

Literatura e cinema: um *travelling* no novo romance francês

Marcus de Martini©

Abstract*

Ce travail a pour but de faire une analyse des rapports entre les langages littéraire et cinématographique. On cherche à analyser les caractéristiques narratives du Nouveau Roman Français par rapport à celles du récit filmique.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo fazer uma análise das aproximações entre as linguagens literária e cinematográfica, dentro do Novo Romance Francês. Procura-se, então, analisar as características narrativas desse "movimento", aproximando-as daquelas do discurso fílmico.

Introdução

No capítulo que encerra a obra *História Social da Arte e da Literatura*, intitulado "A Era do Cinema", Arnold Hauser analisa as manifestações artísticas ocorridas no século xx. Já se percebe ali a dimensão que Hauser fornece ao estudo daquela que é a mais nova das artes, o cinema, o qual, com uma linguagem própria, conquistaria seu espaço entre as demais artes.

De fato, nenhuma outra arte tão bem incorpora o espírito do século XX quanto o cinema. A era da indústria, do consumo veloz, da linha de montagem e, mais recentemente, dos computadores, encontra manifestação incomparável nas telas dos cinemas. Seja num Chaplin arrastado pelas engrenagens de uma fábrica em *Tempos Modernos*, seja nos efeitos especiais das grandes produções de Hollywood, a modernidade transparece nos filmes de forma evidente.

Assim sendo, os fatos confirmam a afirmação de Hauser, de que estamos na "Era do Cinema". E

de tal forma se impôs a arte cinematográfica no panorama artístico moderno que acabou não apenas incorporando características das artes dela antecessoras, como também "legando" técnicas próprias de sua linguagem. É aqui que entra o estudo das "influências" do cinema na literatura, no caso do presente texto, na aproximação entre a linguagem cinematográfica e as técnicas narrativas do Novo Romance Francês, "movimento" que se destacou no campo literário a partir da Segunda Guerra Mundial, quando o cinema já se encontrava consolidado e contando com uma presença destacada dentro do universo artístico.

2. O novo romance francês

Quando se fala em Novo Romance, pensa-se logo numa escola literária, num movimento que, à semelhança das outras escolas do passado, englobe obras respeitadas de uma mesma "crença estética". No entanto, não é isso o que acontece aqui.

Como afirma Leyla Perrone-Moisés:

somente algumas coincidências nas obras de determinados romancistas lizeram com que, logo após a 2ª Guerra Mundial, jornalistas e críticos começassem a falar de uma nova "escola" dentro do romance francês.¹

Na verdade, como a citada autora ainda explicita, apenas essas coincidências permitem certa aproximação entre as obras de diversos escritores. No entanto, cada obra deve ser estudada separadamente, devido ao fato de comportar, cada uma, problemas particulares.

De uma forma geral, considera-se *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, datada de 1938, como a primeira obra expoente desta tendência que, ao longo dos anos, acabou por emparelhar

* Aluno do Curso de Letras e bolsista PIBIC no Projeto *Literatura e Cinema*, sob orientação do Prof. André Soares Vieira.

¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance Francês*. 1966, p. 15.

obras de características muito diversas, mas que, por outro lado, apresentavam um ponto comum: o "atentado" às técnicas tradicionais do romance. Apesar da antecipação de Sarraute, caberá a Alain Robbe-Grillet o título de teórico do "movimento", epíteto indesejado pelo romancista francês, já que para ele, o objetivo que o impulsionava a escrever seus artigos era apenas o de refletir sobre suas obras, não apresentando nenhuma pretensão a teórico do movimento. Publicando textos na Nouvelle Revue Française, ao final dos anos 50, textos nos quais desfilava idéias acerca da evolução necessária da técnica romanesca que, para ele, pareciam claras e óbvias, acabou por ter seus artigos considerados enquanto "manifesto" de uma nova "escola". A fim de sintetizar estas questões, no que tange à impropriedade de se referir ao Novo Romance como de fato uma "escola literária" e ao seus textos como "manifestos" desta última, explica o próprio Robbe-Grillet:

Estes textos não constituem de maneira nenhuma uma teoria do romance; tentam apenas pôr em evidência algumas linhas de evolução que me parecem capitais na literatura contemporânea. Se em muitas páginas emprego de bom grado o termo "Novo Romance", não é para designar uma escola, nem sequer um grupo definido e constituído de escritores que trabalhariam no mesmo sentido; não há nisso senão uma designação cômoda abrangendo todos os que procuram novas formas romanescas, suscetíveis de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos os que estão decididos a inventar o romance, isto é, a inventar o homem.²

Percebe-se, portanto, o caráter diverso que cada autor dá à sua obra. Já não se tem, como no passado, um estilo comum às obras de uma mesma estética. Há, somente, traços semelhantes a aproximar obras em muitos pontos dessemelhantes, pois a arte, como o homem, deve ser reinventada constantemente, sem o que, correria o risco de se perder na repetitividade que a sincronia torna evidente e os novos tempos condenam.

2.1 Traços de parentesco entre as obras do novo romance

O que primeiro une as obras da vanguarda francesa da segunda metade do século XX é a recusa daquele discurso romanesco trazido do cânone do século XIX. Robbe-Grillet insiste em sua obra *Por um Novo Romance* que não se pode mais escrever como escrevia Balzac nem como escrevia Stendhal. Escrever sob o modelo desses autores,

ainda que marcos dentro não somente da literatura francesa, como também da literatura universal, é escrever de forma ultrapassada. Por isso é que Robbe-Grillet clama por um romance que se adequa ao modo de ser da época em que é produzido.

Além disso, o que os novos romancistas vão combater é a visão do romance como entretenimento, haja vista terem sido tantas vezes rotulados como autores "díficeis" pela crítica. Assim sendo, o objetivo que move esses autores não é escrever para agradar, mas sim usar o romance como indagação e análise do homem moderno.

Outra questão importante dentro do Novo Romance é a do tempo. Não há mais o respeito à linearidade cronológica, característica do romance tradicional, mas sim um fluxo temporal que ora avança juntamente com a leitura, ora retroage numa onda de lembranças que acaba por se emaranhar com o presente narrado. Assim elucidada ainda Leyla Perrone-Moisés:

Toda a concepção romanesca dos novos-romancistas repousa no reconhecimento de que o campo do romance é o campo do possível. Daí nasce também uma nova concepção do tempo romanesco. Seu desenrolar nunca é linear, mas enovelado, quadridimensional, reversível.³

Os novos romancistas irão perceber que o homem é composto não apenas de si mesmo, mas de tudo que o rodeia, de seus pensamentos e desejos. Desta forma, o narrador faz o seu relato fugindo da onisciência e, numa análise fenomenológica, narra muitas vezes fatos demonstrando a sua incapacidade de desvendá-lhes as verdadeiras causas. Por isso o uso recorrente de "talvez", "quem sabe", neste tipo de relato.

Característica fundamental ainda do Novo Romance e de grande relevância no presente estudo é a da apreensão do mundo pela visão, o que acabaria por resultar numa das designações deste movimento: "escola do olhar". A descrição é objetiva, seca. O narrador nos indica, mostra-nos o mundo mas não se insere nos objetos. Seu olhar é o de uma câmera, que impossibilita uma outra apreensão que não seja aquela restrita à superfície aparente das coisas.

Além disso, não podemos esquecer do apelo de Robbe-Grillet para que o romancista escreva sobre a sua contemporaneidade, e nada mais contemporâneo dentro do mundo da arte do que o cinema. Assim sendo, percebe-se a "influência" do

² ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um Novo Romance*. 1977, pp. 9-10.

³ *Idem*, p. 19.

narrar cinematográfico dentro do Novo Romance, na maneira como se desenrola o relato dos fatos.

Mais uma vez, então, é inevitável mencionar Leyla Perrone-Moisés, para quem "a influência do cinema é uma constante dentro do Novo Romance". Explicita ela que as voltas ao passado que ocorrem nesses romances, fazem-se, como no cinema "pela superposição de imagens ou pelo *flo*." Quanto à fixação dos ambientes, o olhar do romancista se comporta como o de uma câmara, que registra tudo o que se passa por sua lente, não importando o que seja. É o oposto, portanto, do olhar humano "que seleciona os objetos por razões subjetivas e só vê realmente o que lhe interessa."⁴

Assim é que veremos freqüentemente dentro do Novo Romance o uso de *closes*, o enquadramento e a descrição superficial dos objetos, já que, como uma câmara cinematográfica, o narrador também não pode vislumbrar mais do que seus olhos lhe permitem.

3. "Das imagens às palavras": Cinema e novo romance

O cinema veio não só a mudar o modo como percebemos a realidade, como também o modo pelo qual contamos o que vimos. Dessa forma, seria estranho que o advento da mais recente das artes não mudasse a forma do discurso literário. Nesse caminho é que Brunel e Chevrel citam as palavras de Arnoux, datadas de 1925, quando o cinema ainda estava em expansão e não contava com a onipresença de hoje em dia, quando a divulgação dos filmes e demais "assuntos cinematográficos" (diretores, atores...) conquistam veiculação constante na mídia. Citam, então, os autores franceses:

*L'influence du cinéma dans la littérature commence à être sensible... Elle se manifeste par une certaine négligence dans la liaison des images, l'oeil de l'écrivain et du lecteur étant mieux entraîné par une analyse plus poussée des sensations rapides....*⁵

Dessa forma, com o progresso da técnica cinematográfica, que já havia antes disso atraído os surrealistas, por motivos diversos, haverá a atração também dos novos romancistas. Se os surrealistas encontrariam no *écran* a possibilidade de explorar o universo onírico, como em Jean Cocteau, os "novos romancistas", motivados pelo intento de analisar o homem moderno em seu modo de

apreender a realidade, não se privarão, por sua vez, de juntar à sua forma narrativa técnicas introduzidas pelo cinema.

Brunel e Chevrel justificam as aproximações entre literatura e cinema ao argumentar que a nossa época foi caracterizada pela mistura em sentido amplo (seja de elementos culturais ou artísticos). Assim, a interpenetração crescente do livro e do filme seria própria à modernidade. Enquanto que por muitos anos a literatura havia servido de base para a criação de enredos, adaptando-se textos literários para a linguagem cinematográfica (o que ainda hoje existe), no Novo Romance ter-se-ia originado uma manifestação diversa: o romance começaria a ser engendrado a partir de um ponto-de-vista cinematográfico. É o caso de "ciné-romans" criados por Robbe-Grillet, como "L'Anée dernière à Marienbad" e "L'Imortelle".

4. Alain Robbe-Grillet e o cinema

Robbe-Grillet sempre foi considerado o grande nome do Novo Romance Francês, não apenas por ter escrito *Por um Novo Romance*, obra que o elevaria a teórico do movimento (como antes mencionado), mas também pela significância alcançada por sua obra. Não satisfeito apenas em escrever absorvendo técnicas que remetiam ao cinema, o autor francês escreveria seus "ciné-romans", tal qual roteiros, além de ele mesmo se lançar no papel de diretor.

Por esses motivos, o que procurar-se-á agora realizar é a análise de certos trechos da obra de Robbe-Grillet que remetem diretamente àquelas características do Novo Romance já analisadas anteriormente, sempre tendo por preocupação maior a referência à linguagem cinematográfica.

4.1. O tempo

Na obra de Robbe-Grillet, o tempo, além de fugir à ordem cronológica, é apreendido, muitas vezes, pelo aspecto visual. O horário é muitas vezes apenas insinuado pelas imagens. O narrador não diz que horas são, recorrendo seguidamente a consultas ao seu relógio. Quando isso ocorre, como em "A Espreita", é de uma forma confusa, pois foge ao personagem-narrador, Mathias, o exato controle de seu tempo, que deveria, pelo contrário, orientá-lo a fim de não deixá-lo perder o barco das 16 horas. Mas não é o que ocorre.

Além disso, tentando reconstituir seus próprios passos e encaixá-los dentro de momentos certos, não consegue fazê-lo. Suas tentativas de vendas de relógios (coincidência ou não) levam mais tempo do que imaginara e, na maioria das

⁴ Idem, pp. 21-22.

⁵ BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. *Précis de Littérature Comparée*. 1989, p. 269.

vezes, resultam em nada. E dentro do universo de um dia que, a partir do seguinte, vem a ser retomado através de memórias confusas, dúvidas e elocubrações, o narrador tenta reconstituir um acontecimento que só depois vem a se revelar o eixo da história toda: a morte de uma jovem.

Robbe-Grillet usa, reiteradamente, o expediente do desenho das sombras para demonstrar o momento do dia. É uma imagem que se basta. Descrita e vista, a sombra tenta remeter à posição do sol, a fim de revelar o horário.

É assim que ocorre em *O Ciúme*:

Agora a sombra da coluna – a coluna que sustenta o ângulo sudoeste do telhado – divide em duas partes iguais o ângulo correspondente da varanda.¹⁴

Depois disso:

Agora a sombra da coluna – a coluna que sustenta o ângulo sudoeste do telhado – alonga-se, sobre as lajes, obliquamente à parte central da varanda, diante da fachada, onde foram colocadas cadeiras para a noite.¹⁵

Em *A Espreita*, o mesmo expediente é usado, mas de forma mais explícita. A sombra mais ajuda a ilustrar o cenário da manhã, ao contrário dos trechos anteriores, onde era exigida maior atenção do leitor na análise da imagem descrita:

“O sol da manhã, ligeiramente velado, como comumente acontece, apenas marcava as sombras – o suficiente contudo, para dividir a rampa em duas partes simétricas, mais sombreada a primeira, a outra mais clara, terminando na descida em ponta aguda, onde a água subia em diagonal e murmurava entre as algas.¹⁶”

Contudo, quanto à questão do tempo em Robbe-Grillet, o que mais importa é a idéia de que a história está “presa” à própria duração de leitura da obra e a vida das personagens não se mantém fora daquele momento. Nada se indaga do seu passado, pois ele não existe, já que essas personagens foram concebidas apenas a partir de uma situação narrativa, como se existisse mesmo um corte na vida das mesmas, comprimindo-as entre um passado desconhecido e um futuro que não virá.

Realmente, para a história apenas importa o presente, o imediato dos acontecimentos que vão sendo tecidos pelo enredo. Por essa razão, pode-se questionar, em *O ano passado em Marienbad*, se o

caso de amor realmente se originou no ano anterior ao encontro das duas personagens principais, ou se ele vai surgindo conforme as investidas do suposto amante, tentando lembrar à mulher desejada de um encontro por ela esquecido. Em última instância, com a fuga dos amantes, pode-se pensar ser aquele ano o próprio ano passado em Marienbad, rememorado ou realmente concretizado. É o emaranhamento do tempo originalmente proposto pelo autor francês, sem esquecermos de que, como ele mesmo disse, a duração cronológica da história é apenas aquela mesma do filme: uma hora e meia, não mais do que isso.

4.2. A descrição

Aqui mais se revela o aspecto visual da narração. O narrador, como uma câmera cinematográfica, registra o que vê: objetos, sombras, pessoas e, muitas vezes, até mesmo esbarra em obstáculos à sua visão. O que pode ser compreendido melhor a partir disso são as próprias dúvidas do narrador, pois que não é permitido a ele sondar o interior das outras personagens que com ele interagem. Tampouco ao leitor são reveladas, por conseguinte, informações a que aspiravam, que poderiam vir a compor detalhadamente o aspecto de um objeto, o caráter de uma pessoa, ou o conteúdo de uma conversa distante.

No que tange mais precisamente ao modo como as cenas são descritas, cabe aqui um registro. O primeiro excerto é de *A Espreita*:

A lâmpada é de cobre e vidro incolor. Sobre o pé quadrado se ergue uma haste cilíndrica que sustenta o bojo com a convexidade voltada para cima. Esse bojo está cheio pela metade com um líquido amarelado, que não se parece com o querosene do comércio. Na parte superior, uma argola de metal acomoda o vidro – simples tubo sem abaulamentos, apenas mais largo na base. É essa argola, vivamente iluminada, que se distingue melhor em todo o conjunto. É constituída de duas séries superpostas de anéis iguais – cada anel superior soldado ao inferior.¹⁷

Agora, em *O Ciúme*:

O grosso corrimão da balaustrada quase não tem mais pintura na parte superior. O cinzento da madeira aparece, estriado de pequenas fendas longitudinais. De outro lado do corrimão, a dois bons metros

¹⁴ ROBBE-GRILLET, Alain. *O Ciúme*. 1987, p. 20.

¹⁵ Idem, p. 65.

¹⁶ ROBBE-GRILLET, Alain. *A Espreita*. 1966, p. 12.

¹⁷ Idem, p. 195.

abaixo do nível da varanda, começa o jardim.¹⁰

Da mesma forma, uma descrição de paisagem em *O ano passado em Marienbad*, ciné-roman de Robbe-Grillet:

Contracampo representando o jardim. Luz muito viva, contrastando com a iluminação sombria de todas as tomadas do hotel que até então ocuparam a tela. Sol a pino, sombras nítidas, não muito curtas. A imagem representa um canto do jardim à francesa com as mesmas características das gravuras: um jardim regular e aparentemente sem plantas (apenas canteiros lisos e retangulares, arbustos podados em formas geométricas, alamedas de cascalho muito amplas, escadarias em pedra, terraços com balaustradas de pedras), com estátuas aqui e ali, grandes, sobre pedestais quadrados e altos.¹¹

Não obstante a grande "economia de palavras expressivas" deste último trecho citado, percebe-se facilmente grande semelhança entre as três partes aqui apresentadas. Há um predomínio na descrição das coisas de maneira objetiva, com realce a adjetivos que revelam claramente sua cor, textura, localização e formato geométrico.

Sobre a descrição no Novo Romance, haveria ainda de escrever Robbe-Grillet em seu ensaio teórico:

Verificamos continuamente a repugnância crescente dos mais lúcidos pela palavra de caráter visceral, analógico ou mágico. Enquanto o adjetivo ótico, descritivo, o que se contenta com medir, situar, limitar, definir, mostra provavelmente o caminho difícil de uma nova arte romanesca.¹²

Sobre esse assunto trataria também Roland Barthes:

A escritura de Robbe-Grillet é sem alibi, sem espessura e sem profundidade: permanece na superfície do objeto e a percorre igualmente, sem privilegiar tal ou qual de suas qualidades: é pois exatamente o contrário de uma escritura poética.¹³

Prosseguindo, no mesmo texto, Barthes diria mais adiante:

O objeto deixa de ser um núcleo de correspondências, uma profusão de

sensações e de símbolos: é somente uma resistência óptica.¹⁴

E, por fim, o mesmo Barthes arremata, comparando as descrições de Robbe-Grillet com as pinturas modernas, que, muitas vezes, segundo ele afirma, parecem sair da parede e progredir na direção do espectador:

É exatamente o efeito das descrições de Robbe-Grillet: elas se desencadeiam espacialmente, o objeto se desprende sem perder por isso a marca de suas primeiras posições, torna-se profundo sem deixar de ser plano. Reconhece-se aqui a própria revolução que o cinema operou nos reflexos da visão.¹⁵

Tal qual no cinema, na literatura do Novo Romance também encontra-se o uso de closes, onde o narrador se permite aproximar e detalhar cenas da mesma forma que uma câmera. É assim esse trecho em *A Espreita*:

Ela permanece de olhos fixos na lâmpada enquanto ainda diz algumas palavras, com menos intensidade, e a sua expressão se altera progressivamente – os olhos se comprimem, os lábios se afastam, as asas do nariz se distendem.¹⁶

Assim, enquanto que na literatura, principalmente no romance do século XIX, precisava-se de numerosas páginas para se descrever um lugar ou para caracterizar um personagem, no "Novo Romance" a apresentação dessas "estruturas" da narrativa lembrará a técnica cinematográfica. Isso porque uma imagem serve para descrever um lugar dentro de um filme e não dura mais que alguns segundos. É a partir daí, portanto, que se percebe como os "novos romancistas" se valem de uma "linguagem econômica" a fim de criar as cenas de suas obras, talvez mais próximas estas do cinema do que do cânone romanesco.

4.3. A seqüência narrativa

No caminho das inovações de Joyce e Proust, ainda do início do século, Robbe-Grillet viria também a romper com a seqüência ordenada da narrativa. A ordem proveniente de uma concepção racionalista de mundo, que vira o surgimento do romance burguês de Balzac, não se coadunaria mais com o modo do homem se

¹⁰ Idem, p. 80.

¹¹ ROBBE-GRILLET, Alain. *O ano passado em Marienbad*. 1988, p. 57.

¹² Idem, p. 27.

¹³ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 1970, p. 82.

¹⁴ Idem, p. 83.

¹⁵ Idem, p. 87.

¹⁶ Idem, p. 194.

relacionar com seu mundo. O fluxo de consciência de *Ulisses* teria uma correspondência no modo como muitas vezes a seqüência narrativa da obra do novo-romancista se emaranha.

É visível a maneira como isso ocorre em obras como *O Ciúme* e *A Espreita*. Na primeira, a narrativa flui toda de observações de um narrador que, a princípio parecia observador mas que, posteriormente, revelar-se-ia personagem. O passar dos dias e as cenas se confundem, perdem-se e retornam seguidamente modificadas. Em "*A Espreita*" o mesmo recurso aparece, mas de forma mais atenuada, pois não há ali a onipresença angustiante do olhar perscrutador da personagem de *O Ciúme*. Diria Albérès:

Il n'existe plus alors, comme c'était le cas dans la théorie classique de la connaissance, un monde vu et un romancier voyeur, mais un ensemble complexe où les deux se mêlent.¹⁷

Muitas vezes, ainda, a seqüência narrativa se aproxima da narrativa cinematográfica. Como na relação com as imagens, que relatam acontecimentos que vão se desenvolvendo no presente, o Novo Romance acabaria por assimilar em determinados momentos esse recurso. É assim, por exemplo, neste trecho de *A Espreita*:

Ele se levanta e vai até a porta. Aperta o comutador cromado junto do umbral. A lâmpada se apaga. (...) Olha para o chão, depois para a lâmpada de querosene sobre a mesa de cabeceira.¹⁸

De fato, André Gardies, trabalhando com as palavras do próprio Robbe-Grillet, explica que, ao passo que na gramática se possui toda uma gama de tempos gramaticais para se situar os eventos de um relato ao outro, na imagem apenas se possui o presente. O que vemos na tela está acontecendo, "c'est le geste même qu'on nous donne et non pas un rapport sur lui".¹⁹

5. Considerações finais

Cumprido, neste momento, salientar a maneira como a imagem sobressaiu-se dentro deste novo "estilo literário" que objetivou aproximar-se da forma como o homem moderno vê o mundo, com todos os seus problemas e intrincamentos. Assim, vêm-nos à mente as palavras de André Gardies, segundo o qual parecia, até mesmo, que

os novos-romancistas viam primeiro os seus textos como filmes e depois os passavam para a linguagem escrita. "Das imagens às palavras" como apresentam Brunel e Chevrel.

Mas por que não recorreram eles diretamente à linguagem cinematográfica, sem antes passar pela literatura, como de fato aconteceu? Para Leyla Perrone-Moisés, "aos verdadeiros escritores, só a literatura poderá contentar como meio de expressão." Como recriação abstrata do mundo, a literatura permite ao criador realizar uma construção da imagem que difere da reprodução realizada pelo cinema. Assim, exige-se um trabalho por parte do leitor ao penetrar nesse tipo de texto, onde é mais partícipe do que espectador. Por isso, segundo Perrone-Moisés:

...As conquistas da técnica cinematográfica, portanto, influem na visão que os 'novos-romancistas' nos dão das coisas, mas há uma diferença essencial entre um bom romance desta tendência e um script: enquanto neste as palavras são apenas descritivas, naquele elas são criadoras.²⁰

Contudo, poderíamos ainda argumentar que, cada vez mais nos romances de Robbe-Grillet, acentuou-se um caráter descritivo. Cada vez mais houve uma impessoalização, perdendo as palavras esse caráter citado por Leyla Perrone-Moisés.

Não obstante isso, poderemos, quem sabe, indicar o Novo Romance Francês como o último grande movimento que viria trazer à tona tão significativa "influência" recíproca entre a literatura e o cinema.

6. Referências bibliográficas

- ALBÉRÈS, R.-M. *Histoire du roman moderne*. Paris, Ed. Albin Michel, 1962.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.
- BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. *Précis de Littérature Comparée*. Paris, Ed. PUF, 1989.
- GARDIES, André. "Nouveau Roman et Cinéma: une expérience décisive". In: et alii. *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, Vol. 1. Problèmes Généraux*. Paris: 10/18, 1972.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance Francês*. São Paulo, São Paulo Editora, 1966.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *O ano passado em Marienbad*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1988.
- _____. *O Ciúme*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1987.
- _____. *A Espreita*. Rio de Janeiro, Ed. Inova., 1966.

¹⁷ ALBÉRÈS, R.-M. *Histoire du Roman Moderne*. 1962, p.415.

¹⁸ Idem, p. 201.

¹⁹ GARDIES, André. "Nouveau Roman et Cinéma: une expérience décisive". 1972, p. 191.

²⁰ Idem, pp. 22-23.

Por um Novo Romance. São Paulo, Publicações Europa-
América, 1977.