

A semiótica tensiva e o *nouveau roman* de Nathalie Sarraute

Renata Mancini

Recebido 9, jul. 2007 / Aprovado 6, set. 2007

Resumo

*Entre os vários desenvolvimentos da semiótica greimasiana nos anos recentes, os trabalhos de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille têm se caracterizado pela tentativa de criação de um quadro teórico que possa abrigar os elementos sensíveis que participam da geração de sentido do texto. Nessa nova vertente teórica – conhecida como semiótica tensiva –, conteúdos sensíveis são cifrados em termos de categorias contínuas, como andamento, tonicidade, intensidade etc., de onde se abre a possibilidade de tratar o texto enquanto processo. Embora esse novo quadro teórico nada altere o procedimento clássico de análise, ele se mostra particularmente produtivo no tratamento de textos contemporâneos, que trazem como uma de suas marcas a manipulação sensível do enunciatário. A obra da escritora francesa Nathalie Sarraute é um bom exemplo disso. No presente ensaio, propomos uma análise de “Je ne comprends pas” (em *L’usage de la parole*, 1980), em que enunciador e enunciatário são deslocados de sua posição “clássica” e passam a interagir em primeiro plano. Mostraremos que essa estratégia de construção do texto resulta de um certo embaralhamento de vozes dos actantes discursivos (enunciador/enunciatário, narrador/narratário, interlocutor/interlocutário), de modo a fazê-los compartilhar de um mesmo ritmo do conteúdo. Daí o efeito de sentido de obra que não pede apenas para ser compreendida, mas, sobretudo, para ser “vivenciada”.*

Palavras-chave: *Semiótica francesa. Tensividade. Ritmo. Enunciação. Literatura contemporânea.*



«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 paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.»

(Nathalie Sarraute)

1. Introdução

Dentre as muitas re-elaborações teóricas pelas quais a semiótica francesa vem passando nas últimas décadas, os estudos sobre a tensividade ocupam certamente papel de destaque. Esta vertente epistemológica, inicialmente proposta por Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, representa uma abertura teórica para as questões relacionadas à participação dos elementos contínuos na construção do sentido. De fato, o universo sensível já era uma preocupação de Greimas em obras como *Semiótica das Paixões* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993) e *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2002), de modo que a semiótica tensiva nada mais faz do que dar continuidade às preocupações do criador da semiótica francesa com o universo afetivo, atribuindo ao componente sensível o status de ponto de partida para a organização dos processos de significação.

O problema que está na origem da semiótica tensiva é construir um modelo descritivo dos fenômenos contínuos, diretamente associados ao universo sensível. Fundados sobre os conceitos de valência e valor, intensidade e extensidade, andamento, percepção etc., os estudos tensivos propõem uma sintaxe que visa a dar conta dos movimentos e inflexões que servem de base para a construção discursiva. Daí a centralidade da noção de ritmo para esta abordagem.

Ao conceber o texto como “uma totalidade rítmica” (ZILBERBERG, 2004, p. 23), a semiótica tensiva oferece uma via de acesso aos seus movimentos internos. Segundo esse ponto de vista, parece possível desvendar um ritmo do discurso – a própria pulsação da interlocução buscada na tensão ininterrupta entre a implicação (i.e. lógica do previsível, que se pauta pela

fórmula “se...então”) e a concessão (i.e. lógica do inesperado – baseada na fórmula “embora...”).

Tomada a partir dessa perspectiva dinâmica, a semiótica parece contar com um alicerce conceitual suficientemente sólido para que possa se voltar para o texto entendido como *processo*, de modo a dar conta da dimensão da experiência vivenciada, assim como dos diferentes modos de adesão que o contrato enunciativo propõe aos seus leitores. Com isso explicita os mecanismos de formação de sentido dos textos – notadamente dos textos contemporâneos – que cada vez mais impõem novos desafios à teoria. As propostas apresentadas neste trabalho procuram se integrar a esse momento da semiótica greimasiana.

2. A emergência do sensível

Ao destacar o papel desempenhado pelo *acontecimento* concessivo em qualquer obra de arte – de onde a surpresa, o espanto, a comoção –, Claude Zilberberg afirma a autoridade do sensível sobre o inteligível e promove a afetividade à condição de centro do discurso.

De fato, Zilberberg e Fontanille operam um deslocamento acentual: os estados de coisas (inteligível) passam a ser *átonos* e os estados de alma (sensível) *tônicos*. Este deslocamento de acento proposto pela semiótica tensiva encontra ressonância na estética de Nathalie Sarraute, uma vez que ela procura transportar o leitor a lugares onde a inteligência recebe apenas um estatuto secundário, fazendo com que a dimensão sensível assuma papel de destaque. Foi precisamente essa possível convergência que nos levou a analisar um texto de Sarraute contando com o auxílio das ferramentas tensivas.

Nathalie Sarraute é uma das figuras mais importantes e talvez a de maior expressão do *Nouveau Roman* francês. Sua busca incessante de uma nova linguagem para o romance resulta do questionamento das formas romanescas tradicionais e de sua recusa em manter estruturas de texto consagradas. A unidade desse movimento literário – apesar de sua heterogeneidade – é garantida exatamente por um esforço comum de colocar o leitor em contato direto com o próprio ato de escrita. Trata-se de uma nova experiência de leitura, uma vez que o escritor se coloca em presença do leitor, trazendo para primeiro plano os movimentos da composição que se desdobra diante de seus olhos.¹

Em outras palavras, as coisas são deixadas em condição de “estarem sendo feitas”, ao invés de serem tratadas como uma sucessão de formas acabadas. Essa escolha tem duas conseqüências dignas de nota: (1) a coerência textual torna-se mais frouxa, no sentido de que as relações entre os eventos tornam-se menos previsíveis; (2) é estabelecida uma relação de maior proximidade entre o enunciativo e o enunciatário, uma vez que este tem um

¹ Cf. Sturrock (1969, p. 4): «The property common to all *nouveaux romans* is that they embody the creative activity of the novelist – they display the novelist at work».

acesso maior ao trabalho de construção do texto, cuja concepção é mais de compartilhamento de uma dada experiência que de uma construção ficcional clássica. Trata-se, na verdade, de uma interação “direta”, por assim dizer, até mesmo por basear-se na manipulação da dimensão sensível do enunciatório.

A produção de Nathalie Sarraute concentra-se exatamente nessa experiência compartilhada. Sua concepção de base é chegar aos movimentos interiores comuns a todos – que denomina *tropismos* – e que nos unem numa identidade compartilhada, a partir da qual nos construímos enquanto singularidade. Nas palavras da autora:

O interessante mesmo não é o personagem em si, mas sim o que acontece de anônimo e de idêntico em qualquer um [...]

É o real, mas que não é restrito à forma de um personagem [...]. O real que se mantém anônimo, que se mantém o máximo possível no nível das sensações de todos. (BENMUSSA, 2002, p.157, tradução nossa)

O texto é concebido, então, para transportar o leitor a lugares onde a inteligência recebe apenas um estatuto secundário e a dimensão sensível assume papel de destaque.

3. *Je ne comprends pás*

O texto de Sarraute escolhido para nossa análise é “*Je ne comprends pas*”, um dos capítulos da obra *L’usage de la parole*, publicada em 1980.

Nossa estratégia de análise pode ser dividida em três etapas. Na primeira delas, trataremos da *desconstrução figurativa*, seja dos personagens, seja do seu entorno. Num segundo momento, mostraremos como a autora cria, no nível discursivo, uma ambientação acolhedora para essa aproximação do enunciadador/enunciatório pelo *embaralhamento de vozes* criado a partir do hábil uso dos mecanismos de projeção dos actantes discursivos no enunciado, assim como pelo uso dos discursos direto e indireto livre. Por fim, mostraremos que o fio condutor da narrativa é a própria *pulsão dos fatos*, pulsão esta assegurada pela manipulação sensorial do enunciatório e para a qual o instrumental tensivo se mostra particularmente eficaz.

3.1. A profundidade figurativa

Não podemos subestimar a importância que Nathalie Sarraute atribui à desconstrução dos personagens em sua obra, uma vez que estes nunca apresentam caracterização onomástica, nem tampouco descrição física ou psicológica. São personagens cuja densidade sêmica (BERTRAND, 2003, p.210) é mínima e cuja vocação principal parece ser a de atuar apenas como meio de acesso para chegar aos tais movimentos anônimos, comuns a todos. É o que a autora chama de “real não restrito à forma de

um personagem” (BENMUSSA, 2002, p. 157). Na mesma linha de pensamento, ela insiste na importância de escrever sobre situações anódinas, situações quotidianas banais, cujo interesse não tem qualquer razão de ser aparente.

Trata-se de um movimento de desestabilização da figuratividade em direção a um tipo de “desrealização”, colocada em prática pela recusa de um universo icônico compartilhado socialmente. Com isso, a autora rejeita uma figuratividade de similitude e inclina-se em direção a um universo sensível fundador que, ao mesmo tempo, rege o compartilhamento figurativo.

Precisamos compreender as conseqüências de tal situação, porém sem cair na armadilha de conceber a figuratividade como “uma vestimenta da abstração, [pois] é a abstração que é fictícia e fabulatória, vestimenta desbotada de uma figuratividade original” (BERTRAND, 2003, p. 218). Sarraute parece querer explorar essa figuratividade original, fundada na mobilidade inerente ao processo perceptivo. É uma busca pelo que Bertrand diz situar-se na “intersecção do sensível e do figurativo, no momento vacilante do figurável” (p. 246).

Trata-se de caminhar em direção a um universo movente, onde não há lugar para uma figuratividade bem delineada, por assim dizer. A análise a ser feita depende, assim, da relação entre o figural e o figurativo, isto é, entre os regimes profundos responsáveis pela organização de um movimento, de um fluxo, no interior do qual os papéis actanciais tomam forma e se manifestam discursivamente. Do ponto de vista figural, os papéis actanciais podem ser entendidos como ‘vivências de significação’ tributárias da configuração valencial do *campo de presença*². Esta configuração é determinada pela direção do fluxo fórico-modal e, como afirma Zilberberg, “do ponto de vista tensivo a ascendência e a descendência são as direções suscetíveis de serem analisadas de maneira canônica” (ZILBERBERG, [2007])³, o que abordaremos na terceira etapa desta análise.

Assim sendo, os traços que no nível discursivo compõem as figuras, no nível tensivo poderiam ser entendidos como sendo os vetores responsáveis por indicar a orientação das valências constitutivas do *campo de presença*. Um dos ganhos deste ponto de vista é o fato de que os modos de existência dizem respeito tanto às relações assumidas pelo sujeito no enunciado, quanto àquelas estabelecidas pelo sujeito da enunciação. Desse modo, referem-se tanto ao devir dos actantes debreados no enunciado, quanto à interação dinâmica que se estabelece entre enunciador e enunciatário.

No texto de Sarraute domina o *modo de existência realizado*, isto é, opera-se na plenitude da conjunção entre sujeito e objeto, no caso, entre enunciação e enunciado. Ambos estão unidos no corpo do texto, o que nos permite dizer que o sujeito da enunciação se “presentifica” com o estabelecimento do contato direto

² O *campo de presença*, noção inspirada na fenomenologia de Merleau-Ponty, é a arena perceptiva do sujeito onde este se relaciona com o objeto, sendo que a própria constituição de ambos se dá na simultaneidade da presença de um para o outro. Entendido dessa maneira, o *campo de presença* nada mais é do que a contrapartida tensiva das relações *juntivas* entre *sujeito* e *objeto*. Dito de outro modo, é onde o ser se constrói na passagem por um percurso que é delimitado por sua própria percepção. Para um aprofundamento maior desta noção, ver Fontanille; Zilberberg (2001).

³ Verbete: «Direction».

entre enunciador e enunciatário criado pela obra. Isto porque ela extrapola os limites do enunciado em si e passa a englobar em primeiro plano a manipulação sensível que o enunciador faz do enunciatário para construir seu efeito de sentido final.

Para isso, o enunciatário é mobilizado a engajar-se num tipo de interação com a obra, em que suas próprias reações e expectativas são trazidas para o âmbito de pertinência da criação de sentido. Dito de maneira resumida, o traço característico desse texto é sua abertura para a dimensão pragmática, em que enunciador e enunciatário são chamados a interagir em primeiro plano.

3.2. O embaralhamento de vozes no nível discursivo

Se considerarmos apenas os temas e figuras superficiais do nível discursivo, “Je ne comprends pas” parece ser, num primeiro momento, um texto sobre o nada. A autora se mantém fiel a sua característica de desacelerar o ritmo das ações, de modo a se concentrar em seus pequenos detalhes, em seu desenrolar miúdo, procurando mostrar “as pulsações secretas da vida por detrás de aparências inofensivas e normais” (ROSENTHAL, 1975, p.116). Trata de uma situação completamente banal: duas pessoas conversam sentadas em um banco de jardim. Uma delas fala incessantemente, enquanto a outra, pacientemente, a escuta. Um observador que se posta por vezes externamente à situação e por vezes no seu interior nos relata o desenrolar da ação.

Na verdade, é até mesmo difícil falarmos em desenrolar da ação, posto que esta se restringe a um pequeno desdobramento da situação que acabamos de descrever. Parece claro que em “Je ne comprends pas” a ação propriamente dita não assume um papel preponderante. A escassa descrição do início, ponto de partida da narrativa, não se altera até o fim e a determinação física, psicológica, de caráter etc. das personagens parece não ter importância. É, em suma, um texto que no início se apóia em uma situação frouxamente definida, apenas para poder se expandir na indefinição de seu desenvolvimento. É uma estratégia que precisa ser entendida em seus próprios termos.

No desenrolar da narrativa estabelece-se uma alternância entre debreagens (projeções do sujeito da enunciação) enuncivas (terceira pessoa) e enunciativas (primeira e segunda pessoas). Essa alternância é habilmente combinada tanto com o uso do discurso indireto livre, quanto do discurso direto, o que acaba por criar um efeito de confusão entre os papéis de narrador e interlocutor.

No início do texto (p.147) o narrador se projeta em primeira pessoa “je” (“Je ne l’ai fait moi-même...”), o que caracteriza uma debreagem enunciativa. Quando descreve a situação da qual fala, ao contrário, lança mão de uma debreagem enunciva (“Deux personnes assises sur un banc de jardin...”). No entanto, logo a seguir

instaura-se uma indefinição, quando um “alguém” é debreado como “on” (Quand on se rapprochait...). Dado que “on” pode assumir seja o papel de pronome indefinido de terceira pessoa, seja o de pronome definido da primeira pessoa do singular “je”, seja o de pronome definido da primeira pessoa do plural “nous”, cria-se uma indefinição quanto à voz a que se refere.

Desse modo, o narrador sincretiza os papéis actanciais discursivos de narrador e interlocutor⁴. Isso porque o discurso indireto livre faz com que haja uma “mistura” das vozes das duas enunciações em questão, uma vez que não subordina o discurso citado ao citante (como no discurso indireto), assim como não mantém demarcações nítidas entre as vozes (como no discurso direto) (Cf. FIORIN, 1999, p. 81-4).

Vale ressaltar que em várias instâncias (ver, por exemplo, o segundo parágrafo da página 148) há o uso abundante do discurso indireto livre. Não por acaso, o discurso indireto livre somado às reticências, exclamações e interrogações cria, ao longo de todo texto, um efeito curioso relacionado ao plano de expressão textual: cria um mimetismo da fala, com um ritmo pontuado por pausas mais ou menos abundantes e geralmente por períodos fragmentados, mas sempre reproduzindo uma certa respiração da fala que, de certo modo, acaba por organizar a contínua troca de vozes. É como se para além do jogo entre as vozes do narrador/narratário e interlocutor/interlocutário, esse simulacro de dicção oral na expressão textual presentificasse o diálogo entre enunciatador/enunciatário. Em outras palavras, o uso peculiar do plano da expressão textual, aproximando-o da dicção oral, permite ao enunciatador explorar a dimensão sensível do enunciatário, o que faz com que também essa interlocução venha à tona. De fato, é essa manipulação sensível que dá suporte ao suspense, responsável pela manutenção do fio narrativo. Transcrevemos a seguir um breve excerto do texto para que fique claro nosso argumento:

Et si celui à qui ces paroles sont envoyées allait tout à coup... il suffit de quelques mots...Mais va-t-il avoir le courage de les dire?...On a envie de le pousser...qu’il fasse donc, qu’il ose... nous le ferions à sa place...Nous le ferions?...Vraiment?...soyons sincères...Nous oserions?...il nous est arrivé de le faire?...Nous avons osé dans les mêmes conditions interrompre fermement?...Vous avez osé prononcer ces paroles, vous avez dit: « Je ne comprends pas » ? [...] Mais ici vous savez bien quels sont les risques. Qu’il dise tout à coup, je tremble déjà et me recroqueville...qu’il dise à celui qui lui parle, qu’il lui dise sur ce ton digne et sûr qui convient : « Je ne comprends pas »...ne me dites pas que vous ne savez pas ce qui peut se produire... (SARRAUTE, 1980, p.152-3)⁵

Esse *efeito de fala* aliado ao fato de o discurso indireto livre não permitir o estabelecimento de uma hierarquia entre

⁴ Segundo Fiorin (1999) “narrador/narratário são actantes da enunciação enunciada, o que corresponde ao segundo nível da hierarquia enunciativa, logo após o primeiro nível enunciatador/enunciatário. Trata-se da instalação no enunciado do destinatador/destinatário (p. 65). Os actantes discursivos interlocutor/interlocutário correspondem ao terceiro nível da hierarquia discursiva. Este nível instala-se quando o narrador dá voz a um actante do enunciado” (p. 67).

⁵ “E se este a quem essas palavras são enviadas fosse de repente... algumas palavras são suficientes...Mas você vai ter a coragem de lhe dizer?...Tenho vontade de empurrá-lo... que o faça, então, que ouse...nós o faríamos em seu lugar... Faríamos?... Realmente?...sejam sinceros...Nós ousaríamos?...chegamos a fazê-lo?...Nós teríamos ousado a interromper firmemente nas mesmas condições?...Você ousou a pronunciar estas palavras, você disse “não estou entendendo”? [...] Mas nesse caso, você sabe bem quais são os riscos. Que ele diga de uma vez, eu já estremeço e me encolho... que diga àquele que lhe fala, que lhe diga com o tom digno e seguro que convém ‘Não estou entendendo’...não me diga que você não sabe o que pode acontecer...” (tradução nossa).

as enunciações envolvidas cria uma zona de livre acesso, por assim dizer, em que os actantes discursivos se entrecruzam e se confundem. A decorrência imediata de tal estratégia é uma permeabilidade entre as vozes do narrador/narratário, interlocutor/interlocutário, enunciador/enunciatário, cuja interação frutífera faz valer a máxima de que esse tipo de discurso é característico de uma enunciação que não concebe uma imagem de si mesma fixa, estável e acabada (Cf. BAKHTIN, 2002, p. 150; FIORIN, 1999, p. 81-84).

Vale também observar que a frase “Je ne comprends pas” é sempre introduzida em discurso direto, pelo uso das aspas, o que caracteriza a demarcação nítida da voz que a pronuncia. Se “mapearmos” o uso da expressão “Je ne comprends pas”⁶ ao longo do texto, notaremos uma alternância entre a voz do narrador/interlocutor, a voz do segundo interlocutor “pessoa sentada ao banco” e uma voz generalizada, um alguém hipotético, a voz de qualquer um. Se aliarmos a essa alternância o fato de que essas vozes são embaralhadas umas às outras, como mencionado acima, veremos que a autora procura trazer o leitor a compartilhar as coisas que são comuns a todos, certas experiências pelas quais todos passamos e que mostram o quanto nossa individualidade é tributária de características gerais, simplesmente não originais.

Em suma, o que importa aquilatar parece ser o quão preponderante é o papel do *outro* na construção do *eu*, e o quanto um está presente no outro. E para isso, Sarraute procura colocar ambos em contato direto. O texto, então, parece ser apenas um meio pelo qual se realiza a interação entre enunciador e enunciatário, um pretexto para o engajamento dessa interlocução, um acontecimento lingüístico centrado no contato entre as partes, à maneira da função fática (Cf. BENVENISTE, 1974, p. 86-88).

A diferença entre o suspense criado aqui e qualquer outra narrativa que, no fundo, se estrutura nesse mesmo esquema canônico, é exatamente o fato de que aqui ele é tratado em primeiro plano. Não é subjacente ao desenrolar dos fatos narrativos, mas sim é o fato propriamente dito. O ponto de pertinência do texto é exatamente a criação de uma tensão, que vai aumentando até o ponto em que sua resolução é inevitável. O engajamento direto entre enunciador e enunciatário é o fato preponderante. Tanto é assim, que o enunciatário é mobilizado sensorialmente. É por isso que, num primeiro momento, o texto parece versar sobre nada que pudesse ser considerado relevante. Há apenas uma situação inicial que serve de ponto de partida para o engajamento da interlocução. A partir daí, o texto visa ao estabelecimento de uma relação em primeira mão entre enunciador e enunciatário mediada por uma produção lingüística.

Cabe, finalmente, a pergunta: o que criou a tensão, o suspense e, principalmente, o que manteve a atenção do enunciatário

⁶ Ver ocorrências nas páginas 152, 153 e 154.

rio ao longo de páginas e páginas, sem que nenhuma situação ou idéia nova fosse introduzida ou desdobrada? Em outras palavras, o que prende o leitor até o momento em que a silenciosa pessoa sentada ao banco finalmente se manifesta e interrompe o desconforto da situação de se ver imóvel pela ausência de sentido naquilo que seu interlocutor dizia? É exatamente o já mencionado simulacro da fala criado com o texto que, por mimetizar a fala no plano da expressão escrita, faz com que haja um engajamento sensível por parte do enunciatário. Esse expediente desacelera a narrativa e exige do enunciatário um compartilhamento direto da interlocução, por assim dizer, uma vez que o desenrolar dos fatos é vivenciado instante a instante... palavra a palavra. É precisamente este engajamento sensível do enunciatário que podemos tratar à luz da abordagem tensiva.

3.3. O engajamento sensível

Uma das características mais marcantes da literatura contemporânea é a grande ênfase dada aos modos de exploração perceptiva do mundo. Ao contrário das obras que testam os limites da percepção num universo da instantaneidade, em que o ato perceptivo tem de construir uma identidade em sua relação com um mundo acelerado, “*Je ne comprends pas*” explora a hipertrofia da percepção pela desaceleração, o que produz um sujeito “destacado” do mundo da ação. Dito de outro modo, ao invés de explorar o desligamento do ato perceptivo pela aceleração, criando, desse modo, um sujeito praticamente inerte, no texto de Sarraute a percepção é posta à prova pela desaceleração. Com isso, abre-se uma nova dimensão perceptiva criada a partir da lentidão, o que permite ao sujeito sentir a pulsação dos fatos, antes mesmo que as ações a sobrepujem.

Se, por um lado, “*Je ne comprends pas*” tematiza um apagamento da individualidade, por outro, coloca em primeiro plano uma dimensão pragmática, sem a qual seria impossível compreender seu sentido. Esse veio pragmático – criado, entre outras coisas, pela busca de uma oralidade no plano de expressão do texto – é responsável por forjar (à maneira da função fática) uma interação entre enunciador e enunciatário, interação esta que vai delineando, no transcorrer do enunciado, um perfil do sujeito da enunciação. Isso faz com que o ato de leitura passe a ser muito mais dependente da percepção individual da obra ou, melhor ainda, de sua vivência propriamente dita, visto que esse tipo de texto trata mais de “modelos de experiência [que de] histórias” (ROSENTHAL, 1975, p. 119).

A análise semiótica de um texto ancorado sobre essa dimensão pragmática tem de poder contar com procedimentos que dêem conta do desenrolar da narrativa em sua “respiração própria”. Como nos diz a própria Sarraute, muitas das balizas temático-figurativas que garantiriam uma certa chave de leitura

são retiradas, fazendo com que o leitor se veja à mercê de sua própria interação com a obra.

Assim, o leitor está no interior, no próprio lugar onde o autor se encontra, numa profundidade onde nada que diga respeito a essas balizas cômodas, com a ajuda das quais se constroem os personagens, subsiste. Ele está mergulhado e é mantido até o fim numa matéria anônima como o sangue, num magma sem nome, sem contorno [...]. Nenhuma reminiscência de seu mundo familiar, nenhuma preocupação convencional de coesão ou de verossimilhança desvia sua atenção e tampouco freia seu esforço. (SARRAUTE, 1956, p.76)

Partindo da premissa de que “o discurso é uma ‘totalidade rítmica’” (ZILBERBERG, 2004, p. 23), a semiótica tensiva oferece uma via de acesso aos movimentos de um texto como “Je ne comprends pas”. A partir da abordagem tensiva, parece possível desvendar o ritmo do discurso – a própria pulsação da interlocução buscada por Sarraute. Isso porque o espaço tensivo é a arena do movimento, da foria, que pode ser analisada como vetores orientados responsáveis pelo desenrolar discursivo.

Claude Zilberberg salienta que os valores semióticos se constroem a partir do entrecruzamento de *valências da intensidade* e da *extensidade*. Enquanto estas dizem respeito ao inteligível, aos estados de coisa, aquelas dizem respeito ao sensível, aos estados de alma. Dado que Nathalie Sarraute privilegia a manipulação sensorial do enunciatário como estratégia de construção de sentido de sua obra, daremos ênfase ao estudo das *valências da intensidade* no interior do texto com vistas a obter a chave de acesso de sua dimensão sensível.

A *intensidade* é um sincretismo entre *andamento* e *tonicidade*, ou ainda, “a intensidade une o andamento e a tonicidade” (ZILBERBERG, 2002, p. 116). Porém, qualquer que seja a dimensão escolhida, o procedimento de análise deve reconhecer, além destas subdimensões, uma outra baliza conceitual, a dos *foremas*, tripartidos em *direção*, *intervalo* e *elã* (ZILBERBERG, 2006, p. 60).

As figuras elementares da foria – os *foremas* – são tomadas na semiótica tensiva “mais como participio presente que como participio passado, mais como vetores que como traços” (ZILBERBERG, [2007])⁷. São elas, portanto, que determinam o contorno do movimento do fluxo fórico, dado que garantem a análise de seu movimento (*elã*), de seu intervalo percorrido (*intervalo*) e direcionamento (*direção*). Assim, do entrecruzamento entre as subdimensões e os *foremas* resultam as subvalências cuja interação delinea os movimentos, o ritmo que constrói um dado discurso.

Dadas as especificidades de “Je ne comprends pas” e dados os limites deste trabalho, trataremos em nossa análise apenas das subvalências resultantes do entrecruzamento das subdi-

⁷ Verbetes: «Phorème» (tradução nossa)

mensões *andamento* e *tonicidade* com os *foremas elã* e *direção*. No que diz respeito ao *andamento*, deixemos Zilberberg nos mostrar, em suas próprias palavras, sua pertinência para o contexto desta análise: “O andamento é senhor, tanto de nossos pensamentos, quanto de nossos afetos, dado que ele controla despoticamente os aumentos e as diminuições constitutivas de nossas vivências” (ZILBERBERG, 2002, p. 114).

Se nos debruçarmos sobre o texto “Je ne comprends pas” observaremos que ele é construído em torno da paixão da impaciência, que nada mais é do que a apropriação pragmática da temporalidade pelo sujeito. Seu andamento inicial é lento, pouca ação acontece e quase nada muda de lugar após a proposição da situação inicial. Trata-se de um estado de coisas construído sobre a permanência, sobre um quase não-desenrolar da narrativa, decorrente de sua extrema lentidão. Esta lentidão – que se manifesta seja no plano da expressão textual, com a mimese da oralidade, seja no plano do conteúdo, com a dilatação da duração das “ações” – guarda em si o germe de sua própria transformação, uma vez que serve como ponto de partida de um movimento, de uma reação do sujeito para pôr fim a essa quase-imobilidade.

Essa apropriação temporal pelo sujeito da enunciação pode ser mais bem compreendida se partirmos da análise do forema do *elã* que, além de ser elemento pressuposto para a semiótica tensiva, é precisamente a figura da foria que trata da “apropriação prática, pragmática, da temporalidade pelos sujeitos” (ZILBERBERG, 2006, p. 63). O direcionamento desse movimento é ascendente, dado que “a ascendência tem como ponto de partida a **permanência**” (ZILBERBERG, 2006, p. 18). Ou seja, parte-se de um “estado” cujo andamento é, por definição, lento e se desenvolve em um movimento ascendente que, no limite, transforma o estado em *acontecimento*, cuja “subtaneidade é a ‘variedade’ acelerada do fato” (ZILBERBERG, 2006, p. 81).

Analisaremos inicialmente o resultado do entrecruzamento do *elã* com as duas subdimensões da intensidade – o *andamento* e a *tonicidade* – e, da mesma forma, verificaremos o entrecruzamento com o forema *direção*, termo pressuponente que determina o *elã*. Este movimento ascendente será analisado tendo como balizas as categorias aspectuais propostas por Zilberberg (2006, p.70): minimização, atenuação, restabelecimento e exacerbação, nesta ordem⁸.

⁸ Optamos por seguir a tradução de Zilberberg, 2002, feita por L. Tatit, I. Lopes, W. Beívidas. “Síntese da Gramática Tensiva”. In. Significação, 2006.

Andamento :

	minimização	atenuação	restabelecimento	exacerbação
<i>elã</i>	inércia	lentidão	rapidez	vivacidade
<i>direção</i>	“ <i>trâiner</i> ” (ir muito lentamente)	desaceleração	aceleração	precipitação

Tonicidade :

	minimização	atenuação	restabelecimento	exacerbação
<i>elã</i>	estado	repouso	movimento	ataque
<i>direção</i>	extenuação	atonização	tonificação	avultação

O texto de Sarraute parece explorar com maior ênfase dois momentos desse processo, quais sejam a *atenuação* e a *exacerbação*. Isto porque parte de uma situação cujo andamento é lento, sem que haja, neste início, qualquer esboço de mudança. Nestes termos, no que diz respeito à subdimensão do *andamento*, o *elã* se configura pela lentidão e a *direção* pela desaceleração. No que tange à *tonicidade*, este início configura uma situação de repouso, para o *elã*, e de atonização para a *direção*. Este estado de coisas se refere tanto às relações entre os atores discursivos projetados no enunciado – seja a pessoa sentada ao banco em estado de paralisia sendo bombardeada pelo jorro de palavras sem sentido de seu interlocutor, seja o observador/narrador atônito com o que presencia –, quanto à relação entre enunciador e enunciatário, dado que este se vê em contato com um texto desacelerado pelo efeito de oralidade do plano de expressão e por uma duração dilatada no plano do conteúdo. Num primeiro momento, o enunciador parece não intentar nada além do estabelecimento do contato com o enunciatário, mantido às custas de uma expectativa criada em relação a uma possível conseqüência desastrosa que proferir as palavras “Je ne comprends pas” poderia trazer.

No entanto, no momento em que o interlocutário finalmente diz “Je ne comprends pas”, toda a expectativa criada até então se desfaz. Segue uma lógica concessiva (que instaura uma surpresa), segundo a qual embora tivéssemos sido preparados para uma reação adversa do interlocutor, este se mostra exultante pela coragem de seu interlocutário de se revoltar contra o que acreditava ser um uso indevido da palavra, qual seja, seu simples uso fático. Essa reação imprevista acelera a narrativa, a ponto mesmo do observador/narrador não ter ocasião de narrar e comentar os fatos por ele observados e ter de deixá-los se apresentar por si mesmos. Contando com o auxílio da mistura de vozes, o enunciatário se precipita como observador da interlocução que se desenrola sem intermediação diante de seus olhos.

Ah bravo, Ah merci... si vous saviez... je perdais déjà l'espoir, c'est si rare, ça ne se produit presque jamais... j'ai beau m'efforcer, accumuler les absurdités, l'incohérence...prendre au hasard et assembler des mots sans suite... j'ai beau emprunter sans vergogne aux plus éhontés de nos charlatans, aller jusqu'aux extrêmes limites, il n'y a rien à faire, personne ne bronche, tout le monde accepte, acquiesce... Mais vous !... Ah, c'est une chance... (p. 156)

Essa quebra de expectativa cria o que Zilberberg denomina de *o insólito*, a prevalência de um contraprograma conjuntivo sobre um programa disjuntivo, ou seja, trata-se de uma conjunção concessiva que traz em si um "valor de acontecimento" (Cf. ZILBERBERG, 2006, p. 83). O narrador chega mesmo a afirmar que essa situação, de tão estranha, poderia fazer crer que se trata de um sonho: "si l'on perdait de vue que ce que les rêves nous montrent de plus invraisemblable n'est rien, quand on le compare à ce que nous offre parfois 'la réalité'" (p. 155).

Ao lançar mão desse *andamento* acelerado, que porta o *elã* para o domínio da vivacidade, e dessa mudança de *tonicidade*, em que o *elã* é configurado pelo ataque, Sarraute parece conseguir trazer para primeiro plano a sensação enquanto acontecimento singular (Cf. ZILBERBERG, 2006, p. 92). Ou seja, a autora parece levar a cabo a exploração da apreensão sensível do sentido do texto. Mas, como qualquer acontecimento traz em si o germe para sua dissolução em um estado, a *direção* passa a se caracterizar como precipitação, no que concerne ao *andamento*, e como avultação, no que diz respeito à *tonicidade*. Em outras palavras, as subvalências paroxísticas naturalmente instauram um *demais* sobre o qual incidirá uma inflexão. É exatamente o que ocorre no texto.

Após a mudança brusca de expectativa que o inesperado impôs ao sujeito, desfaz-se a tensão, a rigor, responsável pela manutenção dessa narrativa que, apesar de sua economia de ações ou de complexos desdobramentos passionais, mantém o engajamento do enunciatário.

No entanto, no momento em que ambos os interlocutores concordam que o "bom uso" da palavra diz respeito às situações em que está sendo utilizada para transmitir idéias de alta complexidade – em oposição aos discursos construídos apenas com o intuito de se fazer existir, ao uso da palavra feito apenas para estabelecer uma relação intersubjetiva, aqui considerado desrespeitoso –, o engajamento direto entre enunciador/enunciatário é interrompido, engajamento este mediado pelo texto que parece ter sido construído exclusivamente com a função de servir a este contato. Por isso mesmo, o narrador habilmente reclama sua prerrogativa e renova o pacto enunciativo para dizer que toda essa auspiciosa experiência de respeito, quase de reverência à palavra (i.e. o dever renegar a validade do uso meramente fático

da palavra) não pode existir ou mesmo fazer sentido, senão em um conto de fadas. Neste momento, o texto perde sua função e se desfaz na ironia deixada por seu rastro.

4. Para finalizar

Procuramos evidenciar, neste trabalho, o que acreditamos ser o ponto de união entre uma metodologia de análise que tem na afetividade a base da construção do sentido – e que não esconde seu fascínio pela dimensão concessiva do *acontecimento* – e uma obra cujos experimentos se voltam precisamente para a exploração sensorial, para a “primazia do suportar sobre o agir”.

Acreditamos que com viés tensivo a semiótica amplia suas possibilidades na tarefa de entender e explicitar os mecanismos de formação de sentido dos textos que, cada vez mais, chamam a teoria a dar conta da dimensão da experiência vivenciada. Nesse sentido, Claude Zilberberg parece fazer coro com Nathalie Sarraute quando se pergunta: “o que interessa comunicar ao enunciatário, em uma palavra, sobre o que interessa discorrer, a não ser o surpreendente que ele ignora?”⁹

Abstract

*Amongst the new developments of the French Semiotics in recent years, the works of Claude Zilberberg and Jacques Fontanille have attempted (also) to acknowledge sensitive contents in the processes of generation of text meaning. This new theoretical field – known as tensive semiotics – explains sensible contents in terms of continuous categories such as tempo, tonicity, intensity etc., paving the way for approaching the text as a process. Although this new conceptual framework does not introduce any drastic change in the classic analytical procedures, it has been showing to be particularly productive for treating contemporary texts whose main feature appears to be the sensitive manipulation of the enunciatée. The work of French writer Nathalie Sarraute seems to follow these very guidelines. In this essay we present an analysis of “Je ne comprends pas” (in *L’usage de la parole*, 1980), in which the enunciator and the enunciatée are skewed from their “classical” positions and are immersed into a first hand interaction. We intend to show that the strategy behind this text comes as a result of an entanglement of the discourse actant voices (enunciator / enunciatée, narrator / narratée, interlocutor*

⁹ Zilberberg ([200-]), vrbete «Événement»: «qu’est-ce qui est à communiquer à l’énonciataire, en un mot à discourir, sinon ce survenu qu’il ignore?»

/ interlocutée) in a way to force them to share the same content rhythm. Here lies the effect of meaning of a piece of work intended to be "experienced" rather than being simply understood.

Keywords: *French semiotics. Tensivity. Rhythm. Enunciation. Contemporary literature*

Referências

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC: Annablume, 2002.
- BENMUSSA, S. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai, Belgique: La Renaissance du Livre, 2002.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. v. 2. Paris: Gallimard, 1974.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso: Humanitas, 2001.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- ROSENTHAL, E. T. *O universo fragmentário*. São Paulo: Ed. da USP, 1975.
- SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.
- _____. *L'usage de la parole*. Paris: Gallimard, 1980.
- STURROCK, J. *The french new novel: Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. London: Oxford University Press, 1969.
- ZILBERBERG, C. *Éléments de grammaire tensivo*. Limoges: Pulim, 2006.
- _____. *Eloge de la concession*. 2004. Disponível em : <www.claudezilberberg.net/download/eloge.html>.
- _____. *Glossaire*. acessado em 16/5/2007. Disponível em: <www.claudezilberberg.net>.
- _____. *Précis de Grammaire Tensive. Tangence, Quebec, n. 70, p. 111-143, 2002.*