

AS ESCRITAS DA MEMÓRIA EM *ENFANCE* DE NATHALIE SARRAUTE

Renato de Mello

OS TROPISMOS

A característica comum a toda a obra de Nathalie Sarraute é sua intransigente fidelidade a si própria e à especificidade de seu projeto, que vai se aprofundando à medida que as obras vão sendo escritas. A excepcional unidade da obra da escritora nasce da descoberta de uma realidade psíquica inexplorada: os tropismos.

Os tropismos são “certos movimentos ínfimos que preparam nossas palavras e nossos atos”. Anterior, pois, a estes, os tropismos são responsáveis pela quebra da inércia, instaurando um movimento de atração ou de repulsa diante de algo que, vindo do exterior, atinge e mobiliza o que no interior do indivíduo é ainda informe, dando-lhe forma e dinamismo. Os tropismos são, pois, fugidios, passageiros, quase impossíveis de serem explicados ou materializados com objetividade e clareza. A narrativa, por eles alimentada, tateia, vacila. Cada fragmento narrativo é organizado em torno de uma frase desencadeadora de tropismo, que, isolada, soaria misteriosa e mesmo sem sentido; por exemplo, “Tão líquido quanto uma sopa...”, “Se você tocar aí você morre...”, “Mamãe é avarenta...”, “Mamãe tem pele de macaco...”, “*Nein, das tust du nicht...*”, “Que infelicidade não ter mãe...”, “Não é a sua casa”.

Em uma situação de tropismo, um sujeito, geralmente uma personagem, sofre reações internas a partir de algo externo, uma frase como as que acabei

de citar. Quando uma personagem diz alguma coisa à outra, esta logo reage internamente à frase, embora tal reação não seja exteriorizada em termos de ação narrativa. A personagem não tem controle, e, muitas vezes, nem mesmo consciência de que está reagindo ao que lhe foi dito. A reação manifesta-se como uma espécie de reflexão que, às vezes, toma forma de um monólogo interior. Esta reação ao signo ouvido, ou à pura sensação auditiva, que será construída pela linguagem, é, basicamente, o tropismo.

A MEMÓRIA

Em *Enfance*, única obra, até agora, da sua carreira que pode ser chamada de escrita da memória, Nathalie Sarraute prossegue no aprofundamento de seu projeto tropismal de escrita, para, agora, apresentar questões específicas, ligadas à teoria do gênero memorialístico e de seus procedimentos discursivos.

Em *A Traição de Penélope. Uma leitura da escrita feminina da memória*, Lúcia Castello Branco¹ constrói uma teoria do discurso da memória e do feminino a partir de quatro noções constitutivas fundamentais: a memória, o tempo, o sujeito da rememoração e a linguagem. Na busca da teorização da escrita da memória feminina, a autora identifica duas vertentes na escrita autobiográfica: a tradicional e a contemporânea.

Na escrita autobiográfica tradicional, a memória é percebida como uma trajetória de retorno ao passado, feita por um sujeito pleno, constituído anterior e exteriormente à instância discursiva. O sujeito da rememoração, que se quer íntegro e fiel ao real, usa a palavra a serviço da verdade para apresentar-se e contar sua vida, seu passado. Esse caminho é possível graças à concepção da linguagem como transparência, e à do tempo como linear e sucessivo. Como obra representativa da autobiografia tradicional, temos as *Confissões* de Santo Agostinho².

Santo Agostinho considera a memória “receptáculo”, “castelo”, no qual o passado se conserva quase integralmente. Seus “tesouros”, guardados na memória, são passíveis de serem trazidos ao presente narrativo em sua totali-

dade, sem grandes esforços, pelo sujeito da rememoração. Sua concepção linear de tempo baseia-se no movimento que o sujeito opera entre o presente e o passado, o depois e o antes, para captar esses “tesouros”.

Ao dizer que são imagens dos objetos e não os próprios objetos que se lhe apresentam quando solicitadas pela lembrança, Santo Agostinho contribui para a conceitualização de memória como representação, recriação dos originais perdidos. Seu projeto memorialístico realiza a “tradução” das imagens em linguagem verbal. Através da mediação das imagens, algo da esfera do vivido é resgatado, o que faz da linguagem verbal um instrumento capaz de restituir uma realidade. A palavra, por ser fiel à imagem retida na memória (re)produz o vivido, transformando vivido, imagem e palavras numa certeza incontestável e imutável, em total reciprocidade.

Ainda segundo Lúcia Castello Branco, na escrita contemporânea da memória, as suas quatro noções constitutivas — tempo, sujeito, linguagem e memória — sofrem transformações, seja na prática literária, seja nas formulações teóricas. Essa escrita é realizada como construção de um sujeito fendido sobre uma dimensão temporal descontínua. Entendendo que o tempo edifica-se sobre lacunas e rupturas e que a memória capta somente imagens de fragmentos do vivido, o texto memorialístico leva em consideração tanto o esquecimento quanto a lembrança. No gesto de se debruçar sobre o seu passado, tentando ali resgatar o vivido, o sujeito da rememoração faz surgir outra coisa: algo que será construído a começar das rasuras das imagens do passado. A homologia entre linguagem, imagens da memória e realidade é desfeita. A trama da lembrança não se propõe a resgatar o passado duvidoso e apagado, e, sim, a construir o sujeito da rememoração, isto é, o sujeito da rememoração pretende menos resgatar essas imagens fragmentadas do que se construir, numa dimensão futura, na representação discursiva. É nessa segunda acepção do texto de memória que se situa *Enfance*.

Nathalie Sarraute elabora seu texto autobiográfico lançando mão de recursos do *Nouveau Roman* e da escrita contemporânea da memória, o que a leva a se interessar não mais por aquilo que fez, mas por aquilo que se desfez e necessita ser refeito; não mais por aquilo que se pôde contar e analisar, mas

por aquilo que permaneceu rebelde, resistente à exposição direta e que evidencia a impossibilidade da transparência da linguagem.

A narradora de *Enfance* rememora seu passado, propõe, ainda, evocar algumas lembranças de sua infância, exibindo os fragmentos da memória e daquilo que ela viveu. *Enfance* conta a infância da narradora, seguindo um sistema de referências (datas, lugares e acontecimentos) que nos permite perceber uma ordem cronológica discreta e uma rarefeita autobiografia: o divórcio dos pais; a viagem para Paris com a mãe, aos dois anos de idade; o pai distante; o retorno, aos seis anos de idade, à Rússia; a volta a Paris onde seu pai exilou-se; o novo casamento do pai; o nascimento da meio-irmã; a convivência com a nova família; os desentendimentos com a madrasta; a visita de três dias da mãe, sempre indiferente à filha. E finalmente a entrada para o *lycée*, aos doze anos de idade, quando, segundo a narradora, termina sua infância.

Esses elementos da rarefeita biografia mostram a construção detalhada daquilo que a narradora se lembra. Entretanto, sua escrita não persegue os fatos do passado, mas as sensações que esses fatos lhe provocaram: as sensações do *eu*. Aqueles instantes que permitem à narradora reencontrar a sensação do *eu* são construídos pelos tropismos. As imagens fragmentadas, que permaneceram na memória e que marcaram a infância, são exploradas, superativadas e catalisadas pela narradora, que as transforma em tropismos. É, principalmente, esse procedimento que perturba a organização narrativa da escrita da memória, ao recusar e denunciar as armadilhas comuns do gênero, deslocando as noções pré-estabelecidas para o bom funcionamento da escrita autobiográfica: noções como de sujeito da rememoração, de fidelidade da memória, de tempo e de espaço no texto de memória e a capacidade da palavra de representar o vivido, são questionadas por Nathalie Sarraute em *Enfance*, através dos tropismos.

AS IMAGENS DA MEMÓRIA

Em *Enfance*, a narradora compõe as imagens do passado, valendo-se de fragmentos do vivido, de algumas situações que não se deixam capturar por inteiro, de algumas frases, palavras ditas que marcaram a sua infância:

...C'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant.. je voudrais, avant qu'ils disparaissent... (E. 9)

As imagens do passado, ainda que imprecisas, vacilantes, permaneceram vivas na lembrança. Algo da esfera do vivido que se manteve nos limbos da memória *palpita faiblement... hors des mots*. O gesto de rememoração traz ao presente narrativo o que restou do passado: imagens informes, traços vagos e breves que resistiram ao tempo. Antes que esses *petits bouts de quelque chose* se apaguem, é preciso transformá-los em palavras, em imagens da memória: texto autobiográfico.

Essas imagens imprecisas do passado, porém, estão protegidas por uma camada:

...quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatéés qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance... (E, 277)

Essa camada protetora, que cobre e ofusca as imagens, é construída pelo abismo que existe entre o tempo vivido e o tempo rememorado; pelo caos, pela desordem em que as imagens se encontram na memória e pelo próprio esquecimento que se incumbe de apagá-las ou, pelo menos, torná-las hesitantes e instáveis. Todos esses elementos constitutivos da camada protetora dificultam a visão do passado. A memória é, por isso, percebida pela narradora como um acolchoado de algodão, uma almofada que, revestida de uma camada, um tecido, guarda dentro de si espessuras esbranquiçadas e macias: as recordações pouco firmes, mutáveis.

A narradora decide, então, rasgar a almofada, cortar essa camada que separa os dois tempos e exibir as imagens informes do passado que o trabalho textual tentará fixar e transformar em imagens da memória. Além do rompimento da camada protetora das imagens do passado, *Enfance* exhibe a construção das imagens da memória pelos signos verbais.

O gesto da narradora de rasgar a camada protetora tem sua metáfora na passagem de *Enfance*, quando a menina corta o tecido de seda do estofado com uma grande tesoura de aço. Tachok, a menina, diz que vai rasgar o sofá para provocar sua babá, que a repreende. O que não é permitido, o proibido, o criminoso, exerce sobre a criança um temor, mas, ao mesmo tempo, um desafio, uma tentação. Porém, nem a babá nem o pai representam para ela uma ameaça, é o próprio ato de rasgar o tecido que é ameaçador, irreversível, impossível.

...Si, je le ferai... Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente... (E, 13)

Assim como a menina, a narradora sabe que não sofrerá nenhuma punição vinda dos outros, por seu ato, seu gesto de escrita. O gesto da criança em forçar a ponta da tesoura no sofá, rasgando o tecido que protege essa coisa mole, cinza, de algodão, é análogo ao da narradora que rompe a camada protetora da memória. Ao rasgar, pilhar e destruir a camada que envolve as recordações, a narradora entra na fase inaugural de seu trabalho literário. A tesoura torna-se caneta e o acolchoado memória. O que surge do gesto de rasgar a camada é, também, alguma coisa informe: as imagens descontínuas da memória que constituirão o texto. Essas imagens são similares àquilo que a menina exhibe ao cortar o sofá, aquelas espessuras esbranquiçadas, macias e interiores do acolchoado. Essa matéria fibrosa, usada no enchimento de estofados e almofadas é, geralmente, um material grosso, mal torcido, pois não passou por nenhum processo de beneficiamento. A narradora de *Enfance* tenta submeter as imagens da memória a um processo similar de separação,

de limpeza e de deslinteração do algodão: elas são descaroadas, desengorduradas, molhadas e esbranquiçadas. Depois, realiza-se a produção têxtil: as imagens tornam-se fios, fibras macias, sedosas, alvas, fortes e brilhantes, usadas na confecção do texto.

A concepção de memória como substância informe, protegida por uma camada protetora, que precisa ser violada para que as imagens fragmentadas emerjam e possam ser texturizadas, tornadas têxtil — texto, é recorrente em *Enfance*. Outras passagens narrativas podem ser consideradas metáforas desse processo, do mesmo modo que o episódio da tesoura.

Assim, repetindo os gestos de violar a camada protetora, e texturizar a memória, frascos vazios de água-de-colônia, que seriam jogados fora, são recolhidos, arrumados e colecionados pela pequena Tachok. Numa cerimônia ritualística, ela submete seus frascos a um processo de limpeza por etapas. Começa por olhar sua superfície lisa e a tampa. Em seguida, retira o que o encobre: a tampa, a fita amarrada em volta do gargalo, a etiqueta espessa que sai facilmente, mas que deixa em seu lugar uma camada esbranquiçada, seca e dura. Amolecida com pedaço de algodão ou um lencinho umedecido, essa camada se solta em pedaços, deixando no frasco um resto fino que será retirado com um canivete, com cuidado para não arranhar o vidro. Agora, ele está pronto para a etapa seguinte, análoga à da deslinteração. O frasco é enchido de água, agitado e esvaziado completamente, para que não conserve o menor traço de seu conteúdo original. É lavado com sabão, enxaguado, enxugado com uma toalha e polido com a ponta do cobertor ou de uma roupa de lã. Finalmente, o frasco, que surge em toda a sua pureza esplendorosa, é levado à luz do sol ou da lâmpada, que o faz faiscar, para ser contemplado e depois alinhado em cima da lareira, junto a outros. Ninguém, além da menina, tem o direito de tocá-los. Os frascos estão sempre protegidos: “*Quand j’ en emporte un avec moi, je le tiens enveloppé, je ne veux pas que des regards, des paroles frivoles puissent l’atteindre*” (E, 37).

Toda essa cerimônia ritualística a que a menina submete os frascos está muito próxima da maneira como Nathalie Sarraute constrói seu texto. As imagens da memória da narradora são envolvidas por uma camada, que precisa

ser retirada com um objeto pontiagudo. O canivete transforma-se em caneta; começa-se a escrever. Rasgada a camada externa, vê-se que ainda há dentro uma essência informe: as imagens da memória que serão texturizadas em frases-tropismos.

Entretanto, o que diferencia os dois gestos e exhibe a limitação da analogia — o da menina com seus frascos e o da narradora com suas imagens da memória — é que, para Natacha, a cristalinidade e a organização dos frascos sobre a lareira são processos bem sucedidos, enquanto que, para a narradora, a limpeza e a transparência das imagens são sempre frustradas, não há como alcançá-las, uma vez que o signo verbal não se curva docilmente à imagem. *Enfance* exhibe, não o frasco limpo, mas o processo de limpeza, não a eliminação dos resíduos, mas a construção do texto a partir dos fulgores momentâneos das imagens fragmentadas.

REMEMORAÇÃO: A CERIMÔNIA DA PALAVRA

Para a narradora, rememorar é objetivar as imagens do passado lançando-as, com cautela, no terreno das palavras. Nem as imagens do passado, porém, nem as palavras são aceitas pela narradora como definitivas e capazes de expor o vivido, no presente narrativo:

— Des images, des mots qui évidemment ne pouvaient pas se former à cet âge-là dans ta tête...

— ... *Mais ces mots et ces images sont ce qui permet de saisir tant bien que mal, de retenir ces sensations* (E, 17).

Imagens e palavras são postas em dúvida, não só porque as palavras talvez sejam incapazes de captar as imagens, de reviver as recordações, mas também porque, talvez, essas imagens não sejam, necessariamente, do passado; sofreram mudanças com o passar dos anos, ou, ainda, poderiam ser criações, “ficções”, da narradora já adulta. A narradora desconfia que seja o futuro que construa algumas das imagens do passado. Embora as imagens e as palavras sejam postas em dúvida, elas são a única possibilidade de reter as

sensações. Mas estas não são da mesma ordem das palavras e das imagens. As sensações estão sempre além e só encontrarão as palavras nos instantes dos tropismos.

É preciso falar, purgar-se com palavras, fazer ressurgir as sensações por intermédio das palavras. Tudo parece começar com uma tentativa clássica de traduzir os sentimentos, as sensações interiores com a ajuda das palavras; de tornar exterior, público, algo que atua no interior. O projeto de narrar os acontecimentos e os fatos já tinha sido descartado. A narradora dedica-se, então, à tarefa de cumprir esse impossível milagre, que faria da linguagem um instrumento capaz de restituir uma realidade interior, em sua integridade. Escrever consistiria, então, em transcrever as sensações, como se fosse possível ajustá-las, torná-las transparentes como os frascos de vidro da pequena Tachok.

Entretanto, para capturar, reter e reviver as sensações, a narradora precisa tocar as imagens e as palavras, revelando, simultaneamente, sua força e sua impotência. Incorre no risco de uma escrita suicida; tocar as imagens e as palavras é um projeto impossível, criminoso, mortal, fadado ao fracasso, que dificilmente alguém se permite. Nesse sentido, há uma passagem significativa em *Enfance*: a menina Natacha, passeando com sua mãe pelo campo, sente vontade de tocar um poste de madeira, quer saber, experimentar, apesar da ameaça da mãe: “*Si tu touches à cela, tu meurs...*”:

J'ai envie de le toucher, je veux savoir, j'ai très peur, je veux voir comment ce sera, j'étends ma main, je touche avec mon doigt le bois du poteau électrique ... et aussitôt ça y est, ça m'est arrivé [...] je suis morte, morte, morte, j'ai touché le poteau,... (E, 28)

O desejo de tocar o poste revela, no nível da narrativa, algo da esfera do vivido, e, no nível da elaboração da escrita, o desejo da narradora de produzir um texto que não seja o simples narrar do vivido, mas um questionamento sobre esse gesto. Ao usar as palavras para extinguir o fosso temporal entre o vivido e o narrado e para clarear as imagens da memória, a narradora dá-se conta de que as palavras exercem uma dominação perversa

impedindo a visão do passado: “...*les mots m’entourent, m’enserrent, me ligotent, je me débats*” (E, 12). Ao invés de ajudá-la a construir a memória, as palavras tornam-se redutoras, quase incapazes de captar as sensações e apresentar cristalinamente as imagens³. Diante de tais dificuldades, a voz-narradora chega a hesitar, a titubear em seu projeto de rememoração:

Pourquoi vouloir faire revivre, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu’encore quelques instants ce qui m’est arrivé... comme viennent aux petites bergères les visions célestes... mais ici aucune sainte apparition, pas de pieuse enfant... (E, 66)

Na falta de palavras capazes de captar o vivido, na falta de santas aparições, a voz-narradora acaba por revoltar-se contra esse reducionismo da linguagem. Um episódio oferece-nos um bom exemplo: trata-se do momento em que a pequena Nathalie vê-se obrigada a ceder o quarto ao bebê de Vera. Magoada pela injustiça, a babá não se contém e desabafa: “*Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère*”. Para a babá, a ênfase é em “não ter mãe”. O factual se sobrepõe ao sentimento na linguagem da babá. Para a narradora e para a menina, a palavra “infelicidade” mostra-se inadequada para a nomeação dos sentimentos complexos produzidos por essa injustiça — a perda do quarto. Infelicidade maior que a de não ter mãe e de ter perdido o quarto é a de ser taxada, fixada, presa pelo caráter definitivo da linguagem⁴: “*Quel malheur!... Le mot frappe, c’est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s’enroulent autour de moi, m’enserrent...*” (E, 121).

Mesmo consciente de que as palavras amedrontam, aprisionam, matam e não dão conta dos sentimentos e das sensações, a narradora não consegue escapar à força que a empurra para o gesto de rememoração, para a construção do texto, mesmo sabendo que isso significa:

...affronter des désastres, courir d’atroces dangers, lutter au bord de précipices, recevoir dans le dos des coups de poignard, être séquestrée, maltraitée par d’affreuses mégères, menacée d’être perdue à jamais... (E, 266)

Resolvida a enfrentar os perigos, os precipícios que as palavras lhe impõem, ela sabe que, de fato, a linguagem se confirma ineficaz, incapaz de dar conta das imagens da memória. A palavra é mutilada e mutilante. As emoções, as sensações, os tropismos correm o risco de jamais serem expressos adequadamente. Falar, exteriorizar os tropismos é lançar-se num terreno perigoso, pois a palavra pode matar as sensações colocando-se sobre elas como uma camada. Ou, nas palavras de Bergson: "*Les mots aux contours bien arrêtés, le mot brutal [...] écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle...*"⁵ A palavra deixa de ser um instrumento inocente e se transforma em algo brutal, em etiqueta que cobrirá e aprisionará a narradora e as sensações.

Mesmo se dando conta da brutalidade da linguagem que encobre e encarcera tudo e todos, a narradora a usará, apropriando-se de seu próprio poder e manipulando-o.

Manipular a palavra, ou, ainda, em outro código, mastigá-la até transformá-la em outra substância, em algo muito seu, misturado à sua saliva, impregnado de seu próprio sabor. Quando criança, a mãe levou-a ao médico para sanar alguma pequena indisposição e lhe foi ordenado que mastigasse o alimento até que ele se tornasse 'líquido como uma sopa'. A mãe reitera a ordem do médico e pede à criança a promessa de não se esquecer da mastigação. Esse fato causa na vida de Natacha um pequeno cataclisma: ela se vê separada, à hora da refeição, das demais crianças, no hotel suíço, porque seu comportamento à mesa, mastigando interminavelmente o alimento, não deve ser imitado. Primeira marca de uma separação, de um exílio. Porque não engole o alimento tal como lhe é oferecido, Natacha é apontada como uma criança insuportável; porque não aceita as palavras como elas lhe chegam, carregadas de significações estranhas, Sarraute é marcada pela diferença que consiste em elaborar, moer e remoer as palavras, mastigá-las até que se tornem a expressão, ainda que aproximada, dos fatos e das imagens do vivido: é a memória que deve ser *aussi liquide qu'une soupe*. (E, 14 et seq.)

A palavra é também um jogo vital para a narradora, assim como o é para a menina Tachok no jogo do ditado. Ao dar um ditado para as crianças,

a professora articula as palavras, de modo a fazê-las ouvir a letra com que tal palavra termina:

Les mots de la dictée semblent être des mots choisis pour leur beauté, leur pureté parfaite. Chacun se détache avec netteté, sa forme se dessine comme jamais celle d'aucun mot de mes livres... et puis avec aisance, avec une naturelle élégance il se rattache au mot qui le précède et à celui qui le suit... Il faut faire attention de ne pas les abîmer [...] il n'y a plus en moi rien d'autre que ce qui maintenant se tende, parcourt, hésite, revient, trouve, dégage, inspecte [...] toutes mes forces se tendent... quel jeu peut être plus excitant? (E, 167)

No ditado como jogo, brinca-se com as palavras, que são desmontadas como em um jogo, procurando combinações possíveis entre elas, degustando até mesmo as sílabas, os sons, as entonações. As palavras transformam-se em puros significantes, anulando-se o significado e a referência. Elas se libertam e ganham brilho, beleza e pureza. Nesse jogo, as palavras não se rendem, não se entregam; antes, resistem, impõem-se. Natacha e a narradora optam, então, por reconhecer e negar a sacralização das palavras. As duas decidem fazer frente à sua força e ao seu poder, brincam com elas, num jogo excitante.

RESUMO

Estudo da obra autobiográfica de Nathalie Sarraute — *Enfance* — no qual se analisam dois aspectos singulares no contexto das escritas da memória: a utilização dos tropismos como estratégia memorialística e as imagens da memória.

RÉSUMÉ

Étude de l'oeuvre autobiographique de Nathalie Sarraute — Enfance — où sont analysés deux aspects singuliers qui la distinguent dans le contexte des écritures de la mémoire: l'utilisation des tropismes en tant que stratégie de la mémoire et les images de la mémoire.

NOTAS

- ¹ Para construir sua teoria do discurso da memória, Castello Branco vale-se de textos teóricos provenientes da Filosofia, da Antropologia, da Linguística, e, sobretudo, da Psicanálise e da Semiótica, a fim de refletir, mapear e, posteriormente, formular o que é a escrita feminina da memória. Cf. CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope; uma leitura da escrita feminina da memória*. Belo Horizonte: UFMG, 1990. 383p. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- ² AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. In: AGOSTINHO, Santo. *Confissões; De Magistro*. Trad. J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina S.J., Angelo Rica. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ³ O problema de descrever as emoções é também abordado em *Le Planétarium*: "On n'a pas encore découvert ce langage qui pourrait exprimer d'un seul coup ce qu'on perçoit en un clin d'oeil: tout un être et ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste" (p.33).
- ⁴ Segundo RYKNER, a criança sarrautiana, no primeiro contato com as palavras, passa por um traumatismo original, no qual as palavras dos outros são diferentes, tendo sempre alguma coisa de castrador que faz tremer as palavras da criança. Cf. RYKNER, Arnaud. Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes. *Revue des Sciences Humaines*. Lille, n.217, p.38, 1990-1.
- ⁵ BERGSON, Henri. *Essais sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 1965.