


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CARLA ALEXANDRA EZARQUI

***VOLONTÉ DE VÉRITÉ, DEFORMAÇÃO E
FRAGMENTAÇÃO DA REALIDADE: um diálogo
entre a arte expressionista e *Thérèse Desqueyroux*, de
François Mauriac***



ARARAQUARA – S.P.
2019

CARLA ALEXANDRA EZARQUI

***VOLONTÉ DE VÉRITÉ, DEFORMAÇÃO E
FRAGMENTAÇÃO DA REALIDADE: um diálogo
entre a arte expressionista e *Thérèse Desqueyroux*, de
François Mauriac***

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientador: Prof^ª Dr^ª Andressa Cristina de Oliveira

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2019

Ezarqui, Carla Alexandra

Volonté de vérité, deformação e fragmentação da realidade: um diálogo entre a arte expressionista e Thérèse Desqueyroux, de François Mauriac / Carla Alexandra Ezarqui – 2019

280 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Andressa Cristina de Oliveira

1. Mauriac, François. 2. Thérèse Desqueyroux. 3. Literatura francesa. 4. Arte expressionista. 5. Deformação. I. Título.

CARLA ALEXANDRA EZARQUI

***VOLONTÉ DE VÉRITÉ, DEFORMAÇÃO E
FRAGMENTAÇÃO DA REALIDADE: um diálogo
entre a arte expressionista e Thérèse Desqueyroux, de
François Mauriac***

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa
Orientador: Prof^a Dr^a Andressa Cristina de Oliveira
Bolsa: CNPq

Data da defesa: 23/05/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: **Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira**
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

Membro Titular: **Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel**
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

Membro Titular: **Profa. Dra. Norma Wimmer**
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
UNESP – Câmpus de São José de Rio Preto

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais Antônio Carlos Ezarqui e Marta Pierina Valeretto Ezarqui.
Ao meu sobrinho Leonardo Ezarqui Escudero, o primogênito, meu primeiro amor.
Aos que tudo sabem sobre o amor e muito pouco, ou quase nada, sobre o amar.

AGRADECIMENTOS

“Viver é um rasgar-se e remendar-se”, sintetiza Guimarães Rosa (1968, p. 76). Desse modo, apesar de toda a literatura para nos ensinar o que é existir fora do corpo, somos capazes apenas de compreender a dor que sentimos. Enquanto a desconhecemos, vivemos ainda menos que a própria vida, como se a plenitude da existência fosse alcançada aos poucos, em cada pormenor que nos destrói, como se a condição da vida fosse a própria reconstrução.

Agradeço a Deus pela vida e pela oportunidade de estar fazendo dos meus estudos não só uma trajetória, mas um destino em si mesmo.

À vida que se recusa em satisfazer os nossos desejos no momento em que afloram, mostrando-nos a necessidade da espera e a nossa total falta de controle sobre as coisas, fazendo com que compreendamos, mais cedo ou mais tarde, o fato de sermos o que conseguimos e não o que desejamos ser.

Agradeço por ter cursado Letras na Unesp de Araraquara apenas em dois mil e doze para em dois mil e treze estar cursando o segundo ano e ter tido a oportunidade de me inscrever no Programa de Licenciaturas Internacionais, sendo selecionada para um intercâmbio em Paris. Nesta oportunidade pude recolher material para a realização desta pesquisa, das que já concluí e de outras que virão, além de estreitar minha relação com Mauriac à medida que pude, acima de tudo, seguir os seus rastros.

Aos meus pais, Antonio e Marta e aos meus irmãos Eleonora, Cássia e Júnior pela nossa família, responsável pela formação individual de cada um de nós e pelo êxito que obtemos nas grandes e pequenas coisas que nos propomos a fazer. Aos meus cunhados William e Eduardo pela presença e pelas colaborações indiretas. Agradeço especialmente aos meus pais que sempre apoiaram minhas decisões e tudo fizeram, e ainda fazem, para tornar possível a realização de um sonho.

Agradeço, de maneira ainda mais especial, à minha irmã mais velha, Eleonora, por dar à luz meu sobrinho, que chegou em um momento tão difícil, proporcionando um novo sentimento em meio a tanta dor e, sobretudo, uma mudança do meu olhar sobre a realidade e seus desdobramentos. Agradeço especialmente, também, à minha mãe, por todas as vezes que veio até Araraquara para me fazer companhia, para me ouvir, para me consolar.

Agradeço, igualmente, às minhas irmãs, mais velha e mais nova, por todo apoio, pois, por justamente não terem seguido seus estudos na pós-graduação, apresentam condições para me ajudar financeiramente quando necessário. Espero do fundo do coração poder retribuir algum dia.

À minha orientadora, Andressa Cristina de Oliveira, pela paciência, pela escuta, pela compreensão, estendendo muitas vezes sua cooperação para além do âmbito acadêmico, a quem serei sempre grata por ter proporcionado o meu encontro com Thérèse e a consequente descoberta de François Mauriac.

Ao psiquiatra Dr. Marcos de Jesus Nogueira, um profissional e ser humano fascinante, pelos choques de realidade, por me fazer ver sob outra perspectiva, desconstruindo, de certo modo, a minha visão deformada do mundo, por toda a dedicação e atenção para comigo no diagnóstico e início do tratamento da crise depressiva da qual fui acometida durante a escrita

desta dissertação, sendo fundamental para o meu restabelecimento. Agradeço, ainda, à psicóloga Marina Baroni Borghi que, em um trabalho conjunto, colocou-me frente a importantes questionamentos, contribuindo igualmente para um maior conhecimento do que sou, do que sinto e da maneira como assimilo minhas experiências.

À minha psicóloga Carla Rocheli Palone, profissional que tive o imenso prazer de conhecer, pelo acompanhamento iniciado no final de outubro de 2018, estendendo-se até abril de 2019, agradeço pela atenção, pela escuta, pelas descobertas de mim, sendo imprescindível para a minha recuperação e a consequente retomada da escrita desta dissertação.

A Gabriel Delboni, pela presença, mesmo à distância, pela colaboração de sempre, pelo mesmo carinho que se mantém há treze anos, minha eterna gratidão, todo o meu amor e arrependimento.

A Leonardo Tonus, coordenador do projeto PLI 2013-2015, professor de Literatura Brasileira durante os dois anos de intercâmbio, um professor por quem tenho muita estima e admiração e que, no nosso reencontro no dia vinte e seis de outubro de dois mil e dezessete, iluminou meu projeto ao sugerir a ligação do tema com o Expressionismo alemão. A sugestão se tornou um direcionamento, engendrando um novo projeto. Agradeço imensamente, pois, perfazer este percurso de análise, me permitiu me encontrar ainda mais neste trabalho.

À minha amiga, antiga colega de trabalho, amante da arte e da língua francesa, Kelly Cristina de Lima Ferreira, a quem sou eternamente grata pelos anos em que vivemos juntas, por se fazer presente mesmo distante. Pelas palavras de conforto nos momentos em que eu não estava bem, pela atenção, pelo amor, por esse laço que nos une. Agradecimento este, estendido ao seu marido, Rodrigo Ferreira, pela gratidão e estima que tenho por ambos há dez anos.

À Letícia Teixeira, cativante pela sua espontaneidade, com quem convivi semanalmente, durante todo o ano de dois mil e dezoito, e que aceitou gentilmente me auxiliar na digitação das traduções dos trechos citados de *Thérèse Desqueyroux*. Agradeço, ainda, indiretamente, ao seu namorado Maurício Valer, pelo acolhimento sempre tão sincero. Ex-alunos e as pessoas mais especiais que conheci durante essa minha terceira morada na Morada do Sol e que, de maneira alguma, poderiam imaginar que as nossas duas horas de aulas eram as horas mais divertidas da minha semana e o quanto me sentia bem em revê-los, em um período no qual eu sentia uma tristeza profunda.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que subsidiou minha pesquisa de mestrado, da qual resultou esta dissertação.

“Quería apenas tentar viver aquilo que brotava espontaneamente de mim. Por que isso me era tão difícil?” (HESSE, 1986, p. 15).

Clonazepam: 0,5 miligramas
Cloridrato de sertralina: 100 miligramas
Divalproato de sódio: 500 miligramas

Je voudrais être moi-même et rien d'autre.

*“L’art n’est pas une étude de la réalité positive; c’est une recherche de la vérité idéale.”*¹ (SAND, 1846, p. 20-21).

*“La grandeur de l’art véritable [...], c’était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons, de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d’épaisseur et d’impermeabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l’artiste.”*² (PROUST, 1954, p. 895).

“O belo, como a verdade, está ligado ao tempo em que se vive e ao indivíduo que é capaz de percebê-lo.” (COURBET, 1954, p. 35-36 apud MICHELI, 2004, p. 10).

*“L’art est beaucoup plus que beau ou laid. L’art forme la vie intérieure, celle qui s’écoule sous la surface des apparences; ni la raison, ni la logique ne peuvent l’atteindre.”*³ (AMEY, 1994, p. 76)⁴.

“A única realidade é aquela que se contém dentro de nós, e se os homens vivem tão irrealmente é porque aceitam como realidade as imagens exteriores e sufocam em si a voz do mundo inteiro.” (HESSE, 1986, p. 135).

*“Les toiles des maîtres ne sont que les reflets de mon univers intérieur qui surgit parfois à travers une phrase.”*⁵ (MAURIAC, 1985, p. 312).

*“Tout n’est pas accompli, et le désir qu’elle [Thérèse] a de voir clair en elle n’est pas simple curiosité, mais se réfère à un engagement dans une aventure humaine qui va commencer maintenant seulement.”*⁶ (RAIMOND, 1985, p. 375).

¹ “A arte não é um estudo da realidade positiva; é uma busca da verdade ideal.” (Tradução nossa).

² “A grandeza da verdadeira arte [...], consiste em reencontrar, recapitular, de nos fazer conhecer essa realidade distante da qual nós vivemos, da qual nós nos distanciamos, cada vez mais à medida que incorpora mais espessura e impermeabilidade o conhecimento convencional pelo qual nós lhe substituímos, essa realidade que nós correríamos o risco de morrer sem tê-la conhecido, e que é simplesmente nossa vida. A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e elucidada, a única vida, por consequência, plenamente vivida é a literatura; esta vida que, em um sentido, habita a cada instante todos os homens tanto quanto o artista.” (Tradução nossa).

³ “A arte é muito mais que bela ou grotesca. A arte forma a vida interior, aquela que escorre sob a superfície das aparências; nem a razão, nem a lógica podem atingi-la.” (Tradução nossa).

⁴ O crítico faz esta citação, indicando ser de autoria do pintor Ernest Ludwig Kirchner, no entanto, não há nenhuma referência, o que impossibilita fazer o apud de acordo com as normas da ABNT.

⁵ “As telas dos mestre não passam de se reflexos do meu universo interior que surge, às vezes, através de uma frase.” (Tradução nossa).

⁶ “Nada está acabado, e o desejo que tem de ver claramente em si não é uma simples curiosidade, mas se refere a um engajamento em uma aventura interior que vai começar agora, enfim.” (Tradução nossa).

RESUMO

Este trabalho de pesquisa tem por objetivo analisar o romance *Thérèse Desqueyroux* (1927), de François Mauriac (1885-1970), com base nos traços essenciais da arte expressionista, dada a atmosfera que se manifesta na obra em função de sua temática, do emprego de determinados aspectos formais e a da maneira pela qual a heroína é constituída. Para tanto, esta pesquisa se fundamenta em um levantamento teórico sobre a evolução do romance do século XX, sobre o surgimento do Expressionismo, bem como sobre a prosa vinculada a esse movimento. De modo geral, *Thérèse Desqueyroux* se revela a metáfora de um grito abafado pela protagonista cujo senso de inquietação a coloca em um confronto constante com a realidade. Tomada por uma grande incerteza quanto aos seus sentimentos e desejos, a personagem se perde em contradições profundas que culminam no desespero e em atitudes extremas, como o envenenamento de Bernard, seu marido. Ademais, o romance narrado com focalização interna sobre a heroína é permeado por uma perspectiva deformante que evidencia uma tendência em dar concretude aos estados de alma a partir da apreensão da paisagem, desvelando, assim, a subjetividade de Thérèse. A linguagem, por sua vez, releva a expressão metafórica, fragmentando-se tanto pela transposição dos pensamentos desta personagem quanto pelos deslocamentos entre o passado e o presente decorrentes da narração de episódios substanciais de sua vida. Sendo assim, a análise propõe estabelecer um diálogo entre o romance e a arte expressionista a fim de apurar, em um primeiro momento, em que medida a deformação da realidade exterior centraliza elementos da interioridade da protagonista, considerando o fraturamento de sua consciência, sua angústia incessante e a falta de clareza sobre si mesma. Em seguida, nos propomos a averiguar de que modo o narrador se posiciona perante as personagens e, sobretudo, perante a heroína, com o intuito de verificar em que proporções a análise psicológica e a causalidade se fazem presentes na narrativa e como repercutem na fragmentação da linguagem e na ambiguidade de Thérèse, haja vista sua necessidade de compreender e elucidar os motivos que a levaram à consumação de seu ato. Em um terceiro momento, demonstraremos a maneira pela qual a constituição da personagem se aproxima de uma figuração do espírito e das ideias do Expressionismo para, enfim, constatar em que medida a deformação e a fragmentação se fundem a uma “*volonté de vérité*”, determinando a sua (in)coerência, visto articular a arte expressionista à escrita romanesca mauriaciana. Embora o Expressionismo tenha se afirmado pela indeterminação em decorrência de sua contradição e complexidade, este entrave não nos impede de refletir sobre a forma como seus principais traços estéticos se consolidam, enquanto meio de expressão, no romance de Mauriac, um escritor não ligado ao movimento.

Palavras – chave: François Mauriac. Romance do século XX. Thérèse Desqueyroux. Arte expressionista. Subjetividade. Deformação. Fragmentação. Verdade.

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objectif d'analyser le roman *Thérèse Desqueyroux* (1927) de François Mauriac (1885-1970), d'après les traits essentiels de l'art expressionniste, vu l'atmosphère qui se manifeste dans l'œuvre par son thème, par l'utilisation de certains aspects formels et par la manière dont l'héroïne est constituée. Pour ce faire, cette recherche se fonde sur une étude théorique à propos de l'évolution du roman du XX^e siècle, de l'émergence de l'expressionnisme et, encore, de la prose liée à ce mouvement. En général, *Thérèse Desqueyroux* se révèle en tant que la métaphore d'un cri étouffé de la protagoniste dont le malaise la place en constante confrontation avec la réalité. Troublée par une grande incertitude quant à ses sentiments et à ses désirs, le personnage se perd dans de profondes contradictions qui aboutissent au désespoir et à des attitudes extrêmes, telles que l'empoisonnement de Bernard, son mari. De plus, le roman dont l'histoire est racontée en focalisant sur l'héroïne est traversé par une perspective déformante qui met en évidence une tendance à concrétiser des états d'âme. Cela grâce à l'appréhension du paysage en mesure d'exprimer la subjectivité de Thérèse. Le langage, à son tour, met en relief l'expression métaphorique, fragmenté à la fois par la transposition des pensées de ce personnage et par les déplacements entre le passé et le présent résultant de la narration d'importants épisodes de sa vie. De ce fait, l'analyse propose d'établir un dialogue entre le roman et l'art expressionniste afin de déterminer, dans un premier temps, dans quelle mesure la déformation de la réalité extérieure centralise les éléments de l'intériorité de la protagoniste, compte tenu de la fracture de sa conscience, de son incessante angoisse et du manque de clarté sur elle-même. Nous proposons, ensuite, d'examiner comment le narrateur se tient devant les personnages et, surtout, devant l'héroïne, dans le but de vérifier dans quelles proportions l'analyse psychologique et la causalité sont présentes dans le récit et comment elles affectent la fragmentation du langage et l'ambiguïté de Thérèse, étant donné son besoin de comprendre et d'élucider les motifs qui l'ont amenée à accomplir son acte. Dans un troisième temps, nous montrerons comment la constitution du personnage le rapproche d'une figuration de l'esprit et des idées de l'expressionnisme pour, enfin, voir à quel point la déformation et la fragmentation se confondent avec une «volonté de vérité» déterminant son (in) cohérence, puisqu'elle rejoint l'art expressionniste à l'écriture romanesque mauriacienne. Quoique l'affirmation soit la marque la plus frappante de l'Expressionnisme en raison de sa contradiction et de sa complexité, cet obstacle ne nous empêche pas de réfléchir à la manière dont ses principales caractéristiques esthétiques sont consolidées en tant que moyen d'expression dans le roman de Mauriac, un écrivain qui n'a jamais été lié au mouvement expressionniste.

Mots-clés: François Mauriac. Roman du XX^e siècle. Thérèse Desqueyroux. Art expressionniste. Subjectivité. Déformation. Fragmentation. Vérité.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
1.1. Percurso teórico-metodológico: um diálogo com o Expressionismo	24
2. ALGUNS ASPECTOS DA EVOLUÇÃO DO ROMANCE NO SÉCULO XX	38
2.1. O romance psicológico francês e a influência de Dostoiévski	45
2.2. Breve caracterização da forma do romance do século XX.....	54
3. O EXPRESSIONISMO E SUAS MANIFESTAÇÕES NA LITERATURA.....	61
3.1. Linhas gerais da vanguarda expressionista.....	61
3.1.1. O contexto alemão	66
3.1.1.1. Algumas notas sobre a influência de Nietzsche	71
3.2. Alguns apontamentos sobre as influências da literatura francesa	72
3.3. Manifestações expressionistas no romance	76
4. O ROMANCE MAURIAQUIANO, THÉRÈSE DESQUEYROUX E A PROSA EXPRESSIONISTA	92
4.1. François Mauriac e a arte romanesca	92
4.2. A dimensão espacial nos romances de Mauriac	95
4.3. Percurso “vital” de Thérèse Desqueyroux.....	102
4.3.1. <i>Thérèse Desqueyroux</i> : o romance.....	105
4.4. A narrativa mauriaquiana e a prosa expressionista	111
5. VOLONTÉ DE VÉRITÉ: UM DIÁLOGO ENTRE ASPECTOS DA ARTE EXPRESSIONISTA E THÉRÈSE DESQUEYROUX	128
5.1. A paisagem e a subjetividade do espaço	129
5.1.2. A deformação da paisagem e a realidade metafórica	131
5.1.2.1. Imagem, metáfora e a linguagem deformante	139
5.1.3. A heroína e a paisagem do romance	146
5.1.3.1. A imagem e a “psicologia arbitrária”	161
5.2. O “método fragmentário” e a exploração da interioridade.....	169
5.2.1. Perspectiva unitária <i>versus</i> perspectiva múltipla.....	172
5.2.2. Retrato psicológico <i>versus</i> “psicologia do ilogismo”.....	182
5.2.3. Cadeia causal <i>versus</i> “encadeamento de circunstâncias”	196
5.2.4. Estilo cinematográfico: justaposição de imagens, foco e sucessão temporal.....	206
5.3. O contorno e a essência expressionista de Thérèse Desqueyroux.....	215
5.3.1 O contorno deformante da heroína	216
5.3.2 A maneira de ser da heroína: uma figuração das ideias e do espírito expressionista	225

5.3.2.1. A realidade por trás da realidade: burguesia e religião	244
5.3.2.2. A emancipação do corpo: Thérèse e o prazer	254
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	260
ANEXO.....	270
REFERÊNCIAS	271

1. INTRODUÇÃO

A análise de uma obra literária é uma tarefa que está aquém de descrever todos os seus mecanismos de composição, sejam os que a adornam, sejam os que a delimitam no tempo, aqueles que a individualizam ou inserem-na em um determinado grupo ou, ainda, aqueles que a “codificam”, complexificando-a e enriquecendo suas possibilidades de significar. Analisar uma obra literária permite aventurar-se por um dos percursos de seu labirinto de sentidos, possibilitando, de acordo com a respectiva perspectiva, avançar mais profundamente até se deparar com algum campo minado e não mais apreendê-la desassociada das descobertas realizadas durante o tempo em que se permaneceu preso dentro de seu labirinto, não apreendendo, tampouco, o mundo que continuou do lado de fora, intacto, da mesma forma que antes: o tempo da não-obra, o tempo da não-literatura, o tempo da não-existência.

Escrita e apreciada por um indivíduo engajado no espírito de sua época, a contribuição inversa da arte, isto é, da humanidade para a obra, e que, por sua vez, tende a ressoar no tempo, consiste na sua ressignificação ou, simplesmente, na perpetuação das ideias fundamentais que dela se desprendem. Desse modo, neste trabalho, compete-nos partir de uma evidência da obra, delimitada generosamente pelo autor, para traçarmos um percurso de análise não tão evidente.

Romancista de linhagem conservadora, François Mauriac declarou em uma entrevista ao jornal *Le Figaro*, em 1937, a respeito de sua peça teatral *Asmodée*, publicada em 1938, não ser um escritor de vanguarda, nem ter procurado uma nova forma de arte dramática, utilizando uma passagem bíblica⁷ como mote para apresentar, não sua poética, mas um procedimento de estilo determinante de sua produção literária: “*je suis de ceux qui aiment mettre le vin nouveau dans de vieilles outres*”⁸ (ARNOD, 1937, s/p), para o qual direcionamos a perspectiva desta pesquisa.

Escritor francês, original de Bordeaux, Mauriac produziu a maior parte de sua obra literária na primeira metade do século XX, com a primeira publicação em 1906. Lançando-se na literatura com um livro de poemas, consagrou-se como romancista, sendo laureado com o prêmio Nobel em 1952, com a obra *Le désert de l'amour* (1925). Estreou no teatro, produzindo quatro peças, sendo uma delas representada em âmbito internacional; destacou-se na carreira jornalística pela relevância de suas crônicas políticas, engajando-se no período que

⁷ Alusão à seguinte passagem bíblica, situada em Mateus 9:17: “*On ne met pas non plus du vin nouveau dans de vieilles outres.*” Não se coloca vinha novo em velhos odres. (Tradução nossa).

⁸ “Sou daqueles que apreciam colocar vinho novo em velhos odres.” (Tradução nossa).

sucedeu a Segunda Guerra Mundial⁹, vindo, posteriormente, a criar seu próprio gênero: o “*bloc-notes*”, por meio do qual discorreu sobre os mais variados temas, tornando-se título de uma coleção de obras que reúnem cerca de vinte e cinco anos de publicações em jornais¹⁰. Dedicou-se, igualmente, à tarefa de memorialista, publicando quatro obras concernentes a períodos distintos de sua vida. Escreveu ensaios críticos sobre dois grandes mestres de sua arte, como Blaise Pascal e Jean Racine e, ainda, sobre Rousseau, além de dois ensaios contemplando, exclusivamente, a arte romanesca. Sua produção bibliográfica compreende, enfim, ensaios e biografias de cunho religioso.

Discutindo sobre as aspirações estilísticas dos escritores de sua época, Mauriac (1928, p. 59) define o seu próprio estilo ao afirmar que “*unir l’extrême audace à l’extrême pudeur*”¹¹, *c’est une question de style*”¹², no sentido de retratar a realidade mais íntima do indivíduo sem perder de vista determinadas exigências formais. Outrossim, a audácia e o pudor determinam, não apenas o romance mauriaquiano, mas toda a sua obra, haja vista a breve apresentação supracitada. Em se tratando deste “pudor formal”, Séailles (1972, p. 236) compreende sua inclinação ao classicismo como “*une discipline imposée à une nature de feu*”¹³, assim, de origem burguesa e de direita¹⁴, católico¹⁵ e conservador, o autor sempre superou as

⁹ Esse engajamento lhe conferiu certas perseguições, conforme observa Séailles (1972, p. 178), com base na obra *Mémoires politiques*, publicada em 1967: “*l’auteur fait allusion au courrier ‘immonde’ que lui valaient ses éditoriaux du Figaro et son Bloc-notes. Il rappelle qu’une bombe fut effectivement déposée à Malagar (et heureusement découverte à temps).*” “O autor faz alusão à correspondência “imunda” que lhe renderam seus editoriais do Figaro e seu *Bloc-notes*. Lembra-se que uma bomba foi efetivamente colocada em Malagar (e felizmente descoberta a tempo).” (Tradução nossa).

¹⁰ “*Avec les chroniques données à L’écho de Paris, à Sept, à Temps présent, au Figaro, au Figaro littéraire et à L’express, Mauriac va tenir pendant plus de trente ans, suivant son expression, une sorte de ‘journal intime à l’usage du grand public’. La réflexion de soi sur soi s’élargit, s’enrichit des milles reflets de l’actualité, qu’elle soit littéraire, artistique, politique, ou tout simplement de l’ordre du fait divers...*” (SÉAILLES, 1972, p. 176). “Com as crônicas dadas ao O eco de Paris, ao Sete, ao Tempo presente, ao Figaro, ao Figaro literário e ao O Expresso, Mauriac vai manter durante mais de trinta anos, seguindo sua expressão, uma espécie de ‘jornal íntimo destinado ao grande público’. A reflexão de si sobre si amplia, enriquece mil reflexos da atualidade, que, seja literária, artística, política ou simplesmente de ordem do *fait divers*...” (Tradução nossa).

¹¹ Como explicitado no texto, o pudor reenvia à conservação de alguns aspectos da forma do romance tradicional. De nenhum modo o autor trata em *Le roman* (1928) de dados biográficos ou críticas realizadas a obras de escritores que lhe foram contemporâneos. Não nos interessa, tampouco, nesta pesquisa, utilizar esses dados para analisar o romance.

¹² “Unir a extrema audácia ao extremo pudor é uma questão de estilo.” (Tradução nossa).

¹³ “Uma disciplina imposta a uma natureza ardente”. (Tradução nossa).

¹⁴ Apesar de ser de direita, atuava de acordo com preceitos esquerdistas: “*Après ses prises de position sur la guerre d’Espagne, l’occupation et la Libération, François Mauriac n’a pas cessé de prendre parti dans la politique active, sans adhérer à aucune formation; luttant pour la décolonisation en Algérie et pour la réforme de l’État français, il était fatal que sa pensée et son action rejoignissent celles de De Gaulle. [...] ‘Comme Charles De Gaulle, je viens de la droite, je suis de droite, c’est à droite aussi que je me serai fait le plus d’ennemis’.*” (SÉAILLES, 1972, p. 180-181). “Depois de seus posicionamentos sobre a guerra da Espanha, a ocupação e a Liberação, François Mauriac não cessou de tomar partido na política ativa, sem aderir a nenhuma formação; lutando pela descolonização na Argélia e pela reforma do Estado francês, era inelutável que seu pensamento e sua ação se unissem às de De Gaulle. [...] ‘Como Charles De Gaulle, venho da direita, sou de direita, é na direita, também, que terei feito mais inimigos’.” (Tradução nossa).

expectativas criadas a partir de seu perfil tanto em sua vida¹⁶ quanto em sua obra, na qual, segundo Simon (1953, p. 77), “*trouvons-nous [...] une théologie du péché*”¹⁷, uma vez que “*le domaine du romancier, c’est la passion humaine, c’est donc presque fatalement l’empire du péché.*”¹⁸

No que concerne à sua obra romanesca, Mauriac é inscrito pela crítica na tradição do século XIX, visto não incorporar totalmente as técnicas narrativas do romance que lhe são contemporâneas, haja vista ter escrito em um período de crise do gênero, sucedido pela emergência do *Nouveau Roman* que, ao romper com as noções de intriga, linearidade temporal e personagem tem sua narração orientada por “um olhar impessoal que vê e que descreve” (MORETTO, 2006, p. 22). Neste contexto, emergia o romance existencialista, caracterizado por colocar em prática os preceitos da corrente filosófica da qual se originou, sustentada na ideia de que indivíduo é o único responsável pelo seu destino. Explorou temas, como a liberdade, o absurdo e o nada, em uma época em que, de acordo com Raimond (1985), filósofos e ensaístas se lançavam na escrita de romances, promovendo discussões sobre os problemas decorrentes da nova ordem para a qual o mundo se dirigia. Dessa maneira, a permanência da obra de Mauriac se deve, segundo Touzot (1992), ao seu caráter atemporal, alcançado por meio da exploração da linguagem poética e do senso do drama, ademais, Labouret (2013, p. 11-12) faz uma ressalva importante ao afirmar: “*le vers libre n’a pas tué l’alexandrin, le Nouveau Roman n’a pas fait disparaître l’intrigue et le personnage*”.¹⁹ Sob esse ponto de vista, o “classicismo moderno” de Mauriac, como quer Dufour (1956, p. 23), é um fenômeno natural da história da literatura, pois, de acordo com Compagnon (2007 apud LABOURET, 2013, p. 12): “*À tout moment coexistent [...] des hommes et des oeuvres qui appartiennent à des âges différents [...] La littérature n’est jamais homogène ni univoque,*

¹⁵ Por exemplo, o escritor integrou “*Le Sillon*” de Marc Sangnier, “*mouvement représentatif du catholicisme social en France de 1900 à 1910 [...] aux antipodes de l’Action française: il subit les attaques de l’extrême droite et des catholiques intégristes.*” (LABOURET, 2013, p. 33). “Movimento representativo do catolicismo social na França de 1900 a 1910 [...] oposto à Ação francesa: sofreu ataques da extrema direita e dos integristas católicos.” (Tradução nossa). Outro exemplo, atinente à sua religiosidade: “*Que de fois me-suis je posé la question: si je n’étais pas né catholique... Mais il n’y a pas de réponse. Je sens bien en moi les forces qui s’opposent à l’Église (non au Christ).*” (MAURIA, 2001, p. 205). “Quantas vezes me questioneei: se eu não tivesse nascido católico... Mas não há resposta. Sinto com clareza em mim as forças que se opõem à Igreja (não ao Cristo).” (Tradução nossa).

¹⁶ Em se tratando de seu posicionamento político: “*Plus importante encore est l’indépendance totale de ce journaliste engagé à l’égard des intérêts de classe ou de parti. ‘Monsieur Mauriac, vous trahissez votre classe!’ lui a dit un jour en 1938, Adrien Marquet, maire socialiste de Bordeaux, mais Mauriac, lancé dans sa polémique contre la dictature franquiste, n’avait cure de l’avertissement.*” (SÉAILLES, 1972, p. 1972).

¹⁷ “Encontramos [...] uma teologia do pecado” (Tradução nossa).

¹⁸ “O domínio do romancista é a paixão humana, portanto, trata-se quase fatalmente do império do pecado.” (Tradução nossa).

¹⁹ “O verso livre não matou o alexandrino, o *Nouveau Roman* não fez desaparecer a intriga e a personagem.” (Tradução nossa).

*mais elle parle toujours avec plusieurs voix*²⁰, vozes estas que ressoam tempos, formas e influências diversas.

Se, por um lado, a forma romanesca faz do autor um discípulo do romance tradicional do século XIX em decorrência da conservação da complexidade do enredo, de um narrador onisciente – heterodiegético, segundo nomenclatura de Genette (2007) –, da personagem e das unidades espacial e temporal, sendo, inclusive, sob a influência raciniana, herdeiro da unidade da tragédia clássica; por outro, conforme Touzot (1992, p. 6), não estende, à maneira de Balzac, “*par plans successifs, son emprise sur la société contemporaine. Il n’écrit pas, à la manière d’un anti-Zola, l’histoire morale, religieuse d’une famille bourgeoise et terrienne de la Troisième République*”²¹, nem considera o romance “*un miroir qui se promène le long d’un chemin*”²² (DUFOR, 1956, p. 20), à maneira de Stendhal. Ao contrário, o crítico evidencia que o romance de costumes é utilizado por Mauriac como um elemento acessório para a composição do romance de análise.

Se o romancista limitou seu universo romanesco ao espaço provinciano onde cresceu, a literatura do romancista assume contornos universais em decorrência de sua abordagem da consciência humana. A inscrição de sua obra no século XX, portanto, confirma-se, se considerarmos com Dufour (1956, p. 23) que ela traz em si a marca dos novos tempos, ou seja, a inquietude, argumento reforçado pela forma com que esse estado de alma é trazido à tona na cena literária: “*c’est par cette peinture du moi profond que Mauriac appartient sans contexte à la génération de Gide et Proust, marquée à la fois par Bergson et par Freud.*”²³ Por meio desta “*peinture*”, o romancista explora os impulsos que motivam as ações de seus heróis, partindo da premissa de que não há sentimento em estado puro que se sustente a um grau aprofundado de análise, como o próprio autor exprime em seu ensaio “*Dieu et Mammon*” (1979). Nesse sentido, grande leitor de Dostoiévski, Mauriac (1928, p. 49) revela aplicar à sua obra a contradição do indivíduo, o ilogismo da personagem, explorados pelo romancista russo, atentando-se para o fato de que “*il est bien difficile sinon impossible de juger les*

²⁰ “A todo o momento coexistem [...] homens e obras que pertencem a épocas diferentes [...] A literatura nunca é homogênea nem unívoca, mas fala sempre com várias vozes.”

²¹ “por planos sucessivos, sua ascendência na sociedade contemporânea. Não escreve, à maneira de um anti-Zola, a história moral, religiosa de uma família burguesa e campestre da Terceira República” (Tradução nossa).

²² “Um espelho que se carrega ao longo de um caminho” (Tradução nossa).

²³ “É por meio desta pintura do eu profundo que Mauriac pertence, sem discussão, à geração de Gide e Proust, marcada, ao mesmo tempo, por Bergson e por Freud.” (Tradução nossa).

personnages de Dostoïevsky, tant chez eux le sublime et l'immonde, les impulsions basses et les plus hautes aspirations se trouvent inextricablement emmêlées."²⁴

Embora não seja demasiado evidente, o autor deixa entrever em sua escrita romanesca a oposição entre o mundano e o espiritual, influência de sua rigorosa formação católica, e, por esse motivo, Mauriac recebeu da crítica o epíteto de “romancista católico”, para o qual sempre demonstrou incômodo, contradizendo-o ao afirmar ser um católico que escreve romances, segundo Simon (1953, p. 53). Por esse motivo, sua obra é analisada, predominantemente, pelo viés da graça, do amor e do pecado. Analisado, também, sob a perspectiva de suas grandes influências, dentre elas Pascal e Racine, resultando em constatações como a de Cormeau (1951), de que o romance mauriaquiano poderia representar a forma contemporânea da tragédia, sob as condições modernas da sensibilidade. Em contrapartida, pouco ou quase nada se discorreu sobre suas relações com a arte romanesca de Dostoiévski, por exemplo.

Outra perspectiva de análise recorrente é a espacial, tendo em vista o espaço incorporar, em algumas obras, o *status* de personagem, além de estabelecer relações significativas com as próprias personagens. Parece haver poucos estudos que explorem aspectos modernos da obra do autor, enfatizando ainda mais seu pendor classicista, de forma que as declarações que fazem menção à sua integração à produção literária de seu tempo são, na maior parte, de sua própria autoria. Mauriac (1986, p. 65), inclusive, ironiza a maneira pela qual sua imagem figurava na imprensa de seu tempo: “*Un jour [...] je vis qu'il y avait au sommaire de la Nouvelle Revue Française un article sur mon oeuvre. Avant même de le lire, je commençai à dilater mes narines pour respirer la suave odeur d'encens à quoi cette revue m'avait jusqu'alors accoutumé.*”²⁵ Ou, ainda: “*Eh bien, je n'ai pas l'impression que la jeune critique m'en ait su beaucoup de gré. Elle en profite au contraire pour parler de moi au passé, comme si j'étais déjà mort: je suis un peu un embaumé vivant dans les colonnes du Figaro.*”²⁶ (MAURIAC, 1986, p. 64).

Na França, de acordo com Barthes (1967 apud BRADBURY; MCFARLANE, 1989), a escrita clássica perdurou até a década de 50 do século XIX, dando lugar a uma literatura que

²⁴ “[...] é muito difícil, senão impossível julgar as personagens de Dostoiévski, nelas o sublime e o imundo, os impulsos inferiores e as mais altas aspirações se encontram inextricavelmente amalgamados.” (Tradução nossa).

²⁵ “Um dia [...] vi que havia no sumário da Nova Revista Francesa um artigo sobre minha obra. Antes mesmo de lê-la, comecei a dilatar minhas narinas para respirar o cheiro suave de incenso, ao qual esta revista, até então, me acostumara.” (Tradução nossa).

²⁶ “Eh então, não tenho a impressão que a jovem crítica tenha sido grata para comigo. Aproveita, ao contrário, para falar de mim no passado, como se eu já estivesse morto: sou um pouco um embalsamado vivo nas colunas do *Figaro*.” (Tradução nossa).

se voltaria à própria linguagem, engendrada pela busca de um novo ideal estético, iniciada pelo Romantismo. Bradbury e McFarlane (1989, p. 16) ao abordarem a dificuldade de definir termos, como modernidade, moderno e modernismo, observam que, ao contrário do termo “romantismo”, cujo “significado geral e identificável [...] serve como uma ampla descrição estilística de toda uma era”, o “período moderno” não dispõe desta mesma comodidade conceitual. No entanto, destacam o fato de a palavra Modernismo ter sido empregada de forma semelhante ao romantismo, ou seja, “para sugerir o perfil geral das artes do século XX” e esclarecem:

O termo tem sido utilizado para abarcar uma ampla variedade de movimentos de subversão do impulso realista ou romântico e inclinados à abstração (impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, simbolismo, imagismo, vorticism, dadaísmo, surrealismo) [...].” (BRADBURY; MACFARLANE, 1989, p. 16-17).

Esses movimentos, apesar de partilharem da mesma finalidade, isto é, subverter os princípios das estéticas realista e romântica, tendendo, portanto, à abstração, opunham-se, em alguns casos, entre si. O estilo modernista, sublinham os críticos, era determinado pelo sua natureza impactante, transgressora à medida que propendia à ideia de crise e conseqüentemente de “descriação”. A “crise formal”, atingida no Modernismo, deve-se, antes, a fatores culturais, segundo Bradbury e McFarlane (1989, p. 19), sendo a tensão, à qual o indivíduo é submetido no período finissecular, o elemento determinante para o rompimento com o padrão estético tradicional, muito mais do que a premissa de uma arte liberal ou completamente transgressora. Assim, o modernismo é compreendido não como “a liberdade da arte, mas sua necessidade.” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 20).

Vários críticos consideram os movimentos de vanguarda diferentes formas de desdobramento do Modernismo por buscarem, à sua maneira, um ideal comum centrado na renovação da arte. Todavia, apesar de haver controvérsias a respeito da delimitação entre as noções de “vanguarda” e “modernismo”, haja vista a dificuldade de apreendê-las mencionada anteriormente, consideramos, de acordo com Scheidl (1996, p. 8), que o Modernismo “é, pois, a expressão da transformação vertiginosa da vida individual e social em consequência do progresso industrial”, uma vez que possibilita compreender os movimentos de vanguarda como integrantes do Modernismo, sendo concebida muito mais a partir do contexto histórico do que de configurações estéticas. Meylan (1970, p. 304) contribui com outra “definição” que reforça a de Scheidl: *“le ‘modernisme’ – terme au champ sémantique vague, mais qui englobait, à l’époque, toutes les recherches esthétiques récentes qui allaient du dramatisme*

au futurisme".²⁷ Por outro lado, consideramos paradoxais as noções de “modernidade” e “vanguarda”, fundamentando-nos em Compagnon (1996, p. 38) que assevera:

[...] os primeiros modernos não imaginavam que representassem uma vanguarda. Confunde-se, porém, muitas vezes, modernidade e vanguarda. Ambas são, sem dúvida, paradoxais, mas elas não tropeçam nos mesmos dilemas. Se a modernidade se identifica com uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de se ser avançado em relação a seu tempo.

Essa vontade de superar o tempo em que se está traduz o engajamento artístico do Modernismo, pois, sua compreensão enquanto noção oposta à vanguarda parece se ancorar mais em uma questão de nomenclatura do que em uma legítima relação de contrariedade.

Durante as primeiras décadas do século XX, a atenção se volta à individualidade do sujeito, fazendo da subjetividade a mais nova fonte de conhecimento, conforme McFarlane (1989, p. 64), pois se supõe que o modo de apreender a vida do indivíduo encerra elementos universais, destacando o fato de os seres à margem, como “o errante, o solitário, o exilado, o indivíduo inquieto, desgarrado e sem lar”, passarem a dispor de certo prestígio, justamente por viverem fora dos limites da sociedade que, por sua vez, cede ao indivíduo, a partir de 1890, o resguardo dos próprios valores. Com o surgimento da psicanálise, por exemplo, o sujeito passa a se ver dividido entre as exigências e contradições do mundo social e a percepção das próprias tensões, fundando sua personalidade em face de si mesmo e do mundo. Por consequência, as experiências interiores e os modos de sentir ganham força, tornando os movimentos do inconsciente, que envolvem os desejos, os afetos, a sexualidade e as aspirações tão decisivos quanto as determinações sociais.

Nesse sentido, a representação literária do mundo nas obras de Mauriac se constitui a partir de uma visão interiorizada dos heróis, que vivenciam as experiências. Essa visão, determina o tom da narrativa de acordo com a força com que os acontecimentos recaem sobre as personagens. Assim, a realidade se apresenta, acima de tudo, como a transposição da força coletiva, das demandas e contradições da sociedade em um combate individual, travado na própria interioridade do sujeito. Devido a esse combate, seus anseios e contradições são colocados em conflito com a estrutura do mundo, fazendo com que a realidade não seja apenas observada ou percebida, mas experimentada no interior da personagem à medida que esta mesma realidade a consome. Cormeau (1951, p. 288), evidencia, inclusive, a estreita relação estabelecida entre o mundo exterior e o interior na obra do autor, e chama a atenção

²⁷ “O ‘modernismo’ – termo cujo campo semântico é vago, mas que englobava, à época, todas as pesquisas estéticas recentes que iam do dramatismo ao futurismo”. (Tradução nossa).

para o fato de o universo físico não ser negligenciado em detrimento da predominância da análise psicológica, sendo esta “*une composante indispensable du climat, un reflet éloquent et tangible du drame intérieur.*”²⁸ Dessa forma, a profundidade com que o romancista explora a alma dos heróis está estritamente ligada à sua maneira de trabalhar a perspectiva do dentro. Mauriac (1928, p. 45) se mostra aplicado, com efeito, a “*mettre em lumière le plus individuel d’un cœur, le plus particulier, le plus distinct*”²⁹, retratando os desdobramentos das paixões humanas, ao mesmo tempo em que atribui uma atmosfera obscura, e até mesmo, perversa à sua literatura.

Nosso problema de pesquisa implica, conseqüentemente, a compreensão do modo pelo qual, em Mauriac, essa interiorização do mundo social, em termos de contradições e conflitos, que consomem a vida interior e o pensamento das personagens, acaba por deformar a percepção, bem como exacerbar os dramas do espírito, mergulhando o herói em um desejo de expressão conturbado e incerto. Na prosa romanesca, esse estado de inquietação se revela a partir de uma linguagem que oscila entre a descrição objetiva e a imagem poética. A aproximação da composição romanesca de Mauriac aos aspectos da arte expressionista se legitima, com efeito, não apenas pela retratação de uma percepção deformada, mas de uma deformação mais íntima ao indivíduo, uma deformação interior à qual ele resiste ao mesmo tempo em que faz dela um “instrumento” de resistência. Outrossim, as personagens mauriacianas estabelecem uma relação estreita com o espaço, intermediada pela sua realidade interior, de maneira que se suas visões resultam em traços descaracterizados, é por meio destes mesmos traços que se depreendem as características mais essenciais dessas personagens, a começar de sua instabilidade afetiva.

Dufour (1956, p. 19), discutindo acerca da associação, nos romances de Mauriac, de temas audaciosos a formas de expressão “*à peine plus osés que ceux de Racine et de La Bruyère, de Baudelaire et de Flaubert*”³⁰, problematiza o pertencimento de sua obra ao século anterior, chamando a atenção para o fato de o autor ter conservado um “*goût de la réserve*”³¹ em uma época em que a violência se sobressaía na literatura, como ocorreu no período entreguerras. Reconhece, no entanto, a ação por vezes violenta nos romances do autor e afirma:

²⁸ “[...] um componente indispensável do clima, um reflexo eloquente e tangível do drama interior.” (Tradução nossa).

²⁹ “[...] por à luz o que um coração tem de mais individual, de mais particular, de mais distinto [...]” (Tradução nossa).

³⁰ “[...] um pouco mais ousadas que aquelas de Racine e de La Bruyère, de Baudelaire e de Flaubert [...]”. (Tradução nossa).

³¹ “Apreço pela reserva” (Tradução nossa).

*À une époque de littérature violente, Mauriac est en effet un des rares écrivains chez qui subsiste le goût de la réserve. Non que l'action de ses romans ne soit parfois violente. S'il est vrai que la littérature d'aujourd'hui est marquée par un certain expressionnisme, Mauriac, sur ce point, semble la rejoindre. Mais c'est une rencontre de hasard.*³² (DUFOUR, 1956, p. 19).

O crítico enfatiza, na sequência, que, enquanto o Expressionismo tenta alcançar um realismo do elementar e do imediato, a arte de Mauriac está orientada para o humanismo clássico, logo seu interesse se volta mais para a intensidade que para a violência. O que o crítico chama de “acaso”, certamente, é determinado, em primeiro lugar, pela violência presente nas obras de Mauriac e, em segundo lugar, pela constituição do universo romanesco ser fundamentada por temáticas associadas à arte expressionista, como a “precariedade do ser” (CARDINAL, 1988, p. 36), “fantasias de suicídio” (CARDINAL, 1988, p. 42), a “morte”, o “assassinato” e a “violência sexual” (CARDINAL, 1988, p. 43), por exemplo. Assim, o acaso ultrapassa a questão da violência, tendo em vista que, em *Thérèse Desqueyroux*, à diluição do mundo na subjetividade da protagonista acarreta a deformação da paisagem e uma certa fragmentação na forma, estendendo-se à projeção da vida interior ao mundo exterior, característica marcadamente expressionista. É evidente que se elencarmos os temas abordados pelo movimento, como a crise do eu ou o conflito entre gerações, sabemos que se fizeram presentes em vários momentos da história da literatura, contudo, o Expressionismo os agrupou ao seu modo. No que concerne ao romance *Thérèse Desqueyroux*, sua estrutura permite dialogar com esta arte, acima de tudo, porque a subjetividade representa, nesta obra, a “comprovação daquilo que é mais real”, uma característica determinante do movimento, haja vista seu comprometimento “com o primado da verdade individual”, segundo Cardinal (1988, p. 35), partilhado, de maneira independente, por Mauriac.

A propósito do humanismo, Lacouture (1995, p. 11) destaca várias manifestações humanistas do romancista e, aqui, evidenciamos três:

*Humaniste par la conviction que l'homme est bien au centre de la création, libre de choisir la voie qui mène à son salut. Humaniste par le sens de la solidarité planétaire, universelle, qui anime son oeuvre d'observateur du monde. Humaniste enfin parce qu'il a fait siennes deux des maximes fondamentales de Montaigne: chaque homme porte en lui la forme entière de l'humaine condition, et, empruntée à Térence, le 'rien d'humain ne m'est étranger'.*³³

³² “Em uma época de literatura violenta, Mauriac é, com efeito, um dos raros escritores nos quais subsiste o gosto da reserva. Não que a ação de seus romances não seja às vezes violenta. Se é verdade que a literatura de hoje é marcada por um certo expressionismo, Mauriac, neste ponto, parece ir ao seu encontro. Mas, é um encontro do acaso.” (Tradução nossa).

³³ [...] Humanista pela convicção que o homem está bem ao centro da criação, livre para escolher a via que leve à sua salvação. Humanista pelo senso de solidariedade planetária, universal, que anima sua obra de observador do

No que tange ao primeiro motivo, em seus romances, o conflito das personagens gira em torno, justamente, de seu livre-arbítrio e de todas as consequências que suas escolhas acarretam. A solidariedade, por sua vez, está contida no próprio ato da escrita, ou seja, a escrita em si é um ato solidário, pois, para Mauriac (1986, p. 34), “*comprendre c’est absoudre*”.³⁴ Ademais, considerando que um romance traz à luz, embora com certa limitação, as razões pelas quais age uma personagem, especialmente as oprimidas, a literatura, nesse aspecto, propõe uma forma de solidarização com o outro. Finalmente, a habilidade do autor em representar o humano no homem, sem renegar nenhuma de suas fraquezas, vaidades e, até mesmo, perversidades, permite estabelecer um diálogo entre a arte expressionista e a escrita romanesca mauriaciana. Mauriac (1999, p. 349), inclusive, ao expor sua maneira de compreendê-la, afirma: “*le romancier n’a d’autre vocation que de relever ces traces, que d’interpréter les signes qu’ont laissés sur la face humaine la griffe des passions [...]*.”³⁵

No que concerne ao Expressionismo, Cardinal (1988, p. 60) evidencia duas tentativas de apreensão do movimento, em sua essência, por meio da sua identificação: “a uma luta para perceber, nas palavras de Marc, ‘as coisas como elas realmente são, por trás das aparências’, ou ainda, [...], a uma invasão rebelde daquilo que Iwan Goll chamou de ‘realidade por trás da realidade’ [...]” e que nos interessa na medida em que corroboram para a “*volonté de vérité*”³⁶, “*credo des expressionnistes*”³⁷, conforme Amey (1994, p. 73), elemento articulador da arte expressionista e do romance mauriaciano, haja vista nos apoiarmos na afirmação de Flaubert (apud ZERAZA, 1969, p. 50)³⁸, segundo a qual: “*il n’y a de vrai que des rapports, c’est-à-dire la façon dont nous percevons les objets.*”³⁹ Destarte, a verdade, compreendida sob a perspectiva da “*volonté de vérité*” como a dimensão interna do mundo, o que existe por trás

mundo. Humanista, enfim, porque fez suas duas das máximas fundamentais de Montaigne: todo homem porta em si a forma completa da humana condição e, emprestada de Térence, o ‘nada humano é-me estranho’. (Tradução nossa).

³⁴ “Compreender é absolver” (Tradução nossa).

³⁵ “O romancista não tem outra vocação além de relevar esses traços, interpretar os sinais que deixaram na face humana a garra das paixões [...]” (Tradução nossa).

³⁶ O termo “*volonté*”, podendo ser compreendido como desejo, empenho, interesse e todos ao mesmo tempo, torna bastante amplo o sentido da expressão “vontade de verdade”, que preferimos traduzir por “desejo de verdade”.

³⁷ “Credo dos expressionistas” (Tradução nossa).

³⁸ Nesta citação, o crítico indica a seguinte nota de rodapé: “Tentation de 1849”. Trata-se da obra *La tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert, publicada em 1874. No entanto, descobrimos que a citação integra uma carta do autor a Guy de Maupassant, datada de 15 de agosto de 1878: “*Avez-vous jamais cru à l’existence des choses ? est-ce que tout n’est pas une illusion ? Il n’y a de vrai que les ‘rapports’, c’est-à-dire la façon dont nous percevons les objets*”. Disponível em: “<<https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/78b.html>>”. Acesso em: 17 fev 2019. “Já acreditou na existência das coisas? Tudo não passa de uma ilusão? Apenas as ‘relações’ são verdadeiras, ou seja, a maneira pela qual percebemos os objetos.” (Tradução nossa).

³⁹ “Apenas as ‘relações’ são verdadeiras, ou seja, a maneira pela qual percebemos os objetos.” (Tradução nossa). O termo “relações” é empregado com o sentido de “perspectiva”.

das aparências, pode ser intuída a partir da distorção das formas superficiais de sua dimensão externa.

Por consequência, apreender o homem em toda a sua completude resulta na atribuição de formas à humanidade, fazendo uso, para tanto, de “modos expressivos da deformação”, isto é, técnicas utilizadas para distorcer a realidade, conforme Micheli (2004, p. 25). O crítico elucida, a partir de um trecho de uma carta de Van Gogh⁴⁰ a seu irmão, o procedimento que deu origem à estética expressionista, cuja finalidade é fazer emergir o elemento mais substancial de que são formadas as coisas em detrimento de uma verdade “palpável”, reluzente na camada superficial da realidade. Eis a ambição expressiva de Van Gogh (MICHELI, 2004, p. 25)⁴¹: “O meu grande desejo é aprender a fazer deformações, ou incorreções ou modificações da verdade; o meu desejo é que surjam, por assim dizer, até mesmo algumas mentiras, mas mentiras que sejam mais verdadeiras do que a verdade literal.” Nesse sentido, Labouret (2013, p. 45) comenta a respeito da crítica ao romance realista, presente na obra *Le Temps retrouvé* (1927), último volume de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust: “*ceux qui croient représenter le réel en reproduisant ses données brutes sont condamnés à le manquer; c’est par les moyens de l’art et de la littérature, pleinement reconnus comme tels, que l’on a vraiment des chances d’atteindre et de communiquer la réalité profonde de la vie*”⁴², convergindo, portanto, para o ideal do pintor.

Mauriac faz uso da deformação para revelar, igualmente, a essência de seus heróis e heroínas, aquilo que é impedido de se fazer notar, sobretudo quando se trata de um contexto em que o existir obedece a regras rígidas de conduta, por esse motivo os indivíduos que ousam se rebelar são considerados seres-monstros, e Thérèse Desqueyroux, protagonista do romance epônimo é um exemplo. A monstrosidade é concebida, por Mauriac (1928), como o elemento mais distintivo de cada ser, o que determina seu caráter único, estando ligada a uma tendência moral, a certos posicionamentos, a atitudes circunstanciais que afloram os instintos humanos, revelando, desta maneira, a humanidade dos seres. Todavia, a retratação da monstrosidade, na obra do romancista, não incide sobre a caricatura do indivíduo, do mesmo modo que a deformação expressionista não o faz, tampouco, com relação à realidade. A

⁴⁰ “Testemunho vivo da crise dos valores espirituais do século XIX, Van Gogh abre assim a trilha para aquela ampla corrente artística de *conteúdo* que é a corrente expressionista moderna [...]” (MICHELI, 2004, p. 28).

⁴¹ Micheli (2004, p. 17) especifica em uma nota de rodapé, na primeira página do capítulo: “Esta e as citações a seguir foram tiradas do livro *Lettres de Van Gogh à son frère Théo*, Grasset, Paris, 1937; e de *Lettres à Van Rappard*, Grasset, Paris.” Entretanto, no decorrer do capítulo não há nenhuma especificação de qual dos livros as citações foram retiradas, não sendo possível, portanto, citar o apud de acordo com as normas da ABNT.

⁴² “Aqueles que acreditam representar o real ao reproduzirem seus dados brutos estão condenados a fracassar; é por meio da arte e da literatura, plenamente reconhecidos como tal, que temos realmente chances de atingir e de comunicar a realidade profunda da vida.” (Tradução nossa).

deformação propõe, ao contrário, uma abordagem mais profunda, sendo “a beleza que passa da dimensão do ideal para a do real, além de carregar a ambiguidade do belo-horrível, beleza demoníaca num duplo movimento: queda e degradação do princípio divino que, através do fenômeno humano, une-se ao princípio material”, conforme França (2002, p. 129). A monstruosidade em Mauriac sintetiza-se na ambiguidade do ser, conformada em “beleza demoníaca”.

Desse modo, se o Expressionismo desenvolve a estética da deformação da realidade, a partir de uma percepção interior fraturada, incerta e angustiada, uma das hipóteses de leitura propostas neste trabalho, consiste em refletir, no romance *Thérèse Desqueyroux*, em que medida a monstruosidade da heroína incide sobre a ideia de uma alma atormentada por incertezas, pela falta de clareza sobre si mesma e sobre o que deseja pra si, como também em determinadas formas de agir que destoam de certas ideias de moralidade ou de valores morais. Essa hipótese de leitura, portanto, confirma, em um primeiro momento, o diálogo do romance com a mentalidade expressionista.

1.1. Percurso teórico-metodológico: um diálogo com o Expressionismo

Thérèse Desqueyroux, obra analisada nesta dissertação, foi publicada em 1927, sendo escrita no período do entreguerras, quando a legitimidade dos valores vigentes colapsam ao mesmo tempo em que na década de vinte florescem as principais obras literárias do século. A personagem principal denota, em sua personalidade, o reflexo direto do espírito de contestação das primeiras décadas do século XX. Marcada pelo inconformismo, sua revolta incide sobre os valores mais sólidos para a burguesia, classe à qual pertence, como os do matrimônio, da família e, especificamente, da maternidade, contrapondo-se às interdições sociais, de maneira geral. Proprietária de uma casa em *Saint-Clair*, pequeno povoado onde vive, Thérèse muda-se para Argelouse, povoado vizinho, ao se casar com Bernard. Após dois anos de seu casamento, sufocada pela vida que lhe era imposta e impulsionada, de certa maneira, pelo acaso, a protagonista começa a envenenar o marido, lenta e progressivamente.

No dia da ocorrência de um incêndio em uma propriedade vizinha, sendo este um evento recorrente na região durante os dias mais quentes do verão, Bernard, que estava passando por um tratamento à base de arsênico, ingere, tomado de aflição, uma dose dobrada de seu medicamento, antes de sair para buscar reforços a fim de conter o fogo, repetindo uma terceira dose, por esquecimento, ao retornar para casa. Thérèse, imobilizada aparentemente

pelo calor e pelo tédio, não o adverte, silenciando a situação flagrada mesmo diante do estado delibitado ao qual o marido é submetido na noite do incidente. A fim de esclarecer se, de fato, a enfermidade se lhe derivou, a protagonista faz com que Bernard ingira, novamente, uma dose em excesso e, uma vez confirmada sua inquietação que, rapidamente assume outras dimensões, prossegue até ser descoberta.

Desta maneira, um desejo, até então, inconsciente, toma forma a partir deste acontecimento, culminando em um ato criminoso. Além da moral social, envolvendo um escândalo no seio de uma família burguesa e a respectiva dissolução matrimonial, o que está sendo representado, de fato, é a busca pela afirmação individual, ao passo que a narrativa problematiza o quão indeterminado é o (des)conhecimento dos próprios atos da personagem, fazendo uso, para tanto, da configuração da ideia de um crime, desde o seu surgimento, no plano psicológico, até a sua consumação, no plano real. No entanto, o envenenamento não é a ação principal, mas, no centro da narrativa, situam-se, ainda, a visão de mundo e de si mesma que a levam ao crime, bem como a visão de mundo e de si resultantes desta experiência. Logo, o romance é permeado pelo “desassossego” e pela “tendência para o extremo”, características marcantes do Expressionismo, destacadas por Furness (1990, p. 36).

Intitulado, inicialmente, *L'esprit de famille*, o romance faz uma crítica às convenções burguesas e, sobretudo, à hipocrisia que alimenta as relações sociais deste meio. Aliás, Mauriac, sendo de origem burguesa e não tendo retratado outro meio que o seu próprio, sempre o fez em tom de revolta, desenvolvendo, ao longo de suas produções, a postura de um romancista de oposição. Não há, em nenhum de seus romances, uma exaltação aos costumes da burguesia provincial, posicionamento que o aproxima da reprovação expressionista da representação da vida burguesa.

Os heróis e heroínas mauriacianos são sujeitos modernos por excelência, visto serem movidos pela inquietação, como ocorre com Thérèse cujas razões de sua inquietude, por vezes, lhe são desconhecidas. Os romances, delimitados pela ordem e pela clareza, excedem-se por meio do conteúdo, isto é, pela representação do espaço e das personagens, de forma que a contribuição do romancista se dá a partir da psicologia destas personagens, contribuindo para uma nova concepção de personagens, transpostas literariamente como visão subjetiva do mundo, à maneira expressionista. A respeito de seus heróis, Mauriac (1986, p. 159) evidencia, no ensaio intitulado “*Un auteur et son oeuvre*”⁴³, a intensidade de seu estilo, seu humanismo e

⁴³ “Um autor e sua obra” (Tradução nossa).

discorre sobre o estado de inquietude constante nessas personagens, transposto na forma de desespero:

*Pour mes héros, si misérables qu'ils soient, vivre c'est avoir l'expérience d'un mouvement infini, d'un dépassement indéfini d'eux-mêmes. Une humanité qui ne doute pas que la vie ait une direction, qu'elle a un but, ne saurait être une humanité désespérée. Le désespoir de l'homme moderne est né de l'absurdité du monde [...]: l'absurde livre l'homme à l'inhumain.*⁴⁴

Destarte, para o autor, o desespero, o absurdo e o desumano estão estreitamente ligados, apresentando-se, inelutavelmente, no caminho sem rumo do herói que, apesar de suas limitações, posiciona-se diante da vida de maneira apaixonada, pois viver sinceramente a vida é a única trajetória autêntica, passível de ser almejada. *Thérèse Desqueyroux*, por consequência, pode ser considerado o percurso desesperado pela busca do que, em um primeiro momento, assimila os contornos da liberdade. Cormeau (1951) destaca, inclusive, o desespero como o estado de alma mais frequente na obra romanesca de Mauriac, para o qual atribuiu maior pungência, e, em função da amplitude dessa representação, o autor pode ser, novamente, aproximado da mentalidade expressionista.

O estado de inquietude, que marca as personagens de Mauriac, sobretudo *Thérèse*, sugere outra hipótese de leitura ao assinalar uma nova aproximação desta mentalidade. Assim, considerando esse estado um traço marcante do herói moderno, no romance mauriaciano, a inquietude interior toma a forma de um desespero absurdo, originando a indeterminação daquilo que move a personagem, diante do conflito de desejar sem saber o que deseja, amar sem saber o que ama e, acima de tudo, agir sem saber, claramente, por quais motivos, o que, efetivamente, impulsiona seus comportamentos e ações. A inquietude, convertida em desespero, desvela uma psicologia atormentada, peculiar à literatura expressionista, muito mais pelo absurdo de não saber quem se é, do que pela ordem insignificante do mundo social em que a personagem se encontra, na fatalidade de habitar e na obrigatoriedade de sobreviver.

O Expressionismo, cujo traço principal é “uma impressão de intensidade e energia concentrada”, segundo Cardinal (1988, p. 84), detendo-se à realidade interna dos eventos, é frequentemente sintetizado pelo quadro *O grito* (1893), do pintor norueguês Edvard Munch, um dos propulsores do movimento, em função do modo explosivo com que a subjetividade é representada, isto é, o grito figura a erupção da angústia pela maneira intensa com que emerge do mais obscuro recôndito do ser. A partir desta perspectiva, o movimento explorou, de

⁴⁴ “Para os meus heróis, por mais miseráveis que sejam, viver é ter a experiência de um movimento infinito, de uma superação indefinida deles mesmos. Uma humanidade que não duvida que a vida tenha uma direção, que tenha um objetivo, não saberia ser uma humanidade desesperada. O desespero do homem moderno nasceu do absurdo do mundo: o absurdo rende o homem ao desumano.” (Tradução nossa).

diferentes formas, a expressão do desespero humano, engendrado pela crise que assolou o homem no final do século XIX e que culminou no desencadeamento da Primeira Guerra Mundial. Em decorrência de sua carga intensa e subjetiva, o grito é associado de tal maneira ao movimento, que até mesmo suas tentativas de definição o incorporam: “O homem grita das profundezas de sua alma, a época toda se torna um grito isolado, perfurante. A arte também grita, dentro da profunda escuridão, grita por socorro, grita pelo espírito. Isso é Expressionismo”, conforme Hermann Bahr (apud FURNESS, 1990, p. 71), em seu ensaio *Expressionismus*, publicado em 1916. Ao grito se associam, igualmente, as principais tendências do movimento, tais como: a fuga “do natural, do plausível e do normal rumo ao primitivo, ao abstrato, ao apaixonado e ao estridente” (FURNESS, 1990, p. 36). Por conseguinte, esse clamor penetrante releva a única forma de expressão quando não é possível se fazer entender de outra maneira. Na composição do romance, o grito, “exteriorização aguda de tensões interiores, corresponde ao clímax d[a] construção da personagem [...]” (DIAS, 1999, p. 35).

Em seu sentido mais abrangente, a corrente expressionista, enquanto percepção da dissonância entre a realidade que constitui o indivíduo interiormente e aquela em que vive, manifestando-se pela angústia, não se liga, necessariamente, a um tempo ou lugar, conforme aponta Fraga (1998) e, por isso, se faz notar em diversos momentos da história. Em termos estéticos, configura-se em diferentes obras, de diferentes épocas, por meio do que Bosi (1986, p. 65) denomina uma “tendência à metamorfose”. Desta forma, considerando que a expressão é uma propriedade intrínseca a toda forma de arte, o Expressionismo se caracteriza pelo vigor do traço deformado, vindo a culminar em uma revolução da representação artística da realidade, ao explorar, com base na inquietude humana, o potencial expressivo da deformação.

Em Mauriac, se sobressai, com efeito, a percepção de uma realidade deformada pelo desajuste interior dos heróis, de suas incertezas, de suas indeterminações, porém, a linguagem romanesca não se isenta da ressonância dos traços do movimento expressionista. Ao realizar a sondagem interior das personagens e de suas contradições, o autor engendra metáforas e comparações improváveis, pela associação da descrição da paisagem ou do ambiente exterior com as sensações e sentimentos que animam a personagem, como sugerido nesta passagem: “*au plus épais d’une famille, elle allait couvrir, pareille à un feu sournois qui rampe sous la*

brande, embrase un pin, puis l'autre, puis de proche en proche crée une forêt de torches."⁴⁵ (MAURIAC, 1927, p. 45). No dia do casamento da protagonista, a família é associada à destruição, algo que consome a existência individual. No instante mesmo em que Thérèse entra na igreja se dá conta da renúncia de si representada por esse acontecimento, o que a faz se sentir ainda mais perdida. O verbo "*couver*", em se tratando do fogo, significa "arder sem chamas", logo a metáfora se reporta ao fato de a personagem inquieta e plena de avidez arder, silenciosa e gradativamente, encurralada na própria angústia, na própria insatisfação, impossibilitada de experimentar diferentes rumos e novas experiências que pudessem lhe proporcionar algum tipo de alento. A metáfora é seguida da comparação com um fogo sorrateiro que toma as proporções de um incêndio, originando a imagem da "floresta de tochas". Esta imagem, além de figurar a inquietação do espírito, a subjetividade ardente da personagem, assume a "função" de prolepse ao reenviar às dimensões que o encadeamento dos conflitos assume no decorrer da narrativa. Nesse sentido, uma terceira hipótese de leitura aponta para a materialidade da linguagem, tendo em vista a tendência do romance em dar concretude aos estados de alma.

Em se tratando do movimento artístico emergente no século XX, Sokel (1959, p. 8-9 apud FLEISCHER, 2002, p. 154, grifo da autora), por sua vez, delimita-o em duas vertentes, isto é, "como uma das formas da arte e da literatura modernas, que têm os seus precursores no *Apocalipse*, no *Inferno*, de Dante, nos quadros de Bosch, Grünewald, Rembrandt, Goya, nos escritos de Blake, e o Expressionismo compreendido como um *fenômeno [...] alemão*". Enquanto a primeira integrou o "grande movimento internacional do Modernismo", conforme o crítico, a segunda consistiu em um movimento estético específico da Alemanha cujas manifestações propunham, de uma só vez, a renovação do estilo e uma nova forma de ver o mundo. (SOKEL, 1959, p. 8-9 apud FLEISCHER, 2002, p. 154). Portanto, se, por um lado, o Expressionismo representa uma parte integrante do Modernismo, por outro, é considerado um movimento de vanguarda, apesar da controvérsia existente entre os termos, como mencionado anteriormente: "*[...] si l'expressionnisme participe de l'avant-garde internationale, il est, par là même, l'une des réponses de celle-ci aux traditions littéraires que, pour une part, il continue*"⁴⁶, segundo Gliksohn (1990, p. 9-10) que assinala a contribuição do movimento para compreender a produção literária das primeiras décadas do século XX, independentemente do

⁴⁵ "No mais espesso de uma família, ia remoer como um fogo traiçoeiro que rasteja embaixo da moita, lambe um pinheiro, depois outro, enfim sucessivamente cria uma floresta de tochas." (MAURIAC, 2002, p. 45).

⁴⁶ "[...] se o expressionismo participa da vanguarda internacional, é, por isso mesmo, uma das respostas destas às tradições literárias que, por um lado, dá continuidade" (Tradução nossa).

caráter vanguardista das obras. Vale ressaltar que as afirmações “o expressionismo participa da vanguarda internacional”, bem como “ele constitui uma parte do grande movimento internacional do Modernismo”, de acordo com Sokel (1959, p. 8-9 apud FLEISCHER, 2002, p. 154), amplificam as noções de vanguarda e modernismo ao mesmo tempo em que as sobrepõem.

A continuidade e a permanência do Expressionismo, “enquanto modo de expressão ou comportamento do espírito subjacente à arte”, segundo Dias (1999, p. 15), asseguram-se por afirmarem “uma questão da alma, um tema da humanidade”, conforme explicitado no manifesto de Kasimir Edschmid (1918 apud DIAS, 1999, p. 15). A partir desta característica, a crítica estabelece a relação entre ambas as vertentes supracitadas, pois no Expressionismo alemão essa “questão da alma” se desenvolveu na forma do que se constituiu como o ponto central do movimento, isto é, o intuito de adentrar a realidade com “a força da expressão subjetiva, espiritual” (DIAS, 1999, p. 15). Ademais, a crítica evidencia o fato de a inquietação humana ser, por excelência, um componente da arte, impulsionando, desde sempre, o ato criativo, com a ressalva de que, no Expressionismo, esse estado de alma ganha em intensidade, passando a predominar na sensibilidade do artista e, conseqüentemente, na sua forma de apreender e representar o mundo, tendo em vista que a expressão de “*cet échange intime entre le dedans et le dehors*”⁴⁷ é consolidada na Europa a partir do Romantismo, conforme Collot (2005, p. 14). Outrossim, a continuidade e a permanência do movimento são elucidadas por Cardinal (1988, p. 9) a partir da autonomia do ato de criação, ou seja, os “impulsos criativos verdadeiros” são engendrados no âmago do indivíduo, “a um nível primitivo da vida emocional”, independentemente do conhecimento da arte e de suas técnicas, bem como dos fatos históricos. Neste sentido, esses impulsos se manifestam desvinculados de um tempo, de um espaço e de uma cultura, argumento que sustenta a flexibilidade do termo Expressionismo, desdobrando-se em “*vision du monde, conception de l’homme ou théorie de l’art.*”⁴⁸ (GLIKSOHN, 1990, p. 7).

No que concerne ao Expressionismo alemão, sendo esta uma manifestação artística marcada pela revolta, Sokel (1959, p. 8-9 apud FLEISCHER, 2002, p. 154) destaca os “violentos conflitos entre as gerações” como uma especificidade desta vertente, uma vez que não foi desenvolvida com a mesma proporção nas demais produções literárias expressionistas; inclusive a “luta da juventude contra a geração dos pais (e, em extensão, contra a autoridade estabelecida)” é evidenciada com um dos “temas mais caros” para o movimento, segundo

⁴⁷ “Essa troca íntima entre o dentro e o fora” (Tradução nossa).

⁴⁸ “Visão do mundo, concepção do homem ou teoria da arte” (Tradução nossa).

Rosenfeld (1993, p. 141). Esses conflitos ressoaram igualmente no plano estético, a partir da ruptura com os padrões clássicos, da rejeição das concepções artísticas vigentes, próprias dos movimentos de vanguarda, culminando, segundo Lages (2002, p. 160), em “um questionamento radical das bases da própria instituição da arte”, um meio de difusão exclusivo da estética burguesa, até então. Sob essa perspectiva, Cardinal (1988, p. 25) salienta o caráter expressionista implícito nos posicionamentos de artistas que se insurgem “contra uma ortodoxia estilística que perdera de vista as fontes do sentimento espontâneo”, como o fizeram os barrocos e os românticos. Sendo assim, o Expressionismo incorpora um “retorno às verdadeiras fontes do sentimento, um alinhamento da criatividade com os impulsos profundamente emocionais e instintivos no homem.” (CARDINAL, 1988, p. 25).

Em função da radicalidade dos efeitos de suas propostas estilísticas e da intensidade com que busca romper com as convenções tradicionais, conforme Gonçalves (2002), o Expressionismo é frequentemente interpretado como uma tendência anarquista. No entanto, de acordo com Thomas (1944 apud BRILL, 2002, p. 401), o caráter revolucionário, responsável por fazer do movimento uma arte de vanguarda, não consiste apenas em um “conceito estilístico”, mas na ousadia em evidenciar, por meio da expressão artística, a “vivência emocional” do indivíduo. Nesta esteira, sublinhando a diversidade das manifestações expressionistas, Micheli (2004, p. 60) propõe compreender o movimento a partir de seus “conteúdos”.

Gonçalves (2002, p. 694), por sua vez, propõe falar em uma ética, visto ser a recorrência de um determinado posicionamento o meio pelo qual se cumpre o ideal expressionista nas obras, resumido, por sua vez, em duas questões: a “razão de ser” e a “função da arte”. Quanto à segunda, o Expressionismo promove uma reflexão sobre a concepção de arte, problematizada tanto por meio da representação do conteúdo difundido quanto pela sua natureza. Além desse posicionamento ético, Amey (1994, p. 70) destaca o fato de a expressão íntima do artista implicar um “conteúdo” de mesma ordem: “[...] *ils [les expressionnistes] voulaient faire de l'art la mise en forme personnelle d'une expérience vécue au plus profond de soi-même; donc un art qui doit laisser paraître l'expression de l'artiste [...] et qui s'attache à un contenu spirituel et éthique de la vie.*”⁴⁹

Enquanto manifestação de uma experiência do universo, o Expressionismo faz da subjetividade o próprio objeto da representação ancorada, devido ao seu caráter abstrato, em uma representação secundária da realidade, gerando, desta maneira, visões de mundo

⁴⁹ “[...] eles [os expressionistas] queriam fazer da arte a representação pessoal de uma experiência vivida no mais profundo de si mesmo; portanto uma arte que deve deixar aparecer a expressão do artista [...]”.

carregadas de sentimentos. Do mesmo modo que, enquanto “extensão d[as] [...] tensões e necessidades espirituais” (FRAGA, 1998, p. 48) do artista, as visões são fragmentos de realidade, assim, recriadas. A apreensão sensitiva dessa realidade, conforme salienta Thomas (1944 apud BRILL, 2002, p. 401), representa, para o movimento, “o impulso que gera a experiência íntima, ou o símbolo de um estado d’alma específico”, por esse motivo Gonçalves (2002) chama a atenção para a profundidade da relação estabelecida entre o artista e o mundo. O crítico afirma, a respeito do trabalho com a imagem na obra do poeta alemão Georg Trakl, ser a realidade captada e artisticamente projetada, acima de tudo, para dar vazão a uma verdade interior, o que se aplica ao movimento de maneira geral.

Na literatura alemã, o Expressionismo desenvolveu-se a partir de manifestações individuais, contrariando a confluência de traços gerais e específicos própria de uma escola literária, desencadeando, ao longo de suas produções, o que Fleischer (2002, p. 67) denomina “versatilidade desconcertante”, justificando o fato de o movimento se caracterizar, inclusive, pela dificuldade em ser definido. As manifestações literárias do Expressionismo alemão desvelaram-se “através de um conglomerado complexo de concepções éticas e estéticas”, conforme Fleischer (2002, p. 67), associado, por sua vez, a uma diversidade temática, voltada, sobretudo, à vida cotidiana, cujo trabalho poético deu origem a “múltiplas propriedades estilísticas”, sendo, antes, os objetivos e, por conseguinte, os efeitos, os elementos pelos quais se assemelham as obras expressionistas; os elementos pelos quais se articulam os temas, as concepções e as propriedades mencionadas. Trata-se de um movimento literário que se firma pela própria heterogeneidade que, por sua vez, denota a indeterminação das aspirações de uma época, tornando ainda mais complexa a expressão artística das pulsões interiores.

Desta forma, é justamente essa indeterminação do Expressionismo, essa recusa em se reduzir a um movimento organizado à uma escola, em torno de autores e obras, que permite compreender que o romance de Mauriac se aproxima de alguns traços de sua estética, de forma particular, visto ser transposta como meio de representação tanto da psicologia interior contraditória e incerta das personagens quanto da representação deformante do mundo que as cerca; ao mesmo tempo, esse entrave em determinar o que, de fato, foi o movimento, não nos impede de refletir sobre a “consolidação” das características estéticas marcantes do Expressionismo enquanto meio de expressão no romance mauriaciano.

Na passagem a seguir, por exemplo, a heroína, que não acredita em Deus, reflete sobre um jovem padre, durante uma missa, frequentada, justamente pelo interesse que ele lhe desperta em função de seu pouco envolvimento com os habitantes do vilarejo: “*ah ! lui, peut-*

*être, aurait-il pu l'aider à débrouiller en elle ce monde confus; différent des autres, lui aussi avait pris un parti tragique; à sa solitude intérieure, il avait ajouté ce désert que crée la soutane autour de l'homme qui la revêt.*⁵⁰ (MAURIAC, 1927, p. 107). A psicologia contraditória e incerta da protagonista, neste caso, aparece tanto explicitamente pelos termos “mundo confuso” quanto pela atenção voltada a um indivíduo com quem se identifica exatamente pelo partido trágico que assumira, pela solidão interior à qual, na sua opinião, ele acrescenta o sacerdócio, evocado pelo termo “batina”, na forma de uma metonímia. A representação deformante do mundo, por sua vez, é verificada pela imagem do deserto, configurada por esta metonímia, de maneira que Thérèse deforma o sentido de uma vida entregue à devoção divina, ao interpretar o mundo a partir de seu próprio desconcerto, haja vista o deserto consistir, sob o ponto de vista do padre, em viver sem Deus.

Sheppard (1989, p. 224) propõe pensar o Expressionismo alemão como uma “série de explosões”, salientando o fato de a própria ausência de um programa figurava à maneira de um conteúdo programático. Para Fechter (1920, p. 17 apud Sheppard, 1989, p. 224), “a própria falta de uma formulação clara e consciente das tarefas e das finalidades, a mistura das declarações sobre o sentido da nova arte, mostrava sua necessidade intrínseca.” Sob este ponto de vista, o Expressionismo se apresentava moderno por excelência, uma vez que o estilo modernista consistia, de acordo com Bradbury e McFarlane (1989), na sua própria busca, e estes estudiosos se apoiam em Howe (1967) para reforçar que a determinação de um estilo anularia seu próprio caráter moderno, argumentos que convergem na seguinte conclusão de Brion (1957, p. 26): “*que l'Expressionnisme ait été capable d'animer des oeuvres aussi individuelles, [...] cela explique [...] à quel point il était sorti des nécessités mêmes de l'esthétique moderne, et combien il fut, même dans ses manifestations les plus contradictoires, fécond.*”⁵¹

A prosa expressionista e todo o movimento em geral não se inscreve em valores tradicionais, rompendo, especialmente, com os padrões burgueses, ou seja, com valores éticos e estéticos, marcados pela condescendência e presunção desta classe, ao ponto de a essência das obras de maior relevância consistir no que é considerado anormal, inadequado e inconveniente aos olhos da burguesia, como aponta Fleischer (2002). As narrativas são

⁵⁰ “Ah! talvez ele tivesse podido ajudá-la a esclarecer em si aquele mundo confuso. Diferente dos outros, também tomara uma resolução trágica; à sua solidão interior, havia ajuntado esse deserto que cria a batina em redor do homem que a veste.” (MAURIAC, 2002, p. 94).

⁵¹ “Que o Expressionismo tenha sido capa de animar obras tão individuais, [...] isso explica [...] em que ponto ele fora engendrado das próprias necessidades da estética moderna, e quanto foi, mesmo em suas manifestações mais contraditórias, fecundo.”

conduzidas por “estados de alienamento ou de êxtase, de sonho ou de loucura, visões e utopias, o grotesco revelador do desconcerto do mundo”, impondo “a presença do indivíduo problemático e solitário, a angústia de existências lesadas física ou mentalmente, reprimidas e, não raro, patológicas.” (FLEISCHER, 2002, p. 146). Assim, com base na primeira geração expressionista, Fleischer (2002, p. 72) evidencia a criação de “‘antimodelos’ humanos” que, corporificando a marginalidade, incorporam “seres atrofiados”, privados de uma identidade, de sua personalidade e que representam tanto a adversidade à tradição quanto a indeterminação do sujeito diante da dissolução do senso de humanidade. Por conseguinte, de acordo com a crítica, ganharam espaço na prosa e na poesia, a enfermidade, a loucura, a prostituição e até mesmo a mendicância, resultantes da crise humana despontada ao final do século XIX. O universo ficcional de Mauriac é constituído, igualmente, por “antimodelos humanos” na medida em que as personagens cometem incesto, tentativa de homicídio, assassinato, vinganças familiares, traições, farisaísmo, mas, acima de tudo, representam indivíduos oprimidos pela realidade, em confronto com o ideal social e religioso burguês, além de serem atrofiados afetivamente.

Por outro lado, embora Gonçalves (2002, p. 696) sublinhe que “a concepção do Expressionismo se filie a uma dimensão pessimista da condição humana”, Martini (1977, p. 8 apud FLEISCHER, 2002, p. 146) destaca que, em meio à experiência da anormalidade, emergia a aspiração pela liberdade, em seus mais diferentes aspectos, isto é, de “cura”, de “libertação” e de “redenção” do indivíduo. Todavia, afrontar a sociedade burguesa pelo interdito acarretava, inevitavelmente, trazer à luz circunstâncias extremas, até então, silenciadas, de maneira que crítica e clamor se perfaziam. Ademais, “a luta contra a finalidade em si da matéria, contra o domínio de pormenores da realidade, contra a física do dia-a-dia”, de acordo com Krell (1919 apud MARTINI, 1977 apud FLEISCHER, 2002, p. 147) desvelava uma postura cujo objetivo era elucidar a “estrutura da alma”.

Ao tratar da poesia expressionista alemã, Lages (2002, p. 187) assinala a “ambiguidade interna” do movimento, sugerindo, ora o fim, a partir de uma atmosfera apocalíptica, ora o recomeço, a partir da crença nas mudanças e do espírito revolucionário, uma oscilação significativa entre “*la violence destructrice et l’exaltation messianique*”⁵² (GLIKSOHN, 1990, p. 20). Essa indeterminação é retratada por Thomas (1944 apud BRILL, 2002, p. 401), como a característica determinante do movimento: “Sempre quando encontramos o *Zeitgeist* (espírito do tempo) perambulando sem rumo, na arte, entre

⁵² “A violência destrutiva e a exaltação messiânica” (Tradução nossa).

insegurança e nova transcendência após a virada do século, fala-se em arte expressionista [...]", assinalando, em contrapartida, predominar no movimento "uma postura apaixonadamente afirmativa" e que se sobrepõe aos interesses referentes à inovação da forma. De maneira mais ampla, Torre (1972b, p. 31-32) explica, com base nas palavras do historiador de arte suíço Arnold Rüdinger, que: "a arte expressionsista surge sempre que os problemas da alma se sobrepõem aos problemas estéticos".⁵³

Este argumento pode justificar a pluralidade das manifestações expressionistas, bem como a caracterização do movimento em "*un art multiforme et contradictoire*"⁵⁴, de acordo com Gliksohn (1990, p. 7), consolidada pela "cristalização de contornos flutuantes", conforme elucidada Fleischer (2002, p. 146), dado os problemas da alma engendrarem resoluções bastante peculiares e, acima de tudo, a sobreposição aos problemas estéticos dificultar um "consenso" formal. Em decorrência disto, especialmente na prosa, alguns elementos atinentes à estética expressionista se destacam, deliberadamente configurados ou não, no entanto, esta evidência não é suficiente para sustentar a atribuição do adjetivo "expressionista" a uma obra.

A pluralidade e as contradições repercutem na produção crítica, haja vista Gonçalves (2002) sublinhar o número irrelevante de obras que tenham abordado o Expressionismo analiticamente, isto é, a maior parte se limita à abordagem histórica, sem desenvolver uma análise aprofundada dos resultados atingidos pelo movimento em detrimento de sua influência no decorrer de todo o século XX. Somado a este fato, encontra-se a indefinição do Expressionismo, logo, Gonçalves (2002, p. 695) sugere compreender o movimento na literatura via pintura. As configurações estéticas utilizadas para sustentar a análise do texto a partir da transposição do estilo, com efeito, consistem na negação da elaboração do desenho, na nitidez dos contornos, na intensidade dos traços e na combinação incomum das cores que, por sua vez, exprimem estados emocionais. Por consequência, essas configurações denotam, em termos gerais, a deformação e a fragmentação, reproduzidas na linguagem escrita, sobretudo por meio de imagens e metáforas. Não obstante, em uma análise, é importante relevar, conforme Gonçalves (2002, p. 696), que o Expressionismo literário, ao denunciar as mazelas da realidade social, determina-se pela forma como excede a essa denúncia, ou seja, pela forma como incide sobre "a intrincada relação desses fenômenos com outros que estão dentro do homem e que trazem implicações psicossociais e filosóficas."

Vale ressaltar que, na passagem do século XIX para o XX, em todas as artes, um senso agudo, a respeito do modo de apreender o drama da existência pela representação, despontou

⁵³ A frase é citada entre aspas, mas não há nenhuma nota e o autor não consta na bibliografia.

⁵⁴ "Uma arte multiforme e contraditória" (Tradução nossa).

imbricado aos gêneros, conseqüentemente, “o Expressionismo parece partir da camada visível do ser posto numa condição de miséria para buscar nesse ser os movimentos mais íntimos, suas esferas mais complexas.” (GONÇALVES, 2002, p. 696). Esta característica reforça a terceira hipótese de leitura proposta, de que traços da estética expressionista ganham forma na linguagem romanesca de Mauriac, por meio da natureza poética de suas metáforas, haja vista exprimirem essa complexidade.

Após as duas primeiras décadas do século XX, apogeu do Expressionismo, os movimentos de vanguarda, que o sucederam, segundo Gonçalves (2002), aderiram a seus elementos, fazendo com que uma atmosfera expressionista se desprendesse das obras, conquanto que não se pudesse mais considerá-las legitimamente expressionistas, devido à nova tonalidade atribuída a esses elementos. Considerando o ano de publicação de *Thérèse Desqueyroux*, 1927, o romance se situa justamente nos limites históricos da vanguarda expressionista e da crítica da decadência burguesa que levou à Primeira Guerra Mundial e à barbárie representada por ela. Gonçalves (2002) chama a atenção para o fato de que esse “ressoar” ocorre notadamente no romance e nos gêneros narrativos, tendo em conta não abrigarem tão comodamente as tendências expressionistas, como a pintura, o teatro, o cinema e a poesia, motivo pelo qual o romance se mostrou um alvo menor da revolução do Expressionismo.

Com relação aos estudos realizados na França, destacamos o artigo de Birnaz (2006) intitulado “*Dimensions expressionnistes dans les romans de Zola*”⁵⁵, um breve estudo que abriu caminhos para a fundamentação dos argumentos que sustentam a proposta desta pesquisa. Dentre os elementos evidenciados por Birnaz (2006, p. 79), na escrita romanesca de Zola, encontram-se, por exemplo: “*l’intensification de la vie, l’exaltation, le jeu d’ombres, l’abstraction, les situations troubles, une certaine démesure ou distorsion, l’attention passionnée à soi, ce sont autant de caracteres propres à l’expressionnisme littéraire.*”⁵⁶ A crítica sublinha, também, “*l’intérêt pour la grande ville moderne, les mouvements ininterrompus des sens, l’enfer de la vie des pauvres, l’explosion des masses, le désordre, la vie dure encadrée dans un vide d’idéals et surtout la violence [...]*”⁵⁷ (BIRNAZ, 2006, p. 79). Alguns deles estão presentes no universo romanesco de Mauriac e, notadamente em *Thérèse*

⁵⁵ “Dimensões expressionistas nos romances de Zola” (Tradução nossa).

⁵⁶ “A intensificação da vida, a exaltação, o jogo de sombras, a abstração, as situações perturbadoras, um certo descomedimento ou distorção, a atenção apaixonada por si, são características próprias do expressionismo literário.” (Tradução nossa).

⁵⁷ “O interesse pela grande cidade moderna, os movimentos ininterruptos de sentido, o inferno da vida dos pobres, a explosão das massas, a desordem, a vida dura emoldurada em um vazio de ideais e sobretudo de violência [...]”. (Tradução nossa).

Desqueyroux, contribuindo para a confirmação do diálogo estabelecido entre o romance em questão e a arte expressionista.

Em virtude destes apontamentos e da compreensão da visão subjetiva da personagem enquanto um fenômeno primordial na narrativa, este trabalho de pesquisa se justifica pela atmosfera expressionista que se manifesta no romance *Thérèse Desqueyroux* em função de determinados aspectos formais, da temática e da maneira pela qual a heroína é constituída. De modo geral, a obra se revela como a metáfora de um grito, um grito abafado da protagonista. Sendo assim, nosso objetivo é analisar de que forma os traços expressionistas determinam a (in) coerência da personagem e, principalmente, em que medida a deformação e a fragmentação se fundem à “*volonté de vérité*”⁵⁸, estruturando o romance, visto articular a arte expressionista à escrita romanesca mauriaquiana. Deter-nos-emos, ainda, em demonstrar a maneira pela qual a heroína se apresenta como uma figuração do espírito e das ideias do Expressionismo.

Outrossim, analisar Mauriac à luz do deste movimento é atribuir-lhe, indiretamente, um engajamento político nunca manifestado de maneira artística, como se o horror que tomou lugar em grande parte das produções do período entreguerras não tivesse passado indiferente em seus romances. Sem retratar diretamente a guerra, Mauriac trata do horror, da violência, da falta de esperança e, sobretudo, da incerteza, fazendo com que os conflitos se desenredem no seio de uma família burguesa. Neste processo, embora conserve a forma, o romancista assimila novas possibilidades de expressão no que diz respeito à construção de suas personagens.

Vale ressaltar que Mauriac (1986, p. 68), ao problematizar a existência de Thérèse para além de seus atos e de seu crime, ao mesmo tempo em que considera sua dessemelhança com ambos, declara:

*Je crois que c'est un livre que diverses écoles ont pu utiliser, et je n'y vois aucun inconvénient. Une oeuvre romanesque [...] vaut à mes yeux dans la mesure où elle ne part pas d'une philosophie, où elle n'a pas été écrite pour servir d'illustration à une conception de l'univers, mais comme un témoignage individuel et irremplaçable*⁵⁹.

Tal afirmação ratifica a abertura da obra, enquanto contribuição espontânea à humanidade, permitindo sua abordagem por diferentes perspectivas, o que contribui para sustentar a escolha do viés utilizado para a análise do romance. Não menos importante é a

⁵⁸ “Vontade de verdade” (Tradução nossa).

⁵⁹ Acredito ser um livro que diversas escolas puderam utilizar e não vejo nenhum inconveniente nisso. Uma obra romanesca [...] vale, aos meus olhos, à medida que não parte de uma filosofia, que não foi escrita para servir de ilustração a uma concepção do universo, mas como um testemunho individual e insubstituível. (Tradução nossa).

ideia sugerida por Micheli (2004, p. 129) de que “grande parte da arte moderna está mergulhada numa ‘condição expressionista’, uma vez que a maior parte dos artistas contemporâneos, e em especial os mais importantes, sentiram e sentem os temas do expressionismo como seus”, devendo permanecer, segundo o crítico, na medida em que responde à necessidade de problematizar a alienação humana. Essa “condição expressionista” se sustenta, ainda, na abrangência do movimento ao incorporar problemáticas que envolvem amplas discussões, associações e divergências como o “*mise en question permanente, instabilité de la vision, du sentiment de soi et des moyens de l’art.*”⁶⁰ (GLIKSOHN, 1990, p. 8). Por isso mesmo, este trabalho fundamenta-se nos estudos teóricos concernentes ao Expressionismo, de maneira geral, e ao Expressionismo literário, além do romance do século XX, por meio dos quais serão analisados os elementos que remetem à arte expressionista no romance *Thérèse Desqueyroux*.

Para tanto, apoiamos-nos na leitura de obras como *O Expressionismo*, organizado por Jacob Guinsburg, para o estudo deste movimento, *Expressionismo*, de R. S. Furness, bem como *L’expressionnisme littéraire*, de Jean-Michel Gliksohn e, ainda, *Modernismo: guia geral*, organizado por Malcolm Bradbury e James Mcfarlane, sendo utilizado tanto no que diz respeito ao Expressionismo quanto ao romance do século XX, para o estudo do qual também nos fundamentamos em *La crise du roman*, de Michel Raimond e *Personne et Personnage*, de Michel Zeraffa. No que concerne à fortuna crítica de Mauriac baseamos-nos, principalmente, nas obras *L’art de François Mauriac*, de Nelly Cormeau, e *Mauriac par lui-même*, de Pierre-Henri Simon. A metodologia foi determinada, portanto, pelo levantamento do *corpus* a partir das leituras referenciadas que forneceram o embasamento teórico necessário para a análise crítica de nossa proposta.

⁶⁰ “Questionamento permanente, instabilidade da visão, do sentimento de si e dos meios da arte.” (Tradução nossa).

2. ALGUNS ASPECTOS DA EVOLUÇÃO DO ROMANCE NO SÉCULO XX

Em virtude da análise do romance *Thérèse Desqueyroux* a ser desenvolvida neste trabalho, propomos, inicialmente, uma abordagem da evolução da forma romanesca no século XX, enfatizando o modo como as categorias narrativas, que constituem o centro de nosso interesse, foram reformuladas e de que maneira passaram a determinar a estrutura do gênero. Desta maneira, a passagem para o século XX, cujas primeiras décadas foram marcadas por uma intensa produção artística, destaca-se neste processo por ter compreendido uma crise no âmbito romanesco. Suas origens profundas, com efeito, remontam às mesmas que impulsionaram o Expressionismo, isto é, atravessou-se um “*drame intellectuel*”⁶¹, sendo a crise do romance mais um dos seus “*symptômes*”⁶², sublinha Raimond (1985, p. 488).

A atmosfera de incerteza, por consequência, influencia, igualmente, a forma do romance tanto pelo desapontamento com as promessas científicas quanto pelo surgimento de novas contribuições filosóficas, como as de Bergson a respeito da duração temporal, e psicanalíticas, com os estudos sobre o inconsciente, realizados por Freud. As noções de duração e de inconsciente colaboram, de acordo com Raimond (1985), para a confirmação de que toda perspectiva sobre a realidade é limitada, problematizando cientificamente a noção de absoluto, até então mensurada moralmente. De maneira geral, essas mudanças repercutem na forma das seguintes inovações: “[...] *la complexité de la personne, la découverte de la durée intime, la relativité des points de vue et les déformations que font subir au réel ces légères aberrations d’optique si propres à susciter des merveilles.*”⁶³ (RAIMOND, 1985, p. 488).

O gênero romanesco que tanto se desenvolveu no século anterior, a ponto de ser considerado “*le genre par excellence du XIX siècle*”⁶⁴ (WYZEWA, 1900, p. 467 apud RAIMOND, 1985, p. 88), tem, por conseguinte, suas formas de expressão questionadas, o que acarreta uma mudança significativa no emprego das categorias estruturais da narrativa. As causas diretas se fundamentavam, essencialmente, na mudança dos hábitos, das ideias e da sensibilidade, dando início à busca de uma nova forma de expressão romanesca, segundo Raimond (1985), dado a insuficiência das formas tradicionais diante das novas demandas de representação emergentes e que se delineavam à medida que novas publicações surgiam. No período entre 1890 e 1930 técnicas inovadoras ganharam a cena literária e as discussões se

⁶¹ Drama intelectual. (Tradução nossa).

⁶² Sintomas. (Tradução nossa).

⁶³ “[...] a complexidade do ser, a descoberta da duração íntima, a relatividade dos pontos de vista e as deformações que submetem ao real essas sutis aberrações de ótica tão própria a suscitar maravilhas.” (Tradução nossa).

⁶⁴ “O gênero por excelência do século XIX.” (Tradução nossa).

dirigiram, especificamente, à crise da instância narrativa em função da qual emergia o discurso interiorizado. Para Zeraffa (1969, p. 17), “*le roman a toujours eu ses propres éléments constitutifs, ses modes propres d’organisation et de signification de la réalité. Quand le réel change, ce langage se modifie. Le roman ne reflète pas. Il traduit.*”⁶⁵ A nova maneira de organizar e significar a realidade despontou, portanto, na forma de um conflito de inadequação, dando origem a uma produção teórica sobre o gênero tão abundante quanto a das novas experimentações formais. Às causas elencadas, acrescenta-se a invenção do cinema, trazendo à luz a técnica da montagem, rapidamente incorporada ao romance. Ademais, na França, as traduções permitiam o conhecimento de novas técnicas, atmosferas e aventuras, levando a um confronto, assinala Raimond (1985), sobretudo com o romance russo e anglo-saxão. A técnica do ponto de vista, por exemplo, foi incorporada ao romance francês por meio da influência de “*Dostoïevsky, de Conrad, d’Henry James, de Browning [...], du pirandellisme*”⁶⁶, conforme Raimond (1985, p. 299), sendo empregada efetivamente depois de 1918.

Na França, esta crise, segundo Kuhn (2015, p. 16), “não tem como pressuposto a redescoberta da narrativa épica”, ocorrida na Alemanha, por exemplo, mas, dá prosseguimento a uma reflexão sobre a forma romanesca, engendrada pelo declínio do naturalismo, de maneira que os franceses se empenham em elaborar uma forma capaz de apreender a realidade do novo século, superando os limites formais do romance tradicional. Nesse sentido, a crise do romance integrava outra de maior dimensão: a crise da representação, revelada pelo simbolismo, segundo Mélonio, Marchal e Noiray (2007), isto é, dois fenômenos literários distintos contribuem para o direcionamento do romance rumo às “*voies nouvelles du rêve, de l’imagination ou du souvenir*”⁶⁷, em decorrência de “*l’excès du naturalisme*”⁶⁸, de um lado e “*les innovations poétiques de Baudelaire, de Rimbaud ou de Mallarmé*”⁶⁹, de outro, segundo Raimond (1985, p. 15). O naturalismo se excedia nos pormenores e na sua cientificidade ao mesmo tempo em que apresentava “*insuffisances intellectuelles, spirituelles et morales*”⁷⁰, aponta Raimond (1985, p. 32), não alcançando com

⁶⁵ “O romance sempre teve seus próprios elementos constitutivos, seus modos próprios de organização e de significação da realidade. Quando o real muda, essa linguagem se modifica. O romance não reflete. Ele traduz.” (Tradução nossa).

⁶⁶ “Dostoievski, de Conrad, de Henry James, de Browning [...], do pirandellismo” (Tradução nossa).

⁶⁷ “Novas vias do sonho, da imaginação ou da lembrança” (Tradução nossa).

⁶⁸ “O excesso do naturalismo” (Tradução nossa).

⁶⁹ “As inovações poéticas de Baudelaire, de Rimbaud ou de Mallarmé” (Tradução nossa).

⁷⁰ “Insuficiências intelectuais, espirituais e morais” (Tradução nossa).

a riqueza de detalhes a expressão de algo que atingisse a essência humana, a substância da realidade.

Em se tratando do segundo fenômeno, de acordo com Raimond (1985, p. 194), é a partir do simbolismo que surge “*l’ambition de vouer le roman à la recherche de la poésie*”⁷¹ e, apesar de algumas obras representativas aparecerem apenas em torno da Primeira Guerra Mundial, como *Le Grand Meaulnes*⁷²(1913), de Alain-Fournier, o crítico assinala a importância do movimento no que tange ao direcionamento intelectual necessário para a “*expression d’émotions poétiques*”⁷³. Vale lembrar que Édouard Dujardin, poeta simbolista, publica, em 1887, a obra *Les lauriers sont coupés*⁷⁴ na qual emprega, pela primeira vez, o monólogo interior de maneira contínua, sendo mencionado por James Joyce, como uma influência fundamental para a composição de *Ulysses*, conforme Friedman (1989). O romance desenvolveu uma linguagem nos limites da prosa poética, haja vista o interesse do simbolismo em amalgamar os gêneros. Neste contexto, a literatura francesa, de maneira geral, voltou-se para um processo de reedificação, direcionando-se “*vers les profondeurs du moi plus que vers les réalités du monde.*”⁷⁵ (LABOURET, 2013, p. 15).

A decadência ou evolução do romance é justificada por Raimond (1985) em razão da flexibilidade que a forma assume ao introduzir conteúdos de teor político, histórico, sociológico e moral, tornando confusos os limites do gênero, pois dificulta a forma de mensurar seu valor literário, isto é, o enredo não deveria ser renegado, entretanto, a mera narração dos fatos não despertava mais interesse. Viart (1999, p. 21 apud MORETTO, 2006, p. 15) contribui para essa ideia ao afirmar que “o projeto romanesco se transforma: não se trata mais apenas de contar uma história, mas também de interpretar o homem e o mundo.” Em se tratando de Mauriac, suas obras o situam neste ponto, pois absorveu novas técnicas como a incorporação da consciência da personagem à narrativa sem renunciar à trama, ampliando, desse modo, as dimensões de seu universo romanesco cuja interpretação é determinada pela visão dos heróis. Outrossim, no que tange especificamente ao monólogo interior, Raimond (1985, p. 297) salienta: “*à partir de 1925, les romanciers ont pris goût à juxtaposer les monologues intérieurs de différents personnages pour suggérer la diversité des points de vue. Ils l’utilisaient ainsi épisodiquement, au sein de romans qui faisaient encore la*

⁷¹ “A ambição de dedicar o romance à busca da poesia”. (Tradução nossa).

⁷² Publicado no Brasil sob o título *O bosque das ilusões perdidas*, em 1972.

⁷³ “Expressão de emoções poéticas”. (Tradução nossa).

⁷⁴ Publicado no Brasil sob os títulos *A canção dos loureiros*, em 1989 e *Os loureiros estão cortados*, em 2005.

⁷⁵ “Em direção das profundezas do eu mais que em direção das realidades do mundo.” (Tradução nossa).

part belle au récit traditionnel.”⁷⁶ Em *Thérèse Desqueyroux*, por exemplo, Mauriac não justapõe os monólogos interiores de diferentes personagens, mas a diversidade dos pontos de vista se efetiva por meio da alternância da focalização interna⁷⁷ sobre elas, porém o uso monólogo no romance é episódico e concerne apenas à consciência da heroína ao mesmo tempo em que privilegia a forma tradicional da narrativa.

O romance francês havia se empenhado no estudo dos costumes, com destaque para a *Comédie Humaine*, de Balzac (1946), dividida em três partes, sendo a primeira intitulada: *Études de mœurs*⁷⁸, subdividida, por sua vez, em cinco subpartes: *scènes de la vie privée*, *scènes de la vie de province*, *scènes de la vie parisienne*, *scènes de la vie politique*, *scènes de la vie militaire* e *scènes de la vie de campagne*⁷⁹, com o intento de “*fournir un tableau vivant de ce temps*”⁸⁰, como afirma Raimond (1985, p. 89). No entanto, a extensão panorâmica sobre a sociedade, abrangendo seus diversos setores, estava longe de proporcionar uma abordagem aprofundada da grandeza do indivíduo, confinado, ao contrário, ao retrato da mediocridade do ser social, do indivíduo burguês, sendo este um dos fatores que contribuíram para o senso de inferioridade do romance francês diante dos estrangeiros. Para Raimond (1985, p. 97), o romance inglês, por exemplo, não se rendeu a um “*réalisme mal compris*”⁸¹, ou seja, a escrita se dirigia à imaginação de fatos possíveis e não da reprodução dos fatos reais. O crítico fundamenta a oposição do romance inglês ao francês no modo de apreensão de cada mentalidade: “[...] *l’esprit ample*, *celui des Anglais*, *lui paraissait caractérisé par l’aptitude à rendre présent à l’imagination un ensemble compliqué d’objets disparates*, *tandis que l’esprit géométrique des Français était défini par sa ‘capacité d’abstraction et de déduction.*”⁸² (VETTARD, 1912, p. 356 apud RAIMOND, 1985, p. 97). Assim, o romance inglês era medido pela grandeza de detalhes, não se interessando em “*réduire*, [...] *ordonner*, [...] *concentrer*”⁸³ (RAIMOND, 1985, p. 98), enquanto o francês, em função da habilidade

⁷⁶ “A partir de 1925, os romancistas tomaram gosto por justapor os monólogos interiores e diferentes personagens para sugerir a diversidade dos pontos de vista. Utilizam-no, assim, episodicamente, no interior de romances que ainda preferiam a narrativa tradicional.” (Tradução nossa).

⁷⁷ Utilizaremos, nesta pesquisa, a terminologia de Genette (2007, p. 194-195), segundo a qual os pontos de vista são classificados de três formas: “*focalisation zéro*”, “*focalisation interne*”, “*focalisation externe*”, portanto, focalização zero, interna e externa.

⁷⁸ Estudos de costumes.

⁷⁹ Cenas da vida privada, Cenas da vida provinciana, Cenas da vida parisiense, Cenas da vida política, Cenas da vida militar e Cenas da vida rural.

⁸⁰ “Produzir um quadro vivo desse tempo” (Tradução nossa).

⁸¹ “Realismo mal compreendido” (Tradução nossa).

⁸² “[...] ‘o espírito amplo’ dos ingleses, parecia-lhe caracterizado pela ‘amplitude que trazia à imaginação um conjunto complicado de objetos dispartados, enquanto que o espírito geométrico dos franceses era definido pela sua capacidade de abstração e de dedução.” (Tradução nossa).

⁸³ “reduzir, [...] ordenar, [...] concentrar” (Tradução nossa).

que o definia, contribuiu para o “*discours sur le passions*”⁸⁴ que, segundo Raimond (1985, p. 455), determinava o cerne da literatura francesa.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que Balzac se dedicava à “*peinture*” da sociedade, Stendhal, dava início a um novo tratamento da instância narrativa, de maneira que a onisciência deixa de predominar, e com ela a perspectiva do romancista, sendo questionada, conforme Zeraffa (1969, p. 49), por “*un personnage investi en grande partie de l’optique romanesque*”⁸⁵, tornando algo muito próximo de uma exigência formal o emprego de “*un point de vue individuel sur une réalité globale*”⁸⁶ (ZERAFFA, 1969, p. 74). Determinados autores, com efeito, não se renderam a essa fragmentação e conseqüente limitação da perspectiva narrativa, como Zola⁸⁷ e Tolstoï, isto porque ambos se mantinham detidos no estudo panorâmico seja da “*physiologie d’une société*”⁸⁸, seja da “*puissance dévorante de l’histoire*”⁸⁹, a exemplo de Balzac, conforme observa Zeraffa (1969, p. 74).

De maneira significativa, o romance francês contribui para a evolução do gênero, com a incorporação da subjetividade a partir de Flaubert, tornando a sensibilidade um elemento indispensável para a afirmação do real. Tal procedimento é classificado por Zeraffa (1969, p. 58) “*la primauté accordée à l’impression*”⁹⁰, de modo que os fatos sejam apresentados indiretamente e, conseqüentemente, a verdade romanesca seja apreendida por meio da visão das personagens. A não-objetividade, aliás, fez-se presente nos movimentos de vanguarda, em diversas manifestações artísticas, de forma que a expressão indireta se tornava um requisito para a legitimidade do conteúdo, da verdade expressa por meio da arte.

Isto posto, a representação do mundo é orientada pela maneira como impacta sobre a consciência da personagem, de maneira que esse fenômeno adquire, segundo Zeraffa (1969, p. 63), grande relevância para a forma romanesca moderna ao ponto do “*univers du roman moderne*”⁹¹ se tornar, com a contribuição do escritor Henry James, o “lugar” onde “*les rapports sociaux ont pris l’aspect de contacts entre des consciences*”⁹², sendo que em

⁸⁴ “Discurso sobre as paixões”. (Tradução nossa).

⁸⁵ “Uma personagem investida em grande parte da ótica romanesca”. (Tradução nossa).

⁸⁶ “Um ponto de vista individual sobre uma realidade global [...]”. (Tradução nossa).

⁸⁷ Raimond (1985, p. 312) especifica que a apresentação da realidade pelo intermédio da personagem é recorrente em Zola, bem como nos romances naturalistas, no entanto, pelo fato de o romance ainda não explorar com profundidade a psicologia das personagens, não há um processo de apreensão dessa realidade, mas, apenas de sua visualização: “*Il ne la découvre point; il la montre.*” (Ele não descobre; ele mostra). Por esta razão não se pode tratar de um ponto de vista efetivo.

⁸⁸ “Fisiologia de uma sociedade”. (Tradução nossa).

⁸⁹ “Poder devorante da história”. (Tradução nossa).

⁹⁰ “A primazia acordada à ‘impressão’”. (Tradução nossa).

⁹¹ “Universo do romance moderno”. (Tradução nossa).

⁹² “As relações sociais tomaram o aspecto de contatos entre consciências”. (Tradução nossa).

Stendhal, Flaubert e James a individualidade da personagem resulta do enfrentamento entre “*réalité psychologique*” e “*réalité social*”⁹³ (ZERAFFA, 1969, p. 74). Este fenômeno pode ser observado em Mauriac, cujos romances retratam heróis em pleno confronto com o mundo e com os pensamentos, distinguindo-se pela razoabilidade que esse comportamento lhes proporciona, ou seja, a personagem é orientada por uma certa ilusão, no entanto, não deixa de apreender a realidade com todas as suas limitações e impossibilidades. Ademais, tendo em vista que “*Madame Bovary traduit en termes organisés ce qu’une conscience éprouve de manière confuse, mais toujours obsessionnelle*”⁹⁴, de acordo com Zeraffa (1969, p. 50), coube à geração dos romancistas da segunda década do século XX transpor, na forma do fluxo de consciência e, inevitavelmente, por meio da decomposição, essa “*obsession imageante d’Emma Bovary*”⁹⁵ (ZERAFFA, 1969, p. 55).

A subjetividade, evidentemente, exige o ponto de vista da personagem, como observa Zeraffa (1969, p. 108), é o olhar o elemento que direciona a narrativa, haja vista o quão relativos são “*les valeurs, le temps, le destin, l’individualité d’un être*”⁹⁶ diante da apreensão do mundo de cada indivíduo, principalmente ao se colocar em causa a dissonância entre “*vie mentale*”⁹⁷ e o meio em que se vive, além de fazer com que o olhar da personagem, exercendo uma mediação direta sobre os fatos, determine a “*substance du roman*”⁹⁸ em vez de estruturá-lo. Por consequência, a perspectiva do herói supera a narração, enquanto ordenação lógica dos fatos, transformando-a em experiência. Raimond (1985, p. 375) especifica que “*l’optique du personnage est soumise à la situation présente dont elle émane: le passé et l’avenir apparaissent par bribes à sa conscience*”⁹⁹, portanto, esta óptica contribui para a abrangência da vida, na duração do instante presente, a partir da atribuição de sentido ao que a personagem é, além de distanciar a narrativa da história de um destino, que enfatiza o “tornar-se”, o “vir a ser”, uma vez que narrar o destino se resume a sintetizar acontecimentos encadeados no decorrer do tempo. Quanto a Mauriac, para Du Bos (1933 apud RAIMOND, 1985, p. 376), o romancista “*a réussi à évoquer ici la conscience non comme un objet qui évolue, mais comme*

⁹³ “Realidade psicológica” e “realidade social”. (Tradução nossa).

⁹⁴ “*Madame Bovary* traduz em termos organizados o que uma consciência experimenta de maneira confusa, mas sempre obsessiva”. (Tradução nossa).

⁹⁵ “Obsessão imaginativa de Emma Bovary”. (Tradução nossa).

⁹⁶ “Os valores, o tempo, o destino, a individualidade de um ser”. (Tradução nossa).

⁹⁷ “Vida mental” (Tradução nossa).

⁹⁸ “Substância do romance”. (Tradução nossa).

⁹⁹ “A ótica do personagem é submetida à situação presente da qual ela emana: o passado e o futuro aparecem por fragmentos para a sua consciência”. (Tradução nossa).

ce milieu invisible à travers lequel nous voyons.”¹⁰⁰ Em virtude desta amplificação da forma, o ponto de vista se torna o aspecto para o qual se dedicam os romancistas do entreguerras, ressalta Raimond (1985), não apenas no que se refere a centralizar a perspectiva, mas, também, a explorá-la, ampliando a “dimensão” narrativa dos fatos.

Moreto (2006) evidencia, por sua vez, as contribuições de Flaubert para o romance do século XX, estabelecendo a morte de Zola em 1902, como um marco da perda da predominância da técnica naturalista na escrita romanesca. O romance flaubertiano, fazendo prevalecer o estilo sobre o enredo, reduz os acontecimentos de modo que o ritmo da narrativa seja alterado, tornando-se mais lento, além de a linguagem concorrer para o efeito de prolongamento do tempo, dado o uso preponderante do pretérito imperfeito, salienta a crítica. A abordagem do espaço burguês desvela, em consequência, uma dimensão grotesca, não havendo mais a preocupação em “estudar” os costumes, à maneira de Balzac, embora apresente um posicionamento crítico sobre eles devido à impessoalidade do narrador e que se estende, em forma de ironia, às personagens cujo ponto de vista, por vezes, se intercalam ou, ainda, se alternam. Em Flaubert, a impessoalidade do narrador privilegia o uso do discurso indireto livre que, dentre as características elencadas, apresenta maior recorrência na produção romanesca do século XX. Esse estilo de narrar é muito empregado por Mauriac e determina a narração em *Thérèse Desqueyroux*, produzindo, em alguns momentos, uma narrativa porosa que impossibilita a identificação exata da personagem à qual pertencem os pensamentos narrados.

Designada “*esthétique du point de vue*”¹⁰¹, por Zeraffa (1969, p. 111) esta evolução da técnica narrativa resulta da associação estrita da perspectiva do narrador ao pensamento da personagem, incidindo na “*réduction perspectiviste de la description*”¹⁰² e, consequentemente, na perda da representatividade e significação da realidade em sua dimensão absoluta. Esse processo de “desaparecimento” da perspectiva é justificado por Rosenfeld (1969, p. 87) na abrangência do mundo pela consciência do indivíduo representado, cujo “fluxo psíquico” passa a conduzir toda a narrativa. Sob este prisma, na arte moderna, a deformação está para a pintura como o ponto de vista para o romance, ambos dão vazão à subjetividade.

¹⁰⁰ “Conseguiu evocar aqui a consciência não como um objeto que evolui, mas como esse meio invisível através do qual nós enxergamos.” (Tradução nossa).

¹⁰¹ “Estética do ponto de vista” (Tradução nossa).

¹⁰² “Redução perspectivista da descrição.” (Tradução nossa).

Diante do processo evolutivo do gênero, originado no final do século XIX, a coexistência de movimentos como o Simbolismo e o Naturalismo, conforme assinala Raimond (1985, p. 185), é significativa para a percepção da “*nécessité de ne pas lâcher la réalité tout en souhaitant la voir pénétrée de signification*”¹⁰³, ou seja, a atribuição de sentidos à realidade não implica a sua anulação, argumento que conduz o crítico a seguinte conclusão: “[...] *le roman de l’avenir connaîtrait aussi bien une exigence de vérité dans la peinture de la réalité qu’une exigence de réalité dans la peinture de la vérité*”¹⁰⁴, ideia que vai ao encontro da definição de romance expressa por Zeraffa (1969, p. 35): “*l’art du roman serait l’art du perspectivisme*”¹⁰⁵, sugerindo que a realidade e a verdade se constituem por meio da perspectiva.

2.1. O romance psicológico francês e a influência de Dostoiévski

O romance do século XX, designado “romance moderno” por Rosenfeld (1969, p. 84), surge de “uma radicalização do romance psicológico e realista do século passado”, processo no decorrer do qual uma inversão significativa de sua estrutura é acarretada, notadamente, a partir da técnica da focalização, ao promover a aproximação da personagem à medida que amplifica sua “vida psíquica”, dando a conhecer, ao mesmo tempo, apenas uma fração do ser, ou seja, o que ocupa sua consciência durante os momentos narrados. Essa técnica compromete a abordagem ampla da personalidade da personagem, desconstruindo a noção de caráter que permite “definir” um indivíduo em sua “totalidade”. Assim, a focalização interfere não só nos seus “contornos exteriores, mas também nos limites internos”, assinala Rosenfeld (1969, p. 85), haja vista o inconsciente ter se tornado um elemento relevante para a constituição da “personagem moderna”, embora, paradoxalmente, impeça-a de se apresentar como uma personalidade acabada.

Mauriac (1928), discute, também, sobre a crise do romance, tratando, inevitavelmente, a respeito da constituição das personagens em função desse “inacabamento” mencionado acima. Inicialmente, o romancista situa o conflito no centro da questão, considerando a diminuição de sua intensidade um resultado da mudança da sensibilidade humana, conduzida pelo individualismo. Dado seu conservadorismo, para Mauriac (1928, p. 11), o papel do

¹⁰³ “Necessidade de não se desvencilhar da realidade à medida que deseja vê-la penetrada de significado” (Tradução nossa).

¹⁰⁴ “[...] o romance do futuro conheceria tão bem uma exigência de verdade em sua pintura da realidade que uma exigência de realidade na sua pintura da verdade.” (Tradução nossa).

¹⁰⁵ “A arte do romance seria a arte do perspectivismo.” (Tradução nossa).

romance é representar o homem no interior de um conflito e exemplifica com aqueles presentes em suas obras: “*conflit de Dieu et de l’homme dans la religion, conflit de l’homme et de la femme dans l’amour, conflit de l’homme avec lui-même*”.¹⁰⁶ No século XX, as mudanças decorrentes do progresso e da tecnologia, conseqüentemente, da industrialização e da urbanização, do capital e do trabalho, acarretam a extensão do conflito ao homem e a realidade devido à dissociação entre ambos: o indivíduo se encontra à deriva e sua existência não faz mais nenhum sentido. Segundo La Rochelle (1930 apud RAIMOND, 1985, p. 163), o conflito perde a sua força na medida em que o indivíduo passa a ser representado com base no seu isolamento nas grandes cidades, conseqüentemente “*il ne peut pas y avoir d’intrigue et d’accrochage entre les êtres quand ils ne vivent plus en petits groupes cohérents, animés d’illusions communes*”¹⁰⁷, a importância do conflito é minimizada pela relação do indivíduo com o espaço urbano, com o mundo, cujo intermédio é realizado pela consciência. Portanto, as causas do conflito são, igualmente, exteriores e envolvem o indivíduo por toda parte e por todo o tempo sem que ele tenha condições de afrontá-las, visto se encontrarem imbricadas no cerne da organização social. Por outro lado, Mauriac (1928, p. 41) assinala a perda do “*sens de l’indignation et du dégoût*”¹⁰⁸ na escrita romanesca, passando a predominar uma preocupação com o indivíduo em todos os seus aspectos.

Nesta esteira, o romancista destaca a nova tendência do romance do século XX, cuja abordagem do sujeito não lhe impõe uma lógica exterior a si mesmo, estabelecendo uma oposição com as personagens balzaquianas. Aliás, para Mauriac (1928), o interesse por um romance, a partir de então, é despertado exatamente por todas as características que o diferem de um romance de Balzac. A esse respeito, Zeraffa (1969, p. 69-70) posiciona-se de maneira intransigente:

*Il n’est pas de grand romancier des années vingt qui ne considère la société, au sens balzacien et naturaliste du terme, comme une totalité non signifiante, sinon absurde, repérable seulement au niveau de l’individu qui en subi la puissance aliénante et tente de se défendre, consciemment ou non, contre elle.*¹⁰⁹

Rosenfeld (1969, p. 81) discute, por sua vez, sobre o fato de “a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e

¹⁰⁶ “Conflito de Deus e do homem na religião, conflito do homem e da mulher no amor, conflito do homem com ele mesmo.” (Tradução nossa).

¹⁰⁷ “Não pode haver intriga e laços entre os seres quando eles não vivem mais em pequenos grupos coerentes, animados de ilusões comuns”. (Tradução nossa).

¹⁰⁸ “Senso da indignação e da repugnância”. (Tradução nossa).

¹⁰⁹ “Não houve grande romancista dos anos vinte que não considere a sociedade, no sentido balzaquiano e naturalista do termo, como uma totalidade não significativa, senão absurda, situável apenas ao nível do indivíduo que é submetido ao poder alienante e tenta se defender, conscientemente ou não, contra ela.” (Tradução nossa).

espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.” Desse modo, essa forma aparente, essa lógica “exterior” dão origem às personagens tipificadas, reduzidas a uma única paixão humana, o que, conforme Mauriac (1928), não deixa de ser um procedimento autêntico, visto certos indivíduos orientarem todas as suas ações em função de uma paixão predominante, reduzindo-se-lhe. Esta simplificação atende, ainda, ao intuito do romance naturalista de demonstrar a atuação das forças instintivas e hereditárias, representando, além disso, a superficialidade da vida do indivíduo em sociedade, segundo Raimond (1985).

Todavia, Mauriac traz à discussão Dostoiévski, contribuindo para a compreensão do confronto do romance francês com o russo, de sua inferioridade, em termos de complexidade, diante deste, tendo em conta o escritor russo apreender a sociedade por meio da ação do indivíduo que se lhe confronta com plena consciência da força que o extenua, ou apesar dela, conforme observa Zeraffa (1969), supracitado. Desta forma, ao contrário do que ocorre no romance psicológico francês, o romancista russo cria suas personagens sem julgamentos prévios a respeito de suas capacidades intelectuais ou tendências morais, evitando uma definição simplista, expressa por um único adjetivo, constituindo-as por meio de suas próprias contradições, fazendo delas “*des chaos vivants*”¹¹⁰ (MAURIAC, 1928, p. 51). A maneira de ser destas personagens não atende a uma ordem que as torna previsível; seu comportamento é marcado pela arbitrariedade, sendo movidas muito mais pelas circunstâncias que pelo caráter e, de acordo com Raimond (1985, p. 450), essa “*psychologie de la complexité*”¹¹¹, ao promover a imprevisibilidade das personagens por meio de sua incoerência, confere-lhes maior verossimilhança.

Em *Thérèse Desqueyroux*, no seguinte trecho, em que parece haver uma transição entre o pensamento de Bernard, focalizado internamente, e a focalização zero, o comportamento das personagens sugere a forma de sua composição, aludindo, nesse sentido, a uma certa metalinguagem: “[...] *Bernard était fier d’avoir réussi ce redressement; tout le monde peut se tromper; tout le monde d’ailleurs, à propos de Thérèse, s’était trompé – jusqu’à Mme de la Trave qui, d’habitude, avait si vite fait de juger son monde.*”¹¹² (MAURIAC, 1927, p. 133). Logo, Mme de la Trave age a partir da mesma óptica da qual é constituída, ou seja, uma personagem tipo, simplificada e que simplifica o outro como reflexo

¹¹⁰ “Caos vivos” (Tradução nossa).

¹¹¹ “Psicologia da complexidade”. (Tradução nossa).

¹¹² “[...] Bernardo sentia-se orgulhoso de ter conseguido essa reeducação; todo mundo pode se enganar: aliás, todo mundo se enganara a respeito de Teresa – até a sra. de la Trave, que em geral julgava tão facilmente as pessoas de sua roda.” (MAURIAC, 2002, p. 112).

de si, uma alma simples cuja apreensão do mundo é permeada por noções de certo e errado, da mesma forma que a imprevisibilidade de Thérèse reenvia à incoerência da qual também é feita.

Por outro lado, a ênfase no caráter, cuja descrição acentua suas características mais ordinárias, reúne as personagens em um grande grupo em vez de individualizá-las. Vale lembrar que as personagens tipo, de acordo com Zeraffa (1969, p. 24), deram conta da expressão da essência do ser durante um determinado momento da história, no entanto, a correspondência entre “*le rôle social d’un être et le multiple tumulte de sa vie intérieure*”¹¹³ deixa de existir, fazendo desse tipo de personagem e da intriga elementos limitantes para a representação do indivíduo no meio em que vive e das relações estabelecidas a partir dele. O crítico elucida, ainda, fundamentando-se em Lukács (1950), o fato de a contradição ser incorporada pelo herói romanesco, determinando sua visão de mundo, devido à veracidade de uma obra se sustentar na sua dimensão crítica, da mesma forma que o emprego de técnicas capazes de cingir “*une situation psycho-sociale dans toute sa complexité, toute sa profondeur, toute son ambiguïté*”¹¹⁴, segundo Zeraffa (1969, p. 25), contribui para seu valor estético.

Mauriac (1928, p. 67), por sua vez, enfatiza o fato de a unidade do ser se desintegrar à medida que nos debruçamos apenas ao que, de fato, lhe é natural, ou seja, o “*inconsistent*” e o “*informe*”¹¹⁵, impondo-se como “matéria”, objeto de estudo da escrita romanesca, apesar de se furtar a qualquer tentativa de ordenação. Por consequência, sob o seu ponto de vista, não é possível retratar o ser tal como ele é por meio de uma abordagem lógica, o que explica a complexidade das personagens não tipificadas. Nesse aspecto, a postura de Mauriac diante da realidade, transposta na forma da representação literária parece atender ao que Zeraffa (1969, p. 9) elucida da seguinte maneira: “*dans l’univers réel le romancier novateur trouve une matière, non un modèle. Il y découvre des structures, non des formes.*”¹¹⁶ Não se trata, pois, de “copiar” traços e dar forma a um ser, mas explorar sua substância, aquilo de que é feito, ou seja, pensamentos e sentimentos contraditórios, informes e inconstantes.

Contudo, para Mauriac (1928, p. 55), o desafio colocado ao romancista francês é justamente a necessidade de assimilar as técnicas dos romances estrangeiros que possibilitem explorar essa substância, enriquecendo o romance francês, sem perder de vista seu

¹¹³ “O papel social de um ser e o tumulto múltiplo de sua vida interior”. (Tradução nossa).

¹¹⁴ “Uma situação psico-social em toda sua complexidade, toda sua profundidade, toda sua ambiguidade”. (Tradução nossa).

¹¹⁵ “Inconsistente” e “Informe” (Tradução nossa).

¹¹⁶ “No universo real o romancista inovador encontra uma matéria, não um modelo. Descobri ali estruturas, não formas.” (Tradução nossa).

conservadorismo formal e propõe: “*laisser à [ses] héros l’illogisme, l’indétermination, la complexité des êtres vivants; et tout de même de continuer à construire, à ordonner selon le génie de [sa] race, - de demeurer enfin des écrivains d’ordre et de clarté*”¹¹⁷, isto é, conciliar a ordem francesa à complexidade russa. Raimond (1985, p. 455) explica essa associação, partindo da necessidade de mostrar a profundidade do indivíduo sem que esta mesma revelação anule o interesse por ela despertado: “[...] *si l’on n’éclaire pas l’ombre, rien ne prouve qu’il y a un abîme; et si on apporte trop de lumière, le gouffre cesse d’être impressionnant.*”¹¹⁸ Por esta razão, propõe, indiretamente, um equilíbrio entre a onisciência e o ponto de vista individual.

Neste ponto, elucidamos que o “ilogismo” se refere ao que Forster (1969, p. 54) denomina personagem “redonda” e que Zeraffa (1969, p. 29) define ser “*un véritable complexe humain dont les aspects sont peu à peu révélés, sur une longue durée, et qui offre au lecteur, à la fin du roman, une image à la fois totale et très particulière de l’homme*”.¹¹⁹ A personagem “plana”, ao contrário, tem sua representação limitada a características pontuais, revelando-se de imediato, o que torna inviável o aprofundamento de sua interioridade. Segundo o crítico, estas personagens, redondas e planas, são concebidas de modos distintos e, por isso, tendem a constituir formas romanescas igualmente distintas e argumenta, baseando-se em uma conclusão de Muir (1928 apud ZERAFFA, 1969, p. 31): “[...] *un roman de l’espace social ne peut être aussi celui du temps psychologique.*”¹²⁰ Destarte, o primeiro está voltado para a representação da complexidade das relações sociais, demonstrando de que maneira “*le réel social fait la vérité de l’individu*”¹²¹, o segundo se detém à complexidade da relação do indivíduo com a realidade em todas as suas esferas, inclusive a social, recusando ou sendo obrigado a estar inserido nestas relações, tendo em vista que “*ce réel n’est vrai qu’à travers la vérité d’un ‘caractère’*”¹²² (ZERAFFA, 1969, p. 47), ou seja, de um ponto de vista, de uma perspectiva. Por conseguinte, considerar a visão de mundo através das lentes da personalidade implica considerar que o inconsciente constitui a primeira e mais tênue camada desta lente, ademais “*une psychologie de l’inconscient court toujours le double risque de faire*

¹¹⁷ “[...] deixar aos [seus] heróis o ilogismo, a indeterminação, a complexidade dos seres vivos; e, ainda assim, continuar construindo, ordenando segundo o gênio de [sua] estirpe, - permanecer, enfim, escritores de ordem e clareza” (Tradução nossa).

¹¹⁸ “[...] se não se ilumina a sombra, nada prova que há um abismo; e se se traz luz demais, o abismo cessa de ser impressionante.” (Tradução nossa).

¹¹⁹ “Um verdadeiro complexo humano cujos aspectos são pouco a pouco revelados, em uma longa duração, e que oferece ao leitor, ao final do romance, uma imagem ao mesmo tempo total e muito particular do homem”. (Tradução nossa).

¹²⁰ “[...] um romance do espaço social não pode ser igualmente aquele do tempo psicológico.” (Tradução nossa).

¹²¹ “O real social faz a verdade do indivíduo”. (Tradução nossa).

¹²² “Esse real só é verdadeiro através da verdade de uma ‘personalidade’”. (Tradução nossa).

*trop de lumière ou de laisser trop d'ombre*¹²³, conforme Raimond (1985, p. 454). No romance analisado, Mauriac tende a manter os propósitos da protagonista encobertos, todavia, exatamente por situar o narrador mergulhado em sua consciência, por vezes, alguns pensamentos são explicitados de modo a comprometer o “não-dito” inerente ao texto literário.

Embora em *Thérèse Desqueyroux* predomine a ideia de romance do tempo psicológico, a narrativa não sacrifica, de todo, o espaço social, pois como evidencia o crítico, a realidade impelia a protagonista ao seu ato, sua insatisfação perante a vida era clara, todavia, Raimond (1985, p. 458) coloca em questão o que há de passivo e experimental na consumação de um crime que se produz mais do que é produzido: “[...] *elle le laisse d’abord se produire; par passivité puis par esprit d’expérimentation; enfin, elle est aspirée par lui.*”¹²⁴ Nesse sentido, o crítico discute a tragicidade enquanto elemento indispensável para a coerência da personagem, isto é, o ato funesto cometido pela personagem é, acima de tudo, circunstancial: os acontecimentos poderiam tomar outra forma, mas Thérèse não escaparia das forças das circunstâncias, como se, ao mesmo tempo, os movimentos do mundo respondessem a uma necessidade inconsciente da heroína, o que poderia sustentar a sua dificuldade em compreender o próprio ato, dada a impressão de não ter agido.

Raimond (1985, p. 414) discute, igualmente, acerca da psicologia da personagem, salientando que escritores como Proust, Gide, Martin du Gard e Bernanos, embora vinculados a “*un classicisme épris de composition, de logique, d’analyse*”¹²⁵, compreenderam, com base no conhecimento da literatura estrangeira, o quão comprometida era a lógica excessiva para a verdade da personagem, pois interferia na expressão de sua complexidade interior. Dada a tarefa do romancista de exaltar a profundidade do ser, deixando de se encarregar da sua coerência, e a mudança na abordagem do indivíduo, manifestada por meio do gênero romanescos, afirma o crítico, com base em considerações do filósofo Gabriel Marcel (1924), aponta para o fato de a crise do romance resultar de outra de maior amplitude, determinada pela problematização filosófica da ideia de indivíduo e, conseqüentemente, da ideia de caráter, ao passo que a tendência de retratar o herói em todas as suas contradições, corroborando a evolução do herói, foi impulsionada pela emergência dos estudos freudianos da psicologia humana.

¹²³ “Uma psicologia do inconsciente corre sempre o risco duplo de iluminar demais ou de deixar sombra demais”. (Tradução nossa).

¹²⁴ “[...] ela o deixa, de início, se produzir; por passividade depois por espírito de experimentação; enfim, é aspirada por ele.” (Tradução nossa).

¹²⁵ “Um classicismo tomado de composição, de lógica, de análise.” (Tradução nossa).

Devido ao posicionamento de Mauriac diante da composição da personagem, somos levados a refletir a respeito da premissa da arte poética expressionista: “a destruição de todo preceito que pudesse trazer dificuldade para a manifestação fluída da inspiração imediata. [...] a intolerância para com uma lei, uma disciplina e, ao contrário, a obediência às pressões emotivas do próprio ser”, de acordo com Micheli (2004, p. 80). Não se trata, porém, apenas de atribuir autenticidade à personagem, dada a evolução do indivíduo; ao contrário, vivenciando o seu tempo de forma mais intensa que os demais, os artistas tomam consciência da insuficiência dos métodos de criação anteriores, sendo levado a propor, neste caso, uma nova abordagem literária do indivíduo. No entanto, para Mauriac, a percepção do bloqueio “às pressões emotivas do próprio ser” se dá por meio de uma sensibilidade artística constituída, também, pelas leituras do autor russo, portanto o ilogismo da personagem, a sua contradição podem ser considerados um ponto de encontro entre Mauriac, Dostoiévski e o Expressionismo. Em se tratando da mentalidade expressionista, esse argumento é reforçado ao se levar em conta a descrição de Martini (1948, p. 70 apud FLEISCHER, 2002, p. 68) a respeito do eu lírico retratado na poesia expressionista: “[...] este Eu não era sentido como uma unidade orgânica, regida por leis, coesa, e sim como um caos de contradições interiores e contrastes dilacerantes.”

A contradição, com efeito, é uma marca dos heróis mauriacianos, sendo determinante para a configuração do conflito na narrativa, ao ponto de algumas obras dedicarem parte relevante de sua extensão à tentativa de elucidar atos e pensamentos incoerentes; *Le noeud de vipères* e *Thérèse Desqueyroux* são dois grandes exemplos. Outro aspecto formal, que reforça o diálogo proposto nesta pesquisa, determina-se pela organização da narrativa, disposta em episódios substanciais, característica peculiar da escrita romanesca de Dostoiévski. Segundo Hauser (1995, p. 883), o romancista russo contribuiu, previamente, para a forma do “romance expressionista” ao promover a “abolição da continuidade em favor de uma série de episódios substanciais, expressivos, mas combinados à maneira de um mosaico”. O mosaico denota a construção do sentido a partir da ideia de conjunto, embora cada episódio selecionado estabeleça uma relação de autonomia com os demais. Neste sentido, Döblin (2017, p. 95) afirma que obras semelhantes as de Homero, Cervantes, Dante e Dostoiévski, em suas devidas proporções, “mostram como cada momento se justifica por si mesmo, como cada instante de nossa vida é uma realidade completa, perfeitamente acabada.” Nesta esteira, Majault (1946, p. 91-92) observa, a propósito da obra do romancista:

Muriac prendra ses héros à l'heure même où ils commencent de vivre l'événement pour les lâcher dès que celui-ci perdra forme et valeur. En bref,

*il s'agit de découper dans l'épaisseur et la durée d'une existence, le ou les épisodes marquants capables d'éclairer et d'expliquer les attitudes et les mouvements d'un être immobilisé à un tournant de sa course.*¹²⁶

Trata-se, claramente, de formas semelhantes de estruturar a narrativa, dando visibilidade para os acontecimentos que contribuiram para a formação do indivíduo tal como ele se encontra. Nesta esteira, Hauser (1995, p. 883) ressalta, ainda: “a narrativa recua em favor da explicação, da análise psicológica e da discussão filosófica, e o romance converte-se numa coleção de cenas dialogais e monólogos internos a que o autor adiciona um acompanhamento de comentários e digressões.” Considerando que a descrição dos procedimentos narrativos empregados por Dostoiévski compreende a técnica empregada no romance *Thérèse Desqueyroux*, guardado o estilo de cada autor, Mauriac herdou do romancista russo o método de composição da personagem, inspirando-se na estrutura de sua forma. Logo, essa constatação elucida as relações entre a forma do romance mauriaquiano e aquela que deu origem aos desdobramentos do romance expressionista.

Esse intermédio exercido por Dostoiévski se torna ainda mais importante na medida em que sua obra romanesca renunciou o movimento expressionista, conforme Dias (1999, p. 13), em decorrência do tratamento da “experiência abismal do ser” ao abordar suas “condições patológicas e [os] estados psicológicos extremos”, características que atendiam à expressão do desespero, enquanto estado de alma extremo, condição espiritual imposta ao indivíduo finissecular. Estes estados excessivos determinaram a “atmosfera psicopatológica” do movimento, manifestando-se, de acordo com Dias (1999, p. 22), “pelo fervor, pela histeria e intoxicação, pelo frenesi dionisíaco, enfim, por uma entrega a estados extremos de tensão como o desespero, o êxtase, as sensações hiperbólicas, o grito dilacerador.”

Furness (1990, p. 67) também faz menção à influência que Dostoiévski exerce sobre o Expressionismo, ao tecer um comentário a respeito da obra do escritor alemão Jacob Wassermann: “[...] a anormal intensidade de muitas das personagens na obra de Jacob Wassermann parece uma reminiscência da qualidade dostoiévskiana de muitas obras escritas dos expressionistas [...]” Vale lembrar que à obra de Nietzsche, outro precursor da mentalidade expressionista, estava implicada a de Dostoiévski, “sobre quem o filósofo diz ser o único psicologista com quem tinha algo a aprender.” (GONÇALVES, 2002, p. 710). A

¹²⁶ “Mauriac tomará seus heróis no exato momento em que começam a viver o acontecimento para soltá-los assim que este perder forma e valor. Em suma, trata-se de recortar na espessura e na duração de uma existência, o ou os episódios marcantes capazes de elucidar e explicar as atitudes e os movimentos de um ser imobilizado na curva de sua corrida.” (Tradução nossa).

influência do romancista para os artistas expressionistas se sucedeu, principalmente, por meio da disseminação de suas obras na Alemanha, nos primeiros vinte e cinco anos do século XX.

Assim, enquanto as descrições interessavam aos naturalistas, aos expressionistas interessava a forma intensa pela qual os conflitos individuais e sociais eram apresentados a partir da perspectiva psicológica da personagem, haja vista, segundo Gonçalves (2002, p. 710), a “necessidade, não mais da manutenção da descrição que não apreende o estado do ser, nem da sublimação que aponta para o inefável do ser, mas, sim, de apreender o próprio ser no seu movimento mais humano.” A apreensão desse movimento ocorre no centro da experiência subjetiva, dessa forma, sendo a subjetividade uma substância descontínua, isso explica a sua “fuga” do inteligível e a conseqüente deformação como representação da descontinuidade e das tensões em estado extremo. Considerando, de acordo com Zeraffa (1969, p. 49), que, “*de James à Faulkner*”, o indivíduo romanesco se mantém passivo, a descrença na legitimidade de sua ação influencia diretamente este seu posicionamento diante da realidade. No que concerne à literatura francesa, esse posicionamento do herói, conforme o crítico, busca exprimir que:

[...] *la vie est ‘impossible’ dès lors que la conscience, les valeurs, la société sont des mondes discontinus et incohérents. Aussi les verra-t-on [les romanciers français] chercher (avec talent) des compromis entre le passé et le présent, entre le récit classique et la nécessaire expression de l’incertitude, de la mouvance des êtres.*¹²⁷ (ZERAFFA, 1969, p. 104).

Nesse sentido, Zeraffa (1969, p. 117) salienta que a crítica romanesca, a partir de Joyce e Proust, passa a evidenciar uma contradição que determina a “*vérité de l’homme consciente du XX^e siècle*”¹²⁸: ao mesmo tempo em que a decomposição da consciência era bem acolhida sob o fundamento da “*dispersion et [de] l’imprévisibilité du mental*”¹²⁹, a dissolução do indivíduo, a sua desorientação eram refutadas em função da suposta unidade e coerência do ser. Segundo o crítico, sendo ambas as características encontradas tanto na forma quanto no conteúdo das obras desses escritores, esta abordagem se autossupera ao propor o questionamento da coerência do indivíduo para, ao final, sugerir a sua possibilidade.

Mauriac se compromete, pois, em sua composição romanesca em figurar essa impossibilidade da vida, esse conflito que não exige necessariamente uma intriga complexa, porque se detém na própria complexidade do ser que precisa se tornar o que é. Outrossim,

¹²⁷ “[...] a vida é ‘impossível’ desde que a consciência, os valores, a sociedade são mundos descontínuos e incoerentes. Assim, ver-lo-emos [os romancistas franceses] procurar (com talento) compromissos entre o passado e o presente, entre a narrativa clássica e a necessária expressão da incerteza, do movimento dos seres.” (Tradução nossa).

¹²⁸ “Verdade do homem consciente do século XX”. (Tradução nossa).

¹²⁹ “Dispersão e da imprevisibilidade do mental” (Tradução nossa).

Zeraffa (1969) destaca um ponto característico da escrita mauriaquiana, cujo estilo é determinado justamente pela necessidade de exprimir a contingência do mundo estendida à alma do herói. A conservação da intriga, por exemplo, não o impede de tanto, haja vista definir-se como uma marca da narrativa convencional e que antecede esta nova concepção da personagem à qual o romancista se associa. Portanto, a composição do romance permite que a exploração da consciência seja associada a uma intriga, conservando, acima de tudo, a clareza da linguagem.

2.2. Breve caracterização da forma do romance do século XX

Em virtude da contextualização dos fatores que incidiram no processo de evolução do romance e da explicitação do partido assumido por Mauriac, cuja produção é contemporânea a este processo, torna-se evidente o fato de a literatura em prosa do novo século, designada “ficção modernista” por Lodge (1989, p. 394), ter se afirmado por meio do experimentalismo e da inovação formal. Diante desse contexto de renovação artística, vale lembrar, antes de tudo, que a literatura francesa desse período não aderiu à nomenclatura “moderno” ou “modernista”, tendo em vista que, segundo Laurent (2010, p. 385), o conceito de modernismo enquanto “*catégorie à la fois historique et esthétique [...] n’a jamais véritablement été reprise dans les études culturelles françaises, y compris dans l’école actuelle d’histoire culturelle et intellectuelle du XX^e siècle ou en sociologie de la littérature ou des arts [...]*”¹³⁰. Não obstante, o crítico assinala que apesar da noção de modernismo ser mais frequente na crítica literária e artística de produções originárias de países anglófonos, não há nada que pontue sua exclusividade; ao contrário, o surgimento do modernismo se deve, principalmente, ao contexto cosmopolita do início do século XX:

*À cause des circulations permises par la distribution géographique planétaire de la langue anglaise, mais aussi et surtout à cause de la position centrale qu’a longtemps tenue Paris dans la consécration littéraire et artistique mondiale, le ‘modernisme’ est, à l’instar de nombreux autres mouvements culturels, une sensibilité d’emblée transnationale.*¹³¹
(LAURENT, 2010, p. 386-387).

¹³⁰ “Categoria ao mesmo tempo histórica e estética [...] não foi verdadeiramente retomada nos estudos culturais franceses, inclusive na escola atual de história cultural e intelectual do século XX ou em sociologia da literatura ou das artes [...]” (Tradução nossa).

¹³¹ “Por causa das circulações permitidas pela distribuição geográfica planetária da língua inglesa, mas também e, sobretudo, por causa da posição central que, durante muito tempo, conservou Paris na consagração literária e artística mundial, o ‘modernismo’ é, como numerosos outros movimentos culturais, uma sensibilidade, de antemão, transnacional.” (Tradução nossa).

Deve-se relevar, especialmente, o fato de Paris ter abrigado artistas e escritores britânicos e americanos que inevitavelmente integraram a produção literária francesa, seja pela sua contribuição individual, pela maneira como influenciavam outros escritores, seja pelo modo como a experiência na capital interferia em suas obras na medida em que propiciava essa sensibilidade transnacional.

Em se tratando do romance, Rosenfeld (1969, p. 80) estabelece um marco para o gênero romanesco no século XX, mencionando escritores franceses: “o romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” Para o crítico, o modernismo se impõe à medida que a perspectiva é abolida, haja vista a arte se desvencilhar da necessidade de estruturar as obras no espaço e no tempo, superando a ilusão de realidade e a cronologia. A relevância deste argumento consiste não apenas na delimitação do marco, guardados os devidos parâmetros utilizados pelo crítico, mas, sobretudo, pelo emprego do adjetivo “moderno” para se referir à produção de uma seleção de artistas, dos quais dois são franceses. Não obstante, o fato a ser considerado é que o romance evoluiu, de maneira geral, para a mesma direção em vários países, inclusive na França, direcionando-se para a exploração da consciência do indivíduo a partir de preceitos que absorveram a “forma do pensamento”.

Sob esse prisma, em seu ensaio “A linguagem da ficção modernista”, Lodge (1989) destaca que grande parte das novas proposições decorrentes da inovação do gênero romanesco tem origem no interesse despertado pela consciência, pela atenção voltada à atividade psíquica do indivíduo, o que interfere na forma tradicional de narrar, visto a narrativa não ser mais determinada pela objetividade dos fatos que, por sua vez, dissolve-se na ambiguidade de uma narração introspectiva, analítica, reflexiva e, até mesmo, divagante. Para Lodge (1989, p. 394), um “fluxo constante de experiência” submerge o leitor na ficção, sendo que este deve organizá-la, seja pela associação dos fatos e acontecimentos, seja pela dedução do que está implícito na narrativa, ao passo que o destino das personagens, ao final, deve ser igualmente deduzido, dado a ficção modernista não ter a pretensão realista de oferecer uma representação total, absoluta e causal dos destinos das personagens ou do próprio enredo.

Em contrapartida, procedimentos de “ordenação estética”, conforme assinala Lodge (1989, p. 394), reforçam a narrativa, em termos estruturais, como “a alusão ou imitação de modelos literários ou arquétipos míticos, ou a repetição-mais-variação de motivos, imagens, símbolos, técnica muitas vezes chamada de ‘ritmo’, ‘leitmotiv’ ou ‘forma espacial’.” A unidade temporal da narrativa furta-se da linearidade cronológica, pois o tratamento do tempo

obedece, antes, à ordem com que os fatos são retomados. A instância narrativa, por fim, rejeita a onisciência, grande característica do romance tradicional, libertando-se, por consequência, das intervenções do narrador à medida que preza pelo ponto de vista das personagens, restrito a visões singulares do mundo.

O movimento de introversão, resultante desse interesse pela consciência, conduziu a evolução do romance para duas tendências, conforme aponta Fletcher e Bradbury (1989, p. 333): a de se tornar independente do “mundo material” e a de “explorar com maior liberdade e intensidade o fato da vida e das ordens da consciência moderna”. Essa independência e liberdade conduzem de tal forma a escrita romanesca – e a arte, de maneira geral – que, para Zeraffa (1969, p. 27), o único modo de compreender as novas produções era considerar “*l’interprétation subjective du réel comme une véritable catégorie esthétique*”¹³², tendo em vista, também, o fato de a forma e o sentido do romance se tornarem dependentes das relações complexas que unificam uma obra a uma consciência.

Deste processo se originou, com Proust e Gide, para citar duas referências emblemáticas, o que podemos chamar de metarromance, fazendo do conteúdo uma projeção da própria forma, ou seja, o gênero se faz representação literária dos próprios mecanismos internos, sendo esta uma de suas grandes temáticas, como enfatizam Fletcher e Bradbury (1989). Este “subgênero” culmina em um procedimento que oscila entre a representação de uma realidade existente, necessariamente exterior à própria arte, e a construção de uma realidade interna, isto é, uma escrita cuja coerência consiste no seu caráter autotélico. Sob a mesma perspectiva de Lodge (1989), os críticos chamam a atenção para o fato de que a consequente imersão do leitor na forma atribui um cunho simbolista a esta ficção, uma vez que o enredo não se limita a descrever uma realidade dada, mas exige a “participação” do leitor na construção dos sentidos, a começar da associação da forma ao conteúdo. As personagens, por sua vez, sugerem a atuação no processo mesmo de que são feitas, de maneira que a experiência e a forma se criem mutuamente, pois, conforme os críticos, “é nos delicados cruzamentos entre as pretensões de totalidade formal e da contingência humana que encontramos algumas das principais táticas e estéticas da ficção modernista.” (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 325).

Esta postura de tomar a representação literária do mundo como criação de uma nova realidade reenvia a um lema do movimento expressionista, contido no famoso programa de

¹³² “A interpretação subjetiva do real como uma verdadeira categoria estética” (Tradução nossa).

Kasimir Edschmid, pronunciado em 1917, de que “a realidade tem de ser criada por nós.” (EDSCHMID, 1982, p. 46 apud SCHEIDL, 1996, p. 46). O escritor alemão afirma, ainda:

Tem de ser determinado o sentido do objecto. Não se pode contentar com o facto acreditado, imaginado ou anotado, necessário se torna reflectir, de forma clara e não falseada, a imagem do mundo. Mas esta imagem está só dentro de nós. Assim todo o espaço do artista expressionista se torna visão. Ele não vê, ele olha. Não descreve, tem vivências. Não reproduz, dá forma. Ele não retira, ele busca. Já não existe o encadeamento dos factos: fábricas, casas, doença, prostitutas, grito e fome. Agora há a visão de tudo isso.

O romance modernista parece obedecer aos mesmos ideais e, em certa medida, promove uma visão capaz de abranger toda uma experiência coletiva pela sua singularidade, fazendo dos fatos e do caráter acidental que os governa, uma teia complexa de impressões subjetivas. Outrossim, sendo o herói do romance uma existência singular, reproduzida a partir da realidade, não deixa de figurar os impasses coletivos, de ordem social, político e cultural, por meio de tensões e conflitos, estabelecendo, desta forma, seu contato com o mundo. Por conseguinte, a substituição do conflito pela experiência imediata do indivíduo, nos romances do início do século XX, resulta da rejeição à descrição realista que, de acordo com Raimond (1985), era criticada por se iludir com a pequenez dos acontecimentos da vida cotidiana, reduzindo e deformando o homem. Deformação, evidentemente, não empregada no sentido expressionista do termo, que deforma para melhor demonstrar, sobretudo a veracidade interna; mas, ao contrário, uma deformação que anula a essência do indivíduo e não exalta sua vivência, atribuindo-lhe uma forma interior, de acordo com seus anseios, sentimentos e impressões que, além de demonstrar a maneira como o mundo é apreendido pelo sujeito, determinam o como a realidade é experimentada e internalizada por ele.

Ao evoluir em direção da libertação da forma, o romance nas primeiras décadas do século XX deixa, paradoxalmente, de representar de maneira realista a superfície do mundo, o modo pelo qual os fatos se desenrolam, para torná-lo, em contrapartida, “mais verdadeiro em relação ao sentimento da vida”, conforme assinala Fletcher e Bradbury (1989). Por consequência, a profundidade do ser é retratada tal como não se é possível vislumbrar sem o intermédio dos artifícios da escrita, haja vista ser moldada para a representação da percepção do mundo, assumindo, muitas vezes, o que está mais próximo de ser o “formato” da consciência, isto é, o romance promove “a inclusão da ficção dentro do fluxo da consciência humana”, incorporando a sua forma. (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 334). Em virtude desta inclusão, o gênero romanesco absorve “a consciência do caráter efêmero e descontínuo

da realidade moderna, da evanescência [sic]¹³³ da personalidade, da sequência desordenada do tempo”, como apontam Fletcher e Bradbury (1989, p. 336), afirmando-se como realização artística por meio da ênfase nos meios que concretizam essa autoconsciência. Denominado “romance de introversão estética”, por Fletcher e Bradbury (1989, p. 338), nesse sentido, a consciência por si só apresenta um caráter estetizante, isto é, “uma espécie de visão poetizada, subjetiva, em que todos nós [...] vivemos, um estado incondicionado de elevada divagação e percepção semelhante à condição do artista,” de modo que tanto a estética da consciência quanto a da arte são exploradas simultaneamente e convergem para a autonomia do universo romanesco a fim de sustentar a obra na realidade de sua própria criação. Destarte, superando a narração, esse procedimento atinge um “realismo superior”, de acordo com Fletcher e Bradbury (1989, p. 334), tendo como ponto de partida a desmaterialização do mundo e a transcendência das técnicas realistas, reforçados pela inclinação do romance modernista ao poético. Rosenfeld (1969, p. 91), denomina esse mesmo processo de “desrealização”, mencionando Franz Marc, um pintor expressionista, para justificar a tentativa de apreender o que é ocultado pela realidade, ou seja, “a essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos.”

Thérèse Desqueyroux, embora permaneça um romance de enredo, incorpora a introversão como sua estrutura, de maneira que as ações da protagonista sejam, antes de tudo, pensamentos, além de apresentar a liberdade do romance modernista de “ser mais poético” e “mais verdadeiro em relação ao sentimento da vida”. (FLETCHER; BRADBURY, 1989, p. 338), uma vez que os fatos são articulados pela experiência e conseqüente evolução da personagem, muito mais que pela ideia de destino. Labouret (2013, p. 45), ao tratar da *Recherche* de Proust, assume semelhante posicionamento: “[...] *une écriture poétique est plus sûre d’atteindre la réalité profonde de l’existence qu’un récit réaliste, condamné à être superficiel, pauvrement linéaire*”¹³⁴, logo é justamente o trabalho com a linguagem que permite ampliar a dimensão do discurso e, conseqüentemente, atingir níveis profundos da realidade humana. Por outro lado, essa tentativa de descrição encerra o próprio fracasso da expressão ao mesmo tempo em que são os “*données immédiates de la conscience*”¹³⁵, expressos por meio do monólogo interior, segundo Raimond (1985, p. 168), os responsáveis

¹³³ Este substantivo não consta no dicionário, portanto, deveria vir entre aspas.

¹³⁴ “[...] uma escrita poética atinge mais certamente a realidade profunda da existência que uma narrativa realista, condenada a ser superficial, pobremente linear” (Tradução nossa).

¹³⁵ “Dados imediatos da consciência” (Tradução nossa).

pelo alcance dessa profundidade. O crítico salienta, inclusive, o fato de essa técnica narrativa ter se configurado como o meio de introdução da poesia ao gênero romanesco.

Quanto a Mauriac, empenhado em ampliar o conhecimento do homem, das paixões humanas, promove, para tanto, uma investigação poética da consciência profunda de seus heróis e dos dramas existenciais por eles vivenciados. Sendo assim, o caráter poético, que caracteriza sua prosa, manifesta-se no modo como a linguagem prosaica recorre à metáfora, muitas vezes plenas de lirismo, para figurar a angústia e o desespero. Na passagem seguinte, por exemplo, o cunho poético da metáfora responde à expressão de um devaneio, no qual se sobressai mais a esperança em poder amar sinceramente que uma mera ilusão da protagonista: “[...] *mais toute l’existence de Thérèse tournait autour de ce soleil visible pour son seul regard, et dont sa chair seule connaissait la chaleur. Paris grondait comme le vent dans les pins. Ce corps contre son corps, aussi léger qu’il fût, l’empêchait de respirer [...]*”¹³⁶ (MAURIAC, 1927, p. 151-152). Considerando a interdição de acesso aos demais cômodos da casa e o impedimento de caminhar do lado de fora em razão de uma sequência de dias chuvosos, a pessoa amada é figurada na forma de um sol que, ao simbolizar a vida, concretiza um estado de alma, ou seja, a esperança, haja vista a certeza de terminar os dias em Argelouse, confrontar-se com todas as incertezas de Thérèse. À cidade de Paris é incorporado o sussurro dos pinheiros, porém, esse sussurro é um convite à liberdade, perdendo a conotação sombria da natureza que vela por almas mortas em vida. A recorrência das sibilantes, no trecho destacado, promove, por sua vez, a fusão da forma e do conteúdo para a reprodução do barulho do vento.

Nesta outra passagem, a protagonista está prestes a se suicidar, pela ingestão de substâncias tóxicas, enquanto um estado de extrema angústia é retratado poeticamente, diante da visão do ambiente externo: “*La fenêtre était ouverte; les coqs semblaient déchirer le brouillard dont les pins retenaient entre leurs branches des lambeaux diaphanes. Campagne trempée d’aurore. Comment renoncer à tant de lumière?*”¹³⁷ (MAURIAC, 1927, p. 141). Inicialmente, a ideia de visão é materializada pela abertura da janela, a subjetividade se destaca pelo emprego do verbo “parecer” e, manifestamente, da focalização interna, fazendo ressoar na interrogação, a voz da personagem pela coincidência com seu pensamento, isto é, não há nenhum traço evidente da voz narrativa na frase. A comparação realizada com o verbo

¹³⁶ “[...] mas toda a existência de Teresa girava ao redor desse sol visível unicamente ao seu olhar, e de que somente a sua carne conhecia o calor. Paris sussurrava como o vento nos pinheiros. Esse corpo junto ao seu corpo, por mais leve que fosse, impedia-a de respirar [...]” (MAURIAC, 2002, p. 126).

¹³⁷ “A janela estava aberta; os galos pareciam rasgar o nevoeiro, de que os pinheiros retinham entre seus ramos pedaços diáfanos. Campo úmido de aurora. Como renunciar a tanta luz?” (MAURIAC, 2002, p. 118).

“parecer” sugere uma metáfora, a do rasgo, tendo em conta o nevoeiro aparecer, com efeito, em pedaços. Na sequência, a metáfora da paisagem mergulhada pela aurora deslocada em metonímia reforça a intensidade desse nevoeiro, representado pelo momento do dia em que ocorre, e com ele a ausência de clareza e entendimento do que se está prestes a fazer. O nevoeiro também é contrastado com a luz física implicada na palavra “aurora”, confundida à lucidez expressa pela palavra “luz”, além de apontar para a vida que está em jogo, de modo que a expressão do desespero consista exatamente nesse estado contraditório de saber o que se faz, sem saber se deve, de fato, fazê-lo. A aurora denota, ainda, o momento crepuscular entre a vida e a morte, o que diz muito sobre o fato de as metáforas poéticas, na obra de Mauriac romperem com uma representação estritamente mimética das situações, ao passo que propiciam o “realismo superior” mencionado. Concorrem, igualmente, para a desmaterialização do mundo e da transcendência das técnicas realistas ao fazer uso de uma forma que se mantém nos limites do romance tradicional.

A propósito dos romances e contos do escritor alemão Thomas Mann, Kuna (1989, p. 370) afirma não ser interesse da literatura moderna suscitar “as nossas faculdades racionais e nossa necessidade instintiva de proceder a juízos morais”, e Mauriac (1928, p. 51) comenta com ironia essa necessidade, justificando, desta forma, o sucesso do gênero romanesco: “*au vrai, nous avons un tel goût de juger notre prochain [...] que là est sans doute une des raisons qui fait le succès du genre romanesque: il nous propose des hommes et des femmes sur la valeur desquels nous sommes sûrs de ne pas nous tromper*”¹³⁸; a literatura moderna, ao contrário, empenha-se em suscitar “nossa inteligência e nosso senso refinado do paradoxo humano.” (KUNA, 1989, p. 370). Sousa (1997, p. 43) acrescenta que, ao promover “o estranhamento perante a realidade, representada através de uma perspectiva múltipla”, o romance do século XX não mais suscita a imaginação do leitor que se reconhece na obra, em contrapartida, provoca a necessidade do pensamento, de um posicionamento crítico como forma de resistir reflexivamente à passividade que, muitas vezes, a realidade impõe. Em suma, como resultado do espírito criativo da época, de maneira geral, tanto o romance, nas primeiras décadas do século XX, quanto a estética expressionista se direcionavam à exploração das inúmeras perspectivas pelas quais se é possível apreender o mundo e a si mesmo, exigindo um processo de apreensão voluntário e consciente das obras.

¹³⁸ “Na realidade, nós temos um tal gosto de julgar nosso próximo [...] consistindo, sem dúvida, em uma das razões que fazem o sucesso do gênero romanesco: ele nos propõe homens e mulheres com base em valores sobre os quais estamos certos de não nos enganarmos” (Tradução nossa).

3. O EXPRESSIONISMO E SUAS MANIFESTAÇÕES NA LITERATURA

Ao empregarmos alguns aspectos da arte expressionista para a realização da análise do romance *Thérèse Desqueyroux*, estabelecendo, inclusive, uma relação entre a forma como a heroína é constituída e o espírito e as ideias expressionistas, propomos uma breve apresentação dos principais fatores que influenciaram o desenvolvimento do Expressionismo, enquanto movimento artístico, e suas manifestações na literatura, haja vista esses fatores contribuírem para a fundamentação de certos argumentos. No entanto, a complexidade do movimento demanda, por si mesma, a evidência de algumas características a fim de esclarecer, sobretudo, a dificuldade de defini-las e classificá-las.

3.1. Linhas gerais da vanguarda expressionista

Embora tenha se originado da confluência da expressão de artistas provenientes de diferentes países, visto constituir o espírito da época, o Expressionismo tomou forma na Alemanha. Artistas como Strindberg, dramaturgo sueco; Edvard Munch, pintor norueguês; Vicent van Gogh, pintor holandês; Cézanne e Matisse, pintores franceses; Dostoiévski e Kandinsky, romancista e pintor russos, além de Friedrich Nietzsche, filósofo alemão, despertaram de formas diversas, na Alemanha do pós-guerra, a “eterna atração pelo que é obscuro e indeterminado, pela reflexão especulativa e obsedante chamada *Grübelei*, que resulta na doutrina apocalíptica do expressionismo”, conforme Eisner (1985, p. 17). Os alemães atuam, na realidade, de acordo com Furness (1990, p. 8), como “catalisadores” desse espírito, o que invalida a ideia de um movimento genuinamente alemão, pois, ao contrário, todas essas influências, consideradas suas proporções, “*interdisent de faire de l’expressionnisme un phénomène intrinsèquement allemand.*”¹³⁹ (GLIKSOHN, 1990, p. 57).

Os impulsos que desencadeiam as produções artísticas e filosóficas dos artistas mencionados e, principalmente a convergência delas, refletem o processo atravessado pela sensibilidade do indivíduo frente ao surgimento de uma nova forma de viver e sobreviver. Portanto, o século XIX, marcado por introduzir a modernidade a partir da Revolução Industrial, é encerrado com grande inquietação quanto às consequências da evolução e do progresso para o pensamento e a vida dos homens. O homem do século XX se depara com uma realidade que lhe impõe exílio, fazendo do seu âmago lugar de desterro e, por

¹³⁹ “Impedem fazer do expressionismo um fenômeno intrinsecamente alemão.” (Tradução nossa).

consequência, de sua vida interior, um campo de significativas explorações e descobertas. O período finissecular é marcado, com efeito, por um processo de desarticulação do indivíduo com a realidade; ele não mais vive sob o amparo e consolo das circunstâncias, mas, apesar do seu desamparo. Diante da ascensão e consolidação da sociedade burguesa, industrial e capitalista, fundada sobre a exploração do trabalho, o contato do indivíduo com suas aspirações mais íntimas, com seus desejos mais verdadeiros, perde-se na submissão de viver em função de uma ideologia social cujas exigências decompõem seus anseios em angústias, impossibilitando qualquer reconhecimento na ordem do mundo em que se encontra.

No campo da filosofia, despontou, em diferentes orientações, de acordo com Souza (2002, p. 87), “um mal-estar que advém do descompasso entre as promessas da razão moderna e a realidade tal como ela efetivamente se dá”. Com efeito, o intenso progresso científico e tecnológico, que promoveu grandes e significativas mudanças tais como a superpopulação das cidades, devido ao processo de industrialização, foi responsável por desencadear a miséria, a desigualdade e a alienação do homem em face do trabalho. Desta forma, de acordo com o crítico, a mesma razão que orienta os rumos da humanidade, acarreta, simultaneamente, a desestabilização de certezas até então consolidadas e uma vez que “este universo insuportavelmente incerto representa a alma da concepção expressionista do homem”, como enfatiza França (2002, p. 122), a inquietação se torna um elemento determinante da existência individual.

O Expressionismo emerge, inelutavelmente, deste clima de tensão que assolava a Europa, desta atmosfera intimidante, insurgindo-se ao materialismo, à não-espiritualidade e à desumanização do homem provenientes desta crise. Destarte, diante de uma sociedade, cujos valores se concentram na propriedade de bens materiais, segundo Gliksohn (1990, p. 17), “*les expressionnistes auraient ainsi essentiellement pour cible les certitudes hypocrites du conformisme bourgeois*”.¹⁴⁰ Nesta esteira, considerando a arte se mostrar como a grande catalisadora dos fatores que interferem na sensibilidade humana, sendo a primeira a difundir as mudanças na maneira de apreender o mundo, o Expressionismo é estimulado pela percepção do estado de desolamento do homem em meio às suas contradições, a essa “condição ziguezagueante do ser ante o impasse da nova era”, segundo Gonçalves (2002, p. 710). O crítico compara a agonia do indivíduo moderno diante da impossibilidade de apreensão de si àquela que, no Barroco, resultou na expressão contraditória do ser, desta vez, em um contexto de progresso e desenvolvimento.

¹⁴⁰ “Os expressionistas teriam, assim, essencialmente como alvo as certezas hipócritas do conformismo burguês.” (Tradução nossa).

Denominado de diferentes maneiras: “estética da dissonância” (FLEISCHER, 2002, p. 146), “*esthétique de la tension, voire du paroxysme*”¹⁴¹ (BIRNAZ, 2006, p. 78), “*arte de oposição*” (MICHELI, 2004, p. 60, grifo do autor), “manifestação de contestação de uma era” (D’AMBROSIO, 2002, p. 104), “revolta humana tardia” (BABLET; JACQUOT, 1984, p. 34 apud FRAGA, 1998, p. 22), o Expressionismo traz em seu cerne o ideal de revolução, firmando-se como um movimento de vanguarda. Desse modo, centrado no ideal de transformação do mundo pela arte, propõe-na como um elemento revolucionário frente a um desenvolvimento científico, marcado pela racionalidade instrumental e técnica, e que, somado às disputas políticas de poder do fim do século XIX, levou à Primeira Guerra Mundial e aos horrores acometidos contra a humanidade, fazendo do progresso científico um elemento de destruição e morte. Ademais, a guerra promove o fortalecimento do Expressionismo ao impulsionar a manifestação de “uma consciência unificada diante dos horrores e perigos iminentes”, conforme Dias (1999, p. 14). Este fator incide diretamente na consolidação das formas de expressão do movimento, uma vez que “êxtase, grito, revolução da linguagem, protesto do espírito cheio de fé contra a civilização decadente”, destaca Dias (1999, p. 15), exprimem o transtorno do indivíduo diante desse clima de ameaças. Sendo assim, apesar de “as extravagâncias e os exageros” se tornarem evidentes em períodos de degradação, conforme Benjamin (1975 apud DIAS, 1999, p. 25), revelam-se no campo das artes como formas de resistência, além de incorporarem às obras a consciência de seu próprio “poder de transformação”. No entanto, Dias (1999, p. 38) assinala a insuficiência da arte expressionista, enquanto “força libertária”, devido à ““revolução”” almejada escapar ao plano da realidade pela maneira internalizada com que se efetivou.

No âmbito das artes, as mudanças mencionadas desencadearam, conforme Gonçalves (2002), diversos outros movimentos como o Naturalismo, o Impressionismo, o Simbolismo, o Neo-Romantismo, a *Art Nouveau* e o Futurismo, propondo, cada um à sua maneira, uma postura diante da reconfiguração por que passava o mundo, estendida aos valores humanos. Surgidos na França, os quatro primeiros movimentos precederam o Expressionismo, imergindo, por um lado, o homem no “aprofundamento da aproximação da superfície das coisas” e, por outro, no “ultrapreciosismo decadentista”. (GONÇALVES, 2002, p. 709). O movimento se contrapunha ao Naturalismo, pela sua objetividade acentuadamente científica, e ao Impressionismo, por exaltar, de um lado, de acordo com Sheppard (1989), o “belo” burguês, contribuindo para a dissimulação de uma sociedade sustentada pela exploração das

¹⁴¹ “Estética da tensão e mesmo do paroxismo” (Tradução nossa).

classes inferiores e, de outro, pela limitação da imagem à superfície, ou seja, para os expressionistas consideravam que não se constroem sentidos sem profundidade. Na França, especificamente, a oposição à arte expressionista insurgiu por parte dos movimentos cubista e fauvista, efetivando-se pela proposição de “um mundo novo e perturbador para o olhar do público”. (FURNESS, 1990, p. 27).

Para os críticos da época, Cardinal (1988, p. 62) salienta que “o impressionismo era visto como restrito à reprodução científica do efeito da luz sobre objetos visíveis, ao passo que o expressionismo tratava do aspecto divino, imperceptível das coisas”, isto é, enquanto o Impressionismo se orientava por uma “óptica momentânea”, o Expressionismo se interessava em “visualizar o eterno”, aponta Torre (1972b, p. 22), aquilo que permanece, o que independe de fatores circunstanciais. Outrossim, considerando a emergência do Expressionismo como parte do florescimento do modernismo, no qual a modernidade, na forma de sentir e pensar, era proposta de diversos modos, os artistas expressionistas eram mobilizados, acima de tudo, conforme Furness (1990, p. 10), pela percepção de que a arte se encontrava em um entrave, sendo necessária a descoberta de “uma nova paixão, de um novo *pathos*, da expressão de uma visão subjetiva que independesse da *mimesis*, uma preocupação com a vida humana”. O movimento se atentava, com efeito, ao sujeito e à maneira pela qual as condições sociais oriundas da industrialização e da aglomeração urbana incidiam sobre sua individualidade, superando a abordagem naturalista desse fenômeno por meio de uma forma de representação mais penetrante, sublinha o crítico.

O Expressionismo, ao mesmo tempo em que se contrapôs a algumas vertentes estéticas modernistas, serviu-se de artifícios do Pós-Impressionismo, como “a intensidade e o vigor da emoção, a criatividade febril, ‘patológica’, e a tendência ao abstrato [...] signos de uma paixão emergente em luta contra os limites da representação figurativa”, sublinha Dias (1999, p. 10-11). Em função disso, longe de representar a superfície decadente do mundo, o artista expressionista, de acordo com Sheppard (1989), contextualizava os objetos, distanciando-se, para tanto, dos procedimentos da mimese e, por consequência, da ilusão de realidade. Não lhe interessa a objetividade realista, mas uma forma de representação do mundo exposta à sua percepção interior, marcada pelas contradições de sua subjetividade, o que torna os contornos reconhecíveis irrelevantes, além de justificar a importância do ato criativo, sobreposto à temática; interessa aos artistas expressionistas, acima de tudo, a contribuição ímpar do artista à sua obra.

Com relação à inclinação à humanidade, intrínseca ao movimento, segundo Fraga (1998, p. 22), os artistas expressionistas eram movidos por uma crença fervorosa em um meio social idealizado que priorizaria a “dignidade essencial do homem”, possibilitando sua reabilitação moral. Esse ideal se mescla à grande inquietação e revolta, despertados em função da injustiça imposta pelo novo sistema financeiro, da ostentação da classe burguesa sustentada pela hipocrisia e do desejo, igualmente hipócrita, da sociedade em ostentar o desenvolvimento tecnológico (*belle époque*), enquanto se mantinha, organizacionalmente, bastante precária. Sheppard (1989, p. 225) chama a atenção para o fato de a ordem social ter custado ao indivíduo a vida do espírito, acarretando um processo de “desessencialização” do ser que se reduz ao cumprimento de suas funções, uma vez compreendido no processo de mecanização.

A temática do Expressionismo, por outro lado, sobretudo no que diz respeito ao drama, é perpassada pela violência, configurada na forma de suicídio, assassinato e até mesmo violência sexual. Cardinal (1988, p. 45) confere essa ênfase, a princípio, à tendência niilista do movimento, mas, também, a eventos contemporâneos ao seu desenvolvimento, como a morte de Deus anunciada por Nietzsche, a dissolução da ideia de absoluto em decorrência da aplicação do conceito da relatividade em âmbito psicológico e moral, o ceticismo filosófico de Schopenhauer, o advento da psicanálise e a consequente descoberta da desintegração da psique humana e, ainda, influências no campo da poesia, com a produção de poetas como Baudelaire e Rimbaud, representantes de uma estética denominada pelo crítico como “estética de choque”.

O caráter grotesco da representação expressionista, por sua vez, origina-se, de acordo com Fleischer (2002), da impossibilidade de integração do indivíduo com o mundo, tendo em vista que, para os expressionistas da primeira fase, a força opressora da realidade despersonalizava o sujeito, logo, a deformação configurava-se como um ato de protesto, além de captar profundamente a realidade ao exceder a ordem do sensório. A deformação representa, da mesma forma e de maneira concreta, a manifestação desta força sobre o indivíduo, uma espécie de “dimensão inquietante, por vezes demoníaca, da existência.” (FLEISCHER, 2002, p. 71). Portanto, todas essas características convergem em uma postura artística que reflete “a crescente independência da imagem, a metáfora absoluta, a intensa subjetividade do escritor e a investigação de estados psicológicos extremos”, segundo Furness (1990, p. 12). Esta convergência ocorre exatamente porque estes elementos possibilitam dar contornos às sensações resultantes do contato com a realidade, uma vez que é papel da arte

intermediar a internalização e a exteriorização do mundo pelo indivíduo, sobretudo quando a necessidade de se expressar não condiz mais com os meios para fazê-lo.

3.1.1. O contexto alemão

Embora o Expressionismo se recuse em se filiar a movimentos artísticos anteriores, Cardinal (1988, p. 41) evidencia que a “ideia de que existe um abismo fatal entre aspirações e a realidade objetiva, entre realidade interna e externa”, toma forma, inicialmente, no “movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Impulso), na década de 1770, ressurgindo no Expressionismo alemão como o mais forte dos mitos criativos”. Essa herança romântica é destacada por Brion (1957, p. 19) que afirma: “*se voulant à la fois réaliste et visionnaire, l’Expressionnisme apparaît comme un prolongement du Romantisme, qui est, lui aussi, depuis de Haut Moyen-Age, une constante incessante de l’âme et de l’esthétique allemandes.*”¹⁴² Outra forma de assinalar essa herança é a evidência de características que sempre se fizeram presentes na arte e na literatura alemã e que, por sua vez, também compuseram o estilo barroco, de acordo com a seguinte especificação de Torre (1972b, p. 16): “a tensão espiritual transforma-se em desespero, a crueza passa a ser crueldade, a troça da beleza canônica chega ao ponto de se transformar numa apologia da fealdade, o irracional é exagerado até o demonismo.” O crítico argumenta que essas características foram retomadas pela arte expressionista que as particularizou, interessando-nos pelo que a heroína do romance estudado apresenta de cada uma delas em sua constituição.

Nosso interesse em mencionar estas relações de herança se limita ao intuito de proporcionar uma visão geral, com base nas informações apontadas pela grande maioria dos críticos e teóricos. Não corresponde aos objetivos de nossa pesquisa especificar detalhadamente quais elementos foram resgatados do movimento *Sturm und Drang* e do Romantismo, sobretudo, ao considerar a complexidade do Romantismo na Alemanha, ou, ainda, especificar a maneira como foram reformulados pelo Expressionismo.

Furness (1990, p. 36), ao tratar da influência do barroco é mais preciso e aponta “seu impulso dinâmico e seu desassossego” como as características herdadas pelo Expressionismo, assinalando, igualmente, aquelas herdadas do Gótico, sendo eles: “a distorção, a abstração e o êxtase místico”, ao mesmo tempo em que resulta, inelutavelmente, da articulação de

¹⁴² “Desejando ser ao mesmo tempo realista e visionário, o Expressionismo aparece como um prolongamento do Romantismo, que é também, desde a Alta Idade Média, uma constante incessante da alma e da estética alemãs.” (Tradução nossa).

“elementos inseparáveis do espírito germânico”, segundo Torre (1972b, p. 18), com base no prólogo da tradução em italiano de *Expressionismus*, de Hermann Bahr¹⁴³, que propõe, da mesma forma, a metáfora de uma “encruzilhada de correntes históricas e de intenções transformadoras” para tentar explicitar a origem da complexidade, da indeterminação do movimento que o caracteriza. (TORRE, 1972b, p. 18-19). Outrossim, Gliksohn (1990, 58) considera a ideia de superação entre movimentos artísticos “*une dialectique largement illusoire*”¹⁴⁴, sendo mais pertinente elucidar os traços herdados pelo Expressionismo, pois, como afirma Torre (1972a, p. 52), “uma época romântica sucede a uma época clássica ou precede uma pré-clássica”, sugerindo que a sensibilidade é cíclica e que a necessidade de apresentar o novo, o real, o verdadeiro é uma condição do intelecto. Valéry¹⁴⁵ (apud TORRE, 1972a, p. 52-53) apresenta uma resolução interessante para esclarecer esse movimento dialético, de forma que os termos clássicos, neoclássicos e românticos adquiram um sentido absoluto.

‘Todo o classicismo supõe um romantismo anterior. A essência do classicismo é vir depois. A ordem supõe certa desordem que aquela vem reduzir.’ Ainda mais exacto seria talvez observar a ordem inversa: todo o romantismo pressupõe um neoclassicismo anterior levado aos seus limites extremos. Os neoclássicos – mais que os clássicos – são os que atacam as regras, sacrificam à razão, restauram a mitologia. Os românticos recusam as regras, exaltam a paixão, depreciam o mitológico e reabilitam um passado intermédio.

Nesse sentido, Gliksohn (1990, p. 17) acentua, diante de “*cette aspiration à des valeurs plus hautes, ce refus du prosaïque et du vulgaire*”¹⁴⁶ característicos do Expressionismo, o fato de o movimento estar mais ligado ao decadentismo *fin-de-siècle* que à própria vanguarda, uma vez que compreendem por meio do “*pessimisme de l’esprit décadent*”¹⁴⁷ a dificuldade em efetivar uma transformação da vida por meio da arte. Ademais, o posicionamento de recusa e revolta superam a crítica à sociedade, dando origem ao conflito entre gerações e que, segundo o crítico, reenvia ao movimento *Sturm und Drang*.

A demarcação temporal do Expressionismo é tão problemática quanto a sua definição, logo Gonçalves (2002, p. 689) a impossibilidade de delimitar precisamente o período em que ocorreu, determina outra característica que corrobora para a indeterminação do Expressionismo, haja vista a “natureza de sua expressão”, seu caráter, essencialmente

¹⁴³ Tradução de Mario de Micheli.

¹⁴⁴ “Uma estética amplamente ilusória” (Tradução nossa).

¹⁴⁵ O autor não consta na bibliografia, no entanto, o excerto integra a seguinte obra: VALÉRY, P. *Études littéraires*. In: _____. *Œuvres*. Pléiade. Tome I. Paris: Gallimard, 1957.

¹⁴⁶ “Essa aspiração a grandes valores, essa recusa do prosaico e do vulgar” (Tradução nossa).

¹⁴⁷ “Pessimismo do espírito decadente” (Tradução nossa).

impreciso. Os críticos divergem bastante quanto ao período de duração do Expressionismo, geralmente delimitado entre 1895 e 1925, embora a maior parte, como Gonçalves (2002), estabeleça a criação do grupo de artistas *Die Brücke*, em 1905, o ato fundador, dividindo o movimento em três fases: o Pré-Expressionismo, despontado nos últimos anos do século XIX (1895-1900), seu apogeu entre 1910 e 1914, marcado por interesses metafísicos e éticos, e a terceira fase, que perdurou até os primeiros anos da década de 1920, durante a qual o movimento assume um caráter revolucionário, opondo-se à guerra.

Tendo se manifestado inicialmente na pintura, transformando-a em um “*véhicule de l’émotion pure, du drame intérieur, souvent à l’état brut*”¹⁴⁸, como sublinha Brion (1957, p. 19), o Expressionismo consolidou-se à medida que determinava a produção artística em outros gêneros, em especial, na poesia, no teatro e no cinema, embora Gliksohn (1990, p. 8) observe que a pintura tenha apresentado características estéticas “*plus solides, probablement, que la littérature.*”¹⁴⁹ Não obstante, o termo Expressionismo, conforme Mattos (2002), foi utilizado para designar toda a época em que se sucedeu, delimitando o tempo à maneira de fatos históricos. Durante o pré-guerra, contando dentre os adeptos, majoritariamente pintores e literatos, o expressionismo se tornou mais influente, no período sucessor a este grande conflito, ao impactar com as ideias da época por meio de seus “princípios de deformação expressiva”, ressoando em todas as formas artísticas. (MATTOS, 2002, p. 57).

Dois grandes grupos de arte, criados por pintores, destacaram-se no desenvolvimento e difusão dos ideais expressionistas: *Die Brücke* (A ponte), originado em Dresden, em 1905, e, posteriormente em 1912, *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul), em Munique. O primeiro, conforme Mattos (2002), objetivava desvencilhar a arte do ideal de uma estética absoluta, proporcionando, assim, o estabelecimento de novas ligações da arte com a vida; enquanto o segundo voltou-se à abstração. Entretanto, Brion (1957, p. 21) salienta a “versatilidade desconcertante” que, em razão da multiplicidade de estilos própria do Expressionismo, não houve um “*esprit de groupe*”, semelhante aos outros movimentos de vanguarda, pois “*chaque peintre expressionniste, au contraire, même s’il appartient à des associations de tendances comme Die Brücke ou Der Blaue Reiter, est un isolé, et, même, un fanatique de la solitude.*”¹⁵⁰

¹⁴⁸ “Veículo de emoção pura, do drama interior, frequentemente em estado bruto” (Tradução nossa).

¹⁴⁹ “Mais sólidos, provavelmente, que a literatura.” (Tradução nossa).

¹⁵⁰ “Cada pintor expressionista, ao contrário, mesmo pertencendo a associações de tendências como *Die Brücke* ou *Der Blaue Reiter*, é um isolado e, mesmo, um fanático da solidude.” (Tradução nossa).

Por conseguinte, a repercussão do movimento se efetivou por meio de duas revistas que agrupavam as publicações de ambos os grupos: *Der Sturm* (A tempestade), composta por artistas e autores ligados à vanguarda europeia, dispondo de “um programa mais artístico, que promulgava o dogma expressionista da criação extática segundo a qual as visões tomam corpo” e *Die Aktion* (A ação), cujos interesses artísticos e literários se voltavam especificamente para o contexto político-social da época, além de invocar “um intelectualismo absoluto sob a fórmula *Gehirnlichkeit*, que significa ‘cerebralismo’”, conforme Eisner (1985, p. 20). Ambas atuaram decisivamente na difusão da produção literária estrangeira, ao promover a publicação de resenhas de obras de autores como “Walt Whitman, Flaubert, Marinetti, Hermann Bang, Oscar Wilde e Tolstói”, além de propiciar discussões a respeito das ideias de Freud e Nietzsche, ressalta Cavalcanti (1995, p. 65).

O Expressionismo literário se desenvolveu, por sua vez, de acordo com Mattos (2002), em duas gerações delimitadas pela Primeira Guerra mundial. A poesia, determinante na primeira geração, traz à luz o confronto do indivíduo com um mundo em iminente derrocada, sendo caracterizada formalmente pela “condensação de imagens justapostas”, segundo Furness (1990, p. 34), que assinala o vínculo estabelecido entre o Imagismo e o Expressionismo, destacando os poetas Georg Trakl, Georg Heym e Ernst Stadler. No que tange à prosa e, até mesmo, ao teatro, ambos tiveram sua produção efetivada, sobretudo, após a guerra, por autores como Heinrich Mann, Alfred Döblin, Walter Hasenclever, Georg Kaiser e Ernst Toller.

Considerando que à ruptura estava associada uma busca por novas temáticas que, por si só, figurava como uma crítica à pequena burguesia guilhermina, para a qual o “caráter intimista da psicologia individual”, segundo Mattos (2002, p. 53), exercia forte atração. Tal crítica consistia em trazer, ao primeiro plano, acontecimentos que denotassem os desdobramentos da vida moderna em contraposição a esse enaltecimento do sentimentalismo. Destarte, tendo em vista que a produção literária de ordem expressionista surgiu como a manifestação do espírito à iminência de uma catástrofe, procedendo como um rogo à humanidade, incorporou, segundo Mattos (2002, p. 54), a “literatura de manifesto”, reproduzida em grande escala neste período, tão eloquente quanto às próprias obras poéticas, como o programa de Kasimir Edschmid, conferenciado em 1917 e, que, ao discorrer sobre o “expressionismo em poesia”, de acordo com Micheli (2004, p. 73), abordou, também, a relação do movimento com os “problemas artísticos”. Trata-se, certamente, de um texto

fundamental para a compreensão da arte de maneira geral, embora não seja esclarecedor em termos de “princípios formais e estruturais”, como aponta Fleischer (2002, p. 147).

No que tange ao seu engajamento, embora o Expressionismo se opusesse à ênfase dada à aparência pelo Impressionismo, seja na pintura, seja na poesia, ao final, mesmo tendo se apresentado, segundo Mattos (2002, p. 55), como “fruto da aspiração por uma nova Europa”, o movimento acaba por se perder, conforme Sheppard (1989, p. 318), em uma “retórica expressionista igualmente falsa sobre a utopia e a revolução social”, sendo criticado por conformismo pelos dadaístas que o sucederam. A ilegitimidade desse discurso se devia ao seu “tom apocalíptico e profético”, tornando inconsistente o propósito de “renovação total da humanidade”, de acordo com Dias (1999, p. 40). Seu grande propósito de “*fazer as pessoas mudarem*”, como aponta Cardinal (1988, p. 56, grifo do autor), por meio da regeneração do espírito à medida que voltava suas forças para a comunicação de uma energia capaz de direcionar o senso crítico do indivíduo não se realiza, tampouco, devido à divergência entre “o espaço ilimitado da imaginação e as contingências da vida social e econômica” (CARDINAL, 1988, p. 56). Esse “idealismo subjetivista”, determinando o caráter idealizado de seu impacto enquanto movimento, é compreendido por Brecht¹⁵¹, de acordo com Dias (1999, p. 38), como o “ponto negativo da arte expressionista”, cuja busca pela natureza profunda das paixões humanas se perde na percepção da dissolução, da finitude e da degradação da existência.

Todavia, apesar da ausência de um programa político efetivo e da conseqüente insuficiência do Expressionismo em solucionar, de fato, os problemas que assolavam a existência do indivíduo, Sheppard (1989, p. 319) sublinha o caráter precursor da poesia alemã em “explorar os perigos e possibilidades acarretados por tal engajamento”, fazendo dele sua fonte vital. Por outro lado, se a revolução social propugnada pelos expressionistas não se efetiva, Cardinal (1988) ressalta a sua concretização a nível estético, na forma de uma crítica impetuosa à realidade cotidiana da sociedade capitalista industrial. Nesse sentido, apesar de seu caráter utópico, Micheli (2004, p. 130), aponta o tratamento dos problemas herdados do século XIX como o fator que impulsionou o movimento ao mesmo tempo em que legitimava a “problemática do expressionismo” independentemente das resoluções propostas, haja vista explorar uma “problemática *verdadeira*”, assinala o crítico, resultado da afirmação do Expressionismo muito mais como um movimento de ““conteúdos”” do que de formas.

¹⁵¹ A autora menciona a revista dirigida por Brecht, *Das Wort* (A Palavra), que circulou em Moscou entre os anos de 1937 e 1938, no entanto, não faz nenhuma referência mais específica.

Cardinal (1988, p. 60), por sua vez, compreende a inclinação à utopia como uma “forma de resistência”, argumentando ser “a visão utópica [...] aquela que busca superar as limitações das circunstâncias, pondo em evidência uma realidade que está além do imediato”. Portanto, ao enaltecer a crença em um mundo melhor em que o indivíduo possa se regenerar, o movimento excede ao tempo e, conseqüentemente, à própria história. O Expressionismo tem, finalmente, seu fim decretado, segundo Behr (2000), pela comercialização que o incorpora aos meios de comunicação, colocando-o ao alcance da cultura de massa. Desta maneira, sua legitimidade é comprometida pela sua contribuição com o mercado e conseqüente negação da arte como um instrumento de evolução e transformação da sociedade.

3.1.1.1. Algumas notas sobre a influência de Nietzsche

A filosofia de Nietzsche sustenta, essencialmente, a “gênese intelectual” do Expressionismo, de acordo com Dias (1999, p. 12), embora a dimensão da influência exercida pelo filósofo alemão tenha tomado a forma de um “fenômeno europeu”, conforme aponta Furness (1990, p. 16), contribuindo direta e indiretamente para a configuração do pensamento e da arte no decorrer do século XX. Furness (1990, p. 16) destaca a “ênfase de Nietzsche sobre a autoconsciência, o autodomínio e autorrealização apaixonada”, como uma das vertentes do pensamento do filósofo que mais impulsionou a formação do pensamento expressionista.

Ademais, o filósofo concentra as ideias elementares para a compreensão das tendências e contradições do movimento expressionista, delimitando a origem de suas tensões que, de acordo com Furness (1990, p. 18), também configuram “os polos positivo e negativo da psique humana”, sendo reforçadas, evidentemente, pela ocorrência da Primeira Guerra Mundial. Dias (1999, p. 12) complementa sugerindo que a própria figura do filósofo é tomada como metáfora para esses dois polos contrários e interdependentes, isto é, a “euforia” e a “disforia”. Gliksohn (1990, p. 19), por sua vez, apresenta alguns desses elementos contraditórios que, ao mesmo tempo, apresentam-se como pontos convergentes entre os pensamentos nietzschiano e expressionista, sendo eles: a “*vision du monde dramatisée*”¹⁵², a percepção de vivenciar um período crepuscular da história, a decadência dos princípios morais, a valorização da força criadora, bem como a crença na regeneração do indivíduo.

¹⁵² “Visão do mundo dramatizada” (Tradução nossa).

3.2. Alguns apontamentos sobre as influências da literatura francesa

Explicitamos desde a introdução desta pesquisa o fato de o Expressionismo ser considerado um dos movimentos integrantes do Modernismo, manifestação artística que obteve uma amplitude internacional, ao mesmo tempo em que é considerado um movimento de vanguarda, embora para alguns críticos Modernismo e vanguarda sejam noções contraditórias. Não obstante, encontramos tentativas de definições realizadas por grandes teóricos como Furness (1990, p. 7): “‘Expressionismo’ [...] de todos os ‘ismos’ da literatura e da arte, parece ser o de definição mais difícil, em parte porque tem tanto uma aplicação geral quanto uma específica e, em parte, porque se sobrepõe em grande medida àquilo que podemos chamar de ‘modernismo’”. Esta proposição se mostra um tanto excessiva, dada a diversidade de movimentos artísticos surgidos no início do século XX. Contudo, nos interessa, ainda, outro argumento de Furness (1990, p. 107), ao abordar, novamente, a questão:

Mas pode-se afirmar também que o Expressionismo é simplesmente o nome dado à forma que o modernismo assumiu na Alemanha, e se é esse o caso então a dívida do Expressionismo para com a França é enorme, pois foi nesse país que virtualmente se originaram todos os movimentos nas artes.

Embora, o crítico pareça mais sugerir do que afirmar a correspondência entre a manifestação expressionista e o “modernismo alemão”, há, de fato, uma “dívida” com a França, tendo, esta, exercido participação elementar para a formulação do movimento, para a composição de sua gênese, haja vista a produção artística do início do século XX ter se concentrado em Paris, reunindo um grande número de artistas, movimentos e ideias. Em contrapartida, depois da afirmação do Expressionismo, criou-se uma barreira distanciando-o deste país. Meylan (1970, p. 303) propugna, por exemplo: “*il n’y a guère de mouvement littéraire allemand qui ait été plus étranger à la mentalité française que l’expressionnisme*”¹⁵³, afirmação quase paradoxal, uma vez que a mentalidade francesa contribuiu para a constituição do cerne do movimento, como mencionado. Sob o mesmo prisma, Brion (1957, p. 19) chama a atenção para a relação antagônica que os separa:

[...] la France, pays de naissance et d’élection de l’Impressionnisme, répugne à l’Expressionnisme; elle n’a jamais su accepter et comprendre l’expressionnisme allemand, qui, à dire vrai, lui est antinomique, et, s’il existe des expressionnistes français, Rouault, La Patelière, Gromaire,

¹⁵³ “Não há quase um movimento alemão que tenha sido mais estranho à mentalidade francesa que o expressionismo” (Tradução nossa).

*Soutine, on peut les considérer comme d'heureuses exceptions, de magnifiques accidents.*¹⁵⁴

Vale ressaltar que estes artistas retratados são todos pintores, sendo o último de origem russa, não havendo, conseqüentemente, manifestações relevantes do Expressionismo na literatura francesa. Diante deste posicionamento, é evidente que a influência se deu de maneira indireta, sucedendo-se principalmente por meio da apreciação da poesia francesa pelos artistas alemães. Para Meylan (1970), um dos motivos que explica essa “troca” unilateral se concentra na simples questão de haver mais alemães conhecedores da língua francesa, no início do século, do que franceses, da língua alemã, viabilizando a publicação dos originais franceses pelas revistas alemãs. De acordo com o crítico, dentre elas, *l’Aktion* se mostrou a mais propensa à literatura francesa, antes e durante a guerra, evidentemente como um ato de engajamento político que não nos cabe desenvolver nesta pesquisa. Entretanto, por exemplo, “*l’Aktion exprimait par le truchement inattendu d’un Baudelaire, d’un Flaubert, d’un Heinrich Mann, d’un Péguy ou d’un Zola des idées qu’elle ne pouvait pas transmettre en message ‘clair’, car elle était politiquement muselée.*”¹⁵⁵ (MEYLAN, 1970, p. 327). De todo modo, proporcionava um acompanhamento da evolução da poesia francesa no momento de insurgência da guerra.

Desta forma, conquanto ambos os países tenham “compartilhado” de uma “*affinité commune*”¹⁵⁶, sendo influenciados por poetas como o norte-americano Walt Whitman e o belga Émile Verhaeren, cujas produções influenciaram o Expressionismo, este se tornou conhecido na França apenas depois da Primeira Guerra, “*où seule la revue de gauche Clarté consacre une série d’articles à l’expressionisme.*”¹⁵⁷ (MEYLAN, 1970, p. 306). Em se tratando desses poetas, Dias (1999, p. 13) destaca a influência de Whitman devido ao interesse despertado pelo seu “ritmo livre e a atitude anticonvencional de sua linguagem poética, servi[ndo] de modelo às visões utópicas e apocalípticas dos poetas expressionistas”; Verhaeren, por sua vez, influenciou a produção poética expressionista por “*inaugure[r] la*

¹⁵⁴ “[...] a França, país de nascimento e de escolha do Impressionismo, repugna o Expressionismo; nunca soube aceitar e compreender o expressionismo alemão, que, na realidade, lhe é antinômico, e, se existe expressionistas franceses, Rouault, La Patelière, Gromaire, Soutine, podemos considerá-los como felizes exceções, magníficos acidentes.” (Tradução nossa).

¹⁵⁵ “*L’Aktion exprimait pelo intermédio inesperado de um Baudelaire, de um Flaubert, de um Heinrich Mann, de um Péguy ou de um Zola ideias que não podia transmitir em mensagens ‘diretas’, pois era politicamente amordaçada.*” (Tradução nossa).

¹⁵⁶ “Afinidade comum” (Tradução nossa).

¹⁵⁷ “Em que apenas a revista de esquerda *Clarté* consagrou uma série de artigos ao expressionismo.” (Tradução nossa).

poésie dite ‘moderniste’ qui évoque l’homme dans son univers social aliéné par la ville ‘tentaculaire’ et l’industrie”¹⁵⁸, elucida Meylan (1970, p. 323).

Quanto aos poetas franceses apreciados na Alemanha, Meylan (1970) destaca ter sido Francis Jammes, o que exerceu maior fascínio sobre os expressionistas, dentre os poetas contemporâneos. Paul Claudel, por sua vez, foi muito apreciado, em função de seu lirismo: “*quelle poésie fut plus ‘lyrique’, au sens allemand du terme, que la poésie crue et mystique de Claudel !*”¹⁵⁹, conforme Meylan (1970, p. 323), que menciona, ainda, Baudelaire, outra grande influência, e que “*aux yeux des expressionnistes, inaugure la poésie moderne de l’homme inquiet*”¹⁶⁰. Por outro lado, além de sua poesia, a imagem do poeta era bastante representativa, de maneira que a sua valorização se apresentava como uma forma de tomar partido e o crítico elucida esse contexto, especificando de que forma a defesa da literatura se impunha a uma postura, a um ideal político:

*La poésie moderne est beaucoup mieux représentée dans l’Aktion. Les expressionnistes ont bien discerné que Baudelaire en était le fulgurant initiateur et le patron spirituel, à une époque où même en France le poète avait quelque peu perdu de son mordant. C’était d’autant plus méritoire qu’en Allemagne Baudelaire avait obtenu une fâcheuse réputation qui alimentait le mythe des francophobes qui reprochaient à la littérature française d’être portée ou vers l’Esprit pur ou vers l’affadissement d’un Des Esseintes. L’Allemagne impériale se voulait jeune, énergique et guerrière; elle devait donc mépriser l’image qu’on se faisait de Baudelaire. Pour un expressionniste, prendre parti en faveur de Baudelaire était donc un acte de défi, une protestation contre cette mentalité.*¹⁶¹ (MEYLAN, 1970, p. 317).

O intuito de que não se tratava apenas de produzir arte, mas de se impor por meio dela, do posicionamento que ela espontaneamente impunha, é claro, de maneira que o desejo de revolta por parte dos jovens alemães, do período que antecede a Primeira Guerra, de acordo com Meylan (1970, p. 303), não encontrasse meios de se sustentar sem recorrer a outra tradição e os “*saints*” e “*anges noirs*” propícios para tanto eram, infalivelmente, franceses.

¹⁵⁸ “Inaugura[r] a poesia dita ‘modernista’ que evoca o homem em seu universo social alienado pela cidade ‘tentacular’ e pela indústria.” (Tradução nossa).

¹⁵⁹ “Que poesia foi mais ‘lírica’, no sentido alemão do termo, que a poesia crua e mística de Claudel!” (Tradução nossa).

¹⁶⁰ “Aos olhos dos expressionistas, inaugura a poesia moderna do homem inquieto” (Tradução nossa).

¹⁶¹ “A poesia moderna é muito melhor representada na Aktion. Os expressionistas perceberam claramente que Baudelaire era seu fulgurante iniciador e o seu patrono espiritual, em uma época em que mesmo na França o poeta perdera um pouco sua vivacidade. Era tanto quanto merecedor que, na Alemanha, Baudelaire obtivera uma deplorável reputação que alimentava o mito dos francóforos que censuravam a literatura francesa de ser levada ou em direção ao Espírito puro ou em direção à insipidez de um Des Esseintes. A Alemanha imperial pretendia-se jovem, enérgica e guerreira; devia, portanto, desprezar a imagem que se fazia de Baudelaire. Para um expressionista, tomar partido em favor de Baudelaire era, pois, um ato de desafio, um protesto contra esta mentalidade.” (Tradução nossa).

Dias (1999, p. 27), por sua vez, especifica algumas das características da poesia baudelairiana que despertaram o interesse dos poetas alemães: sua “visão [...] voltada ‘à pintura da vida moderna’ [...]”, à “[...] atração pelas metrópoles, focalizadas por um olhar que ressalta o repulsivo, o fragmentado, a violência do dinamismo impessoal e anônimo do espaço urbano”, de forma que essa visão sobre o mundo, a partir da experiência do novo século, seja explorada igualmente pela poesia expressionista. Outrossim, tendo em conta que a modernidade na França se instaura com Baudelaire, este acontecimento histórico-literário contribui decisivamente para que o Expressionismo, cujas produções mais representativas no campo literário predominam inicialmente na poesia, não tenha se desenvolvido na França. De acordo com Furness (1990, p. 108), “não existem inovações radicais na poesia francesa do século XX [...], porque isso fora feito décadas antes: ainda em 1870 Rimbaud proclamara que *‘il faut être absolument moderne’*.”¹⁶² Logo, a afirmação de que a França “nunca soube aceitar e compreender o Expressionismo alemão” é paradoxal, dada esta “incompreensão” do que se origina de suas próprias ideias.

A poesia rimbaudiana influenciou a produção poética do Expressionismo de maneira ainda mais decisiva a ponto de Furness (1990, p. 108) afirmar que Rimbaud “prenuncia muito da literatura alemã.” De maneira geral, nos textos teóricos e críticos sobre o movimento, as influências são apenas mencionadas, evidenciando-se as principais características, sem que se desenvolva um estudo mais amplo e detalhado sobre a forma como foram incorporadas e reformuladas pelo movimento. Sob estas condições, Dias (1999, p. 13) destaca a influência de Apollinaire, Rimbaud e Mallarmé com base em duas características: o “vitalismo” dos primeiros e a “tendência abstracionista” do último. Gonçalves (2002) assinala, também, a predileção dos artistas expressionistas por Rimbaud cujo poema *Le bateau ivre* direciona as produções do movimento na medida em que o tratamento concedido pelo poeta à forma e ao conteúdo correspondia às aspirações de renovação da vanguarda alemã, ao associar a “competência poética [...] à visão crítica”, conforme Gonçalves (2002, p. 709) que ratifica o fato de Rimbaud propor uma “poética e metalinguagem por meio de uma voz que subvertia e estraçalhava as finas malhas da tradição pela imagem realizada no fusionismo [sic] que gera uma ambiguidade que jamais realizara nenhuma poesia anterior”. Por conseguinte, a ambiguidade obtida graças à metáfora da embriaguez do barco, associando o desejo de se rebelar à ideia de libertação de toda e qualquer amarra, juntamente da “magistral cunhagem da imagística”, de acordo com Furness (1990, p. 109), foram os elementos que mais instigaram a

¹⁶² “É necessário ser absolutamente moderno.” (Tradução nossa).

sensibilidade dos artistas expressionistas alemães. Não obstante, até mesmo os poetas que conservavam a forma convencional do poema aderiram ao “uso provocador das imagens”, como observa Cardinal (1988, p. 96), tornando “as metáforas exóticas” uma das características da poesia moderna. Assim sendo, a produção literária de Rimbaud e Baudelaire deu origem a uma “*poétique de la modernité*”¹⁶³, base para o desenvolvimento do Expressionismo e de vários outros movimentos e artistas. (GLIKSOHN, 1990, p. 94).

No que tange à prosa, Cavalcanti (1995, p. 66) assinala a influência dos romances de Flaubert, “considerado pelos expressionistas o mestre do romance, de quem apreenderam menos o estilo e mais a ação desprovida de qualquer vestígio burguês”, visto o romancista, em *Madame Bovary*, por exemplo, fazer uma crítica incisiva à superficialidade da moral burguesa, por meio de um narrador irônico, que ridicularizava os comportamentos e costumes desta classe, sintetizando na heroína a idealização da vida burguesa e a incapacidade de se satisfazer neste meio. Outra influência decisiva na prosa são os romances de Zola cuja escrita atribui nuances de atmosfera à descrição espacial para exprimir o temperamento das personagens, procedimento a ser discutido, posteriormente, no capítulo quinto.

Em termos gerais, pelo intermédio da capital Paris, a França representava aos artistas expressionistas “*un centre d’où émanent les grandes idées révolutionnaires toujours vivantes et l’esprit critique qui y est déjà une tradition*”¹⁶⁴, de acordo com Meylan (1970, p. 327-328). Portanto, a relação do Expressionismo com este país supera um contexto histórico-artístico, desvelando, neste aspecto das ideias revolucionárias e do espírito crítico, uma grande afinidade entre ambas as mentalidades.

3.3. Manifestações expressionistas no romance

Nesta breve abordagem a respeito das manifestações expressionistas no gênero romanesco, apresentamos os poemas considerados marcos iniciais do movimento na literatura alemã, uma vez que a elucidação de seus principais traços fundamenta os argumentos a serem destacados neste subcapítulo. Publicados na revista *Die Aktion*, o primeiro, intitulado “*Weltende*” (“Fim do mundo”) foi escrito por Jakob van Hoddis e o segundo, “*Die Dämmerung*” (“O Crepúsculo”), por Alfred Lichtenstein”. A predileção pela poesia lírica resultou, portanto, de aspectos formais que possibilitavam a expressão da “forte carga

¹⁶³ “Poética da modernidade” (Tradução nossa).

¹⁶⁴ “Um centro de onde emanam as grandes ideias revolucionárias sempre vivas e o espírito crítico que já é uma tradição do lugar.” (Tradução nossa).

tensional vivida por essa geração” a partir da assimilação de “combinações rítmicas inusitadas, cortes na sintaxe, jogo ousado de imagens, mas também sob a forma de uma retórica com intenção aforismática e juízos exaltados dirigidos à salvação do homem”, conforme especifica Dias (1999, p. 27).

Nesta esteira, “Fim do mundo” e “O Crepúsculo” inovaram, primeiramente, pela disposição sequencial de imagens, o que, mais tarde, seria desenvolvido com base na técnica de colagem, implicando a incorporação de uma “ordem” que não obedecesse a um fundamento lógico. Em contrapartida, o efeito de tensão, neste momento inicial, era ocasionado pelo contraste resultante da conservação da forma do poema, no que concerne às sílabas e às rimas, e do agrupamento assimétrico do conteúdo, ou seja, entre a “métrica regular e a visão irregular”, de acordo com Furness (1990, p. 53).

A seguir, transcrevemos o poema “Fim do mundo”:

O chapéu voa da cabeça pontuda do burguês,/ Em todos os céus ele ressoa
como um grito temível,/ os telhadores caem dos telhados e se quebram em
dois/ e na costa – lemos a maré está alta./ O tufão está aqui, os mares bravios
saltam/ para a terra, para romper os diques sólidos./ A maioria das pessoas
estão resfriadas./ As linhas do trem caem das pontes. (FURNESS, 1990, p.
53).

Neste poema, são mencionados vários elementos que reportam à sociedade do início do século XX. Inicialmente, a superficialidade e a pompa burguesa que, apesar de dispor de apetrechos elegantes, apresenta uma cabeça “estreita”, como preferimos na tradução alternativa, proposta na nota de rodapé, tendo em conta sugerir uma contraposição entre capital e cultura, pois o formato da cabeça pode reenviar à ignorância. Em seguida, temos o grito, símbolo, por excelência, da manifestação expressionista, apresentado à maneira de uma metonímia, pois não é a voz do burguês que ressoa, mas o seu chapéu, o que novamente, o reduz à superficialidade, à vida das aparências que cultua. Entretanto, na tradução mencionada não se criou essa relação, tendo em vista que os gritos se originam claramente da multidão.¹⁶⁵ O próximo verso objetifica o sujeito, por meio do jogo de palavras “telhadores” e “telhados”, pois, de modo inesperado são os telhadores e não os telhados que caem e quebram como objetos, reduzidos a uma massa trabalhadora, cuja vida tem pouca importância. Na sequência deste verso, o aviso da maré, a chegada do tufão e dos mares bravios criam um clima de

¹⁶⁵ “O chapéu do burguês voa da cabeça estreita./ Por toda parte ecoa a gritaria./ Os que montam telhados despençam e se espatifam/ As marés explodem, contam os jornais./ A tempestade irrompe, os mares avultam selvagens/ Sobre a terra estourando os grandes diques./ Os homens, a maioria funga e choraminga./ Os trens precipitam-se das pontes.” (Tradução de Mário de Andrade, Rosângela Asche de Paula e Telê Ancona Lopez). (PAULA, 2006, p. 155).

grande tensão, apocalíptico, dadas as proporções deste temporal se agravarem anunciando a força do perigo e a impossibilidade de contê-lo. Considerando, uma vez mais, a tradução da nota de rodapé, de acordo com o seguinte verso: “Os homens, a maioria funga e choraminga” não há escolhas diante da natureza que responde às incoerências humanas, cabe aos homens apenas o sofrimento. Por fim, os trens remetem ao progresso tecnológico, desenvolvimento que tem fim em si mesmo, uma vez que não está voltado, necessariamente, para a preservação da vida. Esta ideia é metaforizada nos trens que se precipitam, que se suicidam nas pontes, confirmando a ideia do progresso como uma ameaça, além de reforçar a tensão do indivíduo diante da contradição dos benefícios da tecnologia. O vento, perpassando todo o poema e criando o efeito de desordem pela sua força incontrolável, apresenta-se como um elemento cujo controle escapa à técnica e ao capital, incidindo, por sua vez, no fato de o fim do mundo ser desencadeado pelo conflito entre a natureza e o desenvolvimento tecnológico, entre a natureza humana e a desumanização do indivíduo.

Na sequência, “O Crepúsculo”:

Um rapaz gordo brinca com um lago./ O vento ficou enroscado numa árvore./ O céu parece pálido e debochado,/ como se sua maquiagem tivesse escorrido./ Em longas muletas, curvados para a frente/ e balbuciantes dois coxos se arrastam no campo./ Um poeta louro ficará louco talvez./ Um cavalinho tropeça sobre uma dama./ Um homem gordo está fixado a uma janela./ Um jovem deseja visitar uma mulher doce./ Um palhaço grisalho calça suas botas./ Um carrinho de bebê guincha, e cachorros maldizem.¹⁶⁶ (FURNESS, 1990, p. 54).

Explorando a mesma temática, este poema cria, igualmente, um efeito apocalíptico pela desordem com que os elementos da realidade são dispostos jogados, caindo, sobrepondo-se uns aos outros. O caos é acentuado pelas figuras de linguagem que denotam uma ironia menos evidente em “Fim do mundo”, no qual a forma do poema reforçava a confusão da realidade. Em “O Crepúsculo” a desordem é reforçada por meio da exploração da linguagem e não apenas pela sua justaposição “ilógica”: o rapaz que brinca com o lago, o vento que se enrosca na árvore, a aparência debochada do céu que usa maquiagem exprimem, com intensidade, o sentimento desesperado do indivíduo que se depara com tamanha desordem do mundo. Este poema sugere uma deformação mais profunda que o poema anterior, seja pelas metáforas elencadas, seja pela menção a situações tão mais extremas quanto mais sutil é a

¹⁶⁶ Tradução do crítico literário português João Barrento: “Um rapaz gordo brinca com um lago./ O vento ficou preso em arvoredo./ O céu, de ar tresnoitado e de tom vago,/ Parece que tirou pintura, a medo./ Dois coxos tortos, dobrados, de muleta,/ Arrastam-se pelo campo em cavaqueio./ Enlouquece talvez louro poeta./ Um cavalinho tropeça num seio./ O gordo está colado ao guardavento./ Um jovem vai ao bordel em visita./ Calça as botas um palhaço cinzento./ Cães praguejam, carro de bebê grita.” (MAGALHÃES, 2016, p. 48).

forma de sua expressão: o estado de consciência do poeta cuja loucura é sugerida na semelhança entre “louro” e “louco”, o diminutivo de cavalo que torna “menos” grave o fato de tropeçar sobre um indivíduo, a objetificação e alienação do homem “fixado” à janela, que olha, mas não reage, a menção ao palhaço, figura que sugere tanto a alienação, por uma alegria provocada pelo esquecimento momentâneo da realidade, quanto o desespero, haja vista a figura do palhaço carregar essa ambiguidade do indivíduo que faz rir para não enlouquecer com a própria tristeza.

Na tradução de João Barrento, em nota de rodapé na página anterior, verificamos, ainda, o céu que se empalidece por medo, a serenidade dos coxos a se arrastarem ao mesmo tempo em que cavaqueiam, a sinédoque do cavalo que tropeça no seio e não na dama, aludindo a um corpo mutilado jogado ao chão, a contradição da visita ao motel, ambiente que por si só exprime uma certa “caoticidade”, a tristeza do palhaço implícita na cor cinzenta, a personalização dos cães que praguejam como uma forma de manifestação da natureza que se faz ouvir e, por fim, a metonímia do carrinho de bebê que grita, como um símbolo da desumanização do indivíduo desde o nascimento, da sua objetificação, da banalização da vida a se repetir a todo instante em cada indivíduo.

Nesse sentido, o Expressionismo literário se afirmou por meio de uma inclinação pela vitalidade das emoções, pela dinamicidade das forças descritivas, assim como pela atuação e intensidade da visão individual, conforme Gonçalves (2002). Por esta razão, o crítico salienta o fato de alguns gêneros terem se mostrado mais adequados para a “concretização” de suas ideias e ideais do que outros, como é o caso do romance, no qual as manifestações expressionistas não se desenvolveram em sua forma plena, uma vez que, essencialmente proteiforme, não atendia à experimentação formal necessária para atingir as tendências elencadas acima. Gonçalves (2002, p. 710, grifo nosso) discorre, ainda, acerca desta questão.

Manifestação das emoções dentro de um ponto de vista vital, materializado por formas de expressão as mais diversas, mas evidentemente encontrando em algumas delas seu canal mais apropriado, as artes simultâneas, como as plásticas e a poesia lírica, bem como o teatro, que, pela sua própria natureza, abre caminhos para que as **visões mais íntimas, mais internas do homem** possam encontrar a energia que resvale em todos de uma maneira menos sublimada, mais intensamente direcionadas. Exatamente por tais considerações sobre o Expressionismo, podemos afirmar que se tratou de uma manifestação mais própria para esses gêneros artísticos e não para outros, como o romance.

Concordamos que um gênero em prosa, como o romance, torne menos intensa a expressão dessas “visões mais íntimas, mais internas do homem” em função de sua forma

extensiva, no entanto, não significa que o romance não as possa transpor, pois, sendo o gênero da expressão individual, permite, do ponto de vista estético, a “manifestação das emoções dentro de um ponto de vista vital”, sobretudo e não por acaso, por meio das narrativas de natureza poética, além dos romances psicológicos narrados em primeira pessoa ou dos romances com focalização interna sobre o herói. Ademais, em razão do emprego do monólogo interior, do fluxo de consciência e da focalização interna bastante próxima da perspectiva da protagonista, os romances da primeira metade do século XX colocaram em cena as visões em questão. Exemplificamos com um trecho do romance *La fin de la nuit*, publicado em 1935, de Mauriac (1935, p. 86):

Des horloges sonnaient une heure. Le mal s'engourdissait mais demeurait présent. La main n'avait fait que desserrer son étreinte. Thérèse ne pensait plus à Marie, ni à Georges, ni à personne; toute ramassée sur soi, attentive à ce désordre profond au centre même de son être, comme si cette fixité du regard intérieur eût suffi à tenir en respect l'organe dément, à apaiser ces battements fous, à enrayer cette course désordonnée, à l'arrêter au bord du vide.¹⁶⁷

Este parágrafo, que finaliza o capítulo quinto do romance, discorre acerca do recolhimento em si. A protagonista, enfrentando uma doença cardíaca, tenta apaziguar os ânimos depois de alguns acontecimentos inesperados em sua vida, há muito, bastante vazia. Do mesmo modo que o fato de a filha Marie lhe procurar para ajudá-la, depois de tantos anos separadas, causou-lhe certas perturbações internas, conhecer e conversar com Georges, namorado de Marie, despertou-lhe sensações intensas. Destarte, as manifestações de seu estado emocional associado a uma visão interna são expressos a partir da sua incapacidade de dormir, tendo em conta a explicitação do tempo cronológico. A visão interior, externalizada por meio de uma focalização interna bastante próxima à visão da personagem, constitui-se por meio das metáforas da mão que afrouxa o aperto e da desordem profunda, além da imagem da corrida desordenada, interrompida à beira do abismo. O próprio “olhar interior” é retratado, neste trecho, como se a concentração em si fosse menos nociva ao seu coração que a reflexão sobre o mundo, concretizando, assim, uma visão íntima e interna da personagem.

De maneira semelhante a Gonçalves (2002), Kahler (apud STEFFEN, 1970, p. 157 apud SCHEIDL, 1996, p. 45, grifo nosso), afirma que:

¹⁶⁷ “Os relógios soavam uma hora. O mal se entorpecia mas permanecia presente. A mão apenas afrouxava o aperto. Thérèse não pensava mais em Marie, nem em Georges, nem em ninguém; toda recolhida em si, atenta a essa desordem profunda no centro mesmo de seu ser, como se essa fixidez do olhar interior bastasse para manter o respeito ao órgão demente, apaziguando esse batimentos loucos, contendo essa corrida desordenada, interrompendo-a à beira do abismo.” (Tradução nossa).

Assim também as formas em que o Expressionismo se manifesta de modo mais puro e específico, são a lírica e o drama. A prosa é demasiado extensa, **demasiado serena, para erupções de sentimento: não permite a expressão directa de homem para homem** que o Expressionismo exige. A prosa expressionista é assim na sua essência um produto secundário do movimento.

No que concerne a essas “erupções de sentimento”, à impossibilidade da expressão direta, Furness (1990, p. 99), sob o mesmo prisma, evidencia o fato de a “prosa discursiva carec[er] de potencialidade para a expressão imediata, extática.” Uma vez mais, concordamos em parte, isto é, a prosa expressionista foi, de fato, um produto secundário do Expressionismo, entretanto, os argumentos dos críticos não se sustentam na medida em que existem romances que atingiram essas “erupções de sentimento”, independentemente de estarem ligados ao movimento, embora o tenham influenciado como é o caso da obra romanesca de Dostoiévski. Não há serenidade em sua escrita romanesca que, ao contrário, apresenta-se tão perturbadora quanto um poema ou uma peça de teatro podem sê-lo, efetivando, à sua maneira, a expressão direta entre os indivíduos, uma vez que reduz a carga sublimativa própria da linguagem discursiva.

No que concerne às “limitações expressionistas” do romance, Fleischer (2002, p. 146, grifo nosso) argumenta, ainda:

A ruptura da normalidade, daquilo que a sociedade burguesa considerava normal, adequado ou conveniente, constitui o cerne das obras narrativas expressionistas mais significativas, particularmente das novelas e dos contos, que representaram um campo extremamente propício às experiências renovadoras e emancipatórias dos escritores da época – muito mais que o romance que, **por sua natureza abrangente**, não vinha ao encontro das tendências eruptivas e imediatistas da geração expressionista.

Esta ruptura, por exemplo, ocorre durante a “crise do romance”, nas primeiras décadas do século XX, independentemente de uma ligação com o Expressionismo, tanto que as críticas parecem se dirigir à forma tradicional realista do século XIX, haja vista o romance se desvincular da tendência de organizar a narrativa em função de um fim claro e preciso, além de o efeito expressivo da linguagem ganhar destaque, permitindo aos romancistas, como Mauriac, apropriarem-se de novas técnicas, sem perder de vista o “fenômeno da ficcionalização da consciência”, mencionado no segundo capítulo. Por outro lado, a natureza abrangente do romance, em termos de forma e conteúdo, deveria justificar o contrário, isto é, a incorporação constante, sobretudo no período expressionista, de novas tendências à forma, como de fato ocorreu. Sob esse ponto de vista, o termo “abrangente” aponta mais para a extensão do gênero romanesco que para os efeitos de linguagem.

Em contrapartida, embora os críticos insistam que o Expressionismo tenha se consolidado principalmente na poesia e no teatro, Furness (1990, p. 99) destaca que “romancistas como Heinrich Mann poderiam partilhar, e frequentemente o fizeram, o ataque expressionista contra a autoridade estabelecida”. Sob esse ponto de vista, diante da “versatilidade desconcertante” do Expressionismo acentuada na prosa, Furness (1990, p. 100) parece ter sido o único a determinar, mesmo que por uma suposição, os quesitos essenciais para a afirmação da tendência expressionista no gênero romanesco: “seria apropriado pretender que o romancista é ‘expressionista’ se criticasse a sociedade e levasse a linguagem a uma tensão extrema numa tentativa de exprimir mais prontamente as suas convicções [...]”.

Nesta esteira, em se tratando de obras que retrataram uma postura anticonformista e de revolta perante a organização social, Zeraffa (1969, p. 157) traz à discussão o autor alemão Jakob Wassermann, apresentando o seguinte argumento, com base na obra *O caso Maurício* (1928): “*héritier de l’expressionnisme, Wassermann veut montrer que l’homme ne deviendra humain qu’en réconciliant les formes de son savoir et les données immédiates de sa conscience*”¹⁶⁸, ou seja, a humanidade consiste na reconciliação da razão com o instinto, do conhecimento com o desejos mais íntimos. O romance trata da prisão injusta de Maurício e do esforço de Etzel para provar a inocência de um desconhecido, opondo-se ao pai procurador, responsável pela condenação. O crítico esclarece que o autor faz uso dos princípios do Expressionismo, empregando o conteúdo ao seu modo, o que implica significativas mudanças. Para Zeraffa (1969, p. 156), “*l’histoire d’une erreur judiciaire permet [...] de confronter l’univers formel des lois, des traditions, des appareils du pouvoir, avec la réalité psychologique et les exigences morales de quelques individus en qui sont associés le besoin d’authenticité et la soif de liberté.*”¹⁶⁹ Logo, trata-se de um contexto que atende à tendência da criação romanesca do entreguerras de se desenvolver em torno do indivíduo submetido à “tarefa” de desmistificação e crítica da realidade, desvelando, primordialmente, sua interioridade, conforme salienta o crítico.

Estabelecendo um diálogo entre a crítica direcionada à obra *O caso Maurício* e *Thérèse Desqueyroux*, com a ressalva de que, neste romance, a protagonista comete, de fato, um crime, sendo sua maior vítima, podemos dizer que a realidade psicológica e as exigências morais da heroína, na qual também se associam a necessidade de autenticidade e a sede de

¹⁶⁸ “Herdeiro do expressionismo, Wassermann quer mostrar que o homem se tornará humano apenas reconciliando as formas do seu saber com os dados imediatos de sua consciência” (Tradução nossa).

¹⁶⁹ “A história de um erro judiciário permite [...] confrontar o universo formal das leis, das tradições, da mecânica do poder, com a realidade psicológica e as exigências morais de alguns indivíduos nos quais estão associadas a necessidade de autenticidade e a sede de liberdade.” (Tradução nossa).

liberdade, é confrontada ao universo social e familiar, envolvendo tradições e, sobretudo, a mecânica do poder. O quesito de humanidade é igualmente complexificado por Mauriac, pois não se trata somente de reconciliar o conhecimento com a consciência, mas de sobreviver apesar da impossibilidade da plena reconciliação entre ambos, isto é, entre o que deve ser feito, o racional, e o que se deseja fazer, o instintivo e, conseqüentemente, implacável.

Outra característica do romance de Wassermann, sublinhada por Zeraffa (1969, p. 157), torna possível o diálogo entre as duas obras: “*peu de romans divisent aussi radicalement les personnages en deux clans: celui d’une vision toute conventionnelle du monde, celui de la conscience directe.*”¹⁷⁰ Em *Thérèse Desqueyroux*, apenas a protagonista e a personagem secundária Jean Azévêdo dispõem dessa “consciência direta”, no sentido de apreender o mundo sem condicionamentos de ordem social e cultural, por exemplo. A oposição entre os clãs, neste caso, entre gerações, considerando Thérèse, de um lado, seu pai e toda a família Desqueyroux, de outro, e entre os gêneros, Thérèse e Bernard, remete aos conflitos característicos das obras expressionistas, nos quais se acentuam a rejeição das leis, além de o romance de Mauriac se desenredar com base nesta premissa. Outrossim, *O caso Maurício*, desenvolvido em um cenário em que a justiça é aplicada injustamente, problematiza a noção de culpa, fazendo do erro o núcleo da narrativa em torno do qual os fatos se desenrolam. A noção de culpa, do mesmo modo, é relativizada em *Thérèse Desqueyroux*, pois a narrativa explora o ponto de vista da “criminoso”, aprofundando a problemática do crime em *La fin de la nuit*, ao demonstrar que todos são capazes de cometer crimes e, de fato, todos os homens os cometem em diferentes proporções, comprometendo, desta forma, o julgamento exercido sobre o outro.

Este exemplo de Jakob Wassermann, por conseguinte, nos faz considerar, diante da inexistência de uma teoria consolidada, reunindo as características da prosa expressionista e, mais particularmente, do romance expressionista, a incisividade de Gliksonh (1990, p. 95) ao afirmar que, embora para determinadas novelas e romances seja atribuída a designação “expressionista”, reconhecida inclusive pela história literária, “*il est clair qu’il n’est pas de nouvelle, de récit ou de roman qui soit à la fois incontestablement expressionniste et, par son succès ou sa fortune critique, d’une envergure internationale.*”¹⁷¹ Esse fato, segundo o crítico,

¹⁷⁰ “Poucos romances dividem tão radicalmente as personagens em dois clãs: aquele de uma visão completamente convencional do mundo, aquele da consciência direta.” (Tradução nossa).

¹⁷¹ “É evidente que não haja novela, narrativa ou romance que seja, ao mesmo tempo, incontestavelmente expressionista e, pelo seu sucesso ou sua fortuna crítica, de uma envergadura internacional.” (Tradução nossa).

deve-se primeiramente às influências de outras literaturas, mas também à restrição destas produções à língua alemã e à autoria de escritores sem grande visibilidade.

Há, portanto, muitas controvérsias até mesmo com relação a escritores “classificados”, por parte da crítica, como expressionistas ou, ainda, quando autores cuja obra é caracterizada de maneira predominante por outra escola, como é o caso de Franz Kafka, por exemplo, associado ao realismo, mas que apresenta “traços indubitavelmente expressionistas”, de acordo com Cavalcanti (1995, p. 56). Esses traços derivam da articulação do “*irréalisme d’une vision qui tient du cauchemar avec le tableau cruel ou énigmatique de la tyrannie*”¹⁷², enfatiza Gliksohn (1990, p. 104), que atribui ao “*double mouvement d’enfermement dans l’angoisse et de revendication de la liberté, porté par la conscience d’un héros ou par les visions d’un narrateur*”¹⁷³ o elo entre a obra de Kafka e o Expressionismo, ao qual o romance *Thérèse* não deixa de aludir, uma vez que a protagonista apresenta este mesmo movimento, vacilando entre a angústia a reivindicação de sua liberdade, embora este ato seja velado por atitudes extremas e, de certo modo, inconscientes, sendo conduzida tanto pela consciência da heroína quanto pela visão do narrador.

Outro exemplo mencionado por Gliksohn (1990, p. 109) é Rainer-Maria Rilke que, apesar de ter sido contemporâneo ao Expressionismo, destacando-se pela sua obra literária, não se vinculou ao movimento e, curiosamente, na opinião do crítico, “*certaines pages des Cahiers de Malte Laurids Brigge mériteraient de figurer parmi les plus remarquables de la prose expressionniste.*”¹⁷⁴ Furness (1990, p. 67) discute, igualmente, um caso específico, trata-se do escritor alemão Heinrich Mann, cujas obras são associadas ao Expressionismo pelos temas abordados, isto é, há uma evidente “predileção pelo ataque à sociedade guilhermina” sem que, no entanto, sua composição denote tendências inovadoras. Neste ir e vir, Gliksohn (1990, p. 98) inclui a coletânea de contos de Döblin *L’assassinat d’une renoncule*¹⁷⁵ dentre “*les spécimens les moins contestables de la prose expressionniste*”¹⁷⁶ e afirma que os preceitos teóricos determinados posteriormente no “Programa Berlinense” se fazem presentes na narrativa, tornando claros os objetivos do autor.

¹⁷² “Irrealismo de uma visão perpassada pelo pesadelo com o retrato cruel ou enigmático da tirania.” (Tradução nossa).

¹⁷³ “Duplo movimento de encerramento em uma angústia e de reivindicação da liberdade, conduzida pela consciência de um herói ou pelas visões de um narrador.” (Tradução nossa).

¹⁷⁴ “Certas páginas de Cadernos de Malte Laurids Brigge mereciam figurar dentre os mais marcáveis da prosa expressionista.” (Tradução nossa).

¹⁷⁵ “[...] Assassinato de uma Margarida”, publicada em 1910, pela revista *Der Sturm* [...]” (FLEISCHER, 2002, p. 149).

¹⁷⁶ “As amostrar menos contestáveis da prosa expressionista” (Tradução nossa).

Dentre os romances mais comumente caracterizados como expressionistas, destacamos três: *Demian* (1919), de Hermann Hesse, *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, e *Bebuquin ou os diletantes do milagre* (1912), de Carl Einstein. *Demian* foi considerado por Carpeaux (1964, p. 212) o “primeiro grande romance expressionista”, no entanto, o fato de a obra ter sido influenciada por Freud e por Dostoiévski, segundo Cavalcanti (1995, p. 56), não é suficiente para incorporá-la a esta produção, pois o autor não passou de “um contemporâneo próximo dos jovens expressionistas.” Para propor este contra-argumento, a estudiosa se pauta na simultaneidade da expansão da psicanálise e do desenvolvimento do Expressionismo, ocorrendo, sobretudo, no período entre 1910 e 1925, conforme Gliksohn (1990, p. 26) que especifica: “[...] au moment où l’on découvre les mouvements de l’inconscient [...], l’expressionnisme met en scène les penchants contradictoires de l’être humain, le règne du désir et de la subjectivité, la dissociation du moi, la concurrence du rêve et de la pensée lucide.”¹⁷⁷ Tendo como parâmetro esses elementos, as influências de Freud são evidentes tanto em *Demian* quanto em *Thérèse Desqueyroux*.

O romance de Hermann Hesse, narrado em primeira pessoa e retrospectivamente, explora as impressões de mundo de Emil Sinclair, narrador-personagem, desenredando-se, majoritariamente, na consciência da personagem. Suas impressões são motivadas, sobretudo, pela observação e um conseqüente fascínio despertado pelo modo de ser de pessoas que marcaram a sua formação individual à medida que representam a projeção de vários traços reprimidos de sua própria personalidade, como a maldade, ou ambicionados, como a confiança em si. Dentre essas pessoas se encontra Max Demian, um garoto misterioso da escola, conhecido na adolescência, com quem Emil mantém relações estreitas durante um certo período. Assim, em função da abordagem dos sonhos no enredo e do empenho de ambos em desvendá-los, a narrativa dialoga explicitamente com a psicanálise. Ademais, *Demian* chama a atenção por retratar literariamente, em alguns trechos, o movimento expressionista em sua essência:

Às escassas afirmações amadurecidas em mim até então na demanda do verdadeiro fim de minha vida, veio agregar-se agora esta: a contemplação dessas criaturas, o abandono às formas irracionais, singulares e retorcidas da Natureza, despertam em nós um sentimento de consciência do nosso interior com a vontade que as fez nascer e acabam por parecer-nos criações próprias, obras de nosso capricho; vemos tremer e dissolver-se as fronteiras entre nós e a Natureza, e conhecemos um novo estado de ânimo em que já não

¹⁷⁷ “[...] no momento em que se descobrem os movimentos do inconsciente [...], o expressionismo coloca em cena as propensões contraditórias do ser humano, o reino do desejo e da subjetividade, a dissociação do eu, a concorrência do sonho e do pensamento lúcido.” (Tradução nossa).

sabemos se as imagens refletidas em nossa retina procedem de impressões exteriores ou interiores. Nenhuma outra prática nos revela tão singelamente quanto esta até que ponto também somos criadores e como nossa alma participa sempre de uma contínua criação do mundo. (HESSE, 1986, p. 125-126).

Eis, portanto, uma abordagem do sentimento individual traduzido no “sentimento de consciência do nosso interior”, das “fronteiras entre nós e a Natureza” e da distorção de suas formas, da dissolução dessas fronteiras, dos estados de ânimo, da fusão e conseqüente indistinção das impressões internas e externas, da criação da realidade e do envolvimento de nossa alma nesse processo. Todos esses elementos se conjugam para “teorizar” o movimento, de forma que a obra evidencie um claro engajamento. Destarte, embora não haja romances expressionistas, cuja classificação seja reconhecida internacionalmente, como constatado, o romance é permeado pelo interesse do autor em explicitar seu envolvimento com as ideias do Expressionismo.

Outro aspecto do romance que nos interessa destacar é a maneira como o inconsciente é associado aos movimentos do mundo, em outras palavras, à força dos acontecimentos. Na passagem seguinte, *Demian*, tendo despertado o interesse de Emil pelo seu caráter misterioso, passa a ser o alvo de um desejo confuso de aproximação do jovem, de maneira que sua “vontade já se encontrava preparada para aproveitar a primeira ocasião.” (HESSE, 1986, p. 76).

- [...] quando comecei a sentir o desejo de mudar não sabia ainda seguramente onde iria parar. Sabia apenas que queria sentir-me um pouco mais atrás. Minha vontade era reunir-se contigo, mas ela ainda não se havia feito consciente. Ao mesmo tempo, tua vontade puxou por mim, atraindo a minha. Só quando acabei por sentar-me diante de ti foi que notei que o meu desejo se havia cumprido em parte e percebi que os meus movimentos haviam obedecido ao propósito de ir sentar-me ao teu lado. (HESSE, 1986, p. 76).

Estudando juntos na mesma sala, a aproximação dos jovens é “causada” por um incidente, isto é, um aluno, cujo primeira letra do nome antecede a de Emil, retorna à escola após ter ficado doente e para respeitar a disposição da sala em ordem alfabética, Emil cede seu lugar, realizando seu desejo inconsciente de se sentar perto de Demian. A descrição deste processo pela personagem se aproxima bastante da forma como os acontecimentos ocorrem em *Thérèse Desqueyroux*, pois, a heroína deseja que o fogo incendiasse os pinheiros e queimasse o vilarejo, incidente diretamente associado ao fato de o incêndio “criar” uma oportunidade para que a protagonista pudesse se desvencilhar do marido. A afirmação do desejo é descrita, da mesma forma, de maneira explícita no romance: “[...] informe encore,

*mais à demi baigné de conscience*¹⁷⁸ (MAURIAC, 1927, p. 114); “[...] *son propre coeur ensommeillé où prenait forme lentement le crime*”¹⁷⁹ (MAURIAC, 1927, p. 179); « *je n’ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors moi [...]* »¹⁸⁰ (MAURIAC, 1927, p. 23). Esses trechos serão discutidos posteriormente, todavia, em ambos sobressai um interesse de integrar o inconsciente ao enredo.

Em *Thérèse Desqueyroux*, outra referência às descobertas psicanalíticas é introduzida, de maneira ainda mais direta, por Jean Azévedo, o que é bastante verossímil, dada a ligação do jovem estudante com o conhecimento. Reconstituindo suas memórias, Thérèse recupera a seguinte lembrança: “ « [...] *il m’assura que nous n’étions pas libres de choisir le sujet de nos colloques, ni d’ailleurs de nos méditations. [...]* »”¹⁸¹ (MAURIAC, 1927, p. 90). Em *Demian* nos deparamos com um trecho semelhante: “[...] Nossa vontade não é livre [...]. Ninguém pode pensar o que quer nem podemos fazer o outro pensar o que queremos.” (HESSE, 1986, p. 74). O inconsciente aparece na forma de ambos os livros, conduzindo o pensamento dos protagonistas, sendo projetado no conteúdo, talvez para situá-los no tempo ou para assinalar a inadequação à época em que viviam e, em se tratando de Thérèse, este deslocamento supõe uma das causas “ocultas” de seu sofrimento.

Um último ponto a ser evidenciado, por meio do qual as obras dialogam, trata-se, desta vez, de uma influência de Nietzsche, mencionado explicitamente na obra de Hesse em outro momento: “Para nós só havia um dever e um destino: chegarmos a ser perfeitamente nós mesmos, conformarmo-nos inteiramente à semente da natureza em nós ativa e vivermos tão entregue à nossa vontade, que o futuro incerto nos encontraria prontos a tudo o que pudesse trazer consigo.” (HESSE, 1986, p. 166). No romance de Mauriac, pois, a ideia de ser a si mesmo é introduzida pela referência à máxima “torna-te quem tu es”, que remonta à Antiguidade e é retomada na filosofia de Nietzsche: “*elle ne l’entendait pas, le corps et l’âme orientés vers un autre univers où vivent des êtres avides et qui ne souhaitent que connaître, que comprendre – et, selon un mot qu’avait répété Jean avec un air de satisfaction profonde, ‘devenir ce qu’ils sont’.*”¹⁸² (MAURIAC, 1927, p. 93). Esta passagem será analisada posteriormente, contudo, destacamos, por ora, apenas essa relação entre os temas abordados

¹⁷⁸ “[...] ainda informe, porém já meio banhado de consciência.” (MAURIAC, 2002, p. 99).

¹⁷⁹ “[...] seu próprio coração atormentado onde o crime lentamente tomava forma.” (MAURIAC, 2002, p. 146).

¹⁸⁰ “Nunca soube para onde tendia, em mim e fora de mim, esse poder enfurecido [...]” (MAURIAC, 2002, p. 30).

¹⁸¹ “[...] afirmou-me que não éramos livres de escolher o assunto de nossos diálogos nem aliás de nossas meditações [...]” (MAURIAC, 2002, p. 81).

¹⁸² “Não o escutava, o corpo e a alma orientados para um outro universo onde vivem seres ávidos e que só aspiram a conhecer, a compreender – e segundo uma frase repetida por João, com um ar de profunda satisfação -, ‘a tornar-se o que são’.” (MAURIAC, 2002, p. 83).

por estas duas obras bastante distintas, nas quais se representa o percurso até o eu: “A vida de todo ser humano é um caminho em direção a si mesmo, a tentativa de um caminho, o seguir de um simples rastro. Homem algum chegou a ser completamente ele mesmo; mas todos aspiram a sê-lo, obscuramente alguns, outros mais claramente, cada qual como pode.” (HESSE, 1986, p. 20). Presente na introdução do livro, esse trecho resume ambas as obras e, para além de denotar uma influência filosófica, remetem à arte expressionista pela busca do essencial, “concretizada” por meio da criação de uma realidade própria, via para a descoberta da própria realidade.

Retomando as manifestações do Expressionismo no romance, Para Scheidl (1996), os romances marcadamente expressionistas surgem nos anos 20 e, conseqüentemente, apresentam em sua composição a influência das novas tendências da narrativa e *Berlin Alexanderplatz* é um exemplo, pois, segundo Furness (1990, p. 100), “o efeito de montagem épica dessa obra é semelhante ao usado no *Ulysses* (1918), de Joyce; o tema do indivíduo e a cidade grande se assemelha, ainda, a *Manhattan Transfer* (1925), de dos Passos.” O romance de Döblin tem como ponto de partida o real, em que a personagem Franz Biberkopf é liberta após o cumprimento de quatro anos de prisão, como pena pelo assassinato de sua amante, uma prostituta, devendo se integrar à sociedade novamente, apesar de todos os entraves que a delinquência impõe. Derrotada pela realidade, a personagem é internada em um manicômio, onde falece, passando a atuar em seu lugar Franz Karl, um porteiro socialmente incluído. No que concerne à composição do romance, Furness (1990, p. 100) aponta uma tendência da narrativa ao tratamento surreal das circunstâncias, além de apresentar, por vezes, um caráter teatral, rompendo com a forma romanesca convencional, sendo igualmente relevante o modo como “os elementos grotescos se imbricam com a predileção do Expressionismo alemão pelo bizarro.”

De maneira geral, o “romance expressionista” se destaca na literatura alemã como “o protótipo do romance de vanguarda, do romance moderno ou ainda do chamado romance de montagem.” (SOUSA, 1997, p. 34). Döblin desenvolveu “considerações em torno dos aspectos formais e estruturais que definem a fisionomia de um texto expressionista”, conforme Fleischer (2002, p. 147), sendo um dos textos de apoio à crítica do Expressionismo em prosa, embora Döblin tenha colocado a estética expressionista em prática apenas durante um período, assinala Gliksohn (1990).

Bebuquin ou os diletantes do milagre, por sua vez, caracteriza-se como um romance filosófico, dedicado a André Gide, no qual se aplicam os princípios formais concernentes à

prosa expressionista sob o ponto de vista do autor. Por consequência, o conteúdo demanda uma reformulação de elementos estruturais tais como a intriga e a personagem, interferindo na disposição no romance, tendo em vista representarem, de acordo com Gliksohn (1990, p. 24):

*[...] seulement des positions métaphysiques, qu'ils incarnent de manière caricaturale. Un 'platonicien' venu s'accouder au bar (décor principal du roman) se dit malheureux d'être partagé entre l' 'Idée' et la 'Dame' et finit par se tourner dans un coin, face au mur, représentation dérisoire du mythe de la caverne, mais aussi de la solitude et de la frustration sensuelle que représentait le platonisme.*¹⁸³

Representante do romance absurdo e surrealista alemão, na obra prevalecem “o princípio da antilógica, da contradição total, do grotesco em seu grau máximo”, segundo Cavalcanti (1995, p. 60), denunciando um niilismo extremo, bem como um desejo de liberdade espiritual: “[...] *la forme d'autonomie de la pensée qui résulte de la coupure avec la vulgarité du réel et de l'exercice de la logique est le garant à la fois de la liberté de l'esprit et de la poésie*”¹⁸⁴, destaca Gliksohn (1990, p. 25). Aliás, a aproximação de uma obra expressionista ao surrealismo é mencionada por Brion (1957, p. 22), ao associar o ilustrador austríaco Alfred Kubin a este movimento, devido à forma ousada com que explora o elemento extraordinário que, em um primeiro momento, responde ao interesse que “*la prospection de l'invisible, l'auscultation du coeur secret des choses, l'interrogation des éléments*”¹⁸⁵ despertava nos artistas expressionistas. Quanto à estrutura formal, assim como em *Berlin Alexanderplatz*, a narração em *Bebuquin* é articulada pela técnica de montagem, permitindo a incorporação ao texto de “trechos poéticos, pequenas narrativas, reflexões e ações surrealistas”, como aponta Cavalcanti (1995, p. 61).

Na prosa brasileira, as tendências da arte expressionista obtiveram maior representatividade com a publicação do romance *Amar, verbo intransitivo*, em 1927, por Mário de Andrade, que mantinha uma relação privilegiada com a cultura alemã. De acordo com Dias (1999), a estrutura da narrativa é constituída por técnicas expressionistas, menos evidentes no plano do conteúdo, embora elementos próprios à estética do movimento sejam

¹⁸³ “Representam apenas posições metafísicas, que incarnam de maneira caricatural. Um ‘platonista’ vindo se acotovelar no bar (cenário principal do romance) se diz infeliz por estar dividido entre a Ideia e a Mulher e acaba por se virar em um canto, diante de uma parede, representação derisória do mito da caverna, mas também da solidão e da frustração sexual que representa o platonismo.” (Tradução nossa).

¹⁸⁴ “[...] a forma de autonomia do pensamento que resulta do corte com a vulgaridade do real e do exercício da lógica é a garantia ao mesmo tempo da liberdade de espírito e da poesia.” (Tradução nossa).

¹⁸⁵ “A prospecção do invisível, a auscultação do coração secreto das coisas, a interrogação dos elementos” (Tradução nossa).

igualmente denotados por ele. De maneira sintetizada, a crítica especifica a assimilação desses elementos pela obra:

O ‘idílio’ criado por Mário de Andrade atende a uma modulação livre, feita de cenas ou *flashes* que se oferecem como instantâneos ou quadros, técnica bem a gosto dos expressionistas, apegados à atmosfera suspensa, porém intensa na sua (in)significância. Tal composição ganha maior concretude graças ao espaçamento gráfico criado no texto para a mudança de situação, atuando como uma espécie de câmera a girar seu foco para captar novos ângulos, bem como à presença de frases curtas, recorrentes, que acabam por desfigurar o caráter discursivo da linguagem para instaurar a fragmentação. [...] A descrição do quadro natural [...] e a caracterização do estado físico-psíquico da personagem em consonância com o espaço constituem procedimentos da estética alemã; há um excesso cujo efeito é o de absorver a personagem, levá-la a uma entrega sensitiva às coisas observadas, contorcendo-se e delirando como o próprio espaço. A tonalidade expressionista se revela também na sensação sombria e pesada do cenário; a natureza adquire um dinamismo grotesco impulsivo, marcado pela violência de suas linhas sinuosas e movimentos rápidos [...]. (DIAS, 1999, p. 34-35).

Esta análise em vários pontos poderia caracterizar *Thérèse Desqueyroux* e, por isso, à maneira de um argumento, reforça a pertinência do viés escolhido para a análise do romance, dada a ausência de estudos que tenham estabelecido uma relação entre elementos presentes nas obras de Mauriac e a arte expressionista. Não nos aplicamos, porém, a sugerir que *Thérèse Desqueyroux* seja uma obra expressionista, todavia, mesmo enquanto fruto do “acaso” ou do “acidente”, apoiamo-nos no interesse comum de “*volonté de vérité*” entre a arte expressionista e a escrita romanesca de François Mauriac para analisar a obra. Assimilamos, para tanto, o mesmo ponto de vista de Van Gogh, mencionado na introdução desta pesquisa: “uma arte que exprima não a verdade aparente das coisas, mas a sua profunda substância.” (MICHELI, 2004, p. 25)¹⁸⁶. Além disso, o conhecimento tardio do movimento na França, isto é, após a Primeira Guerra Mundial, e a sua “incompreensão” por parte dos franceses não anulam a possibilidade de obras produzidas por autores desta nacionalidade repercutirem aspectos expressionistas, sobretudo porque muitas de suas características resultam do *Zeitgeist*, sendo quase que inevitavelmente absorvidas em diferentes proporções pelos artistas engajados, de alguma maneira, na produção artística do início do século XX.

Mauriac, independentemente da existência das vanguardas, mas produzindo no tempo em que floresceram, dedicou toda a sua obra romanesca ao estudo do indivíduo e à crítica da sociedade, concentrando-se em grupos menores, como a burguesia landesa, sem perder o foco

¹⁸⁶ Micheli (2004, p. 17) especifica em uma nota de rodapé, na primeira página do capítulo: “Esta e as citações a seguir foram tiradas do livro *Lettres de Van Gogh à son frère Théo*, Grasset, Paris, 1937; e de *Lettres à Van Rappard*, Grasset, Paris.” Entretanto, no decorrer do capítulo não há nenhuma especificação de qual dos livros as citações foram retiradas, não sendo possível, portanto, citar o apud de acordo com as normas da ABNT.

das paixões humanas, de modo que as consequências negativas do progresso nas grandes cidades, por exemplo, não tenham sido abordadas diretamente em seus romances. A tensão na obra mauraquiana se concentra, principalmente, nos heróis e heroínas, fazendo com que a linguagem reflita a sua sobrecarga emocional. Quanto à retratação de uma heroína burguesa, apoiamo-nos no seguinte argumento de Cavalcanti (1995, p. 15) para fundamentar a legitimidade da aproximação do romance com a arte expressionista:

A simpatia dessa geração [de vanguarda] era direcionada mais aos marginais da sociedade burguesa (prostitutas, ladrões, mendigos) do que propriamente à classe trabalhadora (o que só viria a acontecer aos poucos, sobretudo com a guerra e a Revolução de Outubro). Na literatura expressionista, são heróis aqueles que rompem com o mundo burguês para habitar, se preciso for, o submundo.

Thérèse se encontra intelectualmente à margem da sociedade burguesa, desta forma, sua marginalidade consiste, antes de tudo, na sua maneira de ser, vindo a se agravar após o seu ato. Ademais, ela aspira a um rompimento moral com o mundo burguês e leva essa aspiração às últimas consequências, sendo submetida a habitar um submundo metafórico, ou seja, um mundo isento de essência, um mundo de insatisfação, de aparências, da desvalorização do sentimento individual, por consequência, o impedimento de se tornar quem ela é faz de si mesma um submundo. Na dimensão da realidade, o submundo é representado na narrativa pela vida à qual a protagonista é submetida ao ser enclausurada em um quarto, sendo representado também pela casa mergulhada na chuva, o que torna impraticáveis seus passeios pelos arredores, impedindo-a de usufruir da liberdade que lhe resta.

4. O ROMANCE MAURIAQUIANO, THÉRÈSE DESQUEYROUX E A PROSA EXPRESSIONISTA

4.1. François Mauriac e a arte romanesca

Mauriac foi um autor que muito refletiu acerca do romance e de sua própria obra, demonstrando um grande interesse pelos problemas técnicos da narrativa, inclusive pela crise do romance tão debatida nas primeiras décadas do século XX. Estas reflexões revelam sua preocupação com um aprimoramento constante da dimensão representativa da própria escrita. Neste sentido, Majault (1946, p. 115-116) assinala que “*Mauriac veuille, tout en restant fidèle à la technique traditionnelle du roman qu’il a faite sienne, et repoussant les procédés mis en oeuvre par certains modernes, agrandir le cadre de ses tableaux. Les portraits ne lui suffisait plus, il vise à des fresques plus amples.*”¹⁸⁷ Com efeito, em um “*bloc-notes*” datado de 1963, ao afirmar ter empregado técnicas do cinema em *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac (2004, p. 763) ressalta com satisfação: “*Thérèse Desqueyroux, qui parut très nouvelle à l’époque: c’était moi, en ce temps-là, le Nouveau Roman !*”¹⁸⁸ Dois ensaios *Le roman* (1928) e *Le romancier et ses personnages* (1965)¹⁸⁹, foram dedicados exclusivamente à discussão da arte romanesca, resultando em constatações elucidativas a respeito dos procedimentos composicionais do romancista, apesar da brevidade dos textos.

No que tange à representação da realidade, Mauriac (1965, p. 20) declara considerar o romance não como uma reprodução, mas a transposição dessa realidade e argumenta: “*il est frappant que plus un écrivain s’efforce de ne rien sacrifier de la complexité vivante, et plus il donne l’impression de l’artifice*”¹⁹⁰, para o autor, portanto, a artificialidade do romance é proporcionalmente equivalente ao esforço de precisão na transposição das ideias. Embora esse argumento se direcione ao que ele compreende como falta de naturalidade e arbitrariedade excessiva em Joyce, o romancista denota uma disposição artística que aponta, antes, para o ideal modernista de representação, empenhando-se em abranger o ser enquanto um todo

¹⁸⁷ “Mauriac, mesmo permanecendo fiel à técnica tradicional do romance e rejeitando os procedimentos colocados em prática por certos modernos, se atenta para a expansão da moldura dos seus *tableaux*. Os retratos não mais lhe bastam, ele visa afrescos mais amplos.” (Tradução nossa).

¹⁸⁸ “Thérèse Desqueyroux, que pareceu tão inovador na época: era eu, naquele tempo, o *Nouveau Roman !*” (Tradução nossa).

¹⁸⁹ Publicado pela primeira vez em 1933. “[...] Mauriac donne en 1933 *Le Romancier et ses personnages* [...]” (RAIMOND, 1985, p. 10). “[...] Mauriac contribui em 1933 com *O romancista e suas personagens* [...]” (Tradução nossa).

¹⁹⁰ “É impressionante que quanto mais um escritor se esforça para não sacrificar nada da complexidade da vida, mais transmite a impressão do artifício” (Tradução nossa).

complexo sem, no entanto, fazer uso de técnicas que transponham essa complexidade com a mesma imprecisão que lhe é inerente. Por esse motivo, se evidencia uma insistência, por parte do autor, em resguardar uma certa ordem na estrutura da obra, visto seu posicionamento com relação a Proust, por exemplo, ser completamente diferente: “[...] *je suis persuadé qu’il est, à la lettre, inimitable et qu’il serait vain de chercher une issue dans la direction où il s’est aventuré.*”¹⁹¹ Apesar dessas críticas, deve-se considerar que escritores, como Proust, Joyce e Dos Passos, segundo Zeraffa (1969, p. 18), “*résolurent le problème fondamental de la découverte d’une relation cohérente entre subjectivité créatrice et objectivité réaliste*”¹⁹², dada a crise do realismo no romance no final do século XIX e a renovação do gênero ser conduzida pela perspectiva subjetiva. Por conseguinte, de acordo com Zeraffa (1969, p. 19), “*le principe de subjectivité devient la condition nécessaire de l’objectivité romanesque*”¹⁹³, pois, sendo a obra uma visão de mundo, é necessário que a transposição da experiência do indivíduo para a forma do romance derive desse princípio a fim de atingir a verdade romanesca das personagens.

Essa aparente contradição de Mauriac, porém – respeitando-se as devidas diferenças estruturais entre Proust e Joyce – pode ser explicada pela constatação incisiva de Simon (1953, p. 50), segundo a qual: “*Mauriac ne se propose pas de reproduire désordonnément le chaos de l’existence, mais d’en tirer des symboles représentatifs, émouvants et intelligibles.*”¹⁹⁴ Sendo assim, o romancista não emprega recursos narrativos fragmentários como o fluxo de consciência ou a técnica de montagem; por outro lado, sem se desvencilhar de um narrador onisciente que, por vezes, como em *Thérèse Desqueyroux*, perde em autonomia para a personagem principal, emprega, à sua maneira, o princípio da subjetividade, explorando a representação da heroína por meio do monólogo interior, bem como pelo emprego alternado da focalização interna sobre as personagens, sobretudo entre Thérèse e o narrador.

Para Mauriac (1928, p. 48), a tarefa do romancista consiste no esclarecimento e na organização, tendo em vista conceber a arte como “*un ordre imposé à la nature*”¹⁹⁵, pois, até mesmo a reprodução artística do aspecto caótico da realidade não deixa de implicar um

¹⁹¹ “[...] estou convencido que ele é, literalmente, inimitável e que seria em vão procurar uma saída na direção na qual se aventurou.” (Tradução nossa).

¹⁹² “Resolveram o problema fundamental da descoberta de uma relação coerente entre subjetividade criadora e objetividade realista” (Tradução nossa).

¹⁹³ “O princípio da subjetividade se torna a condição necessária da objetividade romanesca” (Tradução nossa).

¹⁹⁴ “Mauriac não se propõe a reproduzir desordenadamente o caos da existência, mas apreender-lhe símbolos representativos, comoventes e inteligíveis.” (Tradução nossa).

¹⁹⁵ “Uma ordem imposta à natureza” (Tradução nossa).

trabalho de racionalização. Nesse sentido, portanto, afirma ser a verdade apenas apreendida por refração, sendo necessário se resignar “*aux conventions et aux mensonges de notre art*”¹⁹⁶ (MAURIAC, 1965, p. 20). Embora pareça contraditório, o romancista releva o uso do artifício, o que remete à própria natureza da arte, enquanto meio para alcançar a verdade romanesca. A fim de complementar esta ideia, retomamos, aqui, a citação de Van Gogh (MICHELI, 2004, p. 25)¹⁹⁷, visto fazer, igualmente, uso da palavra “mentira” para reforçar a ideia da expressividade do traço ambíguo: “O meu grande desejo é aprender a fazer deformações, ou incorreções ou modificações da verdade; o meu desejo é que surjam, por assim dizer, até mesmo algumas mentiras, mas mentiras que sejam mais verdadeiras do que a verdade literal.” Esta constatação é engendrada pelos acontecimentos tidos como inverossímeis, por serem descritos justamente tal como observados, ou seja, a autenticidade dos destinos romanescos é sustentada por uma lógica específica e desintegrada das leis da vida real. Para Mauriac (1965), ainda mais relevante é o fato de os dramas serem vividos em silêncio, dado o caráter inexprimível de sua essência; portanto, as explicações têm importância na literatura, mas não, significativamente, enquanto se vive, reportando-nos à conclusão de Zeraffa (1969, p. 26), de que “*la vérité romanesque se compose de signes et de symboles différents de ceux du monde*”¹⁹⁸, em outros termos, há um distanciamento entre o sentido atribuído aos acontecimentos no âmbito romanesco e àquele assimilado durante a sua vivência.

Com relação ao conteúdo, a cultura humanista de Mauriac (1979, p. 807-808, grifo nosso) influencia diretamente na sua relação com a arte romanesca, de modo que a finalidade da escrita está centrada no domínio do conhecimento do ser: “[...] *il n'existe pas d'oeuvre romanesque qui vaille en dehors de la **soumission absolue** à son objet qui est le coeur humain. Il faut avancer dans la connaissance de l'homme, se pencher sur tous les abîmes rencontrés sans céder au **vertige**, ni au **dégoût**, ni à l'**horreur**.*”¹⁹⁹ Mauriac (1979, p. 817, grifo nosso) discorre sobre o propósito do romance, em outro momento, e afirma: “*l'ambition du romancier moderne est en effet d'appréhender l'homme tout entier avec ses **contradictions***

¹⁹⁶ “Às convenções e às mentiras de nossa arte” (Tradução nossa).

¹⁹⁷ Micheli (2004, p. 17) especifica em uma nota de rodapé, na primeira página do capítulo: “Esta e as citações a seguir foram tiradas do livro *Lettres de Van Gogh à son frère Théo*, Grasset, Paris, 1937; e de *Lettres à Van Rappard*, Grasset, Paris.” Entretanto, no decorrer do capítulo não há nenhuma especificação de qual dos livros as citações foram retiradas, não sendo possível, portanto, citar o apud de acordo com as normas da ABNT.

¹⁹⁸ “A verdade romanesca se compõe de signos e de símbolos diferentes daqueles do mundo”. (Tradução nossa).

¹⁹⁹ “[...] não existe obra romanesca que valha para além da submissão absoluta ao seu objeto que é o coração humano. É preciso avançar no conhecimento do homem, debruçar-se sobre todos os abismos encontrados sem ceder à vertigem, nem à repugnância, nem ao horror.” (Tradução nossa).

et avec ses remous”²⁰⁰. Em outro comentário, acerca da composição romanesca, o autor salienta: “*un être dès qu’on l’observe tant soit peu, montre en lui mille humeurs diverses; aussi est-il impossible de le faire tenir en une formule simple, sous peine de mentir*”²⁰¹ (MAURIAC, 1926 apud ZERAFFA, 1969, p. 105). Por fim, em uma nova referência ao ato criador, o romancista ressalta: “*Mais un artiste, un écrivain, a pour vocation d’imposer aux autres hommes le monde tel qu’il le voit, le comprend, le juge*”²⁰² (MAURIAC, 2004, p. 333, grifo nosso). Embora as citações se refiram ao mesmo assunto, complementando-se, o que nos interessa é a maneira utilizada pelo autor para expressar as ideias e que reforçam nosso argumento de que até mesmo quando o romancista trata de sua arte, seja da forma, seja do conteúdo, é possível flagrar traços que evocam, evidentemente, de forma involuntária, a arte expressionista, contribuindo para o diálogo proposto neste trabalho. Com base nesses apontamentos, destacamos, pois, a submissão absoluta à alma humana, a retratação do vertiginoso, do repugnante, do que inspira o horror e a figuração do homem em suas contradições, enquanto meios de concretizar a “*volonté de vérité*”, considerando, notadamente, para tanto, a contribuição pessoal do autor pelo seu modo de olhar, compreender e julgar o mundo.

4.2. A dimensão espacial nos romances de Mauriac

A arte romanesca de Mauriac é marcada pela exaltação do espaço provincial, “*terre d’inspiration, source de tout conflit*”²⁰³ (MAURIAC, 1979, p. 725), cenário que, por vezes, impõe-e como personagem, de algumas de suas obras. As paisagens exercem grande influência sobre os seres, sendo transpostas, literariamente, com base na apreensão desses espaços, ou seja, predominantemente, como visões das personagens. A descrição espacial está ligada, portanto, à expressão da interioridade das personagens, contribuindo, inclusive, para o senso do drama, inerente à composição ficcional do autor, que faz uso metáforas e imagens constituídas por elementos espaciais. Neste aspecto, justamente, a escrita de Mauriac dialoga com a manifestação expressionista à medida que a narrativa é conduzida por “uma visão

²⁰⁰ “A ambição do romancista moderno é, com efeito, apreender o homem inteiramente com suas contradições e com suas confusões.” (Tradução nossa).

²⁰¹ “Um ser desde que observado, ainda que rapidamente, mostra em si mil humores diversos; assim é impossível sustentá-lo em uma fórmula simples a menos que se minta” (Tradução nossa).

²⁰² “Mas um artista, um escritor, tem por vocação impor aos outros homens o mundo tal qual o vê, o compreende, o julga” (Tradução nossa).

²⁰³ “[...] terra de inspiração, fonte de todo conflito” (Tradução nossa).

subjetiva do mundo, na qual a representação dos sentimentos humanos prepondera sobre as impressões do real.” (D’AMBROSIO, 2002, p. 104).

Simon (1953) desenvolve uma análise de grande pertinência para a compreensão da relação espaço-personagem, bem como para uma compreensão mais aprofundada de toda a obra mauriaquiana, haja vista essa relação se apresentar como um mecanismo essencial para o clima tão particular dos romances de Mauriac, dos quais se sobressaem “*une nuance d’atmosphère morale intimement fondue à une nuance d’atmosphère physique, c’est un climat rendu par un style, - une réalité spirituelle exprimée par des voix poétiques*”²⁰⁴ (SIMON, 1953, p. 52). Logo, a ideia de atmosfera atua como um elemento articulador da narrativa, ao fusionar espaço e personagem, dados os acontecimentos serem expressos em função de um clima de interiorização do mundo, pelo qual tudo o que constitui o espaço é filtrado pelos sentimentos e pelas sensações das personagens. Esse clima se caracteriza, sobretudo por uma tensão onipresente nas obras, como uma força impetuosa, uma “onda”, metáfora de Simon (1953, p. 52), que a explicita de maneira pontual, pois releva o caráter místico que a compõe.

*[...] il existe incontestablement une onde ‘mauriacienne’. De certain ciel d’orage qui nous laisse le corps accablé et l’âme anxieuse, nous pensons que c’est un ciel de Mauriac ; de certaines âmes troublées, brûlantes d’une flamme sombre, inquiètes de la chair et hantées d’un voeu mystique, nous disons volontiers qu’elles sont mauriaciennes.*²⁰⁵

Sob o ponto de vista de Simon (1953, p. 38), a motivação que sustenta a relação entre o estado de alma e a descrição espacial não se restringe à analogia, trata-se, antes, de uma “*solidarité vitale*”²⁰⁶ entre a realidade física e a tensão moral a fim de atingir uma “*totalité à la fois profondément psychologique et intensément poétique.*”²⁰⁷ Como uma extensão do espaço, pela forma como incide sobre o clima, Simon (1953, p. 38) acrescenta o tempo a essa ordem composicional, chamando a atenção para o fato de que os romances podem ser intitulados de acordo com a localização no espaço e no tempo em que transcorrem: “*Le Baiser au Lépreux ou l’été sur les Landes, Le Désert de l’Amour ou Talence sous l’orage, Destins ou le soleil sur les vignes, Thérèse Desqueyroux ou Argelouse dans la pluie*”²⁰⁸, sendo esta uma

²⁰⁴ “[...] uma nuance de atmosfera moral intimamente fundida a uma nuance de atmosfera física, é um clima expresso pelo estilo, - uma realidade espiritual exprimida por vias poéticas.” (Tradução nossa).

²⁰⁵ “[...] existe, incontestavelmente, uma onda ‘mauriaquiana’. De um determinando céu tempestuoso que nos deixa o corpo arrasado e a alma angustiada, pensamos se tratar de um céu de Mauriac; de certas almas perturbadas, ardentes por uma chama sombria, inquietas pela carne e perseguidas por um voto místico, que nos faz dizer, comprazivelmente, serem mauriaquianas.” (Tradução nossa).

²⁰⁶ “Solidariedade vital” (Tradução nossa).

²⁰⁷ “Totalidade, ao mesmo tempo, profundamente psicológica e intensamente poética.” (Tradução nossa).

²⁰⁸ “O beijo ao leproso ou o verão na Lande, O deserto do amor ou Talence sob a tempestade, Destinos ou o sol sobre as vinhas, Thérèse Desqueyroux ou Argelouse sob a chuva.” (Tradução nossa).

forma de exprimir o drama do espírito por meio da percepção do espaço/clima e das sensações provocadas por ele. Contudo, o próprio romancista se autointitulou “*un métaphysicien qui travaille dans le concret*”²⁰⁹, conforme ressalta Simon (1953, p. 38), conseqüentemente, a expressão da verdade da alma por meio da evocação do entorno resulta menos da organização literária do texto que da necessidade do autor de lhe dar existência a partir da literatura. Em função dessa exigência, suas personagens se encontram em uma dimensão superior à introversão do idealismo e à exaustão realista do homem consumido pelo mundo, assim “*l’homme de Mauriac a une âme dans un corps ou, plutôt, il porte son corps dans son âme*”²¹⁰ (SIMON, 1953, p. 38). Esta síntese determina não apenas a personagem, mas a organização das instâncias narrativas para dar vazão a uma subjetividade que supera os limites da percepção, que resiste à materialização da existência, ao peso do vazio essencial da realidade, justamente por ter suas sensações expressas por meio do espaço.

No que concerne às características gerais, por sua vez, as narrativas mauriacianas, em sua maioria, confinam as personagens em pequenos vilarejos próximos à cidade de Bordeaux, onde o autor passou sua infância e, até mesmo quando são residentes da capital, Paris, ou que por ali estejam de passagem, essas personagens são sempre oriundas da região bordelesa, carregando em si o estigma provinciano, isto é, a aspiração por uma grandeza interior e de experiências que os pequenos vilarejos não podem oferecer. Em função disso, a estreiteza da vida provinciana contrasta com a amplitude dos desejos profundos das personagens protagonistas, contribuindo para expandir suas contradições interiores.

Esta ligação íntima do espaço ficcional com os espaços da realidade é explicada, por Simon (1953), como uma necessidade contínua de sustentar a criação romanesca em experiências substanciais, tendo em vista elucidacões do próprio autor, como a seguinte:

*Aucun drame ne peut commencer de vivre dans mon esprit si je ne le situe dans les lieux où j’ai toujours vécu. Il faut que je puisse suivre mes personnages de chambre en chambre. Souvent, leur figure demeure indistincte en moi, je n’en connais que leur silhouette, mais je sens l’odeur moisie du corridor qu’ils traversent, je n’ignore rien de ce qu’ils sentent, de ce qu’ils entendent à telle heure du jour et de la nuit, lorsqu’ils sortent du vestibule et s’avancent sur le perron.*²¹¹ (MAURIAC, 1965, p. 9).

²⁰⁹ “Um metafísico que trabalha com o concreto.” (Tradução nossa).

²¹⁰ “O homem de Mauriac tem uma alma em um corpo ou, antes, carrega seu corpo em sua alma.” (Tradução nossa).

²¹¹ “Nenhum drama pode começar a viver em meu espírito se não o situo nos lugares em que sempre vivi. Preciso seguir minhas personagens de quarto em quarto. Muitas vezes, sua face permanece indistinta para mim, conheço apenas sua silhueta, mas sinto o cheiro de mofo no corredor que atravessam, não ignoro nada do que sentem, do que ouvem a tal hora do dia e da noite, quando saem do vestibulo e avançam para a escadaria.” (MAURIAC, 2002, p. 159).

No romance *La fin de la nuit*, a heroína Thérèse assume esta mesma relação íntima com Argelouse, em uma passagem que poderia ilustrar a transposição literária da experiência do autor, descrita acima:

Marie et Georges, en silence, la regardaient boire.
 - *Si j'y revenais, reprit-elle, je reconnaîtrais tout de même le sable, l'aliôs, les ruisseaux rapides et glacés, l'odeur de résine et de marécage, le piétinement des brebis lorsque le berger crie.*
 - *On dirait que vous avez aimé Argelouse.*
 - *Aimé? non, mais j'y ai tellement souffert que cela revient au même.*²¹²
 (MAURIAC, 1935, p. 76).

Nesta passagem, a paisagem é associada ao sofrimento, à maneira de uma ferida aberta, por isso se mostra tão próxima da personagem, sugerindo que enquanto todos esses elementos permanecerem vivos em sua memória a dor continuará a pulsar.

Nesta esteira, em se tratando da profundidade com que Mauriac penetra nas situações retratadas, Majault (1946, p. 47) chama a atenção para essa necessidade de estabelecer uma aproximação afetiva com o ambiente de onde se derivam suas obras: “*l'artiste recherche une vérité plus délicate, plus subtile, derrière le décor des apparences et il ne saisira que ce qu'il connaît bien.*”²¹³ Esse procedimento faz alusão ao empenho dos artistas expressionistas em buscar a natureza profunda dos acontecimentos, explorando a percepção individual da realidade.

Essa restrição do espaço a pequenos vilarejos do sudoeste da França, no entanto, não incide, decisivamente, na personalidade das personagens, visto serem constituídas com base na representação de seu potencial humano, o que as torna universais. Ademais, levando em consideração que a razão de ser do romance, para Mauriac (1979), consiste em aprofundar os conhecimentos da alma humana, Pons (1955 apud DUFOR, 1956, p. 39) estabelece a síntese da arte romanesca mauriaquiana nos seguintes termos: “*Mauriac restreint le champ de ses fouilles pour creuser profond.*”²¹⁴ Contudo, em um primeiro momento, devido aos conflitos serem desencadeados por forças culturais, religiosas e sobretudo sociais, os tormentos por que passam suas personagens não se devem, exclusivamente, ao espaço, ou, até mesmo, à época

²¹² “Marie e Georges, em silêncio, olhavam-na beber.

- Se eu voltasse, retomou, reconheceria do mesmo modo a areia, o aliósio, os riachos rápidos e congelados, o cheiro de resina e de pântano, o pisoteio das ovelhas quando o pastor grita.

- Parece que a senhora amava Argelouse.

- Amar? Não, mas sofri tanto ali que resulta no mesmo.” (Tradução nossa).

²¹³ “O artista procura uma verdade mais delicada, mais sutil, por trás do cenário das aparências e apreenderá apenas o que conhece bem.” (Tradução nossa).

²¹⁴ “Mauriac restringe o campo de suas escavações para cavar profundamente.” (Tradução nossa).

em que vivem, são desencadeados, antes, por confrontos com a realidade intrínsecos à existência e à experiência que se lhe resulta.

Mauriac (1929, p. 441) evidencia outro aspecto da relação estabelecida entre o processo de composição de sua obra e o espaço real, detendo-se, desta vez, a paisagem landesa, característica da região onde se localizam os vilarejos Saint-Clair e Argelouse: *“la Province tire l’artiste hors de lui-même, l’endort dans sa chaleur, dans son odeur, mais les landes prolongent les limbes spirituels où nos créatures commencent de prendre forme.”*²¹⁵ Desta maneira, o espaço é tomado como uma extensão do espírito ao abrigar essas criaturas informes, cujos traços serão moldados à maneira de personagens fictícias. Outrossim, sendo o limbo denotado religiosamente como a morada das almas sem pecado, mas afastadas de Deus. A sensação do seu prolongamento faz da lande um refúgio, uma espécie de desterro prometido às almas desajustadas.

Da atmosfera dos romances desprende-se a monotonia desse espaço, caracterizado pela plantação de vinhas, de pinheiros e, sobretudo, pelos confins da lande; mas, também pela monotonia dos horizontes delineados por esse mesmo espaço, que limitam as fronteiras vitais de uma distinta porção da espécie humana cujas vontades, sensações, sentimentos e esperanças desconhecem outros ares. A estreiteza espacial é refletida, conseqüentemente, na dimensão espiritual dos que são satisfeitos de si, com a mediocridade da vida que levam, quanto na asfixia daqueles que se dão conta de que possuem um espírito. A asfixia é uma manifestação recorrente da insatisfação e da falta de escolha dos heróis mauriacianos, sufocadas pelo comedimento religioso, pelas regras sociais e até pelo tédio, sendo um dos elementos constituintes da personagem Thérèse Desqueyroux que, como todas as demais, pertence a uma família abastada, representante da burguesia provincial, no centro da qual imperam os grandes proprietários de terras, devendo resistir, acima de tudo, ao próprio convívio familiar. O interesse da família e, portanto, o interesse coletivo, baseado nas convenções sociais, frequentemente contrasta com o interesse individual nos romances de Mauriac. A propósito disto, Jaloux (1933) observa que, depois de Balzac, os romancistas não mais retrataram as relações familiares do herói, pois o intuito de relevar o indivíduo livre e mestre do seu destino tornou insignificante a explicitação desses laços. Quando retratadas, as famílias se apresentavam como exemplo de moralidade cujas possíveis e reais intrigas eram analisadas. Mauriac, por sua vez, retrata o herói no seio de sua família, origem de todos os

²¹⁵ “A Província retira o artista para fora dele mesmo, o adormece no seu calor, no seu cheiro, mas as landes prolongam os limbos espirituais onde nossas criaturas começam a tomar forma.” (Tradução nossa).

conflitos levados, muitas vezes, a situações extremas, tanto no amor, com o incesto, quanto na cólera, com o homicídio.

Em se tratando da relação do autor com sua criação ficcional, Mauriac (1965, p. 15) afirma: “*car la vérité est que j’aime mes plus tristes personnages et que je les aime d’autant plus qu’ils sont misérables, comme la préférence d’une mère va d’instinct à l’enfant le plus déshérité*”²¹⁶, a miséria das personagens remete, pois, ao conhecimento profundo que possuem de suas limitações, inclusive a de ser outro que não elas mesmas, sendo, por esse motivo, destituídas de vaidade. Essa consciência se deve à lucidez, característica determinante dos heróis mauriaquianos, por meio da qual é possível entrever a essência destas personagens: “*Appliqués à se connaître, appliqués à connaître les autres, les personnages [...] vivent dans une lumière crue qui éclaire leurs moindres actes et leurs moindres pensées. [...] la volonté impitoyable du romancier arrache leurs masques à ses créatures les plus rebelles*”²¹⁷ (MAJALUT, 1946, p. 162). Destarte, em alguns casos, a perturbação do herói provém do peso do conhecimento de si, ou de nem sempre se reconhecer com a mesma profundidade com que pensa conhecer o outro. Em outras situações, a extrema lucidez incide sobre a não lucidez, isto é, os heróis são acometidos pela incapacidade de racionalizar seus desejos, como ocorre com Thérèse, apesar de o movimento de introversão ser-lhe quase involuntário. A miséria humana, enquanto elemento constituinte da humanidade do ser, é mencionada igualmente no programa de Edschmid (1921 apud MICHELI, 2004, p. 73): “cada homem não é mais um indivíduo ligado ao dever, à moral, à sociedade, à família: nessa arte, ele se torna apenas uma coisa, a maior e a mais mísera, torna-se homem.”

Outra característica relevante das personagens é o seu ressurgimento em várias obras. Segundo Petit (1978), essa recorrência responde a uma escolha estética e a uma preocupação com a unidade profunda da obra, tendo em vista o fato de, no prefácio do Tomo I das *Oeuvres Complètes*, publicadas em 1950, Mauriac (1978) expressar que a passagem de suas personagens de um romance a outro resulta na escrita, involuntária, de um *roman-fleuve*, o que é um pouco pretensioso de sua parte. Mauriac (1965) justifica que a possibilidade de recomeçar em circunstâncias distintas se deve, principalmente, à superioridade que é própria das personagens, enquanto “*homo fictus*”, conforme termo empregado por Forster (1969, p. 42). Não obstante, esta nova chance pressupõe menos um êxito que um novo fracasso,

²¹⁶ “Pois a verdade é que gosto de minhas personagens mais tristes e que as estimo ainda mais porque são miseráveis como a preferência de uma mãe vai de instinto ao filho mais desfavorecido.” (Tradução nossa).

²¹⁷ “Aplicadas a se conhecerem, aplicadas a conhecer os outros, as personagens [...] vivem sob uma luz violenta que aclara os menores atos e os menores pensamentos. [...] a vontade impiedosa do romancista arranca as máscaras das criaturas mais rebeldes.” (Tradução nossa).

desvelando uma ironia dramática do romancista: “*mais il y a tellement de manières, pour un héros de roman, comme pour chacun de nous, hélas! d’être malheureux et de faire souffrir les autres! Beaucoup de livres ne suffisent pas à les décrire.*”²¹⁸ (MAURIAC, 1965, p. 17). Resgatar as personagens, sob este viés, consiste em conceder-lhes uma segunda chance, propiciando apenas o aprofundamento de seus estados de contradição e inquietude, de maneira que a descrição da trajetória tumultuosa por que elas passam permite explorar novas dimensões do sofrimento e percepções contínuas da inutilidade da existência e, novamente, Thérèse Desqueyroux é um exemplo.

Quanto à temporalidade, esta não exerce uma função histórica na obra de Mauriac que, majoritariamente, não estabelece referências da época em que as tramas se desenredam. A fim de esclarecer este procedimento, Petit (1978, p. LXXXVII) propõe a seguinte resolução: “[...] *tout roman de Mauriac se situe soit dans le présent de l’écriture, soit à l’époque de l’enfance et de l’adolescence; non au hasard, ou en fonction des nécessités du sujet, mais suivant une évolution assez nette*”²¹⁹, ou seja, os fatos são abordados de acordo com a sua relevância para o conflito vivenciado no momento presente. Por outro lado, se a narração é simultânea aos acontecimentos, a personagem protagonista já se encontra em meio a uma crise, o que impulsiona o desenvolvimento da narrativa em função dos desdobramentos dos fatos presentes.

No que tange à duração, de modo geral, elas não excedem o intervalo de algumas semanas. Mauriac, apesar da ausência de uma determinação temporal, situa seus romances com relação à época do ano, explicitando os meses, que variam com maior frequência entre julho e dezembro. É evidente sua predileção, não ocasional, pelo período estival, entre julho e outubro, pois ao tempo é inculcada uma carga semântica, atrelando o clima às paixões das personagens para intensificar os sentimentos experimentados por elas, o que sugere outra ironia dramática do romancista, tendo em vista as protagonistas viverem em uma espécie de interioridade outonal, marcada pela dissolução de si mesmas, dos desejos mais autênticos, em contraste com o verão que aquece, ilumina, além de anunciar uma espécie de esplendor da vida.

²¹⁸ “[...] mas há tantas maneiras para um herói de romance, como para cada um de nós, infelizmente de ser infeliz e de fazer os outros sofrerem! Uma infinidade de livros não bastaria para descrevê-las.” (Tradução nossa).

²¹⁹ “[...] todo romance de Mauriac se situa ou no presente da escrita ou na época de sua infância e adolescência; não por acaso ou porque o assunto requer, mas seguindo uma evolução bastante nítida.” (Tradução nossa).

4.3. Percurso “vital” de Thérèse Desqueyroux

Mauriac, assim como Balzac, prezava o retorno das personagens em suas obras, que reaparecem em circunstâncias distintas, como é o caso de Thérèse Desqueyroux. Essas reaparições são tomadas pela crítica como uma repetição, segundo a qual Mauriac (1965), como mencionado no subcapítulo anterior, argumenta se tratar de um procedimento ficcional muito mais profundo que a “reutilização” das personagens, exigindo do romancista uma habilidade em criar seres aptos a se adaptarem a novas vidas, embora a mudança nem sempre resulte em condições distintas de existência, em contrapartida, as formas como a personagem é confrontada ao vazio existencial e ao impasse entre a vida interior e o mundo se diferenciam.

Thérèse percorre seis narrativas da obra de Mauriac, constituindo um “percurso vital” que revela a sua evolução, são eles: *Conscience, instinct divin* (1927), *Thérèse Desqueyroux* (1927), *Ce qui était perdu, chapitre IX* (1930), *Thérèse chez le docteur* (1933), *Thérèse à l’hôtel* (1933) e *La fin de la nuit* (1935)²²⁰. *Conscience, instinct divin*, a primeira e mais breve narrativa, apresenta a forma de uma carta ao mesmo tempo em que se mantém como o esboço de *Thérèse Desqueyroux*. Na carta, uma personagem feminina, não tendo conseguido confessar diretamente seus pecados, é encorajada pelo padre a escrevê-los. A respeito do enredo, apesar das personagens que representam o marido, sua irmã e a filha do casal não serem apontados com os mesmos nomes de *Thérèse Desqueyroux*, há uma correlação da trama entre as duas narrativas, como evidenciam os seguintes trechos: “[...] j’aillais vous déclarer que je suis une criminelle et que mon crime est de ceux qui relèvent de la justice des hommes”²²¹ (MAURIAC, 1965, p. 868); ou, ainda: “[...] durant cette maladie dont Pierre a été si près de mourir et dont il va falloir pourtant que j’ose vous parler...”²²² (MAURIAC, 1965, p. 869); e, por fim: “[...] concevez-vous la douleur d’une femme qui, ayant longtemps rêvé de certaines villes, de certains climats, y pénètre aux côtes d’un homme, non certes détesté, mais redouté plus que la mort?”²²³ (MAURIAC, 1965, p. 873). Logo, a evidência se

²²⁰ Consciência, instinto divino (1927); Thérèse Desqueyroux (1927); O que estava perdido, capítulo IX (1930); Thérèse no médico (1933); Thérèse no hotel (1933); O fim da noite (1935).

²²¹ “[...] ia lhe declarar que sou uma criminosa e que meu crime é daqueles que dispensa a justiça dos homens” (Tradução nossa).

²²² “[...] durante essa doença por meio da qual Pierre esteve tão próximo de morrer e sobre a qual vai ser necessário, no entanto, que eu ouse lhe falar...” (Tradução nossa).

²²³ “[...] o senhor consegue imaginar a dor de uma mulher que, tendo durante muito tempo sonhado com determinadas cidades, determinados climas, ali penetra ao lado de um homem, não decerto detestado, mas temido mais que a morte?” (Tradução nossa).

efetiva pela retomada e desenvolvimento de várias situações no romance, apenas enunciadas na carta.

No capítulo que integra o romance *Ce qui était perdu*, a personagem Thérèse faz uma repentina aparição, no entanto, sua identidade é demasiado clara, pela menção a traços físicos estigmatizados em *Thérèse Desqueyroux* como “*une bouche sans lèvres*”²²⁴ (MAURIAC, 1965, p. 36) e psicológicos “*elle le regardait avec étonnement, distraite un instant de son affreuse douleur.*”²²⁵ (MAURIAC, 1965, p. 36). Em uma rápida conversa com a personagem principal, Alain, Thérèse informa seu nome e endereço: “*je vais vous dicter mon nom et mon adresse, à tout hasard: Thérèse Desqueyroux, II bis, quais d’Orléans.*”²²⁶ (MAURIAC, 1965, p. 37), sem que haja qualquer desdobramento desse encontro.

Thérèse chez le docteur et *Thérèse à l’hôtel* são novelas publicadas em uma coletânea intitulada *Plongées* e retratam dois episódios da vida da heroína, durante os quinze anos em que viveu em Paris e que separam *Thérèse Desqueyroux* de *La fin de la nuit*. Ambas são narrativas densas, apesar da brevidade, visto retomarem diversos outros acontecimentos e personagens, como Jean Azévêdo presente em *Thérèse Desqueyroux*. A primeira novela, *Thérèse chez le docteur*, discorre sobre uma visita de Thérèse ao seu médico psicanalista, Dr. Elisée Schwartz, depois de seu expediente, narrada com focalização interna sobre Catherine Schwart, sua esposa. Por meio de uma vigília às espreitas, Mauriac posiciona a personagem “presenciando” essa consulta incomum, ao mesmo tempo em que tenta desvendar Thérèse, nomeada durante toda a novela como a “desconhecida”. Acompanha-se, com efeito, a evolução de um sentimento secreto e silencioso, passando da rivalidade à cumplicidade. Tal “aliança” se deve à percepção da semelhança interior com a paciente, de modo que as hipóteses sobre a sua maneira de ser, revelam, antes, a personalidade da própria Catherine, que decide se separar do marido na mesma noite, diante de sua recusa em ajudar Thérèse. Embora o motivo não seja explicitado, essa atitude é determinante para que ela não aceite mais viver submetida a Elisée, tendo descoberto sua verdadeira personalidade.

A segunda, *Thérèse à l’hôtel*, por sua vez, é a única narrativa em primeira pessoa do percurso, dado o caráter de esboço de *Conscience, instinct divin*. A personagem escreve uma espécie de diário íntimo, não havendo um destinatário evidente, na tentativa de compreender a si mesma. Esse suposto diário consiste em um artifício para que a personagem se explique,

²²⁴ “Uma boca sem lábios” (Tradução nossa).

²²⁵ “Olhava-o com surpresa, distraída um instante com sua terrível dor.” (Tradução nossa).

²²⁶ “Vou lhe ditar meu nome e meu endereço caso seja necessário: Thérèse Desqueyroux, II bis, cais d’Orléans.” (Tradução nossa).

sem ser questionada, trata-se novamente de uma confissão. O conflito interior da protagonista envolve um jovem rapaz, vários anos mais novo, cujo encontro ocorre no hotel em que se instalara imediatamente após o suicídio de Phili, quem mantivera um relacionamento. Os acontecimentos mais significativos desta relação são desvelados à medida que Thérèse narra sobre o flerte com o jovem do hotel, deixando entrever os conflitos com Phili e a causa de sua morte.

O romance *La fin de la nuit* retrata os últimos meses de Thérèse em Paris. Neste momento, ela se encontra com quarenta e cinco anos e extremamente solitária, não sendo a capital capaz de lhe tornar a vida menos monótona, visto o seu vazio existencial ter causas mais profundas, de maneira que o distanciamento de sua família e de Argelouse ao menos lhe permitiu reconhecer que “*son crime, qui a précédé tous les autres, fut sans doute de se fier à un homme, d’enfanter, de se soumettre à la loi commune, alors qu’elle était née hors la loi.*”²²⁷ (MAURIAC, 1935, p. 55). Nesse sentido, a ilusão da conformidade com o mundo determina seu posicionamento de acordo com dois períodos distintos: antes e depois de seu ato. Em função disso, Suffran (1973, p. 77) observa a propósito da “criminalidade” da protagonista que, na verdade, consiste em uma “superconsciência”:

*Le véritable poison de Thérèse, c’est le venin qui ronge son propre coeur, c’est cette mort à quoi elle ne se résigne pas, c’est cette vraie vie que se dérobe à son approche. Son histoire est celle d’un malentendu. Son mal n’est pas ce dont on l’accuse, mais ce dont elle s’accuse. Le seul tribunal qu’elle ne récusé pas, c’est le huis clos de sa propre conscience. Elle ne sépare pas de celui qui l’a créée et continue à la nourrir de ses propres angoisses.*²²⁸

O romance se desenvolve a partir da visita de Marie, sua filha de dezessete anos, que a procura, pois precisa de ajuda para se casar com o jovem Georges Filhot, estudante em Paris e oriundo igualmente de Argelouse. O relacionamento está comprometido pela reprovação da família de Georges, impedindo-o de se casar com alguém proveniente da Lande, em decorrência da crise por que passavam os proprietários de pinheiros com a venda da resina. Entretanto, acima de tudo, apesar de o ato cometido por Thérèse nunca ter sido revelado, permanece na forma de especulações. Esta situação é agravada pela devoção amorosa que Georges passa a exercer por Thérèse ao longo do romance.

²²⁷ “Seu crime, que precedeu todos os outros, foi sem dúvida de se confiar em um homem, dar à luz, submeter-se à lei comum, enquanto havia nascido fora da lei.” (Tradução nossa).

²²⁸ “O verdadeiro veneno de Thérèse, é o veneno que corroe seu próprio coração, é essa morte para a qual não se resigna, é essa verdadeira vida que se esquiva na sua presença. Sua história é a de um mal entendido. Seu mal não é aquele do qual a acusam, mas o que ela mesma se acusa. O único tribunal ao qual não recusa, são as portas fechadas de sua própria consciência. Não se separa daquele que a criou e que continua alimentando-a com suas próprias angústias.” (Tradução nossa).

4.3.1. *Thérèse Desqueyroux*: o romance

Em primeiro plano, o romance discorre acerca da dissolução do casamento de Thérèse Larroque com Bernard Desqueyroux, ambos oriundos de famílias pertencentes à burguesia provincial, sendo estruturado sobre quatro características do romance modernista, tais como: “a preocupação em objetivar o subjetivo, tornar audíveis ou perceptíveis as inaudíveis conversas mentais [...], convencionalizar o extraordinário e o excêntrico [...] e a incerteza como a única coisa certa” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 37). Por conseguinte, todo o romance é configurado para exteriorizar a vida interior da protagonista, fazendo uso, para tanto, do monólogo interior e da focalização interna bastante próxima de sua perspectiva. Essa exteriorização é desencadeada pela tentativa de envenenamento do marido cometida pela protagonista Thérèse em prol de sua liberdade, promovendo a sensibilização do leitor, visto o narrador não perder de vista a humanidade da personagem, embora os reais motivos que a levaram a tal feito permaneçam obscuros. Desta forma, a narrativa se configura como uma busca pela descoberta de si, característica que conforma a obra a um grande romance, pois, segundo Raimond (1985, p. 450): “[...] *le plus grand thème romanesque est celui d’un être qui se découvre lui-même en affrontant des événements et des hommes*”²²⁹. O romance é igualmente perpassado por temas como o (des)prazer sexual, o aborto, o suicídio, a descrença e, até mesmo, o desvario.

Iniciada *in media res*, a narrativa trata, em segundo plano, do retorno da heroína a si mesma, de um processo de autoconhecimento, bem como do enfrentamento da realidade ao assumir ser o que, de fato, se é. Destarte, *Thérèse Desqueyroux* é fundamentada sob a necessidade da heroína de olhar para si, em um movimento de despertar, uma vez que a introspecção determina a forma dos capítulos segundo ao oitavo, nos quais a personagem formula sua defesa, no percurso de volta à casa do marido, compreendendo a impossibilidade de racionalizar as essências “acessíveis” apenas à experiência. Ao final, a narrativa retorna indiretamente ao seu início, o que lhe confere uma estrutura cíclica, ao mesmo tempo em que a distribuição dos fatos em meio, fim e início confere à unidade do texto um caráter fragmentário.

A propósito destas características formais, destacamos a afirmação de Zeraffa (1969, p. 130), ao tratar de escritores como Virginia Woolf e Faulkner: “*le propos primordial de l’écrivain est de nous montrer pourquoi et comment les êtres sont réflexifs – plus exactement:*

²²⁹ “[...] o maior tema romanesco é o de um ser que descobre a si mesmo afrontando acontecimentos e homens.” (Tradução nossa).

*doivent l'être – dans un monde donné, le monde moderne.*²³⁰ O romance, ora analisado, parece “obedecer” a esse mesmo propósito, haja vista a desorientação das personagens, tendo de compreender o movimento do mundo e a dificuldade de se lhe adequar, tendo como referência suas próprias percepções. Diante desse caráter reflexivo da narrativa, Zeraffa (1969, p. 130) insiste que o “*schéma d'une passion et celui d'une 'intrigue'*”²³¹ só podem ser compreendidos depois de um determinado ponto do romance, no qual a precisão e a aleatoriedade dos episódios narrados se interligam, construindo os sentidos. A narração, em *Thérèse Desqueyroux*, passa a ser simultânea aos fatos a partir do nono capítulo, no entanto, os pensamentos e as memórias da protagonista, nos capítulos anteriores, permitem compreender o modo como ela é constituída, bem como a disposição dos elementos que compõe a intriga do romance. Após ter envenenado Bernard, em uma tentativa fracassada de homicídio, Thérèse é coagida a se unir a ele para contornar a justiça e evitar um escândalo que comprometesse as relações sociais da família, visto o crime ter sido delatado pelo farmacêutico, que identificou a falsificação das receitas, notificando as autoridades.

Graças ao acordo realizado entre o casal, comprava-se a improcedência da acusação por falta de provas, sendo oficialmente impronunciada. Devido à recuperação de Bernard e a resolução com a justiça, Thérèse deve se explicar ao marido e, para tanto, é preciso compreender o que a levou a cometer o ato criminoso. Por consequência, a percepção de que ela mesma não é capaz de explicar os próprios atos desencadeia um mergulho nos fatos passados, fazendo-lhe remontar, às memórias da infância, de maneira que a linearidade temporal não seja incorporada pela narrativa em sua completude. Thérèse parece ter sido, inicialmente, motivada por um desejo de liberdade, entretanto, o romance se volta para a indefinição inclusive de seus anseios, tendo em vista a ênfase incidir sobre a impossibilidade de satisfazê-los, independentemente do seu efetivo conhecimento e domínio. Logo, sua desilusão é fortemente marcada por essa condição “desejante”, mas que é incapaz de, ao menos, vislumbrar um alvo, um objetivo identificável, tornando seu ser uma espécie de cárcere da própria vontade. A narrativa é, portanto, a expressão de experiências perturbadoras, associada a uma intensa vontade de viver por meio da qual se denuncia a “predileção” contraditória da personagem principal “pelo êxtase e pela desesperança”, característica, acentuadamente, expressionista, conforme Furness (1990, p. 35).

²³⁰ “O pronome primordial do escritor é de nos mostrar porque e como os seres são reflexivos – mais exatamente: devem sê-lo – em um determinado mundo, o mundo moderno.” (Tradução nossa).

²³¹ “Esquema de uma paixão e o de uma ‘intriga’” (Tradução nossa).

Narrado em terceira pessoa, com focalização interna sobre a personagem principal, por breves momentos a focalização é variável sobre personagens secundárias, alternando, especialmente, entre o narrador onisciente e a protagonista, isto é, ora esta personagem determina a perspectiva dos acontecimentos, ora a integra. Por vezes, os pensamentos de Thérèse são desvelados pelo monólogo interior, delimitado, no texto, pelas aspas e, na maior parte do tempo, são confundidos à voz do narrador em decorrência do discurso indireto livre. O discurso direto é empregado, sobretudo, em cenas entre Thérèse e Bernard a fim de dramatizar o distanciamento entre ambos cujas ideias se chocam. Em diálogos com Anne, irmã de Bernard, esse tipo de discurso também ocorre, neste caso, dramatizando a relação de afinidade entre ela e Thérèse. Por outro lado, na reconstituição dos encontros com Jean Azévédo, jovem por quem Anne se apaixona, não há discursos diretos e os parágrafos são longos, como se a protagonista falasse consigo mesma ao falar com o rapaz, acentuando a sua identificação com ele; nestes episódios, porém, o narrador recorre ao discurso direto livre para retratar as suas falas. Este discurso é geralmente interposto entre a focalização zero e a focalização interna, além de ser intercalado ou sucedido pelo discurso indireto livre, criando a impressão de não haver alternância entre vozes e pontos de vista. No excerto a seguir, por exemplo, a narração é iniciada com focalização zero, seguida do discurso direto precedido de uma introdução declarativa, na sequência, a focalização é alternada para a protagonista, fazendo emergir o discurso indireto livre, principalmente na última oração que poderia ser a reprodução exata do seu pensamento.

*À Villandraut, la station qui precede Saint-Clair, Thérèse songe: ‘Comment persuader Bernard que je n’ai pas aimé ce garçon? Il va croire sûrement que je l’ai adoré. [...]’ Il faudrait que Bernard comprît qu’à cette époque, elle était très éloignée de le haïr, bien qu’il lui parût souvent importun; mais elle n’imaginait pas qu’un autre homme lui pût être de quelque secours. Bernard, tout compte fait, n’était pas si mal.*²³² (MAURIAC, 1927, p. 79).

Com relação às personagens, a protagonista, cuja interioridade é articulada como espaço da maior parte do romance, é constituída com maior complexidade, sobretudo porque há um contraponto entre o caráter reflexivo de sua personalidade e a indeterminação dos seus atos. Jean Azévédo é a segunda personagem mais complexa, apesar da sua breve participação no enredo, sendo fundamental para o desenrolar dos fatos, que culminam no encontro da

²³² “Em Villandraut, a estação que precede Saint-Clair, Teresa cisma: ‘Como persuadir Bernardo de que não amei esse rapaz? Ele vai acreditar firmemente que o adorei. [...]’ Seria preciso que Bernardo compreendesse que naquela época ela estava longe de odiá-lo, se bem que muitas vezes o achasse importuno; mas não imaginava que outro homem lhe pudesse ser de qualquer préstimo. Afinal de contas, Bernardo não era assim tão ruim.” (MAURIAC, 2002, p. 72).

heroína consigo mesma. De origem portuguesa, judeu e não tão rico quanto os Desqueyroux e os Larroque, Jean estuda em Paris e, nas férias retorna à sua casa próxima de Saint-Clair, despertando a paixão de Anne. O jovem, como Thérèse, preza pelas ideias, pelos sentimentos verdadeiros, pela libertação das convenções e compreende, sobretudo, que a espiritualidade da protagonista excede ao cotidiano esvaziado de acontecimentos e discussões de um pequeno vilarejo que possam suscitar algum tipo de interesse. Anne é uma moça ingênua, iludida, mas não se deixa levar pela hipocrisia da família; todavia, acaba por se tornar uma personagem conformada e satisfeita com a fortuna que lhe é destinada, casando-se com “*le fils Deguilhem*”²³³, escolhido pela família. Algumas mulheres, como Thérèse, estudaram em conventos, adquirindo uma certa cultura o que, ao contrário, só agrava sua relação com a mediocridade do meio e dos que ali vivem; os homens, como Bernard e Jean Azévêdo, buscam uma formação em Paris, no entanto, o estudo e a vida na capital não condicionam decisivamente o desligamento com este espaço e Bernard ilustra, com excelência, o indivíduo provinciano que se realiza com a pequenez da grandiosidade de que dispõe. Com relação ao perfil assumido pelas mulheres, é aceitável que “possuam a propriedade no sangue”, como o faz Thérèse, facilitando um casamento determinado pela dissolução das fronteiras de propriedades vizinhas; por outro lado, devem cumprir o destino da maternidade e da vida doméstica, o que elimina, totalmente, qualquer possibilidade de realização da protagonista, cujas incertezas, desejos e indeterminações ganham amplitude à medida que sua interioridade se degrada pela monotonia dos dias.

O espaço romanescos é constituído por duas casas: a dos Larroque, no “bairro” de Argelouse, e a dos Desqueyroux, no vilarejo de Saint-Clair, situadas em propriedades vizinhas, nos arredores da cidade de Bordeaux. Ambos os topônimos sugerem características de cada família, isto é, os Larroque são mais ricos e os Desqueyroux, mais fervorosos, ao passo que Argelouse faz alusão ao termo “*argent*”, enquanto Saint-Clair reenvia a uma dimensão espiritual. O percurso de retorno de Thérèse se deve ao fato de ambos os vilarejos não disporem de um tribunal de justiça, sendo necessário ir até uma pequena cidade denominada “B.”. Neste trajeto são mencionados, ainda, os vilarejos de Nizan, Uzeste e Villandraut. A vida das famílias abastadas, nesses espaços, restringe-se à propriedade no que concerne não apenas à ocupação, mas ao lazer encontrado na caça de animais e, principalmente, na satisfação mais íntima de possuir. Os assuntos discutidos pelas pessoas restringem-se aos escândalos abafados no seio das famílias, que sempre geram especulações.

²³³ “O jovem Deguilhem” (MAURIAC, 2002, p. 44).

Fala-se, ainda, das produções, das vendas, discute-se política. No romance, assim como ocorre em *La Recherche du temps perdu*, segundo Labouret (2013, p. 45), “*l’observation des mœurs et des êtres ne s’intègre pas à une logique narrative: elle montre surtout les effets du temps, repérables dans l’évolution des personnages et dans les changements de la société autant que dans le devenir du moi*”.²³⁴ Em função da brevidade da narrativa, evidentemente, as mudanças na sociedade não são verificadas, no entanto, a observação dos costumes e dos seres está intrinsicamente ligada à evolução das personagens e, principalmente, ao que elas se tornam.

No que diz respeito à marcação temporal, considerando que Mauriac, comumente, não situa suas obras no tempo, em se tratando de *Thérèse Desqueyroux*, segundo Maucuer (1970, p. 27), “*Mauriac n’a pas daté les événements de son roman, d’abord parce qu’ils sont contemporains ou proches des années où Mauriac écrit ce roman ; l’auteur y peint, et le lecteur de 1927 y reconnaît, la vie d’hommes et de femmes de leur temps*.”²³⁵ No entanto, a menção de duas referências históricas permitem estimar o tempo em que os fatos transcorrem: a primeira se trata do *affaire Dreyfus*²³⁶ (1894-1906); a segunda, da *séquestrée de Poitiers*²³⁷ (1901). Levando em consideração o distanciamento da segunda do tempo presente em que é evocada é possível situar a narrativa nos anos próximos ao início da década de 1920.

*Bernard devait se rappeler, bien des années après, qu’à l’approche de ce corps détruit, de cette petite figure blanche et fardée, il pensa d’abord : cour d’assises. Mais ce n’était pas à cause du crime de Thérèse. En une seconde, il revit cette image colorisée du **Petit Parisien** qui, parmi beaucoup d’autres, ornait les cabinets en planches du jardin d’Argelouse et tandis que bourdonnaient les mouches, qu’au-dehors grinçaient les cigales d’un jour de feu, ses yeux d’enfant scrutaient ce dessin rouge et vert qui représentait **La Séquestrée de Poitiers**.*²³⁸ (MAURIAC, 1927, p. 164, grifos do autor).

²³⁴ “A observação dos costumes e dos seres não se integra a uma lógica narrativa: mostra, sobretudo, os efeitos do tempo, discerníveis na evolução das personagens e nas mudanças da sociedade tanto quanto no processo de manifestação do eu” (Tradução nossa).

²³⁵ “Mauriac não datou os acontecimentos do romance, antes de tudo, porque são contemporâneos ou próximos dos anos em que Mauriac escreve esse romance: o autor reproduz e o leitor de 1927 reconhece a vida de homens e de mulheres do seu tempo” (Tradução nossa).

²³⁶ Alfred Dreyfus, oficial judeu do Exército Francês, acusado de transmitir informações secretas à Alemanha.

²³⁷ Blanche Monnier, mantida enclausurada em um quarto por sua família, durante vinte e cinco anos, na cidade de Poitiers, a fim de impedir o relacionamento com um indivíduo de origem inferior.

²³⁸ “Muitos anos depois, Bernardo se lembrará ainda que à aproximação desse corpo destruído, deste rostinho branco e pintado, ele pensou logo: *tribunal do júri*. Mas não era por causa do crime de Teresa. Num segundo, tornou a ver a gravura colorida do *Petit Parisien*, que, entre muitas outras, ornava o mictório do jardim de Argelouse; e enquanto zumbiam as moscas, e fora ziniam as cigarras de um dia de fogo, seus olhos de criança perscrutavam aquele desenho vermelho e verde que representava a ‘Sequestrada de Poitiers’.” (MAURIAC, 2002, p. 135, grifos do autor).

Logo, uma vez que Bernard conta com vinte e seis anos no ano do casamento, idade explicitada no início do romance, que o ato de Thérèse ocorre dois anos depois do casamento e que a passagem na qual o *affaire de la séquestrée de Poitiers* é mencionado reporta à infância de Bernard, tendo em vista a expressão “seus olhos de criança”, estipulamos que ele pudesse ter entre cinco e dez anos em 1901, o que no possibilita estimar que os fatos transcorreram no mínimo entre 1917 e 1919 e no máximo entre 1922 e 1924.

Quanto à duração cronológica dos fatos, a narrativa transcorre no período de cinco meses, entre outubro e março, cuja data inicial é possível inferir por meio da data inicial de *La fin de la nuit* (1935), explicitada em duas passagens: um diálogo entre Thérèse e Marie: “- *Où est ton père?/ - Mais à Argelouse: il chasse la palombe. Que voulez-vous qu’il fasse, le 11 octobre, sinon chasser la palombe? [...]*”²³⁹ (MAURIAC, 1935, p. 21) e um comentário do narrador prestes a focalizar internamente a protagonista: “*Il y avait eu la veille quinze ans que Thérèse, escortée de son avocat, était sortie du tribunal de la sous-préfecture [...]*”²⁴⁰ (MAURIAC, 1935, p. 15). Diante da evocação de que na véspera haviam se passado quinze anos do julgamento e que *Thérèse Desqueyroux* é iniciado neste mesmo dia, obtém-se a data precisa de dez de outubro, além de várias referências diretas e indiretas presentes no texto que apontam para a estação do outono. Ademais, um período de dois anos separam o casamento, ocorrido no mês de julho, e o envenenamento de Bernard, em agosto. No que concerne ao final, a trama é encerrada por um dia marcado, temporalmente, como “*un matin chaud de mars*”²⁴¹ (MAURIAC, 1927, p. 175).

Em contrapartida, o romance é estruturado com base na duração relativa do tempo, ou seja, na sua percepção subjetiva delimitada pela escritora britânica Virginia Woolf como a “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente”, citada por Rosenfeld (1969, p. 82). Em uma crítica dirigida a Mauriac, Sartre (1939 apud CORMEAU, 1951, p. 378) afirma que o autor “*n’aime point le temps ni cette nécessité bergsonienne d’attendre ‘que le sucre fonde’*”²⁴², contudo, Cormeau (1951, p. 378) salienta a respeito do tempo nos romances de Mauriac:

Cette allusion à Bergson nous paraît pour le moins malencontreuse car si François Mauriac, à la rigueur, fait fi du temps chronométrique, il excelle, au contraire, à suggérer le sentiment de la durée. [...] Mais ce qui est certain, c’est que François Mauriac nous impose l’impression que ce temps

²³⁹ “- Onde está seu pai?/ - Em Argelouse: caçando pombas. O que a senhora espera que ele faça em onze de outubro senão caçar pombas?” (Tradução nossa).

²⁴⁰ Havia feito, na véspera, quinze anos que Thérèse, acompanhada de seu advogado, havia saído do tribunal da sub-prefeitura [...]” (Tradução nossa).

²⁴¹ “Uma manhã quente de março” (Tradução nossa).

²⁴² “Não gosta do tempo nem dessa necessidade bergsoniana de esperar ‘que o açúcar derreta’” (Tradução nossa).

– *quoi qu’il ait marqué à la course du soleil – a été, par sa pesanteur, d’une longueur infinie.*²⁴³

De fato, alguns capítulos são mais longos em decorrência de sua “*durée*”. O oitavo, por exemplo, compreende a insatisfação de Thérèse com o casamento, o incêndio, o envenenamento de Bernard e a descoberta da falsificação das receitas, transcorrido de julho ao final de setembro. Igualmente longos são os capítulos décimo e décimo primeiro, durante os quais a protagonista permanece presa em Argelouse, do início de outubro até a metade do mês de dezembro, precisamente até o dia dezoito, em condições sub-humanas, passando a receber a colaboração do marido para se restabelecer. Esses três capítulos demarcam os dias mais longos de Thérèse, extremamente abafados ou chuvosos, os dias em que seu sofrimento se sobrepunha ao tempo, ampliando-o.

De maneira geral, do primeiro ao oitavo capítulo decorrem algumas horas à noite, no entanto, a partir do segundo, são retratados cerca de vinte anos, considerando o período entre as lembranças retradas da infância de Thérèse e o desenrolar do envenenamento. Nestes capítulos, alguns episódios se estendem mais do que outros como o primeiro encontro com Jean Azévédo, que ocupa sete páginas e meia. O capítulo nono se passa em algumas poucas horas e do décimo ao décimo terceiro, transcorrem-se aproximadamente cinco meses, sendo o último capítulo dedicado à narração de cerca de quarenta e cinco minutos, entre às dez e às dez e quarenta e cinco da manhã, dado o horário ser explicitado no texto: “- *Onze heures moins le quart : le temps de passer à l’hôtel...*”²⁴⁴ (MAURIAC, 1927, p. 183).

4.4. A narrativa mauriaquiana e a prosa expressionista

Mauriac, evidentemente, não se ligava a nenhum movimento de vanguarda. As convergências formais com a prosa expressionista podem ser justificadas em decorrência do espírito criativo das primeiras décadas do século XX e, por consequência, das mudanças de um gênero em evolução que, em vários momentos, equivalem às características do que se denominou “prosa expressionista”.

Desenvolvida sob a perspectiva experimental e inovadora da ficção modernista, a prosa expressionista, conforme Scheidl (1996, p. 45), tem, por vezes, seus contornos

²⁴³ “Essa alusão à Bergson nos parece, no mínimo equivocada, pois se François Mauriac, rigorosamente é indiferente ao tempo cronológico, obtém êxito, ao contrário, ao sugerir o sentimento da duração. [...] Mas o que é certo, é que François Mauriac nos impõe a impressão que esse tempo – embora marcado pelo decurso do sol – foi, por sua densidade, de uma duração infinita.” (Tradução nossa).

²⁴⁴ “- Onze menos um quarto: o tempo de passar no hotel...” (MAURIAC, 2002, p. 149).

dissolvidos na forma desta “nova prosa”, sendo caracterizada, a partir de 1914, como “prosa subjectiva’, ‘extática’, ‘histérica’, ‘excêntrica’, ‘anti-burguesa’, ‘hínica’, ‘curta’, ‘concentrada’, ‘futurista’ e ‘degenerada’”. Essa narrativa se caracteriza, segundo o crítico, pelo seu “caráter visionário”, bem como pela “projeção de vivências anímicas”, além de apresentar os seguintes traços, no que concerne ao estilo:

Valorização do mundo interior: à realidade objectiva contrapõe-se a realidade interior; a deformação da realidade, o feio; o absurdo; o grotesco; o demoníaco (o irracional); o dinamismo da linguagem; o anacoluto; o elemento associativo; a imagética simbólica (sugestiva): a cor, a imagem animal, a imagem realista-brutal. (SCHEIDL, 1996, p. 51).

Da perspectiva de representação do mundo até a expressão imagética, todos esses elementos concorrem para a exteriorização da “experiência abismal do ser”, mencionada no terceiro capítulo, sendo organizados a fim de reproduzir uma visão do alto do precipício da aflição, de onde tudo parece se deformar pelo sentimento de revolta, de fracasso ou, até mesmo, de insuficiência, sobrecarregado pelo sentimento profundo de inadaptação à realidade, fazendo com que, diante da impossibilidade de ação no plano efetivo, a subjetividade, ainda livre, se sustente pela atribuição de novas dimensões ao mundo. Por conseguinte, na prosa expressionista, coloca-se em questão o fato de a percepção do mundo se dar ao nível da consciência, sem escapar, no entanto, às forças mais subjetivas, e até mesmo inconscientes e instintivas, que atuam na interioridade e determinam o modo como as configurações do mundo são internalizadas.

Scheidl (1996, p. 52) especifica, também, os temas, em torno dos quais a prosa expressionista se desenrola, como “o conflito de gerações; o conflito do indivíduo com a sociedade (em especial o conflito e a luta contra a burguesia, contra as convenções burguesas); os problemas existenciais; a guerra; o homem destruído, decadente.” A temática, portanto, centraliza-se no âmbito social de maneira que o absurdo, o grotesco e o irracional tenham origem nas relações de mesma ordem, resultando como efeitos das perturbações do ser cuja humanidade é comprometida pelo caráter perverso da sociedade.

Apesar dessas características gerais, considerando a multiplicidade de propriedades estilísticas de caráter expressionista, as manifestações por meio da prosa, segundo Fleischer (2002), exploraram temáticas e aspectos formais igualmente diversificados, dificultando o levantamento de características comuns e uma consequente relação entre as obras. Logo, em razão de uma produção relativamente reduzida e específica, há poucos estudos teóricos consistentes em termos de fundamentação formal, estilística e estrutural que contribuem para

a consolidação de uma “poética da arte narrativa expressionista”. (FLEISCHER, 2002, p. 147).

A indefinição da linguagem expressionista, de maneira geral, é justificada por Gliksohn (1990, p. 35) como resultado do próprio feitiço da arte moderna, de modo que o estudo da escassa produção teórica seja relevante, antes de tudo, para “*mettre en évidence les traits particuliers d’un discours sur la langue et le style qui, en se réclamant de l’expressionnisme, participe, dans ses insuffisances et ses contradictions, des ambivalences théoriques de l’art moderne.*”²⁴⁵ Nessa esteira, o crítico identifica uma relação de reciprocidade entre a prosa expressionista e a prosa moderna, pois, de um lado, o estudo da primeira elucidada, enquanto “*axe de lecture*”, os desdobramentos da prosa nas primeiras décadas do século XX, de outro, “*certaines tendances proprement modernes de la nouvelle, du roman et du récit en général ont pris corps [...] dans la mouvance de l’expressionnisme et font apparaître, à l’échelle internationale, des configurations significatives.*”²⁴⁶ (GLIKSOHN, 1990, p. 95). Sendo assim, a prosa expressionista se apresenta, em certa medida, como uma “subdivisão” da prosa moderna e, por este motivo, por vezes, aspectos de ambas as prosas se confundem.

Esse aspecto é sublinhado por Scheidl (1996, p. 46), segundo o qual, não sendo possível definir “a essência da prosa expressionista [...] pode acontecer que as fronteiras entre a nova prosa experimental e a prosa expressionista apareçam diluídas”, a ponto de escritores como Kafka e Musil serem considerados expressionistas mesmo depois de se distanciarem do movimento, em função do “caráter experimental de sua prosa”. Semelhante confusão ocorre pela aproximação dos procedimentos de criação entre a prosa modernista e a expressionista, ou seja, a representação literária do mundo implica uma realidade a ser criada a partir da obra e suas respectivas leituras, à maneira de um ato criativo, resultante da contribuição particular do autor.

Sem perder de vista a diversidade estilística das manifestações expressionistas na narrativa, apresentamos algumas das configurações que, em função das obras às quais deram origem, obtiveram maior representatividade. A prosa expressionista, como a poesia lírica do mesmo período, inclinou-se, de acordo com Fleischer (2002), à crítica tanto da opressão

²⁴⁵ “Colocar em evidência os traços particulares de um discurso sobre a língua e o estilo que, recorrendo ao expressionismo, participa, em suas insuficiências e suas contradições, das ambivalências teóricas da arte moderna.” (Tradução nossa).

²⁴⁶ “Certas tendências propriamente modernas da novela, do romance e da narrativa em geral, tomaram forma [...] na esfera de influência do expressionismo e fazem aparecer, em escala internacional, configurações significativas.” (Tradução nossa).

quanto da ausência de sentido da realidade, além de se contrapor à tradição, recusando ética e esteticamente as convenções burguesas; inclina-se, ainda, à revelação da realidade tal como é percebida pelos artistas, ou seja, perversamente real em sua impassibilidade, dissonância e capacidade de consumir a vida, negando qualquer plenitude. A reconfiguração da forma e o redirecionamento do conteúdo derivam, conseqüentemente, desse “espírito de negação”, segundo o qual “a linguagem é submetida a um processo de redução ao essencial, torna-se eruptiva, intensa, precisa e concisa; em outros momentos extravasa-se em hipérboles retóricas que, por sua vez, também refletem a rejeição das formas estereotipadas” (FLEISCHER, 2002, p. 146). Estas hipérboles, além de atenderem ao intuito de renovação do estilo, respondem, com maior exatidão, como apontado por Gonçalves (2002, p. 710), à expressão de “estados extremos de tensão”, caros aos artistas expressionistas.

No que tange à precisão e à concisão da linguagem, empregadas para ampliar o potencial expressivo da linguagem, Fraga (1998, p. 33) observa a recorrência de um padrão caracterizado por “frases curtas, sintéticas, estacáticas, quase telegráficas”, chocando-se com a natureza prolixa da consciência. Em *Thérèse Desqueyroux*, em alguns momentos é possível flagrar esse tipo de construção que, por vezes, configura-se como frases nominais, ocorrendo tanto por meio da voz da protagonista, no monólogo interior: “« *Inutilité de ma vie – néant de ma vie – solitude sans bornes – destinée sans issue* »”²⁴⁷ (MAURIAC, 1927, p. 122), quanto por meio da voz do narrador: “*tendances, inclinations, lois du sang, lois inéluctables.*”²⁴⁸ (MAURIAC, 1927, p. 140). Fraga (1998, p. 31) evidencia, ainda, o “caráter fático” desta linguagem em razão da presença considerável de pontos de exclamação e reticências, especialmente nos monólogos, mesmo porque, segundo Lièvre (1929 apud RAIMOND, 1985, p. 265), “*le monologue intérieur ne se proposait pas de nous communiquer des faits, mais ‘une pensée au moment qu’elle se forme dans le cerveau de celui qui nous en fait part’.*”²⁴⁹ No romance, ora analisado, os pontos de interrogação se destacam não apenas no monólogo interior, empregado de maneira pontual, mas principalmente no discurso indireto livre, onde a recorrência da pontuação demarca a fusão da voz do narrador com a “voz” da consciência da protagonista focalizada internamente. No trecho a seguir, não há acontecimentos sendo narrados; a narração se detém, ao contrário, à ação de pensar da protagonista.

²⁴⁷ “‘Inutilidade de minha vida – nada de minha vida – solidão sem termo – destino sem saída’” (MAURIAC, 2002, p. 104).

²⁴⁸ “Tendências, inclinações, leis do sangue, leis inelutáveis.” (MAURIAC, 2002, p. 117).

²⁴⁹ “O monólogo interior não se propunha a nos comunicar fatos, mas ‘um pensamento no momento em que se forma no cérebro daquele que nos dá o seu conhecimento’.” (Tradução nossa).

Quelles seront les premières paroles de Bernard dont le faux témoignage l'a sauvée ? Sans doute ne posera-t-il aucune question, ce soir... mais demain ? Thérèse ferme les yeux, les rouvre et, comme les chevaux vont au pas, s'efforce de reconnaître cette montée. Ah ! ne rien prévoir. Ce sera peut-être plus simple qu'elle n'imagine. Ne rien prévoir. Dormir... Pourquoi n'est-elle plus dans la calèche ? Cet homme derrière un tapis vert : le juge d'instruction... encore lui... Il sait bien pourtant que l'affaire est arrangée. Sa tête remue de gauche à droite: l'ordonnance de non-lieu ne peut être rendue, il y a un fait nouveau. Un fait nouveau ?²⁵⁰ (MAURIAC, 1927, p. 20-21, grifo nosso).

Considerando o intento dos expressionistas de criar uma nova linguagem, bem como o de fazer irromper seu caráter eruptivo, uma das práticas comuns, segundo Sheppard (1989, p. 226), ao tratar da poesia e do teatro, é a alternância da classe gramatical da palavra a fim de “liberar as potências internas da linguagem.” Desse modo, o adjetivo essencialmente descritivo passa a “revelar a dimensão metafórica oculta da visão subjetiva do poeta.” Os substantivos são empregados para além de sua função referencial, como ocorre com o termo “monstro” em *Thérèse Desqueyroux*, empregado como adjetivo, cuja análise será desenvolvida no capítulo quinto. Embora se trate de uma prática aplicada a outros gêneros pode ocorrer de igual forma na prosa, contribuindo para esse estudo.

Ademais, os expressionistas se opuseram à “condição estática” e ao “esquematismo”, da linguagem, conforme Fleischer (2002, p. 146), a partir do emprego da fragmentação e da dissonância que, por sua vez, representavam tanto uma forma de se contrapor às convenções tradicionais quanto de expressar uma realidade destituída de sentido. A fragmentação, problematizando a organização do mundo com base em leis fundamentadas pela lógica, configura-se por meio do “processo da associação livre e dinâmica e pela justaposição de esferas heterogêneas”, sobrepondo-se à causalidade; a dissonância, eliminando a harmonia, configura-se pela predominância da “fascinação pelo insólito, pelo incomum e pelo enigmático.” (FLEISCHER, 2002, p. 146). Em *Thérèse Desqueyroux*, a fragmentação é assimilada em função da seleção da memória que fragmenta os acontecimentos com base em sua referência temporal. A dissonância se faz presente, por sua vez, pelo aprofundamento em uma subjetividade desajustada, pela elucidação do desenrolar de um crime, bem como pela indeterminação dos atos da protagonista.

²⁵⁰ “Quais serão as primeiras palavras de Bernardo, cujo depoimento falso a salvou?... Certamente não perguntará nada esta noite... mas amanhã? Teresa fecha os olhos, reabre-os e, como os animais vão a passo, esforça-se por reconhecer esta subida. Ah, não prever nada! Será talvez mais simples do que supõe. Nada prever. Dormir... Por que não está mais dentro da caleche? Esse homem por trás de uma mesa grande: o juiz... ainda ele... Entretanto o juiz sabe que o caso está liquidado. Sua cabeça move-se da esquerda para a direita; o despacho de impronúncia não pode ser lavrado, há um fato novo. Um fato novo?” (MAURIAC, 2002, p. 28).

Embora a maior parte da crítica enfatize a proposta expressionista de renovação da linguagem, para Gliksohn (1990, p. 36), “*leur pratique des genres littéraires est loin de rompre complètement avec la tradition*”²⁵¹, pois, sob o seu ponto de vista, não se tratava de renovar uma linguagem antiquada e obsoleta, visto a renovação consistir, também, em um posicionamento de revolta contra a desvalorização da linguagem, provocada em termos culturais, tanto pela imprensa quanto pelas editoras, cujos livros eram vendidos em grandes escalas, sendo necessário “*redonner substance au langage*”²⁵². Todavia, apesar de o rompimento com a forma tradicional dos gêneros não se efetuar de maneira plena, o Expressionismo, em essência, resulta exatamente de uma percepção de insuficiência quanto à apreensão da realidade. Por este motivo, a valorização da linguagem deve ser encarada como um objetivo distinto do intuito primeiro de atender à expressão dos “problemas da alma” sobrepostos àqueles estéticos.

Apesar destas contradições teóricas, apresentamos duas vertentes que se sobressaíram na prosa expressionista, sobretudo, pela produção teórica e literária de romancistas expoentes como Alfred Döblin e Carl Einstein, que produziram textos fundamentais para a especificação dos preceitos desse tipo de narrativa. Cavalcanti (1995, p. 59), apoiando-se em um estudo desenvolvido por Sokel (1959), especifica que a primeira vertente, representada por escritores como Döblin e Heyme Kasimir Edschmid, é determinada por uma “técnica e perspectiva de narração empírica, objetivadora e caracterizada pela concretude e figuração”, enquanto a segunda tende “à abstração, à subjetividade, ao ideal”, sendo principiada por Einstein, seguido por escritores como Benn e Ehrenstein; Fleischer (2002) aponta, ainda, Musil, Mynona, Lichtenstein, Meyrink, Flake e Sternheim. Logo, esta segunda vertente dá ênfase às ideias, ao conteúdo e, principalmente, ao teor ideológico veiculado por ele, ao contrário da primeira, voltada para a elaboração de uma nova técnica narrativa.

Entretanto, o ensaio referencial “Aos romancistas e seus críticos. Programa de Berlim”, publicado por Döblin em 1913, à guisa de um programa, propõe a inovação da forma por meio de três aspectos fundamentais da prosa: “o repúdio do psicologismo, a análise de estilo e a despersonalização do autor”. (SCHEIDL, 1996, p. 47). No que concerne ao primeiro aspecto, Döblin (1995, p. 19) rejeita a constituição da psicologia no romance, até então empregada no romance tradicional, pois considera a análise psicológica uma “fantasmagoria abstracta”, tendo em vista as motivações das personagens não poderem ser explicadas por meio dos seus pensamentos. Sendo assim, a psicologia é compreendida pelo

²⁵¹ “Sua prática dos gêneros literários está longe de romper completamente com a tradição” (Tradução nossa).

²⁵² “Atribuir novamente substância à linguagem” (Tradução nossa).

autor como uma forma de racionalização, o que compromete a essência da arte. Neste quesito Einstein (1995, p. 14) partilha da mesma opinião, afirmando ser “a obra de arte [...] coisa da arbitrariedade”, em outras palavras, está muito mais ligada à contingência. Estas motivações, por sua vez, implicam processos mais complexos, sendo insuficiente a explicação de pensamentos isolados.

Em *Thérèse Desqueyroux*, por exemplo, no terceiro capítulo, por meio do discurso direto, o narrador apresenta o seguinte questionamento: “‘*Je l’ai épousé parce que...’ Thérèse, les sourcils froncés, une main sur ses yeux, cherche à se souvenir*”²⁵³ (MAURIAC, 1927, p. 41). Nesse sentido, embora a personagem se concentre na busca por uma resposta, elencando algumas razões possíveis, na sequência da narrativa, depara-se com a indeterminação, forma utilizada pelo narrador para representar a complexidade do entrelaçamento das experiências, sentimentos, desejos e medos que impulsionam cada ser a uma determinada ação. O romance apresenta, inclusive, uma passagem que, por dialogar de forma literária com esses preceitos, pode ser considerada metalinguística: “*Que lui dirait-elle? Par quel aveu commencer? Des paroles suffisent-elles à contenir cet enchaînement confus de désirs, de résolutions, d’actes imprévisibles?*”²⁵⁴ (MAURIAC, 1927, p. 23).

Perante a insuficiência da análise psicológica, Döblin (1995, p. 20) propõe a metodologia da psiquiatria, mais efetiva por abranger o “ser humano espiritual no seu todo”, uma vez que se detém “ao registro do fluxo das coisas, aos movimentos”, devendo o romancista se concentrar na busca do “significado original” dos eventos a fim de alcançar o “sentido primeiro” das palavras que, por sua vez, antecipa a mera relação de um significado a um conjunto de letras. Este procedimento possibilita fazer das palavras o “fio condutor de uma ação construída à semelhança da vida”, permitindo superar, de acordo com Döblin (1995, p. 20), a explicação dos motivos pelos quais os eventos acontecem e as maneiras com que acontecem, como o faz a psicologia.

Em termos formais, Döblin (1995) propõe que a focalização seja objetiva, de modo que o narrador não intervenha no texto e os fatos sejam estruturados em função da própria narração, conseqüentemente, neutralizam-se as relações de ordem causal, temporal e espacial, fazendo sobressair uma realidade fragmentada, além de evitar que a verossimilhança seja fundamentada na causalidade, ou seja, personagens e mundo não são explicadas pelo

²⁵³ “‘Casei-me com ele porque...’ Sobrancelhas franzidas, mãos nos olhos, Teresa procura lembrar-se.” (MAURIAC, 2002, p. 42).

²⁵⁴ “Que lhe contaria? Por que confissão começar? As palavras bastarão para conter esse confuso encadeamento de desejos, de resoluções, de atos imprevisíveis?” (MAURIAC, 2002, p. 30).

encadeamento dos fatos, pois o texto está direcionado essencialmente à representação das ações, por meio de um estilo determinado pela parataxe. Nesta esteira, considerando a premissa de Döblin (1995, p. 21) de que “o todo não deve surgir como falado, mas como existente”, essas características resultam na formação de um “estilo cinematográfico”, cujo emprego é justificado pelo excesso de material de que dispõe a representação romanesca, pois, sob o ponto de vista döbliniano, os acontecimentos são constituídos por um grande acúmulo de imagens. Um exemplo da obra *Berlin Alexanderplatz* retrata o ato violento de Franz, personagem principal, exercido sobre sua amante Mieke, que lhe confessa amar igualmente a outro: “A boca rasgada de Mieke, terremoto, relâmpago, trovão, os caris descarrilados, retorcidos, a estação, as guaritas derrubadas, bramido, ribombar, fumaça, fumo, não se vê nada, tudo some, some, some, perpendicularmente, horizontal...” (DÖBLIN, 1961 apud SOUSA, 1997, p. 37). Neste trecho traduzido pela crítica, a sequência de imagens empilhadas cria um efeito de embate, de coisas que se entrechocam, transpondo, literariamente, a proporção caótica e brutal do acontecimento.

Segundo Cavalcanti (1995), esse distanciamento do narrador é inspirado na técnica narrativa de romancistas como Flaubert e Henry James, cuja produção literária contribuiu para a criação de um novo estilo marcado pela impessoalidade e pela exploração dos pontos de vista. Esta forma de narrar permite, juntamente da precisão e da concisão, o alcance do “vigor expressivo” da palavra, traço distintivo da prosa expressionista. (FLEISCHER, 2002, p. 148). Todavia, apesar de a imagem, enquanto forma de expressão, ser um artifício linguístico conciso e preciso, Döblin (1995, p. 21) enfatiza a sua comodidade e a necessidade de serem evitadas, devendo ser a narrativa orientada pela percepção da “singularidade de cada evento” e, por consequência, pela compreensão da “fisionomia e [do] progredir específico de um acontecimento”, pois a imagem não atende, com plenitude, ao vigor expressivo almejado pelos expressionistas. O argumento não é desenvolvido pelo autor, contudo, parece atender ao “interesse pelo típico e pelo essencial mais do que pelo puramente pessoal e individual”, característico do movimento expressionista, elucidado por Furness (1990, p. 35).

Todos esses recursos contribuem para a dinamização, outra grande característica desta narrativa, conforme Scheidl (1996), que se fundamenta em Einstein (1995) para tratar do movimento no texto. Segundo o autor alemão, o movimento é um recurso fundamental para a valoração de um romance, sendo adquirido por meio da eliminação da descrição. Para Dias (1999, p. 71), o movimento como expressão do “ímpeto, [d]a impulsividade e [d]a intensidade”, é um elemento próprio à estética expressionista, recorrente em suas diversas

manifestações. Especificamente no romance e no teatro, conforme a crítica, o movimento se desprende da “violência” e do “desespero” dos atos das personagens, cuja impetuosidade resulta tanto de seu sofrimento diante dos infortúnios aos quais são submetidas quanto de uma espécie de maldição às quais são condenadas. Einstein objetivava estimular, com o movimento, uma “necessária postura de inquietação diante da vida”, como aponta Cavalcanti (1995). De maneira geral, o texto de Einstein, muito mais do que especificar aspectos formais do romance, incita a renúncia às convenções, sejam elas sociais ou artísticas, ao ponto de a negação “*de la psychologie, du ‘sentiment’, de la causalité, de l’érotisme, de la description*”²⁵⁵ determinar, sobretudo, a negação da forma de um programa literário, conforme observa Gliksohn (1990, p. 96).

Em se tratando do ponto de vista, a narrativa expressionista deve ser conduzida pela visão da personagem, isto é, a narração deve ser feita a partir de uma focalização interna ou de um “monólogo interior indireto”, como prefere Fleischer (2002, p. 148), o que pode ser justificado pela teoria literária da seguinte forma: “[...] *le monologue intérieur n’est pas un discours qu’un personnage s’adresse, mais bien une suite de réactions se manifestant, s’exprimant entre deux limites, deux écrans: celui du Moi indistinct, celui du monde extérieur – trop distinct – qui se répondent sans cesse*”²⁵⁶ (ZERAFFA, 1969, p. 128). Assim, o monólogo interior resulta, antes, do conflito ocasionado no processo de assimilação da realidade externa, da sua interiorização, haja vista a consciência constituir o entre-lugar que abriga o confronto entre o mundo exterior aparente e a vida interior essencial. A narração focalizada promove, por sua vez, uma abertura quanto às possíveis conclusões de leitura, de acordo com a disposição dos fatos no interior da lógica narrativa, sobretudo porque a interioridade da personagem e seu exterior se confundem, dando lugar à ambiguidade.

A respeito da manifestação do grotesco em Döblin, como em todo o movimento expressionista, observa-se um posicionamento, segundo Fleischer (2002), contra o belo e o sublime, elementos determinantes do padrão clássico, mas que, em contrapartida, não são eliminados da narrativa, sendo, antes, justapostos aos mais variados desdobramentos da deformação, atribuindo à narrativa a imprevisibilidade e o desconcerto típicos do grotesco. As manifestações grotescas determinam, conseqüentemente, uma das formas de rompimento do Expressionismo com a concepção estética tradicional à medida que refutam o artificialismo

²⁵⁵ “Da psicologia, do ‘sentimento’, da causalidade, do erotismo, da descrição” (Tradução nossa).

²⁵⁶ “[...] o monólogo interior não é um discurso que um personagem dirige a si mesmo, mas, antes, uma continuidade de reações se manifestando, se exprimindo entre dois limites, duas barreiras: aquela do Eu indistinto, aquela do mundo exterior – distinto demais – que se respondem sem cessar.” (Tradução nossa).

idealista na arte, colocando em causa um ideal de beleza que, durante séculos, foi traduzido a partir da ideia de equilíbrio, do “belo” fundamentado na ideia dos bons costumes e da moralidade, transposto, artisticamente, na forma de bons sentimentos e de uma linguagem igualmente sóbria. Em *Thérèse Desqueyroux*, por exemplo, Mauriac explora a inaptidão à maternidade e o impulso de matar, no entanto, o que há de belo na protagonista concentra-se na sua humanidade, isto é, no espírito lúcido, na sua visão de mundo perpassada pela dor.

A segunda vertente da narrativa expressionista se opõe, conforme Fleischer (2002), em alguns princípios à primeira, embora lhe seja condizente em alguns aspectos, compartilhando, por exemplo, de uma postura antipsicológica. No entanto, Einstein não rejeita a explicação por parte do narrador, mas, prezando pela autonomia da forma narrativa, descarta o mimetismo na transposição dos acontecimentos e a reprodução da psicologia das personagens com base em um determinado caráter é, em certa medida, um procedimento mimético. Do mesmo modo, o autor resiste a fundamentar os fatos na causalidade em função do caráter vacilante com que eles ocorrem, da sua imprevisibilidade, sendo “absurdo reproduzir um acontecimento com seus pressupostos e suas consequências”. (FLEISCHER, 2002, p. 153). Tal postura vai ao encontro da percepção de mundo dos artistas expressionistas, que transpunham a fragmentação da realidade em suas obras.

No que concerne aos romances de Mauriac, Séailles (1972, p. 231) destaca o emprego da narrativa fragmentada em detrimento da composição linear, como uma maneira de adequar a forma aos “impulsos da sensibilidade” dos heróis, à expressão de seus afetos, pois a sua incorporação ao texto envolve, muitas vezes, um processo de tomada de consciência da personagem que resgata momentos nos quais experimentou sensações intensas e que, não obrigatoriamente, são recuperados obedecendo a uma ordem cronológica. O crítico exemplifica a ruptura temporal em alguns romances, desencadeada pela nostalgia, em *Le désert de l’amour*²⁵⁷; pelo remorso, em *Thérèse Desqueyroux*; pela piedade, em *Les anges noirs*²⁵⁸, e pelo ódio ou pelo amor, em *Le noeud de vipères*²⁵⁹. Em se tratando de *Thérèse Desqueyroux*, acrescentamos a compreensão dos próprios atos e do caminho percorrido pela alma até o abismo de angústia em que a heroína se encontra, como demandas internas que concorrem para o fraturamento do tempo.

Quanto aos pontos de distanciamento entre Döblin e Einstein, Fleischer (2002) destaca haver, no primeiro, a simplificação da sintaxe por meio da parataxe, enquanto, no segundo, a

²⁵⁷ O deserto do amor. (Tradução nossa).

²⁵⁸ Os anjos negros. (Tradução nossa).

²⁵⁹ O nó de víboras. (Tradução nossa).

ideia de simplificação é configurada por meio do aforismo. A expressão aforística é, inclusive, uma característica da escrita mauriaciana, sendo bastante recorrente nos romances, como demonstram os trechos a seguir de *Thérèse Desqueyroux*: “*les êtres que nous connaissons le mieux, comme nous les déformons dès qu’ils ne sont plus là !*”²⁶⁰ (MAURIAC, 1927, p. 125) e de *La fin de la nuit*: “[...] *sous la couche épaisse de nos actes, notre âme d’enfant demeure, inchangée ; l’âme échappe au temps*”²⁶¹ (MAURIAC, 1935, p. 59-60). No primeiro, ao universalizar a tendência instintiva de idealizar as pessoas mais próximas, com quem os afetos são compartilhados, retrata-se a força da emoção sobre a razão, manifestação que determina as contradições dos sentimentos e, principalmente, daquilo em que se acredita. O segundo, de natureza poética, aludindo à experiência por meio da metáfora da camada espessa dos atos e da imagem da alma revestida por uma camada que resguarda seu vigor, sintetiza a ideia de que a existência espiritual não se submete à degradação do tempo. Em toda a obra de Mauriac se desponta essa intenção proverbial, seja pelo viés do narrador onisciente, seja pela perspectiva das personagens, sendo claro o intuito de permear a escrita pela sabedoria que essas máximas implicam.

Outro ponto consiste no fato de Einstein estruturar a narrativa com base na visão de mundo de uma personagem, ou seja, “a reflexão e o pensar devem ser tema e objeto da obra narrativa”, conforme Fleischer (2002, p. 153), de modo que se constitua como avaliação de si mesma, em função dos comentários do narrador a respeito da realidade, fazendo com que os acontecimentos representados objetivamente, à maneira de Döblin, não estejam mais em primeiro plano, apesar de a escrita döbliniana também ser marcada pelo narrador em primeira pessoa. Por conseguinte, a “atividade do pensar, [o] jogo das ideias” tornam-se, com efeito, o “princípio fundamental, a substância da nova literatura”, observa, ainda, Fleischer (2002, p. 153), contudo, a narrativa se concentra na percepção e na consciência do indivíduo, sem dar espaço para as explicações que tendem a predominar no romance psicológico. Destarte, de acordo com Didier (1994), a ausência da análise psicológica da personagem, da força causal dos fatos e da sintaxe tradicional corrobora para que esses textos assumam um caráter visionário que exceda sua capacidade de representar o mundo.

Todos os apontamentos a respeito de Döblin que, segundo Sousa (2017, p. 31), “atravessa e participa [...] de quatro grandes momentos literários alemães”, culminam na criação do conceito de narrativa épica, implicado na abordagem da realidade e, portanto, em

²⁶⁰ “Os seres que conhecemos melhor, como os deformamos assim que se distanciam!” (Tradução nossa).

²⁶¹ “[...] sob a camada espessa de nossos atos, nossa alma de criança permanece inalterada; a alma escapa ao tempo.” (Tradução nossa).

uma dimensão histórica e, também, na criação do romance de montagem. Apesar da originalidade da técnica narrativa, o termo “épico” incide sobre o intuito de retomar a forma que deu origem ao romance, isto é, a epopeia, centrada na representação da coletividade, considerando que, sob o prisma döbliniano, de acordo com Sousa (1997, p. 34), a essência do gênero se diluiu “nos labirintos psicológicos humanos”. Para Kuhn (2015, p. 17), a restauração da obra épica atende ao interesse do escritor alemão de “fabular um herói que é capaz de receber conselhos de um narrador”, sendo questionado à medida que o posicionamento do narrador, quanto à narrativa, é explicitado.

Houve uma mudança significativa posterior à publicação do ensaio “Aos romancistas e seus críticos. Programa de Berlim”, no que diz respeito à proposta de despersonalização do narrador, conforme elucida Sousa (1997, p. 40): “as perspectivas tradicionais são relativizadas e ganham aqui nova força [...]. O ponto de vista é liberado do estritamente particular. O narrador é apenas um elemento de uma perspectiva abrangente. O narrador, como quer Döblin, tem que ser lírico, dramático, reflexivo.” Na obra *Berlin Alexanderplatz*, por exemplo, Sousa (1997, p. 41) salienta que tanto no prólogo quanto no início de cada capítulo o narrador “esclarece, explica e oculta, critica, ironiza, avalia as personagens, sua vida passada, olha para o futuro”, sem subjetivizar a narrativa por meio da análise das personagens e de seus respectivos comportamentos; trata-se, antes, de tornar a forma livre para atender às necessidades de representação do autor.

Em se tratando da escrita mauriaciana, consideramos que há uma certa correspondência com as tendências estabelecidas por Döblin e Einstein, embora esta correspondência seja engendrada pelo processo de evolução do romance e da necessidade de evolução do romance psicológico francês, distanciando-se das exaustivas descrições realistas do romance tradicional do século XIX, do qual toma a forma. A obra romanesca de Mauriac não se empenha em elevar o feitiço moral de seus heróis com base na descrição psicológica, de modo que até mesmo a descrição física se limite a mencionar alguns traços e, quando são descritos, contribuem para reforçar a complexidade dos heróis.

Thérèse, por exemplo, é caracterizada como “*brûlée vive*”²⁶² (MAURIAC, 1927, p. 20), expressão que a retrata pontualmente, seja no que concerne à subjetividade da personagem, visto ser interiormente consumida por suas inquietações e angústias no que tange à sua relação com o mundo que, ao impossibilitar qualquer sentimento de plenitude, provoca seu gradual aniquilamento. Nesse sentido, Cormeau (1951) ressalta a preocupação do

²⁶² “Queimada viva” (Tradução nossa).

romancista com a precisão dos termos, com a criação de imagens e com uma escrita reduzida ao essencial. Quanto à sua psicologia, Thérèse não é determinada por um caráter dominante, o que, repercute, justamente, no movimento da narrativa, uma vez que o romance se configura como um percurso de elucidação, na tentativa de compreender um desvio da moralidade, do qual se desprende a essência ambígua da personagem. Logo, a sua coerência se concentra na ideia de desvio, ou seja, sua compreensão se efetiva, apenas, pelo desvio, efetuado inicialmente pela linguagem que não descreve, mas exprime tensões.

Quanto à redução da linguagem romanesca de Mauriac ao essencial, considerando algumas críticas direcionadas ao seu estilo é possível estabelecer um diálogo com o vigor expressivo e com as quatro características fundamentais da prosa expressionista, tais como: a erupção, a intensidade, a precisão e a concisão. Essas características são evocadas por Cormeau (1951, p. 346) que, ao descrever o tratamento dado ao conteúdo na obra do autor, evidencia o caráter preciso e conciso da linguagem. “*L’écrivain ne s’éparpille jamais dans une multiplicité de détails mais il va droit au trait qui fulgure et palpita de vie. Il n’y a jamais de temps creux dans sa phrase.*”²⁶³ A erupção e a intensidade, por sua vez, destacam-se em críticas como a de Jaloux (1933, p. 40) que discorre acerca do estilo do romancista: “*le style rapide, fiévreux, contourné, parfois même beaucoup trop saccadé, de M. Mauriac ajoute à cette impression d’ensemble qui est extrêmement poignante*”²⁶⁴. Touzot (1992, p. 5) também qualifica o estilo da prosa de Mauriac com os seguintes adjetivos: “*prose nerveuse, un peu sèche*”²⁶⁵, evocando, de uma só vez, as quatro características mencionadas, pois “agitada” reporta à intensidade e à erupção, enquanto “seca”, à precisão e à concisão.

Nesta esteira, Simon (1953, p. 33) ressalta o fato de a produção literária do autor ter sido reconhecida, sobretudo pela configuração de sua prosa e aponta a incorporação de novas técnicas pelo autor: “*[...] prose euphonique et cadencée, dans la grande tradition de Chateaubriand et de Flaubert, mais purifiée du rythme oratoire, de la clause ore rotundo*”²⁶⁶, *par des influences plus récentes et plus savantes. La phrase courte, évasive, tombe abrupte après son sommet*”²⁶⁷. Em outro momento, Simon (1953, p. 100) observa: “*le souci*

²⁶³ “O escritor não se dispersa jamais em uma multiplicidade de detalhes, mas vai direto ao traço que fulgura e palpita vida. Nunca há tempo oco na sua frase.” (Tradução nossa).

²⁶⁴ “[...] o estilo rápido, fervoroso, tortuoso, por vezes, até mesmo demasiadamente brusco do Sr. Mauriac agrega a essa impressão de conjunto que é extremamente pungente.” (Tradução nossa).

²⁶⁵ “Prosa agitada e seca” (Tradução nossa).

²⁶⁶ Ore rotundo: “De boca arredondada. Referência à linguagem pomposa e alambicada.” Disponível em: <https://www.dicionariodelatim.com.br/ore-rotundo/>. Acesso em: 27 fev 2019.

²⁶⁷ “[...] prosa eufônica e cadenciada, na grande tradição de Chateaubriand e de Flaubert, mas purificada do ritmo oratório, da cadência *ore rotundo*, por influências mais recentes e mais eruditas. A frase curta, elusiva, cai abrupta do seu topo.” (Tradução nossa).

*d'objectivité et de détachement est, chez lui, notable*²⁶⁸, de modo que a concisão seja sempre apontada. Cormeau (1951, p. 345) sublinha, ainda: “*est-il besoin d'ajouter d'autres exemples à ces phrases brèves, incisives [...] ? François Mauriac va d'instinct à la forme concise.*”²⁶⁹ Para a crítica, a concisão, portanto, não se trata de um artifício deliberado, o romancista, ao contrário, a emprega apesar da elaboração que a literariedade exige. O estilo conciso de Mauriac ou “*le sens du raccourci et la décision des tournures*”²⁷⁰ é explicado, ainda, por Simon (1953, p. 33) como uma herança de Pascal, enquanto a fusão do concreto ao abstrato e o envolvimento do “*ferveur lyrique dans la diction pure*”²⁷¹ foram herdados de Racine. Assim, se a concisão e a expressividade se tornam uma exigência da prosa expressionista, sua disposição na escrita do autor remonta a influências do século XVII, isto é, do período clássico, marcado pela harmonia e pela simplicidade.

No que concerne à hipérbole, Séailles (1972, p. 237) compreende a expressão superlativa como um elemento responsável pela dramaticidade da prosa mauriaciana, afirmando que, por meio de termos como: “[...] *terrible, démesuré, forcené, insatiable, inapaisable, infini, éternel, Mauriac charge sa phrase d'une intensité tragique quasi explosive, et projette son lecteur sur le plan métaphysique, tantôt dans les ténèbres de la désolation, tantôt dans la lumière de l'espérance.*”²⁷² Sendo assim, expressões como febril, pungente, fulgurante, fervor, intensidade quase explosiva, prosa agitada, frase curta, elusiva e incisiva reforçam o diálogo estabelecido entre elementos estilísticos da estética expressionista e a linguagem romanesca de Mauriac. *Thérèse Desqueyroux* é, portanto, a obra em que a maior parte dos elementos confluem para uma expressão tendencialmente expressionista.

No seguinte excerto, por exemplo: “*Elle se leve, pieds nus; ouvre la fenêtre; les ténèbres ne sont pas froides; mais comment imaginer qu'il puisse un jour ne plus pleuvoir ? Il pleuvra jusqu'à la fin du monde.*”²⁷³ (MAURIAC, 1927, p. 152), verifica-se “o senso da brevidade”, sobretudo pelo excesso de pontuação no mesmo período, mas, também, pela retratação concisa de todo um naufrágio interior, desencadeado pela abundância da chuva que, por sua vez, faz irromper uma hipérbole, cujo teor dramático aponta para a falta de uma saída

²⁶⁸ “A inquietação pela objetividade e pelo desprendimento é, em Mauriac, notável.” (Tradução nossa).

²⁶⁹ “É necessário acrescentar outros exemplos a essas frases breves, incisivas [...] ? François Mauriac vai de instinto à forma concisa.” (Tradução nossa).

²⁷⁰ “O senso da brevidade e a resolução das construções”. (Tradução nossa).

²⁷¹ “O fervor lírico à pureza da dicção.” (Tradução nossa).

²⁷² “[...] terrível, desmesurado, obcecado, insaciável, desassossegado, infinito, eterno, Mauriac carrega sua frase com uma intensidade trágica quase explosiva, e projeta seu leitor no plano metafísico, ora nas trevas da desolação, ora na luz da esperança.” (Tradução nossa).

²⁷³ “Levanta-se, descalça: as trevas não são frias; mas como imaginar que algum dia possa deixar de chover? Choverá até o fim do mundo.” (Tradução nossa).

possível a personagem. A pontuação corrobora igualmente para a “secura” do estilo, devido à eliminação dos termos de coesão, e para a “agitação”, ao promover uma sequência abrupta de imagens. A pungência, neste caso, concentra-se na metonímia da escuridão que não é fria, aproximando a personagem devido ao seu desolamento espiritual, bem como devido à paisagem assumir uma dimensão metafísica que a devora, como o espírito consome o corpo, como a realidade que afugenta sua existência.

As frases curtas chamam a atenção no romance *La fin de la nuit*²⁷⁴, sobretudo pelo ritmo ternário, evidenciado pela nítida divisão dos períodos em três movimentos: “*et maintenant, tout était accompli: impossible de rien changer au total de ses actes; son destin avait pris une figure éternelle.*”²⁷⁵ (MAURIAC, 1935, p. 16); “*le petit jour éclaira les meubles en désordre, la chaise basse où Thérèse avait souffert, la bouteille de champagne oubliée sur une console.*”²⁷⁶ (MAURIAC, 1935, p. 47). Nestas passagens, a pontuação estabelece o ritmo cadenciado e, notadamente, a coesão da frase, haja vista a ausência de termos, como as conjunções, que estabelecem a ligação entre as ideias, aludindo à escrita paratática proposta por Döblin. Desse modo, no primeiro excerto, a precisão se volta à dramaticidade da representação constituída pelo emprego conjunto das palavras “consumado”, “total” e “eterno”, dado se tratar de um pensamento da personagem a respeito do “congelamento” de seu destino, marcado pela mácula do envenenamento mas também pelo vazio impreenchível próprio de sua alma, isto é, a eternidade está mais ligada à impossibilidade de ser de outro modo do que à ocorrência em si de um fato capaz de mudar sua vida. O segundo, composto pela descrição, capta a especificidade da progressão de um acontecimento, utilizando a linguagem objetiva, de modo que cada elemento da cena narre por si só o acontecimento “testemunhado”, neste caso, o reencontro inesperado de Marie e Thérèse, a aproximação e o embate entre ambas, acontecimento que desencadeia a confirmação de que a protagonista, não importa as circunstâncias, está fadada à impossibilidade de ser quem ela é.

O ritmo ternário é flagrado, ainda, nos seguintes trechos: “*en tout cas, elle voyait plus clair; elle marchait dans une certaine direction*”²⁷⁷ (MAURIAC, 1935, p. 50); “*ce soir, elle*

²⁷⁴ O fim da noite. (Tradução nossa).

²⁷⁵ “E agora, tudo estava consumado: impossível mudar nada no conjunto de seus atos; seu destino assumira uma figura eterna.” (Tradução nossa).

²⁷⁶ “A aurora iluminava os móveis em desordem, a cadeira baixa em que Thérèse sofrera, a garrafa de champagne esquecida sobre o console.” (Tradução nossa).

²⁷⁷ “Em todo caso, via mais claramente; caminhava em uma determinada direção.” (Tradução nossa).

allait revenir à sa vérité, rentrer dans son néant.”²⁷⁸ (MAURIAC, 1935, p. 74). Embora a divisão não seja homogênea, a primeira parte do período devido à contradição da ideia implicada na conjunção adversativa “em todo caso” e ao adjunto adverbial “essa noite” tem sua extensão compensada pela pausa que esses termos da oração demandam no ritmo. Ademais, a expressão de ambos os trechos está fundamentada na metáfora: “ver claramente”, “caminhar em uma direção”, “retornar a uma verdade” e “regressar ao nada”, haja vista todas as construções verbais não exprimirem seu sentido próprio, apesar da sutileza do emprego metafórico do verbo.

Quanto à temática da prosa expressionista, Scheidl (1996, p. 49, grifos do autor) elucida a possibilidade de o autor deixar entrever preceitos morais e, até mesmo, pessoais no texto, levando “o *homem perturbado*, o homem em desequilíbrio” a figurar no centro da narrativa com o objetivo de representar a forma como a realidade se lhe apresenta, ou seja, “uma realidade de que o homem se quer libertar, ou de que se quer *salvar*.” No que tange a este indivíduo, citando H. Glaser, o crítico enfatiza se tratar de um homem que escapa da sociedade e conseqüentemente de sua lei determinista, para alcançar a liberdade de viver de acordo com a própria natureza e ilusões, de viver essencialmente a própria vida, de lidar com a falta de sentido da existência e com a ambigüidade do grotesco, de viver a ética e a transcendência, com a ressalva de que esta liberdade é patológica e idealista.

Portanto, a narrativa não se detém na evolução da personagem, concentrando-se, no entanto, em um acontecimento de sua vida, responsável por transformá-la súbita e brutalmente. A forma, desta maneira, se constitui por episódios fragmentados, tendo em vista a perspectiva causal dos fatos não dar conta de explicar a contingência humana, embora sustente a simbologia da iminência de perigo, a ser, possivelmente, superado pela personagem. Mauriac, em seus romances, faz uso de um procedimento semelhante ao apreender o herói em um momento de crise, recuperando e problematizando, no decorrer da narrativa, os motivos que o levaram a se encontrar em tais circunstâncias. Este procedimento é explicado por Petit (1978 p. XXV) e por grande parte da crítica, como resultado da aproximação do romance mauriaciano com a tragédia clássica: “*Mauriac élimine tout ce qui détournerait de l’essentiel, réduit la trame romanesque selon un modèle qui reste pour lui la tragédie racinienne, où la passion ne ‘peut être saisie qu’au bord de la catastrophe dernière*”^{279,280}. Majault (1946, p. 91) esclarece, a propósito, que o conflito é a forma de

²⁷⁸ “Essa noite, ia retornar à sua verdade, regressar ao seu nada.” (Tradução nossa).

²⁷⁹ La vie de Jean Racine, in OC, t. VIII, p. 107.

exteriorizar as relações entre “*la pensée agissante et [...] l'être agi*”²⁸¹, visto o romancista se aplicar à escrita do “*l'être pensant qui agit en fonction de ses pensées.*”²⁸²

Em virtude desses apontamentos, podemos afirmar que *Thérèse Desqueyroux* se apresenta como a narração das “ações” do pensamento em função daquelas cometidas pelo ser, de maneira que o romance se estruture nas irresoluções ocasionadas pelo conflito entre a força do pensamento e a insuficiência da ação, isto é, o estado da personagem enquanto ser pensante é acentuado pelo “dever” de tentar compreender o seu gesto, tendo em vista, no momento em que o iniciava, não ter se dado conta de praticá-lo. Logo, o conflito da narrativa advém da relação entre o pensamento atuante, manifestado como um impulso instintivo, e o ser que atua, vítima de suas consequências, haja vista a perturbação e o desequilíbrio de Thérèse, diante da necessidade de se libertar, de se salvar da realidade para não ser consumida por ela. No romance, portanto, a questão da liberdade como instinto, embora implícita, contribui para a verossimilhança da indeterminação do ato criminoso, sendo esta a manifestação de uma necessidade inerente à natureza do ser: não se trata de “eliminar” o outro, mas, acima de tudo, de ser livre, de ser a si mesmo.

²⁸⁰ “Mauriac elimina tudo o que o desvia do essencial, reduz a trama romanesca segundo um modelo que ele conserva da tragédia raciniana, em que a paixão só pode ser apreendida no irromper de uma catástrofe derradeira.” (Tradução nossa).

²⁸¹ “O pensamento atuante e [...] o ser que atua” (Tradução nossa).

²⁸² “O ser pensante que age em função de seus pensamentos.” (Tradução nossa).

5. VOLONTÉ DE VÉRITÉ: UM DIÁLOGO ENTRE ASPECTOS DA ARTE EXPRESSIONISTA E *THÉRÈSE DESQUEYROUX*

A análise da obra *Thérèse Desqueyroux*, fundamentada no estudo da deformação e da fragmentação presentes em sua composição, bem como na relação estabelecida entre a heroína e as ideias e o espírito expressionistas, apresenta como elemento condutor a “*volonté de vérité*”, princípio predominante do Expressionismo, no sentido de apreender profundamente a realidade, delimitada por um ponto de vista. Este princípio também se sobressai na escrita romanesca de Mauriac, haja vista o modo com que transpõe literariamente o indivíduo. A esse respeito, destacamos a seguinte constatação de Majault (1946, p. 90):

*Avancer les plus possible dans cette connaissance, mettre à nu le plus individuel, le plus secret d'un coeur, fouiller tous ses détours cachés pour les porter à la lumière, descendre dans les coins les plus reculés de la conscience, explorer les horizons les plus fermés, sortir de l'ombre le plus vil et le plus misérable, voilà le but de Mauriac.*²⁸³

Quanto à manifestação da “*volonté de vérité*” no Expressionismo, de acordo com Gonçalves (2002, p. 696), o movimento:

“[...] parece partir da camada visível do ser posto numa condição de miséria para buscar nesse ser os movimentos mais íntimos, suas esferas mais complexas. Trata-se de um movimento de fora para dentro [...] que, ao atingir a dimensão do dentro, manifesta-se no fora, de modo a conferir uma expressão que subverta as dimensões do automatizado, daquilo que é dado como verdadeiro pelo costume, pelo hábito. [...] Dir-se-ia que, nesse sentido, o Expressionismo conjuga as duas dimensões da realidade.”

Diante destas considerações, podemos afirmar que a abordagem de Thérèse no romance se aproxima com relevância da abordagem expressionista, ou seja, a heroína é tomada em uma condição de miséria, possibilitando à narrativa explorar esse processo de movimentos internos e externos, por meio dos quais sua complexidade se constitui e, em certa medida, se revela, além de as dimensões da realidade serem ora “conjugadas”, ora fraturadas pela consciência da personagem.

A “*volonté de vérité*”, também denominada “*ambition de l'authentique*” por Gliksohn (1990, p. 39), está associada ao paroxismo inerente ao movimento, como se a intensidade com que se apreende a verdade fosse um quesito para a sua legitimação. Com efeito, para o crítico,

²⁸³ “Avançar o máximo possível neste conhecimento, colocar a nu o mais individual, o mais secreto de um coração, escavar todos os atalhos escondidos para levá-los à luz [...] descer nos cantos mais isolados da consciência, explorar os horizontes mais fechados, tirar da sombra o mais vil e o mais miserável, eis o objetivo de Mauriac.” (Tradução nossa).

a estética expressionista se fundamenta na associação desta ambição ao paroxismo, provenientes do grito, manifestação que se tornou, por excelência, “metaexpressionista”:

Quoique superficielle et ambiguë, cette notion de cri désigne deux traits essentiels de l'esthétique expressionniste: le goût du paroxysme et l'ambition de l'authentique. En matière d'authenticité, l'expressionnisme se prévaut d'une double vérité; l'une est universelle et tient à la dimension spirituelle de l'art; l'autre est, au contraire, foncièrement individuelle et tient à sa dimension intuitive; les deux aspects étant intimement liés. (GLIKSOHN, 1990, p. 39).

Embora esta delimitação teórica seja motivada pela expressão da verdade por meio de uma linguagem isenta de elaboração, elucida esta dupla verdade sob a qual se fundamenta a ambição de autenticidade. Se a primeira compreende o lado místico do Expressionismo, a segunda se volta à busca da verdade de cada indivíduo, de maneira que tanto a universal quanto a individual satisfaçam a expressão do sujeito e da humanidade, respectivamente, unificando-se pelo intermédio da visão incorporada a cada objeto artístico que a veicula.

No que tange ao segundo traço, tendo se afirmado como uma estética do paroxismo, o Expressionismo promove, de acordo com Dias (1999, p. 23), uma perspectiva diferente sobre a realidade a partir da percepção, que se torna, conseqüentemente, mais acentuada e esta ênfase concretizada por meio da “[...] interpenetração dos planos físico e psíquico” requer à incorporação da “[...] ironia, [d]o tratamento sarcástico do humano, caricaturizado em seus estigmas, [d]a visão trágica, [d]o grotesco” ao plano formal e que se repercutem em modalidades distintas como a “deformação dos corpos, a fragmentação, o patetismo das imagens, o princípio estético da intensidade (na retórica, na tonalidade, na imagética, no ritmo), a simultaneidade [...]”. (DIAS, 1999, p. 23). Para a crítica, o movimento expressionista se manifesta por meio do paroxismo por ser este o “único modo possível de existir (e de resistir) em meio ao absurdo.” (DIAS, 1999, p. 28). Em virtude desses elementos presentes no romance a análise se volta, inclusive, à verificação de como o paroxismo determina o percurso da heroína.

5.1. A paisagem e a subjetividade do espaço

A paisagem é uma noção espacial amplamente abordada por Michel Collot, estudioso da apreensão e elaboração do espaço pelo indivíduo e pela arte, cujas elucidações contribuem para a análise da descrição romanesca com base nas tendências da arte expressionista. Sendo assim, segundo o crítico, a paisagem resulta da experiência individual com a realidade comum, apresentando-se como “*un cas exemplaire de cette alliance nécessaire entre intérieur*

*et extérieur, puisqu'il est défini par le point de vue d'un sujet sur le monde.*²⁸⁴ (COLLOT, 2005, p. 69). Determinada pelo modo como é apreendida, a paisagem, enquanto todo coerente, tem sua autonomia sujeita a uma perspectiva estética ou simplesmente um potencial perceptivo, não se restringindo à reprodução da “imagem” que a faculdade cognitiva é capaz de assimilar. Por consequência, a noção de paisagem associa dois valores contraditórios: a totalidade e a fragmentação, pois conforme Collot (1986, grifo do autor) em seu estudo “*Points de vue sur la perception des paysages*”: “*C'est parce qu'il ne donne pas tout à voir que le paysage se constitue comme **totalité cohérente**; il forme un 'tout', saisissable 'd'un seul coup d'oeil', parce qu'il est fragmentaire.*”²⁸⁵ Logo, a paisagem é uma “grandeza” fragmentária, por essência, concebida por Collot (2005, p. 12) com base no fato de que “*sa réalité n'est accessible qu'à partir d'une perception et/ou d'une représentation*”²⁸⁶, ou seja, está intrinsecamente associada a uma perspectiva, a um ponto de vista.

Em virtude de sua “forma”, a análise de uma “*paysage' artistique ou littéraire*”²⁸⁷ se detém na maneira como sua “totalidade” é constituída, sendo irrelevante a comparação com a porção material que lhe serviu de referência, haja vista ser engendrada toda vez que um ponto de vista é elaborado e, por isso, a paisagem é “*un phénomène qui change selon le point de vue qu'on adopte, et que chaque sujet réinterprète en fonction non seulement de ce qu'il voit, mais de ce qu'il ressent et de ce qu'il imagine*”.²⁸⁸ (COLLOT, 2005, p. 12). Nesta esteira, o crítico assinala que a arte e a literatura tendem a desvelar os elementos implícitos que constituem uma paisagem, responsáveis pela organização de inúmeros filtros que se impõem à percepção. Esse caráter inexaurível, segundo Collot (2005, p. 138), a torna matéria de poesia, incitando, portanto, uma “*réinvention permanente de l'expression*”²⁸⁹. Não por coincidência, em *Thérèse Desqueyroux*, a exploração poética da linguagem está sempre associada às descrições espaciais.

²⁸⁴ “Um caso exemplar desta aliança necessária entre interior e exterior, uma vez que é definido pelo ponto de vista de um sujeito sobre o mundo.” (Tradução nossa).

²⁸⁵ “É porque não permite ver tudo que a paisagem se constitui como totalidade coerente; forma um ‘todo’, apreensível ‘de uma só vez’, porque é fragmentária.” (Tradução nossa).

²⁸⁶ “Sua realidade só é acessível a partir de uma percepção e/ou de uma representação” (Tradução nossa).

²⁸⁷ “‘Paisagem’ artística ou literária” (Tradução nossa).

²⁸⁸ “Um fenômeno que muda de acordo com o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não apenas do que vê, mas do que sente e do que imagina.” (Tradução nossa).

²⁸⁹ “Reinvenção permanente da expressão” (Tradução nossa).

5.1.2. A deformação da paisagem e a realidade metafórica

Mauriac, ao contrário dos autores que lhe são contemporâneos, não assimila a modernidade do espaço urbano em seus romances, procedimento que deu origem a grandes obras como *Ulysses*, na qual se evidencia a cidade de Dublin; *Berlin Alexanderplatz*, Berlim; *Pelgrimage*, Londres; *Manhattan Transfer*, Nova York e *Les lauriers sont coupés*, Paris, para citar alguns exemplos. Até mesmo em *La fin de la nuit*, que se passa em Paris, a relação da personagem com o espaço e a sua descrição aparecem de maneira muito limitada. Entretanto, Mauriac se empenha em captar a influência da modernidade sobre a personagem independente da sua ligação com um grande centro urbano, embora mantenha uma relação estreita entre a protagonista e o espaço onde vive, sem perder de vista “*le rendu métaphorique du rôle social et symbolique*”²⁹⁰ (FLORENCE, s/p, 2014), representada no processo de desprendimento da personagem deste espaço à medida que é interiorizado por ela.

O romancista não desenvolveu, tampouco, sua obra em torno do “*espace urbain comme un symptôme de la modernité*”²⁹¹, conforme a assertiva de Florence (2014, s/p), mas, tampouco, deixou de se filiar à ideia de que “o homem de [sic] massa não pode mais construir sua individualidade. O que a comunidade lhe reserva é apenas a possibilidade de existência”, segundo constatação de Sousa (1997, p. 35), em um estudo sobre Berlin Alexanderplatz, pois, apesar de “viver” em outras condições e circunstâncias, *Thérèse Desqueyroux* representa um percurso de resistência a esse impedimento de construir a si mesma. Nesse sentido, Mauriac integra o grupo de artistas em que esse sintoma se manifesta por meio da deformação da realidade, sendo este posicionamento artístico de cunho expressionista a principal característica que permite estabelecer um diálogo com o movimento. Como elucidado, esta prática, consolidada pelo Expressionismo, deve-se à influência da arte barroca, no entanto, de acordo com alguns críticos, a literatura francesa em prosa teria contribuído igualmente neste processo.

Inicialmente, Micheli (2004, p. 25, grifo nosso) sublinha o emprego da técnica da deformação por Van Gogh como resultado, dentre outras influências, daquela exercida pelo escritor Émile Zola, com base em uma carta escrita pelo pintor.

Em Zola, entre outras coisas, há também uma notável propensão para traçar verdadeiros retratos físicos com o gosto que sublinha e exagera os elementos somáticos para acentuar seu caráter. Ou seja, ele também, em literatura, se

²⁹⁰ “A expressão metafórica do papel social e simbólico” (Tradução nossa).

²⁹¹ “Espaço urbano como um sintoma da modernidade” (Tradução nossa).

serve do **princípio da deformação**: [...] Van Gogh portanto aprendeu a usar a deformação. [sic] Não apenas com Daumier²⁹², mas também com Zola.

Trata-se da carta ao irmão, citada na introdução deste trabalho, em que Van Gogh menciona, explicitamente, as obras de Zola ao discutir sobre a “experiência formal dos *Comedores de batatas*”, quadro finalizado em 1885: “Ah, meu caro irmão... as pessoas boas não perceberão neste exagero nada mais a não ser a caricatura. Nós, entretanto, lemos *La Terre* e *Germinal*²⁹³ e, se pintamos um camponês, gostaríamos de mostrar que esta leitura e nós acabou tornando-se uma só coisa.” (MICHELI, 2004, p. 25)²⁹⁴.

O escritor naturalista também é mencionado por Furness (1990) que, ao assinalar as contradições internas do movimento, observa que se, por um lado, o Expressionismo surge da necessidade de confrontar outros movimentos que lhe são imediatamente anteriores como o Naturalismo e o Simbolismo, não se pode negar a retomada de alguns procedimentos de ambos os movimentos, menos significativa que uma relação de herança, evidentemente, mas relevante pelo modo como esses procedimentos modulam a manifestação da essência expressionista. No que concerne ao Simbolismo, Furness (1990, p. 108) destaca “a ênfase sobre a abstração, a intimidade e a poderosa radiância do símbolo, tal como foi advogada por Mallarmé” para o desenvolvimento de uma das duas grandes tendências do Expressionismo, representada pelo grupo *Der Blaue Reiter*, enquanto uma das contribuições de Zola estivesse ligada aos seus “interesses político-ativistas”.

Por outro lado, a escrita naturalista de Zola teria contribuído de maneira ainda mais significativa, embora indireta, para o processo de formação do Expressionismo. Em seu artigo “*Dimensions expressionnistes dans les romans de Zola*”²⁹⁵, Birnaz (2006) discute a possibilidade de o escritor francês ter antecipado a arte expressionista, justamente pelo fato de suas descrições serem permeadas pelas sensações emocionais das personagens, de modo que a paisagem refletisse sua realidade interior por meio de fragmentos descritivos. Vale ressaltar que a técnica narrativa zoliana, no que concerne à sua forma de representação do mundo, reporta-se, antes, ao “*impressionnisme pictural*”²⁹⁶, conforme aponta Birnaz (2006, p. 78), segundo o qual:

²⁹² Honoré-Victorien Daumier (1808-1879).

²⁹³ *A terra* (1887) e *Germinal* (1885).

²⁹⁴ Micheli (2004, p. 17) especifica em uma nota de rodapé, na primeira página do capítulo: “Esta e as citações a seguir foram tiradas do livro *Lettres de Van Gogh à son frère Théo*, Grasset, Paris, 1937; e de *Lettres à Van Rappard*, Grasset, Paris.” Entretanto, no decorrer do capítulo não há nenhuma especificação de qual dos livros as citações foram retiradas, não sendo possível, portanto, citar o apud de acordo com as normas da ABNT.

²⁹⁵ “Dimensões expressionistas nos romances de Zola” (Tradução nossa).

²⁹⁶ “Impressionismo pictórico” (Tradução nossa).

[...] *certaines de ses descriptions, étant, par leurs techniques de représentation, impressionnistes par excellence, se rapprochent davantage, par le fait de refléter les états d'âme des personnages à travers une écriture métaphorique et métonimique, de l'art expressionniste du début du XX^e siècle.*²⁹⁷

Destarte, os *tableaux* impressionistas de Zola, segundo o crítico, exprimem, para além das nuances naturalmente apresentadas pelo espaço, o estado de alma da personagem, de maneira que o impressionismo atue em função do expressionismo, conforme exemplifica Birnaz (2006, p. 80), “*Les Halles apparaissent sous diverses lumières selon les états intérieurs des héros [...]*”²⁹⁸. Este procedimento pode ser explicado, inclusive, com base na seguinte proposição de Collot (2005, p. 59): “*on pourrait même dire que les changements de tonalité de l’atmosphère apparaissent pour la vie de la nature, tels que les changements d’humeur pour la vie de l’âme*”²⁹⁹, ou seja, a variação e a instabilidade são características inerentes à vida. Por outro lado, até mesmo a concepção de arte para Zola (apud BIRNAZ, 2006, p. 78) é perpassada por uma inclinação expressionista: “*une oeuvre d’art est un coin de la nature vue à travers un tempérament*”³⁰⁰, de modo que o objeto artístico resulte de um processo de subjetivização da realidade, dada a visão particular do artista.

Furness (1990, p. 108, grifo do autor) ao discutir, por sua vez, a mesma citação, sugere que “a necessidade de subjetividade, de um *tempérament*, [...] não está muito distante da posição expressionista” e Gliksohn (1990, p. 58) partilha do mesmo ponto de vista, dado afirmar que: “*on pourrait, sans plus de fondement, soutenir que les expressionnistes appliquent la formule de Zola*”³⁰¹ e acrescenta, estabelecendo uma relação de herança com os simbolistas: “[...] *ou encore qu’ils tiennent du symbolisme cette ambition de soumettre à leur ‘exigence intérieur’ les formes de l’art, délivrées, dès lors, de la tâche de figurer le réel.*”³⁰² Este argumento confirma, portanto, a submissão expressionista da forma a “*une représentation intérieure à la fois affective et intellectuelle*”³⁰³ (GLIKSOHN, 1990, p. 56). É

²⁹⁷ “Certas descrições, sendo, por suas técnicas de representação, impressionistas por excelência, aproximam-se muito, pelo fato de refletirem os estados de alma das personagens por meio de uma escrita metafórica e metonímica, da arte expressionista do início do século XX.” (Tradução nossa).

²⁹⁸ “*Les Halles* aparecem sob diversas luzes segundo os estados interiores dos heróis [...]” (Tradução nossa).

²⁹⁹ “Poderíamos dizer que as mudanças de tonalidade da atmosfera aparecem para a vida da natureza, tal como as mudanças de humor para a vida da alma.” (Tradução nossa).

³⁰⁰ “Uma obra de arte é um canto da natureza visto através de um temperamento.” (Tradução nossa).

³⁰¹ “Poderíamos até dizer que as mudanças de tonalidade da atmosfera estão para a vida da natureza, tal como as mudanças de humor para a vida da alma.” (Tradução nossa).

³⁰² “[...] ou, ainda, que tenham herdado do simbolismo esta ambição de submeter à sua ‘exigência interior’ as formas da arte, libertas, desde então, da tarefa de figurar o real” (Tradução nossa).

³⁰³ “[...] uma representação interior ao mesmo tempo afetiva e intelectual”. (Tradução nossa).

neste aspecto que a aproximação da linguagem descritiva de Zola à arte expressionista se efetiva justamente pelo emprego de uma linguagem metafórica e metonímica, possibilitando a expressão de estados de alma a partir de elementos da realidade, dada a ambiguidade que pluraliza os sentidos.

Desse modo, não se trata, como no Expressionismo, de exteriorizar as emoções do artista, a dinâmica expressionista de Zola está centrada na técnica, pois, como afirma Drost (1992, p. 46 apud BIRNAZ, 2006, p. 81): “[...] *l’expressionnisme de Zola, n’est pas l’expression subjective de l’écrivain, c’est plutôt l’effet de la recherche d’une **réalité métaphorique**, qui, vue à travers le prisme des émotions des personnages, se trouve déformée*”³⁰⁴. Logo, a deformação é causada pela sensibilidade que “*transfigure les paysages*.”³⁰⁵ (BIRNAZ, 2006, p. 79, grifo nosso). Em Mauriac, não se trata, tampouco, de exprimir a subjetividade do autor, mas de exprimir uma realidade metafórica, constituída pelo mundo interior das personagens a ser analisada posteriormente. Outro ponto em comum entre ambos os romancistas consiste no empenho em promover um aprofundamento dos conhecimentos do homem, por meio da escrita romanesca, uma vez que segundo Birnaz (2006, p. 82), “*en accord avec ses projets de présenter les profondeurs de la condition humaine, Zola arrive à des moyens discursifs qui sont propres à l’expressionnisme. Par là il est en concordance avec une nouvelle étape de la modernité.*”³⁰⁶ Por conseguinte, os meios discursivos empregados por Mauriac se aproximam daqueles expressionistas na medida em que deformam e fragmentam a forma e o conteúdo da narrativa. A expressão do mundo interior das personagens se deriva, com efeito, de uma expressão mais ampla que visa dar forma às paixões humanas e, para tanto, o romancista se utiliza do espaço de sua infância.

*L’humanité tout entière tient dans ce paysan de chez nous et tous les paysages du monde dans l’horizon familier à nos yeux d’enfant. Le don du romancier se ramène précisément au pouvoir de rendre évident l’universalité de ce monde étroit où nous sommes nés, où nous avons appris à aimer et à souffrir.*³⁰⁷ (MAURIAC, 1986, p. 158).

³⁰⁴ “[...] o expressionismo de Zola, não é a expressão subjetiva do escritor, é, antes, o efeito da busca de uma realidade metafórica, que, vista através do prisma das emoções das personagens, apresenta-se deformada” (Tradução nossa).

³⁰⁵ “Transfigura as paisagens.” (Tradução nossa).

³⁰⁶ “De acordo com seus projetos de apresentação das profundezas da condição humana, Zola atinge meios discursivos que são próprios do expressionismo. Nesse sentido, está em consonância com uma nova etapa da modernidade.” (Tradução nossa).

³⁰⁷ “A humanidade inteira cabe nesse camponês da nossa região e todas as paisagens do mundo no horizonte familiar aos nossos olhos de criança. O dom do romancista se reconduz precisamente ao poder de tornar evidente a universalidade desse mundo estreito onde nascemos, onde aprendemos a amar e a sofrer.” (Tradução nossa).

Assim, ao estender o temperamento das personagens à paisagem e ao caracterizá-las direta ou indiretamente com elementos do espaço ou com seus atributos, o romancista o universaliza, incidindo sobre a representação da condição humana à qual todos estão submetidos no que tange à liberdade e à escolha de valores.

Logo, o método de criação literária mauriaquiano pode ser definido com base na premissa de que a paisagem é um prolongamento das paixões humanas, uma constatação à qual chega Mauriac (1931 apud CORMEAU, 1951), a respeito do tratamento do espaço na obra do romancista francês René Bazin. Como explicitado no quarto capítulo, nas obras mauriaquianas, a “paisagem interior” estabelece uma relação estreita com a exterior e esta fusão é flagrada, até mesmo quando o romancista trata da sondagem interior do indivíduo de maneira não romanceada, como neste trecho de *La vie de Jean Racine*: “il faudrait pouvoir remonter le cours de ce fleuve aux sources innombrables pour capter le secret de toutes les contradictions, de tous les remous d’un seul être”³⁰⁸ (MAURIAC, 1928, p. 8). Desta forma, a materialidade, as formas e os movimentos do mundo, sobretudo da natureza, são utilizados como elementos intermediários, na tentativa de exteriorizar a abstração da existência espiritual, que incorpora os contornos e as características desses elementos. Por esta razão, no que concerne às descrições espaciais, *Thérèse Desqueyroux* pode ser compreendido como uma resolução literária para a premissa do Expressionismo de que: “aquilo que fora expressão³⁰⁹ [sic] a partir do exterior transforma-se em expressão interior; aquilo que foi reprodução de um aspecto da natureza é agora a libertação de uma tensão espiritual”, de acordo com Soergel (1926 apud TORRE, 1972b, p. 24).

Ao tratar da deformação do ser, decorrente na primeira fase da poesia expressionista, Fleischer (2002, p. 73) chama a atenção para o fato de a natureza passar a ser representada pelo mesmo viés, como uma das maneiras de romper com os padrões tradicionais, uma vez que “suas formas e proporções assumem caráter muitas vezes grotesco. Sol, estrelas, lua, noite, nuvens – elementos que na poesia tradicional inspiravam versos de profundo lirismo [...] são transformados [...] em manifestações bizarras ou monstruosas e ameaçadoras.” Em Mauriac, apesar de a natureza ser interpretada, majoritariamente, sob um ponto de vista negativo e deformante, a linguagem não atinge limites extremos ao ponto de irromper em “violentas transposições metafóricas”, de acordo com Fleischer (2002, p. 74), que salienta o

³⁰⁸ “Seria necessário poder subir o curso desse rio de origens inumeráveis para captar o segredo de todas as contradições, de todas as agitações de um único ser.” (Tradução nossa).

³⁰⁹ Certamente, trata-se de um erro. De acordo com o contexto, o termo correto seria “impressão”.

fato de o Expressionismo eliminar a identificação emocional do indivíduo com a natureza, raramente representada de modo harmonioso.

No romance analisado, a caracterização espacial e os fenômenos da natureza denotam certa hostilidade resultante da retratação da força opressora do meio, no entanto, a reprodução do grotesco, em seu aspecto monstruoso e ameaçador, é comumente perpassado pela linguagem poética. Outrossim, conforme afirmação de Dias (1999, p. 35) a respeito de *Amar, verbo intransitivo*, o “grotesco se destaca enquanto categoria que retrata a densidade do mundo interior da personagem, colocando em evidência a dramatização de um *phatos* intenso”. Em *Thérèse Desqueyroux*, o *phatos* é igualmente dramatizado pelas formas do grotesco, seja pela figura cruel da mulher capaz de matar, seja pela sua redução à figura de uma presa, um animal que definha, exprimindo em ambos os casos as formas eruptivas de sua interioridade.

Thérèse Desqueyroux, semelhantemente a outros romances mauriaquianos, tem como cenário a lande, paisagem caracterizada pelas charnecas francesas, situadas na região da *Nouvelle-Aquitaine*, no sudoeste do país, uma vegetação da qual se derivam as ideias de aridez e fastio em função de seu desolamento, como bem o descreve o romance:

*Argelouse est réellement une extrémité de la terre; un de ces lieux au-delà desquels il est impossible d'avancer [...] à dix kilomètres du bourg de Saint-Clair, auquel les relie une seule route défoncée. Ce chemin plein d'ornières et de trous se mue, au-delà d'Argelouse, en sentiers sablonneux; et jusqu'à l'Océan il n'y a plus rien que quatre-vingts kilomètres de marécages, de lagunes, de pins grêles, de landes où à la fin de l'hiver les brebis ont la couleur de cendre.*³¹⁰ (MAURIAC, 1927, p. 31).

Esta descrição, que dá início ao terceiro capítulo da obra, é realizada à maneira de um inventário, denotado pela objetividade da linguagem, cuja pontuação divide a frase em segmentos curtos. Nesta passagem, a heroína formula, a caminho de Argelouse, o discurso a ser apresentado a Bernard. Este trecho antecipa a descrição das casas das famílias Larroque e Desqueyroux, sucedida, por sua vez, da história da origem do patrimônio de Bernard e da contextualização da relação de vizinhança entre ele e Thérèse, de modo que o espaço preexista às personagens. O narrador evidencia, ainda, o quanto as relações da burguesia provinciana são vazias de sentido, alimentando-se ora das relações de propriedade, posse da terra e comércio, ora da mera fatalidade.

³¹⁰ “Argelouse é realmente uma extremidade da Terra; um desses lugares além dos quais é impossível continuar [...] a dez quilômetros da vila de Saint-Clair, a que os liga uma só estrada ruim. Essa estrada, cheia de buracos e de lameiros, se transforma, depois de Argelouse, em atalhos areentos; e até o mar, não há nada além de oitenta quilômetros de brejos, de lagoas, de pinheiros finos, de landes em que, no fim do inverno, as ovelhas são cor de cinza.” (MAURIAC, 2002, p. 35).

Considerando que o Expressionismo se apresenta como uma “explosão de energia psíquica e [...] produz uma série de gestos que tendem a deixar traços no mundo externo”, segundo Cardinal (1988, p. 40), no que concerne à descrição da paisagem no excerto citado, até mesmo quando esta parece se objetivar pela enumeração e pela retratação de certas características físicas é possível depreender traços desta explosão de energia psíquica da personagem. Inicialmente, a hipérbole é empregada para expressar o desolamento da região em que se encontra o povoado. Esta região, com efeito, localiza-se na extremidade do continente europeu, no entanto, no romance, trata-se da extremidade da terra, ou seja, não são os limites físicos que prendem a personagem, são, antes, os limites das ideias, dos costumes e valores, por isso a impossibilidade de ir além, reforçando a figura de linguagem. Com efeito, a situação de desterro de Argelouse reflete o estado de alma da personagem, tendo em vista que a paisagem é constituída, na perspectiva da focalização interna, apenas por elementos caóticos, tais como os buracos, os lameiros, os atalhos areentos. A ideia da vastidão figura a solidão imposta à Thérèse e a cor de cinzas das ovelhas remete, por sua vez, à influência do espaço sobre a essência da protagonista, projetada na alteração da cor da lã desses animais. Em francês, os termos para referenciar a cor cinza e as cinzas, enquanto resíduos, são diferentes, portanto, o emprego é deliberado, haja vista o conflito da trama ser desencadeado por um incêndio. Assim, as cinzas reenviam, igualmente, à ideia de aniquilamento do ser, sendo estas os despojos da matéria, a imagem da destruição e do arruinamento que tudo consomem, como a alma da heroína que arde e se arruína na mesma proporção.

Nesse sentido, Lalanne-Trigeaud (1994, p. 79), afirma: “*la solitude, les états d’âme, les passions, les conflits, le sentiment de l’existence des personnages romanesques trouvent une correspondance dans l’univers landais*”³¹¹ e salienta o fato desse espaço ser alvo da projeção “*des élans, des attirances, des répulsions [...] qui marquent le monde spirituel du personnage.*”³¹² (LALANE-TRIGEAUD, 1994, p. 80). A própria lande parece se impor como uma manifestação conflitante da natureza, uma vegetação marcada pela carência de vitalidade e frescor, suscitando estados de alma voltados à falta e à ausência, ao mesmo tempo que estes interferem na sua representação. Desse modo, ao tratar da vegetação da lande em seu texto *Spiritualité des Landes*, Mauriac (1929, p. 441, grifo nosso), independentemente do contexto

³¹¹ “A solidão, os estados de alma, as paixões, os conflitos, o sentimento de existência das personagens romanescas encontram uma correspondência no universo landês.” (Tradução nossa).

³¹² “Dos impulsos, das atrações, das repulsas [...] que marcam o mundo espiritual da personagem.” (Tradução nossa).

da criação literária, discorre acerca das particularidades desta paisagem e destaca o recolhimento e o retorno para si mesmo como estados propiciados por ela.

*La lande ne nous détourne pas de nous-même. Durant les heures de marche dans ce paysage immuable, aucune couleur insolite, aucune étrange note ne rompt la suite des pensées. Le monde extérieur ici se réduit le plus possible, il s'efface et s'anéanti devant le monde intérieur. La lande est la servante de l'esprit.*³¹³

Essa maneira de assimilar o espaço, estendida à personagem Thérèse, reenvia a uma postura romântica, pois, de acordo com Collot (2005, p. 44), “*la correspondance que le romantisme instaure entre le paysage et l'état d'âme est à double sens; elle suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet.*”³¹⁴ No que concerne ao trecho supracitado, esse “duplo sentido” é efetivado pelo silêncio intrínseco à paisagem landesa, representando a projeção do vazio existencial da heroína, uma vez que a monotonia cria uma atmosfera onde qualquer anseio de viver sincera e intensamente se dissipa. Esta atmosfera é verificada na seguinte passagem, que reconstitui uma memória de infância de Thérèse.

*Qu'était-ce donc que cette angoisse ? [...] Elle revenait au bord de la route – vide aussi loin que pouvait aller son regard. La cloche tintait au seuil de la cuisine. Peut-être faudrait-il, ce soir, allumer la lampe. Le silence n'était pas plus profond pour la sourde immobile et les mains croisées sur la nappe, que pour cette jeune fille un peu hagarde.*³¹⁵ (MAURIAC, 1927, p. 39).

Ademais, o tilintar do sino, outro elemento da paisagem, pelo modo como integra essa atmosfera, caracteriza-se como uma alusão ao próprio silêncio, dado não haver qualquer outro barulho, sobretudo no findar do dia, momentos antes do jantar. A luz, como uma resistência à alienação do sono, parece amenizar o clima transbordante de vazio, pois, além de a escuridão deformar a paisagem pelo que oculta, a “anulação” de dois sentidos, simultaneamente, contribui para a “chegada” do mal estar, ao mesmo tempo representado por todos esses elementos. Assim, a comparação com a tia surda configura, antes, uma hipérbole, que intensifica o efeito desolador do silêncio para aqueles cuja mente tumultua de vazio. Desta

³¹³ “A lande não nos desvia de nós mesmos. Durante as horas de caminhada nesta paisagem imutável, nenhuma cor insólita, nenhuma estranha nota rompe a continuidade dos pensamentos. O mundo exterior, aqui, se reduz o máximo possível, se apaga e se aniquila diante do mundo interior. A lande é a criada do espírito.” (Tradução nossa).

³¹⁴ “A correspondência que o romantismo instaura entre a paisagem e o estado de alma é bidirecional; supõe não apenas a projeção da afetividade sobre o mundo, mas também a repercussão desse último na consciência do sujeito.” (Tradução nossa).

³¹⁵ “Que era, pois, aquela angústia? [...] Voltava para a beira da estrada – vazia até onde o olhar alcançava. A sineta tocava, à porta da cozinha. Talvez fosse preciso acender a lâmpada, aquela tarde. Para a surda imóvel, de mãos cruzadas sobre a toalha, o silêncio não seria mais profundo do que para aquela moça selvagem.” (MAURIAC, 2002, p. 41).

forma, cria-se uma ambiguidade entre o que é internalizado e o que faz parte do mundo interior da personagem, sendo, conseqüentemente, exteriorizado ao meio.

Retomando o excerto do texto *Spiritualité des Landes*, consideramos sua aproximação da ideia central do Expressionismo, isto é, a redução do mundo exterior frente ao interior, mas redução, no sentido de que o mundo deixa de existir por ele mesmo, passando a existir em função dos pensamentos e sensações do indivíduo. Ao transpor ao romance esse argumento de que a lande é “a criada do espírito” e que não nos desvia de nós mesmos, reforça-se o caráter introspectivo da protagonista, gerando um movimento recíproco: se as descrições do exterior são perpassadas pelas paixões que animam a personagem, o contínuo mergulho em si mesma se deve à própria paisagem. Portanto, a diluição do mundo na subjetividade da personagem, em *Thérèse Desqueyroux*, resulta do fato de a relação entre o sujeito e o mundo ser sobrecarregada por respostas emocionais profundas, à maneira expressionista.

5.1.2.1. Imagem, metáfora e a linguagem deformante

A imagem poética, segundo Bosi (1977, p. 15), “não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito.” Essa construção requer em um processo de percepção complexo que ordena as características do objeto. Desse modo, a imagem parece conter em seu cerne uma fórmula que tende à manifestação expressionista, não sendo por acaso que se encontra no centro desta representação. Com efeito, sua forma reenvia à realidade sem dela se originar diretamente e, para tanto, exige a criatividade do artista que, a partir de seu modo de apreender o mundo, explora o que as combinações e as associações trazem de mais singular e imprevisível para expressar a substância de que é feito o ser e o mundo. Brill (2002), reportando-se a Marées³¹⁶, discute sobre a natureza criativa da imagem na pintura expressionista, originada muito mais pela dimensão imaginativa do artista do que pela sua perspectiva visual, isto é, por uma tendência à representação objetiva da realidade. Nesse aspecto, o Expressionismo exige o envolvimento da alma no ato criativo, por meio do qual o movimento se legitima, convidando o observador a intuir sensações semelhantes às aquelas experimentadas pelo artista durante a produção de seu objeto artístico. Em *Thérèse Desqueyroux*, a apreensão indireta da realidade

³¹⁶ Não há nenhuma referência ou explicitação no texto, no entanto, o crítico parece se referenciar ao pintor alemão Hans von Marées (1837-1887).

sobrecarrega a linguagem de imagens, em um processo de associação, predominantemente poético, do “dado” com o “construído”, da “matéria” com a “forma”.

Neste ponto, considerando a proposição de Döblin (1995, p. 21), de que “as imagens são cômodas” e, por isso, o romancista deveria se resguardar quanto ao seu uso, é preciso assinalar que não há um aprofundamento da ideia, nem ao menos uma definição clara da noção de “imagem” para o autor. Por outro lado, o que se evidencia é um intuito de apreender o aspecto essencial dos acontecimentos, o seu caráter mais particular, reportando-nos ao seguinte trecho do programa de Edschmid (1921 apud MICHELI, 2004, p. 76): “O mundo já existe, não teria sentido fazer uma réplica dele: a principal tarefa do artista consiste em indagar seus movimentos mais profundos e seu significado fundamental, e em recriá-lo”. Logo, em se tratando de apreender de que é composta a marcha oculta da existência, isenta de “matéria”, a objetividade se mostra insuficiente para abranger a dimensão do “imaginado”, dada a necessidade de elaboração do “construído”, por meio da atribuição de traços a uma “forma”. Micheli (2004, p. 78) pontua, inclusive, a origem da deformação expressionista neste ato de “pressionar” a realidade a fim de reproduzir sua essência: “a exigência de golpear o centro da realidade, de não permanecer em sua periferia, provinha de uma justa reação à arte oficial [...]. Tratava-se de pressionar a realidade para que dela brotasse o latente secreto.”

Em se tratando deste princípio artístico, ao estabelecermos uma relação com Mauriac, vale ressaltar, como mencionado no terceiro capítulo, o empenho do romancista em buscar uma verdade “*plus délicate*” e “*plus subtile*”, de acordo com Majault (1946, p. 47), passível de ser encontrada somente a partir de uma percepção refinada capaz de superar a aparência superficial dos eventos e da maneira como se desenrolam, resgatando, desta maneira, o âmago de cada coisa, o que faz delas uma manifestação única na forma e no tempo. Tal posicionamento diante da representação literária contribui para a afirmação do diálogo estabelecido entre a arte expressionista e o romance analisado, além de justificar a ênfase na abordagem das relações do indivíduo com o mundo na obra de Mauriac, a ponto de constituir um “*un univers poétique*”³¹⁷, como destaca Simon (1953, p. 43). Ademais, a autonomia deste universo é forjada, em grande parte, justamente pelo modo como as metáforas e as imagens são empregadas. Mauriac não se rende à “comodidade” das imagens, ao contrário, capta a tipicidade dos eventos, por meio delas, consolidando uma forma de realizar a investigação profunda dos seres e do mundo que lhe é própria.

³¹⁷ “Um universo poético” (Tradução nossa).

Desse modo, de acordo com os argumentos de Gonçalves (2002) o Expressionismo literário é determinado pelo modo como excede a denúncia da complexa relação das aflições e contrariedades causadas pela realidade social com aquelas que integram o mundo interior do indivíduo. Segundo o crítico, o Expressionismo se determina, de igual forma, pela maneira como reproduz o drama da existência, partindo de situações de extrema fragilidade do ser para desvelar a complexidade de sua essência, somos levados a considerar que ambos os posicionamentos se fazem presentes na narrativa mauriaquiana pelo intermédio de construções imagéticas e metafóricas. Para Micheli (2004, p. 78) essa denúncia ocorre, porque “se [...] a realidade enfrentada era uma realidade não imaginária mas histórica, o núcleo que dela brotava não podia deixar de ser seu filho, por mais que a operação criativa estivesse impregnada de sugestões místicas ou existenciais.” Outrossim, o crítico aponta esse aspecto como o responsável pela ampla dimensão assumida pelo Expressionismo em seu desenvolvimento, sem deixar de salientar que é exatamente a “força de verdade não mistificada que o artista soube gerar *ex natura rerum*” o elemento determinante da produção expressionista, na qual o “subjetivismo é também colocado a serviço da acentuação da verdade contida na situação do real.” (MICHELI, 2004, p. 78). Por exemplo, ao final do penúltimo capítulo de *Thérèse Desqueyroux*, durante os últimos dias da protagonista em Argelouse, o “latente secreto” das metrópoles é acentuado pelo narrador.

*Il y a des aubes de sa future vie, de cette inimaginable vie, des aubes si désertes qu'elle regretterait peut-être l'heure du réveil à Argelouse, l'unique clameur des coqs sans nombre. Elle se souviendra, dans les étés qui vont venir, des cigales du jour et des grillons de la nuit. Paris: non plus les pins déchirés, mais les êtres redoutables; la foule des hommes après la foule des arbres.*³¹⁸ (MAURIAC, 1927, p. 172).

Neste excerto, Thérèse demonstra ter consciência do individualismo que reina nos grandes centros urbanos, exprimindo essa ideia a partir da comparação do silêncio de Argelouse, onde, às manhãs, ouvem-se apenas os bichos, em decorrência das poucas pessoas que ali habitam, com o silêncio de Paris. Nesta cidade, os seres se limitam às pessoas, por isso a expressão desta nostalgia antecipada do clamor do galo, do barulho das cigarras, dos grilos, que, em conjunto com a “multidão das árvores”, acolhem a personagem pela afirmação contínua de sua presença. Por outro lado, em Paris, o distanciamento entre as pessoas anula o sentimento da confiança, tornando a aproximação uma ameaça. Desta maneira, a diversidade

³¹⁸ Haveria madrugadas na sua vida futura, essa inimaginável vida, madrugadas tão desertas que ela própria teria saudade da hora do despertar em Argelouse, do clamor único dos galos sem número. Teresa se recordará, nos verões que hão de vir, das cigarras do dia e dos grilos noturnos. Paris: não mais os pinheiros dilacerados, mas seres temíveis; a multidão humana, depois da multidão das árvores.” (MAURIAC, 2002, p. 141).

cria além de ser a causa da superficialidade das relações. Essas características comuns à floresta e a Paris, ou seja, a solidão, a aglomeração e a vivacidade são retomadas na metáfora da “floresta viva”: “*ce n’est pas la ville de pierres que je chéris, ni les conférences, ni les musées, c’est la forêt vivante qui s’y agite, et que creusent des passions plus forcenées qu’aucune tempête. [...]*”³¹⁹ (MAURIAC, 1927, p. 187). Logo, a realidade das grandes cidades é perpassada pela realidade da personagem.

A advertência do uso da imagem por Döblin parece não ter sido solucionada pela crítica, pois, em se tratando da terminologia, ao mesmo tempo em que a maior parte evidencia o argumento do autor, utiliza-se o termo “imagem” ao tratar de manifestações literárias expressionistas, seja na prosa, seja na poesia. A questão parece estar centrada, além da apreensão da essência do objeto retratado, nas ideias de concisão e precisão da linguagem, já explicitadas, portanto, são recursos como a metáfora e a imagem os meios mais adequados para realizar semelhante expressão. Scheidl (1996, p. 48), por exemplo, designa o artifício estilístico recorrente na prosa expressionista como “palavras imagens” ou, ainda, “imagem expressiva e significativa”, sublinhando sua “forte conotação visual e expressiva”, caracterizada “pela concisão, pela parcimônia de palavras e fórmulas” e elucida que essa forma de expressão se deve ao estilo cinematográfico, incorporado por Döblin, por meio do qual se impõe “como que uma leitura de imagens” devido à necessidade de representar uma sequência copiosa de visões.

Furness (1990), por sua vez, destaca a metáfora, amplamente empregada nas manifestações expressionistas, como um problema essencial do movimento. Sob o seu ponto de vista, o emprego desta figura de linguagem culmina na seguinte inversão: “[...] em vez da qualidade ligar-se a um substantivo, a substância torna-se uma função da qualidade.” (FURNESS, 1990, p. 31). O crítico fundamenta o fato de o sentido metafórico se constituir em uma realidade que lhe é própria com base no estudo de Sokel que, por sua vez, fundamenta-se em Kant, visto o filósofo se opor à concepção mimética da arte, por considerar que a natureza se restringe à imaginação, não sendo possível, portanto, reproduzi-la. Nesse sentido, Furness (1990, p. 30) afirma: “Sokel discute o conceito kantiano de ‘ideia estética’ e seu reconhecimento da metáfora como um ‘atributo estético’ da linguagem que revela uma realidade a ultrapassar o lógico”. Um procedimento destacado pelo crítico ocorreu no Realismo em que construções metafóricas se estendiam às personagens que, mesmo sem estabelecer relações diretas na trama, eram correlacionadas na medida em que seus aspectos

³¹⁹ “Não é a cidade de pedras que eu quero, nem as conferências, nem os museus; é a floresta viva que aí se agita, e é sulcada por paixões mais desenfreadas do que uma tempestade. [...]” (MAURIAC, 2002, p. 151).

se refletiam na interioridade da outra. Esse procedimento se tornou recorrente no drama expressionista, cuja experimentação ressoou em escritores modernos como James Joyce e Kafka que, por sua vez, articulou o emprego da metáfora com base na manifestação real de seu atributo, ou seja, em *A metamorfose* (1915) o indivíduo assume, de fato, a forma de um inseto, metáfora da desumanização do ser, resultante das imposições sociais. Por conseguinte, a incorporação da forma de um inseto pela personagem não está ligada à assimilação de qualidades relacionadas ao substantivo inseto, mas, à assimilação de sua substância não humana, empregada como função da qualidade social do indivíduo.

A partir da poesia moderna, a metáfora passa por um processo de “complexificação”, tornando-se uma “metáfora absoluta” ou “autotélica”, isto é, o novo sentido se sobrepõe ao elemento que deu origem à comparação, seja um objeto, uma experiência ou uma situação, relevando, por consequência, uma subjetividade intensa. (FURNESS, 1990, p. 32). Em função desse desprendimento da realidade, Fraga (1998, p. 30), destaca a “conotação puramente expressiva” que a metáfora passa a assumir, equiparando esse sentido absoluto à cor, na pintura, e à sonoridade, na música. A metáfora adquire, assim, autonomia significativa e maior expressividade, além de evocar diversos sentidos, ao mesmo tempo em que seu teor mimético é atenuado, sendo, neste caso, designada por Furness (1990, p. 32-33), igualmente como imagem, definida por ele “como um símile, metáfora ou figura da linguagem, uma objetivação ou reatualização de uma experiência anterior”, chamando a atenção para o fato de o Imagismo e o Expressionismo estarem intimamente ligados, pois considera “a predominância da imagem, com frequentes sugestões simbólicas”, um traço característico do movimento. (FURNESS, 1990, p. 34). O crítico aproxima, ainda, o poeta expressionista do simbolista, haja vista empregarem imagens e símbolos permeados por sensações, sugerindo sentidos que ultrapassam a configuração exterior do mundo. A imagem, portanto, corrobora para a expressão de uma visão peculiar sobre o mundo, configurada enquanto “um centro crítico de significado”, conforme Furness (1990, p. 34), pois, constitui, interiormente, uma nova ordem de sentidos que supera a referência mimética.

No que concerne à relação entre a metáfora absoluta e a imagem, apontamos, de acordo com Bosi (1977, p. 30), a necessidade de distinguir duas aplicações metafóricas, tais como o “efeito imagético” e o “procedimento semântico”. Na primeira, a metáfora atua como imagem, pois se engendra do processo de intuição das características semelhantes entre os elementos evocados; na segunda, trata-se, antes, de um processo atributivo, a nível linguístico, de características entre elementos distintos. A semelhança, enquanto efeito, explica o

estudioso, resulta da criação de um contexto que articula uma característica passível de ser comum a elementos até então evocados em contextos diferentes. Destarte, a metáfora absoluta dispõe da capacidade de sobrepor o elemento pelo qual o novo sentido foi originado, o que confirma sua atuação no plano intuitivo e, portanto, sua equivalência à imagem.

Em virtude destes apontamentos, destacamos o ponto de vista de Eisner (1985), principalmente para evidenciar o uso da metáfora na linguagem expressionista, considerando tanto o “efeito de busca por uma realidade metafórica”, apontado por Birnaz (2006, p. 79), com base nos romances de Zola, cuja utilização dos meios discursivos próprios à estética expressionista propicia o alcance desse efeito, quanto o fato de a precisão e a concisão serem características marcantes da prosa expressionista.

À primeira vista, o expressionismo – cujo estilo telegráfico explode em frases curtas e exclamações breves – parece ter simplificado o modo de expressão complicado dos alemães. Mas essa clareza aparente é falaciosa, pois o desejo de ampliar o significado ‘metafísico’ das palavras domina a fraseologia expressionista. Joga-se com expressões vagas, forjam-se cadeias de palavras combinadas ao acaso, inventam-se alegorias místicas, desprovidas de lógicas e cheias de insinuações, que se reduzem a muito pouco quando tentamos traduzi-las. Essa linguagem, carregada de símbolos e metáforas, permanece obscura de propósito, para que apenas os iniciados possam captar-lhe o sentido. (EISNER, 1985, p. 18).

Como mencionado, não há, de fato, um romance expressionista reconhecido internacionalmente e não é nosso interesse, de modo algum, propor que Zola e Mauriac sejam escritores expressionistas e, tampouco, que trabalhem a linguagem da forma descrita acima. Interessamo-nos, contudo, pelas correlações, ou seja, uma linguagem sobrecarregada de metáforas, imagens e símbolos para expressar impressões subjetivas da realidade, revela-se como uma prática comum entre ambos os romancistas, que a realizam cada um ao seu modo, e a linguagem expressionista.

Em *Thérèse Desqueyroux*, a realidade metafórica centraliza-se na imagem do fogo. De maneira geral, podemos considerar que o verão, denominado “*la saison brûlante*”³²⁰ (MAURIAC, 1927, p. 27-28), recebe duas conotações opostas: por um lado, o calor e, por extensão de sentido, o fogo estão associados às férias em que Thérèse passava em Argelouse e, conseqüentemente, à pureza de sua infância; por outro, na vida adulta, dois acontecimentos fulcrais ocorrem durante essa estação, em dias de intenso calor: o casamento e o incêndio. O fogo, inclusive, é uma imagem bastante recorrente no romance, além de se afirmar em razão

³²⁰ “A estação ardente” (Tradução nossa). Na tradução realizada por Drummond consta apenas “verão”.

de uma “*prédilection évidente pour des vocables dont le sens ressortit à l'idée du feu*”³²¹, como observa Cormeau (1951, p. 329). Essa ambiguidade é justificada pelo fato desse elemento poder ser compreendido, em sua carga semântica, segundo Bachelard (2008, p. 11), como “um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda rapidamente se explica pelo fogo. [...] O fogo é íntimo e universal”, sendo o único a compreender, tão absolutamente, valores opostos, tais como o bem e o mal. Deste modo, a atmosfera do romance se sustenta, principalmente, nestas duas acepções do fogo: “*l'ardeur, la flamme intérieure dont brûlent ces âmes excessives; [...] le sentiment irrépressible de l'enfer qui règne, non point dans l'au-delà, mais ici-bas même [...]*”³²², de acordo com Cormeau (1951, p. 329-330). A crítica explicita uma característica da poética de Mauriac, relevando a maneira pela qual o campo semântico deste elemento está atrelado à sua escrita: “*il y a quelque chose de prométhéen chez François Mauriac et son oeuvre, dans sa forme comme dans son fond, se situe sous l'empire du feu.*”³²³ (CORMEAU, 1951, p. 329). Lalanne-Trigeaud (1994, p. 87), por sua vez, relaciona a imagem do fogo à expressão “concreta” das emoções e mesmo à emergência do inconsciente:

*Cette image du feu est un moyen d'exprimer, sans analyse psychologique abstraite, les démarches et les cheminements d'une passion, dans le tréfonds de nous-mêmes, de rendre sensible l'émergence de nos pulsions à notre conscience claire, le cheminement de nos rêves, de nos arrières-pensées, parallèlement à nos associations d'idées logiques.*³²⁴

Sob esta perspectiva, a angústia de Thérèse, associada à ideia da chama, pode tanto morrer em si mesma quanto se propagar e transformar-se em um incêndio devastador, sendo duplamente projetada no plano real e psicológico. O incêndio, ocasião que propicia a configuração do crime, incita a chama de insatisfação acesa na personagem, camuflada, inicialmente, em chama de curiosidade. Tal conflito pode ser resumido na “invisibilidade” de algo que se consome silenciosamente, conforme D'Annunzio (apud BACHELARD, 2002, p. 19), poeta do fogo, na obra *Contemplation de la mort*: “os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível.” Essa ideia pode ser corroborada

³²¹ “Predileção evidente por vocábulos cujo sentido ressalta a ideia do fogo” (Tradução nossa).

³²² “O ardor, a chama interior na qual queimam essas almas excessivas; [...] o sentimento irreprimível do inferno que reina, de modo algum no além, mas aqui embaixo mesmo [...]” (Tradução nossa).

³²³ “Há qualquer coisa de prometeico em François Mauriac e sua obra, na forma como no conteúdo, situa-se sob o império do fogo.” (Tradução nossa).

³²⁴ “Essa imagem do fogo é um meio de exprimir, sem análise psicológica abstrata, as iniciativas e os andamentos de uma paixão, no abismo de nós mesmos, de tornar sensível a emergência de nossas pulsões à nossa consciência clara, o andamento de nossos sonhos, de nossos impulsos inconscientes paralelamente às nossas associações de ideias lógicas.” (Tradução nossa).

pela assertiva de Suzanne Bachelard (1990, p. 9), no prefácio de *Fragmentos de uma poética do fogo*: “o fogo, em sua vida própria, é sempre um surgimento”. Logo, à medida que “queima” de insatisfação, Thérèse surge para si mesma, despertada pelo ardor de seus desejos. Ademais, conforme destaca Lalanne-Trigeaud (1994, p. 87), “*lorsque Thérèse cherche [...] à sortir du monde, elle appelle l’image du feu pour nourrir sa rêverie; elle désire l’anéantissement par le feu. Mais elle est elle-même feu, dans l’étouffement et dans l’agressivité.*”³²⁵ Portanto, a imagem do fogo enriquece a personagem, uma vez que satisfaz a expressão de sua existência ambígua e inquieta, “materializando” a “substância” de sua alma, além de lhe atribuir plenitude exatamente pela possibilidade de expressar um “eterno” reacender-se: o desejo e o desespero, a luz e a sua ausência. Esta imagem, finalmente, assimila a substância do *pathos*, isto é, enquanto personagem, a heroína provoca a emoção “ardendo”, dada sua disposição afetiva se afirmar pelo excesso, vacilando entre a paixão e o sofrimento.

5.1.3. A heroína e a paisagem do romance

A fusão da vida interior da personagem com a paisagem do romance é propiciada, antes de tudo, pela forma da narrativa que privilegia a focalização interna sobre a heroína. De acordo com Micheli (2004, p. 61, grifos do autor): “Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do *exterior*, para o expressionista era, ao contrário, algo em que se devia penetrar, *dentro* da qual se devia viver.” A focalização concretiza, pois, a penetração da realidade via palavra, possibilitando a visão pela perspectiva do dentro, o que a faz parecer deformada, obscura e impenetrável. Por vezes, essa “impenetrabilidade” é projetada nos elementos da paisagem ou, então, configura-se por meio da metáfora, como neste excerto: “*au-delà, se dressait, à gauche et à droite de la route, une muraille sombre de forêt. D’un talus à l’autre, les cimes des premiers pins se rejoignaient et, sous cet arc, s’enfonçait la route mystérieuse.*”³²⁶ (MAURIAC, 1927, p. 13-14, grifo nosso). Desta maneira, a perspectiva interna reforça a impossibilidade de “atravessar” a realidade de dentro para fora, de escapar às suas amarras, dadas as circunstâncias, que impedem a personagem, tomarem a forma de uma muralha, por exemplo.

³²⁵ “Quando Thérèse procura [...] sair do mundo, invoca a imagem do fogo para alimentar seu devaneio; deseja o aniquilamento pelo fogo. Mas é o próprio fogo, na asfixia e na agressividade.” (Tradução nossa).

³²⁶ “Para além, erguia-se, à direita e à esquerda da estrada, a muralha escura da floresta. De um a outro talude, os primeiros cimos de pinheiros se juntavam e, sob esse arco, afundava-se o caminho misterioso.” (MAURIAC, 2002, p. 22).

Outra observação relevante de Birnaz (2006, p. 79) versa a propósito do jogo de luz e de sombras: *“dans un cadre expressionniste, le jeu des ombres et de la lumière modifie souvent la nature des choses, exalte l’imagination, suscite des illusions d’optique ou crée même des monstres, engendrant comparaisons et métaphores implicites”*³²⁷, conseqüentemente, o aspecto sombrio da muralha de floresta não se deve apenas ao escurecer e ao isolamento do lugar, mas à condição psicológica de Thérèse, para quem a luz, representação de uma saída, está apagada essa noite, diante da necessidade de encarar Bernard e das poucas chances de sair “ilesa”, tornando-se vítima do próprio crime. Desse modo, a atmosfera sombria é reproduzida, de maneira um tanto imprevisível, em função de seu tom poético e da imagem da muralha constituída por um dos elementos marcantes da paisagem: os pinheiros. A pressão exercida pelo arco sobre a estrada, formado no encontro dos cimos das árvores que, por sua vez, “fecham” o ambiente reproduzem a sensação de asfixia experimentada pela protagonista. A tendência deformante da perspectiva interna se materializa pelo emprego dos adjetivos “sombria” e “misteriosa” e, evidentemente, pela imagem da muralha. Nesse sentido, a forma poética atribuída às descrições contribui para o senso de deformação à medida que, segundo Collot (2005, p. 15), *“alors que la description romanesque tend à mettre en général l’accent sur les éléments visibles du paysage, l’évocation poétique donne moins à voir qu’à imaginer et à entendre le retentissement intérieur du spectacle extérieur.”*³²⁸ A evocação poética sugere, portanto, um caráter expressionista, até porque a expressão poética requer o vigor expressivo da palavra.

Em outra passagem, pelo intermédio das árvores, a realidade assume a forma de uma massa espessa, desta vez, em um monólogo interior: *“les gens qui ne connaissent pas cette lande perdue ne savent pas ce qu’est le silence: il cerne la maison, comme solidifié dans cette masse épaisse de forêt où rien ne vit, hors parfois une chouette ululante [...]”*³²⁹ (MAURIAC, 1927, p. 97-98, grifo nosso). Neste trecho, a expressão da impossibilidade de aplacar a rigidez da realidade se concentra nos termos “cercar”, “solidificado” e “massa espessa” que, além disso, materializam o silêncio, barreira intransponível e peculiar à “lande perdida”. O silêncio representa um obstáculo não apenas no plano da realidade exterior,

³²⁷ “Em um quadro expressionista, o jogo de sombras e de luz modifica com frequência a natureza das coisas, exalta a imaginação, suscita ilusões de óptica ou cria até mesmo monstros, engendrando comparações e metáforas implícitas.” (Tradução nossa).

³²⁸ “Enquanto a descrição romanesca tende a enfatizar, geralmente, os elementos visíveis da paisagem, a evocação poética propõe menos a ver que a imaginar e a ouvir a repercussão interior do espetáculo exterior.” (Tradução nossa).

³²⁹ “As pessoas que não conhecem essa lande perdida não sabem o que é o silêncio: ele bloqueia a casa, como solidificado nessa espessa massa de floresta onde nada vive, fora, por vezes, uma coruja ululante (nós julgamos ouvir, na noite, o soluço que recalávamos).” (MAURIAC, 2002, p. 86).

aludindo à monotonia do povoado, onde nunca ocorrem acontecimentos extraordinários, mas, principalmente, no plano da realidade interna, ao reenviar para a interdição de falar, falar de si, das angústias, discutir ideias, conhecer o outro para além das relações sociais e das conversas que repetem opiniões pré-concebidas, o que aflige profundamente Thérèse à medida que intensifica sua solidude interior. O silêncio, solidificado ao redor da casa, envolve-a, corroborando a sensação de asfixia.

Quanto à referência à coruja, esta pode ser compreendida como o fato de apenas os animais, em sua desarticulação, serem os únicos a poderem quebrar o silêncio, além de seu canto figurar como o próprio barulho do silêncio, haja vista se “pronunciar” quando não há mais nenhum outro som. Ademais, a coruja é uma figura ambígua, pois representa a sabedoria e o mau agouro, sugerindo, portanto, a projeção da ambiguidade da personagem. No que concerne ao caráter poético da imagem da massa espessa de floresta, que materializa o silêncio a partir de sua “solidificação”, cercando a casa, destacamos, ainda, Raimond (1985, p. 296) que esclarece: “*une telle psychologie, parce qu’elle s’exprime par des images, par des visions, tend à la poésie dans ses meilleurs moments*”³³⁰, ao tratar a respeito do emprego do monólogo interior no romance *Le monde désert* (1927), de Pierre Jean Jouve. De fato, a psicologia da protagonista é expressa por imagens e visões, argumento a ser desenvolvido posteriormente, de maneira que essa tendência que, em *Thérèse Desqueyroux* se revela por meio da descrição poética da paisagem, é recorrente até mesmo quando a narração é feita a partir da focalização interna sobre a personagem principal.

Os elementos da natureza, que constituem a paisagem da lande, promovem, com efeito, a expressão do caráter intransigente do mundo, de acordo com a percepção da heroína, no entanto, outros tipos de paisagem são utilizados para metaforizar o espaço, deformando-o, como no trecho a seguir: “*Il consulte ses notes et, durant quelques secondes, Thérèse demeure attentive au silence prodigieux d’Argelouse. L’heure des coqs est encore éloignée; aucune eau vive ne court dans ce désert, aucun vent n’émeut les cimes innombrables.*”³³¹ (MAURIAC, 1927, p. 128, grifo nosso). Nesta passagem, durante o encontro de Thérèse com Bernard, ele recusa o pedido da esposa de desaparecer, impondo-lhe como ela deve viver, a partir de então, por consequência, o deserto está mais ligado a esse olhar desesperado que não encontra nada ao redor para se amparar do que à paisagem isolada da lande, além de a

³³⁰ “Uma semelhante psicologia, porque se exprime por imagens, por visões, tende à poesia em seus melhores momentos” (Tradução nossa).

³³¹ “Bernardo consulta as notas e, durante alguns segundos, Teresa permanece atenta ao prodigioso silêncio de Argelouse. A hora dos galos ainda está longe; nenhuma água viva corre nesse deserto, nenhum vento agita os cimos inumeráveis.” (MAURIAC, 2002, p. 108).

ausência do vento acentuar a sensação de sufocamento da heroína. Esta sensação é enfatizada pela quantidade “inumerável” dos cimos, sinédoque para os pinheiros, aludindo à contradição de possuir grandes extensões de terra e ser privada da liberdade de respirar livremente o ar que circula entre os pinheiros que lhe pertencem, impedida, ainda, de dispor destes recursos para ter sua própria vida em outro lugar. Por outro lado, a imagem do deserto aparece, também, aplicada ao espaço urbano, durante a viagem de núpcias do casal, nos dias passados em Paris:

*Thérèse ouvrit la croisée, déchira les lettres en menus morceaux, penchée sur le gouffre de pierre qu’un seul tombereau, à cette heure avant l’aube, faisait retentir. [...] L’odeur végétale que respirait la jeune femme, quelle campagne l’envoyait jusqu’à ce désert de bitume? Elle imaginait la tache de son corps en bouillie sur la chaussée – et à l’entour ce remous d’agents, de rôdeurs...*³³² (MAURIAC, 1927, p. 62).

Neste excerto, Thérèse rasga as cartas nas quais Anne revela seu amor por Jean Azévedo. A heroína até o momento parece estar submetida a uma acentuação gradual de seu sentimento de infelicidade, o que a desespera. Percebendo a cada instante, desde a entrada na igreja, o quanto o casamento agravou sua angústia e durante a lua-de-mel descobre o que é sentir um “verdadeiro amor” apenas por meio das confissões de Anne. A deformação da rua, vista pela sacada como um “abismo de pedra”, denota o prolongamento do desespero de Thérèse que, neste momento, enxerga apenas possibilidades de morrer, além de anular qualquer sentido de satisfação que uma viagem e o conhecimento de lugares diferentes pode proporcionar. O sofrimento da personagem, com efeito, supera o estar em algum lugar, dominando o ser, o sentir, fazendo com que ela consiga apenas enxergar no mundo exterior seu abismo interno, visto o desejo de morrer ser explicitado pela imaginação de si mesma morta na calçada, uma imagem grotesca que banaliza a vida e descontrói a ilusão de que ela possa fazer algum sentido. A imagem do deserto de betume, por sua vez, intensifica essa sensação, pois, estar em Paris, na sacada de um hotel de luxo é insignificante quando a realidade se torna deserta de caminhos capazes de conduzi-la a uma forma de viver em que é possível provar algum contentamento, algum sentimento de espontaneidade.

Outra imagem derivada da paisagem que assume o aspecto obscuro e impenetrável da realidade, criando uma atmosfera asfíxica à medida que desvela a experiência profunda no seu interior, é configurada na forma de um túnel labiríntico, sendo expressa, inicialmente, em

³³² “Teresa abriu a janela e rasgou as cartas em pedacinhos, inclinada sobre o abismo de pedra que apenas um carro, àquela hora antes do amanhecer, fazia ressoar. [...] O cheiro vegetal que respirava, que campina o enviava até àquele deserto de betume? – Ela imaginava a mancha do seu corpo em papa na calçada – e em redor um redemoinho de polícias, de vadios...” (MAURIAC, 2002, p. 58).

um monólogo interior: “ « [...] dès que je l’eus quitté, je crus pénétrer dans un tunnel indéfini, m’enfoncer dans une **ombre** sans cesse accrue; et parfois je me demandais si j’atteindrais enfin l’air libre avant l’asphyxie. [...] »³³³ (MAURIAC, 1927, p. 98, grifo nosso). Em um segundo momento, a imagem reaparece na voz do narrador com um formato bastante semelhante, retomando o mesmo pensamento, a mesma sensação diante do mundo: “elle ne pensait plus à Jean Azévêdo, ni à personne au monde. Elle traversait, seule, un tunnel, vertigineusement; elle en était au plus **obscur**; il fallait, sans réfléchir, comme une brute, sortir de ces **ténèbres**, de cette fumée, atteindre l’air libre, vite ! vite !”³³⁴ (MAURIAC, 1927, p. 116, grifo nosso). Ambas as passagens se referem ao retorno de Jean Azévêdo a Paris, para retomar seus estudos, de maneira que a escuridão está estritamente ligada à sua ausência, seja pela sua lucidez, seu conhecimento, seja pela luz que representava ao usufruir do privilégio de ser quem ele queria ser, totalmente contraposto ao ofuscamento da vida na lande, impregnada de hipocrisia, ignorância e ambição. A heroína via na companhia do jovem um alento para suas angústias ainda não bem delineadas e, por isso, começa a experimentar verdadeiramente o desespero na sua falta, o que é expresso pela sensação de asfixia, explicitada no primeiro trecho e acentuada, no segundo, pela repetição do advérbio “rápido” diante da necessidade de atingir o ar livre.

Esse estado de alma, portanto, é projetado em uma realidade assimilada na forma de um túnel sem fim, evocando a ideia de estar presa em um labirinto, reforçada tanto pelo advérbio “vertiginosamente” quanto pelo adjetivo “indefinido”, mas também pela incerteza da saída. As trevas e a fumaça que o preenchem, por sua vez, sugerem, respectivamente, a negação da satisfação dos desejos pela realidade e a materialização das incertezas em decorrência do estado contínuo de indefinição dos sentimentos, com o qual a protagonista se confronta, ou seja, as trevas representam tudo o que a atormenta por desconhecer ou não conseguir compreender, ao passo que a fumaça, por estar ligada ao fogo, representa o que ela gostaria de conhecer e vivenciar tão apaixonadamente que o próprio desejo a sufoca. A primeira passagem, narrada em primeira pessoa, cuja expressão é mais pungente, não fez uso da metáfora, exprimindo, antes, uma sensação por meio do que está mais próximo de uma comparação. A segunda, em contrapartida, apesar da comparação “como um animal”, promove uma metáfora encadeada, além de utilizar pontos de exclamação, marcas do

³³³ “[...] desde que o deixei, julguei penetrar num túnel infinito, mergulhar numa sombra sem cessar aumentada; e às vezes me perguntava se atingiria enfim o ar livre antes da asfixia. Até o meu parto, em janeiro, nada aconteceu...” (MAURIAC, 2002, p. 87).

³³⁴ “Atravessava sozinha um túnel, vertiginosamente; estava no ponto mais escuro era preciso, sem refletir, como um animal, sair das trevas, da fumaça, alcançar o ar livre, depressa, depressa!” (MAURIAC, 2002, p. 100-101).

pensamento da personagem. Desta maneira todos os contornos do mundo externo são dissolvidos através da perspectiva deformante da heroína, submetida a uma experiência abismal de desalento.

No que tange ao distanciamento do indivíduo em relação à natureza, Fleischer (2002, p. 74) observa que “a insegurança e os temores que agitavam os espíritos representativos da geração expressionista parecem refletir-se na natureza, da qual o ser humano se encontra separado por profundo abismo.” Em *Thérèse Desqueyroux* este reflexo se dá, como verificado a partir das passagens destacadas, de maneira absoluta, de modo que o abismo é materializado pela obscuridade com que a realidade é representada, bem como pela tendência em deformá-la. Além disso, barreiras como a muralha, a massa espessa ou, ainda, a imagem do túnel sugerem o desconhecimento do que existe para além deles ou em suas extremidades, repercutem, de certa forma, na imagem do precipício, embora esses mesmos elementos figurem, sozinhos, a impossibilidade de avançar para o outro lado. No entanto, durante todo o tempo em que a protagonista é impedida de ser quem ela é, a natureza se apresenta de diferentes modos, tanto em confronto, como uma presença inimiga, quanto uma entidade que lhe dirige uma certa compaixão, aliás, ao final da narrativa, a partir do momento em que Thérèse está certa de deixar Argelouse, a paisagem “perde” seu aspecto obstruído e ameaçador.

No outono, durante o aprisionamento de Thérèse, período intermediário entre o crime e a libertação, ocorre a diminuição da temperatura, ao passo que a chuva e os ventos se intensificam, marcando igualmente o intermédio entre duas estações “extremas”: o inverno e o verão. a relação da personagem com a natureza se ameniza proporcionalmente ao clima, sem, no entanto, deixar de ser representada pelo viés da deformação. A referência, em três momentos distintos, à sua “afinidade” com os pinheiros revela essa modulação.

*Thérèse demeurait debout devant la fenêtre; elle voyait un peu de gravier blanc, sentait les chrysanthèmes qu'un grillage défend contre les troupeaux. Au-delà, une masse noire de chênes cachait les pins; mais leur odeur résineuse emplissait la nuit ; pareils à l'armée ennemie, invisible mais toute proche, Thérèse savait qu'ils cernaient la maison. Ces gardiens, dont elle écoute la plainte sourde, la verraient languir au long des hivers, haleter durant les jours torrides ; ils seraient les témoins de cet étouffement lent.*³³⁵
(MAURIAC, 1927, p. 131-132).

³³⁵ “Teresa continuava em pé, diante da janela; via um pouco de cascalho branco, sentia os crisântemos que a grade protegia contra os rebanhos. Para além, a massa negra dos carvalhos ocultava os pinheiros; mas o cheiro resinoso destes enchia a noite; semelhantes ao exército inimigo, invisível mas muito próximo. Teresa sabia que eles bloqueavam a casa. Esses guardas, de que ela escuta a queixa surda, vê-la-iam enlanguescer ao longo dos

Neste excerto, a onipresença dos pinheiros, materializada no cheiro que exalam, é comparada à posição à espreita de um exército que, por sua vez, pode ser compreendido como uma imagem para as incertezas da heroína, haja vista essa noite ser a primeira de vários meses que passaria encarcerada em seu quarto. Essa projeção da insegurança e dos temores de Thérèse na paisagem exterior exprime sobre as contradições que a permeiam, porquanto pareça haver uma relação de cumplicidade estabelecida entre a escuta da queixa surda dos pinheiros, as quais a protagonista parece ouvir individualmente, configuradas como a projeção das várias vozes interiores que a atormentam, e o testemunho de sua sufocação lenta. Destarte, os “guardas” do “exército inimigo” passam a ser os cúmplices de sua dor, de sua languidez e, inclusive, suas companhias. Essa reciprocidade entre paisagem e personagem alude à simpatia discutida por Micheli (2004, p. 113), ao tratar da obra do pintor austríaco Kokoschka, dando ênfase a um “problema [...] típico do expressionismo”:

[...] abordar as coisas com o hálito encandesciente [sic]³³⁶ da própria paixão até abrandá-las, dissolvê-las, obrigando-as a trair o segredo que as envolve. Seu subjetivismo é sempre condicionado pela realidade que está à sua frente. Ele a perscruta e a conturba, mas nunca se separa dela. Vive nela com o seu tormento pessoal. Entre ele e a realidade há uma relação de simpatia no sentido etimológico do termo: *padecer juntos*.

Desse modo, a experiência de Thérèse com a realidade se aproxima daquela do artista, no decorrer do processo criativo, pois sua perspectiva traz à luz esses segredos, como a “dor” dos pinheiros, humanizados por se fazerem presentes, por darem conta de sua existência quando não há mais ninguém. Nos dias em que antecedem o fim do mês de outubro, isto é, depois de quase um mês do excerto anterior, a protagonista reconhece nos pinheiros uma espécie de aliado: “*le silence d’Argelouse l’empêchait de dormir: elle préférerait les nuits de vent – cette plainte indéfinie des cimes recèle une douceur humaine. Thérèse s’abandonnait à ce bercement. Les nuits troublées de l’équinoxe l’endormaient mieux que les nuits calmes.*”³³⁷ (MAURIAC, 1927, p. 146). Diante do silêncio asfixiante de Argelouse que acentua sua solidão, a humanização dos pinheiros cuja “queixa indefinida encobre uma doçura humana” parece se tratar de uma deformação inversa, uma vez que a deformidade tende a revelar o grotesco e, neste caso, respondendo a uma “*volonté de vérité*”, descobre o acalanto, uma

invernos, ofegar durante os dias cálidos; seriam as testemunhas da suas sufocação lenta.” (MAURIAC, 2002, p. 111).

³³⁶ Trata-se do termo “incandescente”.

³³⁷ “O silêncio de Argelouse impedia-a de dormir: preferia as noites de vento – essa queixa indefinida dos cimos encobre uma doçura humana. Teresa abandonava-se a esse acalanto. As noites perturbadas do equinócio faziam-na dormir melhor do que as noites calmas. (MAURIAC, 2002, p. 122).

forma de afeição oculta por trás da realidade e que conforta contra a presença incômoda do silêncio. A protagonista, com efeito, segue esse percurso de abordá-los com toda sua paixão, abrandando a imagem do “exército inimigo”, dos “guardas”, dissolvendo-os em seres que não apenas sofrem e padecem junto dela, mas embalam seu sono, proporcionando-lhe um pouco de paz, uma fuga ilusória do silêncio de Argelouse.

No final do romance, novamente, Thérèse releva o “sofrimento” dos pinheiros ao projetar o seu estado de alma na paisagem: *“elle découvrait que le silence d’Argelouse n’existe pas. Par les temps les plus calmes, la forêt se plaint comme on pleure sur soi-même, se berce, s’endort et les nuits ne sont qu’un indéfini chuchotement.”*³³⁸ (MAURIAC, 1927, p. 172). Neste trecho, a simpatia se dá não só pela comparação, mas, sobretudo, pela ambiguidade da linguagem que não permite distinguir se é a floresta ou a própria personagem quem se embala e adormece, de modo que os pinheiros partilhem de sua dor e velem-na. Como no excerto anterior, o sussurro aplaca o silêncio e ameniza a solidão. Na tradução, a ambiguidade é desconstruída pela vírgula antes do advérbio “como” tornando “como a gente chora sobre si mesmo” um aposto.

Além de a narrativa promover a diluição da paisagem natural na subjetividade da protagonista à medida que sua visão de mundo se sobrepõe à narração dos fatos, o temperamento da personagem incide sobre a descrição do ambiente interno da casa. No episódio do reencontro com o marido, Thérèse é obrigada a aceitar suas imposições, de maneira que a conversa entre ambos se distancia muito de tudo o que havia planejado, pois Bernard não lhe dá nenhuma oportunidade de escolher seu destino e, interpretando o ato da esposa como um objetivo de possuir, sozinha, toda a propriedade, dissipa qualquer interesse da personagem em se explicar.

Au salon, Thérèse était assise dans le noir. Des tisons vivaient encore sous la cendre. Elle ne bougeait pas. Du fond de sa mémoire, surgissaient, maintenant qu’il était trop tard, des lambeaux de cette confession préparée durant le voyage; mais pourquoi se reprocher de ne s’en être pas servie? Au vrai, cette histoire trop bien construite demeurait sans lien avec la réalité. (MAURIAC, 1927, p. 137).³³⁹

³³⁸ “Descobria que não existe o silêncio de Argelouse. Nos tempos mais calmos, a floresta se queixa, como a gente chora sobre si mesmo, se embala e adormece, e as noites são um indefinido sussurro.” (MAURIAC, 2002, p. 140).

³³⁹ “Teresa estava assentada no escuro, no salão. Tições viviam ainda sob a cinza. Ela não se mexia. Do fundo de sua memória surgiam, agora que era muito tarde, pedaços da confissão preparada durante a viagem; mas por que censurar-se por não se ter servido dela? Na verdade, aquela história demasiado bem construída não tinha ligação com a realidade.” (MAURIAC, 2002, p. 115).

Inicialmente, passado o momento tão temido de reencontrar Bernard, a repreensão da personagem consigo mesma, quanto à veracidade do “discurso” que preparara, denota um distanciamento da situação que lhe permite enxergá-la por um ângulo diferente. Eximida de emoção, todas as suas justificativas parecem não fazer sentido algum, percepção que retrata literariamente o argumento do autor, mencionado no quarto capítulo de que: “*chaque fois que dans un livre nous décrivons un événement tel que nous l’avons observé dans la vie, c’est presque toujours ce que la critique et le public jugent invraisemblable et impossible.*”³⁴⁰ (MAURIAC, 1965, p. 20). Este fato é confirmado, ao final do romance, no momento em que Thérèse e Bernard se despedem em Paris e, sendo questionada com relação ao motivo de seu ato, a protagonista começa a se explicar sem nenhum êxito e é tratada com ironia pelo marido: “- *Alors, l’idée vous est venue, comme cela, tout d’un coup, par l’opération du Saint-Esprit ?*”³⁴¹ (MAURIAC, 1927, p. 180); “- *En voilà des phrases ! Essayez donc de me dire, une bonne fois, ce que vous vouliez ! Je vous en défie.*”³⁴² (MAURIAC, 1927, p. 180-181). Assim, a própria narrativa sugere que a verdade pode ser alcançada apenas por meio de sua totalidade, isto é, da relação das circunstâncias, dos motivos conscientes e inconscientes e dos sentimentos que constituem a engrenagem dos acontecimentos. O romance se ocupa dessa relação, de maneira que a verdade esteja implicada no conjunto de todos os elementos que o constituem e, por isso, a obra se torna a “forma” de uma determinada verdade. Por conseguinte, a personagem, figuração do ser, não pode realizar sozinha, semelhante tarefa.

Esse excerto, início do décimo capítulo, se destaca também pela interposição da descrição dos tições acesos na lareira entre o posicionamento da personagem na cena e seu comportamento, amalgamando, desse modo, as características do carvão aceso à realidade interior de Thérèse. A descrição que, objetivamente, aponta para o fato de os tições estarem acesos sob a cinza, é construída a partir do verbo “viviam” para lhes atribuir vida, não só pelo calor que produzem, mas pela presença na sala a fazer companhia para a personagem que, além disso, estava sentada no escuro, de maneira que a única “luz” viesse de dentro da lareira. Quanto à vida interior da heroína, as cinzas metaforizam as consequências da tentativa de matar Bernard, a partir de uma ironia bastante sutil, haja vista o início do ato criminoso poder ser sobreposto ao incêndio em função da relação circunstancial que os associa. As brasas, por sua vez, metaforizam todos os desejos de Thérèse de libertação, “encobertos” pela vida ainda

³⁴⁰ “Toda vez que, em um livro, descrevemos um acontecimento tal como o observamos na vida, é quase sempre o que a crítica e o público julgam inverossímil e impossível.” (Tradução nossa).

³⁴¹ “- Então a ideia lhe veio assim, de repente, por obra do Espírito Santo?” (MAURIAC, 2002, p. 146).

³⁴² “- Ora, são frases! Tente pois me dizer, uma vez por todas, o que você queria. Eu a desafio a isto.” (MAURIAC, 2002, p. 147).

mais funesta que irá suportar, a partir de então, durante a permanência na casa de Argelouse, degradando-se espiritual e fisicamente à maneira de cinzas.

No que tange à paisagem urbana, em um momento, a descrição da cidade reporta a heroína ao pensamento de dever ter se suicidado, anteriormente, em Argelouse:

*Un agent à cheval approchait un sifflet de ses lèvres, ouvrait d'invisibles écluses, une armée de piétons se hâtait de traverser la chaussée noire avant que l'ait recouverte la vague des taxis: « J'aurais dû partir, une nuit, vers la lande du Midi, comme Daguerre. J'aurais dû marcher à travers les pins rachitiques de cette terre mauvaise – marcher jusqu'à épuisement. »*³⁴³
(MAURIAC, 1927, p. 182-183).

Esta passagem com focalização interna sobre a protagonista denota que, até mesmo em Paris, sua visão mantém uma perspectiva deformante e irônica: as “comportas invisíveis” reforçam o progresso, neste caso, as leis de trânsito que repercutem na sensibilidade humana; o “exército de pedestre” caracterizando o modo aglomerado e ordenado com que as pessoas atravessam a rua, a cor “negra” da rua em contraposição ao marrom da terra, e a “onda de táxis” pela sua frequência contínua nas ruas. Apesar de todo o fascínio da personagem pela vida nos grandes centros urbanos, o ritmo parisiense, que torna as pessoas uma aglomeração de animais, obedecendo ao fluxo, não faz o menor sentido, semelhante ao não-ritmo landês, o que justifica o desvio do seu pensamento da paisagem para a ideia de suicídio.

As descrições espaciais do romance, portanto, dialogam com a descrição expressionista à medida que esta se qualifica pelo modo como “*elle tient moins à décrire les choses en elles-mêmes qu'à traduire l'effet déformant qu'elles ont sur le personnage focalisateur*”³⁴⁴, conforme aponta Birnaz (2006, p. 80), ao analisar um trecho da obra *L'Assommoir* (1877), de Zola. Em se tratando de *Thérèse Desqueyroux*, é exatamente um efeito deformante sobre a heroína que se obtém a partir da descrição do interior da lareira, no excerto a seguir, no qual sua atenção se volta para o ambiente interno da casa.

Le premier jour de mauvais temps... Combien devrait-elle en vivre au coin de cette cheminée où le feu mourait? Dans les angles la moisissure détachait le papier. Aux murs, la trace demeurait encore des portraits anciens qu'avait pris Bernard pour en orner le salon de Saint-Clair – et les clous rouillés qui ne soutenaient plus rien. Sur la cheminée, dans un triple cadre de fausse écaille, des photographies étaient pâles comme si les morts

³⁴³ “Um polícia a cavalo levava um apito à boca, abria comportas invisíveis, um exército de pedestres se apressava em atravessar a rua negra que a recobrisse a onde dos táxis: ‘Eu devia ter partido, uma noite, para a lande do Midi, como Daguerre. Devia ter errado por entre os pinheiros raquíticos daquela terra má – errado até o esgotamento.’ (MAURIAC, 2002, p. 149).

³⁴⁴ “Se detém menos em descrever as coisas em si que em traduzir o efeito deformante que elas exercem sobre a personagem focalizada” (Tradução nossa).

*qu'elles représentaient y fussent morts une seconde fois [...]*³⁴⁵ (MAURIAC, 1927, p. 148).

Esta descrição apresenta uma metáfora inversa àquela do excerto anterior, pois, se antes “tições viviam ainda sob as cinzas”, neste momento, o “fogo morre”, ou seja, em ambos os casos, a linguagem aponta para uma alma debilitada que insiste em não apenas viver, mas viver seus desejos, da mesma forma que a perda da intensidade do fogo remete à perda da liberdade da personagem, além de o próprio fogo se apresentar como uma metáfora para a sua alma inquieta, para a sua subjetividade ardente. Na sequência do excerto, elementos como o mofo, a ferrugem, o sinal dos retratos na parede, o desbotamento das fotografias, metaforizado na palidez e a noção deformante de sobreposição da morte sugerem, novamente, a degradação psicológica à qual Thérèse é submetida, uma vez envolta por uma atmosfera mórbida, acentuada por dias chuvosos e frios. A descrição de um espaço que se desintegra no tempo, e em decorrência dele, traduz, desta forma, a passividade da protagonista diante da própria morbidez, como uma tentativa de captar o processo de desintegração de uma essência cuja sensibilidade desfalece.

Nas memórias da personagem principal, por outro lado, o espaço interior aparece de maneira discreta, sendo apenas enunciado, porém os demais elementos que compõe a cena sugerem as características deste espaço: *“Thérèse quittait le royaume de la lumière et du feu et pénétrait de nouveau, comme une guêpe sombre, dans le bureau où les parents attendaient que la chaleur fût tombée et que leur fille fût réduite.”*³⁴⁶ (MAURIAC, 1927, p. 71). Nesta passagem, Anne, impedida de se encontrar com Jean Azévédo, resiste a não ceder, comprometendo sua saúde, de modo que Thérèse acaba de convencê-la a viajar com os pais, prometendo-lhe conversar com Jean, transmitindo a ele suas mensagens. Assim, o “reino da luz” metaforiza a sinceridade e a pureza de Anne, seus sentimentos verdadeiros, enquanto o “fogo” reporta à sua paixão intensa. Ademais, a expressão “reino do fogo e da luz” atribui à experiência da heroína um caráter fantasioso, ligado à relação de afeto com a jovem desde a infância e que não deixa de aludir, igualmente, à puerilidade de Anne, ou seja, a subjetividade da protagonista deforma a paisagem que, na realidade, tratava-se de uma estufa, onde ambas se esconderam da chuva. Esse reino iluminado é contrastado com a ausência de luz no interior

³⁴⁵ “Primeiro dia de mau tempo... Quanto deveria ela viver no canto daquela chaminé em que morria o fogo? Nos cantos, o mofo despregava o papel. Nas paredes, permanecia ainda o sinal dos retratos antigos que Bernardo retirara para enfeitar o salão de Saint-Clair – e os pregos enferrujados que não sustentavam mais nada. Sobre a chaminé, numa tríplice moldura de conchas artificiais, as fotografias eram pálidas como se os mortos que elas representavam tivessem morrido aí uma segunda vez [...]” (MAURIAC, 2002, p. 123).

³⁴⁶ “Teresa deixava o reino da luz e do fogo e penetrava de novo, como uma vespa sombria, no escritório onde os pais esperavam que o calor baixasse e a filha fosse domada.” (MAURIAC 2002, p. 65).

da casa, onde M. e Mme de la Trave aguardam ansiosamente a resignação da filha a fim de impor-lhe o esquecimento do pretendente indesejado que, acima de tudo, compromete os interesses da família de obter vantagens financeiras com o casamento. A comparação de Thérèse a uma “vespa sombria”, por sua vez, resulta da força deformante do espaço, dada a hostilidade do ambiente da casa e o desconforto que ela inspira por ser isenta da ingenuidade feminina e da sua representação. Por outro lado, o calor, impondo a espera aos pais, metaforiza a resistência de Anne em se reduzir, apoiada sobre uma sensação ilusória de poder e força, oriunda de sua paixão.

Um aspecto recorrente na descrição da paisagem, quando Anne se faz presente, é a menção indireta ao fogo. A descrição seguinte, por exemplo, integra a reconstituição de uma lembrança de Thérèse, das tardes passadas com a amiga:

*Aucun goût commun, hors celui d'être ensemble durant ces après-midi où le feu du ciel assiège les hommes barricadés dans une demi-ténèbre. Et Anne parfois se levait pour voir si la chaleur était tombée. Mais, les volets à peine entrouverts, la lumière pareille à une gorgée de métal en fusion, soudain jaillie, semblait brûler la natte, et il fallait, de nouveau, tout clore et se tapir*³⁴⁷. (MAURIAC, 1927, p. 36-37).

Neste trecho, o espaço interior é mencionado apenas para evidenciar a “invasão” do calor, tendo em vista que as duas personagens permanecem dentro da casa, onde a temperatura é mais baixa. O espaço interno é enunciado a partir dessa “invasão”, quando Anne verifica a temperatura externa, abrindo um pouco a persiana. A forma impactante como a entrada da luz é descrita por meio de comparações hiperbólicas como “jato de metal em fusão”, dando maior ênfase ao “salto brusco” da luz; a sensação de “queimar o tapete” sugere um sentimento intenso despertado por Anne e que Thérèse deve “acaçapar”, termo não explorado na tradução do romance, isto é, esconder muito bem, ocultar. Esse sentimento por Anne é reforçado pela tentativa da heroína de esclarecer os motivos que a levaram a se casar, mencionando, antes de qualquer outro motivo, a relação com Anne: “*il y avait cette joie puérile de devenir, par ce mariage, la belle-soeur d'Anne. Mais c'était Anne surtout qui en éprouvait de l'amusement ; pour Thérèse, ce lien ne comptait guère. Au vrai, pourquoi en rougir ?*”³⁴⁸ (MAURIAC, 1927, p. 41). Por conseguinte, embora, posteriormente, esse

³⁴⁷ “Nenhum gosto comum, fora o de ficarem juntas à tarde, quando o fogo do céu sitiava os homens entrincheirados na penumbra. Às vezes, Ana levantava-se para ver se o calor diminuía. Mas, pela janela apenas entreaberta, a luz, semelhante a um jato de metal em fusão, saltando bruscamente, parecia queimar o tapete e era preciso fechar tudo de novo e se esconder.” (MAURIAC, 2002, p. 39).

³⁴⁸ “Havia a alegria pueril de tornar-se, pelo casamento, cunhada de Ana. Mas era sobretudo Ana que se divertia com isso: para Teresa, esse laço quase não contava. Na verdade, por que corar?” (MAURIAC, 2002, p. 42).

sentimento não tenha um desdobramento na narrativa, o fato de a personagem corar sugere se tratar de algo indevido e imoral.

Em outra lembrança da infância aparecem indícios desse sentimento indevido, de modo que os elementos atinentes ao fogo se mantêm: “[...] *Thérèse [...] voit surgir [...] vers neuf heures, avant que la chaleur soit à son comble; non pas le fiancé indifférent, mais sa petite soeur Anne, le visage en feu et déjà les cigales s’allumaient de pin en pin et sous le ciel commençait à ronfler la fournaise de la lande.*”³⁴⁹ (MAURIAC, 1927, p. 35). As lembranças com Anne são sempre marcadas pelo calor evidentemente porque ambas encontram durante as férias de verão em Argelouse, no entanto há uma insistência por parte do narrador de enfatizar determinados elementos, organizando a linguagem para a obtenção de um certo efeito. Primeiramente, o rosto da jovem não está avermelhado, mas “em fogo”, as cigarras não cantam fervorosamente, mas inflamam e engendram, com isso, a imagem de um incêndio. Outrossim, associado ao barulho da madeira queimando, o seu canto é metaforizado pelo verbo “roncar”, explicitando ao final a “fornalha”, como metáfora para o clima da lande. A expressão “sob o céu”, expressando um sentido óbvio, por sua vez, diminui a distância entre o céu e a terra, justificando tamanho calor. Logo, se a presença de Anne parece intensificar a atmosfera, como resultado do estado de ânimo provocado em Thérèse, podemos considerar que a paisagem se deforma a partir de um efeito de dramatização, alcançado pela intensidade da escrita poética.

No que diz respeito à projeção do temperamento humano na paisagem, Collot (2005, p. 79) explicita o fato de os sucessores do Romantismo haverem criticado o aspecto narcisista dessa tendência: “*la correspondance entre le paysage et l’état de l’âme est un mirage, le pur produit d’une conscience narcissique qui projète son image dans un monde réduit au rôle de miroir.*”³⁵⁰ Independentemente do contexto histórico-literário, a condição constatada pelo crítico se aplica ao romance, inicialmente, porque a representação da interioridade, a partir das formas do mundo, é um modo de afirmação do sentimento individual. Na sequência, essa função de espelhamento é verificada no decorrer da narrativa pela maneira, por exemplo, como a mesma paisagem pode exprimir sentimentos opostos, dentre eles a opressão e a liberdade.

³⁴⁹ “[...] Tereza [...] vê surgir [...] às nove horas, antes que o calor chegasse ao máximo; não é o noivo indiferente, mas sua irmãzinha Ana, o rosto em fogo – e já as cigarras se inflamam de pinheiro em pinheiro e sob o céu começava a roncar a fornalha da lande.” (MAURIAC, 2002, p. 38).

³⁵⁰ “A correspondência entre a paisagem e o estado de alma é uma miragem, produto puro de uma consciência narcísica que projeta sua imagem em um mundo reduzido ao papel de espelho.” (Tradução nossa).

Em um trecho, já analisado, quando Thérèse deve se explicar ao marido sem saber o que será de sua vida a partir daquele momento, o encontro dos cimos dos pinheiros sugere o estreitamento do espaço, reproduzindo a atmosfera de sufocamento experimentado pela personagem: “*au-delà, se dressait, à gauche et à droite de la route, une muraille sombre de forêt. D’un talus à l’autre, les cimes des premiers pins se rejoignaient et, sous cet arc, s’enfonçait la route mystérieuse.*”³⁵¹ (MAURIAC, 1927, p. 13-14). Em contrapartida, ao final do romance, tendo sido liberada por Bernard das condições restritas às quais foi submetida na casa de Argelouse, obtendo, inclusive, seu apoio para se reabilitar, o narrador exprime, por meio da focalização interna sobre a protagonista, a sua impressão sobre a disposição dos pinheiros: “*Elle n’avait plus peur d’Argelouse; il lui semblait que les pins s’écartaient, ouvraient leurs rangs, lui faisaient signe de prendre le large*”³⁵² (MAURIAC, 1927, p. 170). Exatamente por se tratar de uma impressão, a descrição promove a personalização dos pinheiros que parecem fazer um sinal de fuga à Thérèse, ao passo que o distanciamento das árvores, a abertura de suas filas sugerem uma respiração lenta e profunda da personagem. A ideia de liberdade expressa a partir da descrição da paisagem e da explicitação da ausência do medo antecede a autorização concedida à heroína de se mudar para Paris, preparando a alteração de atmosfera da narrativa. Entretanto, no que concerne à tendência narcisista destas projeções, no romance, a correspondência entre o estado de alma e os pinheiros adquire uma amplitude que supera o narcisismo na medida em que a personagem lhes atribui humanidade: “*le gémissement des pins d’Argelouse, la nuit, n’était émouvant que parce qu’on l’eût dit humain.*”³⁵³ (MAURIAC, 1927, p. 186-187). Por consequência, essa humanidade não se deve apenas ao emprego do termo “humano”, caracterizando os gemidos dos pinheiros, mas, sobretudo, à menção do seu sofrimento, expresso na forma de uma sinédoque que, por sua vez, integra a personificação dos pinheiros, além de universalizar o caráter humano do sofrimento.

Em virtude de todos os apontamentos e trechos analisados, enfatizamos, por fim, que a deformação da realidade resulta da “*confusion qui s’établit entre la perception du visible et*

³⁵¹ “Para além, erguia-se, à direita e à esquerda da estrada, a muralha escura da floresta. De um a outro talude, os primeiros cimos de pinheiros se juntavam e, sob esse arco, afundava-se o caminho misterioso.” (MAURIAC, 2002, p. 22).

³⁵² “Ela já não tinha medo de Argelouse; parecia-lhe que os pinheiros se afastavam, abriam suas fileiras, faziam-lhe sinal para fugir.” (MAURIAC, 2002, p. 139).

³⁵³ “O gemido dos pinheiros de Argelouse, à noite, só era comovente porque parecia humano.” (MAURIAC, 2002, p. 151).

*l'imagination de l'invisible [...] signe distinctif de tous les aspects de cet art*³⁵⁴, de acordo com Brion (1957, p. 21, grifo nosso) ao tratar, especificamente, da pintura expressionista. Desse modo, podemos considerar que as metáforas imprevisíveis, como as imagens presentes no romance são engendradas por esta imaginação do invisível estritamente ligada a uma percepção apurada da superfície aparente da realidade sensível. O caráter invisível da paisagem, portanto, é flagrado na narrativa não apenas como imaginação do que permanece oculto, meio pelo qual se lhe atribui uma forma, mas como a transposição da própria invisibilidade:

*Anne demeurait sur la rive où attendent les êtres intacts; Thérèse allait se confondre avec le troupeau de celles qui ont servi. Elle se rappelle qu'à la sacristie, comme elle se penchait pour baiser ce petit visage hilare levé vers le sien, elle perçut soudain ce néant autour de quoi elle avait créé un univers de douleurs vagues et de vagues joies; elle découvrit, l'espace de quelques secondes, une **disproportion infinie entre ces forces obscures de son coeur et la gentille figure barbouillée de poudre.***³⁵⁵ (MAURIAC, 1927, p. 45).

Neste excerto, a protagonista, no dia de seu casamento, apercebe-se de um rompimento involuntário e decisivo com Anne, como se o destino que lhe aguardava inviabilizasse a troca de experiências com um ser tão puro. Por consequência, o invisível não incorpora necessariamente uma forma, pois é o próprio “nada”, ou seja, o sentimento de grande afinidade que unia Thérèse a Anne, que não mais existe e que, na verdade, nunca existiu. Ambas eram ligadas por uma espécie de afeto obscuro, o que deixa entrever uma tendência homossexual da protagonista, hipótese para a necessidade da heroína de estar sempre com a amiga durante infância, apesar de não compartilharem nenhum gosto em comum. O nada, portanto, toma a “não-forma” da desproporção entre elas, ao mesmo tempo que desvela a “substância” ilusória que alimentava essa relação. Essa desproporção, por sua vez, deve-se a alma profunda de Thérèse, evocada pelos mistérios de seu coração e a simplicidade de Anne, cuja pureza é expressa por meio da metáfora do rio que separa os seres em dois lados e Anne se encontra onde “esperam os seres intactos”, além das expressões “rostinho alegre” e “rosto gracioso” reenviarem a uma figura angelical. A descrição de Anne compreende, ainda, um rosto “lambuzado de pó-de-arroz”, deformação que acentua sua

³⁵⁴ “Confusão que se estabelece entre a percepção do visível e a imaginação do invisível [...] signo distintivo de todos os aspectos desta arte” (Tradução nossa).

³⁵⁵ “Ana ficava na praia em que esperavam os seres intatos; Teresa ia confundir-se no rebanho das que serviram. Lembra-se de que na sacristia, ao inclinar-se para beijar aquele rostinho alegre, levantado para o seu, subitamente percebeu o nada em redor do qual criara um universo de dores vagas e de vagas alegrias; descobriu, no espaço de segundos, a infinita desproporção entre as forças obscuras de seu coração e o rosto gracioso, lambuzado de pó-de-arroz.” (MAURIAC, 2002, p. 46).

ingenuidade, tornando-a evidente, uma vez que a maquiagem supõe a beleza e a sedução feminina.

Em suma, a deformação em *Thérèse Desqueyroux* estrutura a composição da obra na medida em que, segundo Raimond (1985, p. 397), “*on est tout prêt à admettre que l’unité profonde d’un roman tient à la déformation que fait subir au réel le coefficient personnel de l’auteur*”³⁵⁶, isto é, embora não consideremos diretamente “o coeficiente pessoal do autor”, mas o ponto de vista do narrador cuja perspectiva deformante, delineando a paisagem, determina a singularidade do ser, de suas paixões, do seu meio e da sua visão de mundo.

5.1.3.1. A imagem e a “psicologia arbitrária”

A linguagem de Mauriac é perpassada por imagens e metáforas cuja recorrência se deve à exploração da linguagem poética e do senso do drama, sobressaindo-se como duas características fundamentais de sua escrita romanesca mauriaquiana, elencadas desde o início desta pesquisa. O senso do drama e a linguagem poética se relacionam mutuamente, pois se as imagens são engendradas por uma percepção aguda dos conflitos, são as mesmas imagens que intensificam ou até mesmo sustentam o caráter dramático dos acontecimentos. Para Cormeau (1951, p. 333), o romancista “*écrit par images*”³⁵⁷, o que contribui para a universalização do conflito das personagens: “*le rôle prépondérant de l’image dans le langage mauriacien, sa force impérieuse, amplifie la tragédie intérieure, l’agrandit à la mesure du monde*”³⁵⁸ e, consequentemente, concorre para a atemporalidade das narrativas.

Apesar do estilo maneirista do autor, elas não devem ser compreendidas simplesmente como traços representativos desse estilo, pois, acima de tudo, possibilitam explorar a relação do indivíduo com a realidade. Destarte, em se tratando da imagem na obra mauriaquiana, do ponto de vista do conteúdo, Cormeau (1951, p. 343) assinala que existe uma “*corrélation étroite entre l’image et la conception mauriacienne du monde. L’image est, en somme, le catalysateur de l’émotion qui s’en dégage. Souffrance et corruption, amour et pureté et – par-dessus tout – lutte, conflit tragique [...]*”³⁵⁹. Desta maneira, sobretudo no que tange aos heróis, a imagem possibilita transpor literariamente a complexidade dos seus sentimentos, ao mesmo

³⁵⁶ “Estamos prontos a admitir que a unidade profunda de um romance se deve à deformação que submete o real ao coeficiente pessoal do autor.” (Tradução nossa).

³⁵⁷ “Escrever por imagens” (Tradução nossa).

³⁵⁸ “O papel preponderante da imagem na linguagem mauriaquiana, sua força imperiosa, amplifica a tragédia interior, ampliando-a na medida do mundo.” (Tradução nossa).

³⁵⁹ “Correlação estreita entre a imagem e a concepção mauriaquiana do mundo. A imagem é, em suma, o catalisador da emoção que se desprende dele. Sofrimento e corrupção, amor e pureza e – acima de tudo – luta, conflito trágico [...]” (Tradução nossa).

tempo em que permite um aprofundamento dos conflitos. Do ponto de vista da forma, Simon (1953, p. 37) elucida que o emprego da imagem não tem a finalidade de sobrecarregar a linguagem com adornos, limitando-se à convenção poética, mas faz conhecer “*une réalité atteinte en son coeur*”³⁶⁰, além de “*affirmer dans ces romans de la vie intérieur la présence lourde, essentielle et nécessaire du monde extérieur.*”³⁶¹ (SIMON, 1953, p. 34). No romance analisado, de modo predominante, a imagem resulta da perspectiva deformante da heroína cujo sofrimento e lucidez impedem que seus pensamentos sejam manifestados de outra forma.

A apreensão íntima da realidade, na passagem seguinte, por exemplo, evidencia a monotonia dos dias, com toda a particularidade do marasmo que pesa sobre Argelouse, atingindo igualmente o tédio extremo da personagem: “*en ces jours les plus courts de l’année, la pluie épaisse unifie le temps, confond les heures; un crépuscule rejoint l’autre dans le silence immuable.*”³⁶² (MAURIAC, 1927, p. 153). Desta imagem, que materializa o tempo interior da heroína pela palavra, desprende-se um movimento de encontro entre os crepúsculos, causando um efeito de encurtamento ainda maior nos dias retratados. Porém, a indicação dos dias curtos contrasta com a lentidão do tempo cuja cronologia se dissolve nos não-momentos, isto é, na ausência acontecimentos singulares, distinguindo-o dos demais desses períodos intermináveis de vazio, dos quais o aspecto de eternidade é expresso pela imutabilidade do silêncio. Assim, a imagem dos crepúsculos que se encontram desvela o caráter ininterrupto dessa monotonia, incorporada à fatalidade temporal que faz os dias recomeçarem um após o outro, de forma que a sua unificação, a confusão das horas e o encontro dos crepúsculos resultam da visão deformante da heroína, dado seu estado de espírito.

A afirmação da presença do mundo, do seu peso, por sua vez, são sugeridos como uma força opressora, em dois momentos do romance, figurada, no primeiro exemplo, por meio da imagem das “grades movediças” e, indiretamente, pela chuva: “*‘Jusqu’à la fin de décembre, il fallut vivre dans ces ténèbres. Comme si ce n’eût pas été assez des pins innombrables, la pluie ininterrompue multipliait autour de la sombre maison ses millions de barreaux mouvants. [...]’*”³⁶³ (MAURIAC, 1927, p. 105). As grades movediças, portanto, expressam o desespero

³⁶⁰ “Uma realidade apreendida no seu cerne”. (Tradução nossa).

³⁶¹ “Afirmar, nesses romances da vida interior, a presença carregada, essencial e necessária do mundo exterior.” (Tradução nossa).

³⁶² “Nesses dias, os mais curtos do ano, a chuva espessa unifica o tempo, confunde as horas; um crepúsculo liga-se a outro no silêncio imutável.” (MAURIAC, 2002, p.127).

³⁶³ “‘Até fins de dezembro, era preciso viver nessas trevas. Como se já não bastassem os pinheiros inumeráveis, a chuva contínua multiplicava em redor da casa sombria os seus milhões de grades movediças. [...]’” (MAURIAC, 2002, p. 92).

pela sensação de asfixia, sobretudo porque se movem, pois quanto mais chove, mais os caminhos se tornam intransitáveis, ao passo que a passagem do tempo, marcada pela continuidade da chuva, revela a ausência de acontecimentos e o impedimento de sair para fazer os passeios que são permitidos à Thérèse, tornando-lhe ainda mais oprimida, pois, para além de ter de viver em um povoado, que de modo algum atende às suas aspirações, encontra-se em um regime de cárcere, tendo acesso apenas ao quarto, projeção, no plano real, da prisão quase infernal de sua alma.

Outrossim, os termos hiperbólicos: “inumeráveis”, “ininterrupta”, “multiplicava” e “milhões” enfatizam a dramaticidade da cena, ao passo que também desvelam sobre o drama interior da heroína, adoecendo de si mesma. Os termos “trevas” e “sombria” corroboram a expressão desse drama e o primeiro, empregado como metáfora, sugere por meio da ausência de luz, a falta de saída, a ausência de vitalidade, tanto no povoado quanto na própria personagem que começa a definhar. Esse conjunto de termos deixa entrever, ainda, a representação deformante, haja vista o conflito das emoções da personagem se exceder na paisagem que, por essência, parece encerrar o drama humano, seja pela atmosfera solitária dos pinheiros, que silencia; seja pela atmosfera abrasadora do incêndio, que vocifera, de modo que tanto a solidão quanto a vivência intensa das paixões consomem, de igual forma, a alma.

A imagem, retratando a força impetuosa da realidade sobre o indivíduo, não se restringe à narração introspectiva, mas, desponta, também, na fala das personagens: “« *Regardez, me disait-il, cette immense et uniforme surface de gel où toutes les âmes ici sont prises; parfois une crevasse découvre l'eau noire: quelqu'un s'est débattu, a disparu; la croûte se reforme... [...] il faut se soumettre à ce morne destin commun [...]*»³⁶⁴ (MAURIAC, 1927, p. 95). Esta passagem integra um dos encontros de Thérèse com Jean Azévédo, de forma que somente a visão de um espírito lúcido, como o do jovem estudante, poderia representar o pequeno mundo de Argelouse de tal maneira. Com exceção da heroína, apenas a esta personagem é concedida a expressão por meio de imagens e da perspectiva deformante. A crosta, em um primeiro momento, poderia representar uma barreira entre o mundo interior da protagonista e o mundo exterior ou entre um outro mundo possível, no entanto, a imagem da superfície de gelo denota uma dimensão mais perversa da realidade, uma vez que alude ao indivíduo sendo absorvido por ela. O gelo, bem como o adjetivo “*morne*”, que além de triste e sombrio significa monótono, caracterizando a mediocridade do destino ao qual os indivíduos

³⁶⁴ ““Olhe”, dizia-me ele, ‘esta imensa e uniforme superfície de gelo e que todas as almas são jogadas; às vezes uma fenda descobre a água negra: alguém se debateu e sumiu; a crosta se fecha de novo... [...] devemos submeter-nos a esse triste destino comum [...]’” (MAURIAC, 2002, p. 84-85).

do povoado estão condenados, apontam para a condição do ser de sobreviver sem nunca experimentar algo de vivificante. Ademais, a água sob a camada congelada é negra, um indício do caráter impuro assumido pelo ser que rejeita se conformar a uma existência limitada à obediência, às convenções.

O confronto com a realidade, por sua vez, coloca-se como outra situação em que a imagem é empregada a fim de abranger o drama no qual a experiência da personagem está envolvida: *“Elle regardait dans le vide: sur ce trottoir, au bord d’un fleuve de boue et de corps pressés, au moment de s’y jeter, de s’y débattre, ou de consentir à l’enlèvement [...]”*³⁶⁵ (MAURIAC, 1927, p. 177) e, ainda: *“Elle contempla le fleuve humain, cette masse vivante qui allait s’ouvrir sous son corps, la rouler, l’entraîner. Plus rien à faire.”*³⁶⁶ (MAURIAC, 1927, p. 183). As imagens do “rio de lama e de corpos apressados”, bem como do “rio humano” relevam uma visão de mundo bastante próxima da natureza a ponto de torná-la presente até mesmo quando se muda radicalmente de paisagem. O rio, além disso, propicia esse movimento do lançar-se que remete à experimentação, ao desconhecido, enquanto o debater-se a fim de sobreviver, aludindo ao sofrimento, e o debater-ser, ao fracasso, reportam à realidade como uma força invencível ou, ao menos, difícil de transpor, reportando, também, às dificuldades apresentadas pela vida em um grande centro urbano. A imagem da “massa viva”, que enrola e arrasta, transmite igualmente essa ideia da insignificância do indivíduo quando integrado à multidão, expressa a consciência da protagonista de que se lhe integrar é dever sobreviver-lhe, como a uma correnteza ou a uma areia movediça. A calçada metaforizada, por sua vez, na borda de um rio de lama e de corpos apressados em decorrência da circulação constante, não apenas capta a miséria do mundo moderno, onde as pessoas obedecem ao tempo em vez de vivê-lo, mas a “beleza” dessa miséria.

Além do confronto com a realidade, a imagem denuncia o confronto da protagonista consigo mesma, isto é, o confronto com sensações e desejos que emergem do inconsciente, determinando o comportamento da personagem para além de sua passividade ou espontaneidade: *“[...] Thérèse trouvait étrange d’évoquer l’après-midi accablant, le ciel gorgé de fumée, le fuligineux azur, cette pénétrante odeur de torche qu’épandent les pignades consumées – et son propre coeur ensommeillé”*³⁶⁷ où prenait forme lentement le crime.³⁶⁸

³⁶⁵ “Ela olhava no vácuo: sobre o passeio, à beira de um rio de lama e de corpos apressados, no momento de se lançar à corrente, de aí se debater, ou de consentir no afundamento [...]”. (MAURIAC, 1927, p. 145).

³⁶⁶ “Contemplou o rio humano, aquela massa viva que ia se abrir sob o seu corpo, enrolá-la, arrastá-la. Mais nada a fazer.” (MAURIAC, 2002, p. 149).

³⁶⁷ “Sonolento” (Tradução nossa).

(MAURIAC, 1927, p. 179). Nesta passagem, em decorrência da tentativa de se explicar a Bernard, durante a despedida de ambos em Paris, a protagonista reconstrói a atmosfera do dia do incêndio, por meio de uma perspectiva deformante que acentua cada elemento mencionado a partir dos adjetivos: “opressiva”, “cheio”, “fuliginoso”, “penetrante”, “consumidas” e “atormentado”. Este último, presente na tradução do romance, desfaz a imagem, por isso preferimos a tradução literal “sonolento”. A sonolência, definida pelo dicionário Houaiss (2009, p. 1770) como um “estado intermediário entre o sono e a vigília; momento de transição entre o estado de quem dorme e o acordar”, bem como “estado de torpor, falta de vigor físico e de ânimo, moleza extrema; lombeira, inércia” exprime de forma plena e absoluta o estado de alma da personagem no momento da lembrança, pois o termo compreende em si a ambiguidade da atitude de Thérèse, sugerida pela narrativa, ao testemunhar a ingestão demasiada do remédio por Bernard. A imagem do “coração sonolento” reenvia, do mesmo modo, ao inconsciente em função do estágio de sonolência por que passa toda uma carga afetiva e emocional antes do seu despertar.

Por outro lado, a imagem é empregada na expressão dos estados de alma, dando origem a construções imagéticas “*hardie[s], parfois brutale[s]*”³⁶⁹, como sublinha Simon (1953, p. 34), geralmente associadas à animalização dos seres, como neste excerto em que, terminada a conversa entre Bernard e Thérèse, tia Clara, desconhecendo totalmente a situação, é pega em flagrante do lado de fora, mesmo sem poder ouvir e recusa o auxílio de Bernard para se levantar: “*mais elle résistait – vieux chien contre le lit de son maître qui agonise.*”³⁷⁰ (MAURIAC, 1927, p. 134). Esta imagem deformante do “cão velho” desumaniza muito mais que animaliza, como se a deficiência auditiva interferisse na sua integridade, pois tia Clara era a única pessoa a demonstrar afeto por Thérèse e a se preocupar sinceramente com ela. Nesta noite, a heroína tenta se suicidar, contudo é tia Clara quem parte em silêncio, acontecimento imprevisível que assinala uma ironia romanesca.

Outra imagem, em certa medida brutal, toma a forma de um réptil, surgindo no período que antecede ao casamento da protagonista e exprime um sentimento de desconcerto, ainda não definido, mas que ela presume ser dissipado pelo matrimônio com Bernard: “*jamais Thérèse ne connut une telle paix – ce qu’elle croyait être la paix et qui n’était que le demi-*

³⁶⁸ “[...] Teresa achava estranho evocar a tarde opressiva, o céu cheio de fumaça, o azul fuliginoso, o cheiro penetrante de tocha que espalham as pinhas consumidas – e o seu próprio coração atormentado onde o crime lentamente tomava forma.” (MAURIAC, 2002, p. 146).

³⁶⁹ “Ousadas, às vezes brutais” (Tradução nossa).

³⁷⁰ “Ela, porém, resistia – cão velho diante da cama do dono que agoniza.” (MAURIAC, 2002, p. 113).

*sommeil, l'engourdissement de ce reptile dans son sein.*³⁷¹ (MAURIAC, 1927, p. 44). Nas páginas anteriores, o narrador sublinha a aspiração da heroína por uma “ordem”: “*jamais elle ne parut si raisonnable qu'à l'époque de ses fiançailles: elle s'incrustait dans un bloc familial, 'elle se casait'; elle entrait dans un ordre. Elle se sauvait.*”³⁷² (MAURIAC, 1927, p. 42, grifo nosso). Esse sentimento de incerteza e vazio, na verdade, consiste em uma inquietação, uma desordem interior e que permanecia adormecida, não se dissipando após o casamento. Em contrapartida, toma dimensões maiores, manifestando-se na forma da angústia e do desespero e mesmo de atitudes extremas, como o envenenamento do marido, para se ver livre das convenções matrimoniais. A imagem deformante do réptil reporta, ainda, à capacidade de ferir de maneira inopinada, à perfídia, além desses animais presumirem o veneno. Desta vez, a subjetividade da personagem não apenas é projetada em um elemento do ambiente exterior, mas incorpora esse elemento, haja vista a imagem do réptil no seio dar forma à sua inquietação.

Ao tratar da imagem em Mauriac, Cormeau (1951, p. 333) enfatiza a “*invasion de l'âme par la nature*”³⁷³, evidente na obra do autor, para lançar um argumento que contribui para o diálogo ora estabelecido. Segundo a crítica, “*l'image se substitue au terme psychologique*”³⁷⁴ à medida que o drama interior é envolvido pelos elementos e fenômenos naturais. Com efeito, é a natureza que passa a contemplar esse drama cuja intensidade encontra a expressão justa na dimensão grotesca que o mundo natural, por vezes, assume, como neste exemplo: “*L'enfance de Thérèse: de la neige à la source du fleuve le plus sali.*”³⁷⁵ (MAURIAC, 1927, p. 26). A frase concisa, antecedendo, no romance, a evocação de alguns episódios substanciais da infância da heroína, remete à ideia de sua vida não resultar de um desdobramento racionalizado dos acontecimentos, mas da força de suas circunstâncias. A evidência da impureza da personagem é sublinhada pela contraposição do branco da neve, simbolizando a pureza da infância, com as águas turvas, sendo que esta alvura, na realidade, apenas adiou o desabrochar de uma personalidade conturbada e que se inclinaria aos atos mais infames. A imagem do rio, cujo movimento é contínuo, por sua vez, alude à inconstância dos sentimentos e desejos da protagonista, de modo que, em função dos elementos evidenciados, a escrita desvele uma preocupação em organizar as ideias de maneira poética.

³⁷¹ “Nunca Teresa conhecera uma paz igual – o que ela acreditava ser paz e era apenas o meio-sono, o torpor daquele réptil no seu seio.” (MAURIAC, 2002, p. 44).

³⁷² “Nunca pareceu tão sensata como durante o noivado. Incrustava-se num bloco familiar, ‘instalava-se’. Entrava numa ordem. Salvava-se.” (MAURIAC, 2002, p. 43).

³⁷³ “Invasão da alma pela natureza”. (Tradução nossa).

³⁷⁴ “A imagem toma o lugar do termo psicológico”. (Tradução nossa).

³⁷⁵ “A infância de Teresa: um pouco de neve na origem do rio mais impuro.” (MAURIAC, 2002, p. 32).

Em outra passagem, a ideia de um destino funesto que pesa sobre o indivíduo, apesar da candura da infância, é reportada por meio da imagem seguinte: *“incroyable vérité que dans ces aubes toutes pures de nos vies, les pires orages étaient déjà suspendus. Matinées trop bleues: mauvais signe pour le temps de l’après-midi et du soir. Elles annoncent les parterres saccagés, les branches rompues et toute cette boue.”*³⁷⁶ (MAURIAC, 1927, p. 28). Nesse excerto, a infância é representada pela aurora e, desta vez, a pureza é explicitada, sendo enfatizada pelo termo *“toutes”* que, em português, resulta no superlativo “puríssima”. A iminência de um fato cujas consequências alteram os rumos do destino, por sua vez, está implícita na iminência da chuva, representada pelas “piores tempestades”. A infância é retomada nas “manhãs demasiado azuis” e, novamente, há a insistência na ideia da pureza pela caracterização de um céu límpido e que continua a ser contrastado com a desordem e a depredação causadas pelo mau tempo, sendo expressas pelos termos “devastados”, “rompidos” e “lama”. Desse modo, o narrador não descreve como a personagem se comportava quando criança, seus gostos, seus afetos, mas realça, por meio da imagem, um destino determinado por caminhos tortuosos, contribuindo para o tom dramático presente em todo o romance. Acima de tudo, coloca no centro dos contrastes a contingência do mundo ao equiparar, por meio da pureza, Thérèse a qualquer outra criança.

Destarte, a psicologia é substituída pela expressão imagética, indo ao encontro da *“volonté de vérité”*, um dos pilares que sustentam a literariedade da narrativa. Por consequência, se, por um lado, a imagem é constituída por certa arbitrariedade, visto associar elementos dessemelhantes, cuja aproximação da figura proposta com a realidade deve ser intuída, por outro, a maneira precisa com que exprime um sentido se concretiza apesar e em função dessa arbitrariedade, argumento que fundamenta nossa proposição de que Mauriac compõe a psicologia de suas personagens de forma arbitrária. Nesta esteira, esse procedimento nos leva a sugerir que a imagem está para a linguagem romanesca como a cor está para a pintura, se, sobretudo, considerarmos a arbitrariedade como elemento decisivo, na obra de Van Gogh, para a expressão de sentidos por meio das cores:

Através da lente da sua agitação interior a realidade das coisas acabava se deformando: ‘Em vez de procurar transmitir exatamente aquilo que tenho diante dos olhos, faço uso das cores de uma **maneira arbitrária** para me exprimir de uma forma mais forte. [...] Para Van Gogh, a cor tem agora o valor de uma violenta metáfora, adquire uma virtude de persuasão autônoma,

³⁷⁶ “Incrível verdade, mas, naquelas manhãs puríssimas de nossas vidas, as piores tempestades já estavam suspensas. Manhãs demasiado azuis: mau sinal para a tarde e a noite. Pressagiam os jardins devastados, os ramos partidos, toda essa lama.” (MAURIAC, 2002, p. 34).

ainda que não distinta da inspiração geral da obra [...]. (MICHELI, 2004, p. 27, grifo nosso).

Ademais, para Collot (2005, p. 17), “*le choix d’une forme, qu’il s’agisse d’une modalité énonciative, d’un dispositif prosodique ou typographique, d’une structure rhétorique ou syntaxique, façonne le paysage poétique et en informe la signification*”³⁷⁷, conseqüentemente, a utilização de uma forma arbitrária dá espaço para uma “significação deformada” dessa “paisagem poética” que, de maneira predominante, compõe a imagem, repercutindo, por sua vez, na psicologia da protagonista, além de estabelecer uma relação recíproca com a ideia de que o seu temperamento é projetado na paisagem.

Retomamos, neste ponto, a recusa de Döblin (1995) em explicitar a psicologia das personagens, por meio da análise de seus pensamentos e comportamentos da personagem, em decorrência da racionalidade que este procedimento impõe, considerando, sobretudo, a insuficiência da explicação de pensamentos isolados para exprimir a complexidade da consciência. Mauriac, embora faça uso de uma forma bastante distinta da de Döblin, salvo algumas semelhanças quanto ao tratamento da linguagem, elucidadas no capítulo anterior, compõe a heroína, resguardando-se das objeções apontadas pelo romancista alemão, isto é, não há uma análise direta da psicologia da personagem, pois o seu modo de ser, pensar e sentir é expresso por meio da descrição da paisagem ou da imagem que, muitas vezes, integra essas descrições, sendo uma questão a ser desenvolvida no capítulo seguinte. Outrossim, a imagem, construída com base em elementos da natureza, atende a um modo de apreensão do “significado original” da realidade, atingindo, em certa medida, a expressão “concreta” do sentido, proposta por Döblin (1995, p. 20), considerando a vitalidade da natureza, bem como sua suscetibilidade às mudanças, à degradação e ao florescimento. Por fim, destacamos, de acordo com a análise da obra mauriaciana por Cormeau (1951, p. 346), que “*l’image jaillit soudain dans toute sa force, mais fulgurante, immédiate*”³⁷⁸, ou seja, a maneira como a imagem se manifesta pode sugerir a progressão e a tipicidade dos acontecimentos.

Nesta passagem, analisada anteriormente, por exemplo, a imagem dos crepúsculos que se unificam, dada a duplicidade semântica desse termo, irrompe, interpondo a narração:

Elle essayait de retrouver ses imaginations nocturnes; au reste il n’y avait guère plus de bruit dans Argelouse, et l’après-midi n’était guère moins sombre que la nuit. En ces jours les plus courts de l’année, la pluie épaisse unifie le temps, confond les heures ; un crépuscule rejoint l’autre dans le

³⁷⁷ “A escolha de uma forma, que se trate de uma modalidade enunciativa, de um dispositivo prosódico ou tipográfico, de uma estrutura retórica ou sintática, molda a paisagem poética e informa a sua significação.” (Tradução nossa).

³⁷⁸ “A imagem irrompe, repentinamente, com toda sua força, mas fulgurante, imediata”. (Tradução nossa).

*silence immuable. Mais Thérèse était sans désir de sommeil et ses songes devenaient plus précis [...] Elle composait un bonheur, elle inventait une joie, elle créait de toutes pièces un impossible amour.*³⁷⁹ (MAURIAC, 1927, p. 153, grifo nosso).

A unificação do tempo pelo encontro dos crepúsculos não exprime a ideia de velocidade, mas de “imobilidade” pela permanente “inalteração” do tempo e, por isso, parece estar parado. Desse modo, a imagem acentua a progressão da vida como mera consequência da passagem do tempo que, paradoxalmente, não passa, relevando o modo quimérico da personagem de sobreviver a essa imobilidade, ao tédio e à solidão. Logo após a imagem, o narrador dá sequência à descrição dos pensamentos de Thérèse, como se a narrativa assimilasse, outra vez, a estreiteza da monotonia dos dias, fechando a fenda aberta no texto para dar vazão à reflexão e à digressão poética. Esta “fenda”, à maneira da consciência, propicia ao romance a liberdade ao devaneio, por meio do qual o limite entre mundo interior e paisagem exterior se dissolve.

5.2. O “método fragmentário” e a exploração da interioridade

Além do distanciamento entre o desenvolvimento do Expressionismo e da literatura francesa nas primeiras décadas do século XX, outros fatores contribuíram para que, especificamente no romance, determinadas técnicas surgidas no processo de evolução do gênero, e incorporadas pela prosa döbliniana, não tenham sido absorvidas pelas produções francesas contemporâneas. O romance francês, embora integrasse esse processo, resguardava a ordem na forma narrativa, o que impedia empregar de modo pleno técnicas que, inevitavelmente, interferiam na estrutura da narração, como observa Labouret (2013). Nesse mesmo período, romances representativos na história da literatura e do romance originaram-se da exploração de novas formas de narrar, tal como *Ulysses*.

Nesse sentido, chamamos a atenção para o fato de a composição de *Berlin Alexanderplatz* poder ser associada àquela de *Ulysses* em decorrência, por exemplo, de seu caráter fragmentário que promoveu a expressão dos “*pensées de certains personnages dans toute leur spontanéité, quitte à déconstruire la syntaxe pour mieux mimer le désordre des*

³⁷⁹ “Procurava recompor suas imaginações noturnas; de resto, quase não havia mais ruído em Argelouse e a tarde era pouco menos sombria que a noite. Nesses dias, os mais curtos do ano, a chuva espessa unifica o tempo, confunde as horas; um crepúsculo liga-se a outro no silêncio imutável. Mas Teresa não tinha vontade de dormir e seus sonhos tornavam-se com isso mais precisos [...] Compunha uma felicidade, inventava uma alegria, criava com todas as peças um impossível amor.” (MAURIAC, 2002, p. 127).

associations d'idées.”³⁸⁰ (LABOURET, 2013, p. 51). Nessa esteira, Dias (1999, p. 30-31) afirma que este romance de Joyce se destaca dentre as obras em que as “tendências expressionistas”, como os “impulsos inconscientes, visões alucinatórias, tensões psicológicas, deformações do real e da linguagem, relação angustiante entre homem e a cidade”, foram melhor assimiladas em sua composição. Os franceses, por sua vez, exploraram o *non sense*, a libertação do imaginário com o surrealismo, movimento de vanguarda que orientou a literatura francesa para rumos diferentes de renovação. Entretanto, romperam igualmente com a mimese, incorporaram a ideia do engajamento do artista, além de retomar vários elementos de seu legado na consolidação da poesia moderna, fonte de desdobramentos distintos de técnicas e temáticas e que, por sua vez, repercutiram na forma do romance do século XX.

Dentre as novas técnicas, o monólogo interior despertou “grande interesse”, segundo Moretto (2006, p. 18), sendo empregado por escritores como “Valéry Larbaud, Pierre-Jean Jouve, Samuel Beckett, em romances de Sartre, em alguns momentos e, naturalmente, no *Nouveau Roman*”. Valéry Larbaud foi um dos primeiros a experimentar a técnica narrativa por meio de seu romance *Amants, heureux amants* (1923), tendo concluído a tradução de *Ulysses*, publicado na França em 1922, sete anos mais tarde. Labouret (2013, p. 51) observa que Larbaud emprega o monólogo interior “*en conservant une écriture classique: si l'intrigue se dissout dans le flux des rêveries, la confusion des sentiments demeure maîtrisée*”³⁸¹, ou seja, a ausência de uma intriga não implica, neste caso, o abandono da ordem e da clareza dos pensamentos da personagem. O crítico destaca, também, o escritor Pierre-Jean Jouve que, em sua obra *Paulina 1880* (1925), permanece na superfície das possibilidades de aprofundamento e exploração da “forma” da consciência, levando Labouret (2013, p. 51) a concluir, a respeito do monólogo interior, que o romance francês se limita a “*apprivoise[r] ainsi le procédé pour des emplois qui restent partiels: il s'agit surtout d'un mode d'exposition qui souligne la relativité des points de vue*”³⁸².

No que concerne à *Thérèse Desqueyroux*, a relatividade dos pontos de vista é verificada em razão do emprego da focalização interna alternada, o que provoca, em certa medida, a fragmentação da narrativa sem, contudo, fragmentar a linguagem, isto é, não há desconstrução da sintaxe, embora haja espontaneidade e uma certa aleatoriedade na associação

³⁸⁰ “Pensamentos de certas personagens em toda sua espontaneidade, sob o risco de desconstruir a sintaxe para melhor representar a desordem das associações de ideias.” (Tradução nossa).

³⁸¹ “Conservando uma escrita clássica: se a intriga se dissolve em um fluxo de devaneios, a confusão dos sentimentos permanece sob controle” (Tradução nossa).

³⁸² “Domar assim o procedimento por meio de empregos que permanecem parciais: trata-se sobretudo de um modo de exposição que sublinha a relatividade dos pontos de vista” (Tradução nossa).

das ideias, articuladas com base na ordem em que os pensamentos surgem e em função do tempo em que os episódios reconstituídos ocorreram. Labouret (2013, p. 51, grifo nosso), especifica, inclusive, ao tratar de romances como *Thérèse Desqueyroux*, *Sous le soleil de Satan*, de Georges Bernanos, e *Le monde désert*, de Jouve, que “*l’exploration de l’intériorité recourt à des techniques romanesques novatrices: changements de point de vue, emplois du monologue intérieur, ellipses et ruptures de rythme.*”³⁸³ Raimond (1985, p. 457, grifo nosso), por sua vez, ao tratar especificamente do romance *Thérèse Desqueyroux*, nono romance publicado por Mauriac, explicita o modo como a narrativa é estruturada:

*Avec Thérèse Desqueyroux, Mauriac trouvait sa technique et son style: refus du récit chronologique, causal et linéaire; tâtonnements d’une conscience qui s’applique à retracer le passé, avec mille retouches et mille nuances, mais d’une façon qui rejoint presque le récit rétrospectif malgré l’entremêlement discret du passé et du présent.*³⁸⁴

Ademais, Raimond (1985, p. 458, grifo nosso) acrescenta: “*si le cas de Thérèse a la ligne simple d’une épure de tragédie, quel soin prend le romancier de brouiller les pistes, de ménager des ombres, d’organiser le flou ! Ne fût-ce que par cette méthode fragmentaire et ces coups de sonde capricieux.*”³⁸⁵ Portanto, primeiramente, no que tange aos aspectos formais, o crítico aponta um “método fragmentário”, ou seja, não se trata de uma narrativa fragmentária; a fragmentação não determina o estilo narrativo, mas o modula, sendo responsável, por exemplo, pela intermediação discreta entre o passado, o presente e até mesmo um futuro imediato, ao mesmo tempo em que deriva da recusa cronológica, causal e linear, das elipses e rupturas de ritmo, do emprego do monólogo interior e da alternância de pontos de vista. O crítico reconhece a meticulosa elaboração de Mauriac na experimentação da forma, além de apresentar uma chave de interpretação de que a indeterminação do romance se deve a esse método fragmentário.

Fundamentamo-nos nestes elementos, que reportam à composição da obra, para dar continuidade ao diálogo estabelecido, desta vez, especificamente, entre o romance e a prosa expressionista, de maneira que esta relação permaneça um meio para efetuar a análise da forma romanesca. Por este motivo, vale lembrar que o romance expressionista, conforme Dias

³⁸³ “[...] a exploração da interioridade recorre a técnicas romanescas inovadoras: mudanças de ponto de vista, empregos do monólogo interior, elipses e rupturas de ritmo.” (Tradução nossa).

³⁸⁴ “Com *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac encontrava sua técnica e seu estilo: recusa da narrativa cronológica, causal e linear; tatear de uma consciência que se aplica a retracar o passado, com mil retoques e mil nuances, mas de uma maneira que vai quase ao encontro da narrativa retrospectiva, apesar do intermédio discreto do passado e do presente.” (Tradução nossa).

³⁸⁵ “Se o caso de *Thérèse* tem uma linha simples de uma épura de tragédia, que cuidado toma o romancista de queimar as pistas, de tratar cuidadosamente das sombras, de organizar a vaguidão! Isso só é possível por esse método fragmentário e essas experimentações caprichosas.” (Tradução nossa).

(1999, p. 27), opõe-se à forma realista por não estruturar a narrativa a partir de uma “perspectiva unitária”, por não mais definir as personagens pelo “retrato psicológico”, além de dispensar o “esquematismo da ação”, haja vista os acontecimentos serem encadeados por meio da consciência da personagem. Trata-se, portanto, dos três requisitos estabelecidos por Döblin (1995): a perspectiva múltipla, possibilitada a partir da despersonalização do autor, cujas intervenções se sucediam por meio de um narrador onisciente; personagens incoerentes, constituídas com base nos princípios da recusa do psicologismo e da narração por si mesma, estruturada com base no encadeamento de episódios substanciais, como reflexo dos pensamentos da personagem focalizada. Por conseguinte, o fato de a neutralização das relações de ordem causal, temporal e espacial dar lugar à representação de uma realidade fragmentada anula a fundamentação da verossimilhança dos acontecimentos com base na causalidade, de modo que a fragmentação se apresenta como a deformação da forma, implícita, portanto, em sua na estrutura.

Portanto, nos aplicamos a demonstrar em que medida cada um destes elementos se faz presente na estrutura do romance *Thérèse Desqueyroux*, determinando seu caráter fragmentário, com base na premissa de que a fragmentação se dá pela focalização. Essa premissa pode ser fundamentada, de acordo com Bourget (1921 apud RAIMOND, 1985, p. 397), da seguinte forma: “« *la composition dans le roman n'est que cela: un point de vue* »”³⁸⁶, visto ser o conhecimento da realidade, apresentada por “*fragments successifs*”³⁸⁷, o que permite a sua representação, sendo necessário haver, para tanto, o testemunho que materializa o ponto de vista.

5.2.1. Perspectiva unitária versus perspectiva múltipla

Inicialmente, no que concerne à instância narrativa, o romance apresenta uma perspectiva múltipla, denotando as seguintes variações: voz ficcionalizada do autor no prefácio, narrador onisciente, por vezes com focalização zero; quando há intervenção, em alguns casos, os comentários são delimitados pelos parênteses, além daquelas, menos frequentes, em que o narrador emprega a primeira pessoa do plural, aproximando-se ora da personagem, ora do leitor, focalização interna variável alternando entre a protagonista e personagens secundárias em momentos pontuais, monólogos interiores, diálogos, cartas e, até mesmo, a transposição de um rótulo de um recipiente contendo substâncias tóxicas.

³⁸⁶ “« A composição no romance se resume nisso: um ponto de vista »” (Tradução nossa).

³⁸⁷ “Fragmentos sucessivos” (Tradução nossa).

No que concerne à “ficcionalização” da voz do autor no prefácio, embora não haja sua assinatura, é evidente o seu direcionamento à personagem, sobretudo nos parágrafos inicial e final: “*Thérèse, beaucoup diront que tu n'existe pas. Mais je sais que tu existes, moi qui, depuis des années, t'épie et souvent t'arrête au passage, te démasque*”³⁸⁸ (MAURIAC, 1927, p. 7, grifo nosso); “*Du moins, sur ce trottoir où je t'abandonne, j'ai l'espérance que tu n'es pas seule.*”³⁸⁹ (MAURIAC, 1927, p. 8, grifo nosso). Trata-se de um recurso denominado por Genette (2007, p. 244) “*metalepse de l'auteur*”³⁹⁰ e que consiste na representação pelo autor de seu próprio papel, ou seja, simular o controle sobre as criaturas e os universos de suas obras, tais como as ações de espiar, parar, desmascarar e abandonar destacadas nos trechos acima. A partir dessa voz ambígua, fictícia e real, os traços mais determinantes do destino de da protagonista são desvelados, tendo em vista as menções à “*une salle étouffante d'assises*”³⁹¹ (MAURIAC, 1927, p. 7), reportando ao seu futuro envolvimento com a justiça; “*une créature plus odieuse encore que tous mes autres héros*”³⁹² (MAURIAC, 1927, p. 8), alusão a uma postura ignóbil como será a de Thérèse, capaz de provocar a morte de outrem; “*que tu fusses digne du nom de sainte Locuste*”³⁹³ (MAURIAC, 1927, p. 8), referência à Santa Locusta, “*fameuse empoisonneuse, vivait sous le règne de Néron*”³⁹⁴ (BIOGRAPHIE, 1819, p. 616) e que auxiliou o imperador romano em vários assassinatos por envenenamento, o que consequentemente, reenvia ao ato cometido pela heroína no romance.

Por se tratar de um romance transcorrido, em grande parte, no interior da consciência, há uma recorrência de falas hipotéticas seja de personagens externas, seja de personagens secundárias, incorporadas à narrativa por meio do discurso direto precedido ou não de introduções declarativas. Neste primeiro exemplo, trata-se de uma ideia compartilhada pelo senso comum, reproduzida com o intuito de caracterizar Thérèse: “*Sa femme avait dû lui recommander: 'Tu regardes bien comment elle est, quelle tête elle fait...' Pour le cocher de M. Larroque, Thérèse d'instinct retrouvait ce sourire qui faisait dire aux gens: 'On ne se demande pas si elle est jolie ou laide, on subit son charme...'*”³⁹⁵ (MAURIAC, 1927, p. 24).

³⁸⁸ “Teresa, muita gente dirá que não existes. Mas eu sei que existes, eu que há anos te observo e muitas vezes te detenho de passagem e te desmascaro.” (MAURIAC, 2002, p. 17).

³⁸⁹ “Nesta rua em que eu te deixo, pelo menos tenho esperança de que não fiques sozinha.” (MAURIAC, 2002, p. 18).

³⁹⁰ “Metalepse do autor” (GENETTE, s/d, p. 233).

³⁹¹ “Numa sala abafada de tribunal” (MAURIAC, 2002, p. 17).

³⁹² “Uma criatura mais odiosa ainda que todas as minhas personagens anteriores.” (MAURIAC, 2002, p. 17).

³⁹³ “Que fosses digna do nome de Santa Locusta.” (MAURIAC, 2002, p. 18).

³⁹⁴ “Famosa envenenadora, viveu sob o reino de Nero”. (Tradução nossa).

³⁹⁵ “Sua mulher devia ter-lhe recomendado: ‘Repara bem no jeito dela, que cara faz...’. Diante do cocheiro do sr. Larroque, Teresa instintivamente recuperava aquele sorriso que fazia os outros dizer: ‘A gente não procura saber se ela é feia ou bonita, deixa-se invadir pelo seu encanto...’” (MAURIAC, 2002, p. 30).

Ademais, nesta passagem, verifica-se que o discurso direto livre é igualmente utilizado para supor falas de personagens ausentes da trama, como a esposa do cocheiro.

Esta reprodução de falas hipotéticas também ocorre a partir da focalização interna sobre a heroína, sobretudo no que corresponde ao posicionamento de Bernard, enquanto Thérèse prepara sua confissão: “*oui, sa confession finie, Bernard la relèverait: ‘Va en paix, Thérèse, ne t’inquiète plus. Dans cette maison d’Argelouse, nous attendrons ensemble la mort, sans que nous puissions jamais séparer les choses accomplies. J’ai soif. Descends toi-même à la cuisine. [...]’*”³⁹⁶ (MAURIAC, 1927, p. 25-26). Estas suposições, de forma semelhante, ocorrem no monólogo interior: “*Bernard, Bernard, comment t’introduire dans ce monde confus, toi qui appartiens à la race aveugle, à la race implacable des simples ? « Mais, songe Thérèse, dès les premiers mots il m’interrompra: ‘**Pourquoi m’avez-vous épousé ? je ne courais pas après vous...**’ » Pourquoi l’avait-elle épousé ?*”³⁹⁷ (MAURIAC, 1927, p. 39-40, grifo nosso). Como explicitado, a fala hipotética, destacada em negrito, exprime o posicionamento de Bernard, situando-se nos limites do monólogo evidenciado pelas haspas francesas. Nesta passagem, chamamos a atenção, ainda, para a especificidade narrativa da primeira oração: a focalização interna apresenta traços bastante peculiares do discurso direto, como o vocativo, interrogações, exclamações, frases reticentes, resultantes do pensamento da heroína reproduzido por meio do discurso indireto livre.

Todavia, embora o vocativo tenha sido empregado e o narrador tenha se dirigido diretamente para a segunda pessoa do singular, não se trata de um monólogo interior, haja vista este ser delimitado em todo o romance pelas aspas francesas, como se pode constatar na sequência, na segunda oração. Destarte, a forma desta primeira oração se distingue, não ocorrendo mais no romance. A última oração do excerto, por sua vez, caracteriza o modo como o narrador intervém na maior parte do tempo, isto é, sua voz se dilui nos pensamentos da protagonista, tendo em vista a ambiguidade criada pelo discurso indireto livre e a lucidez atribuída à consciência de Thérèse voltada, predominantemente, ao autoquestionamento, à compreensão de si. O discurso indireto livre, por consequência, mantém o efeito da perda dos contornos entre mundo interno e externo, estabelecido de maneira plena apenas no monólogo interior. Outrossim, a consciência lúcida da personagem lhe confere autonomia a ponto de se

³⁹⁶ “Sim, terminada a confissão, Bernardo a reanimaria: ‘Fica em paz, Teresa, não te inquietes. Nesta casa de Argelouse, esperaremos juntos a morte, sem que jamais nos separem as coisas consumadas. Estou com sede. Vai à cozinha [...]’” (MAURIAC, 2002, p. 32).

³⁹⁷ “Bernardo, Bernardo, como te introduzir nesse mundo confuso, tu que pertences à raça cega e implacável dos simples? ‘Mas’, cisma Teresa, ‘logo às primeiras palavras ele me interromperá: ‘Por que se casou comigo? Eu não corri atrás de você...’.’ Por que se casara com ele?’” (MAURIAC, 2002, p. 41).

sobrepôr ao narrador que não analisa a protagonista, mas reproduz um processo de autoanálise incessante, excedendo os limites da focalização interior.

Outro fator que corrobora para a “fusão” da voz do narrador e do pensamento da personagem é o seu próprio conflito interior:

*Thérèse prononce son nom à haute voix dans le noir. C'était d'elle qu'il faudrait d'abord entretenir Bernard... Le plus précis des hommes, ce Bernard: il classe tous les sentiments, les isole, ignore entre eux ce lacis de défilés, de passages. Comment l'introduire dans ces régions indéterminés où Thérèse a vécu, a souffert? Il le faut pourtant.*³⁹⁸ (MAURIAC, 1927, p. 25).

Logo, diante das dúvidas e da angústia da heroína, a onisciência parece se perder, pois se na segunda oração, deste excerto, o narrador estabelece uma ordem, um ponto de partida para a confissão de Thérèse, na quarta, questiona quanto à atitude a ser tomada pela personagem, tornando-se seu cúmplice ao demonstrar saber/desconhecer tanto quanto ela. Por consequência, não se trata de revelar a heroína a partir da onisciência, analisando seus pensamentos e comportamentos. Thérèse se faz conhecer, em contrapartida, pela sua vulnerabilidade, pela sua dificuldade em lidar com as situações que envolvem a vida comum, pelo que há de mais humano em não saber estar no mundo e, menos ainda, em não saber justificar suas tentativas de fazê-lo quando se quer apenas ser.

Nas situações em que os comentários do narrador são delimitados pelos parênteses, o que é uma característica da escrita romanesca de Mauriac, a ambiguidade é mantida em menor ou maior grau, dependendo do conteúdo explicitado: “*elle sourit; sa bouche seule souriait. Elle dit qu'elle réfléchissait à cette aventure d'Anne (il fallait qu'elle parlât d'Anne). Et comme Bernard déclarait être bien tranquille, du moment qu'elle avait pris l'affaire en main, la jeune femme lui demanda pourquoi ses parentes étaient hostiles à ce mariage.*”³⁹⁹ (MAURIAC, 1927, p. 58). Neste exemplo, se considerarmos a focalização externa em todo o trecho, o comentário entre parênteses pode ser considerado uma intervenção do narrador, justificado pelo movimento de introversão provocado em Thérèse após a leitura das cartas de Anne. Nestas cartas, a jovem lhe confia seus encontros e seu amor por Jean Azévêdo, de modo que seu entusiasmo faz com que a heroína se dê conta da dimensão de sua infelicidade,

³⁹⁸ “*Teresa diz alto esse nome, na escuridão.* Era sobre ela que convinha, no começo, entreter Bernardo... O mais exato dos homens, aquele Bernardo: classifica todos os sentimentos, isola-os ignora que há entre eles uma rede de meandros, de comunicações. Como intriduzi-lo nas regiões indeterminadas em que Teresa viveu e sofreu? Entretanto, é preciso.” (MAURIAC, 2002, p. 31).

³⁹⁹ “Ela sorriu; apenas sua boca sorria. Disse que estava pensando na aventura de Ana (era preciso falar sobre Ana). E como Bernardo declarasse estar tranquilo, uma vez que ela chamava o caso a si, Teresa lhe perguntou por que seus pais eram hostis àquele casamento.” (MAURIAC, 2002, p. 54-55).

vontando-se inteiramente à descoberta do que lhe causa sofrimento. No trecho destacado, observamos uma intervenção sutil do narrador ao caracterizar a forma como a personagem sorri: “apenas sua boca sorria”, ou seja, seu sorriso não é espontâneo. Algumas vezes, o conteúdo entre parênteses expressa apenas a ironia do narrador: “*Thérèse se souvient que d'abord elle ne s'irrita pas : tout ce qui lui venait de Bernard l'atteignait moins que d'habitude (comme si le coup eût été porté de plus loin).*”⁴⁰⁰ (MAURIAC, 1927, p. 93). O termo “golpe” exprime a relação de disputa e tensão entre o casal e também animaliza Bernard que não lhe dirige palavras, não dialoga, apenas distribui golpes. Em outra passagem, os parênteses são utilizados para revelar uma informação que a protagonista parece desconhecer, visto a onisciência do narrador se confundir com a consciência lúcida de Thérèse: “*À Argelouse, pas un berger qui ne connût sa légende (la mort même de tante Clara lui était imputée).*”⁴⁰¹ (MAURIAC, 1927, p. 146). Ou, ainda, o narrador explica a relação de fatos que aparentemente não estão ligados – comer e beber algo no café da manhã e fumar – sem romper bruscamente a narração: “*elle ne se leva pas, ce jour-là, ni ne fit sa toilette. Elle avala quelques bouchées de confit et but du café pour pouvoir fumer (à jeun, son estomac ne supportait plus le tabac). Elle essayait de retrouver ses imaginations nocturnes [...]*”⁴⁰² (MAURIAC, 1927, p. 153).

Outro uso a ser destacado é a incorporação ao texto de uma informação que concerne à onisciência do narrador, quando a personagem está sendo focalizada externamente: “*elle déjeuna (comme souvent dans ses rêves) rue Royale. Pourquoi rentrer à l'hôtel puisqu'elle n'en avait pas envie?*”⁴⁰³ (MAURIAC, 1927, p. 186). A sutileza da intervenção, portanto, se deve à alternância para a focalização interna na oração que sucede os parênteses. Por fim, estes sinais de pontuação colocam em evidência a memória da protagonista: “[...] *Daguerre, cet assassin traqué pour qui Thérèse enfant avait éprouvé tant de pitié (elle se souvient des gendarmes auxquels Balionte versait du vin dans la cuisine d'Argelouse) et c'était le chien des Desqueyroux qui avait découvert la piste du misérable.*”⁴⁰⁴ (MAURIAC, 1927, p. 138-139).

⁴⁰⁰ “Teresa lembra-se de que a princípio não se irritou: tudo o que lhe vinha de Bernardo a atingia menos que de costume (como se o golpe fosse vibrado de muito longe).” (MAURIAC, 2002, p. 83).

⁴⁰¹ “Em Argelouse não havia um só guardador de rebanhos que não conhecesse a sua legenda (a própria morte de tia Clara lhe era imputada).” (MAURIAC, 2002, p. 122).

⁴⁰² “Não se levantou, nesse dia, nem fez a toilette. Engoliu alguns bocados de conserva e bebeu café para poder fumar (em jejum, seu estômago já não suportava o fumo). Procurava recompor suas imaginações noturnas [...]” (MAURIAC, 2002, p. 127).

⁴⁰³ “Almoçou (como tantas vezes nos seus sonhos) na rua Royale. Por que voltar ao hotel, se não tinha vontade disso?” (MAURIAC, 2002, p. 151).

⁴⁰⁴ “[...] Daguerre, o assassino acuado por quem Teresa em criança sentira tamanha piedade (lembra-se dos soldados a que Balionte oferecia vinho na cozinha de Argelouse – e fora o cão dos Desqueyroux que descobrira a pista do miserável)”. (MAURIAC, 2002, p. 116).

Vale ressaltar que a menção a Daguerre, cuja única informação explicitada é a de ser um assassino, ocorre em três momentos no romance, sugerindo que a ideia de um crime estaria presente em seu inconsciente desde esse acontecimento. De maneira geral, o emprego dos parênteses simplifica a linguagem, visto não haver necessidade de conectar as orações para se estabelecer um sentido. E, se na prosa expressionista o estilo paratático resulta da ausência de explicações e da representação direta das ações, em *Thérèse Desqueyroux* a parataxe prevalece às explicações que também ocorrem.

Quanto ao uso da primeira pessoa do plural pelo narrador, tal procedimento pode ser justificado, em certa medida, pela focalização interna:

*« Ah! songe Thérèse, il n'aura pas compris. Il faudra tout reprendre depuis le commencement... » Où est le commencement de nos actes ? Notre destin, quand nous voulons l'isoler, ressemble à ces plantes qu'il est impossible d'arracher avec toutes leurs racines. Thérèse remontera-t-elle jusqu'à son enfance ? Mais l'enfance est elle-même une fin, un aboutissement.*⁴⁰⁵
(MAURIAC, 1927, p. 26).

Neste trecho, o narrador dá voz à personagem por meio do monólogo interior, mas, em seguida, alterna para a focalização interna para dar prosseguimento aos seus questionamentos. O emprego do pronome “*nous*” pode tanto ser compreendido como uma tentativa de imergir o leitor na angústia da protagonista, concentrando, por um instante, narrador, personagem e narratário, quanto desvelar a cumplicidade do narrador, fazendo da alternância um artifício, uma pausa da narrativa para propor uma reflexão que universaliza o sentimento da personagem. Outro exemplo em que a primeira pessoa do plural é flagrada chama a atenção pela forma como o pronome foi empregado: “*Thérèse songeait que les êtres nous deviennent supportables dès que nous sommes sûrs de pouvoir les quitter.*”⁴⁰⁶ (MAURIAC, 1927, p. 172). Embora o pensamento de Thérèse seja transposto à maneira de um aforismo, contribuindo para uma certa generalização da impressão individual, o verbo “*songer*” faz com que se descarte a inclusão do narrador no interior desse “grupo”. Logo, neste caso, o pronome sujeito e o pronome complemento “*nous*” se referem à heroína, excedendo a focalização interna. Desse modo, a intervenção do narrador se configura, majoritariamente, de maneira articulada ao pensamento da protagonista. Um dos poucos momentos em que não há ambiguidade, Thérèse se recusa a retratar uma lembrança que se impõe involuntariamente:

⁴⁰⁵ “‘Ah!’, cisma Teresa, ‘ele não compreenderá. Será preciso recomeçar tudo do princípio...’ Onde fica o começo de nossos atos? Nosso destino, quando o queremos isolar, é semelhante a essas plantas que é impossível arrancar com todas as raízes. Teresa remontará a infância? Mas a própria infância é um fim, é uma consequência.” (MAURIAC, 2002, p. 32).

⁴⁰⁶ “Teresa cismava que os outros se tornam suportáveis desde que estamos certos de poder deixá-los”. (MAURIAC, 2002, p. 141).

*Ici, Thérèse hésite; s'efforce de détourner sa pensée de ce qui se passa dans la maison d'Argelouse, le surlendemain du départ de Jean: 'Non, non, songe-t-elle, cela n'a rien à voir avec ce que je devrai tout à l'heure expliquer à Bernard; je n'ai pas de temps à perdre sur des pistes qui ne mènent à rien.' Mais la pensée est rétive; impossible de l'empêcher de courir où elle veut: **Thérèse n'anéantira pas dans son souvenir ce soir d'octobre.** Au premier étage, Bernard se déshabillait; Thérèse attendait que la bûche fût tout à fait consumée pour le rejoindre – heureuse de demeurer seule un instant: que faisait Jean Azévédo à cette heure?⁴⁰⁷ (MAURIAC, 1927, p. 98-99, grifo nosso).*

A distinção clara entre a voz do narrador e o pensamento da personagem corrobora a representação da emergência do inconsciente, tendo em vista o narrador fazer uso da focalização interna nos trechos destacados em negrito para reforçar a espontaneidade do pensamento, confirmando que não há nenhuma motivação consciente para resgatar tal lembrança, ao mesmo tempo em que elucida seu registro efetivo. Nestas focalizações, portanto, voz do narrador e pensamento da personagem não se confundem, semelhantemente às duas orações com focalização zero, antecedendo os trechos destacados, que não permitem serem interpretadas pela focalização interna sobre a protagonista em função do conhecimento sobre os estados de consciência não tão evidentes para ela mesma, como a hesitação e a falta de controle sobre o próprio pensamento. Outrossim, na oração que sucede o segundo trecho em negrito, verifica-se o retorno do discurso indireto livre na focalização interna, causando a ambiguidade. Mais adiante, uma nova intervenção se destaca pelo emprego da segunda pessoa do singular direcionada à protagonista:

*Thérèse a tort de chasser le souvenir de la scène qui éclata entre le frère et la soeur. **Cet homme capable de prendre rudement les poignets d'une petite fille exténuée, de la traîner jusqu'à une chambre du deuxième, d'en verrouiller la porte, c'est ton mari, Thérèse: ce Bernard qui, d'ici deux heures, sera ton juge.***⁴⁰⁸ (MAURIAC, 1927, p. 102, grifo nosso).

Esse tratamento por “tu” ocorre apenas até o final do parágrafo ao qual pertence o trecho e estreita de tal forma a relação do narrador com a heroína como se se tornasse outra personagem do enredo. Do mesmo modo que o uso da primeira pessoa do plural, o uso da segunda do singular, embora pontual, reforça a cumplicidade do narrador, além de essa

⁴⁰⁷ “Aqui, Teresa hesita. Esforça-se por afastar seu pensamento do que se passou na casa de Argelouse, dois dias depois da partida de João: ‘Não, não, isso nada tem que ver com o que deverei explicar daqui a pouco a Bernardo; não tenho tempo a perder em pistas que não conduzem a nada’. Mas o pensamento é teimoso; impossível impedi-lo de correr para onde queira: Teresa não aniquilará na lembrança aquela noite de outubro. No andar térreo, Bernardo despia-se; Teresa esperava que o pau de lenha estivesse inteiramente consumido para ir ter com ele, - feliz por permanecer sozinha um instante: que fazia João Azevedo àquela hora?”. (MAURIAC, 2002, p. 87).

⁴⁰⁸ “Teresa inutilmente repele a lembrança da cena que explodiu entre o irmão e a irmã. Aquele homem capaz de segurar brutalmente os punhos da moça extenuada, de arrastá-la até um quarto de cima, de trancar a porta, é teu marido, Teresa: esse Bernardo que daqui a duas horas será teu juiz”. (MAURIAC, 2002, p. 90).

proximidade concorrer para a complexidade da personagem. Por outro lado, a possibilidade de considerar este comentário do narrador como uma fala da protagonista advertendo a si mesma mantém a ambiguidade da perspectiva.

No que diz respeito à focalização interna em personagens secundárias, o procedimento é empregado apenas em alguns momentos, dadas as numerosas falas hipotéticas e aquelas reproduzidas pela memória de Thérèse na forma do discurso direto livre. Na seguinte passagem, por exemplo, revela-se o que se passa na consciência de M. Victor de la Trave, de modo que a focalização se evidencia pelo verbo “*se rappeler*”: “*du fond de cette fortune où il avait fait son trou, quel voyage d’amour se rappelait ce vieil homme, soudain, quelles heures bénies de sa jeunesse amoureuse ?*”⁴⁰⁹ (MAURIAC, 1927, p. 68). Diante da necessidade de distanciar Anne do jovem Jean Azévêdo, os pais decidem fazer uma viagem com a filha, desencadeando um sentimento de nostalgia em Victor que se recorda de sua viagem de núpcias. A focalização, portanto, pode se justificar pela demonstração de que Anne herda a alma simples de seu pai que, no entanto, diferencia-se bastante da “*race aveugle, [...] la race implacable des simples [...]*”⁴¹⁰ (MAURIAC, 1927, p. 40) de seu meio-irmão, Bernard e de sua mãe, incapazes de se entregarem a qualquer sentimento verdadeiro, a qualquer fantasia, principalmente no que concerne ao amor. A focalização interna recai igualmente sobre Bernard no trecho a seguir:

*Thérèse relisait souvent ces pages et n’en attendait point d’autres. [...] Diverses ‘postes restantes’ leur avaient fait parvenir à Paris ce paquet de lettres, car ils avaient brûlé plusieurs étapes: ‘pressés, disait Bernard, de retrouver leur nid’ – mais au vrai parce qu’ils n’en pouvaient plus d’être ensemble: lui périssait d’ennui loin de ses fusils, de ses chiens, de l’auberge où le Picon grenadine a un goût qu’il n’a pas ailleurs; et puis cette femme si froide, si moqueuse, qui ne montre jamais son plaisir, qui n’aime pas causer de ce qui est intéressant!... Pour Thérèse elle souhaitait [...]*⁴¹¹ (MAURIAC, 1927, p. 50).

Este trecho, iniciado com focalização zero, introduz a voz de Bernard por meio do discurso direto livre, seguido de uma intervenção do narrador, destacada pelo uso da expressão “na verdade”. A partir dos dois pontos o narrador mergulha gradativamente na consciência da personagem, elencando as razões do seu tédio e a partir de “e depois aquela

⁴⁰⁹ “Do fundo da sua riqueza, onde se instalara, que viagem de amor recordava subitamente aquele velho, que horas abençoadas de sua juventude amorosa?”. (MAURIAC, 2002, p. 63).

⁴¹⁰ “Raça cega [...] raça implacável dos simples” (MAURIAC, 2002, p. 41).

⁴¹¹ “Teresa relia muitas vezes essas páginas e não esperava outras. [...] Diversas postas-restaurantes tinham feito chegar a Paris aquele maço de cartas, pois eles tinham passado sem parar por muitos lugares; ‘com pressa de voltar ao ninho’, dizia Bernardo – mas na verdade porque já não suportavam andar juntos: ele morria de tédio longe das suas espingardas, dos seus cães, da estalagem em que o Picon grandine tem um gosto diferente do de qualquer outro lugar; e depois, aquela mulher tão fria e sarcástica que nunca revela o seu prazer e não gosta de conversar sobre coisas interessantes!... Quanto a Teresa [...]”. (MAURIAC, 2002, p. 48-49).

mulher reproduz o que poderia ser a reprodução do seu pensamento, por meio do discurso indireto livre, marcado pelo ponto de exclamação e pelas reticências. Todavia, a partir de “mas na verdade”, considerando a insatisfação que começava a se manifestar na protagonista, poderia marcar a alternância para a focalização interna sobre ela.

Esta mesma porosidade entre as focalizações ocorre com relação à Anne: “*Thérèse observait Anne, ce corps immobile et sans âme. [...] Un sourire parfois errait sur ses lèvres, au souvenir d’une parole entendue, d’une caresse reçue, à l’époque où dans une cabane de brandes, la main trop forte de Jean Azévédo déchirait un peu sa blouse.*”⁴¹² (MAURIAC, 1927, p. 71-72). Neste excerto, o emprego do verbo “*souvenir*” e os detalhes da lembrança demandam que a focalização interna esteja sobre Anne, contudo, o narrador descreve Thérèse a observá-la, o que possibilita a interpretação de que a lembrança, iniciada pelo sorriso de Anne, é intuída pela heroína, desvelando, ao mesmo tempo, os pensamentos involuntários da jovem. Em ambas as focalizações não há traços de distorção da realidade, ao contrário, apresentam com objetividade a visão de cada um, sendo um procedimento resultante, portanto, da visão de mundo da heroína.

Em se tratando, ainda, de uma focalização interna sobre Bernard, a simples menção à Mme de la Trave faz com que sua voz se sobreponha ao pensamento do filho, reduzido ao eco dessa voz.

*[...] Bernard était fier d’avoir réussi ce redressement ; tout le monde d’ailleurs, à propos de Thérèse, s’était trompé – jusqu’à Mme de la Trave qui, d’habitude, avait si vite fait de juger son monde. C’est que les gens, maintenant, ne tiennent plus assez compte des principes ; ils ne croient plus au péril d’une éducation comme celle qu’a reçue Thérèse ; un monstre, sans doute ; tout de même on a beau dire : si elle avait cru en Dieu... la peur est le commencement de la sagesse. Ainsi songeait Bernard.*⁴¹³ (MAURIAC, 1927, p.133, grifo nosso).

O trecho em destaque, pelo seu conteúdo, está associado à consciência de Mme de la Trave, muito mais do que a de Bernard ou a um comentário do narrador, devido a essa preocupação com a formação de Thérèse que, acima de tudo, não teve mãe, modelo exemplar da casta burguesa. O pronome “*on*” denota uma marca do seu discurso, uma vez que fala em

⁴¹² “Teresa observara Ana, corpo imóvel e sem alma. [...] Por vezes um sorriso errava-lhe os lábios, à lembrança de uma palavra escutada, de uma carícia recebida, no tempo em que, numa cabana de urzes, a mão forte de João Azevedo rasgava um pouco sua blusa”. (MAURIAC, 2002, p. 66).

⁴¹³ “[...] Bernard sentia-se orgulhoso de ter conseguido essa reeducação; todo mundo pode se enganar: aliás, todo mundo se enganara a respeito de Teresa – até a sra. De la Trave, que em geral julgava tão facilmente as pessoas de sua roda. É que hoje em dia as pessoas já não fazem muito caso dos princípios; não acreditam mais no perigo de uma educação como a recebida por Teresa. Um monstro, sem dúvida; entretanto, por mais que se diga: se ela acreditasse em Deus... o medo é o começo da sabedoria. Assim cismava Bernardo.” (MAURIAC, 2002, p. 112).

nome da família e da sociedade, da moral, responsabilizando a “má” educação, a descrença da nora e seu desligamento de Deus como a causa de sua “monstruosidade”. Após os dois pontos e as reticências a ambiguidade se desfaz progressivamente, como se “se ela acreditasse em Deus...” pertencesse à Mme de la Trave e “o medo é o começo da sabedoria” a Bernard, dada a indicação narrativa da oração posterior “assim pensava Bernard”, confirmando o retorno da focalização interna sobre ele.

Com relação às cartas incorporadas ao romance, três são escritas por Anne e a quarta por Bernard, todas destinadas à Thérèse, durante a lua de mel do casal nos lagos italianos. As cartas são destacadas em itálico e por uma linha em branco na sequência da narrativa. As duas primeiras são iniciadas pelas reticências e todas elas terminam por esta mesma pontuação, sugerindo que apenas alguns trechos são transpostos no romance, sendo intercaladas por um pequeno parágrafo que dá continuidade à narração. Uma segunda parte da terceira carta é retomada após oito páginas. A consequente hibridez do texto se mostra como um artifício para introduzir a voz de Anne na narrativa sem que seja necessário focá-la internamente, haja vista a simplicidade de sua alma, o que torna inverossímil o aprofundamento de sua consciência. Os sentimentos e as experiências descritas pela jovem se limitam à fantasia, à ilusão, todavia constituem a realidade menos deturpada de toda a narrativa, despertando a protagonista para uma felicidade ingênua, certo, mas verdadeira: “*chérie, quel est donc ce bonheur que tu possèdes aujourd’hui et que je ne connais pas encore, pour que la seule approche en soit un tel délice ?*”⁴¹⁴ (MAURIAC, 1927, p. 53). Desse modo, Bernard não é o único obstáculo para que a heroína não se entregue sinceramente ao amor; ela tem necessidade de algo que desconhece, além de o romance sugerir que o “amor puro”, tal como o vivencia Anne, está reservado àqueles que apresentam a mesma pureza de alma, de forma que o sentimento existe apenas porque a ingenuidade permite acreditar vivenciá-lo. A busca pelo amor por Thérèse se perde em uma busca incessante por algo indeterminado.

Em virtude dessas considerações, do mesmo modo que o narrador de *Berlin Alexanderplatz*: “esclarece, explica e oculta, critica, ironiza, avalia as personagens, sua vida passada, olha para o futuro”, de acordo com Sousa (1997, p. 41) sem, para tanto, construir retratos psicológicos e estruturar a coerência da obra nas análises dos comportamentos das personagens, compreendemos que Mauriac, à sua maneira, compõe o romance, ora estudado, a partir de um narrador que, em certa medida, organiza a narrativa de maneira semelhante.

⁴¹⁴ “Querida, qual é, pois, essa felicidade que você possui hoje e que não conheço ainda, e de que a simples aproximação já é uma delícia?”. (MAURIAC, 2002, p. 51).

A recusa do psicologismo, segundo quesito pontuado por Döblin (1995), resulta da associação do primeiro com o terceiro, isto é, a despersonalização do narrador por meio da perspectiva múltipla com a narração por si mesma, a partir de imagens justapostas. Logo, se o narrador não intervém na maior parte do tempo e, nos momentos em que isso ocorre as intervenções atendem às condições mencionadas acima, bem como se os fatos são estruturados em função da própria narração, não há espaço para a descrição psicológica da personagem, além de ambos anularem a causalidade, “base para o enredo tradicional”, conforme Rosenfeld (1969, p. 84), desconstruindo, ainda, “as relações [...] cronológicas e a coerência espacial”, segundo Fleischer (2002, p. 148). A causalidade, sobretudo, corrobora a ideia de que a personagem está fadada a um determinado destino e, por isso, nas narrativas causais, o indivíduo tende a obedecer um determinado perfil que encadeia suas ações e suas respectivas consequências.

Em suma, se o espaço, o tempo e a causalidade ancoram a ficcionalização da realidade, atuando no seu delineamento externo, de acordo com Rosenfeld (1969), conseqüentemente, a neutralização desses elementos repercute, também, na constituição da personagem, dando origem a fragmentação do indivíduo no romance.

5.2.2. Retrato psicológico *versus* “psicologia do ilogismo”

Considerando que no século XIX, o “*portrait*” caracterizou a escrita de Balzac, um dos principais romancistas da França neste período, a ponto de criar não apenas personagens coerentes, mas “*des types humains puissamment dessinés*”⁴¹⁵, segundo Lagarde e Michard (1985, p. 303), fazendo incidir traços psicológicos sobre a aparência física, de modo que “*leurs vêtements, leur visage, leur comportement, révèlent leur caractère, leurs vices ou leurs passions.*”⁴¹⁶ (LAGARDE; MICHARD, 1985, p. 306). Este procedimento realista responde ao intuito do escritor de apreender o mecanismo interno que rege a sociedade da época, sendo conseqüente, portanto, a associação da maneira como as experiências são vividas em âmbito social aos traços psicológicos individuais. Assim, o retrato definia o caráter das personagens, e dava indícios do seu percurso no enredo, tornando, algumas vezes, seu comportamento previsível, como, por exemplo, sugere o *portrait* de Vautrin, indivíduo capaz de qualquer atrocidade para conseguir o que deseja, presente na obra *Le père Goriot* (1834).

⁴¹⁵ “Tipos humanos potencialmente desenhados” (Tradução nossa).

⁴¹⁶ “Suas roupas, seu rosto, seu comportamento, revelavam sua personalidade, seus vícios ou suas paixões.” (Tradução nossa).

*Il avait les épaules larges, le buste bien développé, les muscles apparents, des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent. Sa figure, rayée par des rides prématurées, offrait des signes de dureté que démentaient ses manières souples et liantes. Sa voix de basse-taille, en harmonie avec sa grosse gaieté, ne déplaisait point. Il était obligeant et rieur. [...] Il savait ou devinait les affaires de ceux qui l'entouraient, tandis que nul ne pouvait pénétrer ni ses pensées ni ses occupations. Quoiqu'il eût jeté son apparente bonhomie, sa constante complaisance et sa gaieté comme une barrière entre les autres et lui, souvent il laissait percer l'épouvantable profondeur de son caractère.*⁴¹⁷ (BALZAC, 1961, p. 36-38).

Em *Thérèse Desqueyroux*, algumas caracterizações tomam a forma de um *portrait*, uma vez que o caráter da personagem é traçado por meio de adjetivos e da descrição de alguns comportamentos e gostos, fazendo-se necessário para caracterizar as personagens secundárias, comumente tipificadas nos romances mariaquianos. Dentre elas, o antagonista Bernard, bastante satisfeito consigo mesmo, além de ser “*le plus précis des hommes, ce Bernard*”⁴¹⁸ (MAURIAC, 1927, p. 25).

*Bernard Desqueyroux avait hérité de son père, à Argelouse, une maison voisine de celle des Larroque ; on ne l'y voyait jamais avant l'ouverture de la chasse et il n'y couchait qu'en octobre, ayant installé non loin sa palombière. L'hiver, ce garçon raisonnable suivait à Paris des cours de droit ; l'été, il ne donnait que peu de jours à sa famille : Victor de la Trave l'exaspérait, que sa mère, veuve, avait épousé 'sans le sou' et dont les grandes dépenses étaient la fable de Saint-Clair. Sa demi-soeur Anne lui paraissait trop jeune alors pour qu'il pût lui accorder quelque attention. Songeait-il beaucoup plus à Thérèse ? Tout le pays les mariait parce que leurs propriétés semblaient faites pour se confondre et le sage garçon était, sur ce point, d'accord avec tout le pays. Mais il ne laissait rien au hasard et mettait son orgueil dans la bonne organisation de la vie: 'On n'est jamais malheureux que par sa faute...', répétait ce jeune homme un peu trop gras.*⁴¹⁹ (MAURIAC, 1927, p. 33).

⁴¹⁷ “Ombros largos, busto bem desenvolvido, músculos aparentes, mãos grandes, quadradas e fortemente marcadas nas falanges por feixes de pelos cerrados de um vermelho ardente. Seu rosto, riscado de rugas prematuras, oferecia sinais de dureza desmentidos por suas maneiras desembaraçadas e afáveis. Sua voz de barítono, em harmonia com sua jovialidade ruidosa, não era nada desagradável. Era prestimoso e risonho. [...] Ele sabia ou adivinhava os problemas dos que o cercavam, enquanto ninguém conseguia penetrar seus pensamentos ou ocupações. Embora erigisse sua aparente bonomia, sua constante complacência e sua alegria como barreira entre os outros e ele, muitas vezes deixava que se entrevisse a terrível profundidade de seu caráter.” (BALZAC, 2002, p. 40-41).

⁴¹⁸ “O mais exato dos homens, aquele Bernardo [...]” (MAURIAC, 2002, p. 31).

⁴¹⁹ “Bernardo Desqueyroux herdara do pai, em Argelouse, uma casa na vizinhança dos Larroque; nunca era visto ali antes do começo das caçadas e só dormia lá em outubro, tendo instalado perto as suas armadilhas. No inverno, esse rapaz ajuizado cursava em Paris a Escola de Direito; no verão ficava apenas poucos dias com a família: irritava-o aquele Victor de la Trave, sem níquel, com quem sua mãe viúva se casara e cujas grandes despesas eram o assunto de Saint-Clair. Sua meia-irmã Ana parecia-lhe então muito criança para que ele lhe desse um pouco de atenção. Pensaria mais em Teresa? Toda a gente os casava, porque suas propriedades pareciam feitas para se confundir, e o rapaz ajuizado, nesse ponto, estava de acordo com toda a gente. Mas não deixava nada ao caso e orgulhava-se da boa organização de sua vida: ‘Somos infelizes somente por nossa culpa...’, repetia esse rapaz um tanto gordo demais.” (MAURIAC, 2002, p. 36-37).

O narrador onisciente não se preocupa em especificar a aparência física, à maneira de Balzac, embora apresente algum traço característico das personagens, como, por exemplo, “um tanto gordo demais” que, neste caso, reenvia à simplicidade do seu ser que se sacia com a satisfação de necessidades básicas como se alimentar, evidenciada nesta passagem: “[...] *l’approche de la mort avait accru merveilleusement le goût qu’il avait des propriétés, de la chasse, de l’ automobile, de ce qui se mange e de ce qui se boit: la vie, enfin!*”⁴²⁰ (MAURIAC, 1927, p. 131). Narrada com a focalização interna sobre a protagonista, esta passagem é encerrada de forma irônica para enaltecer a pequenez da vida de pessoas como Bernard, resumida em satisfazer pequenos desejos. Esse traço físico caracteriza, ainda, o caráter ordinário da personagem, visto, em outro momento do romance, o narrador revelar, a partir da focalização interna sobre Thérèse, que tanto os burgueses quanto os camponeses do vilarejo se fraternizam por compartilharem do “*goût commun de la terre, de la chasse, du manger et du boire*”⁴²¹ (MAURIAC, 1927, p. 82, grifo nosso). Portanto ser “um tanto gordo demais” sugere que Bernard, apesar de sua origem e formação, não se distingue por qualidades admiráveis, mas é previsível e entediante, dispondo de uma personalidade restrita às características mencionadas: estudante de direito, amante da caça, sensato, ajuizado, organizado, orgulhoso e acredita poder controlar o destino.

Aliás, essa ideia de que os acontecimentos dependem unicamente das escolhas: “somos infelizes somente por nossa culpa”, contrapõe-se plenamente à premissa de Döblin de que a racionalização das ações é insuficiente para sustentar os motivos que levam uma personagem a agir de determinada maneira, tornando-se infeliz, por exemplo. Esta mesma afirmação é retomada em outro episódio no qual a protagonista focalizada internamente continua a determinar com precisão os traços da personalidade do marido, logo após ter sido obrigada a permanecer na casa de Argelouse: “[...] *ce soir, Bernard avait le sentiment de sa force; il dominait la vie. Il admirait qu’aucune difficulté ne résiste à un esprit droit et qui raisonne juste; même au lendemain d’une telle tourmente, il était prêt à soutenir que l’on n’est jamais malheureux, sinon par sa faute.*”⁴²² (MAURIAC, 1927, p. 131). Este excerto apresenta uma peculiaridade em termos de foco narrativo, ocorrendo algumas vezes no decorrer do romance e pode ser interpretado de duas maneiras: com a focalização interna

⁴²⁰ “A aproximação da morte aumentara maravilhosamente o amor que sentia pelas propriedades, pela caça, pelo automóvel, pelo que se come e se bebe; a vida, enfim.” (MAURIAC, 2002, p. 110-111).

⁴²¹ “Gosto comum da terra, da casa [sic], do comer e do beber” (MAURIAC, 2002, p. 74). A tradução correta do substantivo “*chasse*” é caça.

⁴²² “[...] esta noite, porém, Bernardo tinha o sentimento de sua força; dominava a vida. Admirava-se de que nenhuma dificuldade resiste a um espírito reto e que raciocina bem; mesmo depois da tormenta, estava pronto a sustentar que nunca somos desgraçados, a não ser por nossa culpa.” (MAURIAC, 2002, p. 110).

sobre Bernard ou, a mais provável, com a focalização sobre Thérèse cuja consciência se ocupa em deduzir o sentimento e os pensamentos do marido em razão do seu comportamento naquela noite, bem como em razão de sua inevitável previsibilidade.

Traços psicológicos são flagrados na caracterização de Bernard até mesmo quando o narrador está imerso na consciência da protagonista: “*oui, de la bonté, et aussi une justesse d'esprit, une grande bonne foi ; il ne parle guère de ce qu'il ne connaît pas ; il accepte ses limites. Adolescent, il n'était point si laid, cet Hippolyte mal léché moins curieux des jeunes filles que du lièvre qu'il forçait dans la lande...*”⁴²³ (MAURIAC, 1927, p. 35). Neste excerto, o interesse pela caça é reforçado e a “clareza de espírito”, atribuída à formação de um feitio moral correto, mas muito limitado ao dever ser. Seu comportamento diante das mulheres sugere, de antemão, o tratamento para com sua esposa, agindo de maneira indiferente e instintiva, como um animal que apenas tem necessidade de satisfazer o seu prazer.

Em vários outros momentos da narrativa, Bernard é analisado psicologicamente e esse tratamento da personagem pode ser justificado pela mediocridade de sua existência, ou seja, sua alma estreita é passível de ser fixada em um *portrait*, além de a tipificação se mostrar como a forma mais adequada de apreender seu modo de ser, criando um contraste com a heroína. Em contrapartida, os comentários do narrador a respeito da personalidade das personagens, por vezes, são direcionados menos para a análise que para a problematização de determinadas formas de ser e agir, pelo viés da ironia, como por exemplo, neste trecho: “*Rien n'est vraiment grave pour les êtres incapables d'aimer: parce qu'il était sans amour, Bernard n'avait éprouvé que cette sorte de joie tremblante, après un grand péril écarté [...]*”⁴²⁴ (MAURIAC, 1927, p. 131). Por conseguinte, a indiferença à gravidade das situações não está ligada ao caráter seguro da personagem, mas o narrador sugere que seres incapazes de amar são proporcionalmente incapazes de sofrer, incidindo, ainda, na capacidade de viver sincera e profundamente um sentimento esteja ele associado ao prazer ou à dor.

No que se refere à composição das personagens complexas do romance, isto é, Thérèse e Jean Azévédo, verificamos um processo que apresenta traços comuns àqueles utilizados por Döblin se considerarmos, de acordo com Sousa (1997, p. 35), que: “enquanto os escritores antes descreviam e analisavam os estados de alma de seus heróis (Musil, Schnitzler), Döblin

⁴²³ “Sim, bondade, e também clareza de espírito, grande boa-fé; quase que só conversa sobre aquilo que sabe; reconhece os seus limites. Quando adolescente, não era tão feio, esse Hipólito mal envernizado – menos interessado pelas moças do que pela lebre que perseguia na lande...” (MAURIAC, 2002, p. 38).

⁴²⁴ “Nada é realmente grave para os seres incapazes de amar; porque era sem amor, Bernardo não tinha experimentado senão essa espécie de alegria trêmula, após um grande perigo afastado [...]”. (MAURIAC, 2002, p. 110).

usa todos os meios narrativos conjuntamente para apresentá-los.” Embora obedeça ao rigor da forma e da ordem, Mauriac articula, igualmente, as categorias narrativas para apresentar seus heróis ao longo do romance. Para Raimond (1985, p. 449) a constituição da heroína se fundamenta no que ele designa “*psychologie de l’illogisme*”⁴²⁵, centrada na rejeição das relações causais e na exclusão de uma “*vision mécaniste de l’âme*”⁴²⁶. Logo, a análise do modo como esse repúdio e essa exclusão se sucedem na narrativa contribui para o percurso de nossa pesquisa.

A introdução de Jean Azévêdo no romance, personagem secundária, mas complexa, não passa pela via do psicologismo, ao contrário, o narrador faz conhecer as personagens por meio das impressões de Thérèse, exteriorizadas, sem nenhuma ambiguidade, a partir do monólogo interior:

« [...] *Était-il beau ? Un front construit – les yeux veloutés de sa race – de trop grosses joues – et puis ce qui me dégoûte dans les garçons de cet âge: des boutons, les signes du sang en mouvement; tout ce qui suppure; surtout ces paumes moites qu’il essuyait avec un mouchoir, avant de vous serrer la main. Mais son beau regard brûlait; j’aimais cette grande bouche toujours un peu ouverte sur des dents aiguës: gueule d’un jeune chien qui a chaud. [...]* »⁴²⁷ (MAURIAC, 1927, p. 85).

Considerando os traços físicos acentuados, o jovem se caracteriza pelo excesso: os olhos aveludados, as bochechas enormes, o florescimento dos vícios implicado na observação das espinhas, do sangue em movimento e do ato natural e pontual de supurar, a transpiração excessiva nas mãos, o olhar inflamado, a boca grande, os dentes afiados e, por fim, todos esses excessos se condensam na metáfora deformante do focinho de um cachorro que sente calor. A protagonista tem aproximadamente dez anos a mais que Jean, no entanto, não é apenas a sua vitalidade que lhe chama a atenção, ela é atraída por um senso de inquietação inexistente no meio em que vive. Destarte, a deformação engendrada pela metáfora atende com precisão à expressão de uma sede, uma afobação em viver o que se há para viver, apreendida por Thérèse e expressa sem nenhum apontamento à maneira de ser de Jean Azévêdo, mas, unicamente, por meio da linguagem.

Em outra descrição, a heroína é mais direta ao apontar características de Jean Azévêdo, como a avidez e a inteligência: “« *Cette avidité d’un jeune animal, cette intelligence*

⁴²⁵ “Psicologia do ilogismo” (Tradução nossa).

⁴²⁶ “Repudia as relações de causa e efeito, exclui uma visão mecanicista da alma.” (Tradução nossa).

⁴²⁷ “[...] Era belo? Uma testa marcada – os olhos aveludados da sua raça, faces demasiado gordas – e depois aquilo que me desagradava nos moços dessa idade: espinhas, sinal de sangue em movimento; tudo o que supura; sobretudo essas palmas da mão úmidas, que ele enxugava com o lenço, antes de me apertar a mão. Mas o seu belo olhar ardia; agradava-me aquela grande boca sempre um pouco aberta sobre os dentes agudos; goela de cão novo que sente calor. [...]” (MAURIAC, 2002, p. 76-77).

*dans un seul être, cela me paraissait si étrange que je l'écoutais sans l'interrompre. [...] »*⁴²⁸ (MAURIAC, 1927, p. 87). Entretanto, verifica-se a insistência na animalização, isto é, no uso da deformação para captar o atributo mais essencial da personalidade da personagem, sem desumanizá-la. A animalização, neste caso, impele, de modo imprevisível, à humanidade que se desprende do jovem, tão sufocada por todos os demais. Em um terceiro momento, ocorre, ainda, a seguinte descrição: “« [...] *Jean Azévédo allait tête nue; je revois cette chemise ouverte sur une poitrine d'enfant, son cou trop fort. Ai-je subi un charme physique? Ah! Mon Dieu, non! Mais il était le premier homme que je rencontrais et pour qui comptait, plus que tout, la vie de l'esprit.[...]* »”⁴²⁹ (MAURIAC, 1927, p. 89). Desta forma, a protagonista determina, objetiva e progressivamente, os contornos físicos e psicológicos do jovem, sendo que esta objetividade passa a revelar muito mais sobre a sua própria personalidade, isto é, Thérèse não é uma mulher que se deixa levar pela aparência física, por especulações, mas se posiciona diante das pessoas e dos fatos, haja vista Jean Azévédo não se restringir a um judeu, tuberculoso e cobiçoso, como pensa Bernard. Ademais, a “atração” sentida pela heroína advém, antes de tudo, de uma identificação, pois, para ela, a vida do espírito e o intelecto contam, de forma semelhante, acima de todas as coisas.

No que concerne à personagem principal, embora o narrador especifique alguns traços mínimos de seu rosto, destacando uma única característica de sua personalidade, Thérèse não é enquadrada em um *portrait*: “*car un mari doit être plus instruit que sa femme; et déjà l'intelligence de Thérèse était fameuse; un esprit fort, sans doute... mais Bernard savait à quelles raisons cède une femme [...]*”⁴³⁰ (MAURIAC, 1927, p. 33-34); “[...] *Bernard Desqueyroux, après quelques voyages 'fortement potassés d'avance' en Italie, en Espagne, aux Pays-Bas, épouserait la fille la plus riche et la plus intelligente de la lande [...]*”⁴³¹ (MAURIAC, 1927, p. 34). Assim, enquanto o enfoque em Bernard está voltado para a sua certeza, Thérèse é caracterizada pela inteligência, um dos motivos de sua complexidade, pois a inteligência é uma capacidade que pode se manifestar de diferentes formas, sendo direcionada para diferentes fins, no romance, delimita a sua identificação com Anne: “*Anne*

⁴²⁸ “Essa avidez de animal jovem e essa inteligência em uma só criatura, tudo isso me parecia tão estranho que eu escutava sem interrompê-lo. [...]” (MAURIAC, 2002, p. 78).

⁴²⁹ “[...] João caminhava de cabeça descoberta; revejo a camisa desabotoada sobre o peito de criança, o pescoço demasiado gordo. Terei experimentado um encantamento físico? Ah, meu Deus, não! Ele era o primeiro homem que eu encontrava para quem a vida do espírito importava mais do que tudo[...].” (MAURIAC, 2002, p. 80).

⁴³⁰ “[...] porque o marido deve ser mais instruído que a mulher; e a inteligência de Teresa já era famosa; um espírito forte, não havia dúvida... Mas Bernardo sabia quais as razões a que a mulher cede[...].” (MAURIAC, 2002, p. 37).

⁴³¹ “[...] depois de algumas viagens ‘perfeitamente preparadas com antecedência’ na Itália, na Espanha e na Holanda, Bernardo Desqueyroux se casaria com a miça mais rica e mais inteligente da lande [...]” (MAURIAC, 2002, p. 37).

*avait-elle un seul des goûts de Thérèse? Elle haïssait la lecture, n'aimait que coudre, jacasser et rire. Aucune idée sur rien, tandis que Thérèse dévorait du même appétit les romans de Paul de Kock, les Causeries du lundi, l'Histoire du Consulat [...]*⁴³² (MAURIAC, 1927, p. 36). Neste trecho, por exemplo, o narrador apresenta um *portrait* ambíguo em função do contraste estabelecido: enquanto as características de Anne tipificam seu caráter, a negação dessas mesmas características exprime sobre a personalidade de Thérèse, tornando os contornos de sua alma cada vez mais indefiníveis.

Em contrapartida, se a inteligência é o que a separa de sua melhor amiga é, também, o que a aproxima dos assuntos que envolvem a propriedade, distinguindo-a das demais mulheres do vilarejo: *“lorsqu’après les longs repas, sur la table desservie on apporte l’alcool, Thérèse était restée souvent avec les hommes, retenue par leurs propos touchant les métayers, les poteaux de mine, la gemme, la térébenthine. Les évaluations de propriétés la passionnaient.”*⁴³³ (MAURIAC, 1927, p. 41). Contudo, esse gosto pela propriedade se dissolve completamente na busca incessante por algo que ela não consegue determinar, portanto não se trata de uma característica que a define, pelo contrário, demarca o seu processo de evolução, negando a ideia de personalidade “acabada” e, conseqüentemente, da distinção e do conhecimento pleno dos traços que a constituem.

Em diferentes períodos da vida de Thérèse, “o narrador mostra um mundo deformado a partir da óptica pessoal do protagonista, sem intervir nos acontecimentos e fatos com comentários ou análises psicológicas que poderiam afetar a autonomia do sucedido no texto”, conforme Fleischer (2002, p. 150), ao comentar a respeito de uma novela de Georg Heym cuja composição é associada à forma narrativa estabelecida por Döblin. Outrossim, visto os capítulos segundo ao oitavo transcorrem no espaço psicológico da personagem as poucas passagens que a descrevem externamente enfatizam a sua ação, como na passagem seguinte em que ela se encontra imersa em uma reflexão angustiada: *“Thérèse, les sourcils froncés, une main sur ses yeux, cherche à se souvenir.”*⁴³⁴ (MAURIAC, 1927, p. 41). Esse posicionamento do narrador corrobora para a indefinição da personagem, uma vez que não se concentra em descrever direta e precisamente o seu ser, mas o modo de resistir à existência.

⁴³² “Teria Ana um só dos gostos de Teresa? Detestava a leitura, só gostava de coser, tagarelar, rir. Nenhuma ideia sobre qualquer coisa de Paul de Kock, as Causeries du lundi, L’Histoire du Consulat [...]” (MAURIAC, 2002, p. 39).

⁴³³ “Quando, após os longos jantares, surge o álcool na mesa vazia, muitas vezes Teresa ficava com os homens, presa às suas conversações sobre rendeiros, postes de mina, terebintina, pez. As avaliações de propriedade apaixonavam-na.” (MAURIAC, 2002, p. 42-43).

⁴³⁴ “Sobrancelhas franzidas, mãos nos olhos, Teresa procurava lembrar-se.” (MAURIAC, 2002, p. 42).

No que concerne à infância, a reconstituição dos dias passados com Anne a fim de elucidar sua influência para a decisão de Thérèse de se casar com Bernard, por consequência, evidencia a afinidade que as unia, apesar das preferências que as separavam, como o gosto pela leitura, por Thérèse, e da caça, por Anne. Na passagem abaixo, o narrador resgata a disposição de espírito de Thérèse por meio da reconstituição da paisagem, concentrada na primeira oração, onde a voz do narrador e o pensamento da heroína se encontram dissolvidos.

*Même au crépuscule, et lorsque déjà le soleil ne rougissait plus que le bas des pins et que s'acharnait, tout près du sol, une dernière cigale, la chaleur demeurait stagnante sous les chênes. Comme elles se fussent assises au bord d'un lac, les amies s'étendaient à l'orée du champ. Des nuées orageuses leur proposaient de glissantes images; mais avant que Thérèse ait eu le temps de distinguer la femme ailée qu'Anne voyait dans le ciel, ce n'était déjà plus, disait la jeune fille, qu'une étrange bête étendue.*⁴³⁵ (MAURIAC, 1927, p. 37).

A inquietude intrínseca à personagem é projetada no calor cuja intensidade é incessante e que, mesmo ao final do dia, impõe sua onipresença. O crepúsculo, por sua vez, reenvia à experiência da infância para Thérèse, isto é, início e fim em si mesma, como supõe a personagem: “*Alors je n'en avais pas conscience. Comment aurais-je pu savoir que dans ces années d'avant la vie je vivais ma vraie vie ?*”⁴³⁶ (MAURIAC, 1927, p. 27). Desse modo, se, para Thérèse, a infância é também um fim, para Anne, ela é apenas o começo, o que se evidencia pelo fato de Anne ver imagens no formato das nuvens, enfatizando uma ingenuidade desconhecida pela protagonista para quem as formas escapam, haja vista sua maneira de ser “situá-la” à frente do tempo e do estado de espírito que lhe permitiriam apreendê-las. A própria visão de mundo da heroína, desde criança, é perpassada pela deformação resultante do seu conflito interno, concedendo-lhe apenas distinguir “um estranho animal espichado”. Logo, o “*portrait*” da personagem é constituído ao longo da narrativa em fragmentos de experiências, sensações e sentimentos e, por esta razão, de acordo com os preceitos de Döblin, o narrador não se restringe a explicar por meio de pensamentos isolados o que motiva verdadeiramente às ações de Thérèse, de forma que a experiência dos acontecimentos se sobrepõe às escolhas que “traçam” seu destino.

⁴³⁵ “Mesmo ao crepúsculo, quando já o sol avermelhava apenas a parte baixa dos pinheiros e uma última cigarra se encarniçava rente ao chão, o calor era estagnante, sob os carvalhos. As duas amigas se estendiam à beira de um campo, como se assentariam à beira de um lago. Nuvens tempestuosas ofereciam-lhes imagens fugitivas, mas antes que Teresa tivesse tempo de distinguir a mulher de asas que Ana via no céu, já a figura, no dizer da moça, não era mais que um estranho animal espichado.” (MAURIAC, 2002, p. 39).

⁴³⁶ “Então eu não tinha consciência disso. Como poderia saber que nesses anos preliminares da vida estava eu vivendo a minha verdadeira vida?” (MAURIAC, 2002, p. 33).

Na sequência, no dia do casamento da heroína, vários elementos da cena contribuem para a expressão do seu estado psicológico, como a temperatura, o espaço, cheiros, vozes, a música e o barulho que, reunidos, criam um efeito de grande tensão ao mesmo tempo em que transpõem a confusão interior de Thérèse:

*Le jour étouffant des noces, dans l'étroite église de Saint-Clair où le caquetage des dames couvrait l'harmonium à bout de souffle et où leurs odeurs triomphaient de l'encens, ce fut ce jour-là que Thérèse se senti perdue. Elle était entrée somnambule dans la cage et, au fracas de la lourde porte refermée, soudain la misérable enfant se réveillait.*⁴³⁷ (MAURIAC, 1927, p. 45).

O calor, devido à estação, é intensificado pelo tamanho da igreja preenchida pelos convidados, criando o abafamento. A música alta do harmônio, sendo coberta pelas vozes das mulheres, que conversam, juntamente do cheiro dos seus perfumes misturados ao incenso, criam uma atmosfera sufocante, acabada pelo barulho estrondoso da porta que se fecha como se não fosse mais possível sair. O estrondo atribuí à cena um aspecto funesto, acentuado pela música e pelo incenso por toda a igreja. Todos esses elementos conflitantes exprimem, igualmente, uma sensação apocalíptica, como se Thérèse estivesse se dirigindo a um abismo em vez do altar. Se a personagem, tomada por um estado sonâmbulo, rende-se, incorporando um animal em direção à jaula, metáfora para o casamento, a sensação apocalíptica se efetiva exatamente porque sua mente desperta, fazendo com que ela se dê conta da perda de sua liberdade individual. Esta cena representa um dos episódios mais carregados de tensão de todo o romance, tornando evidente para a heroína lhe faltar a Thérèse que não pode ser, enquanto aquela que *“aimait compter ses pins elle-même, régler les gemmes - la Thérèse qui était fière d'épouser un Desqueyroux, de tenir son rang au sein d'une bonne famille de la lande, contente enfin de se caser”*⁴³⁸ (MAURIAC, 1927, p. 182), não existe mais e talvez nunca tenha existido, uma vez que, após o casamento, a personagem percebe que seus interesses mais característicos não eram tão sólidos quanto pareciam. Embora não distinga com clareza essa outra parte de si, está certa de ter se desprendido de suas insatisfações.

A lua de mel se configura como outro episódio substancial da vida da heroína, tendo em vista ter tomando conhecimento da existência de Jean Azévêdo neste dia em que a paixão

⁴³⁷ “No dia abafado do casamento, na igreja apertada de Saint-Clair em que a tagarelice das mulheres abafava o harmônio tocando o mais alto possível, e seus perfumes triunfavam sobre o incenso, foi nesse dia que Teresa se sentiu perdida. Entrara na jaula como uma sonâmbula, e, ao barulho da pesada porta que se fechava, de repente a criança miserável despertou.” (MAURIAC, 2002, p. 45).

⁴³⁸ “[...] a Teresa que gostava de contar ela própria os seus pinheiros, vender a sua resina; a Teresa que tinha orgulho de se casar com um Desqueyroux, de ter a sua posição no seio de uma boa família da lande, contente enfim por se arranjar [...]” (MAURIAC, 2002, p. 148).

de Anne pelo rapaz é revelada pela chegada de uma carta de Mme de la Trave, de maneira que o ponto de vista seja alternado entre uma descrição objetiva da cena e uma fala reproduzida pelo discurso direto, precedido por uma introdução declarativa. A narração com focalização externa desvela uma possível alternância para a interna, permitindo entrever o estado de ânimo da protagonista a partir da descrição da paisagem.

*Il s'était interrompu de se raser pour lire une lettre de sa mère. Thérèse voit encore le gilet de cellular, les bras nus musculeux; cette peau blême et soudain le rouge cru du cou et de la face. **Déjà régnait, en ce matin de juillet, une chaleur sulfureuse ; le soleil enfumé rendait plus sales, au-delà du balcon, les façades mortes.** Il s'était rapproché de Thérèse; il criait: 'Celle-là est trop forte ! [...]'⁴³⁹ (MAURIAC, 1927, p. 50, grifo nosso).*

A descoberta de que a felicidade “existe” pelo intermédio da pureza e da inexperiência de Anne contribui para a confirmação do sentimento de insatisfação de Thérèse diante do marido, da família, do mundo e de si mesma, contudo, desde o dia do seu casamento a referência à temperatura é recorrente, sendo evidenciada, predominantemente, de maneira hiperbólica como “um calor sulfuroso” a fim de sugerir a sensação de asfixia da personagem à medida que ela toma consciência da perda de sua liberdade e autonomia para obter qualquer tipo de satisfação. O sol enfumaçado, reinando em plena manhã, configura-se como o filtro deformante da paisagem neste trecho que, através de sua luz excessiva e do jogo de sombras, atribui uma aparência sórdida às fachadas, cujo aspecto esmaecido é expresso por meio da metáfora “fachadas mortas”. Por conseguinte, se considerarmos este trecho do excerto uma alternância para a focalização interna sobre a protagonista, tendo em vista o emprego do verbo “ver” na oração interior, esta descrição se torna a expressão do temperamento de Thérèse, uma transposição de suas sensações a partir do que sente e vê. Desta forma, a experiência de estar em um quarto de hotel com o marido, em uma manhã ensolarada em Paris, é associada a uma espécie de purgatório. Bernard, ao contrário, é reduzido em cada apontamento sobre ao aspecto físico. Neste momento, ambos estão separados pela distorção do tédio e pela nitidez dos interesses, haja vista Bernard adiantar o retorno para Saint-Clair com o intuito de assegurar o “bem-estar” da família.

A vida de Thérèse é marcada decisivamente pelo encontro com Jean Azévédo, episódio principal do romance, e a narração deste acontecimento deixa entrever uma tentativa

⁴³⁹ “Ele parara de fazer a barba para ler uma carta de sua mãe. Teresa ainda está vendo o colete de *cellular*, os braços musculosos e nus, a pele branca e, de repente, o vermelho cru do pescoço e da face. Fazia já, na manhã de julho, um calor sulfuroso; o sol enfumaçado tornava mais sujas, do outro lado da sacada, as fachadas mortas. Ele se aproximou de Teresa, gritando: ‘Esta é forte demais! [...]’” (MAURIAC, 2002, p. 49).

de captar o significado original, a realidade interior dos fatos, determinando as motivações pelas quais age.

*«Lorsqu’au détour de la route apparut le champ d’Argelouse: ‘Déjà!’ m’écriai-je. Des fumées d’herbes brûlées traînaient au ras de cette pauvre terre qui avait donné son seigle; par une entaille dans le talus, un troupeau coulait comme du lait sale et paraissait brouter le sable. Il fallait que Jean traversât le champ pour atteindre Vilméja. [...] »*⁴⁴⁰ (MAURIAC, 1927, p. 90)

Esta lembrança, narrada por meio do monólogo interior, com a reprodução de uma fala da protagonista, na forma de discurso direto livre, é permeada pela descrição da paisagem, explicitando o movimento engendrado na consciência de Thérèse a partir do conhecimento de Jean que despertara o amor de uma mulher, tornando-o “possível”. Sob esse ponto de vista, a queima das ervas reenvia a uma mudança radical de visão do mundo, por meio da qual a vida do espírito pode, de fato, ser cultivada, sendo, portanto, razão de inúmeras interrogações, estendidas aos sentimentos, ao passo que o solo pobre alude à condição espiritual imposta à Thérèse; o corte, por sua vez, representa a nova percepção incitada por Jean Azévêdo e o rebanho, a fluir como leite sujo, a convicção de que “*chaque minute doit apporter sa joie – une joie différente de toutes celles qui l’ont précédée*”⁴⁴¹ (MAURIAC, 1927, p. 87), ou seja, é necessário viver. A comparação das ovelhas com o leite sujo concentra a cor branca alterada pela vivência, o que estabelece uma metáfora implícita entre se sujar e viver, como se a pureza não pudesse coexistir à experiência, ao conhecimento do mundo e de si mesmo.

No que tange ao período de cárcere em Argelouse, até o momento em que os devaneios da heroína emergem na narrativa, o narrador se volta à descrição de sua rotina em um quarto cujas dimensões equivalem ao espaço da existência concreta e espiritual de Thérèse, reproduzindo sua asfixia causada pela necessidade de se enquadrar e obedecer a convenções. Sem poder vislumbrar nenhum destino que a própria aniquilação, os indícios do processo atravessado pela personagem emergem da descrição da paisagem: “*elle poussa les volets, et la chambre demeura sombre; une pluie menue, serrée, ruisselait sur les tuiles des communs, sur les feuilles encore épaisses des chênes.*”⁴⁴² (MAURIAC, 1927, p. 147). Nesta passagem, o quarto continua sombrio em decorrência do tempo chuvoso, no entanto, a

⁴⁴⁰ “Quando na volta da estrada apareceu o campo de Argelouse: ‘Já!’, exclamei. A fumaça das ervas queimadas arrastava-se ao nível daquela pobre terra que havia dado o seu centeio; por um corte na escarpa, um rebanho se escoava como leite sujo e parecia pastar areia. Era preciso que João atravessasse o campo para alcançar Vilmeja [...]” (MAURIAC, 2002, p. 80).

⁴⁴¹ “Cada minuto deve trazer a sua alegria – uma alegria diferente de todas as outras que a precederam” (MAURIAC, 2002, p. 78).

⁴⁴² Empurrou as persianas e o quarto continuou sombrio; uma chuva miúda, cerrada, escorria sobre os telhados das cocheiras e sobre as folhas ainda espessas dos carvalhos.” (MAURIAC, 2002, p. 123).

protagonista não teria a sensação de estar em um lugar menos obscuro se o dia estivesse ensolarado. Transcorreu-se ainda um mês dos oitenta dias, aproximadamente, que passará em Argelouse e a chuva, estendida por todo o mês de novembro e início de dezembro, acaba de começar. As suas características “miúda” e “cerrada” reportam às características do quarto, bem como à dimensão dos dias de Thérèse a partir desta manhã, enquanto a menção às “folhas ainda espessas” incidem sobre as suas condições físicas e psicológicas até este dia, dada a degradação sofrida com o passar do tempo e o escorrer da chuva sobre as folhas de carvalho.

Não por acaso em meio a tantos pinheiros, menciona-se o carvalho⁴⁴³, uma árvore milenar, sendo a longevidade seu traço principal, além de ser uma espécie “deformada” pela sua suscetibilidade às tempestades, assimilando as “marcas” dos temporais e, por isso, se caracteriza por ser a espécie que mais “sofre” os efeitos da chuva. Por outro lado, a fixação das raízes se fortalece com a penetração da água no solo e, paradoxalmente, tornam-se resistentes a ponto de não poderem ser extraídas com a força dos ventos das tempestades, logo a árvore anuncia o percurso a ser traçado pela heroína, ou seja, indiretamente ela se deformará pelas consequências indiretas da chuva, entretanto, esse processo a fortalecerá espiritualmente, propiciando entrar em harmonia com a paisagem. Neste sentido, o narrador não se limita à explicação dos pensamentos, empobrecendo os conflitos e as personagens, ao contrário, quanto mais o narrador descreve mais se amplifica a ambiguidade das relações de Thérèse com a realidade.

Durante o período de dois meses em que permanece em Argelouse, Thérèse passa a se alimentar pouco e a fumar em demasia, sobrevivendo da e à própria dor. Tendo recebido uma carta de Bernard, anunciando uma visita, a heroína se empenha, com o auxílio da criada Balionte, em se recuperar, ainda que minimamente, pois sua aparência fora consideravelmente comprometida pelo emagrecimento repentino, resultante do estado depressivo que a consome.

*Elle s'obligeait à marcher, à manger, mais surtout à redevenir lucide, à voir avec ses yeux de chair les choses, les êtres – et comme elle fût revenue dans une lande incendiée par elle, qu'elle eût foulé cette cendre, qu'elle se fût promenée à travers les pins brûlés et noirs, elle essaierait aussi de parler, de sourire au milieu de cette famille – de sa famille.*⁴⁴⁴ (MAURIAC, 1927, p. 161).

⁴⁴³ “Árvore sagrada em numerosas tradições, o carvalho é investido dos privilégios da **divindade** suprema do céu, sem dúvida porque atrai o raio [...]. Indica particularmente solidez, potência, longevidade, altura – tanto no sentido espiritual quanto no material.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 195, grifo do autor).

⁴⁴⁴ “Obrigava-se a andar, a correr [sic] mas sobretudo a tornar-se novamente lúcida, a ver com seus olhos de carne as coisas, os seres; e como se voltasse a uma lande que ela mesmo incendiara, e pisasse as cinzas, e passasse por entre os espinhos negros e queimados, tentaria também falar, sorrir no meio dessa família, da sua

Partindo do princípio que o narrador dispensa o *portrait* para desvelar os estágios por que passa a protagonista durante a narrativa, este trecho retrata o auge de sua crise, de forma que as horas e a solidão se confundem em devaneios e a personagem beira à insanidade. O trecho iniciado com focalização zero alterna para a interna com o emprego do discurso indireto livre a partir da hipótese introduzida pela conjunção “como”. A situação imaginada, por sua vez, desencadeia uma metáfora, efetivando o movimento de introspecção. Desta vez, é a paisagem dos pinheiros, tão caros à Thérèse, que exprime sua condição interior, além de reenviar ao incidente do mundo concreto, por meio do qual seu inconsciente passa a se manifestar, isto é, o incêndio. A hipótese esclarece com maior pungência o sentimento de ter de se defrontar com as consequências de um problema gerado por si mesma, de maneira que os pinheiros queimados e negros se reportam a toda a família Desqueyroux. Na sequência, a expressão “ver com seus olhos de carne as coisas, os seres” sugere um novo posicionamento da personagem perante o mundo e as pessoas, no entanto, consentir em viver sob a tirania daquela família, após o ocorrido, parece tão ilusório quanto o desejo de se libertar de suas amarras; Thérèse não suportaria viver sob esta resignação. A expressão hipotética atribuí, ainda, concretude à noção de lucidez, sendo mais contundente que o próprio termo, visto a protagonista ter retomado sua razoabilidade. Neste sentido, vale lembrar a proposição de Döblin (1995, p. 20):

As formas linguísticas servem apenas para a convivência prática. ‘Ira’, ‘amor’, ‘desdém’ designam tipos de fenómenos do domínio dos sentidos, não servindo esta primitiva e já puída associação de letras para mais nada além disso. Transmitem sucessões logo à partida visíveis, audíveis, em parte previsíveis, transformações da forma de acção e dos efeitos. Jamais estes vidros baços poderão servir de microscópio ou telescópio; não podem transformar-se em fio condutor de uma acção construída à semelhança da vida. Temos de nos limitar a este significado original, a esta simplicidade. Só assim teremos encontrado o real, desenfeitado a palavra, evitando a abstracção não artística. Tal como o artista da palavra tem, a cada momento, de ‘olhar’ para a palavra no seu sentido primeiro, assim o autor romanesco tem de trazer a ‘ira’ e o ‘amor’ de volta para o concreto.

Em *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac aproxima-se, pois, desse encontro com o real, desse “desenfeitamento” da palavra a partir do próprio elemento que permite a sua associação com a arte expressionista, isto é, a subjetivização da linguagem objetiva, na maioria das vezes, ênfase na assimilação da paisagem, via de acesso para a apreensão indireta

família”. (MAURIAC, 2002, p. 132-133). Houve uma falha na tradução: a tradução correta do verbo “*manger*” é comer.

da essência da heroína. Por outro lado, se o narrador tanto explica o pensamento de certas personagens do romance quanto tenta apreender o sentido primitivo de tudo aquilo que impulsiona seus atos, a condição primeira das motivações, por outro, representa literariamente essa impossibilidade de racionalizar as causas pelo intermédio da análise psicológica das personagens, isto é, por meio da racionalização do seu modo de ser, da tentativa de explicar e compreender seu comportamento, dando origem a um paradoxo.

*Mais Thérèse avait obéi peut-être à un sentiment plus obscur qu'elle s'efforce de mettre à jour : peut-être cherchait-elle moins dans le mariage une domination, une possession, qu'un refuge. Ce qui l'y avait précipitée, n'était-ce pas une panique ? Petite fille pratique, enfant ménagère, elle avait hâte d'avoir pris son rang, trouvé sa place définitive; elle voulait être rassurée contre elle ne savait quel péril.*⁴⁴⁵ (MAURIAC, 1927, p. 42).

A obscuridade desse sentimento que coage, devendo ser “obedecido”, assim como o pânico, a sensação de perigo iminente, associados ao caráter vago de termos como “posição”, “refúgio”, “lugar definitivo” dão “forma” à complexidade implicada nas razões que animam cada ser ao gesto aparentemente mais ingênuo. Entretanto, apesar de o romancista se empenhar em alguns momentos em racionalizar os acontecimentos, exprime explicitamente no romance a “ineficácia” de tal procedimento: *“Elle se rencogna, ferma les yeux. Était-il vraisemblable qu'une femme de son intelligence n'arrivât pas à rendre ce drame intelligible?”*⁴⁴⁶ (MAURIAC, 1927, p. 25). Este comentário, se considerarmos a focalização zero, ou este questionamento, se considerarmos a focalização interna, pode ser justificado por uma preocupação com a verossimilhança do enredo, pois, independentemente de a personagem ser incoerente, essa “informação” excede à literariedade do texto que, por sua natureza, induz o leitor a apreendê-la. Por outro lado, este trecho denota sobre as relações de causa e consequência na narrativa inicialmente por desconsiderar que a capacidade de racionalizar e interpretar o mundo seja determinante para a compreensão dos próprios conflitos, do que move as engrenagens da (in)consciência. Porém, a contradição estabelecida entre a visão lúcida que a heroína tem sobre o mundo e sobre si mesma e a incapacidade de compreender os próprios atos releva, segundo Raimond (1985, p. 459), o paradoxo sobre o qual a narrativa se estrutura: *“il [l'auteur] nous situe d'emblée au sein même de la conscience qu'il cherche et qu'il parvient à nous rendre mystérieuse; sa justification psychologique*

⁴⁴⁵ “Mas talvez Teresa houvesse obedecido a um sentimento mais obscuro, que se esforça por esclarecer: talvez procurasse no casamento menos uma dominação, uma posse do que um refúgio. O que a precipitara nele não seria o pânico? Mocinha prática, menina dona de casa, tinha pressa em fixar sua posição, em achar o seu lugar definitivo; queria ficar tranquilizada quanto a não sabia que perigo.” (MAURIAC, 2002, p. 43).

⁴⁴⁶ “Meteu-se num canto e fechou os olhos. Seria verossímil que uma mulher de sua inteligência não conseguisse tornar inteligível aquele drama?” (MAURIAC, 2002, p. 32).

*reside dans le recul que Thérèse a pris par rapport à son crime*⁴⁴⁷. Esse procedimento é, pois, responsável por incorporar um caráter fragmentário à narrativa, engendrando a ambiguidade criada a partir do distanciamento da heroína de si mesma em função do tempo, o que, em termos estruturais, apresenta-se como uma deformação, porque repercute nos mecanismos da onisciência. Outrossim, a perspectiva deformante resulta na experiência individual, em uma visão de mundo.

5.2.3. Cadeia causal *versus* “encadeamento de circunstâncias”

As relações causais se fazem presentes em *Thérèse Desqueyroux*, sendo a principal delas o casamento de Thérèse com Bernard, cujas “*propriétés semblaient faites pour se confondre*”⁴⁴⁸ (MAURIAC, 1927, p. 33), embora a narrativa seja estruturada a partir de um meio, começo e fim, o que compromete o encadeamento lógico dos fatos. Desta forma, assim como ocorre em *La recherche du temps perdu*, de acordo com Labouret (2013, p. 45), no romance analisado, “*le but n’est donc pas de suivre un récit chronologique, mais d’essayer de mettre au jour la vérité d’un être en mettant en rapport différentes facettes, différents moments de son existence.*”⁴⁴⁹ Por consequência, os capítulos nos quais os acontecimentos se passam na consciência da protagonista – segundo ao oitavo – são estruturados com base em uma certa aleatoriedade, embora, na tentativa de compreender os próprios atos a partir de uma análise das circunstâncias, Thérèse recupere episódios ocorridos em diferentes épocas de sua vida, obedecendo à ordem em que ocorreram, tais como: as férias da infância com Anne, o noivado, o casamento, as núpcias, a paixão de Anne por Jean Azévêdo, a gravidez, os encontros com Jean Azévêdo, o incêndio e o envenenamento de Bernard.

No entanto, ainda que todo o percurso da protagonista contribua, indiretamente, para a realização do seu crime. Assim, a característica mais relevante de toda a narrativa é justamente a “ausência” da causa que levou a personagem à semelhante resolução. A complexidade que o envolve, portanto, ultrapassa a experiência, estendendo-se à sua personalidade. Por conseguinte, considerando que, segundo Zeraffa (1969, p. 82), “*moins sont nets les contours de la personne et du monde, plus doit être rigoureuse la composition de*

⁴⁴⁷ “Ele [o autor] nos situa de uma vez no interior mesmo da consciência que procura e que consegue nos tornar misteriosa; sua justificação psicológica reside no recuo que Thérèse tomou com relação ao seu crime.” (Tradução nossa).

⁴⁴⁸ “Propriedades pareciam feitas para se confundir” (MAURIAC, 2002, p. 37).

⁴⁴⁹ “O objetivo não é portanto seguir uma narrativa cronológica, mas de tentar atualizar a verdade de um ser relacionando diferentes facetetas, diferentes momentos de sua existência.” (Tradução nossa).

*l'oeuvre, plus ont d'importance les problèmes de structure*⁴⁵⁰, o fato de, em *Thérèse Desqueyroux*, a verossimilhança se fundamentar na incoerência da heroína interfere na forma como os acontecimentos são narrados e dispostos e, conseqüentemente, na ligação estabelecida entre eles. Para Raimond (1985, p. 457), *“la volonté de lucidité de Thérèse est parfois estompée par un romancier qui s'est appliqué, sinon à produire un mystère en trompe-l'oeil, du moins à rendre diffus les mobiles et l'accomplissement du crime.”*⁴⁵¹ Desse modo, diante da ação obscura da personagem principal, interessa-nos demonstrar o caráter difuso da maneira como o comportamento de Thérèse se manifesta, a forma como as possíveis razões são explicitadas e se esta ação resulta diretamente de outros acontecimentos.

No último capítulo, ao ser questionada por Bernard, Thérèse lhe revela uma possível razão: *“Je ne sais pas pourquoi j'ai fait cela”; mais maintenant, peut-être le sais-je, figurez-vous! Il se pourrait que ce fût pour voir dans vos yeux une inquietude, une curiosité – du trouble enfin: tout ce que depuis une seconde j'y découvre.*⁴⁵² (MAURIAC, 1927, p. 178). Novamente, trata-se de uma informação excessiva, visto a literatura dizer mais pelo que mantém implícito, pelas questões que suscita, pelo que permanece sugerido, pelo que não diz. Entretanto, independentemente desta explicitação, o narrador estrutura o encadeamento dos fatos na impossibilidade de determinar como e em que momento a razão que os estimularam foi engendrado na consciência da heroína. Sendo assim, a *“volonté de vérité”* que atravessa o romance não passa pela via da racionalização, como se a própria transposição literária anulasse a essência, as motivações que dão forma ao movimento do mundo.

No início da narrativa, na forma do monólogo interior, a heroína reflete acerca da dificuldade de compreender o que em si poderia explicar o que a impulsionara ao seu ato, distanciada pelo tempo dos fatos narrados: *“[...] ‘Mois, je ne connais pas mes crimes. Je n'ai pas voulu celui dont on me charge. [...] Je n'ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors moi: ce qu'elle détruisait sur sa route, j'en étais moi-même terrifiée...’*⁴⁵³ (MAURIAC, 1927, p. 23). A complexidade desse movimento é “objetivada” como um “poder enfurecido”, o que exprime muito mais do seu caráter subjetivo, da sua

⁴⁵⁰ “Menos são claros os contornos da pessoa e do mundo, mais deve ser rigorosa a composição da obra, mais tem importância os problemas de estrutura.” (Tradução nossa).

⁴⁵¹ “A vontade de lucidez de Thérèse é, às vezes, atenuada por um romancista que se aplicou, senão a produzir um mistério de ilusão de óptica, ao menos para tornar difusos os meios e a realização do crime.” (Tradução nossa).

⁴⁵² “‘Não sei por que fiz isso’; mas agora, talvez saiba, imagine você! É possível que tenha sido para ver nos seus olhos uma inquietação, uma curiosidade, uma perturbação, enfim: tudo o que, há um segundo, estou descobrindo neles.” (MAURIAC, 2002, p. 145).

⁴⁵³ “[...] ‘Eu por mim não conheço os meus crimes. Não quis cometer o de que me acusam. [...] Nunca soube para onde tendia, em mim e fora de mim, esse poder enfurecido: diante do que ele destruíra pelo caminho, eu própria ficava horrorizada...’” (MAURIAC, 2002, p. 30).

ligação com a experiência íntima da personagem. Destarte, considerando a fragmentação como efeito da neutralização da causalidade em *Thérèse Desqueyroux*, esse processo assume um delineamento paradoxal, pois, de um lado, a “confissão” de Thérèse é desencadeada por um fato de ordem causal, isto é, a necessidade de se explicar ao marido, consequência do ato de envenená-lo, de outro, é elaborada, de antemão, na dimensão psicológica, fragmentária por essência, não vindo a se concretizar na realidade.

A representação “acidental” do envenenamento, por sua vez, deve-se à contingência que envolve a ingestão da dose tripla do medicamento por Bernard, visto a ocorrência do incêndio ter-lhe causado grande agitação a ponto de se distrair na contagem da dose, dobrando-a em um primeiro momento, e esquecer que já havia tomado em um segundo, triplicando a dose diária. Por consequência, a enfermidade de Bernard apresenta uma razão causal. No que diz respeito ao incêndio, o fogo, essencialmente ambíguo, pode tanto ser provocado quanto se manifestar naturalmente; e, ainda que a maior probabilidade se concentre nas características climáticas da região durante o verão, sua origem é desconhecida no romance. A heroína, ao contrário, em sua complexidade, não age de acordo com o desenrolar dos acontecimentos, tendo em vista suas ações responderem, antes, a uma tensão interna, contrariando uma casta que privilegia um destino socialmente traçado. Assim, embora a personagem tente esclarecer o que a levava a envenenar o marido, Thérèse toma o primeiro passo como uma “curiosidade”, negando um impulso perverso:

*« Oui, je n'avais pas du tout le sentiment d'être la proie d'une tentation horrible; il s'agissait d'une curiosité un peu dangereuse à satisfaire. [...] je me souviens d'avoir répété: 'une seule fois, pour en avoir le coeur net... je saurai si c'est cela qui l'a rendu malade. Une seule fois, et ce sera fini. »*⁴⁵⁴
(MAURIAC, 1927, p. 114-115).

Neste ponto, destacamos um apontamento teórico que nos permite compreender melhor a in(coerência) da heroína, ao passo que reforçamos o diálogo com a arte expressionista. Dias (1999, p. 28, grifo nosso) evidencia a exploração de recursos dramáticos nos romances acentuadamente expressionistas, salientando, a respeito do drama, que “as personagens se desintegram, flagradas em situações momentâneas e suspensas na sua máxima tensão; a **instintividade** e o **imprevisto** predominam, como uma negação da construção naturalista da psicologia humana.” Este apontamento confirma a assertividade da crítica de Raimond (1985, p. 449) ao identificar, em *Thérèse Desqueyroux*, a negação da construção

⁴⁵⁴ “Sim, eu não tinha absolutamente o sentimento de ser presa de uma tentação horrível, tratava-se de uma curiosidade um pouco perigosa de satisfazer. [...] lembro-me de ter repetido: ‘Uma vez só, para ter certeza... saberei se foi isso que lhe fez mal. Uma vez só, e pronto’.” (MAURIAC, 2002, p. 99).

naturalista da psicologia da personagem, denominando esse procedimento “*psychologie de l’illogisme*”⁴⁵⁵. A instintividade e o imprevisto, portanto, são elementos que predominam sobre a causalidade, corroborando a complexidade da protagonista. Logo, a “curiosidade um pouco perigosa de satisfazer” releva uma reação instintiva, por isso irracional, ilógica, permitindo estabelecer outra aproximação com o “estilo expressionista” que, conforme Dias (1999, p. 28), “capta estados de alma agitados, ritmos nervosos e vertiginosos, de que resulta o emprego de procedimentos formais que possam retratar a descontinuidade e multiplicidade dos elementos, funcionando como reflexo do mundo desordenado e caótico, enfim, do mundo em crise.”

Além desta curiosidade, outro estado de alma é explicitado pelo narrador: “*d’ailleurs, le premier geste accompli, avec quelle fureur lucide elle avait poursuivi son dessein ! avec quelle ténacité !*”⁴⁵⁶ (MAURIAC, 1927, p. 180). Neste trecho, o “furor lúcido” e a “curiosidade perigosa de satisfazer” se manifestam tanto como estados de alma agitados quanto como ritmos nervosos e vertiginosos, contribuindo para que a organização dos fatos abrangesse a descontinuidade e a multiplicidade de elementos que ressoam nessas pulsações. No romance ora analisado, a caoticidade sobrevém, sobretudo, do mundo interior da protagonista e, guardado o devido “pudor” de Mauriac para com a forma, sua composição desvela uma recusa de sustentar o enredo na causalidade.

No que concerne, ainda, à instintividade, ela envolve, o instinto de sobrevivência, conseqüentemente, há de se considerar a multiplicidade de elementos que repercutiram no gesto de Thérèse. Com efeito, antes mesmo do incêndio, o narrador fornece vários indícios de uma insatisfação existente na personagem, à maneira de uma chama que, sobrepondo o plano da realidade metafóricamente, assume uma forma incontrolável no dia do incêndio. Essa insatisfação não tem um motivo aparente, sendo introduzida pela reprodução dos pensamentos do eu narrado, isto é, de Thérèse nos dias que antecederam o incidente e atuam como uma prolepse:

Des semaines se succédèrent sans que tombât une goutte d’eau. [...] Thérèse attendait elle ne savait quoi de ce ciel inaltérable. Il ne pleuvrait jamais plus. Un jour, toute la forêt crépiterait alentour, et le bourg même ne serait pas épargné. Pourquoi les villages des Landes ne brûlent-ils jamais? Elle trouvait injuste que les flammes choisissent toujours les pins, jamais les hommes. Thérèse rêvait qu’une nuit elle se levait, sortait de la maison, gagnait la forêt la plus envahie de brandes, jetait sa cigarette jusqu’à ce qu’une immense fumée ternît le ciel de l’aube... Mais elle chassait cette

⁴⁵⁵ “Psicologia do ilogismo”. (Tradução nossa).

⁴⁵⁶ “Aliás, feito o primeiro gesto, com que furor lúcido tinha prosseguido no seu propósito! Com que tenacidade!” (MAURIAC, 2002, p. 147).

*pensée, ayant l'amour des pins dans les sang; ce n'était pas aux arbres qu'allait sa haine.*⁴⁵⁷ (MAURIAC, 1927, p. 112, grifo nosso).

A alternância da focalização zero para a interna destaca esse embate constante com a realidade, manifestando-se por meio de um sentimento de profunda angústia, responsável por desencadear a imaginação de circunstâncias extremas e absurdas, de modo que o contraste entre a temperatura exacerbada do verão e a ausência da chuva irrompa, no interior da personagem, a necessidade de um “incêndio”. Acometida em um sonho por um impulso demoníaco, incendiando os pinheiros com o cigarro, essa visão sugere um acontecimento apocalíptico, única forma de se salvar, tamanha a tragicidade de seu destino, para o qual nada pode ser feito dentro dos limites da moral e do respeito às convenções. Logo, o incêndio é uma metáfora implícita para o desejo inconsciente, implicado no verbo “sonhar”, de que o mundo se reduza a cinzas para que seja possível construir o seu próprio. A necessidade, que supera esse desejo, é expressa pelo trecho “até que um imenso fogaréu empanasse o céu do amanhecer...”, uma vez que a preposição “até” transmite a ideia de condição, ou seja, o recomeço só pode ocorrer no momento em que tudo se transformar em fumaça.

Outrossim, esta passagem pode ser relacionada com a seguinte definição do movimento expressionista, proposta por Furness (1990, p. 18), como se lhe fizesse alusão: “A alma sob tensões, torturada e queimando em terrível incandescência – a essa preocupação se pode chamar expressionista.” Nesta passagem, verificamos o sentido bidirecional apontado por Collot (2005), visto o mal-estar da heroína ser acentuado pelo calor que se intensifica à medida que os dias se alongam pelo tédio e pela espera da chuva. Por outro lado, sua alma igualmente “sob tensões, torturada e queimando em terrível incandescência”, consumida tanto pelo tédio, não suportando mais a vida sem nenhuma fantasia, mistério, surpresa ou curiosidade: “[...] *l'ennui, l'absence de toute tâche haute, de tout devoir supérieur, l'impossibilité de rien attendre que les basses habitudes quotidiennes [...]*”⁴⁵⁸ (MAURIAC, 1927, p. 63), quanto pelo desejo de viver, “*jamais elle n'avait désiré si ardemment de vivre*”⁴⁵⁹ (MAURIAC, 1927, p.104), incita o pensamento a se apegar nessa visão apocalíptica

⁴⁵⁷ “Semanas se passaram sem cair uma gota d'água [...]. Teresa esperava não sabia o que, do céu inalterável. Não chovia nunca... Um dia toda a floresta crepitaria em volta, e a própria vila não seria poupada. Por que será que as aldeias das landes não ardem nunca? Achava injusto que as chamas sempre escolhessem os pinheiros, nunca os homens. [...] Teresa cismava que uma noite ela se levantava, saía de casa, chegava à mata mais invadida pelas urzes e atirava pontas de cigarro até que um imenso fogaréu empanasse o céu do amanhecer... Mas repelia esse pensamento, porque tinha no sangue o amor dos pinheiros, não era às árvores que se dirigia o seu ódio.” (MAURIAC, 2002, p. 97).

⁴⁵⁸ “[...] o tédio, a ausência de qualquer tarefa elevada, de qualquer dever superior, a impossibilidade de esperar qualquer coisa para além dos reles hábitos cotidianos” (Tradução nossa).

⁴⁵⁹ “Nunca desejara tão ardentemente viver” (MAURIAC, 2002, p. 92).

de um incêndio provocado. Desta forma, a paisagem é deformada não apenas pela expressão hiperbólica “imensa fumaça”, que dramatiza a cena, mas também pelo ofuscamento do crepúsculo, isto é, do “céu do amanhecer”, enquanto o verbo “deslustrar” exprimindo a imagem de um céu sem brilho, embaçado, corrobora a ideia de um acontecimento apocalíptico, após o qual nem mesmo o dia irá “acordar”.

O fogo sugere, ainda, a purificação de Thérèse, visto integrar uma burguesia hipócrita e desalmada. Ademais, queimar os pinheiros incide sobre a ideia de que a protagonista deseja, inconscientemente, eliminar o capital como forma de se desvencilhar das amarras sócio-econômicas que impactam diretamente em suas relações de afeto e, conseqüentemente, na sua realidade interior. Não obstante, a personagem se dedica à articulação consciente de uma forma concreta de ruptura por meio de um desentendimento, contudo, dado o respeito às convenções, o resguardo do conceito de família e das aparências, bem como a satisfação de Bernard diante das configurações do mundo, o incêndio, pertencente ao plano da imaginação e do acaso é mais tangível que uma tentativa de separação. A causalidade se mostra insuficiente, pois, para uma resolução narrativa do impasse romanesco em que se encontra a heroína.

*Autant que Thérèse ait souffert à cette époque, ce fut au lendemain de ses couches qu'elle commença vraiment de ne pouvoir plus supporter la vie. [...] C'était là le tragique; qu'il n'y eût pas une raison de rupture; l'événement était impossible à prévoir qui aurait empêché les choses d'aller leur train jusqu'à la mort. La mésentente suppose un terrain de rencontre où se heurter; mais Thérèse ne rencontrait jamais Bernard [...].*⁴⁶⁰ (MAURIAC, 1927, p. 108).

Desse modo, a impossibilidade de desentendimento exprime a total indiferença entre a Thérèse e Bernard, um dos motivos que desespera a alma inquieta da heroína cuja condição é a de ser instigada e alimentada a todo o tempo por novas experiências e aprendizagens. A maternidade, como consequência do matrimônio e imposição do destino, amplia as desproporções entre sua alma e a realidade, cada vez mais limitada e monótona: “« [...] *Je n'étais que le sarment; aux yeux de la famille, le fruit attaché à mes entrailles comptait seul.* »”⁴⁶¹ (MAURIAC, 1927, p. 105). Esse aborrecimento aumenta gradativamente, sendo expresso pela via da deformação.

⁴⁶⁰ “Por mais que Teresa houvesse sofrido nessa época, foi no dia seguinte ao parto que Teresa começou realmente a não poder mais suportar a vida. [...] Aí estava a tragédia; que não houvesse um motivo de rompimento; seria impossível prever um acontecimento que impedisse as coisas de correr assim até à morte. O desentendimento supõe um terreno de encontro, onde a gente se choca; mas Teresa não encontrava nunca Bernardo [...]” (MAURIAC, 2002, p. 94-95).

⁴⁶¹ ““Era apenas uma vara de parreira; aos olhos da família, só contava o fruto preso à minhas entranhas’.” (MAURIAC, 2002, p. 92).

*Thérèse, à ce moment de sa vie, se sentait détachée de sa fille comme de tout le reste. Elle apercevait les êtres et les choses et son propre corps et son esprit même, ainsi qu'un mirage, une vapeur suspendue en dehors d'elle. Seul, dans ce néant, Bernard prenait une réalité affreuse [...]. Sortir du monde... Mais comment ? et où aller ? Rien ne l'avertissait de ce qu'elle était au moment de commettre.*⁴⁶² (MAURIAC, 1927, p. 110-111).

Esse desprendimento, enfatizado pelos termos “miragem” e “vapor”, pode ser interpretado pela “dessubstancialização” do mundo, uma vez que a protagonista é absorvida por ele, perdendo de vista um sentido para o qual viver e a possibilidade de encontrá-lo, sua existência incorpora a volatilidade e o caráter ilusório dos acontecimentos, de maneira que o sentimento de plenitude proporcionado por eles, por consequência, restrinja-se ao plano imaginário e por isso abstrato e intangível. A deformação, delineando essa insustentabilidade da realidade perante os anseios da alma, torna representável o “néant” que, não apenas torna a imagem de Bernard mais repugnante, porém, em um processo inverso, sua presença torna a realidade um “néant”, haja vista obstruir a resolução dessa tensão interna de Thérèse, impedindo-a de concretizar sua busca. A tensão interna da protagonista, por sua vez, à medida que é desvelada por meio da focalização interna, cria a expectativa de um suicídio, sugerida pela proposição expressa na forma do discurso indireto livre: “sair do mundo”, de maneira que a ideia seja acentuada pelas reticências, sendo seguida por duas perguntas concretas que reenviam à realidade concreta, no entanto, a falta de uma resposta de mesma ordem torna concreta a possibilidade do suicídio: “Mas como? E para onde ir?” Esta proposição juntamente da oração posterior a estas perguntas estabelecem, ainda, uma prolepse, dado sugerirem circunstâncias extremas presentes no romance tanto no que se refere a tirar a vida do outro quanto a própria vida.

Com relação à última oração, em que há o retorno da focalização zero, o narrador informa mais do que sabe a heroína, aumentando a tensão da narrativa, embora pudesse enfatizá-la por outros meios como as ações da protagonista ou a organização da linguagem. Por outro lado, se considerarmos a ambiguidade criada pelo discurso indireto livre, a focalização pode ter permanecido sobre a protagonista que amplifica a vivência dos fatos para melhor compreendê-los, além de o jogo entre o eu narrante e o eu narrado permitir a construção de um comentário como “nada a advertia daquilo que estava no momento de

⁴⁶² “Teresa, naquele momento de sua vida, sentia-se despregada de sua filha como de tudo mais. Percebia os seres e as coisas, o seu próprio corpo e até mesmo o seu espírito, como através de uma miragem, de um vapor suspenso fora de si. Naquele nada apenas Bernardo adquiria uma terrível realidade [...] Sair do mundo... Mas como? E para onde ir? Os primeiros calores acabrunhavam Teresa. Nada a advertia daquilo que estava no momento de cometer.” (MAURIAC, 2002, p. 96).

cometer.” De todo modo, em se tratando de um comentário do narrador, qual a função da causalidade quando se anuncia de antemão a ocorrência de um gesto fatídico? Torna-se mero artifício, pois se a heroína se opõe ao seu destino, por vezes, parece estar predestinada a praticar determinadas ações. Nesse sentido, Raimond (1985, p. 458) faz uma observação bastante pertinente acerca da indeterminação que envolve a personagem: “*si, après coup, elle comprend si peu son geste, c’est à cause du sentiment d’avoir agi sans s’en apercevoir. L’inconscience ici n’est que la part du destin.*”⁴⁶³ Assim, Thérèse incorpora definitivamente sua confusão interior e sua solidão exatamente por se lançar ao imprevisível.

O próprio romancista discorre acerca dessa condição existencial de Thérèse:

*Si ce livre a quelque portée, c’est qu’il en ressort que l’histoire d’une femme qui tente d’empoisonner son mari ne permet au lecteur aucune conclusion, rend impossible tout verdict. On dirait que Thérèse n’a accompli cet acte que pour rendre plus infranchissable le désert qui la sépare des autres hommes, pour que sa solitude apparaisse désormais sans remède.*⁴⁶⁴ (MAURIAC, 1986, p. 68).

Em contrapartida, o fato de seu destino se furta ao arranjo de uma convenção narrativa, como a causalidade, fundamenta sua coerência, haja vista se tratar de uma personagem complexa. Logo, parece mais plausível pensar em um destino que se constitui, literariamente, a partir de “*enchaînements de circonstances*”⁴⁶⁵, como especifica Raimond (1985, p. 459). O crítico demonstra grande acuidade ao propor a seguinte hipótese:

*Mauriac élimine les fausses interprétations: une fureur soudaine [...], une passion pour un autre homme. Il suggère l’impatience croissante de Thérèse par des réactions qui ne sont pas des mouvements d’humeur, mais qui marquent l’aboutissement d’un long cheminement sous-jacent.*⁴⁶⁶ (RAIMOND, 1985, p. 459).

Logo, o modo como os “encadeamentos de circunstâncias” mencionados delinearão o não-destino de Thérèse, determinado, antes, pela sua personalidade ambígua que pela consumação do ato homicida. Conforme aponta o crítico, o romancista elimina a certeza, as motivações previsíveis, pois a personagem é movida pela inquietação, pela busca e a partir do momento em que se distingue o alvo é necessário recomeçar, como se a busca por um sentido delimitasse o próprio sentido de sua vida à maneira de um mecanismo de sobrevivência.

⁴⁶³ “Se, depois de tudo, compreende tão pouco seu gesto, isso se deve ao sentimento de ter agido sem ter percebido. A inconsciência, aqui, não passa de uma parte do destino.” (Tradução nossa).

⁴⁶⁴ “Se esse livro tem alguma repercussão, é porque ressalta que a história de uma mulher que tenta envenenar seu marido não permite ao leitor nenhuma conclusão, torna impossível qualquer veredito. Parece que Thérèse cumpriu esse ato apenas para tornar mais intransponível o deserto que a separa dos outros homens, para que a solidão pareça, a partir de então, sem remédio.” (Tradução nossa).

⁴⁶⁵ “Encadeamento de circunstâncias” (Tradução nossa).

⁴⁶⁶ “[...] a impaciência crescente de Thérèse por reações que não são movimentos de humor, mas que marcam o desfecho de uma longa caminhada subjacente” (Tradução nossa).

Sob este mesmo prisma, Dias (1999, p. 27) afirma, a respeito do romance cuja forma é predominantemente expressionista: “a prosa não se faz como processo linear e coerente de fatos ligados pela causalidade, mas como uma sucessão de experiências enraizadas no subconsciente e em diferentes planos da realidade.” Portanto, a relação que se pode estabelecer entre o incêndio e o envenenamento de Bernard é, com efeito, o sofrimento intenso de Thérèse, que acabaria por encontrar outro meio de se libertar, tendo em vista se tratar de um “horrível dever”, como o concebe a personagem, durante a despedida do marido em Paris: “– *Je ne me sentais cruelle que lorsque ma main hésitait. Je m’en voulais de prolonger vos souffrances. Il fallait aller jusqu’au bout, et vite ! Je céda à un affreux devoir. Oui, c’était comme un devoir*”⁴⁶⁷ (MAURIAC, 1927, p. 180) e, novamente, a ideia de predestinação é aludida. Ademais, a objetividade desta passagem, a ideia do “dever”, exprimem uma certa frieza, enquanto na passagem em que a protagonista testemunha, sozinha, em um primeiro momento, o equívoco de Bernard, trata-se, antes, de um despreendimento total da realidade que excede a indiferença para com o outro.

*Il avale d’un coup le remède sans qu’abrutie de chaleur, Thérèse ait songé à l’avertir qu’il a doublé sa dose habituelle. Tout le monde a quitté la table, - sauf elle qui ouvre des amandes fraîches, indifférente, étrangère à cette agitation, désintéressée de ce drame, comme de tout drame autre que le sien.*⁴⁶⁸ (MAURIAC, 1927, p. 113).

Assim, apesar da menção ao adjetivo “indiferente” é a expressão “estranha à realidade” que melhor sintetiza a sensação vaga da personagem. No retorno de Bernard, a heroína se mantém no mesmo estado de prostração: “*Bernard rentre enfin [...] Il demande: « Est-ce que j’ai pris mes gouttes? » et sans attendre la réponse, de nouveau il en fait tomber dans son verre. Elle s’est tue par paresse, sans doute, par fatigue. Qu’espère-t-elle à cette minute ? « Impossible que j’aie prémédité de me taire. »*”⁴⁶⁹ (MAURIAC, 1927, p. 113). Durante a reconstituição dos acontecimentos do dia do incêndio, esta última oração é o único momento em que o narrador reproduz o monólogo interior da personagem a fim de reforçar a indeterminação que envolve a primeira resolução em direção ao seu ato, fazendo com que a

⁴⁶⁷ “Eu só me sentia cruel quando minha mão hesitava. Queria-me mal por prolongar os seus sofrimentos. Era preciso ir até o fim, e depressa! Eu cedia a um horrível dever. Sim, era como um dever.” (MAURIAC, 2002, p. 147).

⁴⁶⁸ “Engole de um trago o remédio, sem que Teresa, embrutecida pelo calor, pense em adverti-lo de que dobrara a dose habitual. Todo mundo deixou a mesa – menos ela, que quebra amêndoas frescas, indiferente, alheia àquela agitação, desinteressada daquele drama, como de qualquer drama além do seu.” (MAURIAC, 2002, p. 98).

⁴⁶⁹ “Bernardo entra enfim [...] E pergunta: ‘Será que tomei minhas gotas?’, e sem esperar resposta, de novo as faz cair no copo. Ela cala-se por preguiça, por fadiga, sem dúvida. Que espera naquele minuto? ‘Impossível que tenha premeditado calar-me’.” (MAURIAC, 2002, p. 98).

dúvida perpassa todo o romance estruturado a partir de uma escrita ambígua, na qual não se distingue o que é dito pelo narrador do que é pensado pela personagem.

Destarte, uma relação de interdependência se sobressai entre a ambiguidade da forma e a do conteúdo. Por exemplo, o estado de entorpecimento ocasionado pelo calor, pela preguiça, pelo cansaço é uma justificativa ou um fato? A expressão “sem dúvida” se trata de uma intervenção do narrador pela focalização zero ou uma ênfase na protagonista focalizada internamente? Podemos afirmar que, em virtude desse posicionamento do narrador, a neutralização da causalidade não se concretiza pela justaposição de acontecimentos e imagens, mas como a extensão de uma personalidade fraturada, tornando a relação circunstancial que associa a oportunidade criada pelo incêndio ao desejo de se ver livre do marido, igualmente ambígua. A esses fatores se acrescentam as circunstâncias que impõem condições intrínsecas à natureza dos fatos, como, por exemplo, o calor intenso e a ausência de chuva, possível causa do incêndio, associados, também, à sensação de fadiga que domina a personagem, submetida ao excesso de fumaça no ar. Igualmente circunstanciais são a curiosidade de Thérèse em confirmar a causa do adoecimento do marido e a decepção com a vida matrimonial, levando-nos a concluir que a “circunstancialidade” prevalece à causalidade.

Diante da análise desenvolvida, ressaltamos, de acordo com Labouret (2013, p. 43, grifo do autor), o seguinte questionamento: “*comment peut-il [le romancier] prétendre encore bâtir une intrigue sur la chaîne causale d'actions psychologiquement explicables à une époque où l'on voit dans la conscience, avec les premiers échos de la psychanalyse freudienne en France, une nouvelle terra incognita?*”⁴⁷⁰ Mauriac, em vários episódios do romance deu espaço para esse campo desconhecido da consciência, entretanto, a composição da narrativa, como um todo, não é estruturada, exclusivamente, para a exploração do inconsciente. O fato é que o autor demonstra interesse por essa “*terra incognita*”, haja vista a tentativa de explorá-lo refletir, inclusive, em descrições claras sobre o “funcionamento” do inconsciente, o que, de certa forma, empobrece a literariedade do texto, tendo em vista explicar o que deveria ser sugerido pelas ações da personagem: “*elle demeura muette; éprouva-t-elle seulement la tentation de parler? L'acte qui, durant le déjeuner, était déjà en*

⁴⁷⁰ “Como pode [o romancista] pretender ainda construir uma intriga sobre a cadeia causal de ações psicologicamente explicáveis em uma época em que vemos na consciência, com os primeiros ecos da psicanálise freudiana na França, uma nova *terra incognita*?” (Tradução nossa).

*elle à son insu, commença alors d'émerger du fond de son être – informe encore, mais à demi baigné de conscience.*⁴⁷¹ (MAURIAC, 1927, p. 114).

Em outro momento, o narrador elucida: “*Thérèse n’a pas réfléchi, n’a rien prémédité à aucun moment de sa vie; nul tournant brusque: elle a descendu une pente insensível, lentement d’abord puis plus vite.*”⁴⁷² (MAURIAC, 1927, p. 28). Neste trecho, conquanto seja esclarecido o fato de Thérèse não ter premeditado o ato, o apelo ao poético, sobressaindo-se na imagem da ladeira que alude ao modo gradativo com que o inconsciente se manifesta, enriquece a narrativa exatamente pelo que faz compreender sem dizer explicitamente. Não obstante, o aparente esclarecimento do narrador não descarta a possibilidade de ser apenas um artifício para reforçar as ambiguidades em vez de decifrá-las. Portanto, a psicologia do ilogismo, resultante da narração introspectiva, promove a predominância do encadeamento de circunstâncias, que pontuam a experiência do indivíduo, em detrimento da cadeia causal, das ações esquematizadas, na composição de *Thérèse Desqueyroux*.

5.2.4. Estilo cinematográfico: justaposição de imagens, foco e sucessão temporal

Em se tratando do estilo cinematográfico proposto por Döblin (1995, p. 21), elaborado com base na premissa de que “o todo não deve surgir como falado, mas como existente”, estrutura-se na técnica de montagem, inspirada, segundo Sousa (1997), na estrutura dos filmes do cineasta russo Serguei Eisenstein. Aliás, a montagem e o “simultaneísmo” definiram os “dois procedimentos vitais para a arte moderna”. (LOPES, 2013, p. 21). Sob este prisma, Kuhn (2015, p. 33) assinala a importância atribuída à montagem: “a obra de arte revolucionária elegeu a montagem como o processo que se deve dar mais atenção, é o tronco da obra cinematográfica.” Assim, no romance *Berlin Alexanderplatz*, por exemplo, o autor organiza “os monólogos interiores, [...] as citações, os provérbios, as reportagens factuais, os diálogos”, de maneira justaposta, sem que a montagem anule as relações de sentido entre esses elementos, especifica Sousa (1997, p. 36).

Em *Thérèse Desqueyroux*, o emprego das técnicas provenientes do cinema prevalece, sobretudo no que diz respeito ao *flashback*, ou seja, às analepses, como também à alternância do foco e à ênfase em determinados traços das personagens, à maneira de um *zoom*. A

⁴⁷¹ “Ficou muda; teria tido ao menos a tentação de falar? O fato que, durante o almoço, e sem que o soubesse, já estava nela, começou então a emergir do fundo do seu ser, ainda informe, porém já meio banhado de consciência.” (MAURIAC, 2002, p. 99).

⁴⁷² “Teresa não refletiu, não premeditou nada, em nenhum momento de sua vida. Nenhuma virada brusca; deslizou por uma ladeira invisível, a princípio lentamente, depois mais veloz.” (MAURIAC, 2002, p. 34).

montagem, de maneira geral, se faz presente no romance de diferentes formas, atenuadas, evidentemente, se estabelecemos como parâmetro *Berlin Alexanderplatz*. O emprego desta técnica em uma narrativa em que a ordem e a clareza preponderam se justifica pelo fluxo livre e constante de acontecimentos e emoções, entre o passado e o presente, na consciência da personagem, espaço da maior parte do romance. Porém, em alguns momentos, a colagem, a justaposição e a sobreposição de imagens, além dos cortes bruscos entre as cenas remetem à montagem döbliniana.

Inicialmente, o rótulo do pacote contendo as substâncias tóxicas integra o texto como uma espécie de colagem, uma das formass do emprego da montagem:

“Sans perdre son gibier des yeux, le juge dépose sur la table un paquet minuscule, cacheté de rouge. Thérèse pourrait réciter la formule inscrite sur l’enveloppe et que l’homme déchiffre d’une voix coupante:

Chloroforme: 30 grammes.

Aconitine: granules n° 20.

Digitaline sol.: 20 grammes.

Le juge éclate de rire... Le frein grince contre la roue. Thérèse s’éveille; sa poitrine dilatée s’emplit de brouillard (ce doit être la descente du ruisseau blanc). Ainsi rêvait-elle, adolescente, qu’une erreur l’obligeait à subir de nouveau les épreuves du Brevet simple. Elle goûte, ce soir, la même allégerance qu’à ses réveils d’alors: à peine un peu de trouble parce que le non-lieu n’était pas encore officiel: « Mais tu sais bien qu’il doit être d’abord notifié à l’avocat... »⁴⁷³ (MAURIAC, 1927, p. 21).

Thérèse se encontra a caminho de Argelouse, em direção à casa do marido, logo após o julgamento. A transcrição do rótulo é, com efeito, a reprodução da voz do juiz que o lê na consciência da protagonista que, em sonho reconstitui o julgamento, como de fato poderia ter ocorrido se o pacote de substâncias tóxicas, prova capaz de condená-la, tivesse sido encontrado, relevando a emergência de seu inconsciente. No parágrafo seguinte, a primeira oração com focalização interna sobre a personagem dá continuidade ao sonho, enquanto na próxima, a focalização passa a ser externa e apesar de a imagem do freio rangendo parecer não estabelecer nenhuma conexão com o julgamento, o rangido se sobrepõe à gargalhada do

⁴⁷³ “Sem perder de vista a caça, o juiz coloca sobre a mesa um pacote minúsculo, lacrado de vermelho. Teresa poderia recitar a fórmula escrita no envelope, que o homem decifra com voz cortante: Clorofórmio: 30 gramas./ Aconitina: grânulos n° 20./ Digitalina.: 20 gramas./ *O juiz cai na gargalhada...* O freio range contra as rodas. Teresa desperta; seu tórax dilatado se enche de nevoeiro (deve ser a descida do riacho branco). Adolescente, ela sonhava que um erro a obrigaria a repetir os exames do curso normal. Esta tarde, [sic] sente o mesmo alívio que no seu despertar daquele tempo: apenas uma certa inquietação porque a impronúncia não era ainda oficial: ‘Mas bem sabes que a decisão dever ser notificada primeiro ao advogado...?’” (MAURIAC, 2002, p. 28-29). Para “*ce soir*”, a tradução “esta noite” é mais conveniente, haja vista em outros momentos haver indicações de que se trata da noite: “(Que les ténèbres se reforment vite à l’entour !)” (MAURIAC, 1927, p. 23); “(Como as trevas se fecham depressa em redor!)”. (MAURIAC, 2002, p. 30).

juiz, fazendo com que Thérèse se desperte, portanto, trata-se de uma sobreposição de imagens. Em seguida, uma indicação espacial introduzida na forma de um comentário do narrador, entre parênteses, delimita uma imagem sendo disposto na sequência de duas descrições da protagonista: “Teresa desperta”; “seu tórax dilatado se enche de nevoeiro” e “(deve ser a descida do riacho branco)”. Desta forma, as descrições justapostas sem conjunções, apresentam-se como imagens independentes e distintas, embora relacionadas entre si.

Na sequência, o narrador referencia rapidamente um novo sonho, que remete a uma angústia da adolescência de ter de refazer a avaliação escolar por conta de um único erro, isto é, trata-se de uma nova imagem, associando-se ao outro sonho pelo medo de ser julgada novamente, caso o plano da família que coloca seus interesses acima daqueles da justiça, não tenha êxito. Logo após, o narrador retoma a narração simultânea aos fatos, descrevendo a tensão da protagonista, sucedendo com um discurso direto livre cuja voz não é explicitada. Talvez se trate da reprodução do pensamento da personagem, talvez uma orientação feita pelo seu pai, presente no dia do julgamento, visto tratá-la por “*tu*”. Sendo assim, embora cada oração apresente uma natureza diferente: receita, gargalhada em sonho, descrição de um barulho, voz do narrador, descrição externa da protagonista, descrição espacial na forma de comentário do narrador, voz do narrador, sonho, descrição interna da protagonista e voz desconhecida na forma de discurso direto livre, todas são justapostas, constituindo imagens que exprimem uma espécie de delírio da personagem, dividida entregue a uma ilusão de alívio, temor, incerteza e cansaço emocional.

Os elementos do rótulo são retomados tipograficamente da mesma forma, no momento em que Thérèse está prestes a ingerir as substâncias tóxicas a fim de se suicidar, o que não chega a ocorrer devido à advertência da criada anunciando a morte de tia Clara. Aliás, o suicídio da heroína pelo envenenamento concretizaria, no plano da realidade, a ideia de que Thérèse é vítima do próprio crime. A recuperação do pacote se sucede pela necessidade de confirmar se Bernard o descobrira, sendo esta a prova que ameaçou dispor, caso ela não o obedecesse.

Thérèse en aura le coeur net. Elle s'engage à tâtons dans l'escalier. À mesure qu'elle monte, elle y voit plus claire à cause de l'aube qui, là-haut, éclaire les vitres. Voici, sur le palier du grenier, l'armoire où pendent les vieux vêtements [...] Cette pèlerine délavée a une poche profonde [...] Thérèse y glisse la main, en retire le paquet cacheté de cire:

*Chloroforme: 30 grammes.
Aconitine: granules n° 20.*

Digitaline sol.: 20 grammes.

Elle relit ces mots, ces chiffres. Mourir.[...] ⁴⁷⁴ (MAURIAC, 1927, p. 139).

A leitura das substâncias e a sua reprodução no texto intensificam a tensão da cena, além de a pausa exprimir a dúvida em uma última tentativa da heroína de se decidir enquanto lê o rótulo, criando a expectativa de que a personagem desista do ato. Essa semelhança, evidenciando, o que há de trágico no destino de Thérèse, isto é, para ser livre é necessário eliminar Bernard ou eliminar a si mesma. Nesta passagem como em várias outras, a descrição sugere, ainda, a reprodução cinematográfica da cena, tanto no que tange ao “movimento” da focalização, que acompanha os movimentos da personagem semelhante a uma câmera, quanto ao efeito de luz. A maneira como a narração “faz ver” o rótulo do pacote revela uma forma cinematográfica, uma vez que o olhar da personagem conduz à leitura das substâncias, como se uma câmera reproduzisse o seu campo de visão.

Quanto à **justaposição das imagens**, no excerto abaixo, sua disposição é organizada de modo bastante discreto, traduzindo a interioridade de Anne a partir da consciência de Thérèse:

*Au jardin, Thérèse avait rejoint la jeune fille dont les robes de l'année dernière étaient devenues trop larges: 'Eh bien?' criait Anne dès qu'approchait son amie. **Cendre des allées, prairies sèches et crissantes, odeur des géraniums grillés, et cette jeune fille plus consumée, dans l'après-midi d'août, qu'aucune plante, il n'est rien que Thérèse ne retrouve dans son coeur.** [...] ⁴⁷⁵* (MAURIAC, 1927, p. 68, grifo nosso)

A expressão dos sentimentos de Anne pelo ponto de vista de Thérèse se legitima pela dissolução quase total de ambas na paisagem, haja vista encontrarem-se “reduzidas” aos seus estados de espírito que, por sua vez, confundem-se com a paisagem do jardim e seus odores. A forma poética das imagens justapostas: “cinza das alamedas, campos secos e rangentes, cheiro de gerânios estorricados”, estendida até o final do excerto exprime com maior intensidade a verdade do drama interior das personagens, de maneira que o efeito dramático

⁴⁷⁴ “Teresa vai certificar-se. Dirige-se à escada, Tateando. À medida que sobe, enxerga melhor, por causa da madrugada, que ilumina as vidraças no alto. Eis aqui, no patamar do sótão, o armário onde se dependuram as roupas velhas [...] esta *pèlerine* desbotada tem um bolso fundo [...] Teresa enfia a mão, retira o pacote lacrado: / Clorofórmio: 30 gramas. / Aconitina: grânulos nº 20. / Digitalina.: 20 gramas. / Relê essas palavras, esses algarismos. Morrer. [...]” (MAURIAC, 2002, p. 116-117).

⁴⁷⁵ “No jardim, Teresa alcançou a moça, em que os vestidos do ano passado se tinham tornado muito largos: ‘Então?’, gritou-lhe Ana logo que a amiga se aproximou. Cinza das alamedas, campos secos e rangentes, cheiro de gerânios estorricados e, na tarde de agosto, aquela moça mais abatida do que qualquer planta – nada há que Teresa deixe de encontrar no seu coração [...]”. (MAURIAC, 2002, p. 63).

se deva ao apelo poético. Ademais, as três imagens trazem à cena despojos, o que sobrou da vida, sem perder de vista a ideia da consumação pelo emprego de um vocabulário que remete ao calor e ao fogo, além do adjetivo “consumida”. Por conseguinte, a comparação da alma das personagens com o estado devastado do jardim sugere o efeito da intensidade das paixões humanas com base no desolamento exercido pela estação sobre a natureza. Anne se encontra consumida por um sentimento transbordante, enquanto Thérèse, mesmo sem ter provado da manifestação desse sentimento, compreende não o fato de se abater por amor, mas a sinceridade do sentimento da jovem.

Por estes motivos, a forma narrativa nesta passagem dialoga com a proposição de Döblin (1995, p. 20), ou seja, não há explicações de como e porque as coisas acontecem, pois o romancista se empenha em apreender a concretude do sentido de cada palavra, transformando-a “em fio condutor de uma acção construída à semelhança da vida”, alcançando, desta forma, seu “significado original”. Nesse sentido, as cinzas, os campos secos, os gerânios estorricados representam as estações como fios condutores das ações construídas na natureza, mas à semelhança da vida que obedece as mesmas leis. Como resultado, as imagens interpõem a narração fragmentando-a na medida em que mudam o seu tom e, em certa medida, o estilo da linguagem.

No que concerne aos **cortes bruscos** entre as cenas, o seguinte trecho denota a passagem repentina de uma lembrança a outra, situado no capítulo sexto, cuja segunda metade é narrada inteiramente em monólogo interior. A protagonista, grávida, monologa, descrevendo a monotonia dos seus dias, a atenção da tia para com ela e, como parte da descrição da rotina, comenta sobre o fato de sua tia Clara ser responsável por recolher as receitas do povoado para que Balion, criado dos Desqueyroux, as levasse até a farmácia na cidade.

« Balion venait aux ordres lorsqu'il devait se rendre, le lendemain, à Saint-Clair. Tante Clara dressait la liste des commissions, réunissait les ordonnances pour les malades d'Argelouse: 'Vous irez en premier lieu à la pharmacie; Darquey n'aura pas trop de la journée pour préparer les drogues... »

« Ma première rencontre avec Jean... Il faut que je me rappelle chaque circonstance [...] »⁴⁷⁶ (MAURIAC, 1927, p. 83-84).

⁴⁷⁶ “Balion vinha receber ordens quando devia ir, no dia seguinte, a Saint-Clair. Tia Clara fazia a lista das incumbências, ajuntava as receitas para os doentes de Argelouse: ‘Você irá em primeiro lugar à farmácia; o dia será pouco para que Darquey prepare os remédios...’
‘Meu primeiro encontro com João... É preciso que me lembre de cada circunstância [...]’.” (MAURIAC, 2002, p. 75).

Como demonstra o excerto, de um parágrafo a outro, Thérèse começa a rememorar seu encontro com Jean Azévédo, estendendo a lembrança até o final do capítulo, conseqüentemente, são os próprios episódios, resgatados pela memória de maneira aleatória, que estruturam a narração. Desse modo, a causalidade escapa aos mecanismos da consciência que, por sua vez, obedece a princípios mais complexos para interligar os fatos ou saltar de um para o outro. Todavia, se, por um lado, há um interesse em introduzir um elemento que será desenvolvido posteriormente, exercendo grande influência para o desenvolvimento do conflito principal, como a solução encontrada por Thérèse para adquirir as drogas ao se encarregar das tarefas de tia Clara, que adocece, por outro, há também um interesse em retratar o inconsciente da personagem, criando indícios de que, de alguma forma, os remédios lhe chamavam a atenção, não se tratando, portanto, de uma seleção aleatória da memória, de um simples acontecimento corriqueiro.

Desta maneira, o corte brusco ocorre ora quando o pensamento da protagonista sobrevém ao primeiro plano da narração, ora quando este procedimento se inverte. Por exemplo, ao final do romance, Thérèse, em sua despedida de Bernard, reflete sobre a possibilidade de retornar em Argelouse:

*[...] elle imaginait un retour au pays secret et triste – toute une vie de méditation, de perfectionnement, dans le silence d'Argelouse: l'aventure intérieure, la recherche de Dieu... Un Marocain qui vendait des tapis et des colliers de verre crut qu'elle lui souriait, s'approcha d'eux.*⁴⁷⁷ (MAURIAC, 1927, p. 177-178).

Neste trecho, a imersão na consciência da personagem, por meio da focalização interna, sugere uma longa e profunda reflexão que, no entanto, é interrompida pela descrição de elementos da paisagem urbana, como o marroquino cuja presença exprime um interesse em pontuar o ambiente cosmopolita da cidade. No entanto, sugere que em uma grande metrópole não há meditação, não há aperfeiçoamento, não há silêncio e, até mesmo, não há Deus, contrapondo este ambiente com o àquele desértico de Argelouse. A reflexão permanece em suspenso como uma representação “concreta” da consciência moderna, fragmentada em decorrência da interrupção frequente dos pensamentos pela necessidade sensorial de compreender o que se passa ao redor, uma vez exposto às novidades e à agitação dos grandes centros urbanos onde reinam a multidão e o progresso tecnológico.

⁴⁷⁷ “[...] imaginava uma volta ao país secreto e triste – toda uma vida de meditação, de aperfeiçoamento, no silêncio de Argelouse. Um marroquino que vendia tapetes e colares de vidro julgou que ela lhe sorria, aproximou-se.” (MAURIAC, 2002, p. 145).

A **sucessão temporal dos fatos**, em *Thérèse Desqueyroux*, do segundo ao oitavo capítulo é configurada pela alternância entre os tempos passado, presente e um futuro imediato, na maioria das vezes, sem o emprego de advérbios de tempo ou locuções que especifiquem esse movimento, proporcionando um caráter discreto à fragmentação temporal. Na passagem a seguir, por exemplo, o retorno ao passado é efetivado por meio do verbo “ver”: “*Pourtant ce n’est pas lui [Bernard] que Thérèse, les paupières baissées, la tête contre la vitre du wagon, voit surgir à bicyclette en ces matinées d’autrefois, sur la route de Saint-Clair à Argelouse, vers neuf heures, avant que la chaleur soit à son comble [...]*”⁴⁷⁸ (MAURIAC, 1927, p. 35). Assim, haja vista a personagem se encontrar dentro de um trem, o presente é ali representado, enquanto a imaginação projeta os acontecimentos da infância do lado de fora, através do vidro da janela, efeito que é aplicado ao filme *Thérèse Desqueyroux*, baseado no romance, dirigido por Georges Franju e lançado em 1962.

Em outros casos, o presente e o passado se intercalam em um movimento de vaivém, ou seja, de oposição de forças entre o registro da memória e o desejo, sintetizados na necessidade de se lembrar.

*« Ai-je souvent revu Jean Azévédo ? Il a quitté Argelouse vers la fin d’octobre... Peut-être fîmes-nous cinq ou six promenades; je n’isole que celle où nous occupâmes de rédiger ensemble la lettre pour Anne. Le naïf garçon s’arrêtait à des formules qu’il croyait apesantes, et dont je sentais, sans lui en rien dire, toute l’horreur. Mais nos dernières courses, je les confonds dans un souvenir unique. [...] »*⁴⁷⁹ (MAURIAC, 1927, p. 94-95, grifo nosso).

Este excerto, integrando o percurso de Thérèse, traçado mentalmente, demonstra o quão fragmentadas são algumas lembranças, dificultando a sua reconstituição, como a própria personagem confessa. Os trechos em negrito demarcam os acontecimentos no passado, enquanto os demais se reportam à reflexão da personagem, simultânea ao tempo da narração. Nas orações no presente, tanto o *passé simple* quanto o *passé composé*, ambas formas de pretérito perfeito do modo indicativo, são utilizados para expressar a dúvida, com a exceção que o segundo é empregado em função da forma, ou seja, obedece a um estilo formal da língua que favorece a eufonia, evitando, por exemplo, o seguinte questionamento: “*revis-je souvent Jean Azévédo ?*”, onde o verbo “*revoir*” é empregado no *passé simple*. Este tempo é

⁴⁷⁸ “Entretanto, não é ele que Teresa, pálpebras cerradas, a cabeça junto à vidraça do vagão, vê surgir de bicicleta, naquelas manhãs de antigamente, na estrada de Saint-Clair a Argelouse, às nove horas, antes que o calor chegasse ao máximo [...]” (MAURIAC, 2002, p. 38).

⁴⁷⁹ ‘Tornei a ver João Azevedo muitas vezes? Ele deixou Argelouse no fim de outubro... Talvez tenhamos feito cinco ou seis passeios; só destaco aquele em que nos ocupamos em redigir juntos a carta para Ana. O ingênuo rapaz detinha-se em fórmulas que julgava apaziguadoras, e de que, sem lhe dizer nada, eu sentia todo o horror. Mas nossas últimas caminhadas, eu as confundo numa lembrança única.’ (MAURIAC, 2002, p. 84).

utilizado, igualmente, para expressar ações pontuais, de maneira que o advérbio “*souvent*” demanda o *passé composé* pelo modo como modifica a ação, prolongando-a, como se a própria pergunta exprimisse a duração dos encontros e não apenas a frequência com que ocorreram.

O encontro, por sua vez, é expresso por meio do pretérito imperfeito, dado se tratar de uma descrição, mas, também, para enfatizar o modo como esse acontecimento foi internalizado pela personagem, ou seja, a duração desse encontro, contabilizada em poucas horas, é relativizada, visto a narração amplificá-la a fim de exprimir sua relevância dentre as demais experiências vividas pela protagonista.

A alternância entre os tempos passado e presente, com efeito, decorre da alternância entre o “*temps de l’histoire*” e o “*temps du récit*”⁴⁸⁰, conforme distinção teorizada por Genette (2007, p. 21). Em alguns casos, o presente não marca apenas a alternância entre a reflexão e a memória, como no exemplo supracitado, estendendo-se a pontuar uma mudança radical de posicionamento, entre o eu narrante e o eu narrado, diante das situações vivenciadas:

« [...] il m’interrompait: ‘Oui, sans doute... mais c’est plus compliqué que cela...’ En effet, il projetait dans le débat des clartés qui me paraissaient admirables... **Étaient-elles en somme si admirables?... Je crois bien que je vomirais aujourd’hui ce ragoût**: il disait qu’il avait longtemps cru que rien n’importait hors la recherche, la poursuite de Dieu: ‘S’embarquer, prendre la mer [...] »⁴⁸¹ (MAURIAC, 1927, p. 88, grifo nosso).

A partir deste monólogo interior, a heroína revela a mudança de opinião quanto a Jean Azévédo que, anteriormente, exercia um certo fascínio sobre ela e, no momento presente, não lhe inspira mais do que repugnância, em decorrência do que Thérèse passa a compreender como um falso intelectualismo, utilizado, ainda, para se destacar, à maneira burguesa, dissipando a legitimidade do conhecimento. Evidentemente, a experiência frustrada com a tentativa de se livrar do marido e as consequências acarretadas interferiram na sua visão de mundo, criando uma certa desilusão quanto à vida e certos modos de viver. Outrossim, essas “intermitências narrativas” foram implementadas pelo cineasta Georges Franju, aplicando-as como voz *off*. Considerando, ainda, o monólogo interior essas “intermitências” demarcam uma espécie de epifania, sintetizada na ideia de “*voir clair*” (MAURIAC, 1927, p. 28), “*voir*

⁴⁸⁰ “Tempo da história” e “tempo da narrativa” (Tradução nossa).

⁴⁸¹ “[...] ele me interrompeu: ‘Sim, sem dúvida... mas é um pouco mais complicado...’. Com efeito, lançava sobre o debate luzes que me pareciam admiráveis...Seriam mesmo tão admiráveis?... Creio bem que hoje eu vomitaria esse guisado. Ele disse que por muito tempo acreditara que nada importava fora da procura, da perseguição de Deus: ‘Embarcar, sair pelo mar [...]’”. (MAURIAC, 2002, p. 79).

clair” (MAURIAC, 1927, p. 178), desejo da protagonista explicitado nos segundo e décimo terceiro capítulos do romance:

*« Tant d'impudeur, cette facilité à se livrer, que cela me changeait de la discrétion provinciale, du silence que chez nous chacun garde sur sa vie intérieure ! Les ragots de Saint-Clair ne touchent qu'aux apparences: les coeurs ne se découvrent jamais. Que sais-je de Bernard, au fond ? N'y a-t-il pas en lui infiniment plus que cette caricature dont je me contente, lorsqu'il faut me le représenter ? Jean parlait et je demeurais muette [...] ».*⁴⁸² (MAURIAC, 1927, p. 89, grifo nosso).

No início do monólogo, a reflexão é desencadeada pela lembrança do comportamento de Jean Azévédo e do seu efeito sobre a heroína, expresso no pretérito imperfeito, por meio do verbo “afastava”, dando sequência à reconstituição do encontro com o jovem, além de os assuntos discutidos serem igualmente destacados. Desse modo, o momento “epifânico” é marcado pelas questões seguidas imediatamente pela retomada da narração do encontro, efetivando o retorno ao passado: “*Que sais-je de Bernard, au fond ? N'y a-t-il pas en lui infiniment plus que cette caricature dont je me contente, lorsqu'il faut me le représenter ?*” Esse questionamento, se aprofundado, contraria toda a narrativa, haja vista a oposição de Thérèse e Bernard a partir das noções de profundidade e superficialidade, sendo a qualidade superficial da alma de Bernard uma das causas do tédio e da insatisfação da heroína. Supor que essa personagem tipo, “caricaturizada” à maneira do realismo do século XIX, possui algo que ultrapassa a superfície sugere, ao mesmo tempo, uma deformação, considerando que, para tanto, traços originais serão perdidos, isto é, a exteriorização de algo obscuro contraria a precisão, característica determinante do seu caráter. Portanto, se interpretada pela via da metalinguagem, a reflexão se afirma como uma crítica ao romance psicológico francês.

Por fim, a fragmentação do romance também é ocasionada por sua estrutura sustentada em uma **ordem não linear e cíclica**, isto é: meio (começo), fim (meio) e início (fim). Ao final, em Paris, Thérèse, finalmente, tem a oportunidade de se explicar a Bernard, ao ser questionada quanto aos motivos que a levaram a cometer o crime: “*cette confession longuement préparée, dans la victoria, au long de la route du Nizan, puis dans le petit train de Saint-Clair, cette nuit de recherches, cette quête patiente, cet effort pour remonter à la source de son acte – enfin ce retour épuisant sur soi-même était peut-être au moment*

⁴⁸² “Tamanho impudor, tanta facilidade em se dar, como isso me afastava da descrição provinciana, do silêncio que, entre nós, cada um guarda sobre sua vida interior! Os murmúrios de Saint-Clair só tocam nas aparências: os corações nunca são descobertos. Que sei eu de Bernardo, no fundo? Não há nele infinitamente mais do que essa caricatura com que me contento, quando quero representá-lo? João falava e eu permanecia muda [...]” (MAURIAC, 2002, p. 79-80).

*d'obtenir son prix.*⁴⁸³ (MAURIAC, 1927, p. 176-177), de modo que a narrativa retoma o conflito interior da protagonista, introduzido desde o primeiro capítulo e que ocupa sete deles: “[...] *il s’agissait alors entre eux non de ce qui s’était passé réellement, mais de ce qu’il importait de dire ou de ne pas dire.*”⁴⁸⁴ (MAURIAC, 1927, p. 16). Portanto, o fim se apresenta como início, não apenas por retomar o motivo que desencadeia a narrativa e determina sua forma, mas por representar o momento pontual, embora simbólico, em que a heroína começa a ser quem ela é, haja vista o impedimento de sua existência individual ter provocado o envenamento de Bernard, ação em torno da qual o romance se desenreda.

5.3. O contorno e a essência expressionista de Thérèse Desqueyroux

Mauriac não se dedica a traçar, em seus romances, a aparência de suas personagens, notadamente de seus heróis, contudo, os traços, pontualmente delineados, consolidam sua (in)coerência, de acordo com seu modo de ser, isto é, em se tratando de Thérèse Desqueyroux, a descrição da aparência física não releva um perfil psicológico e social, como em Balzac, mas características que ressaltam sua condição existencial. Nesse sentido, o processo de formação de uma personagem, ao longo da narrativa, é assinalado por Cormeau (1951, p. 329) com base nesta “pontualidade descritiva”: “*s’il [Mauriac] nous dépeint physiquement un personnage, il s’attarde rarement à en dessiner les traits; [...] et pourtant un mot – un seul – nous le donne tout entier et il nous est plus présent, plus visible que s’il nous était décrit par un portrait minutieux [...]*”⁴⁸⁵. Sendo assim, de maneira geral, a personalidade da heroína é delineada por traços que relevam sua miséria, sua angústia incessante, seus estados de sofrimento e desejo intensos e, conseqüentemente, sua ambigüidade.

⁴⁸³ “A confissão longamente preparada, na vitória, ao longo da estrada de Nizan, depois no trenzinho de Saint-Clair, aquela noite de pesquisas, aquela procura paciente, aquele esforço para remontar à fonte do seu ato – enfim aquela volta extenuante sobre si mesma chegara talvez ao momento de obter o seu prêmio.” (MAURIAC, 2002, p. 144).

⁴⁸⁴ “[...] cuidava-se então, entre eles, não do que realmente se passara, mas do que era preciso dizer ou não dizer.” (MAURIAC, 2002, p. 24).

⁴⁸⁵ “Se [Mauriac] nos descreve fisicamente uma personagem, demora-se raramente desenhando seus traços; [...] e, no entanto, uma palavra – uma única – dá-nos inteiramente e ela nos é mais presente, mais visível do que se nos fosse descrita por um retrato minucioso [...].” (Tradução nossa).

5.3.1 O contorno deformante da heroína

Em se tratando de Thérèse, se, por um lado, seu ponto de vista distorce a realidade, por outro, o narrador a caracteriza através de uma perspectiva semelhante, ou seja, que tende a deformar a **aparência física da personagem**. No prefácio, o autor/narrador destaca traços físicos da protagonista concernentes à testa e às mãos: “*Depuis lors, que de fois ai-je admiré, sur ton front vaste et beau, ta main un peu trop grande ! Que de fois, à travers les barreaux vivants d’une famille, t’ai-je vue tourner en rond, à pas de louve ; et de ton oeil méchant et triste tu me dévisageais.*”⁴⁸⁶ (MAURIAC, 1927, p. 8). Os termos “vasta” e “grande demais” reportam a uma desmedida, até porque não se trata de um “*front large*”, como é mais comumente empregado na língua francesa. Ademais, a menção da testa e das mãos atuam como uma espécie de prolepse, haja vista à ideia de crime estar implicada uma premeditação, ao passo que são as mãos que levam o envenenamento a cabo. A expressão “a passo de loba”, caracterizando os passos atentos e silenciosos da personagem, cria uma metáfora indireta, haja vista a expressão não ter sido criada pelo autor, mas se tratar de uma expressão idiomática. Aliás, reaparece, no decorrer da narrativa, esta comparação indireta a um animal, não especificado, mas aprisionado pelas mesmas grades vivas, metáfora para a família. Neste caso, não se trata de animalizar a heroína, o narrador sugere, antes, traços como um instinto impetuoso e o desajuste de um ser que é, por natureza, um indivíduo solitário, avesso ao convívio social do meio ao qual pertence. A associação com a loba é estendida à descrição do olhar agressivo e triste, incorporando um aspecto sinistro e de mau presságio à personagem.

Desse modo, a complexidade da maneira de ser de Thérèse reflete no caráter indefinível de seus traços físicos que conservam a ambiguidade que a constitui: “[...] *Thérèse d’instinct retrouvait ce sourire qui faisait dire aux gens: ‘On ne se demande pas si elle est jolie ou laide, on subit son charme...*”⁴⁸⁷ (MAURIAC, 1927, p. 24). Essa questão do charme reaparece três vezes ao longo do romance, de maneira que a “capacidade” de se fazer notar, apesar de sobrevir da aparência física, “materializa” o mistério que a envolve, sua natureza inquieta, o que há de mais inapreensível em si. Logo, o charme se configura como uma forma sutil de deformação, pois, ao resultar de uma aparente neutralização dos traços, intensifica a

⁴⁸⁶ “Desde então, quantas vezes admirei, sobre essa testa larga e bela, tua mão um pouco grande demais! Quantas vezes, através das grades vivas de uma família, eu te vi andar à roda, a passo de loba; e com teu olhar mau e triste me encaravas.” (MAURIAC, 2002, p. 17).

⁴⁸⁷ “[...] Teresa instintivamente recuperava aquele sorriso que fazia os outros dizer: ‘A gente não procura saber se ela é feia ou bonita, deixa-se invadir pelo seu encanto...’” (MAURIAC, 2002, p. 30).

ausência de formas, isto é, explora a “produção” do conteúdo emocional e por isso suscita a indefinição.

Se, por um lado, Thérèse é caracterizada por essa **beleza ambígua**, proveniente de um charme enigmático, por outro, em vários momentos a personagem é qualificada pela metáfora do monstro, alusão ao horror que ela inspira por ser capaz de provocar a morte de alguém, inclusive de um membro da família: *“le pire des drames, voilà qu'il l'avait réglé comme n'importe quelle autre affaire. Ça ne se saurait presque pas ; il sauverait la face ; on ne le plaindrait plus ; il ne voulait pas être plaint. Qu'y a-t-il d'humiliant à avoir épousé un **monstre** lorsque l'on a le dernier mot ?”*⁴⁸⁸ (MAURIAC, 1927, p. 131, grifo nosso). Considerando a focalização interna sobre Bernard e o fato de a última oração do trecho ser expressa na forma do discurso indireto livre, reproduzindo o pensamento da personagem, o termo “monstro” assume um caráter subjetivo, pois aponta para uma deformidade interna de Thérèse.

Nesta outra passagem, analisada no subcapítulo anterior, a caracterização advém da perspectiva de Mme de la Trave: *“c'est que les gens, maintenant, ne tiennent plus assez compte des principes ; ils ne croient plus au péril d'une éducation comme celle qu'a reçue Thérèse ; un **monstre**, sans doute ; tout de même on a beau dire : si elle avait cru en Dieu...[...]”*⁴⁸⁹ (MAURIAC, 1927, p. 133, grifo nosso). Em ambos os casos, descarta-se, completamente, uma reflexão sobre a contribuição de cada um para a atitude extrema de Thérèse, sobre os limites da monstruosidade de cada um e suas intervenções no meio, de maneira que essa noção se reduza a uma conduta imoral e desumana, sem que a moralidade e a humanidade sejam compreendidas e vivenciadas pelos Desqueyroux em toda a sua amplitude e complexidade.

Nos outros dois momentos em que essa deformidade interna é mencionada, a metáfora se revela no discurso do narrador, confundindo-se com a autocrítica da personagem em razão da ambiguidade da linguagem:

*Thérèse a lu que des désespérés emportent avec eux leurs enfants dans la mort [...] ‘Comment des choses pareilles sont-elles possibles ?’ Parce qu'elle est un **monstre**, Thérèse sent profondément que cela est possible et que pour un rien... Elle s'agenouille, touche à peine de ses lèvres une petite main gisante; elle s'étonne de ce qui sourd du plus profond de son être,*

⁴⁸⁸ “O pior dos dramas, ele o havia pois arranjado como qualquer outro negócio. Aquilo quase não se viria a saber; ele salvara as aparências; não o lastimariam mais; não queria ser lastimado. Que há de humilhante em a gente se casar com um monstro, quando se tem a última palavra?” (MAURIAC, 2002, p. 110).

⁴⁸⁹ “É que hoje em dia as pessoas já não fazem muito caso dos princípios; não acreditam mais no perigo de uma educação como a recebida por Teresa. Um monstro, sem dúvida; entretando, por mais que se diga: se ela acreditasse em Deus...[...]” (MAURIAC, 2002, p. 112).

*monte à ses yeux, brûle ses joues: quelques pauvres larmes, elle qui ne pleure jamais !*⁴⁹⁰ (MAURIAC, 1927, p. 140-141, grifo nosso).

Nos instantes que antecederam sua tentativa de suicídio, a heroína revê a filha dormindo, para se despedir e apesar de a sua biologia não ter sido suficiente para garantir o sentimento de amor maternal como o fez quanto à capacidade de gerar a vida, e da sua inexpressão de afeto, esse gesto revela sua sensibilidade, determinando-se como o único momento, em todo o romance, que a personagem exterioriza um sentimento. Parece haver uma culpa com relação ao peso que recaíra sobre a menina, reconhecida pelo crime da mãe e, ainda, culpa por tê-la abandonado, sendo, por consequência, criada pela família Desqueyroux, apreensão, aparentemente, maior que qualquer outro sentimento pela filha.

A percepção de sua monstruosidade como consequência da capacidade de tirar a vida de alguém, sobretudo a da própria filha, promove um efeito contrário no que diz respeito ao emprego do termo “monstro”, pois a deformidade não evidencia o grotesco, mas o que ainda há de sublime em uma alma tão infeliz quanto a de Thérèse. Esse efeito contrário se repete no episódio do suicídio, único momento em que o narrador não ironiza a religiosidade, ao contrário, demonstra um interesse em “provar” a existência divina por meio dos conflitos romanescos. Assim, no instante em que a heroína está prestes a beber a solução de clorofórmio, a criada anuncia a morte de tia Clara à maneira de uma resolução *deus ex machina*, mudando o posicionamento da personagem diante das circunstâncias. Com efeito, esta resolução responde à provocação do narrador que invoca a Deus, reforçando seu aspecto artificial: “[...] *puisque Il existe, qu’Il détourne la main criminelle avant que ce soit trop tard et si c’est sa volonté qu’une pauvre âme aveugle franchisse le passage, puisse-t-Il, du moins, accueillir avec amour ce **monstre**, sa créature.*”⁴⁹¹ (MAURIAC, 1927, p. 142, grifo nosso). Desse modo, a construção “esse monstro, sua criatura”, ao remeter a um oxímoro na medida em que unifica, por meio da contraposição, uma criatura monstruosa a uma criatura divina, faz da deformação uma forma de resgatar a essência humana da heroína.

A partir dessa mesma relação entre criatura e criador, o autor coloca em questão sua própria humanidade, ao destacar os seguintes versos como epígrafe do romance: “*Seigneur, ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles ! O Créateur ! peut-il exister des monstres aux yeux*

⁴⁹⁰ “Teresa leu que os desesperados arrastam os filhos consigo para a morte [...] ‘Como são possíveis tais coisas?’. Por ser um monstro, Teresa sente profundamente que isso é possível, e que por um nada... Ajoelha-se, aflora com os lábios a mãozinha estendida; espanta-se com o que brota do mais profundo do seu ser, sobe aos seus olhos, queima suas faces: algumas pobres lágrimas, ela que não chora nunca!” (MAURIAC, 2002, p. 118).

⁴⁹¹ “[...] já que Ele existe, que afaste a mão criminosa antes que seja tarde – e se for Sua vontade que uma pobre alma cega transponha a passagem, possa Ele, pelo menos acolher com amor esse monstro, sua criatura.” (MAURIAC, 2002, p. 118).

*de celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils se sont faits, et comment ils auraient pu ne pas se faire...*⁴⁹² (MAURIAC, 1927, p. 7)⁴⁹³. Este trecho do poema em prosa, de Charles Baudelaire, intitulado “*Mademoiselle Bistouri*”, é empregado para ironizar a invocação às musas na poesia grega, uma vez que estas são substituídas por Deus e a inspiração, pela piedade. De antemão, o herói, neste caso, a heroína é caracterizada indiretamente como um monstro em um gesto de prostração do autor ao Criador mas também de equiparação, dada a exploração do valor metalinguístico dos versos. Sendo assim, o autor sugere desde o início da narrativa o caráter ambíguo de Thérèse, um ser monstruoso, mas humano aos olhos de seu criador.

Nesta esteira, como discutido no primeiro capítulo, uma personagem é um todo coerente que respeita o esquema lógico determinado pelo autor, ainda que essa lógica seja a do próprio ilogismo da realidade. Em *Thérèse Desqueyroux*, a protagonista não é conformada a um único vício ou virtude com base em determinados pensamentos ou atitudes, de maneira que a própria perspectiva deformante da narrativa corrobore para o aprofundamento e a exploração da alma ambígua da personagem. Assim, no que concerne à sua “beleza demoníaca”, para retomar a noção explicitada por França (2002, p. 129), a beleza de Thérèse consiste justamente na ausência de elementos ideais, uma beleza que aflora na dimensão real das circunstâncias, materializando a “queda e a degradação do princípio divino” na forma humana. Outrossim, conforme o historiador de arte Giulio Carlo Argan, citado por Brasil (1987, p. 76)⁴⁹⁴: “O que decompõe a figura, a deforma e a reconstrói segundo sua estrutura verdadeira, intrínseca, é a ambiguidade, a contradição interna.” Esta ideia corrobora o argumento de que não se trata de abordar a deformação da personagem apenas como resultado de uma perspectiva deformante, mas, principalmente, como manifestação de sua própria natureza contraditória.

Em alguns outros episódios, a deformação incide, maneira particular, sobre traços da aparência exterior de Thérèse resultantes da experiência, como, por exemplo, no início do romance, em que a personagem deixa o tribunal de justiça. Tendo atravessado alguns meses de uma inquietação ainda mais profunda, devido à expectativa quanto à morte de Bernard, à descoberta pela família do envenenamento, ao tratamento agressivo do pai, que a obriga a

⁴⁹² “Senhor, tende piedade, piedade dos loucos e das loucas! Ó criador! Poderão existir monstros perante aquele que é o único a saber porque eles existem, como foi que se formaram e como teriam podido deixar de se formar...?” (MAURIAC, 2002, p. 17).

⁴⁹³ O poema integra a obra *Le spleen de Paris*, publicada em 1869.

⁴⁹⁴ O autor não consta na bibliografia da obra, o que inviabiliza a citação em forma de apud, de acordo com as normas da ABNT.

elaborar um discurso convincente para ser apresentado à justiça, à passagem pelo juiz e, finalmente, devido à pior de todas as apreensões, isto é, ter de se explicar a Bernard. Em virtude dos motivos elencados, ciente de que o sentimento de viver aprisionada no seio de uma família hostil estava apenas começando, a personagem passa por um processo de intensa degradação e avaliando a si mesma “*mesure son épuisement*”⁴⁹⁵ (MAURIAC, 1927, p. 20).

*Joues creuses, pommettes, lèvres aspirées, et ce large front, magnifique, composent une figure de condamnée – oui, bien que les hommes ne l’aient pas reconnue coupable –, condamnée à la solitude éternelle. Son charme, que le monde naguère disait irrésistible, tous ces êtres le possèdent dont le visage trahirait un tourment secret, l’élancement d’une plaie intérieure, s’ils ne s’épuisaient à donner le change. Au fond de cette caleche cahotante, sur cette route frayée dans l’épaisseur obscure des pins, une jeune femme démasquée caresse doucement avec la main droite sa face de brûlée vive.*⁴⁹⁶ (MAURIAC, 1927, p. 20).

O esgotamento que a protagonista tenta mensurar lhe confere, quanto ao rosto, um aspecto doentio que não apenas culmina em uma condenação jurídica, não ocorrida na realidade, mas que se estende a uma condenação física, consumindo-lhe o corpo, e espiritual, consumindo-lhe a alma. O procedimento empregado nesta descrição alude à experiência de Van Gogh diante da obra do pintor e caricaturista francês Daumier, destacada por Micheli (2004, p. 19): “Daumier lhe ensinava a maneira de acentuar a expressão através da deformação realista.” Nesta esteira, a descrição da heroína é acentuada por meio da deformação de seus traços, sem perder de vista o realismo da expressão. Por conseguinte, a deformidade é elaborada de forma que a personagem exceda à figura monstruosa, haja vista seu sofrimento ocupar o primeiro plano dos pensamentos e das ações, evidenciado por suas sensações e por sua aparência, quase moribunda. Em seguida, o charme se contrapõe a uma tentativa fracassada de dissimular um “mal secreto”, uma “ferida anterior”, enfatizando o esforço da aparência social em transmitir uma ilusão de caráter, de temperamento, opostos ao que se sente e experimenta no espírito. Por esses motivos, tanto o rosto que trai um tormento secreto, deixando-o transparecer, quanto a ferida interior se impõem como características deformadoras, pois, a primeira, por exemplo, desvela uma deformação da alma mesmo concentrada na imagem da ferida, uma lesão típica da aparência externa.

⁴⁹⁵ “Mede o seu esgotamento.” (MAURIAC, 2002, p. 28).

⁴⁹⁶ “FACES cavadas, maçãs do rosto e lábios chupados e uma testa larga, magnífica, formam esse rosto de condenada – se bem que os homens a isentassem de culpa –, condenada à eterna solidão. Seu encanto, que antes diziam ser irresistível, todas essas criaturas o possuem, pois; o rosto delas trairia um mal secreto, a picada de uma ferida anterior, se não se esforçassem por iludir os outros. No fundo desse carro sacolejante, sobre a estrada aberta na espessura sombria dos pinheiros, uma mulher sem máscara acaricia docemente com a mão direita seu rosto de queimada viva.” (MAURIAC, 2002, p. 28).

Na parte final do excerto, a perspectiva deformante se dirige à paisagem, sugerindo pelo movimento sacolejante do carro e pela estrada traçada sobre a espessura sombria dos pinheiros qualquer coisa de trágico e ameaçador, confundindo-se com os sentimentos da personagem de angústia e confusão interior, além de o seu posicionamento na parte inferior do veículo exprimir sobre a sua condição no mundo, isto é, a inferioridade de sua existência no seio da família, que a condena a viver sob suas ordens e, portanto, contrariada, abominando-a a partir de então. O ato de ser desmascarada, por sua vez, é ambíguo, pois, se, no plano da realidade, o crime de Thérèse é descoberto, no plano espiritual, o seu ato faz transparecer sua essência, isto é, nada é mais importante do que a liberdade de poder ser a si mesma. Nesse sentido, possuir uma “face de queimada viva” corrobora tanto para acentuar a sua monstruosidade quanto para desvelar o mais alto grau de sua lassidão, uma vez que a prostração e o tédio a “queimavam” lentamente, enquanto o gesto de se acariciar docemente resulta no prazer de se reconhecer, de saber quem se é, ainda que esse conhecimento remeta ao terror de ser quem se é.

No que se refere, ainda, a essa deformidade do rosto indiciada, seja pelo adjetivo “desmascarada”, seja pela “queimadura”, visto a máscara, sugerir a necessidade de ocultar traços incomuns, neste caso, uma pele corrompida por lesões, correlacionamos esta passagem com uma crítica de Brion (1957, p. 22), direcionada às obras do pintor norueguês Munch: “*chez Edvard Munch, déjà, le visage perdait la solidité de sa substance pour se dissoudre dans l'intensité excessive de la passion, dans l'angoisse, dans l'horreur.*”⁴⁹⁷ Logo, essa “dessubstancialização da carne” substancializa, em contrapartida, o que é intensamente sentido por ela, pois, interpretando o emprego da metáfora “*brûlée vive*”, de outro modo, o estado permanentemente inquieto de Thérèse atua como um fogo que a queima de dentro pra fora, neste caso, essa inquietude resulta de uma paixão intensa de viver sem amarras. A angústia decorre, por sua vez, por não saber concretizá-lo, ao mesmo tempo que, depois de sua tentativa, essa angústia resulta de uma ansiedade que concerne à sua vida sob o peso das consequências. Por fim, o horror resulta da condição trágica que a personagem impõe àquela do destino, isto é, levar às últimas consequências o desejo de se libertar de algo para o qual não havia libertação a torna duplamente prisioneira de seu algoz.

A deformação física da heroína, por vezes, é ocasionada pelo seu estado emocional como no dia do casamento em que é caracterizada explicitamente pela sua fealdade, a partir dos comentários dos convidados, incorporados ao texto na forma do discurso direto livre:

⁴⁹⁷ “Em Edvard Munch, desde então, o rosto perdia a solidez de sua substância para se dissolver em uma intensidade excessiva da paixão, na angústia, no horror.” (Tradução nossa).

[...] sans rappeler que l'épouse, 'qui sans doute n'est pas régulièrement jolie mais qui est le charme même', parut à tous, ce jour-là, laide et même affreuse: 'Elle ne se ressemblait pas, c'était une autre personne..' Les gens virent seulement qu'elle était différente de son apparence habituelle; ils incriminèrent la toilette blanche, la chaleur; ils ne reconnurent pas son vrai visage.⁴⁹⁸ (MAURIAC, 1927, p. 46).

Este dia, de fato, é marcado por um intenso calor, no entanto, é no momento mesmo da entrada na igreja que a personagem toma consciência de sua ilusão, da impossibilidade de viver ao lado de um homem superficial como Bernard e sob as ordens rígidas de uma família como os Desqueyroux, mas, acima de tudo, Thérèse se dá conta da impossibilidade de viver livremente a sua inquietação, originada por uma grande desordem que a perturbava. Desta vez, portanto, a deformação da protagonista é ocasionada pelo desespero de percorrer um caminho sem volta, metaforizado pela entrada na igreja e pela mudança do estado civil, o que justifica o fato de parecer irreconhecível às pessoas, tornando-se outra. Ao se casar Thérèse perde a sua identidade, pois se antes não era possível distinguir se era feia ou bonita, neste momento, a fealdade anula a sua ambiguidade, enquanto o adjetivo “horrorosa” denota uma insistência em criar uma atmosfera de terror em seu entorno.

Durante os dois meses em que Thérèse permanece na casa de Argelouse, por imposição de Bernard, sua saúde é bastante comprometida pelos seus hábitos, isto é, alimenta-se pouco, dorme a maior parte do tempo e fuma demasiadamente durante as horas em que permanece acordada, sem nem ao menos sair do quarto, entregue a uma depressão profunda, fatores que provocam uma considerável perda de peso e vigor. Esta crise depressiva decorre da impossibilidade de reverter o quadro em que vive, da percepção da inutilidade de aspirar qualquer coisa além de seu sofrimento, de modo que o seu embate com a realidade jamais se mostrara tão exasperado. Entregue igualmente a seus devaneios a protagonista parece dar-se conta da mudança em seu corpo, apenas quando seus membros se modificaram de tal maneira que, mesmo desprendida totalmente do mundo, é inevitável não observá-los: “*Thérèse regarde avec stupeur ses jambes squelettiques, et ses pieds lui paraissent énormes.*”⁴⁹⁹ (MAURIAC, 1927, p. 155). A caracterização dos pés expressa como uma impressão, que se acentua a partir do verbo “parecer”, sendo causada pelo aspecto esquelético das pernas. Trata-

⁴⁹⁸ “[...] lembrava-se que a noiva, ‘que sem dúvida não é uma beleza perfeita mas é o encanto em pessoa’, parecera a todos, naquele dia, feia, horrorosa mesmo: ‘Não estava parecida, era outra pessoa...’. Todos notaram que ela estava diferente da sua aparência habitual, e culpavam a toilette branca, o calor; não reconheciam o seu rosto verdadeiro.” (MAURIAC, 2002, p. 46).

⁴⁹⁹ “Teresa contempla com estupor suas pernas esqueléticas, e seus pés lhe parecem enormes.” (MAURIAC, 2002, p. 129).

se do primeiro momento em que a deformação física do seu corpo é mencionada, sendo desdobrada no capítulo seguinte.

Próximo ao casamento de Anne com o filho Deguilhem, Bernard visita Thérèse para que o noivo a conheça e, embora tema a experiência, respeita as convenções, até porque o afastamento de sua esposa é justificado socialmente por um adoecimento causado pela neurastenia. Precavendo-se de qualquer “desonra” que comprometa o casamento da irmã, envia uma carta para Thérèse a fim de notificá-la sobre a visita e dar algumas instruções. Apesar dos esforços da criada Balionte para amenizar, ao menos o aspecto débil da doente, diminuindo-lhe os cigarros e incentivando-a a caminhar e a se alimentar melhor, a aparência da heroína é assombrosa, causando espanto à família Desqueyroux que previa algum tipo de dramatização. Estando presentes nesta cena Thérèse, Bernard, Deguilhem e Mme. de la Trave, apenas os pontos de vista de Anne e Bernard são retratados, talvez pela indiferença de Deguilhem e pela repugnância extrema de Mme de la Trave por Thérèse, destituídos, portanto, de qualquer interesse em voltar o pensamento à interioridade da personagem.

No que concerne aos pensamentos de Anne, eles permitem entrever a afinidade mantida com a protagonista em função do reconhecimento de determinados traços inevidentes, sobretudo no estado em que Thérèse se encontra: “*dans cette figure, qu'on eût cru rongée, Anne reconnaissait bien ce regard dont l'insistance naguère l'irritait.*”⁵⁰⁰ (MAURIAC, 1927, p. 165). Logo, a jovem contrasta o corpo corroído à vivacidade dos olhos, tornando a aparência da cunhada ainda mais aterrorizante, além de sugerir que sua maneira de ser ainda conserva sua veemência. A passagem seguinte expressa, também, a partir da focalização interna sobre Anne, a maneira distorcida por meio da qual a jovem interpreta o comportamento da protagonista, de modo que a deformação incida sobre ela mesma: “*Anne, maintenant, voyait de tout près une bouche un peu grimaçante, ces yeux toujours secs, ces yeux sans larmes [...]*”⁵⁰¹ (MAURIAC, 1927, p. 166). A “boca um tanto crispada” reforça o horror inspirado pela heroína, no entanto, o que causa ainda mais horror é a sua frieza pontuada na ausência de um pranto que, para Anne, traduz a ausência de tristeza e sofrimento, ou seja, essa perspectiva deformante diz menos que a verdade sobre Thérèse e mais sobre a verdade de Anne, sobre sua visão de mundo. O advérbio “sempre”, por sua vez, releva a subjetividade, haja vista destacar um posicionamento aparentemente constante, mas

⁵⁰⁰ “Nesse rosto, que se diria roído, Ana reconhecia bem o olhar cuja insistência havia pouco a irritava.” (MAURIAC, 2002, p. 135).

⁵⁰¹ “Agora Ana via bem de perto a boca um tanto crispada, os olhos sempre secos, esses olhos sem lágrimas [...].” (MAURIAC, 2002, p. 136).

improvável e, nesse sentido, a insistência de Thérèse em parecer forte e insensível à realidade resume, de forma semelhante, uma impressão de Anne.

Bernard, por sua vez, exprime a deformação de Thérèse, insistindo em sua aparência monstruosa: “*ainsi contemplait-il, maintenant, Thérèse, exsangue, décharnée, et mesurait-il sa folie de n’avoir pas, coûte que coûte, écarté cette femme terrible – comme on va jeter à l’eau un engin qui, d’une seconde à l’autre, peut éclater.*”⁵⁰² (MAURIAC, 1927, p. 164). A partir dos termos “exangue” e “descarnada”, Bernard sugere a ideia de que a esposa vive, resignadamente, em um corpo morto, fazendo uma alusão inversa à convicção de Thérèse de morrer em vida, recorrente no romance. Essa inversão denota o caráter trágico da existência de Thérèse, como se viver plenamente não lhe fosse possível, o que remete ao fato de a personagem nunca se sentir plena em razão da barreira social que a impede de ser a si mesma, sobrepondo o que se quer ser ao que se consegue ser.

Neste mesmo episódio, insistindo sobre a degradação física de Thérèse, o narrador, através da memória de Bernard, incorpora um *fait-divers* ao texto: “*Bernard devait se rappeler, bien des années après, qu’à l’approche de ce corps détruit, de cette petite figure blanche et fardée [...] il revit cette image colorée du Petit Parisien [...] ses yeux d’enfant scrutaient ce dessin rouge et vert qui représentait La Séquestrée de Poitiers.*”⁵⁰³ (MAURIAC, 1927, p. 164). *L’affaire de la Séquestrée de Poitiers* (1901)⁵⁰⁴ diz respeito a um escândalo, na cidade de Poitiers, envolvendo a família Monnier, monarquista, que manteve a filha, Blanche, em cativeiro durante vinte e cinco anos, em razão de um caso amoroso que a jovem entretinha com um republicano. Ao ser descoberta, Blanche, contava cinquenta e dois anos e vinte e cinco quilos, revelando proporções esqueléticas.

Thérèse Desqueyroux reporta-se, de forma semelhante, a um *fait-divers*. Segundo Lacouture (1980), em 1906, um escândalo conhecido como *l’Affaire Canaby* se revela no seio da sociedade burguesa da cidade de Bordeaux, quando Henriette Canaby, de quarenta e cinco anos, envenena o marido com o objetivo de se casar com o amante. Mauriac se inspira neste episódio histórico, provendo-se de elementos para a trama do romance como produtos tóxicos, procedimento de utilização e manuseio da falsificação de receitas. Destarte,

⁵⁰² “Assim contemplava agora Teresa exangue, descarnada, e avaliava a sua loucura em não haver, de qualquer jeito, afastado aquela mulher terrível – como se joga n’água uma bomba que, de um momento para outro, pode explodir. [...]” (MAURIAC, 2002, p. 135).

⁵⁰³ “Muitos anos depois, Bernardo se lembrará ainda que à aproximação desse corpo destruído, desse rostinho branco e pintado, ele pensou logo: *tribunal do júri*. Mas não era por causa do crime de Teresa. Num segundo, tornou a ver a gravura colorida do *Petit Parisien* [...] seus olhos de criança perscrutavam aquele desenho vermelho e verde que representava a ‘Sequestrada de Poitiers’.” (MAURIAC, 2002, p. 135).

⁵⁰⁴ Disponível em: <https://www.rtl.fr/actu/debats-societe/la-sequestrée-de-poitiers-7784738493>. Acesso em: 10 out 2018.

conquanto esse fato não seja referenciado na narrativa, o autor se serve da deformação moral de Henriette, bem como da deformação física de Blanche para constituir o caráter e o destino da personagem. Por outro lado, embora ambos os *affaires* sejam motivados por casos amorosos e Thérèse seja vítima da desilusão conjugal, o romance se desenvolve em torno de sua liberdade individual.

No que concerne ao trecho destacado, com focalização interna sobre Bernard, a forma como descreve a esposa, revelando o choque em revê-la, denuncia um embate entre o sublime e o grotesco, de modo que a figura de Thérèse, a todo o tempo, é delineada por contornos ambíguos, pois não apenas o corpo destruído é assinalado, mas de sua face branca e maquiada se desprende uma certa candura devido a tentativa da protagonista de ocultar, com a maquiagem, a aparência disforme da qual tinha plena ciência. No entanto, esse recurso deforma a sua deformidade, ou seja, torna sua deformação ainda mais evidente.

Diante dessas variações atinentes à aparência da personagem, resguardado um intuito de representar sua indeterminação e imprevisibilidade pelo intermédio da deformação, assinalamos a afirmação de Dias (1999, p. 35), a respeito da protagonista do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade: “distante da beleza ou da imagem de harmonia e perfeição, a personagem de Mário encarna a imagem mesma do feio e do disforme, traços expressionistas por excelência [...]”. Thérèse encarna esta imagem, explorada, ainda, para pontuar um processo de desfiguração, acarretado por outro, de mesma proporção, de decadência anímica, mas que se revela imprescindível para a libertação de sua essência e, conseqüentemente, para a concretização do seu vir a ser.

5.3.2 A maneira de ser da heroína: uma figuração das ideias e do espírito expressionista

A heroína do romance, ora analisado, embora vivencie uma solidão anímica, causa de sua sensação permanente de vazio e que lhe faz vacilar diante dos próprios desejos, é instigada pelo propósito de “*voir clair*”, ou seja, uma “*volonté de vérité*” que lhe direciona à compreensão de si, do lugar para onde deve ir, além de se impor como o fim último do romance, permeando toda a narrativa. Ver com lucidez sustenta o processo de evolução de Thérèse, se levarmos em consideração que a obra se apresenta como um romance do despertar e que esse propósito é, inclusive, explicitado pela personagem: “- [...] *Si vous saviez à quelle torture je me suis soumise, pour voir clair....* [...]”⁵⁰⁵ (MAURIAC, 1927, p. 178). Desse

⁵⁰⁵ “[...] Se você soubesse a que tortura me submeti, para ver claro... [...]” (MAURIAC, 2002, p. 145).

modo, a constituição da protagonista dá ensejo, igualmente, ao estabelecimento de um diálogo com a arte expressionista, portanto, retomamos a premissa evidenciada por Cardinal (1988, p. 60), presente na introdução deste trabalho, de que o Expressionismo consiste em “uma luta para perceber, nas palavras de Marc, ‘as coisas como elas realmente são, por trás das aparências’, ou ainda, [...] uma invasão rebelde daquilo que Iwan Goll chamou de ‘realidade por trás da realidade’[...]”. Por conseguinte, Thérèse se opõe à “*non-vérité de l’homme social*”⁵⁰⁶, discutida por Zeraffa (1969, p. 181) ao tratar das obras de Faulkner que a denunciam e para a qual são direcionadas, também, as denúncias de Mauriac.

Em contrapartida, dadas as diversas facetas do Expressionismo como a denúncia de “*une société sans âme, [d]un monde dominé par la science et le machinisme*”⁵⁰⁷, segundo Amey (1994, p. 71), evidentemente não são todas tratadas diretamente na obra *Thérèse Desqueyroux*. Contudo o autor parece se motivar por esta denúncia, isto é, o romance ilustra essa “ausência” de alma em contraste com a importância excessiva atribuída às aparências, ademais, apesar das circunstâncias distintas de uma grande metrópole, o pequeno mundo provinciano, distante da ciência, não deixa de ser dominado pela religião, ao passo que distanciado do maquinismo, não deixa de ser dominado pelo dinheiro e, conseqüentemente, pelas relações de poder.

Assim sendo, em passagens como a seguinte, Thérèse figura os valores pelos quais, segundo Cardinal (1988, p. 110, grifo nosso), o movimento expressionista lutava, tais como: “o **sentimento individual e o instinto de ir além das aparências**”.

*Non, non: elle avait obéi à une **profonde loi**, à une **loi inexorable** ; elle n’avait pas détruit cette famille, c’était elle qui serait donc détruite ; ils avaient raison de la considérer comme un **monstre**, mais elle aussi les jugeait **monstrueux**. Sans que rien ne parût au-dehors, ils allaient, avec une lente méthode, l’anéantir. « Contre moi, désormais, cette **puissance mécanique familiale** sera montée – faute de n’avoir su ni l’enrayer ni sortir à temps des rouages. [...] Me masquer, sauver la face, donner le change, cet effort que je pus accomplir moins de deux années, j’imagine que d’autres êtres (qui sont mes semblables) y persévèrent souvent jusqu’à la mort, sauvés par l’accoutumance peut-être, **chloroformés par l’habitude**, abrutis, endormis contre le sein de la famille maternelle et toute puissante. Mais moi, mais moi, mais moi... »⁵⁰⁸ (MAURIAC, 1927, p. 137-138, grifo nosso).*

⁵⁰⁶ “Não verdade do homem social” (Tradução nossa).

⁵⁰⁷ “Uma sociedade sem alma, de um mundo dominado pela ciência e o maquinismo” (Tradução nossa).

⁵⁰⁸ “Não, não: obedeceu a uma lei profunda, inexorável; não destruiu aquela família, ela é que seria destruída; tinham razão em considerá-la um monstro, mas também ela os julgava monstruosos. Sem que nada aparecesse exteriormente, iam aniquilá-la com um método lento. ‘Daqui por diante, essa poderosa máquina familiar estará montada contra mim, por não ter sabido nem travá-la nem fugir a tempo da engrenagem. [...] Mascarar-me, salvar as aparências, iludir, esse esforço que realizei durante quase dois anos, imagino que outros seres (que me são semelhantes) perseveraram nele até à morte, talvez salvos pelo costume, cloroformizados pelo hábito,

No plano das relações conviviais, o sentimento individual está implícito nesse confronto com a família, nessa impossibilidade de viver no interior de um grupo com quem não tem nenhuma afinidade para além dos laços que acarretam um matrimônio, assinalando um conflito entre gerações, bastante explorado pelo Expressionismo. O conceito de família, aliás, é criticado, ironicamente, a partir da metáfora encadeada da “poderosa máquina familiar”, da qual é necessário “fugir das engrenagens” ou “travá-la”, de modo que a engrenagem expressa o movimento involuntário de ser levado pela hereditariedade, pelo destino.

No que diz respeito à maneira de ser da heroína, esse sentimento é explicitado por essa “lei profunda”, essa “lei inexorável” que rege a condição de existir, isto é, ser a si mesmo, ser o que se consegue ser e não o que se quer ser, dispondo de uma personalidade, composta de forma complexa e marcada por características distintas daquelas “chanceladas” pela normalidade. O sentimento individual é evidenciado pela repetição da expressão “mas eu” ao final do excerto, exprimindo o desconsolo, o inconformismo, a revolta, a oposição em se resignar, como outros o fizeram, ao poder inelutável da família. Ecoando ao final do parágrafo, a fim de enfatizar a indignação da personagem esta expressão é flagrada em outro momento da narrativa precisamente quando Thérèse questiona uma espécie de “cultura” que pressupõe a perda da existência individual: “« [...] *Les femmes de la famille aspirent à perdre toute existence individuelle. C’est beau, ce don total à l’espèce; je sens la beauté de cet effacement, de cet anéantissement... Mais moi, mais moi...* »⁵⁰⁹ (MAURIAC, 1927, p. 167). Outrossim, o substantivo derivado do verbo “aniquilar” se faz presente, realçando o processo de perecimento ao qual são submetidas a individualidade das mulheres, neste caso, independentemente de haver cometido um crime, comprometendo a vida do outro; ao contrário, perecem justamente porque doam a vida, seja na acepção primeira de dar à luz, seja na doação ao outro, o que suscita uma ironia sagaz.

Desde muito jovem a protagonista apresentava uma notável necessidade de vivenciar plenamente a sua solidão, característica que é explicitada na narrativa por meio da emergência de uma lembrança de tia Clara, focalizada internamente: “*Oui, la tante le savait: ce fut toujours sa malchance d’entrer chez Thérèse au moment où la jeune femme souhaitait d’être*

embrutecidos, adormecidos no seio da família maternal e todo-poderosa. Mas eu, eu...”. (MAURIAC, 2002, p. 115-116).

⁵⁰⁹ “« [...] As mulheres da família aspiram a perder toda a existência individual. É bonito, esse dom total à espécie; sinto a beleza desse apagamento, desse aniquilamento... Mas eu, eu...’.” (MAURIAC, 2002, p. 137)

*seule. Souvent il avait suffi à la vieille d'entrouvrir la porte, pour se sentir importune.*⁵¹⁰ (MAURIAC, 1927, p. 134). No dia do casamento, durante a entrada na igreja, a perda de si é o primeiro pensamento que lhe vem em mente: *“rien de changé, mais elle avait le sentiment de ne plus pouvoir désormais se perdre seule”*⁵¹¹ (MAURIAC, 1927, p. 45), isto porque, uma vez casada, Thérèse deveria se dedicar inteiramente ao marido, às tarefas da casa, aos dias que vem e vão sem trazer nada de novo. Neste momento, a personagem começa apenas a ter consciência do que lhe é bem claro nas duas passagens citadas anteriormente. Para a heroína vagar na solidão é uma forma de sentir sua existência, tendo em vista o espírito estar liberto de qualquer ocupação, de qualquer outro ser que comprometa esse devaneio instintivo que a conduz às profundezas de sua alma. A necessidade de entrar em uma ordem experimentada antes do casamento, com efeito, talvez consistisse, mais precisamente, no temor de colocar em risco sua desordem, ou seja, a necessidade constante de refletir sobre o que a aflige, de estar consigo mesma.

Não há ordem possível para o homem submetido a uma constante e interminável formação, tampouco para um ser cuja ambiguidade se manifesta tão fortemente. O casamento a ordena apenas à medida que impõe um papel claro, definido e inalterável de esposa e de mãe. Após o crime, o anseio pela solidão se acentua, pois, embora o escândalo tenha sido abafado, os habitantes do povoado partilham de uma versão generalizada do ocorrido, tornando inviáveis os passeios de Thérèse nos arredores da casa, durante o tempo em que permanece em Argelouse, antes de sua total reclusão: *“Ah ! qu'il eût été bon de se perdre, de se noyer au plus profond d'une ville populeuse ! À Argelouse, pas un berger qui ne connût sa légende [...]”*⁵¹² (MAURIAC, 1927, p. 146). A menção a uma “cidade populosa” torna evidente o desejo de liberdade cuja consequência direta é a solidão. Neste caso, especificamente, a protagonista seria desprovida de uma identidade e, por consequência, do seu passado e da necessidade de atender às exigências impostas pela sua origem.

Quanto ao **instinto de transpor o que se encontra no âmbito das aparências**, a heroína o manifesta por meio de uma lucidez que a faz prisioneira de si mesma, prisioneira de uma consciência que inviabiliza seu sentimento de satisfação, de ser e estar no mundo à medida que a percepção da ausência de sentido de sua existência, intrínseco ao existir, a obriga a conviver permanentemente com a sensação do absurdo, no sentido atribuído por

⁵¹⁰ “Sim, a tia sabia: tinha sempre a falta de sorte de entrar no quarto de Teresa no momento em que a moça queria estar só. Muitas vezes, bastara à velha abrir a porta para sentir-se importuna.” (MAURIAC, 2002, p. 113).

⁵¹¹ “Nada mudara, mas tinha o sentimento de nunca mais poder vagar na solidão.” (MAURIAC, 2002, p. 45).

⁵¹² “Ah! como seria bom perder-se, mergulhar no mais fundo de uma cidade populosa! Em Argelouse não havia um só guardador de rebanhos que não conhecesse a sua lenda [...]”. (MAURIAC, 2002, p. 122).

Camus, isto é, com o “desnívelamento entre o homem e o mundo”, conforme sintetiza Moretto (2006, p. 21). O percurso “vital” de Thérèse demonstra essa lucidez absurda, uma vez que, mesmo em circunstâncias favoráveis à realização de experiências que poderiam lhe preencher e enriquecer o espírito, possibilitando a autonomia de sua existência individual, não há o alcance de satisfação em alguma medida plena, até o momento de sua morte no romance *La fin de la nuit*, passados quinze anos em Paris, lugar onde tanto quisera viver, como desvela o seguinte trecho, situado no início da narrativa: “*il n’y avait rien de plus dans sa vie, à cette minute précise, que ce qui toujours y avait été: rien de nouveau... Rien. Et pourtant elle était sûre d’avoir atteint une extrémité: comme lorsque le trimardeur s’aperçoit qu’il a suivi un chemin ne menant nulle part [...]*.”⁵¹³ (MAURIAC, 1935, p. 14-15).

Em se tratando, ainda, do excerto citado na página duzentos e vinte e seis, se, por um lado, a crueldade e a frieza da protagonista, capaz de tirar a vida de alguém, é monstruosa aos olhos da família Desqueyroux, por outro, Thérèse apreende a disposição que esta família apresenta de aniquilar a sua vida espiritual e individual com a mesma monstruosidade, de modo que a ideia de morrer em vida é metaforizada por meio de uma imagem que exprime grande tensão, ao gosto expressionista, como: “cloroformizados pelo hábito”, reforçada pelos termos “embrutecidos” e “adormecidos”. Esta ideia do “*mort-vivant*”, expressa por meio de um oxímoro, é retomada em cinco momentos da narrativa, configurando-se de diferentes formas: uma metáfora que caracteriza a protagonista: “*sa face de brûlée vive*”⁵¹⁴ (MAURIAC, 1927, p. 20); uma visão de si mesma: “*la jeune femme, à travers les vitres, ne distingue rien hors le reflet de sa figure morte*”⁵¹⁵ (MAURIAC, 1927, p. 29); um questionamento dirigido a Bernard “*Ne penses-tu pas que la vie des gens de notre espèce ressemble déjà terriblement à la mort?*”⁵¹⁶ (MAURIAC, 1927, p. 78); um comentário do narrador “*oui, la mort dans la vie; elle goûte la mort autant que la peut goûter une vivante*”⁵¹⁷ (MAURIAC, 1927, p. 122) e, por fim, um pensamento da personagem sobre a própria existência “*Thérèse parle dans son cœur à celle qui n’est plus là [tante Clara]: vivre, mais comme un cadavre entre les mains de ceux*

⁵¹³ “Não havia mais nada na sua vida, naquele minuto preciso, para além daquilo que sempre houvera: nada de novo... Nada. E, no entanto, ela estava certa de ter atingido uma extremidade: como quando o errabundo percebe que seguiu um caminho que não leva a lugar algum [...]” (Tradução nossa).

⁵¹⁴ “Seu rosto de queimada viva.” (MAURIAC, 2002, p. 28).

⁵¹⁵ “Através da vidraça, a moça nada distingue, a não ser o reflexo do seu rosto morto” (MAURIAC, 2002, p. 34).

⁵¹⁶ “Não achas que a vida das pessoas da nossa espécie é terrivelmente parecida com a morte?” (MAURIAC, 2002, p. 71).

⁵¹⁷ “Sim, a morte em vida: saboreia a morte tanto quanto pode saboreá-la uma pessoa viva.” (MAURIAC, 2002, p. 103).

*qui la haïssent*⁵¹⁸ (MAURIAC, 1927, p. 143). Esses trechos desdobram o sentido paradoxal do oximoro, retratando, ao gosto do Expressionismo, a sensação extrema de morrer vivo, devendo, no entanto, ser assimilada à vida cotidiana, o que beira ao absurdo, sendo uma das causas da asfixia da heroína. Assim, morrer viva para Thérèse consiste no estado consciente de que sua existência é mensurada pela sua origem, pelos seus bens, pela sua capacidade de procriar e satisfazer os desejos sádicos de um homem virtuoso e honrado e, após o crime, pela necessidade de manter a honra e a hipocrisia dessa convenção chamada família.

No que tange, ainda, ao sentimento individual, desde a infância, o comportamento da protagonista revelava uma concentração em si mesma, como elucida o narrador:

*Au lycée, elle avait paru vivre indifférente et comme absente des menues tragédies qui déchiraient ses compagnes. Les maîtresses souvent leur proposaient l'exemple de Thérèse Larroque: «Thérèse ne demande point d'autre récompense que cette joie de réaliser en elle un type d'humanité supérieure. Sa conscience est son unique et suffisante lumière [...] »*⁵¹⁹ (MAURIAC, 1927, p. 27).

A indiferença da heroína sugere, como nos momentos de maior insatisfação na vida adulta, um total desprendimento do mundo em seu entorno, resultante de sua natureza solitária e inquieta, características que se fundem na introspecção a ponto de a personagem se ocupar unicamente do seu pensamento, em um gesto egocêntrico de introversão, revelado pelos termos “luz única e suficiente”. Trata-se, pois, de uma satisfação paradoxal, visto se originar de um gesto involuntário ao mesmo tempo em que é esse mesmo movimento de reclusão em si que faz dela um ser extremamente insatisfeito, dado viver tão “conectada” a uma realidade que lhe é própria, tornando inviável sua satisfação neste mundo.

Esse movimento introspectivo é flagrado em outra passagem de sua infância: “*qu’était-ce donc que cette angoisse? Elle n’avait pas envie de lire; elle n’avait envie de rien; elle errait de nouveau [...]*”⁵²⁰ (MAURIAC, 1927, p. 39). Thérèse era apenas uma garota nesta lembrança e, mesmo tão jovem, a angústia a consumia inteiramente, impedindo-a de se concentrar em qualquer outra coisa, impondo-lhe uma errância psicológica, enquanto andava sem rumo, perdida em si mesma. Neste trecho, narrado com focalização interna sobre a personagem, a descrição desse sentimento, mesmo sem apreendê-lo efetivamente, é

⁵¹⁸ “Teresa conversa com aquela que não está mais ali: viver, mas como um cadáver nas mãos dos que a detestam. Não tenta ver coisa alguma além disso.” (MAURIAC, 2002, p. 119).

⁵¹⁹ “No colégio, parecia viver indiferente e mesmo ausente das muitas tragédias que dilaceravam suas companheiras. Muitas vezes, as professoras lhe propunham o exemplo de Teresa Larroque: ‘Teresa não pede outra recompensa além dessa alegria de realizar em si um tipo de humanidade superior. A consciência é a sua luz única e suficiente [...]’” (MAURIAC, 2002, p. 32-33).

⁵²⁰ “Que era, pois, aquela angústia? Não tinha desejo de ler; não tinha desejo de nada; vagava de novo [...]” (MAURIAC, 2002, p. 41).

proporcionada pelo distanciamento entre o eu narrado e o eu “narrante”. De todo modo, a passagem sugere que esses “sintomas” se devem ao despertar da protagonista que começa a acontecer com relação ao sentimento individual, a uma vontade de ser, condição dos espíritos lúcidos.

Em alguns momentos, esse sentimento é levado ao extremo, tanto que essa intensidade é refletida na linguagem a partir da narração via monólogo interior. Durante a visita da família Desqueyroux para a heroína, a fim de apresentá-la ao noivo de Anne, esta que se tornara uma mãe para Marie conta sobre o crescimento da menina e percebe que Thérèse não demonstra nenhum entusiasmo: “« *elle me méprise parce que je ne lui ai pas d’abord parlé de Marie. Comment lui expliquer? Elle ne comprendrait pas que je suis remplie de moi-même, que je m’occupe tout entière. [...] Moi, il faut toujours que je me retrouve; je m’efforce de me rejoindre...[...]* »”⁵²¹ (MAURIAC, 1927, p. 166-167). Embora a protagonista tenha consciência de não amar a filha, compromete sua humanidade aos olhos de Anne, e de todos. No entanto, a realidade por trás da realidade consiste na ideia de que antes de se sentir mãe seria necessário que Thérèse se sentisse ela mesma, descobrindo seu lugar no mundo, de maneira que esse impedimento a desvie de qualquer outro interesse. Da mesma forma, preencher-se de si, ocupar-se inteiramente acarreta em uma tentativa desesperada de sentir, a todo custo, que se dispõe de uma existência, apesar de a realidade lhe negar qualquer experiência autêntica, no sentido de lhe transmitir uma verdade e, por esse motivo, contribui para a “formação” de sua verdade essencial. Centrar-se em si é, também, uma forma de evasão, um ato compensatório ao mesmo tempo em que somente esse processo de imersão profunda pode proporcionar o sentimento de liberdade independentemente das circunstâncias.

Neste mesmo episódio, o narrador expressa de maneira enfática esse sentimento a partir do discurso direto livre, fazendo ressoar a voz da personagem: “*Elle essaya de ne pas écouter ce qu’on disait, de penser à Marie; la petite devait parler maintenant: ‘Cela m’amuserait quelques secondes, peut-être, de l’entendre, mais tout de suite elle m’ennuierait, je serais impatiente de me retrouver seule avec moi-même...*”⁵²² (MAURIAC, 1927, p. 167). Esse trecho reforça a ideia de que Thérèse não dispõe do instinto materno, visto seu desprendimento do mundo compreender a filha, assim pensar em Marie é quase um esforço

⁵²¹ “Ela me despreza porque não lhe perguntei logo por Maria. Como explicar-lhe? Não compreenderia que estou repleta de mim mesma, que me ocupo inteiramente [...]. Eu, é preciso sempre que me encontre; esforço-me por me alcançar...”(MAURIAC, 2002, p. 136-137).

⁵²² “Procuro não escutar a conversa e pensar em Maria; a pequena, agora, devia estar falando. ‘Talvez me divertisse alguns segundos, escutando-a, mas me aborreceria logo, impaciente de ficar só comigo mesma...’.” (MAURIAC, 2002, p. 137).

mental, não um pensamento inevitável. Na sequência, a suposição “a pequena, agora, devia estar falando” confirma o fato de a heroína não estar habituada a pensar no crescimento da filha, de forma que sua introversão seja denunciada por essa sensação grotesca, expressa de modo hiperbólico, de que sua atenção se prenderia à filha apenas por alguns segundos. Pressentir determinada sensação deforma a personagem pela sua insensibilidade, como se esse estar consigo mesma compensasse a ausência de um ser que lhe destinasse amor, condição para que, talvez, Thérèse fosse capaz de amar. A filha é mero resultado de experiências sexuais desagradáveis e a prende, definitivamente, em um lugar onde não deseja estar, em uma posição social e biológica que não deseja ocupar, nem exercer.

Ademais, a insatisfação de heroína com a gravidez e, por consequência, com a criança gerada, é explicitada durante a reconstituição dos períodos substanciais da vida da protagonista. Logo, Marie é indesejada desde a sua concepção, vindo a agravar ainda mais a frustração de Thérèse com a realidade, sentimento que se manifesta por meio de uma inversão dos valores religiosos: “[...] *elle aurait voulu connaître un Dieu pour obtenir de lui que cette créature inconnue, toute mêlée encore à ses entrailles, ne se manifestât jamais.*”⁵²³ (MAURIAC, 1927, p. 74). A ironia do narrador, nesse excerto, critica não apenas o uso da figura divina para obter “graças” individuais, mas desconstrói esse ato ao fazer com que a personagem peça algo totalmente contra a doutrina católica. Outrossim, a postura irônica acentua fortemente o quão extrema pode ser a percepção do mundo diante de determinadas circunstâncias. Por outro lado, se, por meio da visão da protagonista, o comportamento religioso burguês é duramente criticado, nesta passagem, Thérèse, ela mesma, deseja “fazer uso” de Deus para obter o que lhe convém e, inevitavelmente, a hipocrisia desponta tanto por pretender um aborto espontâneo quanto por ansiar ter fé, mesmo diante da impossibilidade de crer, pois, para a personagem, nestas condições, multiplicar sua existência a reduz à criatura gerada. Esse desejo de eliminação do outro, de certa forma, é originado pelo mesmo meio social rigidamente religioso, onde a desobediência às regras acarreta no “desaparecimento” do indivíduo e Julie Bellade, avó materna da heroína, é um exemplo, tendo em vista que suas fotos são retiradas do álbum de família e o seu “fim” permanece obscuro.

Esse posicionamento da heroína remete a determinados momentos do romance nos quais se manifesta em seu ser um espírito impregnado pela maldição, que não deixa de estar associado a sua **beleza demoníaca**, isto é, à sua ambiguidade: “*la femme perdue de ce soir, c’est bien le jeune être radieux qu’elle fut durant les étés de cet Argelouse où voici qu’elle*

⁵²³ “Era apenas uma vara de parreira; aos olhos da família, só contava o fruto preso à minhas entranhas’.” (MAURIAC, 2002, p. 92).

retourne furtive et protégée par la nuit.”⁵²⁴ (MAURIAC, 1927, p. 28-29). A descrição **ambígua** desse percurso, assinalada por esta contraposição entre o “jovem ser radiante” e a mulher “furtiva e protegida pela noite”, em um jogo de claro e escuro, de luz e sombra, juntamente do estado “perdido” em que a personagem se encontra, cria uma atmosfera tenebrosa, como se Thérèse vagueasse no caminho até Argelouse. O adjetivo “furtivo” é carregado de sentidos, sacrificados na tradução onde foi empregado o termo “fugitiva”. As acepções deste adjetivo exprimem com precisão seu estado de alma com base na deformação e na **ambiguidade**, ou seja, sua vida interior assume um aspecto dissimulado, clandestino, fúgido. A deformação consiste, com efeito, no fato de a protagonista se tornar vítima do próprio crime, desejando, na realidade, se ocultar, não ter de encarar Bernard e é neste sentido que a escuridão a protege, poupando-lhe de todos os olhares de julgamento e de horror, haja vista a personagem estar sempre vacilando entre um espírito maldito e uma alma aprisionada.

Com relação ao sentimento indeterminado da heroína que acaba por se concretizar na tentativa de matar o marido, duas prolepses apontam para este desdobramento, conservando a atmosfera funesta ao redor da personagem. A primeira se sobressai durante o tratamento das crises cardíacas de Bernard, por meio de uma passagem em que a alternância para a focalização interna sobre Thérèse é efetivada por uma frase exclamativa, bem como pelas interrogações, marcas do discurso indireto livre.

*La nuit, un râle parfois réveillait Thérèse en sursaut: la main de Bernard prenait sa main et il l'appuyait contre son sein gauche pour qu'elle se rendît compte des intermittences. Elle allumait la bougie, se levait, versait du valérianate dans un verre d'eau. Quel hasard, songeait-elle, que cette mixture fût bienfaisante ! Pourquoi pas mortelle ? Rien ne calme, rien n'endort vraiment si ce n'est pour l'éternité. Cet homme geignard, pourquoi donc avait-il si peur de ce qui sans retour l'apaiserait ?*⁵²⁵ (MAURIAC, 1927, p. 76-77).

A segunda prolepse é sucedida pela comparação entre os pinheiros e os homens – citada na página duzentos – e, novamente, o emprego do discurso indireto livre traz à luz o pensamento da personagem, denunciando a manifestação do seu inconsciente.

Thérèse attendait elle ne savait quoi de ce ciel inaltérable. Il ne pleuvrait jamais plus. Un jour, toute la forêt crépiterait alentour, et le bourg même ne serait pas épargné. Pourquoi les villages des Landes ne brûlent-ils

⁵²⁴ “A mulher perdida desta noite é o mesmo ser jovem e radioso dos verões de Argelouse, para onde volta agora, fugitiva e sob a proteção da noite.” (MAURIAC, 2002, p. 34).

⁵²⁵ “À noite, às vezes um estertor acordava Teresa sobressaltada: a mão de Bernardo tomava a sua e apoiava-a sobre o lado esquerdo do peito, para que notasse as intermitências. Ela acendia a vela, levantava-se, punha valerianato num copo d’água. Que azar, pensava, essa mistura ser benfazeja! Por que não mortal? Nada acalma, nada adormece realmente, senão para a eternidade. Aquele homem choramingas, por que, pois, tinha tanto medo do que para sempre o apaziguaria?” (MAURIAC, 2002, p. 70).

*jamais ? Elle trouvait injuste que les flammes choisissent toujours les pins, jamais les hommes.*⁵²⁶ (MAURIAC, 1927, p. 112, grifo nosso).

Embora, neste questionamento, os pinheiros queimem com o mesmo ardor da interioridade da protagonista, essas árvores, símbolos poéticos da mediocridade e da limitação da vida em Saint-Clair e em Argelouse e da abundância e da riqueza, das famílias Larroque e Desqueyroux, não são o alvo da revolta de Thérèse. De todo modo, exemplifica o trecho à maneira extrema com que, por vezes, se manifesta seu sentimento individual, discutido anteriormente. O desejo de morte que a inclui se manifesta na ameaça de que a qualquer momento algo de atroz possa irromper de seu comportamento, atribuindo à personagem um “formato” que reporta ao “resgate da **aura mística do ser maldito**”, promovido pelo Expressionismo, conforme Dias (1999, p. 22, grifo nosso). Assim, as correspondências entre a heroína e o ser maldito permitem estabelecer uma nova relação entre *Thérèse Desqueyroux* e a arte expressionista na medida em que Dias (1999, p. 22) o define como um ser “tomado por uma paixão intensa por si mesmo e por reações desmedidas contra a realidade”. Nesse sentido, até mesmo os pensamentos de Thérèse são desmedidos, contrastando com a serenidade com que determinadas situações extremas são imaginadas.

*Elle décida de ne pas aller voir, cet après-midi, Jean Azévédo – et poussa un soupir de délivrance: elle n’avait pas envie de le voir: causer encore ! chercher de formules ! Elle connaissait Jean Azévédo ; mais les êtres dont elle souhaitait l’approche, elle ne les connaissait pas; elle savait d’eux seulement qu’ils n’exigeraient guère de paroles. Thérèse ne redoutait plus la solitude. Il suffit qu’elle demeurât immobile: comme son corps, étendu dans la lande du Midi, eût attiré les fourmis, les chiens, ici elle pressentait déjà autour de sa chair une agitation obscure, un remous.*⁵²⁷ (MAURIAC, 1927, p. 185-186).

Situado ao final do romance, nos primeiros momentos de liberdade, após Thérèse ter e despedido de Bernard, este trecho desvela uma das maiores contradições da protagonista: exausta pela viagem e pela tensão durante a conversa com o marido, não deseja rever Jean Azévédo neste mesmo dia, porque seria necessário “procurar fórmulas”, sendo o rapaz a pessoa com quem tanto se identificava, que gostava tanto de ouvir, com quem o diálogo fluía e que tanto desejou rever: “*si elle avait de l’argent, elle se sauverait à Paris, irait droit chez*

⁵²⁶ “Teresa esperava não sabia o que, do céu inalterável. Não chovia nunca... Um dia toda a floresta crepitaria em volta, e a própria vila não seria poupada. Por que será que as aldeias das landes não ardem nunca? Achava injusto que as chamas sempre escolhessem os pinheiros, nunca os homens.” (MAURIAC, 2002, p. 97).

⁵²⁷ “Resolveu não ir ver João Azevedo aquela tarde – e soltou um suspiro de alívio; não tinha vontade de vê-lo: conversar, ainda! Procurar fórmulas! Conhecia João Azevedo; mas os seres cujo contato desejava, não os conhecia; deles sabia apenas que quase não exigiam palavras. Já não tinha medo da solidão. Bastava ficar imóvel: como o seu corpo, estendido na lande do Midi, teria atraído as formigas, os cães, aqui já ela pressentia em redor de sua carne uma agitação obscura, um redemoinho.” (MAURIAC, 2002, p. 151).

Jean Azévédo, se confierait à lui ; il saurait lui procurer du travail.”⁵²⁸ (MAURIAC, 1927, p. 152). Esta contradição demonstra, também, os impulsos de sua alma desejanste que, prestes a conseguir o que quer, passa a desejar outra coisa a fim de satisfazer uma necessidade constante de buscar algo. A desmesura está centrada, pois, na visão de deformação extrema estabelecida pela analogia do encontro inevitável de pessoas com a atração dos animais em relação aos despojos, ou seja, na comparação entre o modo como as pessoas viriam inevitavelmente até ela e a maneira instintiva por meio da qual os insetos e animais sentiriam o cheiro de seu corpo morto, estendido na lande. Assim, a desmesura se compõe, sobretudo, pela clareza e objetividade com que a personagem desenvolve a comparação.

Outro elemento que contribui para a aproximação da heroína desta noção de ser maldito consiste nesse pressentimento, sentido na carne, o que a associa a uma presa, transpondo a “agitação obscura, um redemoinho”, provocado pelos bichos indo ao encontro de seu corpo em decomposição, no movimento da multidão e no ritmo da capital que traga os indivíduos. A analogia dá continuidade à ideia de suicídio para a qual se volta Thérèse nas páginas anteriores: “*mais j’aurais pu me coucher dans le sable, fermer les yeux... C’est vrai qu’il y a les corbeaux, les fourmis qui n’attendent pas...*”⁵²⁹ (MAURIAC, 1927, p. 183).

Por outro lado, essa aura é desvelada por uma relação de autossuficiência para consigo mesma, como alguns dos excertos atinentes ao sentimento individual analisados anteriormente demonstram. Na novela *Thérèse à l’hôtel*, por exemplo, a personagem exprime uma espécie de alento na própria companhia: “*aucune autre femme ne supporterait d’être aussi monstrueusement seule ; ce qui me sauve, c’est que je ne m’ennuie pas avec moi-même*”⁵³⁰ (MAURIAC, 1938, p. 57). Este trecho representa o momento culminante dessa “paixão” por si mesma em todo o percurso “vital” de Thérèse. Esse não entediarse, essa concentração constante do espírito em si, esse pensar e repensar “desassosseicante”, essa alusão recorrente a situações catastróficas permitem identificar na personagem a manifestação de um impulso, que pode ser associado ao *Grübele*, mencionado no terceiro capítulo, termo alemão que define uma inclinação, particular da cultura alemã, a se deter em reflexões que causam **angústia**, uma “eterna atração pelo que é obscuro e indeterminado, pela reflexão especulativa

⁵²⁸ “Se tivesse dinheiro, fugiria para Paris, iria diretamente à casa de João Azevedo, confiar-se-ia a ele; João lhe arranjaría trabalho.” (MAURIAC, 2002, p. 126).

⁵²⁹ “Mas poderia me deitar na areia, fechar os olhos... É verdade que há os corvos, as formigas que não esperam...” (MAURIAC, 2002, p. 149).

⁵³⁰ “Nenhuma outra mulher suportaria ser tão monstruosamente sozinha, o que me salva é que não me entedio comigo mesma” (Tradução nossa).

e obsedante, conforme Eisner (1985, p. 17). Esse impulso repercutiu na configuração do caráter apocalíptico do movimento expressionista, sendo flagrado em *La fin de la nuit*:

*[...] ce qui fallait éviter à tout prix, c'était le réveil au milieu de la nuit. Elle redoutait plus que tout l'insomnie: lorsque, étendue dans les ténèbres, elle se trouvait livrée sans force à toutes les furies de l'imagination, à toutes les tentations de l'esprit. Pour échapper à l'angoisse d'être la femme qu'elle était, pour ne pas devenir la proie de cette foule muette où elle reconnaissait la figure maussade, aux lourdes joues, de Bernard, son époux, sa victime, et aussi le petit visage brun de sa fille Marie, qui avait dix-sept ans maintenant [...]*⁵³¹ (MAURIAC, 1935, p. 17, grifo nosso).

Neste trecho, a expressão “deitada nas trevas” metaforiza o seu abatimento diante de uma obsessão pelo pensamento, desvelando uma condição psicológica vulnerável às exaltações violentas originadas pela consciência de que é feita. Esta vulnerabilidade expressa igualmente pela expressão “tentações do espírito”, sugerindo um desdobramento doentio dos pensamentos, torna implícita, inclusive, a possibilidade de ceder a uma nova tentativa de suicídio.

Portanto, a **angústia** ocasionada pelo *Grübelei* e todos os elementos evidenciados até o momento neste subcapítulo permitem compreender o modo de ser da protagonista como a **figuração romanesca das ideias e do espírito expressionistas**. No que concerne à angústia, estado de espírito a partir do qual o Expressionismo se desenvolveu, Brion (1957, p. 21) enfatiza: “[...] *l'Expressionnisme est un art de prisonniers de l'angoisse, qui, dans leurs efforts pour s'évader, tournent et retournent perpétuellement dans leur angoisse comme dans un labyrinthe.*”⁵³² A própria vida interior da protagonista parece assimilar uma “forma labiríntica”, no sentido de não conseguir encontrar o que lhe causa tanta desordem, o que a faz sofrer, o que é capaz de fazer cessar sua inquietude. Ademais, o processo mesmo de autoconhecimento impõe um percurso labiríntico por se efetuar com base na memória.

Por outro lado, em se tratando da angústia, essa propensão de permanecer em torno da própria dor se manifesta como um desejo nos momentos em que sua solidão é comprometida pela presença de Bernard, por exemplo: “*elle ne le haïssait pas ; mais quel désir d'être seule pour penser à sa souffrance, pour chercher l'endroit où elle souffrait ! Simplement qu'il ne*

⁵³¹ “[...] o que era necessário evitar a qualquer preço era o despertar no meio da noite. Temia mais que tudo a insônia: quando, deitada nas trevas, encontrava-se entregue sem forças a todas as fúrias da imaginação, a todas as tentações do espírito. Para escapar à angústia de ser a mulher que era, para não se tornar a presa desta multidão muda em que reconhecia a figura irritada, de faces densas, de Bernard, seu esposo, sua vítima, e também o rostinho moreno de sua filha Marie, que tinha dezessete anos agora... [...]”. (Tradução nossa).

⁵³² “[...] o Expressionismo é uma arte de prisioneiros da angústia, que, em seus esforços para se evadir, viram e reviram perpetuamente na sua angústia como em um labirinto.” (Tradução nossa).

*soit plus là [...] que son esprit se fixe librement sur ce désespoir mystérieux [...]*⁵³³ (MAURIAC, 1927, p. 57). Nos dias que sucederam o casamento, a heroína já não pode suportar a companhia do marido a todo o tempo, preferindo provar profundamente de sua dor na tentativa de apreender sua origem, uma vez que a ilusão com a união das propriedades, com o perfil de Bernard e o casamento se dissolvera, agravando ainda mais seu conflito interior. Desta forma, motivada pela busca ainda inconsciente de autenticidade, nada no seu meio pode ser tão verdadeiro quanto seu sofrimento, única possibilidade de ter seu espírito fixado espontaneamente a algo, de modo que essa angústia descrita como um “misterioso desespero” imponha uma obscuridade alucinante cuja impossibilidade de elucidação condicione Thérèse a um estado permanente de angústia.

Posteriormente, no romance, durante a permanência da protagonista em seu quarto, tendo em vista o estado debilitado em que se encontra, a ausência de perspectiva de se libertar da família Desqueyroux, sua angústia é o que a “anima”, o que a faz sentir que sobrevive, ocupando o pouco tempo em que o sono e a desilusão não a tomam:

*Thérèse songeait que si elle eût aimé souffrir, elle ne se fût pas si profondément enfoncée sous ses couvertures. Elle essaya de les repousser un peu, ne put demeurer que quelques secondes exposée au froid. Puis, elle y réussit plus longtemps comme par jeu. Sans que ce fût selon une volonté délibérée, sa douleur devenait ainsi son occupation et – qui sait? – sa raison d’être au monde ?*⁵³⁴ (MAURIAC, 1927, p. 157).

O “jogo” para testar sua resistência ao frio, metáfora para a dor, sugere um estado delirante que estende seu sofrimento à dimensão física, como se fosse necessário angustiar também o corpo, até habituá-lo à mesma condição de sua alma. O reconhecimento da dor como único motivo pelo qual viver, por sua vez, torna o aprisionamento físico um sofrimento menor que o de ser prisioneira de si mesma, não importando o quão eternos sejam os seus dias e o quanto essa circunstância se prolongue no tempo, como se a heroína compreendesse sua nulidade diante de um estado de espírito que determina, acima de tudo, sua forma de sentir e interpretar o mundo, portanto Thérèse se compõe da própria vulnerabilidade. Nesse sentido, Cardinal (1988, p. 41) destaca, sob a mesma perspectiva de Brion (1957), o “perfil” de um artista expressionista:

⁵³³ “Não o odiava; mas que desejo de ficar só para pensar no seu sofrimento, para procurar o ponto em que sofria! Simplesmente, que ele não estivesse ali [...] que seu espírito se fixasse livremente naquele misterioso desespero [...]

⁵³⁴ “Teresa cismava que, se gostasse de sofrer, não teria mergulhado tão profundamente por baixo das cobertas. Tentou afastá-las um pouco, só pôde ficar alguns minutos exposta ao frio. Depois, conseguiu ficar mais tempo, como num jogo. Sem que isso obedecesse a uma vontade deliberada, sua dor tornava-se assim sua ocupação e - quem sabe? – sua razão de ser no mundo.” (MAURIAC, 2002, p. 130).

[...] o Expressionismo via o artista como um ser com uma vocação exemplar para o sofrimento. Associado a princípio com figuras como Nietzsche e Van Gogh [...], espalhou-se entre os artistas expressionistas a suposição mais ou menos implícita de que, se arte tem a ver com expressão intensa, torna-se vital que o artista exiba sua própria vulnerabilidade.

Sendo assim, não relacionamos essa vocação a Mauriac, mas à heroína que, mais experiente em *La fin de la nuit*, posiciona-se da seguinte maneira ao se referir à família Desqueyroux: “*Cette haine, oui, elle l’avait méritée. Elle n’aurait pas l’hypocrisie d’accuser son destin*”⁵³⁵ (MAURIAC, 1935, p. 55). Logo, Thérèse não se sente digna de qualquer outro sentimento, até porque, ainda que nada tivesse acontecido, o ódio seria substituído pelo desprezo, assimilado de forma semelhante, o que faz com que ela reconheça o dever de aceitar o sofrimento que pesa sobre si.

Neste ponto, retomamos o sentimento individual e o instinto de ir além das aparências a fim de explorarmos outros desdobramentos. Jovem e casada, a protagonista toma consciência plena desse sentimento individual pelo intermédio de Jean Azévédo, passando a necessitar desta experiência de si: “[...] (*déjà je devenais, moi aussi, exigeante, et souhaitais que chaque minute m’apportât de quoi vivre*)”⁵³⁶ (MAURIAC, 1927, p. 87), ou seja, Thérèse, necessita sentir que há algo que motiva sua existência e a obediência a uma determinada forma de ser não lhe proporciona, de modo algum, esse sentimento, o que é enfatizado neste trecho: “[...] *Jean parlait et je demeurais muette : rien ne me venait aux lèvres que les phrases habituelles dans nos discussions de famille.*”⁵³⁷ (MAURIAC, 1927, p. 89). Desse modo, apesar de toda a amplitude de sua alma, alguns comportamentos denotam a absorção da pequenez à qual foi condicionada, como o fato de ter dificuldade de falar sobre assuntos que superem discussões superficiais, tendo a família como único parâmetro. Uma vez que a heroína desfruta da companhia de alguém, cuja maneira de ser e de pensar se distingue daquela que lhe é imposta, deseja experimentar, profundamente, a sua existência, apesar de toda a complexidade compreendida nesta afirmação.

Após o primeiro contato com Jean Azévédo, a protagonista se volta ainda mais para si mesma, ignorando completamente a presença de Bernard: “*elle ne l’entendait pas, le corps et l’âme orientés vers un autre univers où vivent des êtres avides et qui ne souhaitent que connaître, que comprendre – et, selon un mot qu’avait répété Jean avec un air de satisfaction*

⁵³⁵ “Esse ódio, sim, ela o merecera. Não teria a hipocrisia de acusar seu destino” (Tradução nossa).

⁵³⁶ “[...] (também já me tornava exigente e desejava que cada minuto me trouxesse de que viver).” (MAURIAC, 2002, p. 78).

⁵³⁷ “[...] João falava e eu permanecia muda: nada me vinha aos lábios, a não ser as frases habituais em nossas discussões de família” (MAURIAC, 2002, p. 80).

*profonde, 'devenir ce qu'ils sont'.*⁵³⁸ (MAURIAC, 1927, p. 93). Essa ideia de se tornar a si mesmo, introduzida por Jean Azévédou, remonta à antiguidade, apresentando-se como um desdobramento da máxima do oráculo da cidade grega de Delfos⁵³⁹: “conhece-te a ti mesmo”, cuja autoria é atribuída a Sócrates. A expressão “tornar o que se é”, portanto, referencia diretamente um dos versos das *Odes Píticas* do poeta grego Píndaro⁵⁴⁰: “torna-te o que tu és”. Nietzsche, por sua vez, problematizou essa máxima, “desconstruindo-a” ao substituir o imperativo por uma afirmação que, por sua vez, acarreta uma interrogação indireta, devido ao emprego do advérbio “como”: “como alguém se torna o que é”, subtítulo da obra biográfica *Ecce homo* (1995) de autoria do filósofo alemão.

As possibilidades de traduzir a ode de Píndaro e a maneira como “Nietzsche opera uma enorme variação semântica”, conforme Viesenteiner (2010, p. 102), afirmando, ainda, “que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente *o que é*” (NIETZSCHE, 1995, p. 48, grifo do autor), engendra uma discussão bastante complexa e que não é pertinente aos objetivos desta pesquisa. Interessa-nos, para a análise da personagem, o seguinte argumento de Viesenteiner (2010, p. 100): “[...] enquanto vivenciamos, nunca estamos conscientes do conteúdo do que é vivenciado e, portanto, se não há consciência, não há intencionalidade”, não havendo, por consequência, percepção do querer tornar-se, tampouco do que se quer tornar-se. Por conseguinte, para Viesenteiner (2010, p. 111), a ideia de “fluidez”, exprimindo a aptidão para incorporar formas diversas, compreende tanto o desdobramento do processo de se tornar quem se é, singular na vida de cada indivíduo, quanto o caráter indeterminado do ser, de maneira que o filósofo alemão reelabore a máxima sem precisá-la em um conceito, a fim de atender a essa fluidez, envolvendo o processo em questão.

Assim, se a experiência escapa à sua formulação prévia, intencional e determinada, o tornar a ser o que se é se manifesta enquanto uma “tarefa que se impõe como destino – contraconceito da intencionalidade”, segundo Viesenteiner (2010, p. 115), dado o aspecto inevitável das situações se mostrar como uma necessidade de que cada acontecimento decorra de determinada forma, sem que se possa escolher. Por outro lado, a única intenção a ser

⁵³⁸ “Não o escutava, o corpo e a alma orientados para um outro universo onde vivem seres ávidos e que só aspiram a conhecer, a compreender – e segundo uma frase repetida por João, com um ar de profunda satisfação -, ‘a tornar-se o que são’.” (MAURIAC, 2002, p. 83).

⁵³⁹ O principal templo grego dedicado ao deus Apolo, abrigando o oráculo em seu subterrâneo, situava-se na cidade de Delfos.

⁵⁴⁰ “O subtítulo de *Ecce homo* é emprestado por Nietzsche das *Odes Píticas* de Píndaro [...]” (VIESENTEINER, 2010, p. 101).

considerada, se existir, consiste no desejo de “não querer ter sido diferente daquilo que alguém se tornou ou se torna” (VIESENTEINER, 2010, p. 115), ou seja, o indivíduo tem consciência da sua desconformidade para com os demais.

Nesse sentido, conquanto essa ideia de tornar-se a si mesmo tenha ocorrido antes do crime, Thérèse, em vários momentos, exprime o sentimento de não poder ser quem é, como foi demonstrado, mas que se acentua após o conhecimento de Jean Azévêdo à medida que os acontecimentos se desenrolam: “« [...] *Les La Trave vénéraient en moi un vase sacré; le réceptacle de leur progéniture; aucun doute que, le cas échéant, ils m’eussent sacrifiée à cet embryon. Je perdais le sentiment de mon existence individuelle.*»”⁵⁴¹ (MAURIAC, 1927, p. 104-105). Desse modo, o “*devenir*” de Thérèse não está ligado ao seu gesto criminoso, pelo contrário, o crime é uma atitude “necessária”, que não passa pela intenção nem pela racionalização, visto, como afirma Veisenteiner (2010, p. 99), o “conteúdo de uma vivência” escapar à instrumentalização, ocultando-se no momento em que vivência se concretiza. A “eliminação” de Bernard, com efeito, é algo que se impõe, como se os fatos não pudessem ser “organizados” de outra forma.

O “*devenir*” da protagonista passa, portanto, pelo crime, que delimita o início de um processo, mas não o tem como fim em si mesmo, isto é, o gesto criminoso “contribui” na medida em que desencadeia um olhar retrospectivo sobre os fatos, único modo de racionalizar a experiência, permitindo-nos afirmar que a personagem se torna ela mesma a partir da própria narrativa, hipótese que faz de Thérèse uma “metapersonagem”. Essa hipótese se sustenta no fato de o fim se apresentar como um processo em si, sendo este processo o que a define: uma busca constante proveniente da necessidade de conformar a indeterminação que a deforma, no sentido de não assimilar uma forma definitiva.

Por um momento, essa ideia do “tornar-se a si mesmo” é conduzida em outra direção. Enquanto se rememora sobre os encontros com Jean Azévêdo, Thérèse recupera suas reflexões que, na época, não se desligavam das palavras do jovem:

*Je me rappelle avoir opposé au garçon qu’il paraît de phrases habiles le plus vil consentement à la déchéance. J’eus même recours à des souvenirs de lectures morales qu’on nous faisait au lycée. « Être soi-même? répétais-je, mais nous ne sommes que dans la mesure où nous nous créons. » [...] Azévêdo niait qu’il existât une déchéance pire que celle de se renier.*⁵⁴² (MAURIAC, 1927, p. 96).

⁵⁴¹ “[...] Os de la Trave cultuavam em mim um vaso sagrado; o receptáculo de sua progenitora; nenhuma dúvida que, se fosse preciso, me teriam sacrificado ao embrião. Eu perdia o sentimento da minha existência individual. (MAURIAC, 2002, p. 92).

⁵⁴² “Recordo-me de haver dito a João que ele enfeitava com frases hábeis o mais vil consentimento à decadência. Recorri mesmo à lembrança de leituras morais, que nos faziam no colégio: ‘Ser eu mesma?’ repeti; ‘mas nós

A ideia de ser a si mesmo à medida que nos criamos dialoga, desta vez, com a filosofia de Henry Bergson. Em sua obra *A evolução criadora*, Bergson (2005, p. 7-8, grifo nosso) desenvolve a seguinte discussão, no capítulo intitulado “Da evolução da vida – mecanismo e finalidade”:

O retrato acabado explica-se pela fisionomia do modelo, pela natureza do artista, pelas cores esparsas na paleta; mas, mesmo com o conhecimento daquilo que o explica, ninguém, **nem mesmo o artista, poderia ter previsto exatamente o que seria o retrato, pois predizê-lo teria sido produzi-lo antes que fosse produzido**, hipótese absurda que se destrói a si mesma. O mesmo vale para os momentos de nossa vida, dos quais somos os artífices. Cada um deles é uma espécie de criação. E, assim como o talento do pintor se forma ou se deforma, em todo caso se modifica, pela própria influência das obras que produz, **assim também cada um de nossos estados, ao mesmo tempo que sai de nós, modifica nossa pessoa, sendo a forma nova que acabamos de nos dar**. Tem-se portanto razão em dizer que **o que fazemos depende daquilo que somos; mas deve-se acrescentar que, em certa medida, somos o que fazemos e que nos criamos continuamente a nós mesmos**. Essa criação de si por si é tanto mais completa, aliás, quanto melhor raciocinamos sobre o que fazemos. Pois a razão não procede aqui como na geometria, onde as premissas são dadas de uma vez por todas, impessoais, e onde uma conclusão impessoal se impõe. Aqui, pelo contrário, **as mesmas razões poderão ditar a pessoas diferentes, ou a uma mesma pessoa em diferentes momentos, atos profundamente diferentes, ainda que igualmente racionais**. A bem dizer, não são exatamente as mesmas razões, uma vez que não são as razões da mesma pessoa, nem do mesmo momento. É por isso que não se pode operar sobre elas *in abstracto*⁵⁴³, de fora, como na geometria, nem resolver para outrem os problemas que a vida lhe coloca. Cada um deve resolvê-los de dentro, por sua conta. Mas não nos cabe aprofundar esse ponto. **Buscamos apenas determinar o sentido preciso que nossa consciência dá à palavra ‘existir’ e descobrimos que, para um ser consciente, existir consiste em mudar, mudar, em amadurecer, amadurecer, em criar-se indefinidamente a si mesmo**.

Nesta esteira, no contexto artístico, tomar a previsão do retrato pelo pintor como a “destruição” da obra, dado sua produção anteceder sua “existência”, deve-se ao fato de, na realidade, a experiência se furta a uma determinação que a precede, visto ainda não ter se manifestado, nesse sentido, por analogia, tornar-se o que se é ocorre por meio de um processo e de maneira não premeditada. O excerto também contribui para a compreensão da personagem ao esclarecer que as formas assumidas constantemente pelo ser provêm de si mesmo, dos estados que se manifestam no decorrer de sua experiência. Assim, se o que

somos apenas na medida em que nos criamos.’ [...] Azevedo negava que existisse uma decadência pior do que a de nos renegarmos.” (MAURIAC, 2002, p. 85).

⁵⁴³ In abstracto: “Em abstracto. Sem fundamento; teoricamente.” Disponível em: <https://www.dicionariodelatim.com.br/busca.php?search=in+abstracto>. Acesso em: 27 fev 2019.

fazemos depende do que somos e o que somos, do que fazemos, a complexidade da heroína se sustenta na seguinte ambiguidade: o envenenamento do marido se deve à crueldade predominante em sua essência, assim como tornar-se cruel resulta da impetuosidade do mundo em que é obrigada a viver; e, ainda: o mundo se lhe apresenta deformado, porque a deformidade se concentra, antes de tudo, em seu âmago, bem como sua essência se corrompe em função da inelutável degradação imposta pela realidade a partir da experiência.

Outrossim, a personagem é absolvida, sua monstrosidade humanizada, a partir da ideia de que os seres reagem de formas diferentes às mesmas “razões”, reagindo elas próprias diferentemente às mesmas circunstâncias em tempos diferentes, pois o tempo delimita os inúmeros desdobramentos da personalidade. Logo, a atitude de Thérèse está ligada à criação de si por si, o que a distancia da expectativa criada sobre qualquer outra mulher, dispondo de características semelhantes em situações semelhantes, visto os seres, o tempo e a experiência produzirem, a todo o tempo, o inigualável. Em suma, a ideia de se tornar o que se é dialoga com o excerto de Bergson, porque requer a busca por uma existência legítima, efetivando-se por meio de um processo, afinal, como quer o filósofo, a existência incide na mudança, a mudança no amadurecimento e este último na criação indefinida e ininterrupta do próprio ser.

A ideia de que somos à medida que nos criamos permite um diálogo igualmente com a assertiva de Edschmid (1982, p. 46 apud SCHEIDL, 1996, p. 46) de que “a realidade tem de ser criada por nós”. Tal proposição sugere que uma obra de arte se legitima pela maneira como supera as formas da realidade sensível, pois, justamente por se tratar de traços que se encontram na “superfície” da percepção, dispensam a arte de reproduzi-los, haja vista a possibilidade de alcançá-los diretamente, culminando na ideia de que a arte é à medida que cria a si mesma, que cria sua própria realidade. Em se tratando do romance, a protagonista cria a realidade por meio da deformação, seja nos momentos em que a descrição da paisagem é feita sob o seu ponto de vista, seja criando realidades deformadas, porque impossíveis ou inacessíveis. Durante o período em que perde a lucidez racional, entregando-se a uma lucidez espiritual, nos limites restritos do seu quarto, dissolve-se em vários devaneios para ser tanto no sentido de não se renegar, impedindo-se de sonhar, quanto no sentido de renegar a morte, sustentando nestes pensamentos o pouco de vida de que dispõe: “*Thérèse eut la fièvre cette nuit-là; et son esprit étrangement lucide construisait toute une vie à Paris [...]*”⁵⁴⁴ (MAURIAC, 1927, p. 150).

⁵⁴⁴ “Essa noite, Teresa teve febre. E seu espírito estranhamente lícido construiu toda uma vida em Paris [...]” (MAURIAC, 2002, p. 125). Preferimos a conservação do tempo do verbo “construir” no pretérito imperfeito, ou seja, “construía”.

Logo, como discutido anteriormente, a única forma possível ao “*devenir*” é a “forma” da própria existência, seguimento contínuo por essência, ao passo que, paradoxalmente, a necessidade de se tornar a si mesma incide, precisamente, na privação do sentimento de que se é, acentuado, explicitamente, por meio da reprodução das palavras de Jean Azévédo: “*ses maîtres, ses amis parisiens dont il me rappelait sans cesse les propos ou les livres, me défendaient de le considérer ainsi qu’un phénomène: il faisait partie d’une élite nombreuse, ‘ceux qui existent’, disait-il.*”⁵⁴⁵ (MAURIAC, 1927, p. 90). O termo “elite” exprime o quão privilegiado é um ser “provido” da liberdade de ser sob o ponto de vista da heroína. Assim, o tornar-se o que é passa a ser intenção pelo motivo explicitado por Viesenteiner (2010), ou seja, ela não queria ter sido diferente do que pessoas como Jean Azévédo se tornaram, até porque, essencialmente, ela não é, identifica-se com o jovem e, conseqüentemente, confere a Paris o seu lugar no mundo, projetando na capital a possibilidade de se unir “aos seus”: “*Jean Azévédo me décrivait Paris, ses camaraderies, et j’imaginai un royaume dont la loi eût été de ‘devenir soi même’. ‘Ici vous êtes condamnée au mensonge jusqu’à la mort.’ Prononçait-il [...]*” (MAURIAC, 1927, p. 95). Do mesmo modo, o estilo de vida em uma grande cidade se lhe apresenta como um meio para dar cabo a esse processo: “*être une femme seule dans Paris, qui gagne sa vie, qui ne dépend de personne... Être sans famille !*”⁵⁴⁶ (MAURIAC, 1927, p. 152). Todavia, Paris é apenas uma ilusão e, à maneira do conceito utópico de “novo homem” no Expressionismo, Thérèse, nas linhas que encerram a narrativa, tem a sensação de ter se tornado uma nova mulher: “*Thérèse avait un peu bu et beaucoup fumé. Elle riait seule comme une bienheureuse. Elle farda ses joues et ses lèvres, avec minutie; puis, ayant gagné la rue, marcha au hasard.*”⁵⁴⁷ (MAURIAC, 1927, p. 187). Não obstante, a partir da descrição que expressa a afirmação desta “**nova mulher**”, entrevê-se uma metáfora para o processo do tornar-se o que se é, visto a heroína “andar ao acaso”, isto é, não há uma direção delineada, não há rumo, não há limite, pois o acaso conduz ao indefinido e ao ininterrupto. Ademais, a sua **regeneração** está intrinsecamente associada à arte e aos eventos culturais que terá a

⁵⁴⁵ “Seus professores, seus amigos parisienses, dos quais sem cessar me lembrava as frases ou os livros, me impediam de considerá-lo um fenômeno: fazia parte duma elite numerosa, ‘daqueles que existem’, dizia ele.” (MAURIAC, 2002, p. 80).

⁵⁴⁶ “Ser uma mulher solitária em Paris, ganhando a sua vida, não dependendo de ninguém... Não ter família!” (MAURIAC, 2002, p. 126).

⁵⁴⁷ “Teresa tinha bebido um pouco e fumado muito. Ria sozinha, como uma bem-aventurada. Retocou as faces e os lábios, minuciosamente; depois, ganhando a rua, caminhou ao acaso.” (MAURIAC, 2002, p. 151).

oportunidade de frequentar: “*elle comptait suivre des cours, des conférences, des concerts, « reprendre son éducation par la base »*”⁵⁴⁸ (MAURIAC, 1927, p. 172).

Portanto, a aspiração de um novo mundo por Thérèse passa necessariamente por esse caminho: a **revolução da alma** que, no seu caso, é poder ser ela mesma, o que também reporta a uma postura expressionista. Entretanto, esse processo não se conclui e o romance *La fin de la nuit* é a confirmação desse argumento.

5.3.2.1. A realidade por trás da realidade: burguesia e religião

A oposição à “*non-vérité de l’homme social*”, sob a qual se estrutura a visão de mundo da heroína, exprime a essência da personagem ao mesmo tempo em que a constitui, afirmando-se, portanto, a partir de um posicionamento de revolta contra os costumes burgueses e suas convenções, notadamente, contra a família, a religião e o casamento. Aliás, o aprofundamento da não-verdade do homem social, conforme Simon (1953, p. 31), determina o núcleo em torno do qual se desenvolve toda a obra mauriaciana: “*toute son oeuvre de romancier et de dramaturge apparaît comme une psychanalyse cruelle des vices et des vices de l’âme bourgeoise.*”⁵⁴⁹ Esse aprofundamento dialoga com o Expressionismo no que concerne à seguinte tendência expressa por Zeraffa (2006, p. 21): “[...] *l’expressionnisme, qui condamne la représentation de la vie bourgeoise, de l’anecdotique et du sentimental, aura incité des romanciers allemands à choisir pour héros ‘des êtres de pensée et de réflexion, se libérant ainsi des contraintes inhumaines du monde moderne.*”⁵⁵⁰ É evidente que o Expressionismo não foi o único movimento artístico a manifestar seu repúdio à ordem social que privilegia uns em detrimento de outros, além de estabelecer uma hierarquia entre seres socialmente superiores e inferiores, todavia, não se pode negar o fato de a crítica à sociedade ter se revelado como uma característica marcadamente expressionista. Vale lembrar que a radicalidade do movimento é determinada pela “ousadia declarada contra os dogmas e valores estabelecidos”, segundo Dias (1999, p. 22), estendida ao rompimento com elementos fundamentais da representação, tais como “natureza, verossimilhança, perspectiva”, como discutido desde o início deste trabalho.

⁵⁴⁸ “Pretendia frequentar cursos, conferências, concertos, ‘retomar sua educação pela base’.” (MAURIAC, 2002, p. 141).

⁵⁴⁹ “Toda sua obra de romancista e de dramaturgo apresenta-se como uma psicanálise cruel dos vazios e dos vícios da alma burguesa.” (Tradução nossa).

⁵⁵⁰ “[...] o expressionismo, que condena a representação da vida burguesa, do anedótico e do sentimental, terá incitado romancistas alemães a escolherem como heróis ‘seres de pensamento e de reflexão’, liberando-se, assim, das restrições humanas do mundo moderno.” (Tradução nossa).

No que concerne a Mauriac, o romancista faz uso do que Dias (1999, p. 22) designa “técnicas desfiguradoras de composição”, seja para desvelar a essencialidade do ser, seja para criticar a classe social da qual se originou, afirmando-se por meio de uma escrita que, nesse sentido, apresenta um caráter revolucionário. Assim, o aspecto social, bastante explorado pelo movimento expressionista, não aparece na forma dos problemas acarretados pela civilização urbana, da vida desumana que ela impunha, mas, ao contrário, longe de todas as mazelas dos grandes centros industriais, o romancista volta sua atenção para a degradação do indivíduo provocada pela mediocridade da vida burguesa, guardadas as devidas limitações da vida provincial. Outrossim, à maneira dos romancistas alemães, Thérèse se caracteriza como um ser pensante e reflexivo, voltando suas forças para se desvencilhar das restrições que lhe são impostas.

Desse modo, a maior parte das críticas é direcionada à **hipocrisia e a pretensão burguesas**, elaboradas tanto pelo narrador quanto pela protagonista, na forma do discurso direto ou, ainda, da focalização interna, de modo que a “*volonté de vérité*”, neste caso, desvele-se por um intuito de demonstrar o que se passa na vida particular e íntima de pessoas de caráter ilibado, explicitando o que há de mais moralmente condenável na sua conduta. Por ironia do autor, a palavra “*hipocrisie*”, aparece apenas uma vez no romance, sendo direcionada ao comportamento de Thérèse, em um comentário realizado por Mme de la Trave, mãe de Bernard:

Tu vois: Dieu sait que c'est épouvantable ce qu'elle a fait ; eh bien, ce n'est pas ce qui me révolte le plus. On savait déjà qu'il y avait des gens capables d'assassiner... mais c'est son hypocrisie ! ça, c'est épouvantable ! Tu te rappelles: - ' Mère, prenez donc ce fauteuil, vous serez mieux...' Et tu te souviens quand elle avait tellement peur de te frapper ? - 'Le pauvre chéri a horreur de la mort, une consultation l'achèvera...' Dieu sait que je ne me doutais de rien ; mais 'pauvre chéri' dans sa bouche m'avait surprise...⁵⁵¹
(MAURIAC, 1927, p. 163, grifo nosso).

Ainda pelo viés irônico, este trecho pode ser considerado como uma negação de todo o romance, visto a narrativa se dedicar exatamente ao contrário, ou seja, a revelar a humanidade de Thérèse, o seu sofrimento, a se aprofundar em suas contradições, enquanto o comentário de Mme de la Trave é superficial e tipifica a personagem, desconsiderando toda a complexidade

⁵⁵¹ “Estás vendo? Deus sabe como é medonho o que ela fez; pois bem, não é o que mais me revolta. Já sabíamos que há pessoas capazes de assassinar... mas a hipocrisia dela! Isto, sim, é medonho. Lembras-te? ‘Mãe, assente-se nesta poltrona, a senhora ficará melhor...’ E tu te recordas de como tinha medo de te fazer mal? ‘O pobre querido tem horror à morte, uma conferência médica acabará com ele...’ Deus sabe que eu não desconfiava de nada; mas esse ‘pobre querido’, na sua boca, me surpreendeu...”. (MAURIAC, 2002, p. 134).

das circunstâncias, sob as quais todo indivíduo é suscetível de agir da maneira mais inopinada possível e que melhor lhe convier.

No que diz respeito à presunção burguesa, Bernard, por exemplo, é caracterizado da seguinte forma: “*oui, de la bonté, et aussi une justesse d'esprit, une grande bonne foi; il ne parle guère de ce qu'il ne connaît pas ; il accepte ses limites.*”⁵⁵² (MAURIAC, 1927, p. 35). Em contrapartida, a passagem seguinte destaca o que permanece oculto aos olhos da aparência, contrastando o comportamento de Bernard durante o sexo e a sua indignação com uma apresentação de *music-hall*, na qual, apesar de não ser explicitado no texto, ele teria se deparado com mulheres seminuas ou, ao menos, vestindo roupas “vulgares”:

*Un soir, à Paris où, sur le chemin du retour, ils s'arrêtèrent, Bernard quitta ostensiblement un music-hall dont le spectacle l'avait choqué: 'Dire que les étrangers voient ça ! Quelle honte ! Et c'est là-dessus qu'on nous juge...' Thérèse admirait que cet homme pudique fût le même dont il lui faudrait subir, dans moins d'une heure, les patientes inventions de l'ombre.*⁵⁵³ (MAURIAC, 1927, p. 48).

Destarte, a crítica articulada a partir de um tema tabu se configura de maneira eufêmica, isto é, por meio da expressão “as pacientes invenções na sombra”, cujos termos, à maneira de um oxímoro, amenizam ao mesmo tempo em que intensificam o sentido reciprocamente, enfatizando o drama da circunstância em questão, além de atribuir um tom respeitoso para essa espécie de arrebatamento sexual praticada por um homem “pudico”. Duplamente irônico e concentrado na crítica da hipocrisia, o narrador reforça, por meio da expressão temporal “menos de uma hora depois”, a ligeireza de caráter de Bernard cujas opiniões obedecem a ideias pré-estabelecidas e, principalmente, o predomínio da instintividade sobre o raciocínio.

Esta crítica à hipocrisia burguesa se estende aos **costumes da vida provincial** por meio da frustração de Thérèse com a vida doméstica. A protagonista, aspirando a viver experiências autênticas capazes de enriquecer seu espírito ao mesmo tempo em que a liberta do tédio, explicita dois grandes anseios – já mencionados nesta pesquisa – apesar de, na maior parte do tempo, o que a anima, de fato, permanece indeterminado: “« [...] je [...] souhaitais que chaque minute m'apportât de quoi vivre[...] »”⁵⁵⁴ (MAURIAC, 1927, p. 87); “elle

⁵⁵² “Sim, bondade, e também clareza de espírito, grande boa-fé; quase que só conversa sobre aquilo que sabe; reconhece os seus limites.” (MAURIAC, 2002, p. 38).

⁵⁵³ “Uma noite em Paris, onde, já de volta, se haviam demorado, Bernardo saí ostensivamente de um music-hall, chocado com o espetáculo: ‘Dizer que os estrangeiros veem isso! Que vergonha! E é por essas coisas que nos julgam...’. Teresa admirava-se de que esse homem pudico fosse o mesmo do qual devia suportar, menos de uma hora depois, as pacientes invenções na sombra.” (MAURIAC, 2002, p. 47).

⁵⁵⁴ “Eu [...] desejava que cada minuto me trouxesse de que viver” (MAURIAC, 2002, p. 78).

*habiterait l'hôtel, chercherait peut-être un appartement. Elle comptait suivre des cours, des conférences, des concerts, « reprendre son éducation par la base ».*⁵⁵⁵ (MAURIAC, 1927, p. 172). Entretanto, filha e esposa de grandes proprietários burgueses é desprovida de qualquer liberdade financeira e de ir e vir, devendo sobreviver a um cotidiano, em que as horas determinam a mera passagem do tempo, carregadas de uma insuportável ausência de sentido.

Desse modo, a crítica à vida burguesa, esvaziada de grandes realizações, é estendida às satisfações mesquinhas obtidas a partir do capital: “[...] *ces personnes qui, de droite ou de gauche, n'en demeuraient pas moins d'accord sur ce principe essentiel: la propriété est l'unique bien de ce monde, et rien ne vaut de vivre que de posséder la terre.*”⁵⁵⁶ (MAURIAC, 1927, p. 81). Nesta passagem, a crítica se torna ainda mais incisiva por ironizar o caráter ordinário dos burgueses que, independentemente dos preceitos, neste caso políticos, partilham do mesmo prazer ífero de possuir, o que os diminui aos olhos da heroína na medida em que possuir não despertam nenhum sentimento digno de enaltecimento, tudo se resume à vaidade, soberba e avareza. A postura irônica do narrador é verificada, ainda, em outra passagem: “*elle disait que le sublime en politique lui donnait la nausée ; le tragique du conflit des classes lui échappait dans un pays où le plus pauvre est propriétaire, n'aspire qu'à l'être davantage; où le goût commun de la terre, de la chasse*⁵⁵⁷, *du manger et du boire, crée entre tous, bourgeois et paysans, une fraternité étroite.*”⁵⁵⁸ (MAURIAC, 1927, p. 82). O capital, portanto, se torna o elemento decisivo para a existência de uma “fraternidade estreita”, entre os indivíduos. A ironia está contida no termo “estreita” que, por sua vez, ironiza “fraternidade”, cuja mesquinhez se deve à sua derivação da hipocrisia. A expressão ridiculariza, novamente, as pequenas satisfações dos burgueses, centrados nas necessidades mais básicas como comer e beber e no entretenimento alienante como a caça.

Vale lembrar que “o Expressionismo execrava a ideologia do dinheiro, cálculo, mecanização. Odiava o imperialismo e o capitalismo, odiava o patriotismo e o sistema de classes, odiava gerais como odiava o país”, segundo Cardinal (1988, p. 108). Bernard é a oposição de qualquer resistência a tudo o que é pré-estabelecido, no entanto, seu patriotismo é comprometido em prol da família, ou seja, a burguesia, ela mesma, não dá conta de

⁵⁵⁵ “Ficaria no hotel, talvez procurasse um apartamento. Pretendia frequentar cursos, conferências, concertos, ‘retomar sua educação pela base’.” (MAURIAC, 2002, p. 141).

⁵⁵⁶ “Aqueles criaturas que, sendo da direita ou da esquerda, nem por isso estavam menos de acordo sobre este princípio essencial: a propriedade é o único bem deste mundo, e não vale a pena viver sem possuir terra.” (MAURIAC, 2002, p. 73-74).

⁵⁵⁷ “Da caça” (Tradução nossa).

⁵⁵⁸ “Dizia que, em política, o sublime lhe dava náuseas; o trágico da luta de classes lhe escapava num país em que o mais pobre é proprietário e só aspira a sê-lo mais; em que o gosto comum da terra, da casa [sic], do comer e do beber cria entre todos, burgueses e lavradores, uma estreita fraternidade.” (MAURIAC, 2002, p. 74).

corresponder, ao mesmo tempo, às exigências e aos deveres da família, do Estado e da igreja: “- *Je ne cède pas à des considérations personnelles. Moi, je m'efface : la famille compte seule. L'intérêt de la famille a toujours dicté toutes mes décisions. J'ai consenti, pour l'honneur de la famille, à tromper la justice de mon pays. Dieu me jugera.*”⁵⁵⁹ (MAURIAC, 1927, p. 128). Assim, diante da proximidade do casamento de Anne e da candidatura de M. Larroque, homem político, Bernard age desonradamente no intuito cego de honradez, pois, dentre estas três representativas instituições, a família se sobrepõe às demais. A família é, portanto, o meio que dá vazão às outras duas por meio das aparências. Neste âmbito, mensuram-se méritos e, de maneira silenciosa, se efetiva a concorrência dentre os burgueses, por isso, a dignidade familiar deve ser resguardada da repercussão catastrófica de um escândalo.

No que concerne especificamente à família, os comentários irônicos são realizados pela própria heroína, em forma de discurso direto, durante a viagem de núpcias. Bernard critica a família Azévedo por se tratarem de judeus e sofrerem de tuberculose, por conseguinte, em uma tentativa vã de lhe demonstrar o quão hipócrita é o ato de julgar a hereditariedade do outro em função de uma doença ao passo em que se desconsidera as doenças já ocorridas na própria família, Thérèse atinge o grau mais elevado de sua ironia, ao relevar o papel dos criados na descoberta da verdade sobre a história dos antepassados. Ademais, esse apontamento supõe que usufruir de condições privilegiadas implica se tornar cúmplice dos menos favorecidos que, em sua condição de criados, têm acesso à realidade por trás da aparência tão estimada pelos burgueses.

- [...] *Crois-tu que chez nos ascendants nous ne trouverions pas assez de tuberculeux et de syphilitiques pour empoisonner l'univers ? / [...] - Nos familles me font rire avec leur prudence de taupes, cette horreur des tares apparentes n'a d'égale que leur indifférence à celles, bien plus nombreuses, qui ne sont pas connues... Toi-même, tu emploies pourtant cette expression : maladies secrètes... non ? Les maladies les plus redoutables pour la race ne sont-elles pas secrètes par définition ? nos familles n'y songent jamais, elles qui s'entendent si bien, pourtant, à recouvrir, à ensevelir leurs ordures : sans les domestiques, on ne saurait jamais rien. Heureusement qu'il y a les domestiques...*⁵⁶⁰ (MAURIAC, 1927, p. 59-60).

⁵⁵⁹ “Não cedo a considerações de ordem pessoal. Quanto a mim, eu me apago: só conta a família. O interesse da família ditou sempre todas as minhas decisões. Consentí, pela honra da família, em enganar a justiça do meu país. Deus me julgará. (MAURIAC, 2002, p. 108).

⁵⁶⁰ “- [...] Acreditas que entre os nossos ascendentes não encontraríamos tuberculosos e sífilíticos bastantes para contaminar o universo?/ [...] Nossas famílias me fazem rir com essa prudência de toupeira! Esse horror das taras evidentes só é igualado pela indiferença em face das outras, tão mais numerosas, que não são conhecidas... Tu mesmo empregas esta expressão: doenças secretas... não é? As doenças mais temíveis para a raça não são secretas por definição? Nossas famílias nunca pensam nisso, elas que sabem tão bem, entretanto, recobrir, sepultar suas sujeiras: se não fossem os criados, nunca se saberia nada. Felizmente há os criados...” (MAURIAC, 2002, p. 55-56).

Iniciada por um questionamento hiperbólico justamente para frisar que o capital não anula a condição humana, toda a passagem é caracterizada por uma ironia incisiva, de maneira que em cada palavra a personagem se mostra provocativa e desafiadora e, acima de tudo, demonstra um grande desprezo pela hipocrisia da família, assinalada pelo entendimento entre as famílias Larroque e Desqueyroux quando se trata de “sepultar suas sujeiras”. Thérèse também critica uma visão de mundo estreita, superficial, qualificando o comportamento da família a partir da expressão “prudência de toupeira”, visto apenas causar horror o que se verifica por meio da aparência, quando, na realidade, há muito mais a se temer daquilo que não se manifesta, permanecendo oculto e silenciado. Essa crítica reporta indiretamente à heroína que, apesar de aparentemente não intimidar, é capaz de provocar a morte do próprio marido.

- [...] *Nous ne plaisantons pas sur le chapitre de la famille. La famille ! Thérèse laissa éteindre sa cigarette ; l'oeil fixe, elle regardait cette cage aux barreaux innombrables et vivants, cette cage tapissée d'oreilles et d'yeux, où, immobile, accroupie, le menton aux genoux, les bras entourant ses jambes, elle attendrait de mourir.*⁵⁶¹ (MAURIAC, 1927, 60).

As provocações de Thérèse são silenciadas apenas quando o marido se impõe, fazendo uso da autoridade da família para tanto. Na sequência da fala de Bernard, na forma de discurso direto, a narração retoma a focalização interna sobre a heroína, de modo que os seus pensamentos são retratados pelo discurso indireto livre, com alternâncias para a focalização externa, centrada na sua descrição externa que exprime, com efeito, sua condição interior. A ação de deixar apagar o cigarro é uma metáfora para a percepção de sua impotência diante da realidade, diante da família que dita as regras a serem seguidas e cuja obediência apagam, anulam sua existência. Em “olhar fixo, contemplava essa jaula de grades inumeráveis e vivas”, seu pavor de ter de viver dentre eles é projetado em uma imagem grotesca, na qual os membros da família constituem as grades de uma jaula “ferrada” pelos ouvidos e olhos destas mesmas pessoas, simbolizando o julgamento. O que Thérèse volta à imagem é um olhar metafórico, uma vez que se trata de um pensamento. Desta maneira, cria-se uma estrutura de *mis-en-abîme*, haja vista o narrador fazer com que ela seja vista olhando para si mesma, dentro da jaula à espera da morte. O grotesto advém do emprego de palavras que remetem ao campo semântico da caça, do mesmo modo que a descrição da personagem “imóvel,

⁵⁶¹ “Nós não caçamos no capítulo da família. / A família! Teresa deixou o cigarro apagar-se; o olhar fixo, contemplava essa jaula de grades inumeráveis e vivas, essa jaula revestida de ouvidos e de olhos, onde imóvel, agachada, o queixo nos joelhos, os braços enlaçando as pernas, ela esperava a morte”. (MAURIAC, 2002, p. 56).

agachada, o queixo nos joelhos, os braços enlaçando as pernas” alude a um animal preso, amedrontado, ao fundo de uma armadilha.

No que tange à **crítica à religião**, especificamente, à religião católica, o narrador articula igualmente pela ironia, na forma de uma observação desinteressada, criando um efeito de imparcialidade, quando, na realidade, aspectos fundamentais da religiosidade estão sendo problematizados ou desconstruídos. Tanto a caracterização de M. Jérôme Larroque, pai de Thérèse, quanto de sua tia Clara passam pela ideia da crença. Com relação ao primeiro, a partir da focalização zero, o narrador apresenta o seguinte *portrait*:

*Cet anticlérical se montrait volontiers pudibond. Bien qu'il fredonnât parfois un refrain de Béranger, il ne pouvait souffrir qu'on touchât devant lui à certains sujets, devenait pourpre comme un adolescent. Bernard tenait de M. de la Trave que M. Larroque s'était marié vierge: 'Depuis qu'il est veuf, ces messieurs m'ont souvent répété qu'on ne lui connaît pas de maîtresse.'*⁵⁶² (MAURIAC, 1927, p. 80, grifo nosso).

Homem político, “à qui se manières cassantes avaient fait du tort”⁵⁶³ (MAURIAC, 1927, p. 80), é caracterizado pela sua misoginia: “*toutes des hystériques quand elles ne sont pas des idiots !*”⁵⁶⁴ (MAURIAC, 1927, p. 80). Essas características, associadas à sua viuvez desde o nascimento de Thérèse, à sua postura anticlerical, bem como ao seu pudor, motivam a sua caracterização por meio de um oxímoro, nas palavras de Mme de la Trave: “*le père pense mal, c'est entendu; mais il ne lui a donné que de bons exemples: c'est un saint laïque.*”⁵⁶⁵ (MAURIAC, 1927, p. 40). A ironia, portanto, incide sobre ambos, contudo, de maneira mais incisiva sobre a mãe de Bernard, revelando seu contrassenso, sua hipocrisia, pois é aceitável que uma pessoa de sua casta seja propensa ao ateísmo, contanto que seja pudica, valor moral imposto pela religião, portanto, por esse motivo, M. Larroque atenderia a uma certa religiosidade. A hipocrisia burguesa consiste, conseqüentemente, na compensação de valores, considerando que, acima de tudo, M. Larroque é mais rico que os La Trave, apesar de o desligamento da igreja configurar uma deformidade da personagem.

Tia Clara, por sua vez, é deformada pela surdez, o que, apesar da sua fé, não a impede de se revoltar contra Deus: “[...] *plus croyante qu'aucun La Trave, mais en guerre ouverte*

⁵⁶² “De bom grado esse anticlerical se mostrava pudico. Se bem que às vezes cantarolasse um estribilho de Béranger, não podia tolerar que na sua presença se tocasse em certos assuntos: ficava vermelho como um colegial. Bernardo ouvira do sr. De la Trave que o sr. Larroque se casara virgem: ‘Desde que enviuvou, já me disseram muitas vezes que ninguém nunca o viu com uma amante.’” (MAURIAC, 2002, p. 72-73).

⁵⁶³ “A quem as maneiras secas haviam atrapalhado.” (MAURIAC, 2002, p. 72).

⁵⁶⁴ “São todas umas histéricas, quando não são apenas umas idiotas!” (MAURIAC, 2002, p. 72).

⁵⁶⁵ “O pai pensa errado, isto é sabido, mas só lhe deu bons exemplos: é um santo leigo.” (MAURIAC, 2002, p. 42).

*contre l'Être infini qui avait permis qu'elle fût sourde et laide, qu'elle mourût sans avoir jamais été aimée ni possédée.*⁵⁶⁶ (MAURIAC, 1927, p. 81). Neste caso, se, por um lado, sob a perspectiva da protagonista, o desconhecimento do sexo distancia a personagem do ser divino, por outro, aos olhos de Mme La Trave, esse mesmo elemento, essa pureza imposta, aproxima, inclusive, um descrente do Ser Infinito, como ocorre com de M. Larroque.

Desta maneira, o narrador problematiza não apenas os requisitos necessários para ser uma pessoa de caráter, a partir da perspectiva cristã, ironizando sua tolerância, mas, também, os limites da fé, além de desconstruir a espiritualidade implicada nos rituais, inerentes a qualquer religião, como ocorre na seguinte passagem:

*Un pilier la rendait invisible à l'assistance ; en face d'elle, il n'y avait rien que le choeur. Cernée de toutes parts: la foule derrière, Bernard à droite, Mme de la Trave à gauche, et cela seulement lui est ouvert, comme l'arène au taureau qui sort de la nuit: cet espace vide, où, entre deux enfants, un homme déguisé est debout, chuchotant, les bras un peu écartés.*⁵⁶⁷ (MAURIAC, 1927, p. 143-144).

Este trecho retrata o velório de tia Clara, sucedido no dia seguinte ao retorno de Thérèse à casa do marido, após a resolução com a justiça. Apesar do esforço da família em silenciar a verdadeira causa do adoecimento de Bernard, os fatos eram comentados no povoado, de modo que a morte de Clara fosse imputada à sobrinha. A sublimidade da cerimônia se desfaz através desse olhar céptico e irônico que transforma um ato solene, a exaltação da fé em mero cumprimento de um roteiro, expresso na atitude de murmurar e abrir os braços: a desconstrução se efetiva, igualmente, por meio da ironia atribuída às vestimentas próprias dos rituais, reduzidas ao “papel” de fantasia o que, por sua vez, reenvia à folia, criando uma alusão com as festas profanas. Desse modo, a deformação da cerimônia funérea e das celebrações religiosas, de maneira geral, sugere uma contradição interna: a “superficialização” da fé reduzida ao mundo das aparências, onde é preciso se fazer notar para existir. A comparação com uma arena de tourada, por sua vez, enfatiza o sentimento de perda de si mesma da heroína diante do seu futuro ao lado de Bernard, no seio da família Desqueyroux, corroborando a desconstrução dos rituais, uma vez que o templo não é suficiente para garantir a segurança e a paz de seu espírito.

⁵⁶⁶ “[...] mais crente do que qualquer de la Trave, mas em guerra declarada contra o Ser infinito que permitira que ela fosse feia e surda e viesse a morrer sem nunca ter sido amada nem possuída.” (MAURIAC, 2002, p. 73).

⁵⁶⁷ “Uma pilastra tornava-a invisível à assistência; em frente, nada havia além do coro. Sitiada por todos os lados: a multidão atrás, Bernardo à direita, a sra. De la Trave à esquerda e somente isto lhe é aberto, como a arena ao touro que surge da noite: este espaço vazio, onde, entre dois meninos, um homem disfarçado está de pé, os braços um pouco separados, murmurando.” (MAURIAC, 2002, p. 119-120).

Esse episódio releva a sensação de asfixia permanente na protagonista, evidenciada pelas expressões “cercada”, “e somente isto lhe é aberto”, além da tensão de estar posicionada entre o marido e a sogra. A sensação de asfixia se intensifica à medida que essa tensão é dramatizada pelo narrador que faz “ouvir” os comentários das pessoas: “*les gens se disent les uns aux autres: ‘Vous avez vu? Elle ne fait même pas semblante de pleurer !’*”⁵⁶⁸ (MAURIAC, 1927, p. 143). Logo, o que sufoca a personagem não é a atmosfera religiosa, apesar de sua descrença, mas toda a hipocrisia que abarrota os limites físicos da igreja, onde, como em qualquer lugar público, o que é invisível, o que é verdadeiro e realmente vivenciado e sentido, deixa de importar, e até mesmo existir, por não se manifestar de maneira aparente.

Nesta outra passagem, narrada com focalização interna sobre Thérèse, grávida, ela acompanha a procissão de Corpus Christi dentro do carro.

*[...] elle se rappelle avoir exécré son mari plus que de coutume, le jour de la Fête-Dieu, alors qu'entre les volets mi-clos elle guettait la procession. Bernard était presque le seul homme derrière le dais : Le village, en quelques instants, était devenu désert, comme si c'eût été un lion, et non un agneau, qu'on avait lâché dans les rues... Les gens se terraient pour n'être pas obligés de se découvrir ou de se mettre à genoux. Une fois le péril passé, les portes se rouvraient une à une. Thérèse dévisagea le curé, qui avançait les yeux presque fermés, portant des deux mains cette chose étrange. Ses lèvres remuaient: à qui parlait-il avec cet air de douleur ? Et tout de suite, derrière lui, Bernard « qui accomplissait son devoir ».*⁵⁶⁹ (MAURIAC, 1927, p. 111).

Desta vez, desconstrói-se a ideia da penitência, embora o narrador mantenha a mesma ironia e ceticismo das demais passagens. Sob a perspectiva da personagem ao observar o padre, como se ele obedecesse a um roteiro, não se trata de murmurar, mas mexer os lábios com um ar de dor e os olhos quase fechados. A pergunta “com quem falava”, cuja resposta é evidente, expressa uma insistência em interpretar a penitência como uma espécie de dramatização, enquanto o ostensório é caracterizado como uma “coisa estranha”, “desespiritualizando” o símbolo do corpo e sangue de Cristo. Essa ideia de que a religiosidade é algo a ser demonstrado, não vivido, é enfatizada na expressão “que cumpria a sua

⁵⁶⁸ “Você viu? Ela nem finge que está chorando!” (MAURIAC, 2002, p. 119).

⁵⁶⁹ “[...] lembra-se de ter detestado o marido mais que de costume, no dia de Corpus Christi, quando, entre as janelas semicerradas, espiava a procissão. Bernardo era quase o único homem atrás do púlpito. A vila, em alguns instantes, tornara-se deserta, como se fosse um leão, e não um carneiro, que se houvesse soltado nas ruas... As pessoas se escondiam, para não serem obrigadas a descobrir-se ou ajoelhar-se. Uma vez passado o perigo, uma a uma reabriam-se as portas. Teresa encarou o padre, que avançava de olhos quase fechados, segurando com as duas mãos uma coisa estranha. Seus lábios mexiam-se: com quem falava ele [sic] com um ar doloroso? E imediatamente atrás dele, Bernardo, ‘que cumpria a sua obrigação?’.” (MAURIAC, 2002, p. 96-97).

obrigação”, sugerindo não apenas a falta de espontaneidade do gesto, como também o contraste entre Bernard e o papel social representado por ele durante a procissão.

A ironia, empregada de maneira pungente, compreende, ainda, o comportamento das pessoas que se fecham em suas casas, provavelmente em um gesto de respeito, mas que sugere uma espécie de medo imposto pela presença divina, como se representasse um perigo iminente, ideia expressa por meio da metáfora “uma vez passado o perigo”. Essa metáfora dá sequência à contraposição entre o leão e o cordeiro, bastante ousada tendo em vista o quão emblemática é a figura do cordeiro na liturgia católica, ao designar Jesus, o cordeiro de Deus. Todos esses elementos denotam a deformação de comportamentos que, em um primeiro plano, exprimem um respeito extremo. A perspectiva deformante, portanto, permite captar a realidade por trás da realidade, existente e inalcançável pela barreira alienante que as convenções impõem.

O distanciamento de Thérèse da religiosidade se deve, sobretudo, ao seu espírito lúcido, sendo flagrado no romance desde as lembranças da infância, haja vista as duras críticas direcionadas à forma como Anne era educada no convento.

*La récompense de Thérèse, c'était, à la saison brûlante, de ne pas se juger indigne d'Anne qu'elle rejoignait sous les chênes d'Argelouse. Il fallait qu'elle pût dire à l'enfant élevée au Sacré-Coeur: 'Pour être aussi pure que tu l'es, je n'ai pas besoin de tous ces rubans ni de toutes ces rengaines...' Encore la pureté d'Anne de la Trave était-elle faite surtout d'ignorance. Les dames du Sacré-Coeur interposaient mille voiles entre le réel et leurs petites filles. Thérèse les méprisait de confondre vertu et ignorance [...]'*⁵⁷⁰
(MAURIAC, 1927, p. 27-28).

Esta passagem demonstra a clareza de espírito da protagonista por compreender que a pureza não se define nas fitas ou na repetição das cantilenas, ambas sacrificadas na tradução. Sua crítica se mostra ainda mais acirrada pela percepção de que a ignorância das pessoas sustenta a crença religiosa, dada a pureza estar condicionada ao desconhecimento da realidade, sendo assim, um ideal inatingível. A própria religião parte do princípio de que não há pessoa pura se exposta aos vícios, à condição real da existência, caso contrário não seria necessária a “interposição dos véus”. Assim, a heroína torna evidente uma visão de mundo singular para a sua idade, distinguindo a virtude do uso de adereços ou da prática de

⁵⁷⁰ “A recompensa de Teresa, no verão, consistia em não se julgar indigna de Ana, que ela ia encontrar sob os carvalhos de Argelouse. Era preciso que pudesse dizer à pequena educada no Sacré Coeur: ‘Para ser tão pura como você, não tenho necessidade de todos esses sacrifícios...’. E depois, a pureza de Ana era feita sobretudo de ignorância. As irmãs do Sacré Coeur interpunham mil véus entre a realidade e suas alunas. Teresa desprezava-as por confundirem virtude com ignorância.” (MAURIAC, 2002, p. 33).

repetições involuntárias, além de perceber o quão ilusória é a noção de pureza e, principalmente, o quanto a educação é determinante para a formação do caráter.

Quanto à **valorização extrema do mundo das aparências**, destacamos o episódio em que Bernard se regozija com as consequências da própria desgraça, contanto que elas causem desapontamento no outro. Considerando que o “casal tão unido” consistia em uma grande mentira, Bernard desvela um desejo inconsciente cuja necessidade de ser saciado tão rápido quanto possível é exteriorizada pela expressão “quase que lhe tardava”:

*[...] si elle avait cru em Dieu... la peur est le commencement de la sagesse. Ainsi songeait Bernard. Et il se disait encore que tout le bourg, impatient de savourer leur honte, serait bien déçu, chaque dimanche, à la vue d'un ménage aussi uni ! Il lui tardait presque d'être à dimanche, pour voir la tête des gens ! ... D'ailleurs, la justice n'y perdrait rien.*⁵⁷¹ (MAURIAC, 1927, p. 133-134).

Destarte, o trecho narrado com focalização interna sobre Bernard denota uma conduta primada pela baixaza de espírito, sobretudo por acreditar que a sabedoria resulta do temor a Deus e não de uma vontade deliberada, demonstrando sua falta de integridade ao ser bom ou respeitoso, por exemplo, porque se teme um castigo em vida ou após a morte, como se as virtudes fossem um dever muito mais do que uma qualidade originada por sentimentos espontâneos. Esta passagem evidencia, também, a satisfação perversa da burguesia perante às desonras do outro, sendo expressa pelo adjetivo “impaciente”, bem como pelo verbo “saborear” que, combinado ao substantivo “vergonha”, cria um efeito semelhante a um oximoro em função do choque moral provocado.

5.3.2.2. A emancipação do corpo: Thérèse e o prazer

Dentre os ideais expressionistas, a regeneração do espírito parece ser a menos explorada em se tratando da fortuna crítica e teórica sobre o movimento e, embora não desenvolvam a ideia, explicitando como poderia se suceder esse processo, várias obras assinalam a regeneração espiritual pela via artística. Contudo, pouco se discute a respeito do desdobramento do “impulso regenerativo” que também era direcionado ao revigoramento do corpo, no sentido de emancipá-lo, conforme explicita Cardinal (1988, p. 52). O crítico atribui

⁵⁷¹ “[...] se ela acreditasse em Deus... o medo é o começo da sabedoria. Assim cismava Bernardo. E dizia a si próprio, ainda, que toda a vila, impaciente de saborear a vergonha deles, ficaria bem desapontada, aos domingos, à vista de um casal tão unido! Quase que lhe tardava estar no domingo, para ver a cara dos outros... Aliás, a justiça nada perderia com isso.” (MAURIAC, 2002, p. 112).

à peça *O despertar da primavera*, do dramaturgo alemão Frank Wedekind, escrita em 1891 e apresentada em 1906, a distinção de ter sido uma das primeiras obras de cunho expressionista em que o tema da sexualidade é tratado com espontaneidade.

O destaque atribuído à emancipação do corpo pelos expressionistas é justificado por Cardinal (1988, p. 53) como um “eco distante da celebração dionisíaca de Nietzsche, que exalta a energia transbordante da vontade livre, ao mesmo tempo em que reivindica prazeres irrestritos”. Por outro lado, essa emancipação resulta do grande interesse pela prática de atividades esportivas, haja vista o entusiasmo pela forma física no início do século XX. De todo modo, ao corpo livre estava implicada uma libertação a nível espiritual, pois como argumenta o crítico, com base em uma proposição elementar do Expressionismo: “o gesto expressivo [...] é o transbordamento de um impulso espiritual.” (CARDINAL, 1988, p. 53). Assim, a exaltação da liberdade da realidade física do indivíduo advém de uma resposta emocional.

Como mencionado na página duzentos e vinte e cinco, *Thérèse Desqueyroux* pode ser compreendido como um romance do despertar – “*sa longue méditation est comme un réveil*”⁵⁷² (RAIMOND, 1985 p. 459) –, da aventura interior, do revigoramento da vida do espírito e, necessariamente, por este motivo, o percurso traçado pela protagonista compreende, ainda, a aspiração pela emancipação do corpo. Embora esta aspiração não seja concretizada a nível do prazer, efetiva-se, porém, ao final do romance, no que tange à libertação dos “favores” matrimoniais e à liberdade de decisão sobre o próprio corpo. Trancafiada em todos os sentidos, a heroína não dispõe de uma libertação sexual e jamais experimentara o prazer, necessário para a completude da libertação do espírito. Thérèse, inclusive, é profundamente marcada pelo desconhecimento do gozo, vazão para o “transbordamento de um impulso espiritual” de liberdade e da liberdade de se tornar o que inelutavelmente se é: uma mulher.

O desconsolo físico a aflige tanto quanto o psicológico, sobretudo porque Anne em toda a sua ingenuidade descobrira o que é ser desejada por um homem, chegando muito perto de concretizar a grande ilusão feminina da iniciação sexual. Todavia, a infelicidade do seu corpo e a maneira como repercute na deformação de sua interioridade são intensamente retratadas na reconstituição das memórias de suas noites com Bernard. A obrigatoriedade do cumprimento de seu papel enquanto esposa, por exemplo, é expressa a partir da ideia do convencimento, fazendo do ato um artifício e, por consequência, um automatismo: “*un fiancé*

⁵⁷² “Sua longa meditação é como um despertar” (Tradução nossa).

*se dupe aisément ; mais un mari ! N'importe qui sait préférer des paroles menteuses; les mensonges du corps exigent une autre science*⁵⁷³ (MAURIAC, 1927, p. 47). Esse “tecnismo”, cuja ideia é reproduzida pela palavra “ciência”, supõe que toda a biologia envolvendo uma relação sexual seja transformada em movimentos que se sucedem à maneira de um roteiro, o que anula completamente a expectativa de reciprocidade e desfrute do prazer. Ademais, se existe a necessidade de convencer o outro do próprio prazer, a relação, de nenhum modo, faz jus à conexão que o termo suscita. Destarte, a iniciação de Thérèse ao mundo do prazer carnal é descrita a partir de um posicionamento crítico diante da reconstituição da própria lembrança:

*Ce monde inconnu de sensations où un homme la forçait de pénétrer, son imagination l'aidait à concevoir qu'il y aurait eu là, pour elle aussi peut-être, un bonheur possible – mais quel bonheur ? Comme devant un paysage enseveli sous la pluie, nous nous représentons ce qu'il eût été dans le soleil, ainsi Thérèse découvrait la volupté.*⁵⁷⁴ (MAURIAC, 1927, p. 47).

Esse posicionamento, fundindo a inexperiência ao conhecimento, o momento passado ao momento presente, é estabelecido, na primeira oração, pelo emprego do pretérito imperfeito que prolonga a experiência menos pela sua duração, pela sua repetição, que pelo trauma, pela tortura imposta, ampliando, psicologicamente, o tempo. A frustração da heroína é ratificada pelo verbo “forçar”, uma vez que a obtenção do gozo, expresso eufemicamente por meio da expressão “felicidade possível”, fora associada à sua capacidade imaginativa, isto é, Thérèse tentava criar, ela mesma, seu prazer, de modo que sua falta de êxito se combina ao verbo conjugado no futuro do pretérito composto “*aurait eu*” e os termos “talvez”, “possível”, “mas” denotam a incerteza de ainda poder alcançá-lo. Na sequência, a expressão “mas que felicidade?”, transposta na forma do discurso indireto livre, marca a alternância da focalização interna sobre a protagonista para o narrador cuja voz incorpora a primeira pessoa do plural, criando um efeito de aproximação. Ao “partilhar” da decepção da personagem, empenhando-se em exemplificá-la por meio da linguagem poética, o narrador intensifica a experiência, dramatizando-a. Nesta segunda oração, o narrador estabelece uma comparação entre paisagens para enfatizar, com base na deformação, o quão decepcionante fora a iniciação sexual de Thérèse. Uma paisagem sepultada na chuva perde seus contornos nítidos, seu vigor,

⁵⁷³ “Um noivo engana-se facilmente; mas um marido! Qualquer pessoa pode dizer palavras falsas; as mentiras do corpo exigem outra ciência.” (MAURIAC, 2002, p. 46-47).

⁵⁷⁴ “Esse mundo desconhecido de sensações em que um homem obrigava a penetrar, sua imaginação a ajudava a conceber que talvez houvesse aí, para ela também, uma felicidade possível – mas que felicidade? Como diante de uma paisagem mergulhada na chuva nós nos representamos o que seria ela debaixo do sol, assim Teresa descobriu a voluptuosidade” (MAURIAC, 2002, p. 47).

contrastando, em função do seu “poder” de esmaecer, com a aparência radiante da paisagem em um dia ensolarado cujo calor reenvia ao sexo.

O narrador aborda, em oposição, o desejo masculino e a necessidade intempestiva de satisfazê-lo, porém, dá voz à heroína para tanto, uma vez a narração por meio do monólogo interior tornar as descrições mais intensas, verossímeis e dramáticas.

« [...] *le désir transforme l'être qui nous approche en un monstre qui ne lui ressemble pas. Rien ne nous separe plus de notre complice que son délire: j'ai toujours vu Bernard s'enfoncer dans le plaisir – et moi, je faisais la morte, comme si ce fou, cet épileptique, au moindre geste eût risqué de m'étrangler.* [...] *Bernard revenait sur ses pas et me retrouvait comme sur une plage où j'eusse été rejetée, les dents serrées, froide.* »⁵⁷⁵ (MAURIAC, 1927, p. 49).

A deformação, nesta passagem, acentua, de um lado, o apogeu, de outro, a decadência, expressos nos termos “monstro”, “louco” e “epiléptico”. Os adjetivos singularizam seu comportamento no momento do delírio sexual, no entanto, expressam, sobretudo, seu distanciamento das expectativas da protagonista, sua indiferença para com ela, o modo como o desejo o animaliza, tornando-se humanamente inconsciente até alcançar o gozo. Por conseguinte, sua caracterização expressa, ainda, o horror suscitado em Thérèse. A heroína, por sua vez, descrevendo a si mesma, atribui-se características que colocam em evidência sua debilidade. Fazer-se de morta externaliza sua realidade interior, mas, também, parece ser uma forma de resistência à obrigação de satisfazer os desejos do marido. Na última oração, diante do gozo de Bernard, Thérèse se sente imensamente sozinha e violada, sensação projetada na comparação com o seu corpo abandonado em uma praia, como se tivesse sido empurrado pelas ondas, rejeitado até mesmo pela natureza, transposição do sentimento da protagonista diante do mundo. O isolamento da paisagem desvela tanto a dimensão de sua solidude quanto seu sentimento diante da vida conjugal, tendo em vista que exprime a impossibilidade de avistar uma fuga, uma saída, um destino. O mar, assim como Bernard, a devora, a tortura com a intensidade de suas ondas, acabando por rejeitá-la, debilitada, frágil e incapaz de reagir, de se abrigar, permanecendo exposta ao frio emocional ao qual é sujeita pela falta de autonomia e pelo desprezo recíproco experimentado no cumprimento de seu dever com o marido.

Outra descrição que aborda as relações sexuais com Bernard é igualmente elaborada a partir desta visão deformante da protagonista, sob a perspectiva da qual o marido é comparado

⁵⁷⁵ “[...] Mas o desejo transforma a criatura que priva conosco num monstro que não se assemelha. Nada nos separa mais do nosso cúmplice do que o seu delírio: sempre vi Bernardo se afundar no prazer, enquanto eu me fazia de morta, como se aquele louco, aquele epiléptico, ao menor gesto, me estrangulasse. [...] Bernardo recuava e ia encontrar-me como numa praia a que eu fosse lançada, fria e com os dentes cerrados.” (MAURIAC, 2002, p. 48).

a um porco, ao mesmo tempo em que a heroína é objetificada pela metáfora da gamela, exprimindo a insignificância do seu deleite durante o ato. Entretanto, a personagem, reduzindo-se à tarefa de “conter em si” a “matéria” que sacia Bernard não é submetida à animalização por se tratar de um procedimento que anularia a autenticidade de sua vida espiritual: “*il était enfermé dans son plaisir comme ces jeunes porcs charmants qu’il est drôle de regarder à travers la grille, lorsqu’il reniflent de bonheur dans une auge* (« *c’était moi, l’auge* », *songe Thérèse*).”⁵⁷⁶ (MAURIAC, 1927, p. 48).

A desumanização pela via da animalização, portanto, pontua o caráter perverso das almas “puras”, corroborando para a “*volonté de vérité*”, para a clara distinção do ser e do parecer. Destarte, a associação de Bernard a um porco pode ser compreendida como a mentira que permite a expressão de uma verdade ainda mais verdadeira que a verdade aparente, como queria Van Gogh. Da mesma maneira, a associação da heroína à gamela a despersonaliza, pois qualquer outra mulher saciaria Bernard, indiferente ao desejo. Um homem de sua posição deve satisfazer o seu instinto e desde que não comprometa a moral da família, pouco importa a “gamela” em que encontra a sua refeição e o que faz durante a necessidade cega de atingir o gozo, portando-se com a mesma virulência de um animal. Logo, a comparação com o porco e a menção ao utensílio utilizado para se alimentar assinalam a mediocridade do prazer de Bernard, pleno e guinchando, satisfeito com a camada mais superficial do prazer, isto é, o gozo físico, puramente instintivo.

Com exceção destas passagens, em nenhum momento quando os pensamentos de Thérèse são reproduzidos no presente e no passado, a personagem aborda explicitamente o ter de lidar com a ausência do prazer, manifestado enquanto uma anomalia social. Nem mesmo a Jean Azévédo, a protagonista volta qualquer pensamento de desejo, limitando-se a um aparente questionamento de sua beleza. Não obstante, a maneira como descreve o rapaz deixa entrever a manifestação de um desejo reprimido, conforme a passagem a seguir, já analisada neste capítulo.

« [...] *Était-il beau ? Un front construit – les yeux veloutés de sa race – de trop grosses joues – et puis ce qui me dégoûte dans les garçons de cet âge: des boutons, les signes du sang en mouvement; tout ce qui suppure; surtout ces paumes moites qu’il essuyait avec un mouchoir, avant de vous serrer la main. Mais son beau regard brûlait; j’aimais cette grande bouche toujours un peu ouverte sur des dents aiguës: gueule d’un jeune chien qui a chaud. [...]* »⁵⁷⁷ (MAURIAC, 1927, p. 85).

⁵⁷⁶ “Fechava-se no seu prazer, como esses porquinhos encantadores que nos divertimos em olhar através da grade, quando fungam de satisfação no cocho (‘era eu o cocho’, cisma Teresa).” (MAURIAC, 2002, p. 47).

⁵⁷⁷ “[...] Era belo? Uma testa marcada – os olhos aveludados da sua raça, faces demasiado gordas – e depois aquilo que me desagradava nos moços dessa idade: espinhas, sinal de sangue em movimento; tudo o que supura;

Nesta descrição, vários elementos reportam em alguma medida ao sexo, contudo, são criticados pela heroína ou simplesmente mencionados, ainda que a menção possa ser compreendida enquanto manifestação inconsciente do desejo. Desse modo, a primeira negação é a que reenvia mais diretamente ao instinto sexual. Na forma de monólogo interior, a personagem exprime, por meio de um superlativo, a sua repugnância pelas espinhas, característica física mais representativa das transformações do corpo na adolescência por se concentrarem no rosto. A maneira como sintetiza a acne: “sinais do sangue em movimento” é bastante erotizada se se considera a preparação do corpo masculino para o ato sexual, da mesma forma que o verbo “supurar” faz alusão ao gozo dos homens. Na sequência, o suor das mãos, o olhar que arde e o calor são elementos que criam a atmosfera de uma relação sexual pelas condições dos corpos a experimentarem um desejo intenso. Apesar de o “calor” integrar uma deformação que animaliza o Jean, como afirmamos em outro momento, o cão novo com sede assinala, exatamente, como a protagonista o vê e o quanto não se permite desejar, mesmo projetando nesta sede o desejo que ele se sinta atraído por ela e possa desejá-la com a mesma intensidade.

Portanto, assim como na arte expressionista, embora essa característica não lhe seja exclusiva, Mauriac, aborda assuntos tabus, principalmente no que se refere à sexualidade e às interdições, aprofundando-se no não dito ao tocar o tema da solidão sexual, da insatisfação feminina, envolvida por uma atmosfera de tédio que se estende, por sua vez, à impossibilidade de satisfação da carne. Quanto à Thérèse, a experiência do prazer, o conhecimento do corpo e o conhecimento do outro, sem dúvida, são “fatores” indispensáveis à sua regeneração espiritual, mas que ela compensa de alguma forma no conhecimento, ou seja, no vislumbre com a inteligência de Jean Azévédou, na leitura dos livros, na troca de cartas e ideias com o rapaz, além de ocupar sua mente com o objetivo de retomar seus estudos em Paris, proporcionando a si mesma a liberdade do pensamento, uma forma significativa de satisfação individual.

sobretudo essas palmas da mão úmidas, que ele enxugava com o lenço, antes de me apertar a mão. Mas o seu belo olhar ardia; agradava-me aquela grande boca sempre um pouco aberta sobre os dentes agudos; goela de cão novo que sente calor. [...]” (MAURIAC, 2002, p. 76-77).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propor um diálogo entre a composição de um romance francês e os traços de uma estética consolidada, sobretudo por meio da pintura, em um primeiro momento, pode sugerir uma certa inadequação. A essa aparente disparidade, acrescenta-se o papel exercido pela literatura francesa na apreensão e afirmação do conceito de modernidade, o que lhe confere uma ideia de supremacia pela forma como as suas ideias repercutiram na produção artística e literária internacional, a partir de então, ainda que o Expressionismo seja um exemplo desse fenômeno, tornando igualmente “inadequado” o ato de recorrer a uma perspectiva que não tenha sido proposta pelo pensamento francês cujas obras teóricas e críticas são tão ricas e diversas. Outro fator dissonante se apresenta por meio da origem marcadamente nacional de certos movimentos artísticos, como o Expressionismo, que se revelou “genuinamente” alemão, embora, neste caso, o desenvolvimento e consolidação das técnicas tenham ocorrido, de fato, por meio da produção artística alemã, mas as ideias que deram corpo ao movimento se originaram em diferentes países, como explicitado no decorrer desta pesquisa.

haja vista essa pesquisa ter evidenciado influências menos discutidas, como aquela exercida

Há de se considerar, também, a variedade de manifestações estilísticas, compreendidas nos limites da estética expressionista, apresentando, por consequência, a indeterminação como característica determinante. Neste contexto controverso, a “incompatibilidade” do gênero romanesco com os ideais estéticos do Expressionismo e a ausência de uma poética da prosa expressionista corroboram para a problematização dos aspectos formais que envolvem nossa proposição. Para fechar esse conjunto complexo de circunstâncias, estabelecer uma relação entre um romancista “conservador” e uma estética de vanguarda parece engendrar uma grande contradição, se determinadas temáticas e procedimentos relativos à forma não ultrapassassem as escolas literárias que os consolidaram, certas escolas não excedessem à época em que surgiram e a literatura não superasse o tempo da escrita e o indivíduo que a experienciava.

Um novo fator independente dos anteriores e que problematiza de igual forma a proposição desse diálogo é o fato de não haver, ainda, em língua portuguesa ou em francesa, qualquer crítica que tenha assinalado a relação que nos dispomos a explorar nesta pesquisa, com exceção de uma breve menção reconhecendo haver um ponto de encontro entre Mauriac e o Expressionismo, apenas como resultado do caráter expressionista presente na produção literária do seu tempo, não ultrapassando, portanto, os limites do acaso. Em contrapartida,

sem questionar este argumento fundado na “coincidência”, tivemos a oportunidade de desdobrar esse ponto de encontro que, por sua vez, apresentou-se bastante profícuo.

Outro fator a ser considerado é o fato de a classificação de obras e autores ser, por si só, complexa e, por vezes, impraticável. Este cenário se agrava ainda mais quando se trata de abordar o romance entre as três primeiras décadas do século XX, tendo em vista significativas inovações terem ocorrido neste período. Mesmo sem haver uma forma clara para a prosa expressionista, considerados os esforços de alguns autores que, sob o seu ponto de vista, especificaram os quesitos formais necessários, as características determinadas pelos textos de cunho teórico não se distanciam tanto daquelas empregadas pelos romancistas no início do século XX. Diante da crise do romance no período da reformulação do gênero, a produção narrativa assumiu, acima de tudo, uma não-forma, caracterizada, de modo geral e *tout court*, como a forma do romance em evolução, uma vez que cada autor, aplicava e combinava as novas técnicas em diferentes proporções e maneiras. De todo modo, uma tendência expressionista, predominante ou não na estrutura de composição de uma obra, é identificada a partir do emprego de técnicas narrativas que remetam, sobretudo, à deformação e à fragmentação. Logo, seja em decorrência da genuinidade do Expressionismo, seja em razão de o romance não ter sido um “gênero alvo” do movimento, empregar a classificação “romance expressionista” suscita controvérsias, sobretudo os que não foram escritos por autores alemães.

A arte sendo, com efeito, impulsionada pelo desejo de renovação, em determinados momentos, tem como prioridade a renovação do pensamento, fazendo uso da revolução estética para revolucionar a sensibilidade, portanto, um movimento como o Expressionismo é movido menos pela premissa de *l'art pour l'art* que pelo desejo de *l'art pour la vérité humaine*⁵⁷⁸, de maneira que os procedimentos propostos para constituir uma nova estrutura formal atendam, estritamente, à necessidade de desvelar a estrutura interior do ser, sem deixar, no entanto, de problematizar a arte. Ademais, considerando este desejo de renovação como um dos pilares da arte, não raramente os movimentos artísticos promovem o resgate de procedimentos tornados “obsoletos” para a apreensão da realidade, porém, ao serem reformulados, possibilitam um modo autêntico de expressão, superando o anterior. A arte, pois, não deixa de ser elaborada por seres que, mesmo deparados a novos contextos e realidades, são constituídos por uma essência imutável, o que poderia justificar a relevância de nossa proposta.

⁵⁷⁸ “Arte pela arte” e “arte pela verdade humana”. (Tradução nossa).

Este trabalho de pesquisa, tendo desenvolvido, em um primeiro momento, uma abordagem breve e panorâmica a respeito da evolução do romance no século XX, seguida de um estudo sobre o movimento expressionista e suas manifestações na literatura, além de uma abordagem geral da composição romanesca de Mauriac, forneceu os elementos necessários para a análise crítica da narrativa, a partir da qual apresentamos as seguintes considerações.

A análise do romance *Thérèse Desqueyroux* a partir de um diálogo com a arte expressionista foi motivada, em um primeiro momento, pelo modo como as descrições espaciais se entrecruzam às paixões da heroína, isto é, pela maneira como as passagens exprimem estados de alma, e, por conseguinte, em decorrência da dissolução de sua subjetividade nas formas do mundo exterior, dando origem a uma visão de mundo condicionada por uma perspectiva deformante. Consideramos, também, a atmosfera asfíxiante e funesta que se desprende do romance, além da intensidade com que a protagonista vivencia suas experiências, transcorridas em um meio no qual ela se encontra inelutavelmente à margem. O confronto com a realidade se acentua à medida que os obstáculos, responsáveis por inviabilizar a plenitude de sua existência individual, advêm dos padrões sociais e religiosos, do modo de viver próprio ao lugar onde é obrigada a permanecer para atender à reputação e à satisfação mesquinha da casta da qual tem origem.

Em virtude dessas características, bem como do interesse em desvelar o indivíduo para além da aparência social, retratando as contradições inerentes à sua personalidade e, ainda, o processo de decadência decorrente da desproporção entre as dimensões de sua alma e a dimensão do mundo, constatamos no romance o que se aproxima da “ética” expressionista. A crítica à sociedade, parte integrante deste posicionamento ético, é desencadeada por este desequilíbrio, sendo dirigida, especificamente, à burguesia landesa, a partir de uma “*volonté de vérité*”, de uma busca constante pela verdade por meio do aprofundamento do olhar sobre a realidade e que se materializa na forma de uma linguagem cujo vigor expressivo modula a tensão das cenas, conferindo um caráter poético e, conseqüentemente, dramático à narração.

Desse modo, tendo em vista nossa proposta de averiguar em que medida a deformação e a fragmentação se fundem à “*volonté de vérité*”, estruturando o romance e determinando a (in) coerência da personagem, inicialmente, podemos afirmar que a coerência da heroína, enquanto personagem complexa e incoerente, está intimamente ligada à descrição da paisagem, por meio da qual o narrador faz conhecer, de maneira indireta, o modo como o mundo e as pessoas são apreendidos pela sua subjetividade, seu temperamento e seus estados de alma em diferentes momentos. Destarte, por meio da exploração da paisagem landesa, a

externalização da interioridade da personagem atribui diferentes formas à realidade pelo viés da deformação que, não apenas reproduzem a maneira perversa com que o mundo se apresenta à personagem, mas, sobretudo, desvelam um olhar “perfurante”, trazendo à luz o conteúdo da camada mais profunda das coisas, sua essência latente. Sendo assim, a deformação da paisagem corrobora a complexidade da personagem à medida que a sua psicologia não é evidenciada pelo retrato psicológico, devendo ser inferida por meio de imagens que, por vezes, humanizam elementos da natureza, conferindo, de igual forma, dramaticidade às cenas, além de enfatizar o drama interior da heroína.

De maneira geral, a deformação estrutura o romance ao estabelecer a relação entre a protagonista e a paisagem, entre a realidade subjetiva e a realidade sensível, sustentando na forma a oposição ressaltada no conteúdo, visto os sentimentos sobreporem às impressões do mundo. Entretanto, como foi demonstrado ao longo desta pesquisa, há uma relação ambígua, porque bidirecional entre a personagem e a paisagem, de forma que as condições de ambos repercutem reciprocamente, dando origem a paisagens deformadas por estados de alma e estados de alma “deformados” por influências da paisagem. A deformação da heroína, originada de sua própria incoerência, da ambiguidade proveniente de suas contradições, sustenta sua relação consigo mesma, diante de seu desajuste interno, sua inadequação ao mundo, seu caráter solitário, introspectivo e inquieto por meio de uma narração realizada, de maneira predominante, sob o seu ponto de vista. Aliás, sendo o romance a metáfora de um grito abafado de Thérèse pelo meio em que vive, seu grito também se cala pela introspecção narrativa que faz ressoar esse clamor por meio de seus pensamentos confusos.

A **fragmentação**, no romance analisado, não se trata de um procedimento radical, que desestabiliza a linguagem como já ocorria na década de sua publicação, inclusive, a expressão “método fragmentário” denota a forma moderada como é empregada. De modo semelhante à deformação, a fragmentação conduz a narrativa à ambiguidade de todas as categorias da narrativa, marcadas de diferentes formas pela indistinção de seus “limites”. Quanto ao narrador, sua perspectiva é, a todo o tempo, intercalada com a visão da protagonista, deixando de ser unitária, além de impedir a distinção precisa entre a voz do narrador e o pensamento de Thérèse, na quase totalidade do romance. Assim, as alternâncias constantes e, por vezes, quase imperceptíveis entre narrador e protagonista tornam as ações ambíguas na medida em que não há clareza entre as “fronteiras” dos comentários do narrador e da autocrítica da personagem. A ambiguidade se complexifica nos momentos em que se verifica uma certa porosidade entre as perspectivas das personagens, quando aquelas secundárias parecem ser

focalizadas internamente. A forma como a linguagem é estruturada não permite diferenciar se o narrador concede, efetivamente, a “voz” às personagens ou se está reproduzindo o pensamento da protagonista a supor o pensamento de outra personagem. Neste ponto, ressaltamos uma observação quanto à despersonalização do narrador de Mauriac, revelando-se de forma um tanto paradoxal: se, por um lado, não depreende análises psicológicas a partir dos pensamentos e comportamentos da heroína, assinalando seu distanciamento; por outro, é a despersonalização da linguagem que o torna envolvido, por vezes, de maneira profunda, nas situações rememoradas ou vivenciadas pela personagem principal, seja pelo emprego do discurso indireto livre, seja pelo tom poético atribuído às passagens ou, ainda, pela perspectiva deformante da realidade.

No que tange à “**fragmentação psicológica**” da heroína, sua personalidade ambígua, resulta da forma como o narrador a apresenta ao longo do romance, por meio de impressões, sensações e sentimentos que, muitas vezes, se contradizem, não permitindo apreender, mesmo ao final da narrativa, sua maneira de ser, ao contrário, quanto mais conhecemos a personagem, menos podemos explicá-la com clareza. Sua complexidade é resultante de sua visão deformada sobre a realidade. Com relação ao **espaço da narrativa**, extensão da interioridade da heroína e parte integrante de sua psicologia, tem seu caráter fragmentário forjado pela incorporação de uma carga subjetiva às descrições que constituem a paisagem, conseqüentemente, o caráter ambíguo que se lhe deriva o conserva obscuro e impenetrável na maior parte do romance.

A **fragmentação do tempo**, por sua vez, realizada de maneira mais sutil, relativiza as durações, indefinindo o tempo cronológico das lembranças, bem como o tempo do presente em que a personagem se encontra, o que não deixa de se apresentar como uma forma de ambigüidade. Outrossim, estendendo a noção de tempo para os períodos do ano, podemos considerar que a realidade metafórica da obra, centralizada na imagem do fogo para exprimir uma personalidade ambígua e inquieta, sustenta-se, de forma semelhante, nas estações do ano: durante o clima intenso do verão a protagonista comete o crime descoberto no fim da estação, sendo tomada por impulsos ardentes; no início do outono, ela passa por um período de recolhimento e perda de vigor, marcado pelo seu enclausuramento; no inverno, recupera-se, restabelecendo sua saúde, tendo recebido o apoio de Bernard, preparando-se para florescer e, por fim, no início da primavera, autorizada a tomar o seu rumo, passa a viver em Paris, empoderando-se de sua existência individual.

A **ambiguidade**, presente na composição do romance, integra a perspectiva da “*volonté de vérité*”, uma vez que nega a univocidade da verdade ao **associar a deformação à fragmentação**, seja para cumprir o intuito da protagonista de “*voir clair*”, atribuindo verossimilhança à narrativa, seja para manter a incoerência e a complexidade da personagem em função da mesma “substância” ambígua de que é constituída. Por consequência, enquanto a deformação propicia o aprofundamento, a fragmentação fratura e ofusca, fazendo com que o ponto de vista, cujo aprofundamento o “transforma” em verdade, não perca seu caráter fragmentário. Desta forma, o ponto de vista é todo e parte ao mesmo tempo ou, ainda, só pode ser todo, porque é uma parte, haja vista a perspectiva ser condição para a verdade.

No romance a **ambiguidade** é engendrada pelo emprego de mesma ordem dos procedimentos formais narrativos, como se as contradições de Thérèse refletissem na estrutura do texto, fraturado pela realidade aparente e pela realidade oculta. Nesse sentido, a grande “*vérité*” constatada firma-se no fato de a perspectiva deformante da heroína e de todo o romance consistir na indeterminação do motivo que a leva a cometer o crime, imprecisão igualmente sustentada pelo método fragmentário aplicado à estrutura narrativa, pois é a necessidade de “*voir clair*” que motiva a visão profunda da realidade que, por sua vez, determina a composição do romance. Essa grande verdade encerra uma grande contradição, tendo em vista a protagonista desejar “*voir clair*” e esse processo se efetuar pela deformação da realidade.

Conservando este prisma do paradoxo, a impossibilidade de definir o que, de fato, motivou Thérèse a agir se consolida à medida que a narrativa se dedica a mostrar quem está por trás da aparência social da protagonista, o modo como pensa, como sente e como interpreta o mundo, pois a sua consciência inquieta e perturbada acaba por incorporar, inconscientemente, o ilogismo que rege a realidade com a qual se defronta. Desta maneira, a indeterminação determina a unidade profunda da obra que excede a representação da relação entre as contrariedades que constituem o ser e àquelas que tem origem na realidade à qual ele se integra e que, inelutavelmente, lhe impõe um drama existencial. A indeterminação enquanto deformação estrutural é revertida na forma na condição de drama factual da escrita e, de modo semelhante, excede as relações entre as categorias narrativas.

O diálogo estabelecido entre o romance de Mauriac e a arte expressionista, a partir de seus aspectos principais como a deformação e a fragmentação, estendeu-se a uma correlação do modo de ser da personagem com as ideias e o espírito expressionista. Por meio do levantamento de pontos similares, constatamos como a constituição da heroína reflete uma

essência muito próxima dos preceitos do Expressionismo. As diferentes manifestações dos estados de alma de Thérèse, à maneira expressionista, vacilam do “êxtase”, para usar um termo associado ao movimento, ao desespero, embora o êxtase na narrativa se limite à esperança e à fantasia. Essas evidências reforçam a coerência da heroína, sustentada no ilogismo, além de enriquecer a interpretação da obra.

Sendo assim, apesar de todos os aspectos divergentes, a coerência desta pesquisa se firmou na necessidade expressionista de criar uma realidade diferente perante o fato de o mundo aparente se explicar por si mesmo, sendo a reprodução dos seus traços uma “informação”, de certo modo, redundante. Logo, a representação deformante compreende a “vida” latente do mundo, a realidade “não-sensível”, de maneira que o disforme sobrepõe o informe e essa assimilação de uma aparência, de um contorno, resulta menos em uma forma mais verdadeira do que em uma verdade que se legitima como tal, porque se torna apreensível. Esse fenômeno se tornou possível no romance, sobretudo no século XX, quando o gênero romanesco evolui para transpor, literariamente, as formas que a realidade assume na consciência do indivíduo, ou seja, como foi discutido nesta pesquisa, a ficção deixa de ser estruturada pela consciência para incorporar a sua estrutura.

Consideramos, ainda, que a “criação” da realidade pela heroína, a partir de uma visão distorcida que lhe é própria, resulta em um posicionamento de revolta, de não aceitação do mundo; trata-se do seu modo de responder à maneira como ele se apresenta e impõe sua “forma”. Ademais, “criar” a realidade implica a afirmação de sua existência, isto é, atribuir ao mundo os contornos da alma de um indivíduo consiste na ação mais autêntica, mais verdadeira diante de todas as suas limitações humanas, bem como diante daquelas sociais. À maneira de um artista, fazendo uso do íntimo e do superficial, a personagem torna imaginável o entre-lugar em que se encontra: nem totalmente no controle dos acontecimentos, tampouco no controle daqueles que se passam no mais profundo do seu ser, de modo que as paisagens deformadas no romance possam ser compreendidas como retratos de sua existência essencial ao mesmo tempo em que toda a intensidade presente na sua forma de apreender e desejar a vida determina uma postura de resistência, como se a consciência fizesse uso desse procedimento para preservar a própria sanidade.

Em suma, haja vista o romance conduzir à apreensão da realidade por trás da realidade de um ato homicida, por meio da deformação e da fragmentação em diferentes proporções da heroína, do espaço, do tempo e da linguagem, a “*volonté de vérité*” culmina na indeterminação como uma forma de demonstrar que a verdade dos acontecimentos e das

circunstâncias não pode ser captada a partir de sua transposição direta, pois, ocultando-se no cerne dos elementos que constituem a realidade, não assume uma forma. Assim, a sua “representação” se firma em um movimento de dar a entender, o que requer interpretação e sensibilidade, garantindo a permanência da “não-forma” da verdade, dada a apreensão de todo e qualquer sentido não se suceder da mesma maneira, pois nenhum conteúdo é internalizado do mesmo modo. A verdade é alcançada, portanto, a partir de um percurso inverso, isto é, a realidade não é construída a partir da sua observação, mas de acordo com o modo como foi apreendida por diferentes personagens. Portanto, o diálogo proposto entre a arte expressionista e o romance *Thérèse Desqueyroux* nos leva à conclusão de que a “*volonté de vérité*” não se trata de um meio, mas de um fim em si mesma; não se trata de alcançar a verdade, mas de ter a sensação de apreendê-la por meio de procedimentos de busca como a deformação e a fragmentação, pois a “certeza” da assimilação da verdade se manifesta como um efeito que dura apenas enquanto somos “submetidos” a tais procedimentos, ou seja, é necessária a apreensão de todo o conjunto que compõe um objeto artístico para que esse efeito se reproduza. Em se tratando do romance, a verdade se legitima durante a sua leitura período durante o qual somos “expostos” a todos os seus elementos.

Por fim, se a verdade envolve um processo interpretativo, criamo-la à medida que “criamos” a “realidade” a partir dos elementos fornecidos pelo romance: a tentativa de homicídio cometida por Thérèse não é mais grave que a morte lenta que Bernard lhe impunha em vida, por exemplo. Ao fazermos esta afirmação voltamo-nos ao lema expressionista de que “a realidade precisa ser criada por nós”, no sentido de que a subjetividade a “otimiza”, fazendo uso de artifícios para exprimir a singularidade de tudo o que é comum demais para ser notado, isto é, recuperando a premissa de Van Gogh, modificar a verdade para que a mentira resultante seja mais verdadeira que a verdade da qual se originou. Desta forma, a arte ousa ser mais real do que a própria realidade, tendo em vista que uma visão do mundo é conseqüentemente carregada de sentidos que a obviedade e a clareza da aparência superficial da realidade não é capaz de sugerir. Fora do mundo dos artifícios, tornamos a nos (des)concentrar na generalidade do mundo e se não há questionamento não há significados a serem construídos, ou seja, diante da impossibilidade de sobreposição das dimensões internas e externas do mundo, bem como da atribuição de formas a essa dimensão interna, a “verdade” consiste na reflexão e na sensação impulsionadas pela “representação” desse entre-lugar que as separam. Finalmente, tanto um romance de cunho realista, como *Thérèse Desqueyroux*,

quanto um movimento artístico e literário de cunho deformante, como o Expressionismo, consistem em meios indiretos para “acesso” à verdade, assim como a arte em geral.

Para concluir, retomamos uma questão apenas enunciada na Introdução deste trabalho: a “ausência” nas obras de Mauriac do horror evidenciado nas produções imediatamente posteriores à Primeira Guerra que pudessem denotar um posicionamento, um engajamento pelo viés da arte. O diálogo com a arte expressionista, ora concluído, poderia abrir caminhos para a análise da repercussão das manifestações artísticas do entreguerra em seus romances a fim de averiguar os elementos que poderiam justificar a incorporação desse espírito, direcionando o estudo para a verificação da maneira como esses mesmos elementos são dispostos na composição da obra. Contudo, independentemente do diálogo proposto, existe, de fato, um engajamento latente entre Mauriac e sua época, sendo, portanto, assinalado por Touzot (1992), um grande estudioso da obra do autor. Conquanto o tenha feito de forma breve, o crítico foi o único, dentre toda a fortuna crítica por nós abordada até o momento, a evidenciar o tratamento do conteúdo social das primeiras décadas do século XX pela escrita mauriaciana, chamando a atenção exatamente para a sua disposição discreta nos textos:

Mais les plaies, les cicatrices laissées par la Grande Guerre, aimerait-on objecter, pourquoi sont-elles si discrètes dans le roman de Mauriac ? [...] Bien sûr, la guerre fauche des vies chez les Courrèges, les Frontenac, les Cernès : elle laisse surtout dans la chronologie romanesque le silence du désert. [...]

*Reste la solution de l'allégorie [...] le pharisaïsme qu'il dénonce existe et c'est le régime de Vichy qui l'incarne. De même, entre le premier jet du Sagouin, postérieur à la rafle du Vél' d'Hiv, et la reprise du sujet en 1950 [...] le pauvre Guillou peut apparaître comme le symbole de l'enfant juif. Par ce biais, le petit monde abandonné par l'Histoire à la charnière de deux siècles, entre ses pins et ses vignes, serait rappelé à l'ordre d'une actualité plus brûlante.*⁵⁷⁹ (TOUZOT, 1992, p. 30).

Ao propor a interpretação dos romances pelo prisma da alegoria, haja vista “*ce qui vaut pour les lieux et pour les gens s'applique[r] à la société*”⁵⁸⁰, e afirmar ser inútil qualquer tentativa de busca por descrições explícitas, Touzot (1992, p. 32), permite-nos encerrar este trabalho com a sugestão de que Thérèse pode ser compreendida como uma alegoria da inquietude, mais especificamente, do indivíduo do século XIX derrotado pelo progresso e

⁵⁷⁹ “Mas as feridas, as cicatrizes deixadas pela Grande Guerra, gostaríamos de propor uma objeção, por que são tão discretas no romance de Mauriac? [...] Claro, a guerra ceifa vidas dentre os Courrèges, os Frontenac, os Cernès: deixa, sobretudo na cronologia romanesca, o silêncio do deserto. [...]

Resta a solução da alegoria [...] o farisaísmo que denuncia existe e é o regime de Vichy que o encarna. Do mesmo modo, entre o primeiro esboço de Sagouin, posterior a Rusga do Velódromo de Inverno, e a retomada do assunto em 1950 [...] o pobre Guillou pode aparecer como o símbolo da criança judia. Sob esse ângulo, o pequeno mundo abandonado pela História na transição de dois séculos, entre seus pinheiros e suas vinhas, seria lembrado na dimensão de uma atualidade mais ardente.” (Tradução nossa).

⁵⁸⁰ “O que vale para os lugares e para as pessoas se aplica à sociedade” (Tradução nossa).

pelo desenvolvimento (Thérèse, pelo casamento), enquanto o término da guerra (a liberdade e a mudança para Paris) consiste apenas em uma ilusão de harmonia consigo, com o mundo e com os demais, de modo que a guerra-fria seja “representada” pelo intervalo de quinze anos separando *Thérèse Desqueyroux* de *La fin de la nuit*. Como tantos indivíduos que não resistiram ao golpe físico, psicológico e econômico da Segunda Guerra Mundial (os conflitos desencadeados em *La fin de la nuit*), Thérèse desencarna cheia de paixão, tendo toda uma vida comprometida pelo interesse maior da família, alegoria para a nação.

ANEXO

Figura 1 - Potsdamer Platz, Ernest Ludwig Kirchner, 1914

Sugestão de uma obra expressionista que, embora retrate uma praça de Berlim, alude ao momento em que a heroína Thérèse Desqueyroux toma as ruas de Paris no último parágrafo do romance. No período em que esta cena ocorre, isto é, nos anos próximos a 1920, Potsdamer Platz abrigava o maior tráfego de pessoas e veículos da Europa, tornando-se um lugar representativo do progresso, além de ter centralizado momentos históricos significativos.



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/54/ea/15/54ea15d042f79c97594b6c4d854493b3.jpg>

REFERÊNCIAS

- AMEY, C. *25 tableaux modernes expliqués*. Alleur: Marabout, 1994.
- BABLET, D., JACQUOT, J. *L'Expressionisme dans le Théâtre Européen*. Paris: Ed. Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.
- BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *A água e os sonhos*. Tradução Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Organização e notas Suzanne Bachelard. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BALZAC, H. *O pai Goriot*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BALZAC, H. *Le père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1961.
- BALZAC, H. *A comédia humana*. Tradução Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Globo, 1946.
- BARTHES, R. *Writing degree zero*. Tradução Annette Lavers e Colin Smith. Londres, 1967.
- BEHR, S. *Expressionismo*. Tradução Jaime Araújo. Lisboa: Editora Presença, 2000.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BERGSON, H. Da evolução da vida – mecanismo e finalidade. In: _____ *A evolução criadora*. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 1-106.
- BIOGRAPHIE Universelle, Ancienne et Moderne ou Histoire par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes. Tome XXIV. LEI-LON. Rédigé par une société de gens de lettres et de savants. Paris: Chez L.G. Michaud, Libraire-Éditeur, 1819. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=71kJAQAIAAJ&pg=PA616&lpg=PA616&dq=sainte+locuste+histoire&source=bl&ots=nWOhQRqgwh&sig=ACfU3U0tOR0fw-19uZ805ZyW0MP_xrLzNA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjYxu7MwMvjAhVQLLkGHU17AAAQ6^aEwCXoECAYQAQ#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 20 abr 2019.
- BIRNAZ, M. Dimensions expressionnistes dans les romans de Zola. In: *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, 2 (2). Pitesti: Universitatea din Pitești, 2006. p. 78-83. Disponível em: <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A5451/pdf>. Acesso em: 03 out 2018.
- BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. 2ed. São Paulo: Ática, 1986.

BOSI, A. Imagem, discurso. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 13-36.

BOURGET, P. *Note sur le roman français*. Revue de la Semaine, 28 octobre 1921.

BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (Org). *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. O nome e a natureza do modernismo. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (Org). *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.13-42.

BRASIL, A. *Arte e deformação – como entender a estética moderna*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

BRILL, A. O expressionismo na pintura. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 389-448.

BRION, M. *La peinture moderne: de l'impressionnisme à l'art abstrait*. Paris: Éditions d'Art Somogy Stuttgart, 1957.

CARDINAL, R. *O expressionismo*. Tradução Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

CARPEAUX, O. M. Expressionismo. In : _____. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 194-222.

CAVALCANTI, C. *A literatura expressionista alemã*. São Paulo: Ática, 1995.

CHEVALIER, J.; GHERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio: 1994.

COLLOT, M. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

COLLOT, M. *Points de vue sur la perception des paysages*. L'Espace Géographique, n.3, 1986. p. 211-217. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144. Acesso em: 08 nov 2018.

COMPAGNON, A. XX^o siècle. In: TADIÉ, J.Y. (Org.) *La littérature française: dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2007.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CORMEAU, N. *L'art de François Mauriac*. Paris: Bernard Grasset Éditeur, 1951.

COURBET, G. *Il realismo*. Milão: Colip, 1954.

D'AMBROSIO, U. Teoria da relatividade e princípio da incerteza. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 103-120.

D'ANNUNZIO, G. *La contemplation de la mort*. Traduit de l'italien par André Doderet. Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs, 1928.

DIAS, M. H. M. Introdução. In: _____ *A estética expressionista*. Cotia: Íbis, 1999.

DIDIER, B. *Dictionnaire universel des littératures*. Volume 1 A-F. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

DÖBLIN, A. Observações sobre o romance. In: _____ *A construção da obra épica e outros ensaios*. Tradução Celeste Ribeiro de Sousa. Florianópolis: Editora Ufsc, 2017. p. 93-98.

DÖBLIN, A. Aos romancistas e seus críticos. Programa de Berlim. In: SERUYA, M. T. *Sobre o romance no século XX*. A reflexão dos escritores alemães. Tradução Maria Lin Moniz. Lisboa: Colibri, 1995. p.19-22.

DÖBLIN, A. *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte von Franz Biberkopf. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1961.

DROST, W. *Zola critique d'art et romancier: vision artistique et technique expressionniste*. Les Cahiers Naturalistes, n. 66, 1992.

DU BOS, C. *François Mauriac et le problème du romancier catholique*. Paris: Éditions R.-A. Corrêa, 1933.

DUFOUR, P. *Le roman de Mauriac devant la critique engagée*. Revista Letras Vol. 5/6 1956. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/20030/13211>. Acesso em 5 ago 2015.

EDSCHMID, K. Expressionismus in der Dichtung. In: ANZ, T.; STARK, M. (ed.). *Expressionismus*. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. Stuttgart: Metzler, 1982, p. 42-54.

EDSCHMID, K. *Ueber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Erich Reiss: Berlim, 1921.

EDSCHMID, K. *Expressionismus in der Dichtung*. *Die neue Rundschau*, 29. v.1. p. 359-374.

EISNER, L. H. Predisposição dos alemães para o expressionismo. In: _____ *A Tela Demoniaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Tradução Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1985. p. 15-21.

EINSTEIN, C. Acerca do romance. In: SERUYA, M. T. *Sobre o romance no século XX*. A reflexão dos escritores alemães. Tradução Maria Lin Moniz. Lisboa: Colibri, 1995. p.13-16.

FECHTER, P. *Der Expressionismus*. Munique: R. Piper & Co.,1920.

FLEISCHER, M. O expressionismo e a dissolução de valores tradicionais. Uma evolução espiritual e estética, um período de análise e protesto. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 65-81.

FLEISCHER, M. “A realidade precisa ser criada por nós”: rumos da prosa expressionista alemã. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 145-156.

FLETCHER, J.; BRADBURY, M. O romance de introversão. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 322-351.

FLORENCE, M. *Une œuvre de Londres: Pilgrimage de Dorothy Richardson. Études britanniques contemporaines* – Revue de la Société d’Études Anglaises Contemporaines. N. 47/2014. Disponível em : <http://journals.openedition.org/ebc/1947>. Acesso em: 13 fev 2019.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Supervisão e Apresentação de Dionísio de Oliveira Toledo. Editora Globo: Porto Alegre, 1969.

FRAGA, E. Expressionismo. In: _____. *Nelson Rodrigues Expressionista*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998. p. 17-48.

FRANÇA, M. I. A inquietude e o ato criativo: sobre o expressionismo e a psicanálise. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 121-144.

FRIEDMAN, M. O romance simbolista. De Huysmans a Malraux. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (Org.) *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 371-381.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

GENETTE, G. Discurso da narrativa. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GLASER, H. *Literatur des 20: jahrhunderts in Motiven*. Band II: 1918-1933. München, 1979.

GLIKSOHN, J. M. *L’expressionnisme littéraire*. Paris: PUF, 1990.

GONÇALVES, A. J. A estética expressionista na pintura e na literatura. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 679-720.

GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HAUSER, A. Naturalismo e impressionismo. In: _____. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 727-955.

HESSE, H. *Demian*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOWE, I. Introduction to the idea of the modern. In: HOWE, I. (Org.) *Literary Modernism*. Greenwich, Connecticut: Fawcett Publications Inc., 1967.

JALOUX, E. François Mauriac, romancier. In : _____ *Le romancier et ses personnages*. Précédé d'une étude d'Edmond Jaloux. Paris: Éditions R.A. Corrêa, 1933. p. 9-91.

KAHLER, E. Die Prosa des Expressionismus. In: Ders.: *Untergang und Übergang*. Essays. München, 1970, p. 198-220.

KRELL, M. *Über neue Prosa*. Berlin: E. Reiss, 1919.

KUHN, M. C. L. *A cidade transformadora do romance para Walter Benjamin: Berlin Alexanderplatz de Alfred Döblin*. 2015. 71 f. (Mestrado em filosofia) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/11677?locale=en>. Acesso em: 03 out 2018.

KUNA, F. O romance de dupla face. Conrad, Musil, Kafka, Mann. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (Org). *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 363-370.

LABOURET, D. *Littérature française du XX^e siècle*. Paris: Armand Colin, 2013.

LACOUTURE, J. Mauriac: humanisme et colonisation. In: Cahiers de Malagar. *Humanisme et politique chez François Mauriac*. Centre François Mauriac de Malagar. Société Internationale des Études Mauriaciennes. IX, Automne 1995. p. 11-16.

LACOUTURE, J. Thérèse et Moi. In: _____. *François Mauriac – 1. Le sondeur d'abîmes 1885-1933*. Tome I. Paris: Seuil, 1980. p. 291-322.

LAGARDE, A.; MICHARD, L. Balzac. In: _____ *XIX^e siècle*. Les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1985. p. 303-326.

LAGES, S. K. Poesia lírica expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 157- 188.

LALANNE-TRIGEAUD, F. *Itinéraires - François Mauriac en Gironde*. Bordeaux: Confluences, 1994.

LA ROCHELLE, D. *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1930. p. 721-723.

LAURENT, J. 'Modernisme' américain et espace littéraire français: réseaux et raisons d'un rendez-vous différé". In: BOSCHETTI, A. (org.) *L'espace culturel transnational*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2010. p. 385-426.

LIÈVRE, P. *Le divan*. Esquisses critiques, 3^e série, 1929.

LODGE, D. A linguagem da ficção modernista. Metáfora e metonímia. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (Org). *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 394-407.

LOPES, V. C. F. *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade*. 2013. 120 f. (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09012014-122454/pt-br.php>. Acesso em: 03 out 2018.

LUKÁCS, G. *Studies in European Realism*. London, 1950. p. 48-63.

MAGALHÃES, D. H. *O fim, o começo, o fora do tempo na poesia expressionista alemã*. 2016. 135 f. (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.posciencialit.lettras.ufrj.br/images/Posciencialit/t/2016/DISSERTA%C3%87%C3%95ES/MAGALH%C3%83ES%20Danielle.%20O%20fim%20o%20come%C3%A7o%20o%20fora%20do%20tempo%20na%20poesia%20expressionista%20alem%C3%A3_disserta%C3%A7%C3%A3o_%20135%20P%C3%81GINAS.pdf. Acesso em: 04 fev 2019.

MAJAULT, J. *Mauriac et l'art du roman*. Paris: Robert Laffont, 1946.

MARCEL, G. *Tragique et Personnalité*. Nouvelle Revue Française. 1^{er} juillet 1924.

MARTINI, F. *Prosa des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1977.

MARTINI, F. *Was war Expressionismus? Deutung und Auswahl seiner Lyrik*. Urach: Port Verlag, 1948.

MATTOS, C. V. Histórico do expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 41-63.

MAUCUER, M. *Thérèse Desqueyroux – Profil d'une oeuvre*. Paris: Hatier, 1970.

MAURIAC, F. *D'un bloc-notes à l'autre 1952-1969*. Paris: Bartillat, 2004.

_____. *Thérèse Desqueyroux*. Tradução e prefácio de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *François Mauriac & Jean Paulhan. Correspondance 1925-1967*. Paris: Éditions Claire Paulhan, 2001.

_____. *La paix des cimes. Chroniques 1948-1955*. Paris: Bartillat, 1999.

_____. Le procès de Thérèse Desqueyroux. In: _____ *François Mauriac de l'Académie Française – Paroles perdues et retrouvées*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1986. p. 32-34.

_____. Ma conception du roman. In: _____ *François Mauriac de l'Académie Française – Paroles perdues et retrouvées*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1986. p. 63-74.

_____. Un auteur et son oeuvre. In: _____ *François Mauriac de l'Académie Française – Paroles perdues et retrouvées*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1986. p. 157-161.

_____. *Mémoires intérieurs. Nouveaux mémoires intérieurs*. Paris: Flammarion, 1985.

MAURIAC, F. Dieu et Mammon. In : _____ *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*. Pléiade Vol. II Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1979. p. 775-835.

_____. *Mémoires politiques*. Paris: Grasset, 1967.

_____. Le romancier et ses personnages. In: _____ *Oeuvres romanesques I*. Paris: Flammarion, 1965.

_____. Thérèse à l'hôtel. In: _____ *Plongées*. Paris: Grasset, 1938.

_____. *La fin de la nuit*. Paris: Grasset, 1935.

_____. *René Bazin*. Paris: F. Alcan, 1931.

_____. *Spiritualité des Landes*. In: La nouvelle revue de jeunes. 1^{ère} année, N° 5. Paris, 10 mai 1929. p. 437-441. Disponível em: <http://mauriac-en-ligne.u-bordeaux-montaigne.fr/item/s/show/562>. Acesso em: 10 ago 2018.

_____. *La vie de Jean Racine*. Paris: Librairie Plon, 1928.

_____. *Le roman*. Paris: L'Artisan du livre, 1928.

_____. *Thérèse Desqueyroux*. Paris: Grasset, 1927.

_____. *Revue Hebdomadaire*. Janvier, 1926. p. 351.

MCFARLANE, J. O espírito do modernismo. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (Org.) *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 55-74.

MÉLONIO, F.; MARCHAL, B.; NOIRAY, J. Le roman. In: TADIÉ, J. Y. (Org.) *La littérature française: dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2007. p. 438-541.

MEYLAN, J. P. *Les expressionnistes allemands et la littérature française, la Revue "Die Aktion"*. Les relations littéraires franco-allemandes au XXe. Siècle. Études littéraires, vol. 3, n. 3, décembre, 1970. p. 303-328. doi:10.7202/500145ar. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1970-v3-n3-etudlitt2186/500145ar.pdf>. Acesso em: 21 jun 2018. p. 303-328.

MICHELI, M. Unidade do século XIX. In: _____ *As vanguardas artísticas*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 5-16.

MICHELI, M. Os sinais da crise. In: _____ *As vanguardas artísticas*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 17-58.

MICHELI, M. O protesto do expressionismo. In : _____ *As vanguardas artísticas*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 59-130.

MORETTO, F. Reflexões sobre o romance francês do século XX. *Lettres Françaises*. Revista da Área de Língua e Literatura Francesa. Nº 7-2006. Araraquara: FCL – Unesp Laboratório Editorial, 2006. p. 15-26.

MUIR, E. *The structure of the Novel*. London, 1928.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*: como alguém se torna o que é. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PAULA, R. A. de. *Quando dois acervos se completam: a biblioteca de Mário de Andrade no Brasil e a Staatsbibliothek de Berlim*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 43, 09/2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34547/37285/>. Acesso em 3 fev 2019.

PETIT, J. Préface. In: MAURIAC, F. *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*. Pléiade Vol. I Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1978.

PONS, R. Notice biographique, des notices littéraires et des notes explicatives. In: MAURIAC, F. *Pages Choisies*. Classiques Illustrés Vaubourdolle. Paris: Hachette, 1955. p. 4.

PROUST, M. Le temps retrouvé. In: _____. *À la recherche du temps perdu*. Pléiade Vol. III. Paris: Gallimard, 1954. p. 689-1148.

RAIMOND, M. *La crise du roman: des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti, 1985.

ROSA, G. *Tutaméia – terceiras estórias*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSENFELD, A. Expressionismo (1910-1925). In: _____. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SAND, G. *La mare au diable*. Paris: Desessart, 1846. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k133638n/f27.image.r=la%20mare%20au%20diable>. Acesso em: 07 fev 2019.

SARTRE, J. P. *Monsieur François Mauriac et la liberté*. N.R.F., 1^{er} février 1939. p. 212-232.

SÉAILLES, A. *Mauriac - Présence littéraire*. Paris: Bordas, 1972.

SCHEIDL, L. *O expressionismo literário: poesia, prosa, drama*. Coimbra: Minerva, 1996.

SHEPPARD, R. O expressionismo alemão. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 223-236.

SIMON, P. H. *Mauriac par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1953.

SOERGEL, A. *Dichtung und Dichter der Zeit*. Vol. II. *Im Banne des Expressionismus*. Leipzig: Voigtländer, 1926.

SOKEL, W. H. Die prosa des expressionismus. In: ROTHE, W. (ed.). *Expressionismus als Literatur*. Bern/München: Francke Verlag, 1969.

SOKEL, W. H. *Der literarische Expressionismus*. München: Albert Langen, Georg Müller. Título da edição original Americana: *The Writer in Extremis*, Stanford University Press, 1959.

SOUSA, C. H. M. R. *Berlin Alexanderplatz, romance de vanguarda*. N. 1, 1997. Pandaemonium Germanicu, pp. 33-43. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/62709/65502>. Acesso em: 03 out 2018.

SOUZA, R. T. Filosofia e expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 83-101.

STEFFEN, H. (ed.). *Der deutsche Expressionismus, Formen und Gestalten*. Aufi., Göttingen, 1970.

SUFFRAN, M. *François Mauriac. Écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Seghers, 1973.

THOMAS, K. *Bis Heute: Stilgeschichte Der Bildenden Kunst Im 20. Jahrhundert*. Köln: Dumont Buchverlag, 1944.

TORRE, G. *Historia das literaturas de vanguarda*. Tradução Maria do Carmo Cary. Vol. I. Lisboa: Editorial Presença, 1972a.

TORRE, G. *Historia das literaturas de vanguarda*. Tradução Maria do Carmo Cary. Vol. II. Lisboa: Editorial Presença, 1972b.

TOUZOT, J. Un petit monde déchiré – Préface. In: MAURIAC, F. *Oeuvres romanesques*. Édition présentée et annotée par Jean Touzot. Paris: Grasset, 1992. p. 5-33.

VALÉRY, P. Situation de Baudelaire. In: _____ *Variété II*. Paris: Gallimard, 1930.

VETTARD, C. *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} août 1912.

VIART, D. *Le roman français au XX^e siècle*. Paris: Hachette, 1999.

VIESENTEINER, J. L. *O problema da intencionalidade na fórmula “Como alguém se torna o que se é” de Nietzsche*. Dissertatio - UFPel, nº 31. Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2010. p. 97-117. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8782/5795>. Acesso em 03 fev 2019.

WARNOD, A. *François Mauriac nous parle d' 'Asmodée'*. Œuvre journalistique de François Mauriac 1937-1938. Le Figaro. Mardi 16 novembre 1937. Disponível em: http://mauriac.ex.ac.uk/WARNOD_fm_nous%20parle_asmodee_FIG_THEAT_1937-11-16_p5.html. Acesso em: 20 mar 2018.

WYZEWA. *Cent ans de littérature allemande*. Revue des Deux Mondes, 15 janvier 1900, tome 265.

ZERAFFA, M. *Personne et personnage*. Paris: Éditions Klincksieck, 1969.

ZOLA, E. *Le bon combat: de Courbet aux Impressionnistes*. Paris: Herman, 1974.