouettes sombres se découpent sur lui : elle, son dos aplati, ses jambes maigres lancées en avant, sa tête tendue en avant comme un poing, ses yeux saillants et durs fixés droit devant elle ; moi, trotinant à son côté, tourné vers son profil, avec sur mon visage ce sourire étrange, obséquieux, sinistre, niais, exaspérant, qui apparaissait parfois, à des moments semblables, sur la face de l'Éternel Mari. Mais attention. Rien ne va plus. Les jeux sont faits. Nous voici arrêtés maintenant, l'un en face de l'autre, au coin de la rue Berthollet. Elle me regarde. Ses yeux ne courent pas. Ils sont fixés sur moi. Deux grosses billes dures qui appuient sur mes yeux : un reste de son assurance de tout à l'heure... ou bien elle sent ce qui se prépare et elle appuie de toutes ses forces sur moi pour me repousser, me contenir. Mais elle ne m'arrêtera pas.

Só que dessa vez eu não me deixo levar: “Ah! Você vai por aqui? Então, é justamente meu caminho, posso passar por aqui também... Não, de modo algum, não vai me tirar do caminho...” Ela queria se livrar de mim, mas não tem jeito, eu me agarro nela, eu a sigo... atravessamos a rua, passamos juntos pelas calçadas, entramos no bulevar de Port-Royal... Preso a ela como sua sombra... “Mais do mesmo, diria ela, os passeios de sempre. Uma tática. Um pouco à maneira de Dostoiévsky. Vagas reminiscências de cenas como as de *O Eterno Marido* ou de *O Idiota*^{xvi}... Literatura...” Sei bem... Sei que o mais verossímil seria voltar para casa depois de ter apertado sua mão. Sei que tudo aconteceu assim: tive que zarpar, o corpo um pouco dobrado, inclinado para frente para suportar melhor, para carregar melhor até em casa, essa dor árdua que sentia em mim; fui me esconder em um canto como um cão doente. Só sei que estou farto. Não quero mais isso. Chega. Já se aproveitaram muito de mim, como dizem. Já brincaram o bastante comigo. Não vou permitir mais nada. Não vou mais largar. Não largo mais... Andamos os dois lado a lado. Aqui estamos ladeando o muro do Bulevar de Port-Royal: um muro triste como de hospício ou hospital, um desses muros que Rilke sempre encontrava, em seus melancólicos passeios, em suas primeiras estadas aqui. Desse esse muro emana sempre para mim o fiacre^{xvii} em que de dentro se podia ver, sobre um pescoço envolto por ataduras, o rosto pálido do homem. Hoje em dia, para dar a um muro algo de trágico, cênico, alucinante, não há nada como projetar nele a imagem lúgubre, imaginária e forte de um fiacre.

Acho que esse muro fica bem de fundo. Nossos contornos nele: ela, com seu dorso achatado, suas pernas finas sempre à frente, sua cabeça rígida para frente como um punho cerrado, seus olhos saltados e enfurecidos fixos em uma só direção; eu, andando ao seu lado, olhando seu perfil, em meu rosto aquele sorriso estranho, servil, sinistro, tolo, irritante que às vezes surgia em momentos parecidos no rosto do *Eterno Marido*. Mas atenção. Apostas encerradas. Jogo feito. Eis que estamos agora parados, um de frente para o outro, na esquina da rua Berthollet. Ela me olha. Seus olhos não se mexem. Vidrados em mim. Duas bolas de vidro rígidas que esmagam meus olhos: o que sobrou de toda aquela confiança do início... ou talvez ela sinta o que a aguarda e ela luta com todas as forças para me afastar, me conter. Mas ela não conseguirá me deter.

Il y a des mots – anodins en apparence comme des mots de passe – que je ne prononce jamais devant elle, je m'en garde bien. Je les contourne toujours de très loin, je prends des précautions pour les éviter, je surveille toujours, quand elle est là, tous les abords, pour les empêcher de surgir, et si quelqu'un, dans son ignorance, dans son innocence, les prononce en sa présence devant moi, je fais semblant, pour la rassurer, de ne rien voir, je prends cet air inconscient, faussement distrait, qu'affectent dans la chambre d'un malade les gens délicats ou timorés au moment où l'on apporte la chaise percée ou le bock à lavement.

Ces mots me font très peur. J'aurais l'impression, en les disant devant elle, d'arracher un pansement et de mettre à nu une plaie à vif... «l'Écorchée vive... » « l'Hypersensible... » il me semble que je mettrais à nu ses plaies.

Mais cette fois, je suis décidé, calme comme le chirurgien devant la table d'opération quand il enfile ses gants et prend sa pince : je saisis délicatement un des coins du pansement... je tire. « Et monsieur votre père ? Comment va-t-il ? On m'a dit que vous aviez déménagé ? Vous n'habitez plus avec lui ? » Ses yeux courent de côté et d'autre comme cherchant une issue pour fuir, une crampe lui tire la joue, sa tête est tout crispée, tendue, comme prête à craquer, elle ne dit rien – elle ne doit pas pouvoir parler – je rassemble tout mon courage et je tire, j'arrache tout : je dis, en articulant chaque mot (j'ai si peur qu'il me semble que je crie, ma voix résonne sur tout le boulevard) : « Ça doit être dur pour vous. La famille. On a beau dire. Un père. Rien ne peut remplacer cela. Un père, un refuge, un havre, un port dans les intempéries de la Vie. Le plus sûr soutien... » Je regarde. Comme dans les contes de fées, dès que l'incantation magique a été prononcée, le charme opère, la métamorphose se fait : il se produit dans tous ses traits comme un glissement, il me semble qu'ils se défont, s'étirent et tremblent comme des reflets dans l'eau ou dans un miroir déformant, et puis son visage devient tout plat, sa tête s'affaisse dans ses épaules et prend un peu en avant vers moi d'un air quêté, ses yeux se remplissent de larmes, elle renifle et s'essuie le nez d'un geste infantile, avec les revers de sa main : « Ah ! hffi, vous trouvez ? Vous croyez aussi ? Vous savez, c'est dur avec lui. Il ne peut pas comprendre... Il y a des moments... C'est dur pour une femme seule, vous savez. Et j'en ai plus personne que lui... »

Há palavras – inofensivas em sua aparência como uma senha – que jamais pronuncio na frente dela, eu me resguardo bem. Quando ela está presente, passo longe dessas palavras, tomo cuidado para evitá-las, observo todos os acessos para impedi-las de surgir, e se alguém, em sua ignorância, sua inocência, as pronuncia na minha frente quando ela está presente, para tentar acalmá-la, finjo não ter entendido nada, faço cara de quem não sabe de nada, aparentemente distraído, a mesma cara daquelas pessoas tímidas e delicadas quando, ao visitarem um doente, alguém entra com a cadeira de banho ou com o clister.

Essas palavras me dão muito medo. Eu tinha a impressão de que pronunciá-las na frente dela seria como arrancar um curativo e deixar exposta uma ferida em carne viva... “A Esfolada viva...” “A Hipersensível...” seria como expor suas feridas.

Mas dessa vez estou decidido, calmo como o cirurgião na mesa de operação quando ele coloca as luvas e segura sua pinça: com delicadeza, pego um dos cantos do curativo... e puxo. “E o senhor seu pai? Como vai? Alguém me disse que você tinha se mudado? Você não mora mais com ele?” Seus olhos correm de um lado para o outro como se tentassem fugir, uma câimbra repuxa seu rosto, ela franze a testa, tensa, como se estivesse prestes a se quebrar, ela não diz nada – não consegue dizer nada – busco toda minha coragem e puxo, arranco todo curativo: digo algo, articulando cada palavra (tento não gritar, mas minha voz ressoa por todo bulevar): “Deve ser difícil para você. Família. Mesmo que digam o contrário. Um pai. Nada o substitui. Um pai, um refúgio, um abrigo, um porto seguro para as intempéries da Vida. O esteio mais certo...” Observo. Como nos contos de fada, assim que a palavra mágica é dita, o encanto se realiza, a metamorfose acontece: age em todas as partes de cima para baixo, parece que se desfazem, se refastelam e tremem como refletidos na água ou em um espelho distorcido, até seu rosto se tornar liso, ela se encolhe e se aproxima de mim como se implorasse, seus olhos se enchem de lágrimas, ela murmura algo e enxuga o nariz com um gesto infantil, com o dorso da mão: “Ah! sniff, você acha? Você também pensa assim? Sabe, com ele é difícil. Ele não consegue entender... Tem vezes que... É difícil para uma mulher sozinha, você sabe. E só tenho ele na vida, mais ninguém...”

Cela me donne envie, à la voir ainsi aplatie, vautreée devant moi, offerte, de la prendre par son cou tendu et de la lancer par-dessus les toits, je voudrais la voir, comme les sorcières des contes de fées, voler par-dessus les cheminées, poussant des cris aigus, tricotant l'air de ses jambes crochues, les pans de son manteau noir déployés au vent. Mais nous ne sommes pas, malheureusement, dans un conte de fées. Je dois maîtriser en moi le dégoût, la haine qui monte. Rester calme. Ne pas lâcher.

Il aurait beau maintenant, l'alter, me dire encore de me méfier – elle est si subtile, si fine, elle a compris mon jeu, sûrement, et me joue peut-être en retour la comédie pour se moquer de moi, pour me « faire marcher » - je ne le croirais pas. Non, il n'y a pas de danger. J'ai prononcé les mots qui arrêtent chez elle tout net les plaisanteries, les ricanements, les airs cyniques et dégoûtés, et qui lui font baisser la tête religieusement comme le son de la clochette pendant la messe fait baisser la tête aux croyants. J'ai ouvert la porte du Domaine Sacré où elle n'avance qu'avec le plus profond respect, pleine de crainte, où elle ne se permettrait jamais – oh ! non, pas dans ce domaine-là, ce serait trop indécent, trop risqué – de faire l'esprit fort... Nous sommes entrés dans le Domaine Sacré de « la Vie », comme ils l'appellent, des « Réalités », des « dures Nécessités », comme ils disent en soupirant, en opinant de la tête, l'air résigné : « C'est la vie, que voulez-vous ? les dures réalités de la vie... » Ici elle hésite toujours, elle a peur, elle ne sait pas, elle ose si peu si fier à elle-même, elle se sent si peu sûre, elle a besoin qu'on l'approuve, qu'on la guide... Oh ! elle est très modeste, pas raffinée, pas « snob » du tout, oh ! non, pas quand il s'agit de cela... les élégances, les raffinements, c'est bon pour d'autres, voyez-vous, elle ne peut pas se les permettre, ce n'est pas à la portée de sa bourse. Ce qu'elle cherche, c'est à éviter surtout ce qui pourrait étonner ou paraître anormal, déplacé, les prétentions, les bizarreries ; elle se contente modestement d'articles bien éprouvés, solides et peu coûteux ; la confection, les bons articles de série lui conviennent tout à fait, et même, je l'ai remarqué, elle aurait plutôt une certaine prédilection, qui pourrait paraître presque perverse à quelqu'un qui la connaît, pour la plus misérable camelote très bon marché, la plus vulgaire pacotille de bazar.

Tenho vontade, ao vê-la dessa maneira humilhada, rebaixada na minha frente, entregue, de pegá-la pelo pescoço duro e lançá-la por cima dos telhados, queria vê-la, como as bruxas dos contos de fadas, voar por cima das chaminés, com aqueles gritos agudos, tecendo no ar com suas pernas arqueadas, sua capa preta esvoaçando ao vento. Mas não estamos, infelizmente, num conto de fadas. Preciso controlar minha decepção, o ódio que cresce. Ficar calmo. Não desistir.

Nessa hora, mesmo se o *Alter* dissesse para eu desconfiar – ela é tão sutil, tão fina, ela entendeu meu jogo, com certeza, e para se vingar e zombar de mim, ela se faz de atriz para “me enganar” – eu não acreditaria nele. Não, não tem perigo. Pronunciei as palavras que afastam dela as brincadeiras, a chacota, aquele jeito cínico e nojento, que fazem ela baixar religiosamente a cabeça como o som do sino que faz baixar a cabeça dos fiéis. Abri a porta do “Espaço Sagrado” onde ela entra apenas com profundo respeito, cheia de temor, onde ela jamais se permitiria – oh! não, não nesse lugar, seria muito indecente, arriscado demais – se fazer de forte... Entramos no Espaço Sagrado da “Vida”, como dizem, “Realidades”, “duras Necessidades”, como dizem suspirando, acenando com a cabeça, com ar resignado: “É a vida, o que você quer? A dura realidade da vida...” Aqui ela sempre hesita, tem medo, ela não sabe, não ousa confiar em si mesma, ela se sente pouco segura, tem necessidade de aprovação, de ser guiada... Oh! Ela é muito modesta, não é requintada, nem um pouco “esnobe”, oh! Não, não quando se tratar disso... elegância, requinte, é bom para os outros, veja você, ela não se permite, não estaria ao seu alcance. O que ela procura é evitar sobretudo o que poderia surpreender ou parecer anormal, inadequado, as pretensões, as esquisitices; ela se contenta de maneira modesta com coisas práticas, sólidas e baratas; roupas, bons produtos industrializados lhe caem bem, e mesmo, já percebi, ela teria uma certa predileção, que poderia até parecer perversa a alguém que a conhece, pela mais miserável e barata velharia, a quinquilharia mais ordinária.

Comme le petit employé ou le petit rentier, quand il choisit sa salle à manger ou sa chambre à coucher, s'enquiert, à la fois anxieux et un peu honteux, auprès du vendeur – tant il a peu confiance dans son propre goût, tant il se sent désemparé et n'ose se fier à ses propres impressions, montrer ses prédilections – si le tableau qu'il veut acheter pour le placer au-dessus de la cheminée est « bien », « ferait bien » dans cet « ensemble », parmi ces meubles, s'accorderait avec le papier et la teinte des rideaux, ainsi elle va, le visage soumis, niais, tout plat, demandant, - elle ne sait pas, il faut qu'on la conseille, qu'on la rassure, elle a si peur de se tromper, elle n'ose se fier à elle-même, - elle va demandant : « Ah ! oui, vraiment, vous trouvez que j'ai raison, que c'est naturel, normal que je souffre ainsi et qu'il me manque tellement, que j'aie encore, même à mon âge, tellement besoin de lui... Ah ! vous trouvez ? Vraiment ?... Parce que lui, voyez-vous, il ne peut pas comprendre ça... »

C'est pour obtenir leur réponse, pour se concilier leur adhésion, leur soutien, qu'elle se tient devant eux, comme je la vois devant moi maintenant, les mains modestement croisées dans un geste de bonne femme, le visage effacé, délavé ; c'est pour obtenir leur entière approbation, bien montrer qu'elle est des leurs – le moindre regard critique, le moindre mouvement de recul de leur part lui ferait si peur – qu'elle s'est accoutrée ainsi, sans doute, je la regarde : elle est toute en noir avec des bouts de crêpe, sûrement le deuil d'une grande-mère ou d'une tante ; qu'elle a mis ces gants de fil gris et ces bas de coton noir à grosse trame qui lui font sur les jambes marbrures ; c'est pour mieux se confondre avec eux, montrer sa soumission, passer inaperçue... comme cet accent, aussi, qu'elle prend, un accent débile et mièvre, aux voyelles rampantes. Avec eux rien de mordant, d'agressif, ne perce jamais dans son accent.

Aussi ils s'y trompent toujours, ils ne se méfient jamais. Les femmes qui se croisent sur le seuil de leur porte ou bien dans l'escalier, leur filet à la main, la regardent avec sympathie. Rien de louche en elle, rien d'indécent, de vaguement inquiétant, ne les incite à se méfier. Elle n'aura pas besoin de guetter, arrêtée à l'étage au-dessus, d'attendre, le coeur battant, leur sentence infaillible, leur jugement. Elle n'a pas besoin d'écouter aux portes ou de ramasser des miettes tombées de leur table. Leurs bons visages placides lui sourient, s'inclinent et se balancent doucement, marquant leur approbation, leur compassion : « Si ce n'est pas malheureux de voir ça... Un homme de son âge et si peu raisonnable... Et quand je pense qu'il n'a que vous au monde et tout cela pourquoi ? À quoi ça lui sert-il ?

Como o pequeno empregado ou pensionista, quando escolhe os móveis de sua sala de jantar ou do seu quarto, indaga, ao mesmo tempo ansioso e envergonhado, ao vendedor – de tão pouca confiança em seu próprio gosto, por sentir tão desamparado e não ousar confiar em suas próprias impressões, mostrar suas preferências – se o quadro que ele quer comprar para colocar acima da chaminé vai “bem”, “ficaria bem” no “todo”, entre os móveis, se combinaria com o papel parede e a cor das cortinas, assim ela segue, com o olhar submisso, bobo, parado, perguntando, - ela não sabe, é preciso que alguém a aconselhe, a tranquilize, ela tem tanto medo de errar, ela não ousa confiar em si mesma, - ela segue perguntando: “Ah! Sim, realmente, você acha que eu tenho razão, que é natural, normal que eu sofra assim e que ele me faça tanta falta, que eu ainda precise tanto dele mesmo com a minha idade... Ah! Você acha? De verdade? ... Porque ele, veja bem, ele não entende isso...”

É para conseguir a resposta deles, para se reconciliar com eles, ganhar o apoio, que ela fica diante deles, como a vejo agora em minha frente, as mãos modestamente cruzadas como as mãos de uma boa mulher, o rosto apagado, desbotado; é para conseguir a inteira aprovação deles, é para mostrar bem que ela é como eles – o menor olhar crítico, o menor recuo da parte deles a deixaria com tanto medo – que ela se vestiu assim, sem dúvida, eu a vejo: ela está toda de preto, certamente por estar de luto por uma avó ou uma tia, ela colocou essas luvas cinzas e essas meias pretas de trama grossa que deixam marcas em suas pernas; é para se confundir melhor com eles, mostrar sua submissão, passar despercebida... como também aquele seu sotaque, um sotaque débil e enfadonho, com vogais rastejantes. Com eles nada de mordaz, agressivo atravessa seu sotaque.

Mas eles sempre se enganam, nunca desconfiam. As mulheres que passam por ela no batente da porta ou na escada, em suas mãos uma sacola de compras, a veem com simpatia. Nada há nada de suspeito nela, nada de indecente, de levemente inquietante, nada provoca desconfiança nelas. Não será preciso espreitar, parada no andar de cima, esperar, com o coração batendo, a sentença infalível e o julgamento que vem delas.. Ela não precisa escutar atrás das portas ou juntar as migalhas caídas no chão. Seus rostos plácidos sorriem para ela, elas inclinam e balançam suavemente as cabeças, como símbolo de aprovação, de compaixão: “Olha se não é triste ver isso... Um homem nessa idade e nem um pouco sensato... E quando penso que ele só tem você no mundo e tudo isso pra quê? Por que ele faz assim?”

Ah ! il ne l'emportera pas avec lui, pourtant. Encore on comprendrait... disent-elles, car elles aiment reprendre toujours de plus haut leurs raisonnements et n'avancer jamais que très lentement, en s'assurant d'abord du terrain conquis, avant d'aborder de nouveaux arguments... encore on comprendrait s'il était pauvre ou bien s'il y avait d'autres enfants, il faut penser à tout, n'est-ce pas... ou bien s'il était remarié, quelquefois une jeune femme ça vous retourne complètement un homme... Tenez, c'était le cas de ce pauvre M. Dufaux, on ne le reconnaissait plus depuis son second mariage, il a laissé son fils mourir de faim, littéralement, il ne le recevait jamais... Encore il a eu de la chance, le pauvre petit, de trouver une place dans le garage de son oncle... Et pourtant ils en avaient, je vous assure, de l'argent et des propriétés, rien que le « Vieux Moulin », tenez, qui lui revenait de sa première femme, ce qu'ils en avait englouti de l'argent, là-dedans... » Elle ne s'impatiente pas, elle attend avec respect, sans oser les brusquer, que leurs raisonnements déplient devant elle lentement leurs longs anneaux visqueux, et elle opine de la tête, hffi, hffi, l'air recueilli, intéressé, c'est à peine si elle se risque timidement à les ramener dans le droit chemin quand elles s'écartent un peu trop, perdent de vue le but : « Oh ! oui, bien sûr, je comprends, mais moi, voyez-vous, ce n'est pas du tout pareil, il n'y a plus que moi au monde, vous savez, depuis la mort de ma pauvre maman... » Elles hochent la tête : « Bien sûr, c'est un égoïste, vraiment des gens comme ça ne devraient pas avoir le droit de mettre au monde des enfants. Et quand on pense qu'il y a tant qui seraient heureux d'avoir dans leurs vieux jours leur fille près d'eux pour les soigner. Mais vous auriez bien tort, allez, de vous laisser faire. Il y en a beaucoup, je vous assure, qui seraient moins délicats que vous et qui ne seraient pas gênés, qui n'auraient pas consenti, tout simplement, à se séparer de lui. Aprèstout, il aura beau faire, vous serez toujours sa fille, il sera toujours votre père. On ne va pas contre ça, allez. »

Elle absorbe avec avidité leurs mots lourds comme du plomb qui coulent au fond d'elle et la lestent. Elle s'abandonne, toute lourde, inerte entre leurs mains – une chose inanimée qu'elles vont pousser, qu'elles vont lancer sur lui, qui avancera sur lui avec le mouvement précis, aveugle, inexorable, de la torpille qui suit sa trajectoire. Rien ne l'arrêtera, ne la fera dévier.

Ah! Até porque ele não levará nada para o túmulo. A gente até poderia entender... elas dizem, pois adoram retomar do alto o raciocínio e só avançar bem lentamente, se assegurando antes de mais nada do terreno ganho, antes de levantar novos argumentos... a gente até poderia entender se ele fosse pobre ou se ele tivesse outros filhos, é preciso pensar em tudo, não é... ou se ele tivesse se casado novamente, às vezes uma mulher jovem vira completamente a cabeça de um homem... Veja só, foi o caso do pobre Sr. Dufaux^{xviii}, a gente não o reconhecia mais depois do seu segundo casamento, ele deixou seu filho morrer de fome, literalmente, ele nunca o recebia em casa... O pobrezinho ainda teve sorte de encontrar um lugar na oficina do seu tio... E, no entanto, posso garantir que eles tinham dinheiro e propriedades, só o “Velho Moinho”, veja bem, que ele herdou da primeira mulher, o que eles ganharam de dinheiro com ele...” Ela não perde a calma, espera respeitosamente, sem ser indelicada, que seus argumentos façam desdobrar a sua frente seus longos anéis viscosos, e com a cabeça ela concorda, snif, snif, recolhida, interessada, só quando elas se afastam um pouco, perdem de vista o objetivo, é que ela se arrisca timidamente a trazê-las de volta para o caminho certo: “Oh! Sim, claro, eu entendo, mas vejam bem, comigo não é a mesma coisa, não há mais ninguém no mundo além de mim desde que minha pobre mãezinha morreu...” Elas concordam: “Claro, é um egoísta, pessoas assim não podiam ter o direito de colocar filho no mundo. Quando a gente pensa em quantas pessoas não gostariam de ter por perto uma filha que cuidassem delas na velhice. Masseria errado deixar tudo. Há muitos filhos por aí, posso garantir, que seriam menos delicados que você e que não se importariam, que simplesmente não teriam consentido em se separar de seus pais. Além disso, mesmo que ele tente, você sempre será sua filha e ele seu pai. Contra isso não há nada o que fazer, coragem.”

Ela absorve avidamente suas palavras duras como chumbo que correm para dentro dela e a soldam no chão. Ela se deixa levar pelas mãos delas, pesada, inerte – algo inanimado que elas empurram, lançam, que avançará sobre ele com um movimento preciso, cego, inexorável, como um torpedo que segue sua trajetória. Nada a deterá nem fará que se desvie.

Le masque – c'est le mot que j'emploie toujours, bien qu'il ne convienne pas très exactement, pour désigner ce visage qu'il prend dès qu'elle entre, ou même avant qu'elle n'entre, quand il entend seulement le chatouillement de sa clef dans la serrure ou son petit coup de sonnette rapide, mordant, ou, venant de l'entrée, sa voix amenuisée, si douce, ou simplement dès qu'il sent – il a des antennes si sensibles – son approche, sa présence silencieuse derrière le mur. Aussitôt, comme mû par un déclenchement automatique, son visage change : il s'alourdit, se tend, il prend cette expression particulière, artificielle, figée, que prend souvent la figure des gens quand ils se regardent dans une glace, ou encore cet aspect étrange, assez difficile à définir, qu'on voit parfois aux visages qui ont subi une opération de chirurgie esthétique.

Il est infiniment probable – et quant à moi j'en suis certain – que ce visage, il a dû l'avoir toujours en sa présence. C'est ce même visage exactement qu'il avait sûrement déjà, si invraisemblable que cela puisse paraître, lors de leur tout premier contact, quand elle n'était encore qu'un enfant au berceau, au moment, sans doute, où il a entendu pour la première fois son cri têtu, strident, ou peut-être encore à cet instant où il a senti, tandis qu'il se penchait sur le berceau pour mieux la voir, pénétrer en lui et lui faire mal, comme pénètre dans la chair insidieusement le rebord soyeux de certaines herbes coupantes, la ligne duvetée, agressive, de sa narine trop découpée qu'elle relevait très haut en criant.

Certains, comme lui, si sensibles, sentent leur visage tendu, tiré ainsi même par tout petits enfants. Peu de chose leur suffit, tant ils sont fragiles, tant ils vibrent au plus léger souffle, comme ces pendules délicats qui tremblent et se mettent à osciller sous l'influence des plus faibles courants.

J'en ai connu plusieurs qui n'avaient jamais pu avoir, même en présence de leur propre enfant (il faudrait dire : en sa présence surtout), d'autre visage, et cela quand il était tout petit encore et innocent.

Máscara – é a palavra que sempre uso, mesmo se não convém, para caracterizar a fisionomia que o toma assim que ela entra, ou mesmo antes de sua chegada, quando ele ouve apenas o barulho da chave na fechadura ou seu toque rápido e mordaz na campainha, ou, ainda na entrada, sua voz cansada, tão doce, ou simplesmente assim que ele sente – com suas antenas sensíveis – sua aproximação, uma silenciosa presença atrás da parede. De repente, como que movido por um disparo automático, sua feição muda: torna-se grave, tensa, ganha uma expressão singular, artificial, rígida, assim como o rosto das pessoas quando se olham num espelho, ou ainda aquele aspecto estranho, difícil até de definir, das pessoas que passaram por uma cirurgia plástica.

É infinitamente provável – e tenho certeza disso – que essa feição, ele sempre teve que usar na presença dela. É exatamente a mesma, acreditem ou não, de quando tiveram seu primeiro contato, quando ela era apenas um bebê no berço, sem dúvida no momento em que ele ouviu pela primeira vez seu grito teimoso, estridente, ou talvez ainda no instante em que ele sentiu, enquanto se curvava no berço para vê-la melhor, algo que o invadia e lhe fazia mal, como penetra na carne de modo traiçoeiro a borda sedosa de algumas plantas afiadas, a linha aveludada, agressiva de sua narina bastante cortada que ela fazia levantar alto ao chorar.

Alguns, tão sensíveis como ele, sentem enrijecer seu rosto, atraído dessa maneira por todas crianças. Não é preciso muito para que eles, de tão frágeis, vibrem ao mais leve sopro, como pêndulos delicados que tremem e começam a oscilar sob efeito das mais leves correntes de ar.

Conheci muitos desses que jamais puderam ter, mesmo na presença de seu próprio filho (seria preciso dizer: sobretudo na presença deles), outra feição, e isso quando ele ainda era pequenino e inocente.

Innocent en apparence seulement, sans doute. Car ils ne sont jamais entièrement innocents, ceux-là, au-dessus de tout soupçon : quelque chose d'insaisissable sort d'eux, un mince fil ténu, collant, de petites ventouses délicates comme celles qui se tendent, frémissantes, au bout des poils qui tapissent certaines plantes carnivores, ou bien un suc poisseux comme la soie que sécrète la chenille ; quelque chose d'indéfinissable, de mystérieux, qui s'accroche au visage de l'autre et le tire ou qui se répand sur lui comme un enduit gluant sous lequel il se pétrifie.

Quelques-uns de ces malheureux, sentant peut-être vaguement suinter d'eux-mêmes quelque chose, prennent à leur tour un visage serré, fermé, toutes les issues bouchées, comme pour empêcher que ces effluves mystérieux ne se dégagent ; ou peut-être est-ce par esprit d'imitation, sous l'effet de la suggestion – ils sont si influençables aussi, si sensibles – qu'ils prennent à leur tour devant le masque ce visage figé et mort. D'autres, tirés malgré eux, s'agitent comme des pantins, se contorsionnent nerveusement, font des grimaces. D'autres encore, pour amadouer le masque, pour rendre la vie à ses traits pétrifiés, jouent les bouffons, s'efforcent bassement encore, - ils sont plus âgés, ceux-là, généralement, et plus pervers, - viennent, attirés irrésistiblement, se frotter comme le chien contre le mollet de son maître, quémangent une tape qui les rassure, une caresse, frétillement, se vautrent le ventre en l'air : ils bavardent intarissablement, s'ouvrent le plus possible, se confient, racontent en rougissant, d'une voix mal assurée, devant le masque immobile, leurs plus intimes secrets.

Mais le masque ne se laisse pas faire. Il ne s'y laisse pas prendre. Au contraire, toutes ces contorsions, ces simagrées, n'aboutissent le plus souvent qu'à le faire durcir davantage.

Il est difficile de savoir exactement si c'est malgré lui, sans qu'il sache bien pourquoi, qu'il durcit ainsi de plus en plus, ou bien si c'est délibérément qu'il force ainsi sa ligne, pour punir celui qui se livre devant lui à ces pitreries dégradantes, lui rendre plus cuisante sa turpitude ; ou encore si c'est pour décourager l'adversaire, pour se défendre, en faisant le mort, comme fait le renard à l'approche de l'ennemi, contre ces attouchements, ces frétillements répugnants, ou si c'est au contraire dans l'obscur espoir d'exacerber ces efforts, de corser le jeu, et de prolonger ainsi, de savourer plus longuement une sorte de subtile et secrète volupté.

Inocentes apenas na aparência, sem dúvida. Pois esses aí não são completamente inocentes, acima de qualquer suspeita: algo ardiloso emana deles, um fiozinho, que cola, pequenas ventosas delicadas como aquelas que se erguem, estremecidas, na ponta dos pelos que cobrem certas plantas carnívoras, ou então uma seiva pegajosa como o fio de seda que saída lagarta; algo que não se pode definir, algo misterioso, que gruda no rosto do outro e o puxaou que se espalha sobre ele como uma camada pegajosa sob a qual ele se petrifica.

Alguns daqueles infelizes, talvez ao sentirem que alguma coisa escorre lentamente deles, ficam com uma cara contraída, fechada, todas as saídas entupidas, como forma de impedir a emissão desses fluidos misteriosos; ou talvez por uma questão de imitação, sob o efeito da sugestão – eles também são tão influenciáveis, tão sensíveis – que eles assumem diante da máscara esse rosto rígido como o da morte. Outros, apesar de enrijecidos, se agitam como fantoches, se contorcem energicamente, fazem caretas. Outros ainda, para amansar a máscara, para dar vida aos traços petrificados, se fazem de palhaços, jogam ainda mais sujo, - geralmente eles são mais velhos e mais perversos, - irresistivelmente atraídos, chegam mais perto para se esfregar como faz o cão na perna do seu dono, mendigando uma palmada que os tranquilize, um carinho, balançando o rabo, deitados com a barriga para cima: eles conversam incansavelmente, se abrem uns aos outros, confiam, enrubescem ao contar, com uma voz acanhada, seus mais íntimos segredos diante da máscara imóvel.

Mas a máscara não se deixa levar. Ela não se engana. Pelo contrário, todas suas contrações, suas caretas, só acabam por fazê-la endurecer ainda mais.

É difícil saber exatamente se é sem intenção, sem que ela saiba o porquê, que endurece assim cada vez mais, ou então se o faz voluntariamente, para punir quem, diante dela, se entrega a essas palhaçadas ultrajantes, para tornar humilhante sua vergonha; ou ainda se é para desencorajar o adversário, para se defender, fingindo de morta, como faz a raposa quando o inimigo se aproxima, contra esses carinhos, essas sacudidas repugnantes, ou se é ao contrário na esperança obscura de exacerbar os esforços, de apimentar a brincadeira, e de prolongar, de saborear demoradamente uma volúpia sutil e secreta.

Je n'en sais rien. Personne n'en sait rien. Personne ne s'en est jamais préoccupé. Ils ont tous d'autres chats à fouetter, d'autres préoccupations plus louables, plus légitimes. Même ceux qui semblent avoir touché à cette question n'ont jamais daigné s'y arrêter.

Ainsi il y a un personnage de roman auquel les masques me font toujours penser. C'est un personnage si « réussi », si « vivant », un héros de *Guerre et Paix*, le vieux prince Bolkonski ; je l'ai bien connu autrefois, c'est un ami de mon adolescence – eh bien, c'est ce masque, le même, j'en suis certain, qu'il a dû porter toujours en présence de sa fille, la princesse Marie. Mais Tolstoï ne le dit pas ou l'indique à peine en passant.

Pourtant je suis prêt à parier que c'est ce masque, le même, qu'elle lui voyait toujours : à table, où il présidait, si imposant sous sa perruque poudrée ; le matin, quand elle entrait, tremblante, dans son cabinet de travail et qu'il lui tendait à baiser sa joue rêche ; ou bien quand elle le croisait, faisant sa tournée d'inspection, suivi de son intendant, dans les allées du parc.

Ce n'est qu'une fois, une seule, juste au dernier moment, quand il allait mourir, qu'elle a vu, tandis qu'elle se penchait sur lui pour essayer de saisir les paroles qu'il balbutiait en remuant péniblement sa langue paralysée – c'était peut-être *douchenka*, ma petite âme, ou peut-être *droujok*, mon amie, elle n'avait pu saisir, c'était si extraordinaire, si inattendu – ce n'est qu'à ce moment qu'elle a vu pour la première fois le masque se détendre, se défaire et devenir un autre visage, un visage nouveau qu'elle n'avait jamais connu, pitoyable, un peu enfantin, timide et tendre.

Ce devait être, je crois, la veille ou le jour de sa mort.

Tout porte à croire (et Tolstoï, sans doute, le pensait aussi) qu'il s'était toujours contracté, raidi, pour que quelque chose en lui de trop fort, de trop violent, ne rompe les barrières et ne déferle : un sentiment, un amour peut-être, si violent qu'il lui semblait qu'il s'échapperait de lui comme un taureau furieux, un loup avide, hurlant, et qu'il le contenait sous le masque durci, fermé, pour empêcher qu'il n'échappe.

Nada sei. Ninguém sabe de nada. Ninguém jamais se preocupou em saber. Eles têm mais o que fazer, outras preocupações mais louváveis, mais legítimas. Mesmo os que parecerem tocado no assunto nunca se dignaram a parar e pensar sobre isso.

Por isso há um personagem de romance em que penso sempre que me lembro das máscaras. É um personagem tão “bem-sucedido”, tão “vivo”, um herói de *Guerra e Paz*, o velho príncipe Bolkónski; outrora eu o conheci muito bem, um amigo da minha adolescência^{xix} – e então, é essa máscara, a mesma, estou certo, aquela que ele teve sempre que usar na presença de sua filha, a princesa Maria. Mas Tolstoï não menciona nada disso ou sugere apenas *en passant*.

No entanto posso apostar que é com essa máscara, a própria, que ela sempre o via: à mesa, de onde ele despachava, tão imponente com sua peruca cheia de talco; pela manhã, quando ela entrava, trêmula, no seu gabinete e ele esticava sua áspera bochecha para que ela desse um beijo; ou então quando cruzava com ele, ao fazer sua ronda de inspeção, seguido por seu intendente, pelas aleias do parque.

Apenas uma vez, uma só vez, só no último momento, quando ele estava prestes a morrer, ela pôde ver, enquanto se curvava sobre ele para tentar entender as palavras que ele balbuciava tentando agitar com dificuldade sua língua paralisada – talvez fosse algo como *douchenka, ma petite âme, alma minha* ou talvez *droujok, mon amie, minha amiga*,^{xx} ela não pôde entender, era tão extraordinário, tão inesperado – foi apenas nesse momento que ela viu pela primeira vez a máscara se atenuar, se desfazer e tornar-se um outro rosto, um novo rosto que ela nunca conheceu, digno de piedade, um pouco infantil, tímido e afável.

Acho que devia ser a véspera ou o dia da sua morte.

Tudo leva a crer (e Tolstoï, sem dúvida, assim pensava) que ele ficava sempre contraído, franzido, para que algo de muito forte nele, muito violento, não rompesse ou arrebastasse as barreiras: um sentimento, talvez um amor, tão violento que parecia que iria escapar dele como um touro furioso, um lobo sedento, uivando, e que, para impedi-lo de fugir, ele mantinha a máscara rígida, fechada.

Parfois, incapable de le contenir, il le laissait, pendant quelques instants, jaillir au-dehors tout déformé, se tordre hideusement en ricanements, en vociférations, en sorties haineuses.

C'est au dernier moment seulement – il n'y avait plus rien à craindre : la mort était toute proche et il n'avait plus de forces – qu'il a osé desserrer l'état où il le tenait comprimé, et son amour, tout engourdi, titubant, s'est échappé de lui.

Comment croire, en effet, que ce pouvait être autre chose, quand on regarde la princesse Marie ? Elle semble n'avoir été tout entière qu'innocence, que pureté. Rien de louche chez elle, semble-t-il ; aucune grimace, aucun ignoble frémissement ; jamais aucun de ces efforts honteux pour se soustraire à l'inévitable, nier l'évidence. Elle acceptait son sort avec une résignation pleine de dignité.

Pourtant j'ai envie de dire, comme ce vagabond dans je ne sais plus quelle comédie, qui répétait, en hochant la tête avec incrédulité, à ses compagnons qui lui peignaient sous des couleurs enchanteresses la vie merveilleuse, si enviable, des riches : « Moi, je demande à voir », j'ai envie de dire, moi aussi, que je voudrais bien « voir ». Tout n'était peut-être pas si clair dans le cas de la princesse Marie. Il doit y avoir quelques indices légers, à peine indiqués, - c'est dans son caractère un peu craintif qu'il faudrait les chercher, je crois, ou dans sa timidité, ou encore dans sa grande délicatesse (ce sont des choses dont il faut toujours se méfier) – il y a quelques indices qui me font penser que ce grand amour du prince Bolkonski (si toutefois on est en droit d'appeler amour ce sentiment qu'il éprouvait : toujours ces mots brutaux qui assomment comme des coups de matraque), cet amour devait se trouver dans une situation assez analogue à celle du géant Gulliver, quand il gisait, ligoté par les mille liens de Lilliputiens, criblé de leurs flèches minuscules.

Mille fils excessivement ténus, difficiles à déceler – encore ces tremblants et collants fils de la Vierge – devaient à chaque instant partir de la princesse Marie et se coller à lui, l'envelopper. Seule l'approche de la mort a pu faire ce qu'aucun effort de leur part à tous les deux n'aurait jamais accompli : elle a balayé d'un coup ces mille sensations ténues qui formaient la trame quotidienne de leur vie, elle a tranché brusquement ces liens : le cocon s'est ouvert et l'« amour » s'est dégagé maladroitement et a palpité un instant comme un papillon fragile aux ailes encore froissées : douchenka, ma petite âme – on ne saisissait pas bien – ou peut-être droujouk, mon amie.

Às vezes, incapaz de contê-lo, ele o deixava, em alguns momentos, brotar para fora todo deformado, se contorcer violentamente em risadas, em blasfêmias, em ataques de ódio.

Apenas no último momento – não havia mais nada a temer: a morte estava cada vez mais perto e ele não tinha mais forças – ele ousou soltar o nó que o mantinha sufocado, e seu amor, adormecido, hesitante, se desprende.

Quando se vê a princesa Maria, como acreditar, de fato, que podia ser de outra maneira? Ela parece ter sido a encarnação da inocência, da pureza. Nada de suspeito, me parece; nenhum trejeito, nenhum gemido infame; nem mesmo um desses esforços vergonhosos para render-se ao inevitável, negar a evidência. Ela aceitava seu destino com uma resignação cheia de dignidade.

No entanto tenho vontade de falar, como aquele vagabundo de não sei mais que comédia, que repetia, balançando a cabeça incrédulo, a seus companheiros que pintavam em cores encantadoras a maravilhosa e tão invejável vida dos ricos: “Preciso ver para crer”, tenho vontade de dizer, também eu, que gostaria mesmo de “ver”. Talvez nem tudo fosse tão claro no caso da princesa Maria. Talvez haja alguns pequenos indícios, mal indicados, - creio que seja no seu jeito um pouco medroso que seria preciso procurá-lo ou na sua timidez, ou ainda na sua grande delicadeza (é preciso sempre desconfiar dessas coisas) – há alguns indícios que me fazem pensar que esse grande amor do príncipe Bolkónski (se é que temos direito de chamar de amor o que ele sentia: palavras brutais de sempre que atordoam como as pancadas de um cassete), esse amor devia se encontrar numa situação parecida com aquela do gigante Gulliver, deitado, atado pelas cordas dos Liliputianos, repleto de suas minúsculas flechas.

Mil fios excessivamente firmes, difíceis de serem desfeitos – ainda aqueles cabelos de anjo trêmulos e grudentos – deviam sair a cada momento da princesa Maria e se colar nele, envolvê-lo. Apenas a chegada da morte pôde fazer o que nenhum esforço da parte deles jamais conseguiu: ela varreu de uma vez aquelas mil sensações presas que formavam a trama cotidiana de suas vidas, ela cortou de uma vez aqueles fios: o casulo se abriu e o “amor” se libertou ainda sem jeito e palpitou por um instante como uma frágil borboleta com as asas ainda amassadas: *douchenka, ma petite âme, alma minha* – não dava para compreender bem – ou talvez *droujouk, mon amie, minha amiga*.

Mais ce ne sont là, je le sais, que de vagues et assez grossières suppositions, des rêveries.

De bien plus forts que moi se casseraient les ongles, les dents, à essayer ainsi, insolemment, de s'attaquer au prince Bolkonski ou à la princesse Marie.

Ils sont, ne l'oublions pas, des personnages. De ces personnages de roman si réussis que nous disons d'eux habituellement qu'ils sont « réels », « vivants », plus « réels » même et plus « vivants » que les gens vivants eux-mêmes.

Les souvenirs que nous avons gardés des gens que nous avons connus n'ont pas plus d'intensité, plus de « vie », que ces petites images précises et colorées qu'ont gravées dans notre esprit la botte, par exemple, la botte souple en cuir tartare, ornée de broderies d'argent, qui chaussait le pied du vieux prince, ou sa courte pelisse de velours bordée d'un col de zibeline et son bonnet, ou ses mains osseuses et dures qui serraient comme des pinces, ses petites mains sèches de vieillard, aux veines saillantes, et les scènes continuelles qu'il faisait, ses sorties, nous paraissent plus « réelles » souvent, plus « vraies », que toutes les scènes du même genre auxquelles nous avons nous-mêmes jamais assisté.

Ces personnages occupent dans ce vaste musée où nous conservons les gens que nous avons connus, aimés, et auquel nous faisons allusion, sans doute, quand nous parlons de notre « expérience de la vie », une place de choix.

Et, comme les gens que nous connaissons le mieux, ceux-mêmes qui nous entourent et parmi lesquels nous vivons, ils nous apparaissent, chacun d'eux, comme un tout fini, parfait, bien clos de toutes parts, un bloc solide et dur, sans fissure, une boule lisse qui n'offre aucune prise. Leurs actions, qui les maintiennent en perpétuel mouvement, les modèlent, les isolent, les protègent, les tiennent debout, dressés, inexpugnables, semblables à la trombe d'eau que modèle, qu'aspire et dresse hors de l'océan, si fortement que même un boulet de canon ne peut parvenir à la briser, le souffle violent du vent.

Comme je voudrais leur voir aussi ces formes lisses et arrondies, ces contours purs et fermes, à ces lambeaux informes, ces ombres tremblantes, ces spectres, ces goules, ces larves qui me narguent et après lesquels je cours...

Mas sei que se trata apenas de vagas e grosseiras suposições, devaneios.

Alguns mais fortes que eu roeriam as unhas, quebrariam os dentes, ao tentarem assim, de maneira atrevida, enfrentar o príncipe Bolkónski ou a princesa Maria.

Não podemos nos esquecer de que se trata de personagens. Desses personagens de romance tão bem-sucedidos que tratamos como pessoas “reais”, “vivas”, mais “reais” e até mais “vivas” que os próprios vivos.

As lembranças que guardamos das pessoas que conhecemos não possuem mais intensidade, mais “vida”, que essas pequenas imagens precisas e coloridas gravadas em nosso espírito como, por exemplo, a bota macia de couro, ornada com bordados em prata, que calçava o pé do velho príncipe, ou sua curta pelica de veludo com uma gola de pele e seu gorro, ou suas mãos magras de ossos duros que apertavam como pinças, aquelas mãos secas dos velhos, com as veias saltitantes, e as constantes cenas que ele fazia, seus passeios, muitas vezes pareciam mais “reais”, mais “verdadeiras”, que todas as cenas do gênero às quais nós mesmos tínhamos assistido.

Tais personagens ocupam um lugar de destaque nesse vasto museu onde conservamos as pessoas que conhecemos, que amamos e às quais nos remetemos, sem dúvida, quando falamos de nossa “experiência de vida”.

E, como as pessoas que conhecemos bem, esses mesmos que nos cercam e entre os quais vivemos, eles se apresentam a nós, cada um deles, como um todo acabado, perfeito, bem guardado por todos os lados, um bloco sólido e duro, sem fissura, uma bola lisa que não tem lado. Seus atos, que os mantêm em perpétuo movimento, os modelam, os isolam, os protegem, os mantêm de pé, eretos, invencíveis, assim como a tromba d’água que o sopro violento do vento modela, aspira e joga para fora do oceano, tão forte que mesmo uma bala de canhão não conseguiria quebrá-la.

Como eu gostaria de vê-las essas formas lisas e arredondadas, esses contornos puros e firmes, com pedaços disformes, essas sombras trêmulas, esses espectros, esses mortos-vivos, essas larvas que me provocam e atrás das quais eu corro...

Comme il serait doux, comme il serait apaisant de les voir prendre place dans le cercle rassurant des visages familiers...

Je devrais essayer pour cela, je le sais bien, de me risquer un peu, de me lancer un peu, rien que sur un point seulement pour commencer, un point quelconque, sans importance. Comme par exemple de leur donner au moins un nom d'abord pour les identifier. Ce serait déjà un premier pas de fait pour les isoler, les arrondir un peu, leur donner un peu de consistance. Cela les poserait déjà un peu... Mais non, je ne peux pas. Il est inutile de tricher. Je sais que ce serait peine perdue... Chacun aurait tôt fait de découvrir, couverte par ce pavillon, ma marchandise. La mienne. La seule que je puisse offrir.

Ils ne sont pas pour moi, les ornements somptueux, les chaudes couleurs, les certitudes apaisantes, la fraîche douceur de la « vie ». Pas pour moi. Moi je ne sais, quand ils daignent parfois s'approcher de moi aussi, ces gens « vivants », ces personnages, que tourner autour d'eux, cherchant avec un acharnement maniaque la gente, la petite fissure, ce point fragile comme la fontanelle des petits enfants, où il me semble que quelque chose, comme une pulsation à peine perceptible, affleure et bat doucement. Là je m'accroche, j'appuie. Et je sens alors sourdre d'eux et s'écouler en un jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang, une matière fade et fluide qui coule entre mes mains, qui se répand... Et il ne reste plus, de leur chair si ferme, colorée, veloutée, de gens vivants, qu'une enveloppe exsangue, informe et grise.

Como seria bom, como seria tranquilo vê-los tomando seus lugares no seguro círculo dos rostos familiares...

Para isso, e eu sei bem, deveria me arriscar um pouco, me lançar um pouco, apenas sobre um ponto para começar, um ponto de partida qualquer, sem importância. Por exemplo dar a eles pelo menos um nome para, antes de mais nada, identificá-los^{xxi}. Já seria um primeiro passo de fato para isolar, torná-los mais redondos, dar a eles um pouco de consistência. Isso já os manteria um pouco de pé... Mas não, não posso. É inútil trapacear. Sei que seria uma causa perdida... Teria sido fácil descobrir, debaixo dessa barraca, minha mercadoria. A minha. A única que posso oferecer.

Para mim eles não são os ornamentos suntuosos, as cores quentes, as certezas tranquilizadoras, a fresca doçura da “vida”. Não para mim. Sei apenas - quando às vezes se dignam a se aproximar de mim, os “vivos”, aqueles personagens - girar em volta deles, procurando de maneira obstinada a fenda, a pequena fissura, aquele ponto frágil como a moleira das criancinhas, que parece fazer florescer e latejar levemente algo como uma pulsação quase imperceptível. Aí então me agarro, me apoio. E logo sinto surgir deles e escorrer como um jato sem fim uma substância estranha, desconhecida assim como a linfa, como o sangue, uma substância insípida e fluida que corre entre minhas mãos, que se espalha... E da carne tão firme, colorida e aveludada dos vivos, resta apenas uma carapaça pálida, amorfa e cinza.

J'ai renoncé. Je me suis livré pieds et poings liés. Les masques m'ont perdu. Une fois de plus, tout s'est échappé au moment où je pensais le tenir. Je suis rentré dans le rang. Il le fallait. On ne peut impunément vivre parmi les larves. Le jeu devenait malsain. Ils avaient fini, d'ailleurs, autour de moi, par s'alarmer. J'ai pris les devants. Non pas, cette fois, en me glissant insidieusement auprès d'eux pour quémander – je sais que cela ne prend pas, ils me rabrouent toujours – mais en jouant franc jeu : je me sou mets – qu'on me prenne, qu'on me délivre, je n'en veux plus, je renonce, j'abandonne entièrement.

Dans des cas comme le mien, les cas rebelles, où de simples chiquenaudes, le regard distrait de quelqu'un que ces choses-là n'intéressent pas, qui n'a rien remarqué, n'ont pas suffi, ils ont recours aux spécialistes. Ceux-là, les « visions » originales, en marge des « recherches d'art », sans la moindre utilité, et qui peuvent provoquer par leur persistance parfois des troubles assez graves, ils en viennent à bout très vite. Ils ont vite fait de ranger tout cela, de le classer à leur manière. Elle est étiquetée, jetée en vrac avec les autres, dans la même catégorie, la petite idée, la petite vision qu'on a couvée, plein de honte et d'orgueil, dans la solitude. Elles se ressemblent toutes, d'ailleurs, paraît-il, quand on les étudie bien : « Ces pauvres gens tournent toujours en rond dans un cercle assez étroit – c'est ainsi qu'ils disent probablement – bien que leurs ruminations prennent mille formes en apparence diverses. » Les spécialistes mettent de l'ordre dans tout cela.

Je dois dire que le mien, celui que je suis allé consulter, je l'ai moi-même mis sur la voie. Rien que ce petit truc de ne pas vouloir donner des noms, ce « ils » où je me complais, dès que je l'ai employé devant lui, il a vu tout de suite. C'est un signe assez caractéristique. Celane m'a pas surpris, je m'en étais toujours douté. Je voyais qu'il m'observait, sans en avoir l'air – ils sont très habiles, pleins de tact – guettait un autre symptôme, très utile aussi pour le classement : sans doute cet orgueil secret, si connu, qui finit toujours par affleurer – une plaie qui suinte. Mais sur ce point, il me semble qu'il a dû être déçu. Je l'ai déjà dit : je ne cherche pas l'originalité. Je ne demande que cela, qu'ils me vident, qu'ils me délivrent. Je lui ai bien expliqué que c'était pour cela surtout que je m'étais laissé conduire chez lui.

Desisti. Eu me entreguei de bandeja. Minhas máscaras caíram. Mais uma vez, tudo que acreditava ter em mãos escapou. Tive que aceitar as regras do jogo. Era preciso. Não se pode viver impunemente entre as larvas. O jogo ia se tornando perigoso. Aliás, ao meu lado, eles acabavam ficando apavorados. Eu me adiantei. Mas dessa vez não me aproximei deles deslizando traiçoeiramente e suplicando – sei que isso não dá certo, sempre sou repreendido – mas jogando limpo: eu me entrego – que alguém me tire daqui, me leve daqui, não quero mais, desisto, eu me rendo completamente.

Em casos como o meu, nos casos refratários, em que simples chicotadas, em que o olhar distraído de alguém para quem essas coisas não interessam, o olhar de quem nada viu, não bastou, eles recorrem aos especialistas. Aqueles outros, as “visões” originais, às margens de “buscas pela arte”, sem a menor utilidade, e que podem provocar às vezes, pela sua persistência, transtornos bem graves, eles acabam conseguindo rápido. Eles colocaram logo tudo em ordem, classificaram-no à maneira deles. Ela está etiquetada, largada no meio das outras, na mesma categoria, a pobre ideia, a pobre visão que encobrimos, cheios de vergonha e de glória, na solidão. Quando as estudam de perto, todas se parecem, aliás: “Essas pobres pessoas ficam sempre dando voltas em um círculo bem estreito – provavelmente é o que eles dizem – mesmo que suas ruminações tomem mil formas em aparências diversas”. Os especialistas sempre colocam ordem em tudo isso.

Devo dizer que o meu, o que eu fui consultar, eu mesmo dei a ele uma pista. Nada mais do que aquela coisinha de não querer dar nomes, os “eles” em que eu me satisfazia, assim que usei na sua frente, ele logo percebeu. É um sinal bem característico. Aquilo não me surpreendeu, eu sempre desconfiei. Percebia que ele fingia não me ver – eles são muito hábeis, cheios de tato – observava um outro sintoma, muito útil também para a classificação: sem dúvida aquele tão conhecido orgulho secreto que uma ora ou outra aflora – uma ferida aberta. Mas nesse ponto, ele parecer ter se decepcionado. Eu já lhe disse: não procuro a originalidade. Só peço que eles me deixem, que me levem. Eu lhe expliquei bem que era principalmente por isso que eu me deixei ser levado até ele.

Lui, il devait sûrement comprendre : c'était sa branche, après tout, ces pulsations, ces frémissements, ces tentacules qui se tendent, ces larves. Je ne demandais qu'à lui livrer tout cela. J'ai parlé d' « eux ». Il a souri – très courtoisement, du reste, - un sourire fugitif, un peu supérieur, mais indulgent. Cela n'avait pas d'importance. Je ne me suis pas formalisé. C'était déjà un grand soulagement de savoir qu'il s'y connaissait et de le voir prêt à écouter sans rabrouer, patient et calme. Rien, avec lui, non plus, de cette promiscuité pénible que je sentais parfois avec l'alter.

Je lui ai raconté tout, pêle-mêle, comme je pouvais, surtout la « scène » entre eux, ce moment où ils s'affrontent, qui me tire et où je tombe comme dans un trou noir ; la façon, aussi, dont ils surgissent, et cette fascination pénible qu'ils exercent toujours sur moi. Il trouve cela normal : « C'est très commun, dit-il, les nerveux se recherchent toujours, sensibles comme ils sont à ce que vous appelez ces "effluves", ces "courants". Vos gens sont de grands nerveux. Il suffirait, pour s'en convaincre, de songer au rôle prédominant que semblent jouer chez eux ces "scènes". Et aussi ces "clichés" dont vous m'avez parlé et dont, comme vous dites, ils s'affublent, pour s'affronter, légitimer leurs pulsions. C'est un trait répandu chez les névropathes, cette soumission au cliché que vous avez très bien dégagée, du reste, et qui n'a rien, à mon avis, d'inquiétant ni de mystérieux. Ne vous en offusquez pas – il est très intelligent, il l'a quand même trouvé tout de suite, le point où se blottit le petit orgueil secret, il ne se trompe jamais : tous les autres symptômes étant présents, il sait qu'il suffit de chercher, toujours le symptôme qui manque se découvre – ne vous formalisez pas, bien des types littéraires devenus immortels sont, de notre point de vue, aussi des névrosés. Mais il me semble que dans le cas qui a l'air de vous tourmenter, tout paraît assez simple. Tenez, lisez chez vous à tête reposée mon article où il est beaucoup question de ces sortes de conformismes, si fréquents chez les nerveux. » Il me semble qu'il trouve qu'il est temps de terminer l'entretien : il y a au salon d'autres clients qui attendent. Du reste, la séance a déjà porté ses fruits. Je prends déjà petit à petit – symptôme de guérison, paraît-il – « contact avec le réel ». Je le sens à la façon dont ils changent d'aspect, se rapprochent, deviennent durs, eux aussi, finis, avec des couleurs nettes, des contours précis, mais un peu à la manière de ces poupées en carton peint qui servent de cibles dans les foires. Un petit déclic encore et ils vont basculer.

Certamente ele compreendia : era sua especialidade, no fim das contas, aquelas pulsações, agitações, aqueles tentáculos que se estendem, aquelas larvas. Eu só pedia para ele me libertar de tudo aquilo. Falei “deles”. Ele riu – gentilmente, aliás –, um breve sorriso, com ares de superioridade, mas indulgente. Isso não tinha importância. Eu não me ofendi. Era um grande alívio saber que ele conhecia muito do assunto e vê-lo disposto a ouvir sem me julgar, paciente e calmo. Nada daquela promiscuidade irritante que eu às vezes sentia com o meu *Alter*.

Mesmo confuso, eu lhe contei tudo como podia, especialmente a “cena” entre eles, o momento em que eles se afrontam, a cena em que sou levado e caio como se fosse num buraco negro; também a maneira pela qual eles surgem, e essa fascinação dolorosa que eles sempre exercem sobre mim. Ele acha isso normal: “ É muito comum, ele diz, os neuróticos^{xxii} sempre se atraem por serem sensíveis ao que você chama de “fluidos”, “correntes”. Essas suas pessoas são verdadeiros neuróticos. Bastaria, para se convencer, pensar no papel predominante que essas “cenar” parecem ter sobre eles. E também esses “clichês” de que você me falou e dos quais, como você diz, ele se travestem, para se afrontarem, legitimarem suas pulsões. É um traço muito comum entre os neuróticos, essa submissão ao clichê que você desvendou muito bem aliás, e que ao meu ver não há nada de inquietante nem de misterioso. Não fique sentido –ele é muito inteligente, ele percebeu logo de cara, onde se esconde a ferida aberta, ele nunca se engana: com todos os outros sintomas presentes, ele sabe que basta procurar o sintoma que faltasse descoberto – não se sinta ofendido, muitos nomes da literatura que se tornaram imortais são também neuróticos, se olharmos por esse lado. Mas pelo que vejo, no caso que parece atormentá-lo, tudo aparenta ser bem simples. Tome aqui, leia em casa com a cabeça fria meu artigo em que se discute esses tipos de submissão, tão frequentes nos neuróticos”. Percebo que para ele já é hora de terminar a conversa: há outros clientes que esperam do lado de fora. Aliás, a sessão já deu resultados. Aos poucos entro em “contato com o real” – sintoma de cura, pelo que me parece. Posso sentir pela maneira como eles mudam de aspecto, se aproximam, se tornam rígidos, também eles, inteiros, com cores nítidas, contornos precisos, mas um pouco como aqueles bonecos pintados no papelão que servem de alvo nas quermesses. Um disparo e eles caem para trás.

J'essaye, avant de me lever, de vider entièrement mon sac. Mais je sens qu'il s'impatiente un tout petit peu, il n'a vraiment pas le temps, il faudrait consacrer de longues et très coûteuses séances – un de ses élèves s'en chargerait, du reste, très bien, si j'en sentais le besoin – à dépecer par le détail mes « visions ». Pourtant je lui parle encore, en bafouillant, des masques, et aussi – mais plutôt par acquit de conscience : je sais ce qu'il me dira – je me risque à aborder le cas du prince Bolkonski. Je sens que je rougis un peu. Il sourit légèrement : « Je ne suis pas critique d'art, évidemment, et je ne peux guère oser émettre en ces matières des jugements définitifs. Il me semble, cependant, que le propre de tout effort créateur en matière d'art est d'habiller, justement, l'abstrait. Souvenez-vous de Bergson. » Il me lance un regard un peu narquois : « Montrez-nous donc quelqu'un de bien vivant et collez-lui, si cela vous plaît, tous les masques que vous voudrez. Mais faites-le vivre d'abord, rendez-le concret, tangible. Sortez de ces ruminations stériles, de ces idées qui restent à l'état d'idées, inconsistantes et nues, ni chair, ni poisson, ni science, ni matière d'art. Et méfiez-vous surtout, tout cela est lié ensemble (il se lève et me tend la main : décidément la séance a trop duré), méfiez-vous de ce goût de l'introversion, de la rêverie dans le vide, qui n'est pas autre chose qu'une fuite devant l'effort. Vous constaterez alors, croyez-moi, que le monde contient assez peu de “fantômes”, peu d' “ombres” qui méritent bien ce nom. »

Quand nous sommes sortis dans la rue tous les trois, moi et mes vieux parents qui m'avaient conduit chez lui, j'ai vu qu'ils avaient un air gêné et comme un peu honteux ; oui, ils semblaient un peu humiliés, plus ratatinés, plus tassés encore sur eux-mêmes que d'habitude. Et, en même temps, je savais qu'ils éprouvaient un certain sentiment de satisfaction, peut-être même sans qu'ils le sachent. Leurs mains flasques de vieillards, aux paumes trop roses, aux ongles fragiles, jaunâtres et striés, me palpaient le bras affectueusement, comme autrefois quand nous sortions nous promener tous les trois le dimanche. Comme les dimanches d'été, autrefois, nos pas résonnaient fort dans la rue chaude, déserte. J'étais tout faible et un peu titubant, comme lorsqu'on sort pour la première fois après une longue maladie. J'avais, tandis que j'avançais lentement à côté d'eux, me réglant sur leur pas, cette sensation de mal de coeur léger, de léger vertige qu'on éprouve dans l'ascenseur quand il se détache du palier et glisse doucement dans le vide.

Antes de me levantar, tento esvaziar totalmente minha sacola. Mas sinto que ele está ficando um pouco impaciente, ele realmente não tem mais tempo, seria preciso investir mais tempo em longas e onerosas sessões – um de seus alunos se encarregariam, aliás, muito bem, se eu precisasse – para destrinchar minhas “visões”. No entanto, gaguejando, ainda lhe falo sobre as máscaras, e também – mais por desencargo de consciência: sei o que ele vai me dizer – arrisco ao abordar o caso do príncipe Bolkónski. Vou ficando vermelho. Ele sorri um pouco: “Com certeza não sou crítico de arte e não ousou sequer emitir julgamentos definitivos sobre esses assuntos. No entanto me parece que vestir o abstrato é justamente o que é inerente a todo esforço criador. Lembre-se de Bergson^{xxiii}”. Ele me lança um olhar irônico: “Pense alguém bem vivo e cole nele, se assim preferir, todas as máscaras que quiser. Mas faça-os primeiramente viver, torne-os concretos, palpáveis. Saia dessas rumações estéreis, dessas ideias que são apenas ideias, inconsistentes e nuas, nem uma coisa nem outra, nem ciência, nem matéria de arte. E sobretudo desconfie, tudo está intimamente ligado (ele se levanta e me estende a mão: definitivamente a sessão foi além), desconfie desse gosto pela introversão, da fantasia no vazio, que é apenas uma fuga diante do esforço. Você irá constatar, acredite em mim, que o mundo tem bem menos “fantasmas”, bem menos “sombras” que merecem esse nome”.

Quando nós três saímos para a rua, eu e meus velhos pais que haviam me levado até ele, vi que eles pareciam constrangidos e um pouco envergonhados; sim, pareciam um pouco humilhados, mais retraídos, mais minguados do que já eram. E, ao mesmo tempo, eu sabia que eles sentiam uma certa satisfação, talvez mesmo sem saber. Suas mãos flácidas como a dos velhinhos, com as palmas rosadas, de unhas fracas, amareladas e quebradiças tocavam meu braço com afeto, como antigamente quando nós três saíamos para passear no domingo. Como nos domingos de verão, outrora, nossos passos ressoavam forte na rua quente, deserta. Eu estava fraco e cambaleava um pouco, como quando saímos pela primeira vez após um longo período acamado. Enquanto eu seguia lentamente ao lado deles, acompanhando seus passos, eu tinha aquela sensação de uma leve náusea, uma leve vertigem, aquela que experimentamos no elevador quando ele deixa o andar e desliza lentamente no vazio.

Ils m'ont conduit, à travers le jardin, où je jouais autrefois aux pâtés, accroupi à leurs pieds, à la pâtisserie où nous allions toujours. Devant les gâteaux et à la vue du sourire aimable et gai de la vendeuse, leur air humble s'est presque effacé, ils ont paru ragaillardis. Tout en me faisant manger des éclairs au chocolat, ils me posaient des questions, ils me poussaient insidieusement dans le bon chemin, à petits coups dans le dos à peine sensibles, sur les conseils du spécialiste, sans doute, pour me donner le « sens du réel », ou plutôt, je le savais bien, ils se laissaient aller, maintenant que je n'avais plus la force de les tenir en respect : ils me demandaient des nouvelles de certains de mes camarades, des gens que nous connaissions. Et Paul, qu'était-il donc devenu ? et Jeanne ? On dit que son mariage a raté... Était-il vrai qu'elle travaillait maintenant pour venir en aide à sa vieille mère ? Et le mari de Germaine ? Ils ont acheté, paraît-il, une assez belle propriété, leur fils est à Polytechnique ? Déjà... Ils balançaient la tête, ils poussaient un soupir résigné, satisfait : « Mon Dieu, comme le temps passe... » J'acquiesçais, je racontais, je me penchais comme il fallait, plus bas, plus bas encore (« les Fourches Caudines », je me disais cela, mais je n'avais pas de forces pour résister, il fallait me soumettre maintenant, je n'avais plus rien, rien à moi, rien à préserver d'eux, à tenir à l'abri de leur contact), je faisais pivoter devant eux, comme ils le voulaient, leurs poupées, j'avancais avec eux lentement à travers leur musée, je passais avec eux la revue de leurs soldats de plomb.

Ils souriaient, satisfaits, rassurés. Leurs mains avides et molles me palpaient toujours affectueusement, comme pour m'encourager. Je me laissais faire. Je me sentais de plus en plus affaibli, vidé, et puis j'avais peur de m'arracher à eux brusquement, je me collais même à eux de plus en plus, je me retenais à eux, car je commençais déjà à sentir en moi quelque chose qui se soulevait, retombait, comme cogne dans le silence de la nuit un volet mal fermé – je me retenais à eux, car je savais que si je restais seul tout à coup, sans eux, dans la rue chaude et vide, le battement résonnerait en moi atrocement fort.

Pelo jardim, eles me levaram até a confeitaria onde íamos sempre e onde outrora eu brincava de massinha, agachado aos pés deles. Diante dos bolos e ao ver o sorriso amável e alegre da vendedora, o olhar humilde deles quase se apagou, pareciam revigorados. Eles me lançavam perguntas ao mesmo tempo que me faziam comer bombas de chocolate, me levavam traiçoeiramente para o bom caminho, com tapinhas pouco delicados nas costas, me perguntavam sobre os conselhos do especialista, sem dúvida, para me dar o “sentido do real”, ou melhor, eu sabia de cara, eles se deixavam guiar, agora que eu não tinha mais força para mantê-los distante: eles queriam saber notícias de alguns dos meus colegas, pessoas que conhecíamos. E o Paul, que foi feito dele? E a Jeanne? Dizem que o casamento dela fracassou... É verdade que hoje ela trabalha para ajudar sua mãe que está velha? E o marido da Germaine? Parece que eles compraram uma linda propriedade, o filho deles está na Politécnica? Já Eles balançavam a cabeça, suspiravam resignados, satisfeitos: “Meu Deus, como o tempo passa. ” Eu concordava, contava, me inclinava como fosse preciso, mais baixo, ainda mais baixo (“as Forças Caudinas^{xxiv}”, eu dizia a mim mesmo, mas eu não tinha forças para resistir, agora era preciso me sujeitar, eu não tinha mais nada, nada em mim, nada para me proteger deles, nada para me manter seguro do contato deles), eu me punha a girar diante deles, como eles queriam, suas bonecas, eu seguia com eles lentamente pelo museu deles, eu examinava com eles os soldados de chumbo.

Eles sorriam, satisfeitos, aliviados. Suas mãos aflitas e macias me tocavam sempre com afeto, como para me encorajar. Eu me deixava levar. Eu me sentia cada vez mais fraco, exaurido, e ainda tinha medo de me soltar deles bruscamente, grudava neles cada vez mais, eu me segurava neles, pois começava a sentir em mim algo que subia, caía, como uma janela mal fechada que bate durante a noite – eu me segurava neles, pois sabia que se de repente eu ficasse só, sem eles, na rua quente e vazia, a batida da janela mal fechada ressoaria em mim de maneira atroz.

L'ambivalence: c'est très fort d'avoir découvert cela – cette répulsion mêlée d'attrait, cette coexistence chez le même individu, à l'égard du même objet, de haine et d'amour. Quelques poètes, quelques écrivains très malins avaient réussi, il y a assez longtemps déjà, à extirper cela, à le produire à la lumière, mais sans lui donner de nom. Mais les spécialistes, eux, ont su mettre cela au point très bien. Le mien me l'a très bien expliqué. Il se méfiait beaucoup (il avait une si grande expérience de ces sortes de cas) de la sincérité de ma résolution de rentrer dans le droit chemin : « Le malheur des gens comme vous, m'a-t-il dit, c'est qu'ils se mentent à eux-mêmes. Leur désir de guérir se double le plus souvent d'une répugnance non moins grande à renoncer aux avantages, aux satisfactions (hé oui, il faut bien le dire, malgré les souffrances, très réelles, je ne le nie pas) que leur procure leur maladie. »

Il me semblait pourtant que j'étais vraiment de bonne foi. Il y avait bien encore des moments où il m'arrivait de surprendre en moi un reste de rancune, de regret, comme lorsque je retrouvais une sorte de plaisir amer à répéter (les derniers soubresauts de l'orgueil, sans doute) ces paroles qui me reviennent parfois, je ne sais pas trop d'où, et que j'aime, dans mes mauvais moments, m'appliquer à moi-même : « Ils sont venus et ils ont goûté à mon plat... ils ont craché dans mon écuelle... profané ma nourriture... souillé l'eau de ma source... »

Mais ces moments étaient rares. La plupart du temps je ne pouvais vraiment trouver en moi aucun désir de revenir à mes tourments passés. J'étais devenu la docilité même. Peu à peu, je m'étais habitué à me mouvoir sans inquiétude, comme tous ceux qui m'entouraient, dans leurs univers calme et clair, aux contours nettement tracés, aussi différent de celui, gluant et sombre, où ils me tourmentaient, elle et lui, que l'est le monde des adultes du monde ouaté et flou de l'enfance. J'étais exorcisé. Comme l'amoureux qui, autrefois, sentait son coeur bondir, ses mains trembler rien qu'à entrevoir sur un visage inconnu la ligne d'un sourcil ou l'arrondi d'une joue lui rappelant vaguement le visage de sa bien-aimée, s'aperçoit avec étonnement, quand son amour pour elle a disparu, qu'aucun de ses traits, de ses expressions, de ses tics qui avaient jadis à ses yeux quelque chose de si mystérieux, de si émouvant, ne signifie plus rien de cette vibration étrange qui se transmettait à lui et le faisait trembler si fort, j'éprouvais maintenant parfois un certain étonnement à les trouver, elle et lui, si anodins, des objets indifférents, sans intérêt, sans importance.

A ambivalência : foi duro ter descoberto isso – um misto de repulsa e atração, essa coexistência de ódio e amor em um mesmo indivíduo, em relação a um mesmo objeto. Alguns poetas, alguns escritores bem espertos tinham há algum tempo conseguido erradicar isso, a produzir à luz da ambivalência, mas sem dar nomes. Mas os especialistas, eles souberam elaborar muito bem. O meu me explicou muito bem. Ele desconfiava muito (ele tinha tanta experiência nesses tipos de caso) da sinceridade da minha resolução de encontrar o caminho certo: “O azar de pessoas como você, ele me disse, é que elas mentem para elas mesmas. O desejo de curar está, na maioria das vezes, acompanhado de uma repugnância ainda maior a renunciar às vantagens, às satisfações (e sim, é preciso dizer, apesar do sofrimento, tão real, não nego) que a doença proporciona”.

No entanto parecia que realmente estava de boa vontade. Ainda havia momentos em que eu conseguia ver em mim mesmo um resto de rancor, de arrependimento, como quando eu descobria um tipo de prazer amargo em repetir (os últimos sobressaltos de orgulho, sem dúvida) aquelas palavras que me vêm às vezes à cabeça, não sei bem de onde, e que eu gosto, em meus momentos ruins, de dizer a mim mesmo: “Eles vieram e comeram no meu prato... cuspiram na minha tigela... profanaram minha comida... sujaram a água da minha fonte...^{XXV}”

Mas esses momentos eram raros. Na maior parte do tempo eu não achava em mim nenhum desejo de voltar aos meus tormentos do passado. Eu me tornei um doce de pessoa. Em pouco tempo eu tinha me acostumado a viver sem preocupação, como todos os que me cercavam, em universos de calma e clareza, de contornos bem definidos, o mundo macio e fofo da infância, tão diferente daquele universo do mundo dos adultos, grudento e sombrio, onde ela e ele me atormentavam. Fui exorcizado. Como o amante que, outrora, sentia seu coração saltar, suas mãos tremerem só de ver no rosto de algum desconhecido a linha de uma sobrancelha ou o contorno do rosto que lembrava algo de sua amada e que, de repente se surpreende, quando seu amor por ela acaba, quando nenhum de seus traços, de suas expressões, de seus trejeitos que antes aos seus olhos tinham algo de misterioso, de tão emocionante, não significa mais nada daquela estranha vibração que transmitia nele e o fazia tremer tão forte, eu sentia agora um certo espanto em vê-los, ela e ele, tão inofensivos, como objetos indiferentes, sem interesse, sem importância.

J'aurais pu maintenant apercevoir, tournant l'angle d'une rue ou traversant une place devant un petit square, la courbe timide de leur dos, sans plus rien éprouver de mes sursauts éperdus d'autrefois.

Aussi c'est la conscience tranquille et avec l'approbation de tous que j'ai pu partir. Un voyage est toujours très indiqué dans des cas comme le mien. La famille m'a lâché sans faire la moindre difficulté. Elle savait probablement qu'elle me tenait bien maintenant, que je ne m'échapperais plus : elle pouvait laisser se détendre un peu la laisse ; ou peut-être avais-je acquis déjà, tant j'avais fait de progrès, cette sorte de docilité particulière, calme et digne, des forts, et qui commande le respect.

Le spécialiste, du reste, m'avait beaucoup encouragé. Il approuvait beaucoup ce voyage comme un moyen très efficace de lutter contre l'introversion : « Oubliez tout cela, m'avait-il dit, ne ratiocinez plus, laissez-vous vivre. Soyez – je sais que vous allez trouver probablement que c'est là un “personnage” qui date peut-être un peu, et il avait souri de son sourire gêné et un peu moqueur – soyez Nathanaël, goûtez aux “nourritures terrestres”. Retrouvez – c'est ce qui vous manque maintenant pour achever la guérison – retrouvez la “ferveur”. »

Et c'est la déjà, cependant, que l'ambivalence a dû jouer. Surnoisement, comme toujours, à mon insu : dans le choix même de cette ville. Pourtant elle me semblait, cette ville, être de tout repos. Elle offrait les plus solides garanties. Elle était, elle avait toujours été pour moi, la ville de « L'Invitation au Voyage ». Ses navires imperceptiblement balancés (Baudelaire avait songé aussi à dire : dandinés, il avait hésité, mais il avait trouvé à le dire mieux encore), les mâts de ses vaisseaux dans le vieux port, son ciel, ses eaux, ses canaux, toutbaignait dans une sorte de douceur exaltée. Les mots de « L'Invitation au Voyage » lafrappaient à petits coups légers et elle vibrait, elle résonnait mélodieusement, toute pure et transparente et claire comme du cristal. Il suffisait de dire doucement ces mots : « les soleils couchants revêtent les champs, les canaux, la ville entière d'hyacinthe et d'or », et aux mots :

« la ville entière », elle se soulevait dans un élan, sa grande rue se déployait comme une oriflamme, toute pavoisée de drapeaux, de bannières flottant au vent léger de la mer, dans la lumière dorée.

Eu poderia agora ter visto, virando uma esquina ou atravessando uma praça na frente de um jardimzinho, a curva tímida do seu corpo, sem sentir mais um dos meus sobressaltos desesperados de outrora.

Com a consciência tranquila e com aprovação de todos eu pude partir. Uma viagem^{xxvi} é sempre indicada em casos como o meu. A família concordou sem colocar obstáculos. Provavelmente sabiam que me tinham nas mãos, que eu não escaparia mais: podiam afrouxar um pouco a coleira; ou talvez eu já houvesse conquistado, de tanto progresso, aquela singular obediência, calma e digna, dos fortes e que controla o respeito.

O especialista, aliás, tinha me encorajado bastante. Ele deu seu aval para a viagem como uma maneira eficaz de lutar contra a introversão: “Esqueça tudo isso, ele tinha me dito, não raciocine mais, se permita viver. Seja – sei que provavelmente você vai achar que esse é um ‘personagem’ um pouco ultrapassado, ele deu aquele sorriso desconcertado e um pouco debochado – seja Natanael, prove dos “frutos terrestres^{xxvii}”. Recupere – é o que falta agora para atingir a cura – recupere o entusiasmo”.

Foi nessa hora, no entanto, que se deu a ambivalência. Sorrateiramente, como sempre, sem que eu me desse conta: na própria escolha da cidade. Ainda assim a cidade parecia convidativa ao repouso. Ela me oferecia as mais sólidas garantias. Era, sempre foi para mim, a cidade de “O Convite à Viagem”. O leve balanço das embarcações (Baudelaire tinha pensando também em dizer: rebolado, ele hesitou, mas acabou encontrando uma maneira melhor de dizer), os mastros daqueles navios no velho porto, o céu, as águas, os canais, uma louca doçura que tudo banhava. As palavras do “Convite à Viagem” batiam nela em pequenos golpes e a faziam vibrar toda pura e transparente e clara como cristal, ressoando em melodia. Bastava dizer lentamente tais palavras: “os sanguíneos poentes banham as vertentes, os canais, toda a cidade, e em seu ouro os tece”, e ao ouvir: “toda a cidade”^{xxviii}, ela se levantava num impulso, sua grande rua se erguia como um estandarte, toda enfeitada de bandeiras, de flâmulastremulando à doce brisa do mar, banhadas pela luz dourada.

C'était de la matière épurée, décantée. Une belle matière travaillée. Un mets exquis, tout préparé. Il n'y avait qu'à se servir. Aussi mon attente ne fut-elle pas déçue. Mon état, si proche de la guérison, y aidait beaucoup, du reste : j'étais devenu plus souple, plus réceptif. Et, dès le lendemain, quand je suis sorti me promener dans l'air parfumé et frais du matin, cet air de là-bas, plus pur, plus vif, plus exaltant qu'ailleurs (« de l'ozone », je me disais cela en marchant), il me semblait qu'une main puissante et douce me soulevait, me portait. J'étais comme ces voiliers que je voyais sortir du port, leurs coques brillant aux premiers rayons du soleil, toutes leurs voiles blanches dehors, tendues, gonflées par un vent propice.

Et c'est sans aucune arrière-pensée, du moins à ce qu'il me semblait, dans cet état d'heureuse exaltation, qu'après avoir longtemps erré dans mes rues préférées, ces ruelles paisibles, intimes, si douces, des villes du Nord, je me suis dirigé lentement vers le musée.

Je sais maintenant que l'ambivalence était là déjà, tapie sûrement dans cette excitation que je ressentais en montant l'escalier du musée, une excitation où une angoisse légère se mêlait à une allégresse trop grande – un sentiment assez semblable à celui qu'éprouve l'amoureux courant à son premier rendez-vous.

Les salles étaient silencieuses, désertes. Une délicate lumière cendrée coulait des plafonds de verre sur les grands parquets soyeux. J'avancais lentement, savourant, m'arrêtant longuement devant mes toiles préférées.

Ici aussi, il n'y avait qu'à s'abandonner, qu'à prendre. L'effort, le doute, le tourment avaient été surmontés, dépassés, le but était atteint, et elles m'offraient maintenant la sérénité féconde et grave de leur sourire apaisé, la grâce exquise de leur détachement. Leurs lignes, dont chacune semblait être, entre toutes les lignes possibles, la seule, l'unique, miraculeusement élue, rencontrée par une chance surnaturelle, inespérée, pénétraient en moi, me redressaient, j'étais tout tendu, vibrant comme la corde tendue d'un arc.

Je sentais pourtant déjà, par instants, venant par la porte ouverte de la petite galerie où je savais qu'il se trouvait, comme de courtes bouffées, semblables, dans cet air si pur que je respirais, à ces bouffées d'air âcre et chaud qui montent du sol dans l'air sec et froid de l'hiver et nous enveloppent brusquement quand nous passons au-dessus d'une bouche de métro. Mais je ne me sentais nullement ému. J'étais tout redressé, tout nettoyé, tout propre. Je ne craignais rien.

Era matéria pura e decantada. Uma bela matéria trabalhada. Um néctar dos deuses, bem preparado. Pronto para se servir. Minha espera não fora frustrada. De resto, meu estado, próximo da cura, ajudava muito: eu havia me tornado mais leve, mais receptivo. E, logo no dia seguinte, quando saí para passear pela manhã perfumada e fresca, aquele ar, mais puro, mais vivo, mais inspirador que em outro lugar (“ozônio”, eu dizia ao caminhar), parecia que uma mão poderosa e doce me erguia do chão, me carregava. Eu era como aqueles veleiros que eu via sair do porto, seus cascos brilhantes aos primeiros raios de sol, suas brancas velas erguidas, estendidas, infladas por um vento favorável.

E sem segundas intenções, pelo menos me parecia, naquele estado de grande exaltação, após ter perambulado por minhas ruas preferidas, dessas ruazinhas calmas, íntimas, tão doces, de cidades do Norte, caminhei lentamente em direção ao museu.

Agora sei que a ambivalência já estava lá, certamente escondida na excitação que eu sentia ao subir as escadas do museu, uma excitação em que a angústia se mistura a uma euforia muito grande – um sentimento bem parecido com aquele vivenciado por alguém apaixonado que corre ao seu primeiro encontro.

As salas estavam silenciosas, desertas. Uma delicada luz esfumada brotava do teto de vidro sobre o sedoso assoalho. Eu me aproximava lentamente, saboreando, sem pressa na frente das minhas telas preferidas.

Aqui também era preciso apenas se entregar, se deixar levar. O esforço, a dúvida, o tormento haviam sido superados, o objetivo atingido, e elas agora me ofereciam a serenidade fecunda e grave do sorriso que acalma, a extraordinária benevolência do desapego. Suas linhas, cada uma parecia ser, entre todas as possíveis, a excepcional, a única, eleita por um milagre, descoberta através de um acaso sobrenatural, inesperado, penetravam em mim, me erguiam novamente, e lá estava eu, teso vibrando como a corda de um arco.

Naquele momento eu já sentia no entanto, vindo da porta aberta da pequena galeria onde eu sabia que ele se encontrava, uma rajada de vento, parecida, no meio desse ar puro que eu respirava, com essas rajadas de ar penetrantes e quentes que sobem do chão no ar seco e frio de inverno e de repente nos envolvem quando passamos pela entrada de uma estação de metrô. Mas eu não me sentia comovido. Eu já estava completamente reerguido, purificado e limpo. Não temia nada.

Et ce fut sans hâte, poussé, me semblait-il, par la simple curiosité, en amateur désintéressé, seulement pour contrôler cette impression qu'il m'avait faite autrefois déjà, lors de mes visites précédentes, il y avait quelques années, que je me dirigeai vers lui. Il était là, toujours à la même place, dans le coin le moins éclairé de la galerie. Je n'avais pas besoin de me rapprocher pour déchiffrer sur la plaque dorée qui luisait dans la pénombre, l'inscription que je connaissais : *Portrait d'un inconnu*. Le tableau, je m'en souvenais, n'était pas signé : le peintre était inconnu aussi.

Il me parut, cette fois, plutôt plus étrange encore qu'il ne m'avait paru autrefois. Les lignes de son visage, de son jabot de dentelles, de son pourpoint, de ses mains, semblaient être les contours fragmentaires et incertains que découvrent à tâtons, que palpent les doigts hésitants d'un aveugle. On aurait dit qu'ici l'effort, le doute, le tourment avaient été surpris par une catastrophe soudaine et qu'ils étaient demeurés là, fixés en plein mouvement, comme ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés. Ses yeux seuls semblaient avoir échappé au cataclysme et avoir atteint le but, l'achèvement : ils paraissaient avoir tiré à eux et concentré en eux toute l'intensité, la vie qui manquaient à ses traits encore informes et disloqués. Ils semblaient ne pas appartenir tout à fait à ce visage et faisaient penser aux yeux que doivent avoir ces êtres enchantés dans les corps desquels un charme retient captifs les princes et les princesses des contes de fées. L'appel qu'ils lançaient, pathétique, insistant, faisait sentir d'une manière étrange et rendait tragique son silence.

Comme les autres fois, mais avec plus de force encore, de détermination et d'autorité, son regard s'empara de moi. C'était à moi – il était impossible d'en douter – à moi seul que son appel s'adressait : j'avais beau me dire, pour me retenir sur la pente où je me sentais entraîné, que c'était l'introversion que recommençait, que j'étais venu là, semblable au criminel qu'une impulsion morbide pousse à revenir hanter les lieux du crime, attiré par le besoin de jouer avec moi-même un jeu dangereux, malsain ; j'avais beau, comme je fais toujours, chercher de toutes mes forces à me retenir pour rester en lieu sûr, du bon côté, je sentais comme il lançait vers moi, avec un douloureux effort, de la nuit où il se débattait, son appel ardent et obstiné.

E parecia que fora sem pressa, impelido pela simples curiosidade, de amador desinteressado, apenas para controlar aquela impressão que ele já havia me causado em ocasião de visitas anteriores, há alguns anos, que eu me dirigia até ele. Ele estava lá, sempre no mesmo lugar, no canto menos iluminado da galeria. Eu já conhecia o que estava escrito na placa dourada que brilhava na penumbra e não precisava sequer me aproximar para decifrá-la: *Retratode um desconhecido*^{xxix}. O quadro, eu me lembrava bem, não era assinado: o pintor também era desconhecido.

Daquela vez ele me pareceu ainda mais estranho que das outras vezes. As linhas de seu rosto, de seu jabô rendado, de seu gibão, de suas mãos, pareciam contornos inacabados e incertos que os dedos hesitantes de um cego descobrem pelo tato, palpam. Parecia que aqui o esforço, a dúvida e o tormento haviam sido surpreendidos por uma catástrofe repentina e que por lá permaneciam, fixos em pleno movimento, como corpos petrificados na posição em que a morte os atingiu^{xxx}. Apenas seus olhos pareciam ter escapado da tragédia e atingido o objetivo, o fim: pareciam fora deles mesmos e concentrada neles toda intensidade, traços amorfos e fragmentados, sem vida. Não pertenciam de maneira alguma àquele rosto e faziam pensar nos olhos que devem ter aqueles seres encantados cujo charme consegue cativar os príncipes e as princesas dos contos de fada. O chamado que eles lançavam, patético, insistente, despertava algo estranho e tornava trágico seu silêncio.

Como das outras vezes, porém ainda com mais força, mais determinação e autoridade, seu olhar se apoderava de mim. Era a mim – impossível de duvidar – apenas a mim que seu chamado se dirigia: por mais que eu dissesse que fosse a introversão que recomeçava, que eu vinha, assim como o criminoso que por um impulso mórbido volta a assombrar o local do crime, atraído pelo desejo de jogar comigo mesmo um jogo perigoso, doentio; por mais que eu tentasse com toda força, como sempre faço, me segurar para ficar num lugar seguro, do lado certo, eu sentia como ele lançava em minha direção, com um esforço doloroso, da noite onde ele se debatia, seu chamado ardente e obstinado.

Et petit à petit, je sentais comme en moi une note timide, un son d'autrefois, presque oublié, s'élevait, hésitant d'abord. Et il me semblait, tandis que je restais là devant lui, perdu, fondu en lui, que cette note hésitante et grêle, cette réponse timide qu'il avait fait sourdre de moi, pénétrait en lui, résonnait en lui, il la recueillait, il la renvoyait, fortifiée, grossie par lui comme par un amplificateur, elle montait de moi, de lui, s'élevait de plus en plus fort, un chant gonflé d'espoir qui me soulevait, m'emportait... Je voyais, tandis que je courais comme porté, poussé hors du musée, les gardiens assoupis sur leurs bancs dans les coins se redresser et me regarder de leurs yeux somnolents, je voyais à mon approche se lever à grands coups d'ailes joyeux les oiseaux blancs, dehors, sur la place.

Je me sentais libre tout à coup. Délivré. L'Inconnu – je me disais cela tandis que j'escaladais en courant l'escalier de l'hôtel – « L'Homme au pourpoint », comme je l'appelais, m'avait délivré. La flamme qui brûlait en lui avait, comme un chalumeau, fondu la chaîne au bout de laquelle ils me promenaient. J'étais libre. Les amarres étaient coupées. Je voguais, poussé vers le large.

E pouco a pouco, eu sentia como se erguesse em mim, ainda hesitante, uma nota tímida, um som de outrora, quase esquecido. E me parecia, enquanto ficava de frente a ele, perdido, confundido a ele, que aquela nota hesitante e delicada, aquela resposta tímida que ele fez surgir de mim, penetrava nele, ressoava nele, ele a recolhia e a devolvia, mais forte, como se fosse um amplificador, ela vinha de mim, dele, se erguia cada vez mais forte, um canto insuflado de esperança que me erguia e me carregava... Enquanto eu corria como que levado, impelido para fora do museu, eu via os vigias adormecidos em seus bancos nos cantos se endireitarem e me olharem com olhos sonolentos. Do lado de fora da praça eu via, a cada passo que eu dava, os pássaros brancos levantem voo com seu alegre bater de asas.

De repente eu me sentia livre. Entregue. O Desconhecido – eu dizia isso enquanto subia correndo as escadas do hotel – “Homem com gibão”, como eu o chamava, havia me libertado. A chama que queimava nele, como um maçarico, derreteu a corrente com a qual eles me guiavam. Eu estava livre. As amarras foram cortadas. Eu navegava, em direção ao mar^{xxxi}.

CE N'EST PAS FINI...

Ao leitor deste trabalho tentamos oferecer o que estava ao nosso alcance. E o alcance foi de antemão definido pela apresentação parcial e não completa do romance *Retrato de um Desconhecido*, de Nathalie Sarraute. Com o recorte escolhido, tentamos apresentar os elementos que justificassem o ponto de partida para o título da Dissertação: *Retrato de um Desconhecido – Nathalie Sarraute: a tradução e seus abismos*.

Na verdade, o primeiro retrato apresentado foi de uma *desconhecida* para grande parte dos leitores brasileiros. Pintamos e demos um contorno à Nathalie Sarraute, apresentando ao leitor que ainda a desconhecia, uma ideia de um ponto de partida: quem foi Sarraute, onde ela se inscreve na literatura e na história literária francesa. Demos um nome, até mais de um: Natalia, Natacha, Nathalie. Localizamos a autora no espaço, no tempo e no espaço-tempo do entre línguas, pois entre russo e francês, há de se inscrever a geografia e a cronologia de sua literatura, única e com assinatura. No meio dos espaços em que o nome de Sarraute aparece, percebemos que no Brasil ela ainda ocupa um canto, um pequeno canto.

Com nosso trabalho, tentamos encontrar mais um espaço para Nathalie Sarraute e esse desconhecido retrato: o lugar da tradução. Tradução aqui compreendida em abismos, como se o tradutor, ao olhar para seu próprio ato de traduzir, enxergasse um espelho por trás do seu próprio trabalho. Espelho que reflete o tradutor e sua posição de leitor. Um *Convite à Viagem*: o retorno à condição de leitor ocupando, ao mesmo tempo, o lugar de tradutor. Traduzir é aqui revisitar uma obra, revisitar o leitor ingênuo dos primeiros tempos. Descobrir-se, também, um tradutor ingênuo.

Nesse movimento de *revisitar*, acolhemos Sarraute em nossa língua, tentamos dar a ela o melhor que poderíamos oferecer até aqui, com apenas um objetivo: sua *sobrevida* na literatura.

Ce n'est pas fini...

Notas Expandidas

ⁱ Em português, uma tradução possível para a expressão é *uma questão de fato, um fato*, segundo o dicionário www.reverso.com que propõe mais de uma definição. Optamos pela expressão que apresentava a palavra *fato*, pois é a que mais se aproxima da intenção do narrador de apresentar sua visão como fatos. Outra decisão, levando em consideração o hibridismo presente na obra de Sarraute, foi a de deixar o termo em inglês, assim como apresentado na primeira edição do romance, em 1948. [N.T.]

ⁱⁱ En évoquant ici un certain genre d'intérieurs, Nathalie Sarraute pense probablement surtout à deux romans - *Adrienne Mesurat* (1927) de Green, e *Le Noeud de vipères* (1932) de Mauriac – où la vie en famille est présentée sous un jour extrêmement sombre. On remarquera que les références littéraires et plastiques abondent dans ce roman « bourré de culture », dont Jean Pierrot (*Nathalie Sarraute*, Corti, 1990, p. 276) a très justement souligné la large intertextualité. [N.E. p. 1763]

Evocando aqui um certo tipo de espaço doméstico, Nathalie Sarraute, provavelmente pensa em dois romances – *Adrienne Mesurat* (1927) de Green, e *O Ninho de Víboras* (1932) de Mauriac – em que a vida em família é apresentada por uma atmosfera extremamente sombria. Veremos que as referências literárias e às artes plásticas transbordam nesse romance “cheio de cultura”, cuja grande intertextualidade foi apontada por Jean Pierrot (*Nathalie Sarraute*, Corti, 1990, p.276). [Tradução nossa]

ⁱⁱⁱ No romance Nathalie Sarraute escreve a expressão *Malempia* grafada com a vogal *e*. Optei pela correção do nome, *Malampia*, pois o registro da expressão da qual Sarraute se serve, “Le bon grand fond de Malampia” aparece em André Gide grafado com a vogal *a*.

A expressão foi usada em Gide em sua crônica intitulada *La Sequestrée de Poitiers* (1930) que reúne vários documentos sobre um caso verídico ocorrido na cidade de Poitiers (França). Trata-se de um caso policial (*faits divers*) que teve seu início em 23 de maio de 1901 com a descoberta de uma mulher de 52 anos que fora mantida em cativeiro, em sua própria casa, por 25 anos. Gide muda o nome das pessoas envolvidas, mas sua crônica reúne os documentos presentes nos autos do julgamento do caso.

Graças a uma carta anônima, a polícia de Poitiers decide investigar a denúncia de que, em uma casa de uma família burguesa e muito conhecida da região, a filha de um casal era mantida em

cativeiro há 25 anos, primeiramente sob o aval do pai e, após a morte do pai, ela teria sido mantida presa com ordens da mãe e do irmão, com ajuda das empregadas da casa. Ao chegar, a polícia descobre que Mélanie Bastien vivia em condições sub-humanas, em meio a restos de comida, excremento, vermes e roedores. Gide explora de maneira interessante os elementos verídicos dos autos de acusação, mostrando que por trás da aparência intocável de uma família burguesa, alguns segredos se escondem. Por isso, em seu prefácio para a crônica, ele decide dar dois títulos: *Les drames cachés* e *La Sequestrée de Poitiers*. (Gallimard: 1930)

Além dos documentos reunidos por Gide, sua crônica apresenta, na forma de notas de rodapé, aquilo que os autos não contemplam, mas que teria feito parte dos depoimentos recolhidos quando Mélanie é levada ao hospital após o resgate. Apesar de todo o sofrimento imposto, Mélanie pede incessantemente que a devolvam à sua “gruta” ou ao seu “cantinho em Malampia”. A gruta ou o cantinho é o lugar em que Mélanie passou 25 anos de sua vida, mas que, na sua confusão mental apresentada no hospital, é seu lugar de referência. Malampia é um lugar quase mítico que só existe na cabeça da vítima retratada por Gide, o nome dado pela vítima ao espaço que ocupou durante 25 anos.

Nathalie Sarraute utiliza a expressão de Gide, *mon cher grand fond Malampia*, com algumas modificações, mas sempre com a mesma conotação: o narrador de Sarraute busca nas pequenas aparências do cotidiano a fonte do que está por trás de uma normalidade, de uma banalidade. No romance, a expressão de Gide será empregada sempre que uma das personagens principais do romance estiver sob o olhar atento do narrador: a filha do velho avaro e egoísta. Sempre com a ideia de que por trás de uma certa normalidade, ou de uma certa palavra pronunciada, podemos encontrar uma série de dramas domésticos.

Quanto à decisão de traduzir a expressão por um equivalente em português, minha primeira questão levantada foi a de eliminar a palavra Malampia da tradução, colocando apenas uma nota explicativa. No entanto, desvincular a palavra Malampia do texto seria abrir mão daquela que é uma das fontes de composição da escrita romanesca em Sarraute: a intertextualidade. Seria também abrir mão da própria essência do romance em questão: a construção em abismos que foi apresentada no Capítulo 3 deste trabalho. Uma construção que tem em Honoré de Balzac, Tolstoï e André Gide parte de seus pilares.

E por fim, seria abrir mão de mais uma questão que se coloca nos romances em que a intertextualidade vigora: levar o leitor a conhecer o caminho percorrido pelo autor. [N.T.]

^{iv} Valentin le Desossé (1843-1907), nome artístico de Edme-Étienne-Jules Renaudin, foi um bailarino e contorcionista francês. Ficou conhecido por ter sido retratado em algumas obras de Toulouse-Lautrec, como *Le Bal au Moulin Rouge*, de 1895. [N.T.]

^v Uma das críticas de Nathalie Sarraute em *Portrait d'un inconnu* é a classificação dada aos pacientes pela psiquiatria. Por isso, nessa passagem, optei pela expressão de senso comum “doente dos nervos” como uma maneira de generalizar e não catalogar as expressões. Prefери manter algo que se aproximasse de uma descrição leiga. Mais à frente, quando o termo *névropathes* reaparece nas cenas com o médico, traduzo por “neurótico” para marcar o caráter obsessivo da neurose descrita pelo médico. [N.T.]

^{vi} Maurice Utrillo (1883-1955), pintor francês conhecido por seus desenhos de Montmartre, em especial seus cartões postais retratando paisagens de Montmartre e outras regiões de Paris. Conhecido por seus desenhos melancólicos, Utrillo teve sérios problemas com alcoolismo, chegando a ser internado pela família que temia seu comportamento com a bebida. Nathalie Sarraute recorre a Utrillo em algumas passagens do romance em que o narrador, caminhando pelas ruas de Paris, imprime seu olhar melancólico na descrição de algumas imagens e cenas do romance. Em alguns momentos recorrendo a uma técnica de descrição capaz de congelar ou fundir a imagem descrita na forma de um cartão postal (ver tradução p. 96). [N.T.]

^{vii} O narrador de *Portrait d'un inconnu* apresenta certas características do narrador de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), romance em grande parte autobiográfico do escritor de língua alemã Rainer Maria Rilke (1875-1926). Entre as características estão a extrema sensibilidade e a melancolia criativa. Na cena em questão, o narrador de Sarraute traz uma das reminiscências de Rilke no romance: a cena em que o narrador de Rilke se pergunta o que levou uma senhora a ficar sentada por um tempo ao lado dele, com um lápis nas mãos. [N.T.]

^{viii} Romances escolhidos por suas atmosferas familiares sombrias. *La Bonifas* (1925), um romance psicológico de Jacques de Lacretelle (1888-1985). *Adrienne Mesurat*, de Julien Green volta a ser mencionado. É válido lembrar que, no fim do romance, Adrienne mata o pai e enlouquece. [N.T.]

ix Uma característica da personagem do Pai no romance seria essa afetação sempre que encontra o narrador. Como alguém que está sempre fugindo de assuntos incômodos. [N.T.]

x A cena faz alusão ao baile *de la Vaubyessard* em que a personagem de Flaubert, Emma Bovary, se deixa levar pela riqueza e ostentação dos convidados. Para Nathalie Sarraute, Flaubert foi quem primeiro mostrou o que está por trás da aparência das convenções. [N.T.]

xi Fios de teias de aranhas migratórias muitas vezes confundidos com substâncias misteriosas ligadas a aparições de OVNIS ou da Virgem Maria, daí em francês a expressão fazer referência à Virgem. Trata-se de substância pegajosa e viscosa, imagem recorrente na descrição dos *tropismos* em *Portrait d'un inconnu*. [N.T.]

xii O narrador, ao construir o método de observação e julgamento das vizinhas do velho e da filha, apresenta as referências em que essas mulheres baseavam seus argumentos e julgamentos. Uma série de publicações que agradavam o pequeno-burguês da época, além de referências do universo feminino, como os conselhos da Tia Annie ou do Padre Soury (1732-1810), criador de uma fórmula conhecida como *Jouvence de Soudry* (Fórmula da Juventude de Soudry) um anti-inflamatório natural. [N.T.]

xiii Referência aos personagens da peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello (1867-1936). O narrador de *Portrait d'un inconnu* compara a entrada inesperada da Filha no café com a entrada dos seis personagens da peça de Pirandello. A peça fala da história de seis personagens que foram abandonados pelo seu autor e que invadem um ensaio de teatro à procura de um outro autor. As cenas que se seguem mostram as personagens tentando convencer o diretor da companhia teatral a encenar suas próprias vidas. As discussões que seguem sobre o real e a representação do real, verdade e ficção, compõem um estudo filosófico sobre o teatro e sua metalinguagem. A personagem do romance de Sarraute também surge do nada como os personagens de Pirandello e, como eles, parece procurar alguém que possa dar a ela um contorno real. [N.T.]

xiv Os títulos citados foram inventados pela autora. [N.T.]

^{xv} La culture raffinée de « l’Hypersensible » est clairement indiquée par son goût artistique et ses lectures – ici, les poèmes en prose des *Illuminations* d’Arthur Rimbaud, et plus loin, les *Stèles* (1912) de Victor Segalen, encore peu connu à l’époque. [N.E. p. 1765]

A cultura refinada da “Hipersensível” é visivelmente apontada pelo seu gosto artístico e suas leituras – aqui temos os poemas em prosa das *Iluminações*, de Arthur Rimbaud, e mais à frente, as *Estelas*, de Victor Segalen, ainda pouco conhecido na época. [Tradução nossa]

^{xvi} Nathalie Sarraute publica um artigo sobre Tolstoï na revista literária *Lettres Française* (22-28 de setembro de 1960). Nesse artigo, a autora descreve as diferenças do modo de narrar entre Tolstoï e Dostoïevski. O narrador de *Portrait d’un inconnu* tenta substituir o mundo realista de Tolstoï pela narração de caráter mais investigativo e incerto, de Dostoïevski. [N.T.]

^{xvii} Optei por manter o termo fiacre, pois *carruagem de aluguel guiada a cavalos* não teria em si impressa a imagem de uma carruagem que, em geral, também era usada no início do século XX como ambulância e, muitas vezes, como carro que transportava caixões. O termo ainda consta no dicionário Houaiss da língua portuguesa (OBJETIVA: 2001) e data de 1650. A imagem lúgubre de Paris descrita pelo narrador lembra também as descrições melancólicas do narrador de Malte Brigge (Rilke) ao andar pela cidade de Paris. Sarraute parece imprimir aqui também a melancolia do narrador de Rilke descrita nas cenas do hospital psiquiátrico em que Malte foi submetido a choques elétricos. [N.T.]

^{xviii} Um nome próprio de personagem colocado aqui apenas para ilustrar as cenas de um boato. [N.T.]

^{xix} Narrador e autor parecem se misturar nesse adendo. Quando o narrador fala do príncipe Bolkónski, personagem de *Guerra e Paz* (1865-69), de Tolstoï, ele menciona que o príncipe é um velho conhecido de sua adolescência. Sarraute fala de um episódio de sua adolescência em entrevista a Simone Benmussa: segundo a autora, durante o *lycée* ela fingiu não ter lido *Guerra e Paz* por achar que não poderia se expressar em sala, com palavras simples, sobre uma obra que ela considerava incomparável. O episódio, assim como a transcrição da entrevista, encontra-se no primeiro capítulo desta dissertação. [N.T.]

^{xx} O narrador de *Portrait d'un inconnu* descreve os momentos que antecedem a morte do príncipe Bolskónski em *Guerra e Paz*. Ele aplica à narração de Tolstoï - considerada por Sarraute como algo que fica apenas na parte mais clara de nossa consciência – uma nova visão da cena, pensando no jogo de máscaras sociais que por vezes escondem nossas verdades profundas, que fariam parte de uma consciência menos clara, segunda a autora em seu artigo sobre Tolstoï (ver nota expandida xix). Nesse jogo de máscara, apenas no momento da morte é que o príncipe se mostra por inteiro a sua filha, a princesa Maria. A cena descrita no Livro 2, p.1492 (Tradução de Rubens Figueiredo para a Cosac Naify) apresenta o balbuciar do príncipe no momento de sua morte. Sarraute recupera os dois termos em russo e propõe uma tradução para o francês.

Na tradução apresentada neste trabalho, optei por deixar os termos em russo e francês como uma maneira de representar as duas línguas presentes na vida da autora, assim como no trabalho do próprio autor de *Guerra e Paz*, cuja obra possui extensas passagens em francês. Ao leitor proponho, em nota, uma tradução camoniana: *douchenka, ma petite âme*, alma minha e *droujouk, mon amie.*, minha amiga. [N.T.]

^{xxi} Partindo da mesma discussão estética da autora, o narrador sabe que, ao nomear um personagem, ele perderia toda e qualquer possibilidade de colocar em prática seu jogo exploratório em busca dos *tropismos*. Pois uma personagem nomeada possui, além do nome, endereço, características físicas e psicológicas. Seria o mesmo que voltar à tipologia de personagens dos romances do século XIX, abrindo mão de uma nova experiência estético-literária. [N.T.]

^{xxii} Ver nota expandida v.

^{xxiii} Le philosophe Henri Bergson avait recours à des images concrètes pour rendre frappantes ses idées, même les plus abstraites. [N.E. p.1766]

O filósofo Henri Bergson recorria a imagens concretas para tornar suas ideias mais expressivas, mesmo as mais abstratas. [Tradução nossa]

^{xxiv} O episódio da humilhação do exército romano que foi forçado a passar para o domínio dos Samnitas em 321 a.C. [N.T.]

^{xxv} A citação usada parece ter sido retirada do Antigo Testamento, porém a edição crítica entende que não se pode precisar sua fonte. Durante a tradução, não encontrei a citação do narrador. A nota da Pléiade sugere que talvez haja uma mistura de reminiscências entre Rilke e Baudelaire. Nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge* e no poema *Bénédiction* haveria passagens próximas a esta. Por isso seria difícil precisar a origem da citação. (Pléiade, Nota 1, p.1767). [N.T.]

^{xxvi} A viagem aqui colocada como o ideal romântico da cura. No caso do narrador de *Portrait d'un Inconnu*, a viagem sugerida pelo médico seria um esforço pela busca do “real”, do mundo real do qual, segundo o médico, o narrador se distanciou. O mundo real estaria aqui relacionado ao mundo da “normalidade”. Tal passagem resgata as reminiscências dos autores/narradores, Proust e Rilke, que também viajaram em busca de uma “cura” ou para se afastar de um estado melancólico constante ou, até mesmo, no caso de Baudelaire, para se afastar dos “prazeres” da cidade. [N.T.]

^{xxvii} Nathanaël personagem do livro *Les Nourritures Terrestres* (1897), de André Gide. Nesse livro considerado como um poema em prosa, é aconselhado ao personagem Nathanaël um distanciamento da família, da vida em sociedade para ir em busca de uma liberdade absoluta onde residiria o prazer dos sentidos. A cura residiria na busca pelo entusiasmo, assim como sugerido pelo médico do romance de Sarraute. No Brasil foi traduzido como *Os Frutos da Terra* e publicado em 1982 pela Nova Fronteira, com tradução de Sérgio Milliet. [N.T.]

^{xxviii} Foi utilizada a tradução de Ivan Junqueira para o poema “O convite à viagem”, de Baudelaire. Tradução da Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. [N.T.]

^{xxix} *L'Homme au pourpoint*, portrait d'un inconnu par un peintre anonyme, est fondé sur la reminiscence d'un portrait vu autrefois à Amsterdam ou à Anvers. Nous n'avons pas réussi à identifier de portrait spécifique. Dans une lecture intertextuelle de *Portrait d'un inconnu*, Marie Miguet fait des rapprochements intéressants entre ce texte et *Le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, et établit des rapprochements entre le portrait de « L'Homme au pourpoint » et le tableau de Frenhofer (« Nathalie Sarraute et les chefs-d'oeuvres inconnus », numéro spécial

« Nathalie Sarraute » de la *Revue des sciences humaines*, n° 217, 1990-1991, p. 128-133). [N.E. p.1751]

O *Homem com Gibão*, no romance de Sarraute, é o retrato de um desconhecido feito por um pintor anônimo, nasceu da reminiscência de um retrato visto pela autora em Amsterdam ou em Anvers. Não conseguimos identificar o quadro específico. A partir de uma leitura intertextual do *Retrato de um desconhecido*, Marie Miguet faz relações interessantes entre o texto de Sarraute e o conto de Balzac, *A obra prima ignorada*, tecendo relações entre o retrato do “Homem de Gibão” e o quadro do mestre Frenhofer, personagem do conto Balzaquiano (« Nathalie Sarraute et les chefs-d’oeuvres inconnus », número especial « Nathalie Sarraute » da *Revue des sciences humaines*, n° 217, 1990-1991, p. 128-133). [Tradução nossa]

^{xxx} A ideia de uma cidade de cinzas, Pompeia, sempre marcou Sarraute. [N.T.]

^{xxxi} A tradução proposta pretende retomar a imagem da cidade de “O Convite à Viagem” citada pelo narrador. Um retorno à imagem do mar e das embarcações. [N.T.]

REFERÊNCIAS

- BALZAC. Honoré de. **Eugénie Grandet**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1976.
- BENJAMIN. Walter. **A tarefa do tradutor**. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BENMUSSA, Simone. **Entretiens avec Nathalie Sarraute**. Tournai: Éditions Renaissance du Livre, 1999.
- BOUCHARDEAU, Huguette. **Nathalie Sarraute**. Paris: Éditions Flammarion, 2003.
- BUTOR, Michel. **Le roman comme recherche**. In: *Cahiers du Sud*. v.42, n. 334, p.349-354, 1956.
- _____. **Répertoire**. Paris: Minuit, 1960.
- CASSIN, Barbara. **La Nostalgie – Quand donc est-on chez soi?** Paris: Éditions Autrement, 2013.
- DEÂNGELI, Maria Angélica. **A literatura na língua do outro. Jacques Derrida e Abdelkebir Khatibi**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- DUARTE, Cristina Vaz. **A forma literária em Nathalie Sarraute**. Campinas: Editora Komedi, 2007.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes – La Littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- _____. **Paratextos Editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GIDE, André. **La Séquestrée de Poitiers**. Paris: Gallimard, 1977.
- HOOP, Jean-Marie. **La France dans la Seconde Guerre Mondiale, 1939-1945**. In: DUBY, Georges (Org.). **Histoire de la France – Des origines à nos jours**. 2. ed. Paris: Larousse, 2009, p. 1063-1088.

MANN, Thomas. **A morte em Veneza; Tonio Kröger**. Tradução de Herbert Caro e Mario Luiz Frungillo; ensaios de Anatol Rosenfeld. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RILKE. Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Tradução e notas de: Renato Zwick. RS: L&PM, 2009.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un Nouveau Roman**. Paris: Minuit, 1961.

ROCCHI, Rainier. **L'Intertextualité dans l'écriture de Nathalie Sarraute**. Paris : Classiques Garnier, 2018.

SARRAUTE, Nathalie. **Oeuvres complètes**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

_____. **Portrait d'un Inconnu**. 1948.

_____. **L'Ère du Soupçon**. 1956.

_____. **Enfance**. 1983.

SARRAUTE, Nathalie. **Portrait d'un Inconnu**. Paris : Gallimard Folio, 1956.

SOUZA, Germana Henrique Pereira de. **Nathalie Sarraute: a “era da suspeita”, a delimitação de um novo cânone, e sua tradução**. In: **Traduzires**. v.1, n. 2, 2012.

TOLSTÓI, Liev. **Guerra e Paz**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v.2, p.1491-1493.

Artigos online:

ARENDT, Hannah. **Les Fruits d'Or : Nathalie Sarraute**. Tradução de : Habib Claude. In: **Les Cahiers du GRIF**, n°33, 1986, p. 16-28. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1986_num_33_1_1678

ZANOAGA-RASTOLL, Cristina. **Les langues des tropismes chez Nathalie Sarraute**. Carnets : revue électronique d'études françaises. Série II, n° 7, mai 2016, p. 224-233. Disponível em : <https://journals.openedition.org/carnets/1062>.

Outros textos:

NASCIMENTO. Evandro. **A tradução incomparável**. Texto apresentado pelo autor na Conferência de Encerramento do Simpósio Nacional de Pesquisa

Multitrad, “Abordagens Multidisciplinares da Tradução”, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, em 9 de novembro de 2011.

Dicionários impressos e online:

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva: 2001.

ROBERT, Paul. **Le Petit Robert de la Langue Française**. In: REY-DEBOVE, J et REY, Alain (Org.). **Le Petit Robert – Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française**. Nouvelle Édition (2017). Paris: Le Robert, 2016.

RÓNAI, Paulo. **Dicionário francês-português – português-francês**. 4. ed. São Paulo: Lexikon, 2018.

Reverso – Dicionário em contexto: www.reverso.net

Linguee – Dicionário em contexto: <https://www.linguee.com.br/>