

# TRANSGRESSÃO NARRATIVA, LÚDICA E ERÓTICA EM ALAIN ROBBE-GRILLET

## NARRATIVE, LUDIC, AND EROTIC TRANSGRESSION IN ALAIN ROBBE-GRILLET

Márcia Arbex\*

Universidade Federal de Minas Gerais/ CNPq/ Fapemig

Maria Angélica Amâncio\*\*

Universidade Federal de Minas Gerais/ Capes

### RESUMO

A obra de Alain Robbe-Grillet (1922-2008) pode ser considerada transgressora sob vários aspectos: ela se liberta das amarras dos gêneros literários, intercomunica mídias, coloca o crime no centro da temática do *nouveau roman*, lança mão de estereótipos e fetiches e espelha de certa forma o caráter irreverente e polêmico do próprio autor. Neste trabalho, após uma breve retomada de momentos significativos da trajetória de Robbe-Grillet e de sua recepção pela crítica, pretende-se estudar o cinerromance *Glissements progressifs du plaisir* (1974), no qual o autor recorre a uma sintaxe particular articulada em imagens fantasmáticas provenientes de diferentes estratos temporais, a qual coloca em cena os modos de transgressão narrativo, lúdico e erótico.

### PALAVRAS-CHAVE

Alain Robbe-Grillet; *nouveau roman*; transgressão; erotismo

### UM VOYEUR NA ACADEMIA FRANCESA DE LETRAS

Começemos por uma definição: Alain Robbe-Grillet afirma que sua “obra é (...) em seu conjunto, politicamente, sexualmente, literariamente, totalmente ‘incorreta’”.<sup>1</sup> O caráter incorreto, irreverente e polêmico de Robbe-Grillet pode ser constatado desde o início e em diversos episódios de seu percurso pelo universo da literatura, bem como

---

\* arbex@ufmg.br.

\*\* gellyamancio@yahoo.com.br.

<sup>1</sup> ROBBE-GRILLET. *Magazine Littéraire*, p. 51. Todas as traduções dos textos em francês são das autoras deste ensaio.

em seus depoimentos, uma vez que sua obra, além dos romances e filmes, constitui-se de um conjunto relevante de textos teóricos e analíticos.

Um desses episódios se refere a uma troca de correspondências entre o escritor e a editora da revista *New Novel Review*, Lynne Diamond-Nigh. A editora teria feito uma “correção” em texto do escritor francês traduzido para o inglês, ao acrescentar espontaneamente um [sic]<sup>2</sup> após a palavra *man*, com o objetivo, segundo ela, de respeitar a tendência ao politicamente correto ainda em vigor nos Estados Unidos. A carta-resposta de Robbe-Grillet, cuja reconhecida inteligência sarcástica se destacava quando ele era provocado, foi imediata. Ele qualifica como censura essa intervenção “politicamente correta” que estaria se tornando, cada vez mais, naquele país, uma “neurose obsessiva”. Observa ainda que tal censura é, no caso, particularmente absurda: “Desconheço se as feministas americanas conseguiram fazer com que o sentido da palavra *man* fosse alterado e, nesse caso, fala-se doravante de *walk-person* para designar o *walkman*? E qual seria então a expressão correta para *no man’s land*? *Et cætera*.”<sup>3</sup>

Após recapitular os sentidos da palavra “homem”, em francês, o escritor desenvolve com ironia as opções supostamente politicamente corretas para o trecho em questão, uma longa reflexão sobre a célebre passagem de Zaratustra: “O homem é uma corda estendida sobre um abismo... etc.”:

Ora, aprendo que é preciso dizer, em sua revista: “O homem e a mulher são cordas estendidas...” Mas, não, por razões gramaticais, diríamos, de preferência: “O homem e a mulher são duas cordas estendidas sobre um abismo”. Deveríamos, entretanto, ser “corretos” também com os muçulmanos (e com os judeus ortodoxos) que ficariam chocados com o escândalo de tamanha mistura; devo escrever, então, efetivamente: “O homem e a mulher são duas cordas estendidas sobre dois abismos...” Enfim, para me desculpar junto aos leitores de Nietzsche por uma deformação tão grotesca de seu texto, preciso acrescentar ainda alguns “sic” apropriados, o que resultaria em: “O homem e a mulher-sic são duas-sic cordas estendidas sobre dois abismos-sic...”. Prefiro evidentemente me abster!<sup>4</sup>

Robbe-Grillet acrescenta em sua carta-sic um *post-scriptum* referente à outra acusação da editora da revista americana de que o autor teria “eliminado as mulheres” de seu projeto, o *nouveau roman*. O escritor argumenta que, ao contrário do que se afirma, no período em que trabalhou nas Éditions de Minuit, reuniu um conjunto de “escritores-sic” que lhe valeria uma medalha: “duas mulheres heterossexuais (Duras e Sarraute), dois homens heterossexuais (Butor e Simon), um homossexual masculino (Pinget) e uma lésbica militante (Wittig)!”<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Como se sabe, a partícula *sic*, do latim, é utilizada para indicar que o texto original foi reproduzido tal qual, com o erro ou a estranheza que se pôde constatar, e que, sem essa precaução, poderiam ser atribuídos a uma falta de revisão, a um erro do editor ou de impressão.

<sup>3</sup> ROBBE-GRILLET. *Lettre-sic, Magazine Littéraire*, p. 51. De acordo com a revista, a carta-resposta do autor foi publicada no número seguinte da *New Novel Review* (abril de 1994), ocasião em que Lynne Diamond-Nigh apresenta suas desculpas ao escritor.

<sup>4</sup> ROBBE-GRILLET. *Magazine Littéraire*, p. 51.

<sup>5</sup> Alguns dos autores citados poderiam discordar dessa afirmação, no que se refere ao fato de não ter sido ele o único responsável pela reunião desses nomes na editora. O período acima mencionado refere-se à época em que Robbe-Grillet exerceu a função de conselheiro literário das Éditions de Minuit, fundadas

Esse episódio datado de 1994 é apenas um dos muitos que solicitaram de Robbe-Grillet uma resposta veemente. Seu primeiro romance, *Un régicide* [Um regicida, 1949], recusado por um célebre editor parisiense, foi escrito quando o autor ainda exercia a profissão de engenheiro agrônomo, atividade que já o desqualificava como escritor de romances aos olhos de parte da ainda tradicional crítica francesa. Sua primeira publicação, *Les gommés* [As borrachas, 1953], uma desconcertante paródia de romance policial, passou quase em silêncio, tendo recebido algumas condenações na imprensa – “não é assim que se faz um livro”,<sup>6</sup> “vê-se bem a ambição, bem menos o resultado” –,<sup>7</sup> mas também elogios que traduzem bem as transgressões que ali se insinuam: “Acredito que *Les gommés* é um livro importante por sua novidade de expressão, esse sumo ácido que ele destila envenena a atmosfera reconfortante onde brota o literário”, afirma Jean Cayrol.<sup>8</sup>

Polêmica maior surge em 1955, data da publicação de *Le voyeur*, que inaugura a temática do crime sádico, ainda que pela denegação da página branca. Se a complexa estrutura de *Les gommés* foi com frequência comparada ao mecanismo de um relógio, a metáfora utilizada para tratar de *Le voyeur* é sobretudo a da geometria, devido ao excessivo número de descrições, embora o protagonista seja justamente um vendedor ambulante de relógios. Além de se recriminar sua meticulosidade descritiva, *Le voyeur* é considerado, de um lado, “incompreensível e repugnante” por alguns críticos indignados, que afirmam que o livro não participa da categoria dos prêmios literários, mas diz respeito ao hospital psiquiátrico de Sainte-Anne, além de constituir um atentado ao pudor.<sup>9</sup> Por outro lado, escritores como Maurice Blanchot, Georges Bataille e Roland Barthes mostram a inovação da escrita do autor, que rompe com o romance em diversos aspectos. Blanchot destaca que esse romance, dotado de uma luminosidade, uma claridade opaca, mostra que no centro de toda narrativa há uma consciência subjetiva, um “olhar livre e inesperado que faz surgir os acontecimentos pela visão”; e que sua novidade está em fazer falar na narrativa a própria narrativa.<sup>10</sup> Tais fatos colaboraram de modo significativo para despertar o interesse do público, contribuindo para o início da celebridade, ainda que controversa, de Robbe-Grillet no meio literário.

---

durante a Ocupação, onde permaneceu durante vinte e cinco anos. Nesse período, ele e o editor Jérôme Lindon reuniram de fato alguns escritores com os quais tinham afinidades literárias, ou seja, autores também pouco ortodoxos que compartilhavam a ideia de resistência à tradição e de “subversão literária”, procurando impor uma “literatura contemporânea”, batizada mais tarde de *nouveau roman*. Esses escritores eram Samuel Beckett, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Marguerite Duras. Em artigo de 1958, “Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet”, Barthes mostra o quanto as obras desses escritores são distintas, em particular a de Robbe-Grillet e de Michel Butor, consideradas antinômicas. BARTHES. Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet, p. 101-105.

<sup>6</sup> ROBBE-GRILLET. *Le voyageur*, p. 317.

<sup>7</sup> COIPLLET. *Le Monde*, 11 avril 1953. In: LAMBERT. *Dossier de presse: Les gommés et Le voyeur* d’Alain Robbe-Grillet, p. 54.

<sup>8</sup> CAYROL. *Revue de la pensée française*, v. 12, n. 6, juin 1953. In: LAMBERT. *Dossier de presse: Les gommés et Le voyeur* d’Alain Robbe-Grillet, p. 77.

<sup>9</sup> Palavras de Émile Henriot citadas por ROBBE-GRILLET. *Le voyageur*, p. 317.

<sup>10</sup> BLANCHOT. *La clarté romanesque*, p. 219. Cf. também BARTHES. *Littérature objective*, *Critique*, julho-agosto de 1954; BARTHES. *Littérature littérale*, *Critique*, septembre-octobre 1955; BLANCHOT. *Notes sur un roman*, *N.R.F.*, n. 31, juillet 1955.

Críticas severas da parte de intelectuais ligados à revista *Les temps modernes*, entre outros, são renovadas na ocasião do lançamento do filme *L'année dernière à Marienbad* [O ano passado em Marienbad], de Alain Resnais, em 1961, para o qual Robbe-Grillet escreveu o roteiro e os diálogos, e que obteve o *Lion d'or* no Festival de Veneza após uma semana de debates. Como diretor, Robbe-Grillet realiza em 1963 seu primeiro filme, *L'immortelle* [A imortal], o qual não obteve grande sucesso comercial, embora tenha recebido o prêmio Louis Delluc. Polêmico, ainda, o surgimento, nesse mesmo ano, de *Pour un nouveau roman* [Por um novo romance], coletânea de textos publicados entre 1953 e 1962 que lhe valeram a atribuição do rótulo de “papa” do *nouveau roman* ou de chefe da escola do olhar, embora essa categorização não seja considerada legítima do ponto de vista de formação de uma escola literária ou de um grupo constituído.<sup>11</sup>

O autor lança sempre novos desafios, seja nos anos 90 ao inaugurar o gênero da “nova autobiografia”, que contraria o pacto-autobiográfico ao misturar fatos de ordem biográfica com a ficção; seja com seus romances com tarja de “impropriedade”, a exemplo de sua última publicação em vida, *Un roman sentimental* (2007);<sup>12</sup> seja, enfim, por suas atitudes irreverentes, como a recusa em assumir a cátedra na Academia Francesa de Letras, para a qual foi eleito em 2004 quando já havia completado 81 anos. Considerando que boa parte da crítica francesa sempre se mostrou hostil à sua carreira de escritor, perguntou-se, à época, como o número de seus amigos pôde superar o de seus inimigos, representantes de uma literatura que Robbe-Grillet não cansou de criticar, e que o criticaram reciprocamente de forma insistente?<sup>13</sup> Robbe-Grillet não havia perdido sua irreverência; ele se recusou a fazer campanha e, após eleito, por grande número de imortais, fez algumas restrições que contrariavam o ritual de posse. Dessa maneira, o escritor tornou-se um “imortal fantasma” durante mais de três anos, criando uma “situação inextricável”, pois não se pode pedir demissão da *Académie française* e tampouco ser excluído dela.<sup>14</sup> O impasse foi resolvido em 2008, com a efetiva morte do autor aos 85 anos.

## CENÁRIOS EN ROSE ET NOIR

Após um período inicial marcado pelas rupturas do *nouveau roman* – rupturas com a noção de personagem, de narrativa, de tempo e espaço – a década de 70 constitui um momento de particular investimento no campo das transgressões lúdicas e eróticas, iniciadas com a realização do filme *L'année dernière à Marienbad*. De fato, a partir desse

<sup>11</sup> ROBBE-GRILLET. *Pour un nouveau roman*, p. 9. Nas palavras do autor, “é apenas uma apelação cômoda que engloba todos aqueles que buscam novas formas romanescas capazes de expressar (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que estão decididos a inventar o romance, ou seja, a inventar o homem.”

<sup>12</sup> A edição brasileira (Record, 2008) de *Um romance sentimental* vem com capa de fundo preto, atravessado por uma tarja amarela indicando: “lacrado por conteúdo impróprio”, e, na parte inferior, uma tarja rosa: “O editor adverte que este conto de fadas para adultos é uma ficção fantasiosa que corre o risco de chocar certas sensibilidades”.

<sup>13</sup> DEVARRIEUX. Robbe-Grillet, nouvel immortel, *Libération*, 26 mars 2004.

<sup>14</sup> BEUVE-MERY. Robbe-Grillet, l'immortel fantôme, p. 11.

momento, a obra de Robbe-Grillet passa a ser vista sob novo ângulo: de “escritor realista e objetivo, passeando sobre todas as coisas um olhar impassível de uma espécie de caneta-câmera (...), sem se preocupar com a ação nem com os personagens”;<sup>15</sup> de símbolo de um “neorrealismo ‘coisista’”, “destruidor de sentido”, autor para o qual “as coisas não significam nada”,<sup>16</sup> o autor passou a ser visto como um “espeleólogo do imaginário”, mais próximo do surrealismo e do fantástico, cujo universo é o do sonho, do fantasma e o da alucinação.<sup>17</sup>

Já em *La maison de rendez-vous* (1965), aspectos essenciais da complexidade humana surgem sob a forma do estereótipo erótico e da narrativa pseudopolicial. De fato, a estereotipia se impõe como geradora da representação a partir desse momento, mas Robbe-Grillet a designa afastando-se dela ao mesmo tempo, por meio da criação de um efeito de distanciamento, constituindo-a em espetáculo e em objeto de voyeurismo.<sup>18</sup> Essas representações são derivadas do imaginário popular contemporâneo encontrado nos romances vendidos em rodoviárias e em estações de trem, nos calendários, revistas pornográficas ou quadrinhos para adultos, bem como de uma iconografia exótica do Extremo Oriente. Barthes observa que o estereótipo “é esse lugar do discurso onde falta o corpo, onde estamos certos de não encontrá-lo”,<sup>19</sup> afirmação que corrobora a de Robbe-Grillet ao dizer que os estereótipos substituem a pretensa profundidade do eu, pois estão isentos de qualquer interioridade. Do ponto de vista de Allemand, contudo, seria o próprio autor que “se abriga por detrás da produção estética de segundo grau para dissimular em que suas imagens recobrem uma profundidade fantasmática, essencialmente relacionada a um inconsciente e a uma obsessão sadoerótica”. A utilização dessa paraliteratura participaria, portanto, da neutralização da “potência emocional” e do “investimento fantasmático do leitor, ao exhibir abertamente os ingredientes romanescos com os quais este gosta de se distrair.”<sup>20</sup>

*Glissements progressifs du plaisir* (1974) [Deslizamentos progressivos do prazer] constitui um exemplo significativo na obra do escritor, que reúne as transgressões narrativa, lúdica e erótica. Esse cinerromance pertence ao período chamado de “formal-lúdico”, que se iniciou com *Projet d'une révolution à New York* (1970), marcado pela caricatura do sadismo, pelo lugar-comum da jovem como “boneca” ou manequim de cera, pela presença de um *voyeur*, ou *voyeuse*, que se compraz em assistir às encenações imaginárias e fantasmáticas como tantos clichês ou instantâneos do erotismo.

Em *Glissements progressifs du plaisir*, inspirado em *A feiticeira*, de Michelet (ou melhor, pela leitura que faz Barthes do livro, em *Michelet par lui-même*), o que se entende como “o mal” se manifesta de inúmeras formas: pelo crime, pelo erótico, pela feitiçaria, pela heresia e, em especial, pela hipocrisia, que gera o questionamento das fronteiras

---

<sup>15</sup> GENETTE. *Vertige fixé*, p. 69.

<sup>16</sup> BARTHES. Préface, in MORRISSETTE. *Les romans de Robbe-Grillet*, p. 8.

<sup>17</sup> GENETTE. *Vertige fixé*, p. 70-71.

<sup>18</sup> ALLEMAND. *Alain Robbe-Grillet*, p. 121.

<sup>19</sup> BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 93.

<sup>20</sup> ALLEMAND. *Alain Robbe-Grillet*, p. 146-147.

entre o bem e o mal. Robbe-Grillet inicia a sinopse do filme destacando as transgressões que busca colocar em cena:

Uma moça muito jovem (...) mistura seus devaneios de criança a uma sensualidade já bastante consciente e premeditada, mas que as pessoas ditas normais julgariam sem dúvida perversa, “deslocada”, para não dizer subversiva. Assiste-se então, aqui, não ao tradicional despertar dos sentidos de uma adolescente (...), mas ao exercício de um verdadeiro poder de deslocamento o qual Anicée parece apreciar, operando nos adultos que se aproximam dela uma alteração dissimulada tanto do espírito, quanto da carne.<sup>21</sup>

A obra – que, como cinerromance, inicia seu processo de transgressão pela mistura de gêneros – já pelos créditos apresenta ao espectador a experiência na qual se está prestes a adentrar, que é, justamente, a da possibilidade do vislumbre do sentido, a do incessante estupor. Blanchot se interrogava, a respeito de *Le voyeur*, de onde vinha a “clareza” dessa narrativa, “clareza que torna tudo claro e, uma vez que revela tudo, exceto ela própria, ela é o que tem de mais secreto.”<sup>22</sup> Nos créditos de *Glissements progressifs du plaisir*, veem-se as protagonistas: duas mulheres, uma com cerca de trinta anos e a jovem (Anicée); uma garrafa de vidro que se quebra e desliza pelo chão branco; o título; uma mistura de sangue e ovos quebrados; os demais atores, todos com olhares estupefatos; ruídos de multidão, disparos, notas esparsas de um piano sentencioso, sirene de polícia, vidro que se parte; uma mulher presa em uma cela; partes de uma cama de ferro; uma jovem nua na praia, chamas que se lhe sobrepõem; uma mão acorrentada à parede; a maçaneta de um portão de ferro; luvas negras; uma mulher atada a uma roda de tortura; uma boneca ensanguentada, amarrada ao estrado de uma cama; a protagonista junto ao mar; um carro de polícia. Mas o espectador pode ficar desconcertado com aspectos do filme como “a fragmentação estrutural, as constantes violações do princípio de causalidade e de não-contradição que questionam a continuidade narrativa, desautorizando-lhe a garantia reconfortante de uma ficção (...)”.<sup>23</sup>

É difícil distinguir quando, de fato, tem início a trama, já que a viatura se move, com sua sirene ligada, mas não se sabe bem se em direção à cena do crime a que se assistirá a seguir: a bela jovem (todo o tempo anônima) amarra à cama de ferro a companheira (Nora), com o seu consentimento, cortando-lhe as roupas brancas com uma tesoura, pintando-lhe o corpo com tinta vermelha e quebrando ovos sobre ela – cena que se repetirá, com alterações, ao longo do filme. Em seguida, essa mulher, espécie de modelo, boneca ou mesmo fantoche, da suposta artista, aparece morta, com uma tesoura cravada no peito. A cena é assim descrita na sinopse do livro: “Numa prisão para menores, dirigida por religiosas, uma moça muito jovem é presa, acusada de um assassinato que ela nega: Nora, a amiga com a qual vivia, foi encontrada morta, amarrada à sua cama, com um par de tesouras cravado no seio esquerdo, até o coração”.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> ROBBE-GRILLET. *Scénarios en rose et noir*, p. 373. Anicée Alvina é o nome da atriz que fez o papel da jovem.

<sup>22</sup> BLANCHOT. *La clarté romanesque*, p. 219.

<sup>23</sup> MURCIA. *L'image de la femme dans les films d'Alain Robbe-Grillet*, p. 50-51.

<sup>24</sup> ROBBE-GRILLET. *Glissements progressifs du plaisir*, p. 17. Cf. ARBEX, Márcia. *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

Surge, então, um investigador, no que parece ser uma paródia do gênero policial. Embora se apresente como um detetive sério, vestido tipicamente como tal – óculos, chapéu, sobretudo bege, bigode que acaricia num gesto pensativo –, ele interroga a moça de modo pouco plausível, sem se dar conta de sua inteligência perversa: “Quantos sapatos você tem?”, “Com que idade você fez sua primeira comunhão?” “O que você faz?, você é atriz? Dançarina? Modelo? Prostituta? Maquiadora? Continuista?”<sup>25</sup>

A última questão tem um significado particular na obra robbe-grilletiana: ela se associa a outra reflexão, em outros momentos “retomada”. Ao associar a profissão de prostituta à de maquiadora e à de continuista, entre outras, Robbe-Grillet suscita uma questão metalinguística, que será mais bem explorada em *C'est Gradiva qui vous appelle* (2002), e em algumas de suas discussões teóricas, acerca da censura sobre a arte, que tanto pesou sobre seu trabalho. Não haveria, na representação por si só, o direito irrevogável de se permitir fantasias? O ator, vendendo-se a um papel, não estaria a serviço de encenar o que quer que fosse? E esse “o que quer que fosse” não deveria ser visto como mera e inofensiva representação?

O fetiche, o moralmente condenável, a heresia marcam presença em diversas obras do autor francês, não sendo diferente nesta que ora se comenta. A começar pelo sapato, que, nessa trama, ganha de tal forma o lugar de culto que chega a ocupar uma redoma de vidro, com arranjos dourados em seu interior, compondo o cenário quase vazio da casa onde se passa a maior parte da ação. A protagonista o define como um objeto-talismã, que ajudaria as duas moças a conseguir bons clientes. Em outra cena, porém, que não se sabe ser real, inventada ou mera alucinação, a protagonista vê a professora de literatura, por quem era apaixonada, deslizar em um penhasco e morrer à beira da praia. O sapato azul que calçava é idêntico – ou seria o mesmo? – àquele mantido na redoma. Deleuze compara o fetiche a uma fotografia, um plano fixo e imobilizado ao qual o fetichista sempre retorna para conjurar as consequências ou descobertas infelizes de um movimento, de uma exploração. “O gosto pelas cenas fixas, como fotografadas, estereotipadas ou pintadas, manifesta-se nos romances de Masoch em alto grau de intensidade”. O fetiche não é, portanto, um símbolo, mas um processo de denegação e de suspense, uma espécie de “cascata imobilizada”<sup>26</sup> em que as mesmas cenas são retomadas em planos diferentes, procedimento aliás característico da obra de Robbe-Grillet.

A morte da professora seria, segundo a garota, obra de sua magia, das palavras que pronunciara à ocasião: “Agora, o amor vai deslizar.”<sup>27</sup> Em outros momentos, como durante o diálogo com o religioso – que, não obstante, se intitula Pastor da Igreja Desagregada –, a jovem penitente volta a descrever-se como uma feiticeira, dizendo que, em outros tempos, teria sido exorcizada. Sua confissão diante de um pastor cada vez mais “demente e alucinado” adquire um tom ambíguo entre o erotismo e o êxtase religioso:

---

<sup>25</sup> ROBBE-GRILLET. *Glissements progressifs du plaisir*, p. 160-162.

<sup>26</sup> DELEUZE. *Présentation de Sacher-Masoch*, p. 29-31, 65.

<sup>27</sup> ROBBE-GRILLET. *Glissements progressifs du plaisir*, p. 56.

“Escutai, meu pai, o sangue que pulsa forte pedindo para sair... Escutai o fluxo crescente do prazer que nenhum amor purifica... Conheceis, meu pai, o sangue das jovens que jorra sobre a carne branca como riachos de fogo? Tocai meus seios, meus quadris... Tenho em meu corpo um mar violento e doce que escorre lentamente, para fora de mim, fora de mim... Meu pai, é preciso me exorcizar...  
– Deixe-me, demônio, agora já estou velho, e doente...”<sup>28</sup>

As provocações à Igreja são diversas. O pastor quer ouvir os detalhes sórdidos de um processo de sedução que aconteceria, ao menos segundo a protagonista, por parte das freiras em relação às jovens prisioneiras daquela espécie de manicômio, calabouço, presídio. O espaço é, como de costume em Robbe-Grillet, instável, impreciso, intercambiável. Há diversas cenas de teor fortemente erótico, de caráter sadomasoquista. E, há, ainda, especialmente por parte da protagonista, diversas alusões à tradição cristã: a santa Ágata, ao sudário de Verônica, a Jesus Cristo, a quem ela implicitamente se compara: “Jesus foi condenado por ter o dom de exasperar as pessoas.”

O embate com o pastor traz à tona a questão: de onde vem o mal? Ele aponta para a boca, os seios, o sexo da jovem. Mas diz também que há um pecado que a justiça dos homens não é capaz de julgar: a invenção.

Esse então dito pecado, ao ser pronunciado por um religioso que age de maneira questionável diante da própria instituição que o legitima, simboliza a hipocrisia, que é algo que Robbe-Grillet ataca, por trás de todo esse aparato de sedução, vampirismo e tortura: o desejo, o fetiche, uma vez existentes, não ganhariam direito de concretude, em especial por essa realidade paralela, que é a realidade textual, fílmica, artística? O mal não estaria, de fato, na anulação da pulsão sexual, que se tenta substituir por um discurso repressor e tão contrário à natureza humana que se torna, ele sim, fantasioso?

Ainda nesse sentido, sabe-se que *Glissements progressifs du plaisir* é bastante criticado por uma vertente feminista que vê como um ultraje a exposição da mulher na cinematografia robbe-grilletiana. No entanto, como nota Claude Murcia, nas obras do autor, é recorrente a oposição entre duas forças organizadoras da ordem: a conservadora e reacionária versus a renovadora e revolucionária. A mulher, nesse embate, considerada a “instigadora perversa de uma desordem que perturba a ordem patriarcal”,<sup>29</sup> estaria do lado da inteligência e da liberdade, sempre deslocando a personagem feminina de seu eixo de conforto. Além disso, o corpo nu, perfeito, de “garota de capa”, exposto no cinema, o aproximaria de sua função precisa, de objeto estereotipado da libido, distante do ser social, fora do sujeito, do ser humano mulher. O ressentimento feminino chegaria por outro viés: “se a libido masculina é considerada pejorativamente como machista, é porque ela é um poder e não porque é libido,”<sup>30</sup> avança Murcia.

<sup>28</sup> ROBBE-GRILLET. *Glissements progressifs du plaisir*, p. 136-137.

<sup>29</sup> MURCIA. *L'image de la femme dans les films d'Alain Robbe-Grillet*, p. 49.

<sup>30</sup> MURCIA. *L'image de la femme dans les films d'Alain Robbe-Grillet*, p. 54.

## DESLOCAMENTOS PROGRESSIVOS DA ORDEM

“Em nossa civilização do trabalho e da virtude, o prazer é aquilo que todos concordam em censurar”, diz o autor em “Le droit au jeu et à la volupté”.<sup>31</sup> Parece-nos oportuno retomar, em conclusão, a questão da censura, uma vez que a maioria das críticas dirigidas a Robbe-Grillet são baseadas em um amálgama entre a representação e o real, entre os fantasmas do narrador do texto de ficção (no qual tudo é permitido) e os de seu autor, entre os crimes escritos e os crimes reais, em resumo, entre o mundo da ficção e o mundo que chamamos de real, como diz Guy Scarpetta a respeito de Marquês de Sade.<sup>32</sup> Claude Murcia nos lembra também que Robbe-Grillet divide com Sade não apenas seu imaginário fantasmático mas também o fato de acreditar que, para um escritor, a única realidade é a realidade textual.<sup>33</sup>

Desse modo, o mal que se lê em Robbe-Grillet está nesse desarranjo obscuro daquele que se nega a assumir verdades, vontades, possibilidades de si mesmo, tornando-as visíveis. E por esse rompimento invasivo de barreiras, por essa provocação, pode-se dizer mais uma vez que se tem aqui uma obra transgressora.



### ABSTRACT

Alain Robbe-Grillet's work (1922-2008) can be considered transgressive in several ways: it frees itself from the shackles of literary genres, intercommunicates media, puts crime in the center of the new novel, uses stereotypes and fetishes, and reflects somewhat the irreverent and controversial character of the author himself. In this paper, after briefly retaking significant moments in the history of the writer, we study *Glissements progressifs du plaisir* (1974), book and movie, in which the author uses a particular syntax that reframes fantasies, articulates elements in images descending from different time layers, and exhibits the narrative, playful and erotic transgression.

### KEYWORDS

Alain Robbe-Grillet; new novel; transgression; eroticism

---

<sup>31</sup> ROBBE-GRILLET. *Le voyageur*, p. 131. Cf. ainda: “Histoire de rats” ou la Vertu, c’est ce qui mène au crime, *ibid.*, p.121-127.

<sup>32</sup> SCARPETTA. Représentation de la perversion et perversion de la représentation, p. 630-639.

<sup>33</sup> MURCIA. L'image de la femme dans les films d'Alain Robbe-Grillet, p. 52.

## REFERÊNCIAS

- ALAIN Robbe-Grillet: la reprise du nouveau roman. *Magazine Littéraire*, Paris, n. 402, oct. 2001, p. 21-26.
- ALLEMAND, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Seil, 1997.
- BARTHES, Roland. Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. p. 101-105.
- BARTHES, Roland. Préface. In: MORRISSETTE, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.
- BEUVE-MERY. Robbe-Grillet, l'immortel fantôme. *Le Monde*, Paris, 26 oct. 2007, p. 11.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- CAYROL, Jean. *Revue de la Pensée Française*, juin 1953. In: LAMBERT, Emmanuelle (dir.). *Dossier de presse Les gommages et Le voyeur d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: 10/18, IMEC, 2005.
- COIPLLET, Robert. *Le Monde*, 11 avril 1953. In: LAMBERT, Emmanuelle (Dir.). *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956)*. Paris: 10/18, IMEC, 2005. p. 54-56.
- DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.
- DEVARRIEUX, Claire. Robbe-Grillet, nouvel immortel. *Libération*, Paris, 26 mars 2004.
- GENETTE, Gérard. *Vertige fixé. Figures I*. Paris: Seuil, 1966.
- LAMBERT, Emmanuelle (dir.) *Dossier de presse Les gommages et Le voyeur d'Alain Robbe-Grillet*. Paris: 10/18, IMEC, 2005.
- MURCIA, Claude. L'image de la femme dans les films d'Alain Robbe-Grillet. In: PRÉDAL, René (Org.) *Robbe-Grillet cinéaste*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2005. p. 47-55.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Scénarios en rose et noir*. Textes et photos réunis et présentés par Olivier Corpet et Emmanuelle Lambert. Paris: Fayard, 2005.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Glissements progressifs du plaisir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Le voyageur*. Textes, causeries et entretiens (1947-2001). Paris: Christian Bourgois, 2001.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.
- SCARPETTA, Guy. Représentation de la perversion et perversion de la représentation. *Critique*, Paris, tome LVIII, n. 651-652, août-sept. 2001, p. 630-639.