

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

CARLA ALEXANDRA EZARQUI

**O OLHAR PRIVILEGIADO E A ALTERNÂNCIA ENTRE
FOCALIZAÇÕES EM *LA FIN DE LA NUIT* DE FRANÇOIS
MAURIAC**



ARARAQUARA – S.P.
2017

CARLA ALEXANDRA EZARQUI

**O OLHAR PRIVILEGIADO E A ALTERNÂNCIA ENTRE
FOCALIZAÇÕES EM *LA FIN DE LA NUIT* DE FRANÇOIS
MAURIAC**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Andressa Cristina de Oliveira

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – S.P.
2017

Sobrenome, Prenome do autor

Título principal do trabalho: subtítulo / Nome completo do autor. – Local(cidade)

xxx f : il. ; xx cm

Trabalho de Conclusão de Curso - TCC (Graduação) –
Faculdade de Filosofia e Ciências – Universidade
Estadual Paulista, Local (cidade), ano.

1 Descritor. 2. Descritor. 3 . Descritor. I. Autor II. Título.

CARLA ALEXANDRA EZARQUI

**O OLHAR PRIVILEGIADO E A ALTERNÂNCIA ENTRE
FOCALIZAÇÕES EM *LA FIN DE LA NUIT* DE FRANÇOIS
MAURIAC**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Andressa Cristina de Oliveira
Bolsa: FAPESP

Data da defesa/entrega: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

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

Aos meus pais, Antônio e Marta, pelo amor.

A Maria Elvira, pela luz.

A Renan Pellegrini, pela reciprocidade.

AGRADECIMENTOS

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

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. Agradeço especialmente aos meus pais, que sempre apoiaram minhas decisões e tudo fizeram e ainda fazem para tornar possível a realização de um sonho, do qual esta monografia é apenas o princípio.

Ao meu namorado, Renan Pellegrini, pelo auxílio, pelo companheirismo e por todo o trabalho em conjunto desenvolvido ao longo de dois mil e dezesseis para ingressarmos no mestrado.

À minha orientadora, Andressa Cristina de Oliveira que, além de estender sua cooperação, muitas vezes para além do âmbito acadêmico, foi a grande responsável pelo meu encontro com Thérèse e consequente descoberta de François Mauriac.

À Maria Elvira Moraes de Oliveira, que diante de uma chama abafada, reacendeu-a com sua luz, possibilitando o revigoramento de um sonho, inflamado por oportunidades que se transcursaram, entrelaçadas.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) que subsidiou minha pesquisa de iniciação científica, da qual resultou esta monografia.

Ao acaso que permite encontrar autores, livros, ensaios, personagens no momento propício para o desenvolvimento de questionamentos, associação de ideias e descobertas durante uma pesquisa. Ao acaso, igualmente, que me fez estar cursando o segundo ano de Letras na Unesp de Araraquara em dois mil e treze para ter tido a oportunidade de me inscrever no Programa de Licenciaturas Internacionais e ter sido selecionada para um intercâmbio em Paris; oportunidade em que pude recolher material para a realização desta pesquisa e de outras que virão e amadurecer minha relação com Mauriac, à medida que pude, acima de tudo, seguir os seus rastros.

*“Je demeurerai cette part de vous-mêmes toujours exposée au monde.
Une oeuvre, tant qu’elle survit, c’est une blessure ouverte par, où
toute une race continue de saigner.”*

François Mauriac (1985, p. 9-10)

RESUMO

François Mauriac (1885-1970), escritor que prezava pelo resguardo da forma tradicional do romance francês, preocupando-se, ao mesmo tempo, com os problemas da técnica narrativa, que insurgiram no início do século XX, evidenciou em sua obras, dentre elas *La fin de la nuit*, narradores alternando entre focalizações distintas. Essa alternância de perspectiva permite explorar com maior profundidade as atitudes das personagens, revelando o que há de ambíguo na interioridade dos seres. Um dos impulsionadores para a realização desta pesquisa reside no fato de Mauriac explorar o universo de personagens “*mal-aimées*” e amorais, expondo, a partir de uma perspectiva realista, o interior desses “seres-monstros”, de forma que, se por um lado essa defesa do “mal” provoca uma reação de aversão, de outro, a “cumplicidade” estabelecida entre narrador e personagem assegura a compreensão pelo leitor dessas personagens complexas, porque ambíguas. Em *La fin de la nuit* o crime é cometido menos pelo contato direto com a(s) vítima(s) que na extensão psicológica da personagem principal, logo é pelo narrador que se constroem vítimas e culpados, pelo que ele mostra de cada personagem, de cada ato. Por meio da investigação dos elementos narrativos, sob a luz da teoria do discurso da narrativa, pretende-se, com este trabalho, averiguar a relação estabelecida entre narrador onisciente e personagem principal no romance *La fin de la nuit*, para apurar em que medida o primeiro atua sobre os atos cometidos pela última. Tal estudo partirá da análise da alternância entre focalizações, levando em consideração o interesse de Mauriac em apanhar razões interiormente silenciadas ou, até mesmo, desconhecidas de suas personagens.

Palavras-chave: François Mauriac. Narrativa francesa. Narrador. Introspecção. Focalização.

RÉSUMÉ

François Mauriac (1885-1970), un écrivain en tenant à la garde de la forme traditionnelle du roman français s'est inquiété des problèmes de la technique du récit, apparus au début du XX^e siècle. Ainsi, il a montré dans ses œuvres, parmi elles *La fin de la nuit*, des narrateurs qui alternent entre des différentes focalisations. Cette alternance de perspective permet d'explorer plus en profondeur les attitudes des personnages, révélant ce qui est ambigu dans l'intériorité des êtres. L'un des moteurs de cette recherche repose sur le fait de Mauriac explorer l'univers des personnages « mal-aimés » et amoraux, exposant, à partir d'un point de vue réaliste, l'intérieur de ces « êtres-monstres ». Si, d'une part cette défense du « mal » provoque une réaction d'aversion, de l'autre, la « complicité » établie entre le narrateur et le personnage assure la compréhension par le lecteur de ces caractères complexes, parce que ambigus. Dans *La fin de la nuit* le crime est commis moins par le contact direct avec le(s) victime(s) que dans l'extension psychologique du personnage principal. Il est, donc, par le narrateur que les victimes et les coupables sont conçus, par ce qu'il montre de chaque caractère, de chaque acte. Grâce à l'étude des éléments narratifs, à la lumière de la théorie du discours du récit, nous nous attacherons à montrer dans cette étude la relation établie entre le narrateur omniscient et le personnage principal, afin de déterminer dans quelle mesure l'un exerce une influence sur les actes commis par l'autre dans le roman *La fin de la nuit*. Cela sera fait en vue de l'analyse des alternances des focalisations, compte tenu de l'intérêt de Mauriac en saisir des raisons intérieurement tues, voire inconnues de ses personnages.

Mots-clés: François Mauriac. Récit français. Narrateur. Introspection. Focalisation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. FRANÇOIS MAURIAC, ROMANCISTA.....	14
1. 1 A composição do romance mauriaciano	18
2. A FORMA DO ROMANCE	24
2.1 O narrador	25
2.1.1 O ponto de vista.....	29
2.1.2 A representação do discurso narrativo.....	34
3 O POSICIONAMENTO DO NARRADOR EM LA FIN DE LA NUIT	37
3.1 Os tipos de discurso no romance	38
3.1.1 Discurso direto e direto livre	38
3.1.2 Discurso indireto e indireto livre	41
3.2 A terceira pessoa e o efeito de ilusão.....	43
3.3 Alternância entre focalizações: justificativas no enredo.....	45
3.3.1 A função psicológica do narrador.....	50
3.4 A nuance narrativa: cúmplice/testemunha	52
3.4.1 Focalização zero: a testemunha atenta.....	52
3.4.1.1 Do emprego dos parênteses	60
3.4.1.2 A omissão lateral	63
3.4.2 Focalização interna: cumplicidade pela identificação	64
3.4.3 Um romance teatralizado.....	67
3.5 A alternância entre focalizações e seus efeitos	69
3.5.1 Ambiguidade narrativa e complexificação da personagem.....	69
3.5.2 Porosidade entre focalizações: evidência do duplo	73
3.5.3 Metalinguagem	75
3.6 O crime: focalização e “verdade” da personagem.....	76
CONCLUSÃO.....	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84

INTRODUÇÃO

François Mauriac, embora escritor do século XX e que impõe sua arte moderna pela abordagem dos temas e, sobretudo, das suas personagens, tem sua obra cravada na forma tradicional do romance, como aponta Picon (1960), que considera histórica a sobrevivência das fórmulas romanescas do século XIX em sua obra. O crítico ressalta o fato de entre 1925 e 1930 terem surgido na França escritores dos quais não se pode mais falar de maneira histórica; o romance deixa de ser uma história, embora assim o permaneça em Mauriac. Somos confrontados, a partir desse aspecto, ao conflito de associação da forma tradicional aos ilogismos das personagens, sobre o qual o autor argumenta em seu tratado sobre o gênero romanesco, intitulado *Le roman*: “*Le conflit entre ces deux exigences: d’une part, écrire une oeuvre logique et raisonnable – d’autre part, laisser aux personnages l’indétermination et le mystère de la vie – ce conflit nous paraît être le seul que nous ayons vraiment à résoudre*”¹ (MAURIAC, 1928, p. 45). Atentando para essa preocupação do romancista em representar a complexidade do ser, Majault (1946) atestou a incontestabilidade da classificação da obra romanesca de Mauriac entre os romances ditos psicológicos. Dufour (1956, p. 24) reforça, por sua vez, que é justamente “*le caractère moderne de la psychologie mauriacienne*”² que situaria, como na realidade ocorreu, o autor na produção literária da primeira geração do século XX, apesar da forma utilizada.

O romance moderno, segundo Lukács (2000, p. 60), “[...] busca descobrir e construir, pela forma – a totalidade oculta da vida. [...] Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo.” Logo, compreendemos a necessidade do autor de traçar a trajetória das suas personagens por um viés psicológico, ao mesmo tempo em que o romance seria o único espaço propício para o alcance da totalidade do ser, da obtenção de uma conformidade interior, tendo em vista aquela não obtida exteriormente. Thérèse, heroína de *La fin de la nuit*, a ser analisada através da perspectiva narrativa, é alguém em busca de si mesma e reflete as características do sujeito moderno em conflito consigo e com o mundo; enquanto personagem feminina, ela é a mulher que deseja empoderar-se, impedida, entretanto, pelas amarras de uma origem burguesa e, acima de tudo, campônia.

¹ “O conflito entre essas duas exigências: de um lado, escrever uma obra lógica e racional – de outro, conferir aos personagens a indeterminação e o mistério da vida – esse conflito parece ser o único que realmente nos resta para solucionar”. (Tradução nossa)

² “O caráter moderno da psicologia mauriaciana”. (Tradução nossa)

De intento realista, o romancista revela em seu ensaio *Le romancier et ses personnages* como o espaço da sua criação é concebido sob a égide da realidade. Na introdução de uma de suas obras de memórias, *Commencements d'une vie*, afirma ainda que “seule, la fiction ne ment pas; elle entr'ouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue”³ (MAURIAC, 1932, p. XV). Por conseguinte, a obra de Mauriac não é uma obra menos marcada pela realidade do mundo que pelas experiências do autor. Destarte, Thérèse foi elaborada a partir de amostras da realidade. Em 1906, em Bordeaux, um escândalo se revela entre a sociedade burguesa, conhecido como *L'Affaire Canaby*, em que uma senhora de quarenta e cinco anos envenena o marido com o objetivo de se casar com o amante. Esse episódio histórico, segundo Lacouture (1980), teria lhe fornecido uma face e uma silhueta, consistindo na fonte em que, posteriormente, o autor se proveria de elementos para a trama do romance como produtos tóxicos, procedimento de utilização e manuseio da falsificação. No que se refere às características psicológicas da personagem, de acordo com este renomado crítico mauriaciano, estas foram inspiradas em uma figura bastante ligada ao autor, esposa de um advogado bordelês, que embora não apresentasse problemas conjugais, dispunha de independência intelectual, agnosticismo, charme sem beleza, além da recusa ao universo e aos valores burgueses, de uma secura indefinível tal como viria a ser Thérèse.

Portador da herança realista francesa, Mauriac, assim como Balzac, prezava pelo retorno das personagens em diversas obras. Para Tieghem (1963) essa prática era exercida por Balzac em um ato de comprometimento com a retratação da imagem de um tempo, que se precisaria pela ligação estabelecida entre as narrativas. Mauriac (1965) afirma fazer uso recorrente da reaparição de personagens, como é o caso de Thérèse Desqueyroux, a fim de explorar uma certa superioridade dos seres ficcionais que, diferentemente dos reais, têm o poder de recomeçar a vida em circunstâncias distintas. O percurso “vital” de Thérèse é constituído por seis narrativas: *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), dentre as quais ela não é a personagem principal apenas na terceira e na quarta.

La fin de la nuit retrata os últimos dias de Thérèse em Paris, passados quinze anos da tentativa de envenenar seu marido, Bernard, frente a um casamento infeliz e a uma vida ditada

³ “Só, a ficção não mente; entreabre na vida de um homem uma porta oculta por onde escoia, fora de todo controle, sua alma desconhecida”. (Tradução nossa)

por normas sociais, econômicas e religiosas que não lhe fazia sentido, fatos estes transcorridos em *Thérèse Desqueyroux*. Em *La fin de la nuit*, a associação do amor à morte, na vida de Thérèse, é metaforizada em um problema cardíaco. A protagonista se encontra com quarenta e cinco anos, a solidão lhe é ainda mais penosa e nem a capital é capaz de lhe tornar a vida menos monótona, não sendo capaz de acomodar um ser assim desajustado do mundo, preenchendo o que lhe falta. Segundo Suffran (1973), isto se deve ao fato desse desajuste provocar um autoenvenenamento: “*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. [...] Le seul tribunal qu’elle ne récuse pas, c’est le huis clos de sa propre conscience*”⁴ (SUFFRAN, 1973, p. 77). Para Mauriac (1986), o crime seria apenas uma máscara para dissimular o desajustamento, de maneira que Thérèse teria cometido esse ato para tornar sua solidão definitiva, deixando intransponível o deserto que a separaria dos outros homens.

La fin de la nuit é um livro sentencial, de modo que o julgamento se faz presente tanto no conteúdo quanto na estrutura narrativa. Thérèse é perseguida durante toda sua vida pelo crime cometido, e é esse o fato pelo qual a trama do romance vai ser impulsionada. Desta vez, o conflito é gerado pelo reencontro com a filha e se nos direcionarmos pela constatação de Majault (1946) de que Mauriac fixa suas personagens no momento de uma crise, isolando-as no tempo, tomamos a crise encetada nesta narrativa como sendo a última enfrentada pela personagem, visto que o autor decide por fixá-la, com essa obra, no tempo eterno.

Por meio da investigação dos elementos narrativos, à luz da teoria do discurso da narrativa, pretende-se, com este trabalho, em um primeiro momento, analisar a relação entre a voz da personagem principal – Thérèse – e aquela do narrador, para, em seguida, apontar de que maneira esta atua sobre aquela e, finalmente, apurar os efeitos da alternância entre focalizações no romance *La fin de la nuit*, considerando o interesse de Mauriac em apanhar razões interiormente silenciadas ou, até mesmo, desconhecidas de suas personagens.

⁴ “O verdadeiro veneno de Thérèse é a peçonha que corrói seu próprio coração, é essa morte à qual ela não se resigna. [...] O único tribunal que ela não recusa são as clausuras de sua própria consciência”. (Tradução nossa)

1. FRANÇOIS MAURIAC, ROMANCISTA

François Mauriac, no discurso intitulado “*Ma conception du roman*”, proferido em 1947, declara que um romancista não deve gerar grandes reflexões a propósito do seu potencial artístico. Para ele, se o romance passava por um período de decadência, isto se devia ao fato de haver, exaustivamente, publicações atinentes à arte romanesca. No entanto, ele mesmo dedicou-se a explicar com pormenores a sua arte literária. Petit (1978), certo de que Mauriac não se justificava diante da crítica, pois não a convenceria, interpreta o fato como uma maneira de o autor tranquilizar a si mesmo diante de criaturas tão monstruosas quanto suas personagens.

Mauriac (1928) consagra uma discussão sobre a crise do romance em seu ensaio *Le Roman*, por meio do qual ele comenta aspectos da sua própria arte romanesca. Essa crise é manifestada em um momento histórico marcado pelo pós-guerra, sobretudo pela decadência da intensidade dos conflitos cuja complexidade era característica marcante para a intriga do romance. Para ele, desse processo não decorrerá a extinção do gênero, mas a sua renovação e o seu enriquecimento. Ademais, o romance nasceu justamente a partir do momento em que os escritores começaram a se preocupar com os conflitos morais, sociais e religiosos do indivíduo, dessa forma, Mauriac (1928) fundamenta sua argumentação no fato de o conflito constituir o cerne do romance. É por meio de um conflito religioso que o homem é contraposto a Deus, de um conflito amoroso que o homem é contraposto à mulher e, até mesmo de um conflito existencial que o homem é contraposto a ele mesmo. Na opinião do referido autor, a maior responsável por essa crise que ameaça a forma romanesca é a banalização do amor, manifestada pela insensibilidade da época para com os assuntos que concernem à carnalidade. Diante dessa situação, o romancista pode fazer da ausência de conflitos o objeto de seu trabalho, que estará voltado a retratar sua época por vias históricas, sem grandes questionamentos, haja vista a inventividade peculiar ao gênero ser engendrada pelos conflitos que envolvem o espírito, a carne, o dever e a paixão. Outra alternativa apontada por Mauriac (1928), de fato desempenhada por alguns romancistas da época, manifestou-se pela atenção voltada aos mistérios mais secretos que envolvem a sensibilidade humana. Segundo ele, Proust fez uso deles para cingir o homem no seu todo. E, ainda que Rousseau seja considerado o pai da sensibilidade moderna, esse movimento de violação daquilo que sobrevive oculto, como condição da própria existência, teria insurgido independentemente das suas contribuições para a literatura devido à atração que essas regiões proibidas exercem no homem. E, sendo Balzac o ponto de referência da literatura francesa

para determinar o êxito de um romance, Mauriac (1928), engajado em um novo movimento, refuta esse parâmetro, declarando que o interesse por um romance está centrado justamente no seu distanciamento com relação ao romance balzaquiano, até porque, depois dele, alimentou-se, dentre os escritores, uma angústia de que tudo já havia sido dito. De todo modo, o fato mais notório e que perpassa a crise do romance é que a literatura romanesca não pode mais ser desvencilhada do conhecimento do homem, que lhe é próprio; inclusive, o romancista insiste bastante nesse quesito, chegando a afirmar em *Dieu et Mammon* que “il [le roman] perd toute raison d'exister s'il ne nous fait avancer dans la connaissance du coeur humain”⁵ (MAURIAC, 1979, p. 811).

Mauriac (1928) salienta, igualmente, uma tendência do romance para tratar o ignóbil e evoca a assertiva de Gide de que não se faz boa literatura com bons sentimentos, contradizendo-a, ao afirmar não ser possível fazer melhor literatura com os maus, uma vez que a questão da literariedade está centrada no tratamento de um ou de outro, isoladamente. O romance moderno tende a abranger toda a realidade humana e, segundo o autor, a exaltação de certa sordidez é justificada pela alteração na sensibilidade do homem moderno, que não mais sentiria o mesmo asco e a mesma indignação de outrora para com o que é humano, pois não mais se considera haver sujeitos nobres, mas a vida e o que é necessário para viver. Nesse sentido, o romancista estaria inclinado a ressaltar apenas o que há de monstruoso em seus personagens. A monstruosidade, para Mauriac, é exatamente o instinto individual, o que torna um homem um ser insubstituível, distinguindo-o de todos os demais, e é dever do romancista avultar essa particularidade regida por uma ordem arbitrária, que é outra tendência do romance moderno, superando a caracterização das personagens com base em uma lógica externa como ocorria no romance tradicional.

Com relação a essa “ordenação” da vida pela arte, Mauriac (1928, p. 48) expressa-se aforisticamente: “on a le droit de concevoir l'art comme un ordre imposé à la nature; on peut considérer que le propre du romancier est justement de débrouiller, d'organiser, d'équilibrer le chaos de l'être humain.”⁶ Entretanto, ele destaca que na segunda metade do século XIX, o romance de Dostoiévski, diferentemente do romance psicológico francês, não demonstra uma preocupação em ordenar a psicologia das personagens, atribuindo-lhes um julgamento moral e intelectual; por meio do ilogismo ele deixou transparecer o complexo emaranhado de pulsões

⁵ “[...] ele [o romance] perde toda a razão de existir, se ele não nos impele no conhecimento da alma humana.” (Tradução nossa)

⁶ “[...] a arte pode ser concebida como uma ordem imposta à natureza; pode-se considerar que a tarefa do romancista é exatamente o esclarecimento, a organização, o equilíbrio do caos do ser humano.” (Tradução nossa)

altas e baixas dos seres humanos. E, ao assinalar o problema então colocado aos romancistas franceses modernos, Mauriac (1928, p. 54-55) apresenta a fórmula da própria escrita, pontuando sua inclinação ao classicismo: “*il s’agit de laisser à nos héros l’illogisme, l’indétermination, la complexité des êtres vivants; et tout de même de continuer à construire, à ordonner selon le génie de notre race, – de demeurer enfin des écrivains d’ordre et de clarté.*”⁷ Mauriac não se desvencilhou da tradição do romance francês, como evidencia a citação, não escrevendo, de fato, um *nouveau roman*, que lhe foi contemporâneo. Por outro lado, Majault (1946, p. 115-116) evidencia sua disposição quanto ao aperfeiçoamento das técnicas romanescas de apreensão da realidade: “*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 suffisaient plus, il vise à des fresques plus amples.*”⁸ 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 !*”⁹

Mauriac (1928) discorre, igualmente, sobre a liberdade no plano da criação artística. Para o autor, os heróis dos romances devem ser livres, sem que o escritor interfira de maneira autoritária no seu destino – já que a única finalidade da obra se tornou ela mesma – ao passo que a liberdade do artista seja igualmente resguardada. Ele confessa que o valor de sua obra lhe é assegurado quando seu herói o força a direcionar o enredo para rumos não previstos, em um ato de resistência da personagem, que se rebela diante das ações que lhe foram impostas de antemão. Uma liberdade exercida por Mauriac a ser estudada neste trabalho, e que já foi alvo de reprimendas, está relacionada ao emprego de várias focalizações e à alternância do narrador entre elas. Sartre (1947, p. 58) faz a seguinte censura a Mauriac: “[...] *les êtres romanesques ont leurs lois, dont voici la plus rigoureuse: le romancier peut être leur témoin ou leur complice, mais jamais les deux à la fois. [...] Faute d’avoir pris garde à ces lois M.*

⁷ “[...] trata-se de deixar aos nossos heróis o ilogismo, a indeterminação, a complexidade dos seres vivos; e ainda assim continuar a construir, a ordenar segundo o gênio de nossa raça – de permanecer, enfim, escritores de ordem e clareza.” (Tradução nossa)

⁸ “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)

⁹ “Thérèse Desqueyroux, que pareceu tão inovador na época: era eu, naquele tempo, o Nouveau Roman !” (Tradução nossa)

Mauriac assassine la conscience des personnages.”¹⁰ Sartre (1947) acusa Mauriac de se identificar com suas personagens, penetrando em sua alma por meio da focalização interna e de abandoná-las, em seguida, transpondo-se para a onisciência narrativa, em que o único envolvimento se efetiva pelo julgamento. Genette (2007), por sua vez, desconstrói essa argumentação que, em verdade, se fecha para a evolução do romance, que se deu, sobretudo, pela alteração do manejo com o tempo e com a voz. O crítico evoca Lubbock (1921)¹¹ que determina que o romancista deve tomar um único partido narrativo e respeitá-lo, no entanto, esta reafirmação é apenas um ensejo para sustentar a ideia de que o novo partido tomado pelo romancista é justamente o da liberdade e da inconsequência. De maneira irônica, ainda acrescenta que depois de Joyce ninguém mais haveria de levar a sério a severa repreensão de Sartre a Mauriac. Ademais, a alegação de Sartre não se firma em bases sólidas; ao contrário, para defender o uso de uma única forma narrativa, ele se apoia na teoria da relatividade, que, segundo seu ponto de vista, não deve ser aplicada ao “universo romanesco”, pois assim como não há um observador privilegiado no mundo físico, o mesmo deve ser conservado no romance. Ele desconsidera totalmente a essência ficcional e toda a força criativa, porque imaginativa, da “ciência” da literatura. Romancista e filósofo que é, deixou a desejar uma noção coerente sobre a liberdade exercida no âmbito do texto de ficção, ausente em seu ensaio. Toda a sua reprovação a Mauriac parece mais satisfazer a um desacordo de crenças que a uma discordância literária, aparentemente, colocado em primeiro plano, tanto que, para atacar a “absoluta observação” do narrador mauriaquiano, ele alude às comparações que Mauriac fez no início dos seus ensaios *Le roman* e *Le romancier et ses personnages* de que o romancista se assemelharia a Deus, pela sua capacidade de criação, por outro lado, Sartre (1947) insiste que os romances são escritos por homens e para os homens, o que reenvia à questão da essência da ficção, da sua amplitude criativa, a qual ele parece refutar. Sua defesa é concluída com a afirmação de que Deus não é um artista e Mauriac também não, demonstrando não levar em consideração o momento de mudanças significativas, por que passava o gênero romanesco. No ponto de vista de Petit (1978, LXXXVIII), essa ambiguidade narrativa se situa no liame que aproxima o autor a suas personagens, descartando problemas técnicos ou artísticos; ao contrário, ele atribui esse artifício literário à especificidade da

¹⁰ “[...] os seres romanescos têm suas leis, das quais eis a mais rigorosa: o romancista pode ser sua testemunha ou seu cúmplice, mas jamais os dois simultaneamente. [...] Por falta de cautela com essas leis Sr. Mauriac assassina a consciência das personagens.” (Tradução nossa)

¹¹ LUBBOCK, P. *The Craft of Fiction*. Londres, 1921.

criação romanesca de Mauriac: “*il voudrait être leur témoin et ne peut qu’il ne soit leur complice; et, complice, ne peut qu’il ne se reprenne.*”¹²

1. 1 A composição do romance mauriaquiano

No estudo *Mauriac et l’art du roman*, Majault (1946, p. 57) analisa a obra mauriaquiana sem desassociá-la dos percalços da vida do autor, certificando até mesmo que “*prisonnier de lui-même, prisonnier d’un rang social et d’une religion hérités, prisonnier d’une province, Mauriac tire de sa jeunesse le principe et la forme de son oeuvre.*”¹³ É verdade que é difícil pensar a obra sem pensar o autor, pois os enredos de Mauriac parecem ter sido entrelaçados por suas crenças e inquietudes e, à soltura desse laço tênue, não só a magia se desprende da trama, mas toda a vida se desata das personagens e dos espaços por elas habitados, restando apenas o registro de imagens tragicamente ficcionalizadas.

Intimamente ligado ao espaço, Mauriac transporta para suas obras a atmosfera da *Gironde* – região situada no sudoeste da França – aplicando-se, segundo Garets (2008), à reconstituição hipotética de vidas que sobrevivem em um canto da *province*, onde pouco ou quase nada se passa de relevante; as casas das antigas propriedades da sua infância constituem, portanto, o palco das suas narrativas. Diante dessa consagração da terra natal, Strömberg (1970, p. 10) destaca as palavras de Siwertz¹⁴: “raros são os escritores, [...], que tenham dívida maior para com o meio e a atmosfera mágicos de sua infância.” Destarte, a atmosfera dos seus romances se define não só pela monotonia desse espaço – região das vinhas e confins da lande –, mas também pela monotonia dos horizontes por ele delineados, que limitam as fronteiras vitais de uma distinta porção da espécie humana cujas vontades, sensações, sentimentos e esperanças desconhecem outros ares. Dufour (1956) evidencia que o espaço preexiste às personagens, não podendo lhes ser apartado, de modo que a criação consiste antes na articulação da intuição do autor a uma paisagem configurada interiormente que em um processo de construção a partir da observação. Essa atmosfera é recriada, a cada romance, com intensa sutileza, resultado do processo de escrita de um mesmo livro, afirma

¹² “[...] ele gostaria de ser sua testemunha, mas só pode ser seu cúmplice; e cúmplice não consegue não se repreender por isso.” (Tradução nossa)

¹³ “[...] prisioneiro dele mesmo, prisioneiro de uma posição social e de uma religião herdadas, prisioneiro de uma região, Mauriac desprende de sua juventude o princípio e a forma da sua obra.” (Tradução nossa)

¹⁴ Sigfried Siwertz, romancista e membro da Academia Sueca desde 1932, que, em primeiro lugar, propôs François Mauriac ao Prêmio Nobel. Foi a ele que os seus confrades, em 1946, confiaram a redação do relatório sobre este candidato. (Strömberg, 1970, p. 10)

Mauriac (1965), para o qual dedicou toda sua vida, de forma que o conjunto de sua obra se configure como rascunhos deste único livro, do qual, finalmente, ele nunca atingira a plenitude.

O casal e o amor impossível, constata Garets (2008), constituem o cerne de toda a trama mauriaquiana; o casamento, fruto de relações de interesses e resultado de uma época e cultura, exalta a solidão a dois, bem como o enriquecimento de um patrimônio em detrimento de uma possibilidade de felicidade inexistente; de outro modo, a trama consiste na oposição de almas caridosas a outras cruéis. No que diz respeito à solidão compartilhada, George (1990) evidencia uma das características marcantes das personagens de Mauriac que é o tédio sexual, decorrente de um prazer não saciado e da absoluta insatisfação por parte, sobretudo, das personagens femininas. Desse modo, segundo George (1990, p. 21), as personagens “*expriment l’horrair d’une jouissance ignorée d’eux-mêmes, tandis que leurs plaies suppurent sous leurs vêtements scrictement boutonnés.*”¹⁵ Esse descontentamento se manifesta por meio de uma rejeição à sexualidade, recalcada devido à frustração de experiências impostas. Suffran (1973, p. 139), ao evocar a heroína de Flaubert, indica a solidão sexual como causa do desvirtuamento das personagens: “*Ces Bovarys méthapysiques sont emportées vers l’âlime par une rage de possession insatisfaite, et un don de soif même bafoué les precipite vers les pires égarements.*”¹⁶ O crítico as denomina “metafísicas”, pois, havendo consciência do pecado, atinge-se outro plano que não o puramente moral.

O universo das personagens de Mauriac é constituído, essencialmente, por personagens “*mal-aimées*”, solitárias, sufocadas e amorais, encaradas como monstros em razão da amplitude da exposição de sua interioridade, isto é, Mauriac torna visível uma propensão ao mal existente em qualquer ser humano. Ademais, Dufour (1956) salienta que o que há de mais revelador em cada ser reside, exatamente, na parte mais inquietante da consciência, ainda que a sua análise não apraza à grande maioria. Aliás, esse substantivo adjetivado, monstro, tem considerável recorrência nas obras mauriaquianas e, segundo uma nota de rodapé de Touzot (1933), Mauriac assimilou ao termo um sinal de discriminação moral.

O interesse da família e, portanto, o interesse coletivo baseado nas convenções sociais, frequentemente, contrasta com o interesse individual nos romances de Mauriac. Aliás, Jaloux

¹⁵ “[...] exprimem o horror de um gozo desconhecido delas mesmas, enquanto suas feridas supuram sob suas roupas estritamente abotoadas.” (Tradução nossa)

¹⁶ “Essas Bovarys metafísicas são levadas em direção ao abismo por uma raiva de possessão insatisfeita e um dom de sede ridicularizado as precipita aos piores descaminhos.” (Tradução nossa)

(1933) observa que, depois de Balzac, os romancistas não mais retrataram o herói no seu ambiente familiar, o intuito em relevar o indivíduo livre e mestre do seu destino tornou indiferente a explicitação desses laços, ou então, quando retratadas, as famílias se apresentavam como exemplo de moralidade muito mais que um conjunto cujas possíveis e reais intrigas eram observadas. Mauriac, por sua vez, retrata o herói no seio da sua família, o que justifica o seu sufocamento e, conseqüentemente, o motivo pelo qual ele toma determinadas atitudes. Da asfixia provocada pela obediência às restrições impostas pela religião, pelo meio social e familiar surgem personagens *morts vivants*, cujas vidas não têm nenhum sentido, pois as suas consciências são mais amplas que o pequeno mundo em que vivem, baseado em ideias pré-concebidas.

Os heróis mauriacianos, segundo Petit (1978), dispõem de um duplo, elemento essencial na trama dos romances. E ainda que o herói e o seu duplo não estejam ligados por uma estreita relação que, por vezes, é uma relação de oposição, um não pode ser o que é sem a existência do outro; esse outro atua como uma sombra ou uma luz, um anjo ou um demônio. Thérèse Desqueyroux, por exemplo, no romance epônimo, tem seu duplo projetado em Anne e em Jean Azévédo; em *La fin de la nuit*, ele é incorporado por Georges Filhot.

A temporalidade não exerce uma função histórica na obra de Mauriac que, majoritariamente, não estabelece referências à época em que suas tramas se desenredam. De acordo com Petit (1978, p. LXXXVII), “*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.*”¹⁷ No que tange à duração das narrativas, 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 incutida uma carga semântica, de modo que a sua associação ao clima, isto é, ao calor do verão *landais* é atrelada à paixão das personagens, logo, agrega menos à especificação temporal que à intensificação dos sentimentos experimentados pelas personagens, ali habitadas.

A obra de Mauriac deixa entrever ainda uma oposição entre o terreno e o espiritual em seus romances, devido à sua crença vertida em sua produção literária e que é decorrente de uma formação rigorosamente católica. Segundo Dufour (1956), a fé contribui para que

¹⁷ “[...] 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)

Mauriac se interesse ainda mais pela análise da vida interior de suas personagens, o que corrobora para a complexidade com que sua obra foi constituída. Este aspecto lhe rendeu o epíteto, conforme Simon (1953), de romancista católico, para o qual ele sempre demonstrou incômodo, contradizendo-o ao afirmar ser um católico que escreve romances. Esse jogo de palavras pode isentá-lo, enquanto cristão, da responsabilidade de se servir da escrita para fazer apologia à religião católica, no entanto, não lhe exime, enquanto romancista, de lidar com uma questão moral, uma vez que o objeto privilegiado de estudo do romance é a paixão humana, atrelada inevitavelmente ao domínio do pecado. Da obra de Mauriac, segundo o crítico, pode ser deduzida uma teologia do pecado, tendo em vista que, de modo geral, o pecado era encarado pelo romancista sem maldade, sendo antes um erro, um equívoco do coração, “*un appel d’amour qui s’égare*”¹⁸ (SIMON, 1953, p. 78).

No que diz respeito à forma do romance mauriaciano, esta se aproxima mais da novela que do romance propriamente dito, por conta de sua extensão. Petit (1978) destaca do *Journal II*, no qual Mauriac discute o *roman-fleuve*, um argumento pelo qual o romancista explica suas narrativas reduzidas. Para o crítico, um romance curto guarda em si preciosidades cuja exploração foi negligenciada pelo autor, o que o leva a afirmar que, para Mauriac, a novela era mais um episódio de romance, que, apesar do isolamento, guardava sua complexidade, do que uma narrativa breve; tanto que o autor as denominava como fragmentos de um romance não escrito. Majault (1946), explica que se deve à ansiedade do autor em atingir seu objeto principal semelhante precipitação narrativa; ainda assim, aponta imperfeições como a repetição de detalhes e expressões devidas a essa negligência, a seu ver, tacitamente admitida pelo autor. Enfim, destaca Jaloux (1933, p. 40), “*le style, rapide, fiévreux, contourné, parfois même beaucoup trop saccadé, de M. Mauriac ajoute à cette impression d’ensemble qui est extrêmement poignante*”¹⁹, de modo que o afobamento agrega, portanto, dramaticidade ao estilo, que, por sua vez, deixa transparecer na forma sentimentos como a angústia e o desespero, intensamente experimentados pelas personagens.

Simon (1953), ao assinalar a maneira como Mauriac foi fortemente influenciado por dois grandes autores, Pascal e Racine, evidencia duas características que constituem seu estilo romanesco: a concisão, tratada acima, e a tonalidade teatral. “*Pascal, qui lui a donné le sens du raccourci et la décision des tournures, Racine, de qui il a appris à fondre étroitement le*

¹⁸ “[...] um apelo de amor que se desencaminha.” (Tradução nossa)

¹⁹ “[...] o estilo rápido, fervoroso, tortuoso, por vezes, até mesmo demasiadamente brusco do Sr. Mauriac acrescenta a essa impressão de conjunto que é extremamente pungente.” (Tradução nossa)

concret et l'abstrait et à envelopper la ferveur lyrique dans la diction pure”²⁰ (SIMON, 1953, p. 33). Quanto à segunda característica estilística, como já mencionado, Mauriac apresenta uma predisposição ao clássico, que transparece em sua obra na forma do estilo discursivo empregado em seus romances. Esse discurso apresenta, portanto, ordem, clareza, concisão, pudor no sentido de expor a verdade, resguardando a *bienséance* e a narração breve, além de fechar, com frequência, sobre uma única personagem. Para o estudioso, determinado estilo submetido à convenção privilegia a intensidade, e essas características remetem diretamente ao teatro. Ademais, a “teatralidade” é verificada, ainda, pelo fato de o enredo ser desencadeado pelo irrompimento de uma crise, o tempo morto ser ocultado, não haver recuos diante da cena a ser cumprida e as personagens serem fixadas a partir de uma personalidade delineada com rigor; tanto que, ao experimentar a escrita de peças teatrais, não foi necessário a Mauriac grandes mudanças com relação à sua escrita, o que nem por isso garantiu o sucesso do romancista ao dramaturgo. Sartre (1947) destaca, igualmente, a presença de elementos “classicamente” pertencentes antes ao teatro que ao romance em *La fin de la nuit*. Segundo ele, contribuem para a “teatralidade” do texto: o movimento oratório de certas frases cujo teor dramático é apreendido, preferencialmente, pela sua recitação que pela sua leitura; o teor retórico presente nos diálogos e a constituição de cenas cujo término é marcado por uma catástrofe à guisa de uma tragédia, além da possibilidade de depreensão do enredo em partes, que poderiam ser encaradas como atos. A influência teatral na obra de Mauriac também é observada por Petit (1978), que afirma que até a escrita de *Destins*, publicada em 1928, o autor isolava as personagens, restringindo o romance a uma tragédia, e acrescenta que, nessa época, “*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*”²¹ (PETIT, 1978 p. XXV). Por fim, o lugar ocupado pelo teatro nos romances mauriacianos é destacado, ainda, na fórmula romanesca que lhes é atribuída por Dufour (1956, p. 20), fundamentada na “*combinaison de la technique réaliste de*

²⁰ “Pascal, que lhe forneceu o senso do sucinto e a decisão quanto à maneira de construir, Racine, de quem aprendeu a fundir estreitamente o concreto e o abstrato e a envolver o fervor lírico à pureza da dicção.” (Tradução nossa)

²¹ “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)

*Madame Bovary et du récit dramatique de La Princesse de Clèves. Héritage du passé unissant au réalisme le sens classique du vrai, tel apparaît, d'abord, le roman de Mauriac.*²²

Ao final desta breve abordagem sobre a técnica romanesca mauriaciana, concluímos evocando as palavras do autor em seu *Journal II*, conforme ressaltado por Simon (1953), que a crítica deve se interessar em investigar se a obra de determinado autor compreende “*une planète*” que lhe é própria. Para o crítico, o fato de que as criaturas e a atmosfera da produção literária mauriaciana constituíssem um mundo particular, coerente e poético, tratava-se de uma ambição do autor, vindo a concretizar-se como seu maior êxito artístico. Enfim, à guisa de conclusão, para Mauriac (1986) não existe uma fórmula para escrever bons romances; a variedade imaginativa é proporcional à variedade humana. Todavia, ele salienta que é fundamental que o homem se interesse pela sua própria história, e anseia que o mundo contemporâneo seja um lugar onde as pessoas prezarão pelo gosto e pela possibilidade do autoconhecimento.

²² “[...] combinação da técnica realista de *Madame Bovary* e da narrativa dramática de *La Princesse de Clèves*. Herança do passado que une ao realismo o sentido clássico do verdadeiro, assim se apresenta, antes de tudo, o romance de Mauriac.” (Tradução nossa)

2. A FORMA DO ROMANCE

O romance é a forma literária que melhor comporta a realidade, que melhor se ajusta ao seu caráter proteiforme e esse reflexo de existência simultânea (mundo real e literário) é enfocado por Massaud Moisés (1974, p. 452) da seguinte maneira: “todas as metamorfoses do real, todas as formas de conhecimento cabem no perímetro do romance, assim transformado em uma espécie de síntese ou de superfície refletora da totalidade do mundo.” Majault (1946, p. 85) exprime essa mesma ideia de abrangência, no entanto, voltando-se ao acondicionamento das manifestações humanas pelo romance: “[...] *sans doute le roman se montre-t-il comme l'instrument le plus capable d'accueillir les mouvements les plus divers de l'âme, les préoccupations les plus variées de l'homme.*”²³ O crítico aponta ainda que Sainte-Beuve observara que não há epíteto determinante para o romance, que surge na forma de um romance religioso, social, de costumes, de formação, à tese, psicológico e até mesmo, romanesco.

Para Auerbach (2011, p. 437), “o romance é a representação de toda uma existência humana sem escapatória”. Forster (1969, p. 17) discorre sobre o romance de maneira bastante semelhante: “o romance está encharcado de humanidade, não há escapatória para o enaltecimento ou a ruína.” Kayser (1970, p. 261), por sua vez, afirma ser o romance “a narrativa do mundo particular em um tom particular e feita a um leitor particular.” Lukács (2000, p. 38) define o romance, por um viés filosófico, ao afirmar que “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental.” O crítico ainda assinala que “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55). Para Majault (1946, p. 271) “*le roman n'est pas une chose, mais un acte où l'homme, en s'engageant, tout entier se découvre, et par cette découverte, ajoute au domaine de la connaissance.*”²⁴ Forster (1969, p. 3) destaca a definição de M. Abel Chevalley, na obra *Le roman anglais de notre temps*²⁵, “uma ficção em prosa com certa extensão. Mauriac (1986, p. 73), finalmente, define o romance como “*l'expression de la conscience humaine.*”²⁶

²³ “[...] sem dúvida o romance se mostra como o instrumento mais apto a abranger os movimentos mais diversos da alma, as preocupações mais variadas do homem.” (Tradução nossa)

²⁴ “[...] o romance não é um objeto, mas um ato pelo qual o homem, ao se engajar inteiramente, se descobre e por meio desta descoberta, agrega ao domínio do conhecimento.” (Tradução nossa)

²⁵ CHEVALLEY, A. *Le roman anglais de notre temps*. Oxford University Press, Nova York.

²⁶ “[...] a expressão da consciência humana.” (Tradução nossa)

A partir dessa tímida amostra sobre as tentativas de se definir um gênero que define a si mesmo à medida em que é recriado, é evidente sobressaírem-se diferentes preocupações que refletem tanto as inquietações do homem como da crítica literária em sua respectiva época (as datas não relevam a data real da escrita, mas a edição utilizada neste trabalho); umas relevam o caráter universal do romance, outras o objeto estético, outras a estrutura, o ato em si da escrita e, apesar das semelhanças, o traço mais marcante, que perpassa o romance, parece ser justamente a controvérsia que o envolve, no que concerne tanto a sua forma quanto ao conteúdo veiculado por ele. De todo modo, como evidencia Candido (2011), o estudo do romance se justifica menos pela sua equiparação com o mundo que pela análise dos seus aspectos composicionais, logo, nesta perspectiva, será desenvolvido um estudo sobre a estrutura narrativa do romance *La fin de la nuit*.

2.1 O narrador

O narrador está presente em todos os gêneros da narrativa e, conforme Kayser (1977), não deve ser identificado ao autor, definindo-o como “[...] *un personnage de fiction en qui l' "auteur" s' "est métamorphosé"*”²⁷ (KAYSER, 1977, p. 72). Genette (2007, p. 221) define narrador evidenciando, igualmente, seu teor ficcional: “[...] *le narrateur est lui-même un rôle fictif.*”²⁸ Trata-se, portanto, de uma invenção, independente do “comportamento” verossimilhante que ele possa desempenhar. Conforme Fernandes (1996, p. 164), “o narrador é o único elemento dentro de todo o romance que não se move, não é visto, não é passível de narração e não é nomeado, já que quando isso acontece passa para o outro lado do verbo sendo objeto e não mais sujeito.” No plano temático, a ausência é o estopim de toda narrativa romanesca, aponta o crítico e, é função do narrador transmitir as causas da(s) perda(s), geradora(s) de ausência, na vida das personagens.

Uma história, para Forster (1969, p. 30), “[...] além de dizer uma coisa depois da outra, acrescenta algo por causa de sua conexão com uma voz.” Por esse motivo, o narrador se configura como um elemento particular da narrativa e que abre espaço a discussões tão controversas sobre o fato narrado. A mesma história pode ser contada de formas diferentes e o mais interessante dela pode consistir, exatamente, no que o seu narrador lhe acrescenta. Essa voz cuja “entonação” é determinada pelo narrador, segundo o crítico, não chega a transmitir a

²⁷ “[...] Uma personagem de ficção, em quem o narrador se metamorfoseou.” (Tradução nossa)

²⁸ “O narrador é, em si mesmo, um papel fictício.” (Tradução nossa)

personalidade do autor. Se o autor dispõe de uma personalidade, sua expressão ocorre por meio de outros elementos considerados por Forster (1969, p. 30) “[...] mais nobres, tais como as personagens ou enredo, ou seus comentários sobre a vida.”

Rosenfeld (2011) caracteriza o narrador por fazer parte da narrativa, identificar-se com as personagens, ou ainda, dispor de onisciência, contrariamente ao enunciador real que se posiciona no grau zero, tanto na perspectiva espacial, quanto na temporal. Ademais, no gênero épico a projeção das formas de discurso pode ocasionar uma “coincidência” entre a voz da personagem e a do narrador, igualmente fictícia.

No que tange à onisciência, trata-se de um ponto crucial da narração que não determina, de fato, o conhecimento de um narrador, mas antes, elucida Booth (1977), determina seu grau de inconsciência. De todo modo, o estatuto do narrador, segundo Fernandes (1996), é o de quem detém algum conhecimento e a forma como ele é transmitido determina as peculiaridades de cada narrador. Esse conhecimento também o distingue do autor, das personagens e do leitor. Assim, para o crítico, as questões atinentes ao narrador partem, essencialmente, das noções de distância, de consciência e de ponto de vista. A configuração do posicionamento do narrador, portanto, é determinada pela combinação desses três aspectos.

Em se tratando do narrador em terceira pessoa, para Fernandes (1996), a maneira pela qual se narra propende a ser menos importante que a história narrada, o que é bastante questionável. Esse narrador “[...] acompanha, descreve e narra as ações. É um exercício que leva à diversidade, à pluralidade – por outro lado, não se pode negar que tudo também nele se concentra, já que é através da sua narração que temos contato com o que é narrado” (FERNANDES, 1996, p. 133). A onisciência e a onipresença a ele associadas, concedem-lhe a “disposição” necessária para percorrer no tempo e no espaço.

No que concerne ao conteúdo narrado, Bourneuf (1976, p. 56) especifica que o gênero romanesco está suscetível a acolher “[...] narração de aventuras, descrições, reflexões pessoais, digressões, segundo um ritmo muito livre e que parece entregue ao puro prazer do autor”. Voltado à individualidade manifestada no romance moderno, Lubbock (1976, p. 77) salienta que o mesmo “[...] sempre se inclina para a descrição, para a reflexão da mente de alguém.” A distância e a visão de conjunto do narrador épico, segundo Leite (2006), cedeu espaço à aproximação do narrador ao sujeito e aos fatos narrados, criando uma relação de intimidade, a partir do momento em que o cotidiano e o homem comum passaram a ser matéria literária, fazendo sobressaírem-se as relações individuais. Sendo assim, o gênero singulariza-se pela existência de uma voz capaz de falar sobre as personagens, por meio delas

ou ainda fazer ouvir o que dizem a si mesmas, penetrando na sua mente, como assinalado por Forster (1969). No que concerne ao quesito da veracidade, esse teórico acrescenta que nem mesmo a voz interior de cada ser tem condições de lhe ser sincera; um sentimento manifestado inconscientemente permanece no nível do inexplicável, pois não se conhecem, satisfatoriamente, as suas causas; a tentativa de explicá-lo acarreta na perda de suas características essenciais, logo, a perda da sua autenticidade. Nesse sentido, o narrador enquanto reprodução artificial da consciência é considerado, por Fernandes (1996, p. 37), como uma “invenção diabólica do pensamento”, devido ao efeito de assimilação entre a consciência que “fala” e aquela que “ouve”. Para o crítico, “[...] o pensamento assimila o que o outro conta como se fosse ele mesmo, [...] que pensasse o que é contado” (FERNANDES, 1996, p. 37). Com relação a esse envolvimento do narrador com os demais elementos da situação narrativa, Booth (1977), a partir do seu estudo a respeito da noção de distância, apontou que o autor, narrador, personagens e leitor estão sempre em diálogo, ainda que este se estabeleça de maneira subentendida. O diálogo, proveniente de uma relação de identificação ou oposição, pode compreender valores de ordem moral, intelectual, estética e até mesmo física.

Deve-se considerar, outrossim, que o narrador, como parte constituinte de um fenômeno literário, é a manifestação do espírito de uma época, de modo a reproduzi-la, como aponta Fernandes (1996). A esse processo estão compreendidas tanto as questões temáticas, quanto as formais e, por isso, explica o teórico, o fluxo de consciência não poderia ter surgido no Renascimento, por exemplo, e complementa: “ele [o narrador] é a expressão das descobertas, das angústias, das investigações de uma época histórica” (FERNANDES, 1996, p. 14). Por outro lado, seu posicionamento perante o conteúdo narrado, acima da visão do seu tempo, confere-lhe um teor atemporal. O discurso literário, associado a essa visão, não pode ser concebido a partir de uma perspectiva não-ideológica, uma vez que a seleção do assunto a ser tratado implica um propósito, como ressalta o crítico, embasado em Paul Ricoeur.

No que concerne à assimilação de técnicas cinematográficas pelo romance, para Fernandes (2006), esta se deve, sobretudo, à necessidade de expressar a noção de fragmentação, ditada pelos novos tempos. E ainda que se considere a influência do cinema, o crítico destaca que muitas técnicas já eram utilizadas no romance, antes mesmo do nascimento da sétima arte, “[...] como os *flashbacks*, a alternância temporal, os pontos de vistas distorcidos e os delírios [...]” (FERNANDES, 1996, p. 28). O fluxo de consciência, por sua vez, não tem uma expressão tão autêntica no cinema, quanto àquela obtida pela linguagem romanesca.

Genette (2007), tratando do narrador autobiográfico, faz uma constatação pertinente para o romance em questão ao salientar que a informação do narrador prescrita entre a informação do herói e a onisciência do romancista só é disposta pela constatação de uma razão precisa, de forma que essa explicitação seja total e unicamente controlada por ele, o que nos remete ao objetivo desse trabalho, que é o de compreender como o narrador dispõe tais informações, considerando, desde o início, um intento de proteger a moral da personagem. Contraposto ao intuito de retratação da realidade está o entendimento que o narrador tem sobre ela, ainda que dissimulado pela onisciência. Conforme Fernandes (1996) para além do intuito de registrar, o discurso do narrador se constitui como uma manifestação perceptiva e é por isto que um narrador, embora onisciente, pode alternar em distância do objeto narrado, sobretudo ao se apossar de uma focalização interna.

Adorno (2003) discorre sobre esse distanciamento estético fixo no romance tradicional, que começa, porém, a ser “violado” pelo entrelaçamento do comentário à ação. Embora a forma mauriaciana se apresente ainda bastante conservadora, como já foi destacado, o narrador através de discretas intervenções apresenta indícios de inclinação à “abolição da distância” narrativa, amplamente exploradas por autores como Proust e considerada pelo crítico como uma técnica para atingir a negatividade do positivo, ao perpassar o contexto do primeiro plano. A negatividade proveniente do que é subjacente nas personagens de Mauriac é almejada pelo narrador enquanto revelação de uma essência.

O narrador, segundo Fernandes (1996, p. 112) “é pela sua natureza um modificador de ação ainda que ele apenas descreva o que passa de forma distanciada” e essa modificação é o próprio ato de narrar, de forma que a região limítrofe entre o contar e o se envolver é o que enseja a pertinência dessa pesquisa. Não obstante, se retomarmos a noção do romance, enquanto o gênero que possibilita a descoberta e a edificação da totalidade secreta da vida, como apontado por Lukács (2000), considerando-a juntamente da perspicácia de Mauriac em imergir no íntimo dos seres através da exploração do real, o posicionamento de Benjamin (1985) com relação ao narrador é igualmente pertinente. O narrador, segundo o mesmo, “é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 1985, p. 221). Tal definição pode ser direcionada à capacidade do narrador mauriaciano de contrapor as injustiças cometidas no plano da realidade das personagens ao ato desesperado destes de fazer justiça à própria existência, em um plano outro, o real.

2.1.1 O ponto de vista

O ponto de vista, apetrecho da ficção em que se encerra a subjetividade, dirige o olhar do leitor na direção do que se é observado, sendo fundamental para a construção de uma percepção de que a personagem, conforme Forster (1969), é um ser “explicável” e mais facilmente apreendida que um ser humano. No mundo real não se pode ser onisciente e, se há focalizações, ainda que todas sejam consideradas, estas transbordam sempre da verdade de um mais do que da do outro. Diante disso, o ponto de vista é um dos elementos mais complexos a serem tratados pela técnica narrativa, como ressaltado por Lubbock (1976), uma vez que mensura a exposição e o conhecimento dos fatos pelo narrador e, conseqüentemente, pelo leitor. Segundo Forster (1969), a descontinuidade das informações ocasionada pelo controle da percepção, por meio do ponto de vista, também contribui para uma maior semelhança com a informação que cada um tem das situações na vida real.

Leite (2006) elucida que o romance, enquanto gênero enciclopédico, incorporou tanto características épicas quanto dramáticas e a distinção entre ambos, a coexistirem no mesmo gênero, é o que constitui o eixo da teoria do foco narrativo.

No século XX, a crítica dedicou tanta atenção ao estudo desse aspecto narrativo que, de acordo com Fernandes (1996, p. 112), “[...] a história da literatura neste século foi uma história – entre outras histórias – da discussão do ponto de vista e da função do narrador”, uma vez que “de Flaubert ao *nouveau roman*, toda a tentativa dos realistas foi expurgar o narrador *intrrometido*, como se a literatura pudesse ter a pureza de um texto que se contasse a si próprio” (FERNANDES, 1996, p. 120). O crítico enfatiza que, em pleno apogeu do realismo, a evidência do narrador era tida como uma deformidade estética, e destaca que a engenhosidade do narrador consistia em se incorporar à narração, de modo a não fazer notar sua presença. Leite (2006) acrescenta que, apesar da premissa do desaparecimento do narrador, atrelada a ideias realistas, ter sustentado boa parte da produção do século XIX, entrou em declínio, no começo do século XX, juntamente do romance.

Levando-se em consideração que a subjetividade estará onde um indivíduo se fizer presente, nem tudo o que se conta corresponde exatamente ao que se sabe. Dessa maneira, uma narrativa pode dizer tanto das personagens sobre quem se fala, quanto daquelas que a veem ou que a contam e os sentidos excedem às próprias palavras, como sugere Genette (2007, p. 204): “*le récit en dit toujours moins qu’il n’en sait, mais il en fait souvent savoir*”

plus qu'il n'en dit.”²⁹ Cada autor dispõe, assim, de uma maneira de traçar e preencher suas entrelinhas. Lubbock (1976, p. 16) entende o romance como “[...] uma descrição, um retrato e, não nos esqueçamos de que há mais em um retrato do que a mera „semelhança””, logo uma representação romanesca carrega em si representações outras, convergindo um extrato da realidade a uma perspectiva individual.

Pautando-se na verossimilhança, tal como apresentada por Aristóteles, Leite (2006) argumenta que a objetividade do narrar não seria possível de ser concretizada, inicial e fundamentalmente, porque as personagens são constituídas de um conjunto de palavras selecionadas, de antemão, por um autor, apesar de todos os seus esforços em permanecer “invisível”. Dessa forma, um autor ordena, por meio da voz narrativa e de maneira coerente, uma seleção de fatos, cenários, pessoas e características originárias de fontes as mais diversas. Fernandes (1996, p. 36) reforça essa função de organização ao afirmar que “o narrador [...] é um organizador de peças narrativas dispersas, conflituosas entre si, tensas e incompletas.” Daí, seu discurso se tratar de uma versão, uma leitura, o que faz do narrador um leitor, como bem assinalou o crítico, expressando uma forma individual de entender a realidade, e, por isso mesmo, parcializada. Ademais, não se trata de uma voz independente, mas articulada aos demais elementos da narrativa.

O ponto de vista, denominado por Genette (2007, p. 348) como focalização, é “[...] *une restriction de „champ”; c’est-à-dire en fait une sélection de l’information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l’omniscience*”³⁰ e, por isso, pode não ser constante durante toda a narrativa. O termo onisciência, por sua vez, segundo o teórico, deveria ser substituído por “*information complète*”, visto que na ficção pura tudo é inventado, ao passo que a onisciência seria uma condição a qual o leitor estaria sujeito, após o término da leitura do livro. Compartilhando desse ponto de vista, Fernandes (1996, p. 131) afirma que “o narrador onisciente é um artificialismo.” Quando há focalização sobre uma personagem, Genette (2007) explicita que ela se torna “[...] *le „sujet” fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet [...]*”³¹ (GENETTE, 2007, p. 349). Assim, tudo o que essa personagem pensa poderia ser revelado pela narrativa, que, no entanto,

²⁹ “A narrativa diz sempre menos do que sabe, mas, geralmente, faz saber mais do que diz”. (Tradução nossa)

³⁰ “[...] uma restrição de „campo”, ou seja, uma seleção de informação narrativa com relação ao que a tradição designava onisciência.” (Tradução nossa)

³¹ “[...] o „sujeito” fictício de todas as percepções, inclusive daquelas que lhe concernem como objeto.” (Tradução nossa)

poupa determinadas informações em razão dos sentidos a serem despertados no leitor ou ainda, para evitar fatos ou características não relevantes.

A focalização interna, segundo Booth (1977) transforma, ainda que de maneira momentânea, uma personagem em narrador, independentemente da profundidade com que sua consciência é revelada e, para Genette (2007), esse tipo de focalização só ocorre de maneira plena no monólogo interior. O foco sobre a mente de uma personagem é denominada, por Friedman (1967, apud LEITE, 2006), como “onisciência seletiva”, ou ainda, “onisciência seletiva múltipla”, em que se destaca o predomínio da cena e o uso do discurso indireto livre. A história é contada tal como é sentida pela personagem, em uma espécie de subjetividade objetiva, uma vez que não há intervenções explícitas do narrador. Genette (2007) desdobra essa classificação em voz e modo, propondo, assim, para essa mesma visão, um narrador extradiegético-heterodiegético com focalização sobre um determinado personagem. E, pelo fato de o teórico não ser adepto à noção de narração que conta a si mesma, não há espaço para distinção, em sua nomenclatura, entre narradores que interferem explicitamente e os que mantêm a suposta invisibilidade.

Lubbock (1976, p. 52) classifica a questão do ponto de vista como uma “difícil questão” e, partindo do pressuposto de que o narrador é o autor-observador e de que “mergulhos” na mente das personagens ocorrem, o crítico defende que eles devem obedecer à condição de que a alternância se apoie ao “centro” da trama, resguardando o princípio adotado. Alerta, ainda, que após o leitor ter experimentado a visão da personagem, em função do ponto de vista adotado, o distanciamento deve ocorrer com discrição, de maneira a não quebrar a ilusão de realidade no momento da transição.

Ao tratar da quebra da ilusão provocada por intervenções explícitas do narrador na trama, Bourneuf (1976) argumenta que, por meio destas, uma trama intelectual é constituída para além da trama factual, dando origem a uma “nova” obra e que, apesar da sua “virtualidade”, aufere uma significação ainda maior em relação à primeira. Por conseguinte, para o crítico, “o que se chama ilusão é apenas um conjunto de processos destinados a assegurar a transmissão eficaz da mensagem” (BOURNEUF, 1976, p. 105), o fato é que o posicionamento do narrador visa, acima de tudo, a um “projeto” preciso” (BOURNEUF, 1976, p. 106). A partir do *Nouveau Roman* em que são interpostas as técnicas do cinema ao romance e, considerando, que em um filme o ponto de vista é sempre especificado, o crítico destaca que a delimitação do posicionamento do autor e do narrador passa a ser algo pretendido pelo leitor.

Genette (2007, p. 201) denomina “alterações” as mudanças de focalização, o que, por sua vez, ele intitula de “infrações isoladas” que não comprometem o andamento e o sentido da trama em seu conjunto, tendo em vista que a relevância do modo regente permanece. As alterações se devem a dois motivos: de dizer menos do que seria necessário, de acordo com a organização inicial da narrativa ou pela necessidade de exceder essa informação. Tais fenômenos são chamados de paralipse e paralepse, respectivamente.

Tanto Forster (1969), quanto Booth (apud LEITE, 2006) defendem a alteração do ponto de vista na narrativa como forma de alcançar determinados efeitos. O segundo crítico argumenta, inclusive, que a mudança pode não estar, necessariamente, atrelada à conservação de uma ilusão de realidade, como propugnava Lubbock, mas pode se estender, ainda, à transmissão do conjunto de princípios ao qual a obra remete.

Fernandes (1996) explicita que, apesar de todo o conhecimento de que dispõe, o narrador onisciente pode ter sua visão confundida ao ponto de vista da personagem, demonstrando incertezas à maneira desta última. Segundo o teórico, trata-se de uma alternância estratégica, em que o narrador, em prol dos efeitos a serem obtidos, “alterna sem alterar” o que para ele constitui um dos “grandes fascínios da narração” (FERNANDES, 1996, p. 110). Até porque, o narrador pode hesitar quanto ao pensamento das personagens, mas não quanto ao próprio pensamento. A cumplicidade, a seu ver, não implica em negligenciar a onisciência, mas em despertar a empatia do leitor, o que, por sua vez, não implica, tampouco, na falta de equilíbrio da estrutura narrativa. A empatia, com efeito, existe em função da “harmonia e [do] acordo, porque o narrador decidiu colocar-se já, nem mesmo ao lado de seu personagem, nem mesmo dentro de seu personagem, mas *sentir* o seu personagem e com ele repartir a experiência solidária” (FERNANDES, 1996, p. 111, grifo do autor).

Lubbock (1976), para quem os princípios da arte narrativa passam por Flaubert, embasado no intento de invisibilidade do romancista (não tão rígido quanto aparenta ser) com a publicação de *Madame Bovary*, constatou que tal efeito é atingindo por meio do “mostrar” (*showing*), o que ele contrapõe à técnica do “contar” (*telling*), em que haveria a intervenção do autor, determinando de maneira um tanto que radical que “[...] a arte da ficção só começa quando o romancista pensa na história como em um material para ser *mostrado*, exibido de maneira que se conte sozinho” (LUBBOCK, 1976, p. 46). Distinguindo arte narrativa de arte de ficção, para ele, diferentemente do que ocorre na primeira, na segunda “não pode haver apelo a nenhuma autoridade fora do próprio livro” (LUBBOCK, 1976, p. 46). Nessa concepção de contar e narrar, Lubbock determina que a apresentação da história pode ser feita

por duas vias: da cena ou do sumário (ou panorama). Na primeira sobrepõe-se o mostrar de fato pontuais interligados por uma sequência temporal, de modo que o narrador “desaparece”, cedendo lugar aos detalhes da história, fazendo uso de diálogos ou não. Enquanto na segunda, os fatos ocorridos em um intervalo de tempo maior são modelados pelo contar do narrador, que os resume e, em vez de detalhes, apresenta uma visão panorâmica da trama. Ambos os tipos de apresentações podem ser tratados de maneira dramática, pictórica ou, ainda, dramático-pictórica: no primeiro, predomina o discurso direto, no segundo, o indireto e no terceiro, o indireto-livre. Lubbock (1976, p. 79) destaca, por conseguinte, a tendência do romance à dramatização: “[...] sempre que se trata de destacar uma impressão e fazê-la atingir o alvo – a narração cede lugar à representação; a sucessão de acontecimentos ao episódio particular; a descrição ampla à cena dramática.” E acrescenta que “o drama, portanto, dá a pincelada final [...]; e a descrição deve ser considerada como subordinada, preliminar e preparatória” (LUBBOCK, 1976, p. 165). Desse modo, confere o caráter impessoal da narrativa de Flaubert à dramaticidade na expressão dos sentimentos.

Se, por um lado, Lubbock (1976) preza pela narrativa que conta a si mesma, o que acarreta no desaparecimento do autor, Booth (1977) argumenta que este se faz sempre presente, ainda que implicitamente, por meio de uma personagem ou de uma voz narrativa. Genette (2007), por sua vez, considera a narrativa sem narrador um mito. Destarte, o que para Lubbock (1976) é a ausência do narrador, para Genette (2007, p. 370) trata-se de um “[...] *silence tout relatif d'un narrateur qui s'efface autant que possible et veille à ne jamais se désigner lui-même (malgré les proclamations objectivistes de Flaubert, on sait que ce n'est pas le cas dans Bovary)*.”³² Como mencionado, para Booth (1977), os romances deixam entrever a presença implicada do autor e que pode ser entendida como um “segundo eu”. Adepto a esse princípio, ele considera a possibilidade de intervenção do autor na narrativa. Genette (2007), embora tenha levado em consideração que o *implied author* marque a distinção entre o autor e o narrador (distinção incomum para a época em que Booth publica essa teoria), não o reconhece enquanto instância narrativa, por se tratar de uma “multiplicação” desnecessária. Para ele, a crítica não deve ser indiferente a tudo o que texto faz saber sobre o seu autor, no entanto, argumenta que as noções de autor e narrador são suficientes para delimitar aqueles que conduzem a narrativa no plano real e fictício.

³² “[...] silêncio de caráter relativo de um narrador que se apaga tanto quanto possível e acautela-se para jamais designar a si próprio (apesar das proclamações objetivistas de Flaubert, sabe-se que não é o caso em *Bovary*)”. (Tradução nossa)

Bourneuf (1976), ao discorrer sobre Stendhal, que apesar de posicionar-se como autor por meio de comentários, prima pelo respaldo da liberdade das personagens, evitando intervenções a partir da focalização interna, destaca a possibilidade de evolução e expressão *ad libitum* dessas personagens, ressaltando que a glosa, que explicita a presença do autor, e a focalização, que delimita o campo de visão, confluem para a realização do “projeto”, concretizado pelo manejo da narrativa. Ressaltando que o estudo do ponto de vista se atém à análise da relação estabelecida entre este e determinados efeitos literários, Booth (1977) evidencia que, para tanto, as qualidades morais e intelectuais do narrador são tão pertinentes quanto a pessoa em que se narra e o privilégio da visão, de modo que o seu caráter tem um certo reflexo nos fatos narrados.

2.1.2 A representação do discurso narrativo

O termo narrativa, tanto em português como em francês, é ambíguo. Genette (2007) lhe propõe três definições, distribuídas em outros dois termos diferentes: **narração**, comporta a enunciação narrativa, o ato de narrar em que alguém conta algo; **narrativa**, a relação dos acontecimentos narrados assumida pelo discurso narrativo (oral ou escrito) e **história**, a série de acontecimentos que podem ser tanto reais, quanto fictícios. A narrativa, propriamente dita, atua, portanto, de maneira intermediária, de maneira que a história é apreendida pelo leitor de forma indireta, uma vez que sendo um elemento mediato: “*comme narratif, il [récit] vit de son rapport à l’histoire qu’il raconte; comme discours, il vit de son rapport à la narration qu’il le profère*”³³ (GENETTE, 2007, p. 17). A análise de uma situação narrativa, segundo o crítico, deve levar em conta as relações entre os elementos que compõem a complexidade desse todo, tais como: o ato narrativo, os protagonistas, as determinações espaço-temporais, além da relação, inclusive, com as demais situações narrativas que possam estar envolvidas na mesma narrativa.

Levando-se em consideração que a linguagem é parte integrante da realidade, para contar um fato bastaria “citar” (termo empregado por Genette) os elementos de origem verbal como as falas, em forma de diálogo e os pensamentos (quando manifestados pela própria pessoa que os produziu), em forma de monólogo. Essa ideia de “citação” foi considerada por Platão, para designar a *mimesis*, contrapondo-a a *diegesis*, em que a “imitação”/reprodução se dá pelo ato de contar, pela narração. Para Genette (2007), a narrativa não imita, nem reproduz

³³ “Enquanto narrativo, sobrevive de sua relação com a história que conta; enquanto discurso, sobrevive de sua relação com a narração que o profere.” (Tradução nossa)

uma história, ela simplesmente a conta, significando-a, uma vez que a imitação já está implicada na linguagem e a literatura, sendo majoritariamente um ato de linguagem, não imita para além da capacidade que lhe é inerente. Por conseguinte, “[...] nous n’avons et ne pouvons avoir que des degrés de diégésis”³⁴ (GENETTE, 2007, p. 167), sendo necessário considerar, antes de tudo, a distinção entre textos de narrador (*diegesis*) e de personagem (*rhexis*), igualmente nomeados pelo crítico como “narrativa de falas” e “narrativa de acontecimentos”.

A narrativa de acontecimentos está centrada na transcrição verbal dos fatos, criando uma ilusão de realidade, encerrada, por sua vez, em uma ilusão de mimese e que se sustenta pela relação estabelecida entre o emissor e o receptor. Por outro lado, aparentemente absoluta seria a mimese da narrativa de falas. Genette (2007) esclarece essa falácia, remontando a Sócrates para assegurar que se a linguagem proporcionasse uma mimese absoluta, esta estaria fadada à reduplicação do mundo, ao ponto de não se poder distinguir o objeto do seu nome. O teórico propõe três estados do discurso pronunciado ou falado pelas personagens, tendo como parâmetro a distância narrativa. O primeiro, discurso narrativizado, sumariza os fatos e, por isso, é o mais distante, é o que mais reduz a enunciação em relação à forma como ela foi concebida pela personagem. O discurso transposto, por sua vez, associa-se ao discurso indireto e ao indireto livre e apesar de estar menos distante da enunciação original, não lhe garante fidelidade. O discurso relatado é o mais mimético pelo fato de o narrador “transferir” a palavra à personagem, por meio do discurso direto sendo, por esse motivo, considerado de tipo dramático. Segundo o crítico, esse discurso se diferencia do monólogo interior, que ele prefere chamar de discurso imediato, pela ausência de uma introdução declarativa.

Embora o ponto de vista tenha sido exaustivamente estudado, sobretudo por teóricos americanos e ingleses entre o fim do século XIX e início do XX, Genette (2007) evidencia não ter sido feita, por nenhum deles, a distinção entre modo e voz, isto é, uma teoria que expusesse os limites técnicos entre a perspectiva pela qual se narra e a enunciação narrativa, propriamente dita, resumidas, pelo crítico, nas perguntas “quem vê?” e “quem fala?”.

Genette (2007) determina que os níveis narrativos se estabelecem a partir do fato narrado, situado em um nível imediatamente superior àquele em que a sua narração é desencadeada. Essa instância é nomeada heterodiegética; em narrativas em que uma instância se subordina a outra, esta segunda nomeia-se metadiegética, de maneira que as instâncias possam se apresentar estruturadas em *mise-en-abîme*. Vale ressaltar o apontamento do crítico

³⁴ “[...] temos apenas e só podemos ter graus de diegése.” (Tradução nossa)

no sentido de que a qualidade extradiegética não deve ser associada ao plano real, tampouco a diegética (ou até mesmo metadiegética) ao plano da ficção. Destarte, o *status* do narrador é determinado de acordo com o seu nível narrativo, que pode alternar entre extradiegético e intradiegético, se ele se posiciona exterior (primeiro nível) ou interiormente à história (nível subordinado). O *status* é determinado, também, em razão da relação que o narrador estabelece com esta última, de modo a ser denominado heterodiegético, se não estiver envolvido com os fatos narrados, e homodiegético, se esses fatos lhe dizem respeito, ao ponto de se tratar da sua própria história. Se o narrador assume o papel de herói da história, passa a ser designado como autodiegético. No *Nouveau Discours du Récit*, Genette (2007) se mostra incerto quanto à porosidade da fronteira entre o narrador hetero e homodiegético diferentemente da delimitação clara e precisa determinada em *Discours du Récit*. O crítico considera que, devido ao valor absoluto dos pronomes pessoais, na extensão de uma frase, dificilmente, a incorporação de um narrador pelo outro poderia ocorrer, no entanto, a extensão de um romance pode dar espaço a interferências desse gênero.

Genette (2007), o narratário ou leitor virtual, a quem a narrativa é dirigida, integra igualmente a situação narrativa, situando-se no mesmo nível diegético que o narrador. Dessa forma, o narratário nem sempre corresponde ao leitor real, não sendo possível distinguir claramente o narratário extradiegético daquele intradiegético. Do mesmo modo, ainda que o narrador extradiegético não declare estar se dirigindo a alguém em específico, tal artifício não anula a característica inerente da narrativa de se direcionar a um público, uma vez que fazer conhecer o que se narra é o princípio de toda narração. O narrador extradiegético, salienta o crítico, “[...] *est une voix dans le texte, le narrataire extradiegétique, ou lecteur impliqué, n’est pas un élément du texte mais une construction mentale fondée sur l’ensemble du texte*”³⁵ (GENETTE, 2007, p. 405). O leitor implicado é mencionado, em se tratando do narratário extradiegético, visto o autor implicado ter sido, igualmente correlacionado ao narrador heterodiegético.

³⁵ “[...] é uma voz no texto, o narratário extradiegético, ou leitor implicado, não é um elemento do texto, mas uma construção mental fundada sobre o conjunto do texto.” (Tradução nossa)

3 O POSICIONAMENTO DO NARRADOR EM LA FIN DE LA NUIT

Para além das intervenções, mais ou menos discretas, do narrador no decorrer do romance, seu prefácio é iniciado pela intervenção do autor, no formato de apresentação introdutória/justificativa, por meio de um fenômeno literário denominado metalepse. A ausência de assinatura pode ter sido um ensejo para que ele fosse incorporado mais facilmente à ficção. Neste breve texto, verifica-se a liberdade estabelecida entre o autor e sua personagem, já mencionada neste trabalho, pela concessão à Thérèse de vida e vontade própria e, ainda que Mauriac lhe tenha traçado uma morte cristã, confessa não ter vislumbrado as vias ficcionais que a empreendessem, deixando, ao final, a certeza de as ter descoberto, como uma promessa de ficção. Na obra, a fatalidade é a forma encontrada pelo autor de fazer com que a personagem atue da maneira mais livre possível, na justificativa de responder antes ao próprio destino que às coordenadas autorais.

Qualquer ato intrusivo, seja do narrador, seja do narratário extradiegéticos, seja do autor que se coloca na mesma posição, dentro dos limites da diegese, causa um efeito de estranhamento, como evidencia Genette (2007). Em se tratando de confidências sobre as personagens, Forster (1969) apresenta uma visão bastante negativa, pois acredita que elas podem voltar a atenção do leitor para a mente do autor, distanciando-o das personagens. De todo modo, essa atitude de Mauriac em expor a sua relação com a personagem problematiza as fronteiras, não diríamos entre ficção e realidade, mas entre níveis diegéticos, uma vez que “[...] *le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l’extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c’est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit*”³⁶ (GENETTE, 2007, p. 246).

Tendo em vista as classificações de Genette (2007), baseadas na temporalidade, o romance se configura como uma narrativa simultânea aos fatos narrados, uma vez que ocorre “[...] *au présent contemporain de l’adion*”³⁷ (GENETTE, 2007, p. 225), e se desenreda, predominantemente, em forma de cena com uma presença relevante de diálogos. A dramaticidade é tão marcada que a primeira voz a ser ouvida pela narrativa aparece em forma de discurso direto, sendo, de maneira quantitativa, relevante durante todo o romance.

³⁶ “[...] o mais perturbador da metalepse encerra-se, exatamente na hipótese inaceitável e insistente, que o extradiegético é talvez, de maneira antecipada e contínua, diegético, e que o narrador e seus narratários, isto é, você e eu pertencemos, provavelmente ainda, a qualquer narrativa.” (Tradução nossa)

³⁷ “[...] no presente contemporâneo da ação.” (Tradução nossa)

Concomitantemente, a introspecção narrativa direciona a trama, de forma que tudo é visto pela sensibilidade de uma mulher insatisfeita e sob a perspectiva de um crime que lhe condenou à solidão eterna. Por conseguinte, a história é narrada com ênfase na ordem psicológica, logo, subjetiva, das personagens.

Considerando que a personalidade das personagens resulta de uma “leitura” do narrador, os diálogos, de acordo com Fernandes (1996), conferem credibilidade à narração, visto serem utilizados como meio de “ilustrar” o que está sendo dito, dando continuidade ao discurso do narrador. Ademais, ao discurso da personagem, determinado pela visão que ele lhe atribui, está associado um sentido, a ser apreendido pelo leitor. Por outro lado, o crítico defende que na medida em que a “ação pura”, isto é, os diálogos são mais evidentes quantitativamente, menor a presença do narrador, o que confere maior independência à personagem. Ambas as vertentes podem parecer contraditórias, mas, na verdade, complementam-se. Ainda que o diálogo seja uma forma de libertar a personagem das amarras narrativas, ele contribui, a sua maneira, para expressar o que é necessário para o andamento da trama e que, de antemão, foi determinado pelo narrador.

3.1 Os tipos de discurso no romance

3.1.1 Discurso direto e direto livre

O narrador de *La fin de la nuit* promove a manifestação de suas personagens a partir de vários tipos de discurso, dentre eles o direto, cujo emprego se diversifica no discurso da narrativa. O primeiro desses empregos a ser destacado é o monólogo interior, em que os pensamentos das personagens são reproduzidos: “*„Mais non... je ne suis pas si horrible. J'exige des autres qu'ilssoient clairvoyants. [...] je ne lui dirai pas.*”³⁸ (MAURIAC, 1935, p. 73), além das frases das personagens “falando” consigo mesmas: “*Elle se regarde dans la glace et se dit à haute voix: „Où en est-tu Thérèse ?”*”³⁹ (MAURIAC, 1935, p. 11) ; “*[...] elle a un front dévasté de vieil homme : „un front de penseur...” prononce-t-elle à mi-voix.*”⁴⁰ (MAURIAC, 1935, p. 12); “*[...] en répétant à mi-voix : „Non-lieu ! non-lieu !*”⁴¹

³⁸ “Não... não sou tão horrível! Exijo dos outros que sejam clarividentes. [...] não lhe direi.” (Tradução nossa)

³⁹ “Olhou-se no espelho e disse a si mesma, em voz alta: „Onde está você nisso tudo, Thérèse?” (Tradução nossa)

⁴⁰ “[...] tem a testa devastada de um idoso: „uma testa de pensador...” sussurra.” (Tradução nossa)

⁴¹ “[...] repetindo aos sussurros: „Indeferido! Indeferido!” (Tradução nossa)

(MAURIAC, 1935, p. 15). Em alguns casos, não há o emprego das aspas: “*Mais il n’ aime pas Marie, reprit-elle à mi-voix*”⁴² (MAURIAC, 1935, p. 123).

Por meio do discurso direto, são reproduzidas, igualmente, falas de personagens que não se encontram em cena, por exemplo, quando a personagem Marie diz a sua mãe o que a avó costuma dizer: “*Vous entendez d’ia grand-mère: „On n’accepte pas de politesses quand on n’a plus le moyen de les rendre*”⁴³ (MAURIAC, 1935, p. 26). Esse discurso é empregado, outrossim, em situações em que falas de outros personagens são resgatadas do passado, por intermédio do pensamento de uma delas: “*„Elle n’a rien de sa mère”, répétaient les Desqueyroux.*”⁴⁴ (MAURIAC, 1935, p. 21), quando Thérèse se lembra do que diziam os Desqueyroux a respeito de sua filha. O discurso direto é utilizado, ainda, em casos em que a personagem reproduz a própria fala para outra personagem, em um tempo diferente da primeira enunciação desta fala: “*Si vous voyiez leur tête quand je leur réponds: „Eh bien ! le beau malheur ! je travaillerai...”*”⁴⁵ (MAURIAC, 1935, p. 27). Outro uso desse discurso são os casos de falas hipotéticas, que se limitam à imaginação da personagem: “*[...] elle s’applique à imaginer le pire [...]. Elle se figure à l’hôtel en rumeur. „Vous demandez M. Filhot ? Mais ne savez-vous pas que cette nuit?... Les voisins ont entendu un coup sourd... Ils n’ont pas compris ce que c’était...”*”⁴⁶ (MAURIAC, 1935, p. 127), neste caso formuladas por Thérèse, a caminho do hotel em que Georges vivia.

No que tange à sua disposição no texto, além das aspas, esse tipo de discurso é, frequentemente empregado com o travessão: “*Alors il comprit qu’ dle n’était peut-être pas fâchée, qu’ dle souffrait./- Un simple malaise... Cela va déjà mieux. Je vous demande quelques secondes...*”⁴⁷ (MAURIAC, 1935, p. 78). Desse modo, a narração é cedida às personagens, seja para confirmar o dito pelo narrador, seja para dar continuidade ao seu discurso, como mencionado acima.

⁴² “Mas ele não ama Marie, retoma, sussurrando.” (Tradução nossa)

⁴³ “A senhora pode ouvir, daqui, a vovó: „Não se aceita gentilezas, quando não se tem mais meios para devolvê-las.” (Tradução nossa)

⁴⁴ “„Não tem nada de sua mãe”, repetiam os Desqueyroux.” (Tradução nossa)

⁴⁵ “Se a senhora visse a reação deles quando lhes respondi: „E então! Há males que vem pra bem! Trabalharei, portanto...” (Tradução nossa)

⁴⁶ “[...] detêm-se a imaginar o pior [...]. Ela se imagina no hotel, em rumores. „Procura pelo Sr. Filhot? Mas não sabe que essa noite? ... Os vizinhos ouviram um barulho abafado... Não compreenderam o que era...” (Tradução nossa)

⁴⁷ “Então, compreendeu que, provavelmente, ela não estava irritada, que sofria./ - Um simples mal-estar... Já estou melhor. Peço-lhe alguns segundos...” (Tradução nossa)

O discurso direto também é alocado no texto por meio de introduções declarativas, de maneira direta: “[...] *Anna, la servant eut l’idée de le goûter devant elle, en faisant claquer la langue, et en disant : „C’est fameux...”*” *comme lorsque sa petite soeur ne voulait pas manger la soupe.*”⁴⁸ (MAURIAC, 1935, p. 143, grifo nosso), ou indireta: “*Et comme toujours aussi, une vague de haine montait du plus profond d’elle-même : „cette idiote serait vite perdue, et elle finirait sur le trottoir...”*”⁴⁹ (MAURIAC, 1935, p. 11-12, grifo nosso).

A narração apresenta uma tal desenvoltura que, em alguns momentos, a continuidade do que foi introduzido pelo discurso direto encadeia-se à focalização interna, em um movimento que varia da cena à consciência, do fora ao dentro: “- *Si je renonçais en ta faveur à tout ce que j’ai du côté Larroque... / Oui, sans doute, il s’agissait de landes: près de trois mille hectares [...]*”⁵⁰ (MAURIAC, 1935, p. 57).

Há, ainda, o discurso direto livre, geralmente interposto à focalização interna: “*La douleur irradiait dans le côté gauche et tuait en elle tout remords ; elle paierait cher cette soirée après tant d’autres! „Quelle pauvre folle je suis !”*”⁵¹ (MAURIAC, 1935, p. 119). Decorrente desse emprego, o discurso direto livre é intercalado ao discurso indireto livre. Trata-se de um artifício discursivo que faz com que o narratário tenha a impressão de que é a própria personagem quem está narrando: “*Rien à faire pour l’enrayer, on ne pouvait tuer que soi-même. Mais on peut pousser les autres au suicide... „Si Georges s’est tué, il faudra m’arrêter, me mettre en prison... Je suis folle !” Elle ferma la fenêtre, revint s’asseoir sur le lit, attentive à des bruits de pas [...]*”⁵² (MAURIAC, 1935, p. 129).

⁴⁸ “[...] Anna, servindo-a, teve a ideia de experimentar, fazendo estalar a língua, e dizendo: „Está excelente...” como nas vezes que sua irmãzinha não queria comer a sopa.” (Tradução nossa)

⁴⁹ “E como sempre também, uma onda de ódio emergia do mais profundo de si mesma: „essa idiota se perderia rápido, e acabaria na calçada...” (Tradução nossa)

⁵⁰ “- Se eu renunciasse, a teu favor, a tudo o que tenho do lado Larroque.../ Sim, sem dúvida, tratava-se da lande: perto de três mil hectares [...]”. (Tradução nossa)

⁵¹ “A dor irradiava do lado esquerdo e matava em si todo remorso; pagaria caro essa noite depois de tantas outras!” „Não passo de uma pobre louca!” (Tradução nossa)

⁵² “Nada a se fazer para contê-la, só se pode matar a si mesmo. Mas se consegue impulsionar os outros ao suicídio... „Se Georges se matou, será necessário prender-me, emprisionar-me... Estou louca!” Fechou a janela, tornou a se sentar na cama, atenta aos barulhos de passos [...]”. (Tradução nossa)

3.1.2 Discurso indireto e indireto livre

O discurso indireto é pouco empregado pelo narrador, sendo flagrado nas seguintes situações: “*Thérèse dit qu’“d’le l’allumerait elle-même si elle avait froid.”*”⁵³ (MAURIAC, 1935, p. 11); “*Marie répondit que c’“était inutile.”*”⁵⁴ (MAURIAC, 1935, p. 43); “*La jeune fille protesta qu’“aujourd’hui il était bien inutile de savoir jouer du piano”*”⁵⁵ (MAURIAC, 1935, p. 70). Esse discurso se evidencia, também, na focalização interna, após os dois pontos: “*D’avance elle savait ce que la petite allait lui dire: qu’elle ne s’entendait pas avec son père, qu’“d’le ne pouvait plus le supporter, qu’“d’le venait chercher du secours, un refuge.”*”⁵⁶ (MAURIAC, 1935, p. 21); “*Il se souvenait d’un mot d’elle comme de tout ce qu’elle avait dit devant lui: que les jugements les plus opposés sur une même créature sont justes, que c’“est une affaire d’éclairage, qu’“aucun éclairage n’est plus révélateur qu’“un autre”*”⁵⁷ (MAURIAC, 1935, p. 117). Nesses casos, os discursos das personagens, relatados indiretamente não foram proferidos em outro momento da narrativa, até porque o primeiro é uma antecipação do discurso do outro.

Em alguns casos, o narrador informa, por intermédio do discurso indireto, a resposta de uma personagem a um comentário realizado por outra por meio do discurso direto: “- *Je n’ai plus froid, dit-elle... Non, restez assis. [...] Ensuite, je vous jure de vous laisser tranquille... / Il assura qu’il ne souhaitait pas qu’“d’le le laissât tranquille ; mais cette protestation ne donnait à Marie aucune joie”*”⁵⁸ (MAURIAC, 1935, p. 168).

O **discurso indireto livre**, por sua vez, configura-se como o mais particular do romance, visto encerrar o que a obra apresenta de inapreensível. Segundo Genette (2007), esse tipo de discurso diferencia-se do discurso direto e do indireto, pela ambiguidade que lhe é inerente, sendo a ausência de verbo declarativo que abre espaço para a sobreposição do discurso (falas/pensamentos das personagens) e dos pensamentos (do narrador), de modo que

⁵³ “Thérèse disse que o acenderia, ela mesma, se sentisse frio.” (Tradução nossa)

⁵⁴ “Marie respondeu que era inútil.” (Tradução nossa)

⁵⁵ “A jovem protestou que hoje era inútil saber tocar piano.” (Tradução nossa)

⁵⁶ “De antemão, sabia o que a pequena ia lhe dizer: que não se entendia com o pai, que não podia mais suportá-lo, que vinha procurar socorro, um refúgio.” (Tradução nossa)

⁵⁷ “Lembrava-se de uma palavra dela como de tudo o que tinha dito diante dele: que os julgamentos mais opostos sobre uma criatura são justos, que se trata de uma questão de esclarecimento, que nenhum esclarecimento é mais revelador que outro.” (Tradução nossa)

⁵⁸ “- Não sinto mais frio, disse... Não, fique sentado. [...] Em seguida, prometo deixá-lo tranquilo.../ Assegurou que não desejava que ela o deixasse tranquilo; mas essa protestação não dava à Marie nenhuma alegria.” (Tradução nossa)

a expressão da personagem se confunde na voz do narrador. O crítico ressalta, pautando-se em Flaubert, tratar-se de uma forma “[...] *qui lui [à l'autair] permet de faire parler à son propre discours, sans tout à fait le compromettre ni tout à fait l'innoënter, cet idiome à la fois écoeurant et fascinant qu'est le langage de l'autrè*”⁵⁹ (GENETTE, 2007, p. 175-176). Neste trabalho, a expressão do narrador não é estendida a do autor, de modo que as análises tomam a opinião do narrador, limitando-a ao seu próprio discurso.

Levando-se em consideração que a narração realizada por um narrador onisciente com focalização interna sobre as personagens funde a visão das últimas à voz do primeiro, é procedente uma incerteza quanto à proveniência das opiniões. A ambiguidade ocorre, com efeito, quando a personagem se refere a uma terceira pessoa, de maneira que o seu discurso e o do narrador coincidem: “*Il n'épouserait pas Marie. Quoi qu'il pût advenir, la petite ne l'aurait pas, Georges ne lui appartiendrait jamais. Thérèse avait de cette joie une conscience qui allait jusqu'à l'horreur*”⁶⁰ (MAURIAC, 1935, p. 103, grifo nosso).

De maneira recorrente, esse tipo de discurso deixa entrever a voz das personagens, por meio da pontuação que confere autonomia ao que poderia corresponder as suas falas/pensamentos, tal como foram proferidos por elas: “*Elle n'avait donné aucun ordre pour les repas... Tant pis ! Anna l'attendrait Par ce jour clair et frais de l'arrière-saison, la rue était accueillante.*”⁶¹ (MAURIAC, 1935, p. 49, grifo nosso); “[...] *elle allait mourir et il lui refusait cela seul à quoi elle tint encore dans le monde, la présence d'Anna... pour quelques billets !*”⁶² (MAURIAC, 1935, p. 187, grifo nosso). Assim, as reticências e o ponto de exclamação destacam o que poderia ter sido a fala/pensamento da personagem do restante do discurso. Embora de maneira menos enfática, o mesmo ocorre entre o ponto final e o ponto de exclamação: “*Thérèse s'était redressée. Elle respire profondément. Quelle jolie !*”⁶³ (MAURIAC, 1935, p. 21). Trata-se, majoritariamente, de frases nominais. A voz da personagem pode se destacar, ainda, como uma interrogação: “[...] *il demanda s'il pouvait*

⁵⁹ “[...] que lhe [ao autor] permite fazer falar ao seu próprio discurso, sem comprometê-lo totalmente, nem inocentá-lo totalmente, esse idioma ao mesmo tempo repugnante e fascinante, que é a linguagem do outro.” (Tradução nossa)

⁶⁰ “Não desposaria Marie. O que quer que possa advir, a pequena não o teria, Georges não lhe pertenceria jamais. Thérèse tinha dessa alegria uma consciência que atingia o horror.” (Tradução nossa)

⁶¹ “Não tinha dado nenhuma ordem para a refeição... Pouco importa! Anna a esperaria. Nesse dia claro e fresco de fim de outono a rua estava acolhedora.” (Tradução nossa)

⁶² “[...] estava morrendo e ele lhe recusava isso, a única coisa que desejava ainda no mundo, a presença de Anna... por algumas notas!” (Tradução nossa)

⁶³ “Thérèse endireitara-se. Respirou profundamente. Como é bonita!” (Tradução nossa)

dire adieu à Marie avant son départ. Sans doute prenait-elle le train de dix heures ?”⁶⁴ (MAURIAC, 1935, p. 68).

Em alguns casos, constata-se a efetivação do diálogo, em razão da fala de uma personagem ser comunicada a outra, por meio do discurso indireto livre: “[...] *la Thérèse prête à toutes les morsures, que cet imprudent venait de réveiller : lui seul, disait-elle, crevait de jalousie. La jalousie n’est pas toujours comique ; la sienne l’était.*” - *Pourquoi comique ?*”⁶⁵ (MAURIAC, 1935, p. 135, grifo nosso). Destarte, o texto destacado corresponde ao dito por Thérèse a Mondoux, visto o seu conteúdo estar implicado na pergunta que ele lhe remete, imediatamente.

A prosa mauriaciana faz um uso bastante peculiar dos dois pontos, dentro do discurso indireto livre. Assim como as reticências e o ponto de exclamação, os dois pontos parecem delimitar, em muitos casos, as “fronteiras” entre o discurso do narrador e o da personagem, fazendo com que seja possível determinar uma fórmula: voz do narrador/focalização interna: voz transposta da personagem: “*Il se réjouit de ce que Thérèse s’exprimait d’un ton aussi détaché : en vérité, ce n’était pas une mère comme une autre. Elle comprenait tout.*”⁶⁶ (MAURIAC, 1935, p. 80); “*La forme allongée de l’enveloppe, aussi, était bête, et la couleur améthyste du papier, et jusqu’à l’encre rouge : oui, il n’était rien là qui ne fût signe de niaiserie.*”⁶⁷ (MAURIAC, 1935, p. 90-91); “*D’instinct, la volonté de Thérèse se dresse contre celle de l’adversaire : si l’on veut qu’elle mange, c’est donc qu’il est important pour elle de refuser toute nourriture*”⁶⁸ (MAURIAC, 1935, p. 143).

3.2 A terceira pessoa e o efeito de ilusão

Em *La fin de la nuit*, o mergulho nas profundezas do consciente e do inconsciente das personagens implica frequentemente na descrição física de expressões, gestos e ínfimos

⁶⁴ “[...] perguntou se podia dizer adeus a Marie antes de sua partida. Tomaria, provavelmente, o trem das dez horas?” (Tradução nossa)

⁶⁵ “[...] a Thérèse pronta a todas as agressões, que esse imprudente acabava de despertar: ele próprio, dizia, morria de ciúmes. O ciúme nem sempre é cômico; o seu era.” - Por que cômico?” (Tradução nossa)

⁶⁶ “Alegrava-se que Thérèse se exprimisse de um tom tão desinteressado: na verdade, não era uma mãe como qualquer outra. Ela compreendia tudo.” (Tradução nossa)

⁶⁷ “A forma alongada do envelope também era estúpida, e a cor do papel, e até a tinta vermelha: sim, não havia nada ali que não fosse sinal de tolice.” (Tradução nossa)

⁶⁸ “Por instinto, a vontade de Thérèse se erige contra a do seu adversário: se querem que ela coma é porque é importante recusar qualquer alimento.” (Tradução nossa)

movimentos. O episódio em que Georges declara seu amor à Thérèse é um exemplo: “*Thérèse appuyée contre la bibliothèque fermait à demi les yeux, détournait la tête, en proie à une joie terrible qu’elle cherchait à étouffer*”⁶⁹ (MAURIAC, 1935, p. 103). Se, por um lado, é necessário evidenciar que essa pintura do exterior das personagens está ligada a uma preocupação de ordem realista, além de assegurar a verossimilhança dos fatos, por outro, essa descrição implica, igualmente, em um narrador que encara as personagens, fazendo com que o narratário seja posicionado diante delas. Cabe lembrar que, no excerto proposto, a focalização é interna sobre Thérèse.

A partir disso, Sartre (1947) acusou o romancista de fazer uso da “ambiguidade romanesca da terceira pessoa” a fim de obter efeitos de ordem ilusionista. O crítico aponta que a personagem é tratada ora como objeto da narrativa, ora como sujeito, pois, se no primeiro caso, o narrador se identifica com ela, compartilhando sua visão, no segundo, abandona-a e passa a observá-la de fora. Sua argumentação é fundamentada no fato de o pronome “ela” designar algo que se é visto por fora, não devendo ser empregado em situações em que o teor introspectivo do enunciado requereria a primeira pessoa, e exemplifica com o seguinte excerto do romance: “*Elle entendait avec stupeur résonner ses propres paroles.*”⁷⁰ (MAURIAC, 1935, p. 11), cuja expressão teria mais êxito se realizada na primeira pessoa: “*J’entendais avec stupeur résonner mes propres paroles.*”⁷¹ O crítico justifica a utilização do artifício, tido por ele como um modo de expressão bastante convencional, como uma maneira “[...] de ne pas demander au lecteur une complicité sans recours, pour recouvrir d’un glacis l’intimité vertigineuse du „Eu””⁷² (SARTRE, 1947, p. 50). Se, por um lado, o narratário mergulha no interior da personagem, por outro, o pronome “ela” sustenta a ilusão de distanciamento. Trata-se, portanto, de um ponto de vista sobre outro, que é privilegiado.

Sartre (1947) considera abusivo o uso dessa imprecisão para alternar entre os aspectos da personagem, pois não se atenta aos efeitos a serem atingidos por meio deste artifício, tão bem explicitado em seu ensaio. Uma narrativa em primeira pessoa limitaria a expressão da personagem à suspeita de amenizar tanto sua culpa quanto as consequências dos seus atos, além de não permitir conhecer a percepção do outro a respeito dela e da repercussão de suas

⁶⁹ “Thérèse apoiada à biblioteca, com os olhos entreabertos, desviava o rosto, tomada por uma alegria terrível que procurava sufocar.” (Tradução nossa)

⁷⁰ “Ouvia, com estupor, ressoar suas próprias palavras.” (Tradução nossa)

⁷¹ “Eu ouvia, com estupor, ressoar minhas próprias palavras.” (Tradução nossa)

⁷² “[...] de não pedir ao leitor uma cumplicidade sem recurso, para recobrir com verniz a intimidade vertiginosa do „Eu”.” (Tradução nossa)

atitudes. O mergulho na introspecção da personagem protagonista por meio da onisciência possibilita conhecê-la mais profundamente, ou tanto quanto o narrador prevê que se a conheça, porque, acima de tudo, a onisciência implica uma certa imparcialidade.

3.3 Alternância entre focalizações: justificativas no enredo

O romance é iniciado pelo narrador extradiegético-heterodiegético com focalização interna sobre a personagem protagonista Thérèse e que se configura, de antemão, como o centro de visão da narrativa, em que predominam os estados de discurso relatado e transposto. O discurso da narrativa é permeado, portanto, pelas marcas da focalização interna, que efetivam a introspecção: “*Thérèse se souvient [...]*”⁷³ (MAURIAC, 1935, p. 12), “*E pourtant elle était sûre d’avoir [...]*”⁷⁴ (MAURIAC, 1935, p. 14), “*[...] enfin avait elle cru [...]*”⁷⁵ (p. 15), “*[...] elle ne s’aurait pas doutée [...]*”⁷⁶ (MAURIAC, 1935, p. 15), “*[...] elle s’aurait rassurée sur [...]*”⁷⁷ (MAURIAC, 1935, p. 24), “*[...] songeait Thérèse*”⁷⁸ (MAURIAC, 1935, p. 27), “*Elle retrouvait un rôle, et tous les gestes oubliés lui revenait en mémoire [...]*”⁷⁹ (MAURIAC, 1935, p. 61), “*Persuadée d’avoir affaire à [...]*”⁸⁰ (MAURIAC, 1935, p. 88) “*[...] elle s’efforçait d’arrêter sa propre pensée [...]*”⁸¹ (MAURIAC, 1935, p. 106).

Durante a narração focalizada internamente, pelo respeito à verossimilhança, o narrador passa a desconhecer o que concerne ao pensamento das demais personagens, restringindo-se a saber o que a personagem sabe. Esse “desconhecimento” é expresso por meio de dúvidas e pela formulação de hipóteses: “*En vain s’habillait-elle de couleurs neutres, cherchait-elle une place dissimulée : dans son aspect, elle ne savait quoi attirait l’attention. Ou bien l’imaginait-elle peut-être ? Était-ce sa figure anxieuse, cette bouche serrée ?*”⁸² (MAURIAC, 1935, p. 13); “*Elle lui revenait, la préférerait aux autres... Quelle revanche ! Mais*

⁷³ “Thérèse se lembra [...]”. (Tradução nossa)

⁷⁴ “E, no entanto, ela tinha certeza de ter [...]”. (Tradução nossa)

⁷⁵ “[...] enfim, ela acreditara [...]”. (Tradução nossa)

⁷⁶ “[...] não duvidara [...]”. (Tradução nossa)

⁷⁷ “[...] assegurara-se de [...]”. (Tradução nossa)

⁷⁸ “[...] pensava Thérèse”. (Tradução nossa)

⁷⁹ “Encontrava um papel e todos os gestos esquecidos lhe voltavam à memória [...]”. (Tradução nossa)

⁸⁰ “Convencida de estar diante de [...]”. (Tradução nossa)

⁸¹ “[...] esforçava-se em parar o próprio pensamento [...]”. (Tradução nossa)

⁸² “Em vão, vestia-se com cores neutras, procurava um lugar dissimulado: em seu aspecto, não sabia o que atraía a atenção. Ou então o imaginava, talvez? Era sua expressão inquieta, essa boca cerrada?” (Tradução nossa)

Marie avait-elle en main toutes les pièces du procès de sa mère ? Que savait-elle exactement ? Bernard avait dû l'élclairer assez pour lui faire peur”⁸³ (MAURIAC, 1935, p. 26). Neste segundo exemplo, não se trata de um discurso direto, mas da coincidência da voz do narrador e da personagem, ao tratar de uma terceira pessoa.

De maneira geral, a alternância entre focalizações contempla, além da personagem principal, a consciência de Marie, Georges e três casos pontuais a serem averiguados, subsequentemente. A focalização sobre as outras personagens confere, muitas vezes, credibilidade à visão de Thérèse sobre o que ela pensa sobre eles, credibilidade esta estendida aos seus sentimentos. A primeira variação de focalização ocorre sobre Marie, sendo articulada pelo narrador, para criar o primeiro embate entre mãe e filha, em que a esta está prestes a descobrir, finalmente, o mistério que vagueia sobre Thérèse. Após Marie ser questionada sobre a opinião da família dos Filhot, com relação ao seu passado, a focalização interna abre espaço para uma varredura na memória da personagem: *“Elle parut embarrassée. **Oui, sans doute**, ils avaient fait souvent allusion à des événements que la jeune fille ne connaissait pas. [...] Mais le point de vue des gens de Saint-Clair et d'Argelouse n'intéressait pas Marie*”⁸⁴ (MAURIAC, 1935, p. 33, grifos nossos). Os advérbios de afirmação “*Oui*” e negação “*Non*”, recorrentes no romance, podem ser compreendidos como uma marca da fala/pensamento da personagem que são mantidas na transposição por meio do discurso indireto livre, no discurso da narrativa. Esse movimento de sim e não contribui para que o discurso incorpore a forma conflituosa da mente das personagens, principalmente de Thérèse. A partir desse excerto, verifica-se que o discurso na focalização interna é permeado, ainda, por expressões que indicam uma hipótese, como a locução adverbial “*sans doute*”. De acordo com Genette (2007, p. 209), “*on a souvent noté, depuis Spitzer, la fréquence de ces locutions modalisantes (peut-être, sans doute, comme si, sembler, paraître) qui permettent au narrateur de dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne.*”⁸⁵

⁸³ “Procurava-lhe, preferia-lhe aos outros... Que revanche! Mas Marie tinha em mãos todas as partes do processo de sua mãe? O que ela sabia exatamente? Bernard devia ter-lhe esclarecido o suficiente para lhe dar medo.” (Tradução nossa)

⁸⁴ “Pareceu confundida. Sim, sem dúvida, eles fizeram, com frequência, alusão a acontecimentos que a jovem não conhecia. [...] Mas o ponto de vista das pessoas de Saint-Clair e de Argelouse não interessava a Marie.” (Tradução nossa)

⁸⁵ “Notou-se, com frequência, desde Spitzer, a recorrência dessas locuções modalisantes (talvez, sem dúvida, como se, aparentar, parecer) que permite ao narrador dizer, hipoteticamente, o que ele não poderia afirmar sem sair da focalização interna.” (Tradução nossa)

Na segunda vez em que a focalização volta-se à Marie, a alternância decorre da provocação de Thérèse, que lhe pergunta se ela nunca recebera alguma carta anônima, após a filha ter lhe perguntado insistentemente sobre o mistério que pairava sobre o nome da mãe: “[...] *Mais je vois bien que je te donne des idées.../ Elle observait Marie, ce visage contracté, ce regard perdu... Oui, la **petite** avait eu, bien de fois, le sentiment que sa venue interrompait des propos [...]*”⁸⁶ (MAURIAC, 1935, p. 39, grifos nossos). O narrador introduz o mergulho na consciência de Marie, acarretando em uma analepse e, novamente, a transposição do pensamento da personagem é iniciada em forma de discurso indireto livre pelo “*Oui*”. Neste caso, como em muitos outros, a alternância ocorre de maneira sutil. O adjetivo “*petite*” é empregado para qualificar Marie, no entanto, a focalização está sobre ela, de forma que o adjetivo é um traço do discurso de Thérèse, incorporado pelo narrador que, ao identificar-se com a personagem, estabelece a mesma aproximação com Marie. No plano do conteúdo, essa variação de focalização contribui para a verossimilhança do enredo, uma vez que Thérèse não poderia ter acesso às lembranças da personagem Marie. Um pouco forçosamente por parte do narrador, Marie rememora, de maneira decorada, um artigo de jornal recortado, recebido anonimamente, discorrendo sobre os filhos de uma envenenadora. Trata-se de um artifício que explicita a focalização interna.

A visão de Marie, assim como a de Georges, traz consigo marcas do modo de pensar do vilarejo, mas cada um, à sua maneira, opõe-se a algumas concepções desse pensamento. A focalização sobre Marie corrobora a experiência da mãe, comprovando o quão sufocante é viver em Argelouse junto do pai, Bernard Desqueyroux, e de sua avó. Marie, apesar de pensar compreender a mãe, tem a vida prejudicada pelos rastros do crime cometido por ela. A garota não a suporta, na realidade: “*Il n’y avait pas que sa mère au monde !*”⁸⁷ (MAURIAC, 1935, p. 156). Essa aversão é intensificada, sobretudo, quando a garota descobre que o namorado a admira de uma maneira um pouco incomum. Ao contrário das pessoas de Argelouse e Saint-Clair, Marie tem a oportunidade de conhecer o “outro lado” de Thérèse: a sua lucidez e a sua generosidade, o que, por sua vez, é exposto antes pelo discurso direto entre ambas as personagens que pela focalização.

A focalização sobre Georges se faz necessária ao narrador por duas razões essenciais. A visão de Georges a respeito de Thérèse antes de se apaixonar por ela representa a “opinião”

⁸⁶ “- [...] Mas vejo, claramente, que estou lhe dando ideias.../ Observava Marie, esse rosto contraído, esse olhar perdido... Sim, a pequena tivera, muitas vezes, o sentimento que sua vinda interrompia conversas [...]”. (Tradução nossa)

⁸⁷ “Não havia apenas sua mãe no mundo.” (Tradução nossa)

dos landeses, fazendo-a presente mesmo em Paris, onde não há nenhuma “testemunha” que tenha tido conhecimento do crime: *“Il rougit, se rappelant qui était cette femme, et ce que le seul nom de Saint-Clair devait éveiller dans son esprit. Mais il ne parvenait pas à identifier avec Thérèse Desqueyroux la créature dont le regard pensif l’observait, derrière la voilette courte”*⁸⁸ (MAURIAC, 1935, p. 66). No entanto, o ponto de vista de Georges se complexifica pela contraposição da imagem de Thérèse, construída a partir do que ele havia ouvido falar, até então, à imagem recomposta a partir da sua observação pessoal. Seu ponto de vista também é responsável por assegurar uma visão outra, que não a de Thérèse, sobre Marie: *“Ah! Elle n’avait aucun besoin de l’en prier. Il n’insistait plus; il en tombait d’accord avec elle: une idiote fermée à ce monde où il souffrait et où elle ne pourrait jamais le suivre”*⁸⁹ (MAURIAC, 1935, p. 173). Por conseguinte, o caráter medíocre da jovem, já identificado pela mãe, como mostra o seguinte excerto: *“[...] Ce qui m’irrite chez Marie, c’est cette puissance d’illusion. [...]”*⁹⁰ (MAURIAC, 1935, p. 73), só poderia ser corroborado de maneira convincente pela revelação dos pensamentos de Georges. A alternância de focalização entre Thérèse e Georges é verificada, inclusive, na mesma sentença, quando uma informação apreendida, por meio de uma focalização externa, confirma o que é expresso pela interna, que por sua vez é confirmado pela focalização interna na personagem focalizada externamente: *“À ce moment, elle sentit son coeur. Ses mâchoires contractées, le front dur que lui donnait la souffrance persuadèrent le jeune homme qu’elle était furieuse de le revoir”*⁹¹ (MAURIAC, 1935, p. 78). O verbo “persuadir” comprova a introspecção de Georges, enquanto a de Thérèse é confirmada pela informação de que ela estava imbuída de uma fúria por revê-lo.

A focalização sobre Anna é verificada apenas em dois momentos. O primeiro, trata-se do início dos delírios de Thérèse, em que esta surpreende a empregada e a síndica conversando, evidentemente, sobre o seu estranho comportamento, sobre a sua suspeita de tudo e de todos, inclusive dos menores e mais insignificantes comportamentos. Thérèse, pretextando saber se o jantar já seria servido, vai até elas com o intuito de vigiá-las. A síndica

⁸⁸ “Enrubesceu, lembrando-se quem era esta mulher, e o que o simples nome de Saint-Clair devia despertar em seu espírito. Mas ele não conseguia identificar com Thérèse Desqueyroux, a criatura da qual o olhar pensativo o observava, atrás do pequeno véu.” (Tradução nossa)

⁸⁹ “Ah! Ela não tinha nenhuma necessidade de lhe pedir. Não insistia mais; concordava com ela: uma idiota restrita a esse mundo em que ele sofria e onde ela não poderia jamais segui-lo.” (Tradução nossa)

⁹⁰ “[...] O que me irrita em Marie é esse poder de ilusão. [...]” (Tradução nossa)

⁹¹ “Nesse momento, sentia seu coração bater. Suas mandíbulas contraídas, a testa rijá oriundas do seu sofrimento, convenceram o jovem rapaz de seu furor em revê-lo.” (Tradução nossa)

retira-se, ao que segue a focalização sobre Anna: “*Anna s’affaire autour du fourneau, sent peser sur elle ce regard redoutable, n’ose se retourner*”⁹² (MAURIAC, 1935, p. 142). A introspecção desta personagem, evidenciando o sentimento de medo, justifica-se à medida que contribui para reforçar o clima tenso entre ambas, ao mesmo tempo que reforça o distúrbio psicológico de Thérèse, cujo olhar desconfiado é percebido pela empregada como um “olhar temível”. No segundo momento, o estado de Thérèse se agravava e os pensamentos de Anna são revelados, após sua patroa tê-la surpreendido com seu namorado, à noite em sua casa, o que foi compreendido por Thérèse como um espião da polícia, auxiliado pela empregada para vigiá-la: “*Anna comprit qu’il était maintenant, pour sa maîtresse, de l’autre côté de la barricade, confondue avec ses pires ennemis [...]*”⁹³ (MAURIAC, 1935, p. 147). Novamente, trata-se de um reforço para confirmar a loucura de Thérèse. Aliás, durante todo o capítulo IX, em que esse distúrbio se manifesta, há poucos momentos em que o narrador onisciente faz uso do conhecimento para além da consciência de Thérèse; na maior parte do tempo, tudo é visto pelo seu delírio, ao ponto de se questionar se a loucura não seria resultado da focalização interna sobre a personagem, em seu estado mais puro ou uma construção narrativa.

Outra personagem a ter os pensamentos revelados é Bernard. No décimo primeiro capítulo do livro, quando Thérèse retorna a Saint-Clair, a forma encontrada pelo narrador de “descrever” esse homem, passados quinze anos, é focalizando a sua consciência: “*Bernard au volant se réjouissait de n’avoir rien eu à dire. S’expliquer, et même simplement s’exprimer, lui faisait de plus en plus horreur. Paresse ou impuissance, c’était devenu chez lui une passion. [...] Il était content que Thérèse fût là sans qu’il ait eu à ouvrir la bouche*”⁹⁴ (MAURIAC, 1935, p. 163). Apesar e em decorrência da presença de um comentário do narrador onisciente, no trecho destacado, essa revelação da interioridade de Bernard permite, ao narratário de *Thérèse Desqueyroux*, perceber que ele em nada mudara. Trata-se da mesma personagem tipificada, vazia e egoísta. Por outro lado, a focalização sobre Bernard pode ser, igualmente, considerada como uma focalização sobre Thérèse que o analisa, logo estabelece-se uma *mise-en-âbime* entre consciências: Bernard é interpretado por Thérèse, que é revelada pelo narrador heterodiegético.

⁹² “Anna, atarefada com o forno, sente pesar sobre ela esse olhar temível, não ousa retornar-se.” (Tradução nossa)

⁹³ “Anna compreendeu que estava agora, para sua patroa, do outro lado da barricada, confundida com seus piores inimigos [...]”. (Tradução nossa)

⁹⁴ “Bernard no volante, regozijava-se de não ter tido nada a dizer. Explicar-se, e mesmo exprimir-se simplesmente, fazia-lhe cada vez mais horror. Preguiça ou impotência tinha se tornado nele uma paixão. [...] Estava contente que Thérèse estivesse ali sem que tivesse precisado abrir a boca.” (Tradução nossa)

A focalização interna é flagrada, inclusive, em uma personagem secundária que aparece apenas uma única vez na narrativa. Quando Marie retorna à Paris, após ter recebido uma carta de Georges e tê-lo procurado em seu hotel, descobre que ele se mudara sem deixar endereço, por meio do funcionário do hotel cujo pensamento é focalizado. Esta focalização é empregada para obter um efeito de ironia com relação ao desespero de Marie, acentuando seu comportamento um tanto infantil: “*Il [l’employé] aurait été plus avare de renseignements si l’expression de Marie ne l’avait amusé. Mais ça valait le coup de voir la tête qu’il allait faire, la poule*”⁹⁵ (MAURIAC, 1935, p. 157, grifo nosso). A ironia é obtida, sobretudo, com o emprego do substantivo adjetivado “*poule*”, proveniente do pensamento do funcionário, transposto em forma de discurso indireto livre. A intimidade encerrada na carga semântica desse adjetivo, não existente neste contexto, denota uma espécie de compaixão sentida com relação à garota, diante de sua ingenuidade. Entretanto, o período iniciado em “*mais*” pode ser tanto o discurso transposto do pensamento do funcionário, quanto, se considerarmos a alternância de ponto de vista, um comentário do narrador, por meio da focalização zero.

3.3.1 A função psicológica do narrador

A focalização interna compreende, segundo Genette (2007), uma função psicológica, pela qual a interioridade do outro é revelada. Essa revelação é desencadeada por elementos que conferem à personalidade das personagens qualquer coisa de misterioso e ambíguo, justamente porque permanecem encobertos. No romance, tanto as personagens mais relevantes como Marie e Georges, quanto as secundárias como Anna, Mondoux e Bernard se fazem conhecer a partir da perspectiva da personagem Thérèse. Em outros casos, esta conclui e deduz pensamentos das outras personagens a partir de seus gestos e atitudes. Logo, trata-se de uma forma hipotética de depreender a psicologia do outro. Por exemplo, quando Anna, a empregada, encontra o quarto de visitas em desordem, uma garrafa de champagne aberta e trata Thérèse com desprezo, por pensar que ela se diverte com algum homem, enquanto finge estar doente: “*Le respect qu’il inspirait à Anna, cette sorte de déférence craintive et parfois presque tendre, c’était sa part à elle. La servante avait dû entendre bien de ragots, pour que*

⁹⁵ “Ele [o empregado] teria sido mais avaro de informações se a expressão de Marie não o tivesse divertido. Mas, valia a pena ver a expressão que ia fazer esse chuchuzinho.” (Tradução nossa)

sa confiance eût cédé si vite, au premier soupçon...”⁹⁶ (MAURIAC, 1935, p. 49, grifo nosso). Outro episódio ocorre quando do reencontro com Marie, em que Thérèse conclui: “*Pressée des mêmes contraintes que sa mère avait subies, elle avait étouffé dans la même cage... Et maintenant, l’enfant se croit solidaire de cette femme évadée ; sans même les connaître, elle entre dans toutes ses raisons et non seulement lui trouve des excuses, mais l’approuve*”⁹⁷ (MAURIAC, 1935, p. 24, grifo nosso). A personalidade de Marie é inferida, ainda, ao dizer a sua mãe: “*„Eh bien ! le beau malheur ! je travaillerai...” Ils voudraient que je gémisses avec eux. Ils ne comprennent pas que j’accepte mon époque*”⁹⁸, Thérèse deduz: “*Ce mot-là n’est pas d’une petite fille, songeait Thérèse. Elle répète ce qu’elle a entendu dire par une amie plus âgée, peut-être, ou par un garçon ?*”⁹⁹ (MAURIAC, 1935, p. 27, grifo nosso), fazendo com que o narratário construa a imagem de Marie sob o cunho da imaturidade. Quanto a Mondoux, amigo de Georges, Thérèse descreve sua personalidade, antes mesmo de conhecê-lo: “*Thérèse demanda: „Qui est Mondoux?” Mais elle savait d’avance qui était Mondoux: le type prodigieux que connaissent toujours les garçons de cet âge, l’ami qui a tout lu, qui peut déchiffrer n’importe quelle partition, qui a une mystique ; [...] et que d’avance la femme déteste*”¹⁰⁰ (MAURIAC, 1935, p. 82, grifo nosso). No seu primeiro encontro com Georges, a protagonista deduz o estado psicológico do jovem, a partir do comportamento esperado por todos os que já ouviram falar do crime por ela cometido, bem como a partir da expressão do rosto dele: “*[...] elle savait ce qui apparaissait sur les figures des gens de Saint-Clair et d’Argelouse au simple énoncé de son nom: une curiosité avide. C’était bien ce qu’exprimait ce visage [...] abaissé vers elle. Elle y lut aussi une inquiétude, une méfiance [...]*”¹⁰¹

⁹⁶ “O respeito que inspirava em Anna esse tipo de deferência temida, e às vezes quase terna, era a parte que lhe pertencia. A empregada devia ter ouvido muitas fofocas, para que sua confiança tivesse cedido tão rápido na primeira suspeita...” (Tradução nossa)

⁹⁷ “Pressionada pelas mesmas limitações que sua mãe fora submetida, sufocara na mesma jaula... E agora, a criança julga-se solidária a esta mulher evadida; sem mesmo conhecê-los, envolve-se em todos seus motivos e não apenas lhe encontra desculpas, mas a aprova.” (Tradução nossa)

⁹⁸ “„E então! Há males que vem pra bem! Trabalharei, portanto...” Queriam que eu padecesse com eles. Não compreendem que aceito minha época.” (Tradução nossa)

⁹⁹ “Esse discurso não é de uma garota, pensava Thérèse. Repete o que ouviu dizer por uma amiga mais velha, talvez, ou então por um rapaz? (Tradução nossa)

¹⁰⁰ “Thérèse perguntou: „Quem é Mondoux?” Mas sabia de antemão quem era Mondoux: o tipo prodigioso que os rapazes dessa idade sempre conhecem, o amigo que leu de tudo, que pode decifrar qualquer partição, que tem uma mística; [...], e que de antemão as mulheres detestam.” (Tradução nossa)

¹⁰¹ “[...] ela sabia o que transparecia nas expressões das pessoas de Saint-Clair e de Argelouse, ao simples enunciar do seu nome: uma curiosidade ávida. Era exatamente o que exprimia esse rosto [...] inclinado em sua direção. Nele, leu também uma inquietude, uma desconfiança [...]”. (Tradução nossa)

(MAURIAC, 1935, p. 64, grifo nosso). Em outro momento, em que já identificara suas manias, interpreta as impressões que o jovem deseja causar, a partir delas: “[...] *cette manie de souffler et de s’essuyer le front, à la fois pour se donner une contenance et pour montrer l’effort que lui coûtait son exactitude*”¹⁰² (MAURIAC, 1935, p. 96). No que concerne à Bernard, nos seus últimos dias de vida, Thérèse percebe nele a mesma impaciência por ela, outrora, sentida: “*Elle avait manqué son coup, et il était là encore... C’était elle qui mourait et lui qui la regardait mourir, avec **cette même impatience** que ce fût fini qui la possédait, quinze années plus tôt*”¹⁰³ (MAURIAC, 1935, p. 183, grifo nosso).

A focalização interna sobre a protagonista assegura, ainda, a visão que ela teve de si mesma pela visão do outro: “*Oui, en plein coeur; de sorte que l’angasse physique l’occupa d’abord tout entière; une grimace contracta ses traits où Georges **crut** lire une expression de fureur*”¹⁰⁴ (MAURIAC, 1935, p. 99, grifo nosso). O respeito à liberdade da personagem é resguardada pelo verbo “acreditar”, uma vez que se trata de uma focalização externa sobre Georges, a partir da focalização interna sobre Thérèse. No entanto, não há nenhum advérbio exprimindo que também se trata de uma suposição por parte da última. A variação da focalização se configura, igualmente, como um instrumento refletor do discurso. Quando se trata de “interpretar” Thérèse, o foco é voltado sobre Georges, por exemplo, e Thérèse, por quem se vê, passa a ser vista: “*Il se réjouit de ce que Thérèse s’exprimait d’un ton aussi détaché: en vérité, ce n’était pas une mère comme une autre. Elle comprenait tout*”¹⁰⁵ (MAURIAC, 1935, p. 80).

3.4 A nuance narrativa: cúmplice/testemunha

3.4.1 Focalização zero: a testemunha atenta

Levando-se em consideração que se trata de uma narrativa cuja focalização é variável, o narrador onisciente, por vezes, não focaliza o discurso, denotando a focalização zero por

¹⁰² “[...] essa mania de soprar e de se enxugar a testa ao mesmo tempo, para manter a compostura e para mostrar o esforço que lhe custa sua exatidão.” (Tradução nossa)

¹⁰³ “Não acertara seu golpe e ele estava ali ainda... Era ela quem morria e ele quem a via morrer, com essa mesma impaciência de que tudo estivesse terminado, que a possuía quinze anos antes.” (Tradução nossa)

¹⁰⁴ “Sim, em cheio no coração; de modo que a angústia física a ocupa em um primeiro momento, inteiramente; uma careta contraíu seus traços pelos quais Georges acreditou ler uma expressão de furor.” (Tradução nossa)

¹⁰⁵ “Alegrava-se que Thérèse se exprimisse de um tom tão desinteressado: na verdade, não era uma mãe como qualquer outra. Ela compreendia tudo.” (Tradução nossa)

meio de expressões, tais como “*ce fut alors*” e “*voici que*”: “*Ce fut alors, à la minute précise où elle songeait [...]*”¹⁰⁶ (MAURIAC, 1935, p. 18); “*Mais maintenant voici qu’elle est sortie de cette nuit*”¹⁰⁷ (MAURIAC, 1935, p. 116). Essas expressões neutras, herdadas da narrativa tradicional, estão voltadas à univocidade, mas aparecem apenas nesses dois casos no romance.

Nas passagens não-focalizadas o julgamento ou apreciação do narrador heterodiegético é efetivo. O seu ponto de vista manifestado por meio de adjetivos, muitas vezes dá origem a oxímoros, como nesta situação: “*Elle entendit sonner neuf heures. Il fallait gagner un peu de temps encore, car il était trop tôt pour avaler le cachet qui lui assurerait quelques heures de sommeil. Non que ce fût dans les habitudes de cette désespérée prudente, mais ce soir, elle ne pouvait se refuser ce secours*”¹⁰⁸ (MAURIAC, 1935, p. 16-17, grifo nosso). No excerto, a focalização zero intercala a interna sobre a personagem Thérèse. Trata-se do primeiro momento de choque no romance, pois o narratário que estava embalado na consciência da personagem é levado a encará-la “de frente” como uma “desesperada prudente”. A locução adjetiva apresenta um tom pejorativo, ao mesmo tempo que marca uma forma de expressão eufêmica. No que concerne à variação da focalização, apesar do emprego do adjetivo, é realizada na mesma frase de maneira tão rápida e discreta, que chega a ser quase inapreensível. Tal procedimento se justifica porque, segundo Genette (2007, p. 196):

*La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une oeuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref. D'autre part, la distinction entre les différents points de vue n'est pas toujours aussi nette que la seule considération des types purs pourrait le faire croire.*¹⁰⁹

O narrador heterodiegético alterna livremente entre a focalização zero e a interna, proporcionando uma visão de dentro e de fora da personagem: “*Mais Thérèse la [Marie] regardait, sans plus rien dire, dans l'attente du coup. La fixité de ses yeux était insoutenable. Un truc encore: cette façon de dévisager les gens*”¹¹⁰ (MAURIAC, 1935, p. 152). Nesta

¹⁰⁶ “Foi, então, que no minuto exato em que ela pensava [...]” (Tradução nossa)

¹⁰⁷ “Mas agora, eis que deixou esta noite.” (Tradução nossa)

¹⁰⁸ “Ouviu tocar nove horas. Precisava ainda matar o tempo, pois era muito cedo para tomar o comprimido que lhe garantiria algumas horas de sono. Não que isso pertencesse aos hábitos desta desesperada prudente, mas essa noite não podia abrir mão desse socorro.” (Tradução nossa)

¹⁰⁹ A fórmula da focalização não se mantém nem sempre em toda a obra, mas antes, em um segmento narrativo determinado, que pode ser muito breve. Por outro lado, a distinção entre os diferentes pontos de vista não é, na maioria das vezes, tão clara como a consideração isolada dos tipos puros poderia levar a crer. (Tradução nossa)

¹¹⁰ “Mas Thérèse a [Marie] olhava sem mais nada a dizer, esperando o golpe. A fixidez dos seus olhos era insustentável. Outra artimanha: essa forma de encarar as pessoas.” (Tradução nossa)

passagem, além de qualificar a fixidez do olhar de Thérèse como “insustentável”, posicionando-se diante dela, apresenta esse traço de sua personalidade como sendo uma astúcia. Em outras palavras, apesar do distanciamento do narrador, há um envolvimento com a personagem principal, que é descrita, muitas vezes, com grande atenção para detalhes concretos, como o tom da voz, que menos dizem sobre sua aparência que sobre sua psicologia: “*Elle était sûre d’avoir découvert l’endroit où il fallait frapper son ennemi: elle le sentait souffrir avec une jouissance profonde. Et plus venimeuses étaient les paroles qui montaient à ses lèvres, sans effort, d’un flot continu, plus sa voix prenait de suavité*”¹¹¹ (MAURIAC, 1935, p. 136).

Outro momento a ser destacado em que a focalização zero abre espaço para comentários do narrador é verificado a partir do seguinte trecho: “*Il n’en faut pas beaucoup à l’espérance pour reprendre dans un jeune coeur. C’était **absurde**, et pourtant Marie ne pleurait plus et se serrait contre sa mère. Ainsi demeurèrent-elles un long moment*”¹¹² (MAURIAC, 1935, p. 159, grifo nosso). Este comentário descritivo segue uma cena em que Thérèse assegura à filha que o namorado iria procurá-la novamente. Nele, há apenas a voz do narrador onisciente, logo o adjetivo expressa o seu ponto de vista, confirmando, neste caso, uma intervenção para reforçar a identificação entre mãe e filha, reconciliadas na dor, tendo em vista que no diálogo que antecede o comentário, Marie diz à Thérèse: “- *Maman, qu’est-ce que nous avons fait pour tant souffrir ?*”¹¹³ (MAURIAC, 1935, p. 159). A admiração expressa pelo narrador, por outro lado, remete ao frágil instinto materno de Thérèse tão explorado em *Thérèse Desqueyroux*, de modo a não se perder de vista o passado da personagem. O que há de obscuro nesse instinto é aprofundado pelo narrador em *La fin de la nuit*.

Outro tipo de intervenção do narrador, a ser destacada, caracteriza-se por fazer com que o narratário saiba mais que as próprias personagens entre si. Ela se dá, de maneira particular, por meio do emprego dos parênteses, bastante característico da escrita de Mauriac. Para além dos usos objetivos desses sinais de pontuação, a serem explicitados subsequentemente, os parênteses se configuram como o meio pelo qual o aparte do narrador intervém: “*Elle [Marie] balbutia, dans les larmes (**et elle mentait**) : / - Je ne pleure pas à*

¹¹¹ “Tinha certeza de haver descoberto o lugar onde era necessário atingir o inimigo: sentia-o sofrer com um gozo profundo. E quanto mais venenosas eram as palavras que emergiam aos seus lábios, sem esforço por um jorro contínuo, mais sua voz era tomada de suavidade.” (Tradução nossa)

¹¹² “Não é preciso muito à esperança para que se reavive em um jovem coração. Era absurdo e, no entanto, Marie não chorava mais abraçando-se à mãe. Assim permaneceram por um longo momento.” (Tradução nossa)

¹¹³ “- Mamãe, o que nos fizemos para sofrer tanto?” (Tradução nossa)

*cause de vous. [de Georges]”*¹¹⁴ (MAURIAC, 1935, p. 169, grifo nosso). Nesta passagem, Marie chora, de fato, para chamar a atenção de Georges, sensibilizando-o a ficar com ela, mas justifica suas lágrimas em razão do estado terminal da mãe. O narrador, alguns parágrafos abaixo, retoma, ironicamente o parênteses e não há ambiguidade de vozes em função da focalização zero: “*Sa mère n’était pas plus perdue ce jour-là que les jours précédents où Marie avait les yeux secs, mangeait avec appétit, lisait le journal, pensait à ce que serait sa vie après la mort de Thérèse. Elle s’essuya les yeux. Il ne fallait pas ennuyer Georges qui, par convenance **sans doute**, ne sifflait plus*”¹¹⁵ (MAURIAC, 1935, p. 169, grifo nosso). Há, portanto, um desmascaramento de Marie, que, todavia, não é compartilhado com Georges. Ao final do excerto, a voz onisciente compreende informações que implicam a focalização interna sobre Marie, uma vez que é revelada a sua preocupação em não aborrecer o namorado, bem como a sua interpretação da atitude dele em parar de assoviar, por educação. Essa mesma informação pode, ainda, não se tratar de um pensamento de Marie, mas de um comentário do narrador se considerarmos o trecho “*qui, par convenance sans doute, ne sifflait plus*”, uma nova intervenção.

A focalização zero é evidenciada, outrossim, ao intermediar a variação de focalizações internas, como neste episódio, em que a focalização sobre Georges é alternada para Marie. O trecho não-focalizado destaca-se, sublinhado:

*[...] il en tombait d’accord avec elle : une idiote fermée à ce monde où il souffrait et où elle ne pourrait jamais le suivre. Du moins détenait-elle l’autre part que sa mère n’avait pas ; elle songeait qu’il est tout de même beau d’avoir dix-sept ans, de pouvoir se blottir contre un être aimé... Elle s’assit sur le tas de brandes ; et sa main caressait le front de Georges, ses tempes, ses joues **mal** rasées. Sans doute, la prenait-il pour une petite fille avide. [...] Elle aurait tout donné pour être digne de le rejoindre là où sa mère avait pénétré sans effort...*¹¹⁶ (MAURIAC, 1935, p. 173, grifo nosso).

O emprego do advérbio “*mal*”, qualificando a barba de Georges, denota uma observação atenta do narrador com relação a suas personagens, que não se contenta em apenas descrever a ação. Essa caracterização sutil pode implicar, inclusive, em um interesse em

¹¹⁴ “Ela [Marie] balbuciava, em lágrimas (e mentia):/ - Não choro por sua causa. [de Georges]” (Tradução nossa)

¹¹⁵ “Sua mãe não estava mais perdida naquele dia que em todos os outros precedentes, em que Marie tinha os olhos secos, comia com apetite, lia o jornal, pensava o que seria de sua vida depois da morte de Thérèse. Enxugava-se os olhos. Não devia aborrecer Georges, que provavelmente por conveniência não assoviava mais.” (Tradução nossa)

¹¹⁶ [...] concordava com ela: uma idiota restrita a esse mundo em que ele sofria e onde ela não poderia jamais segui-lo. Ao menos, ela detinha a outra parte que sua mãe não tinha; pensava que era, de todo modo, belo ter dezessete anos, poder se aconchegar no ser amado... Sentou-se no monte de galhos; e sua mão acariciava a testa de Georges, suas têmporas, seu rosto mal barbeado. Sem dúvida, ele a considerava uma garota ávida. [...] Teria dado tudo para ser digna de encontrá-lo lá, onde sua mãe penetrara sem esforço...” (Tradução nossa)

expressar um traço da personalidade de Georges, visto ser a segunda vez que essa característica física é avultada; a primeira ocorreu quando do primeiro encontro com Thérèse em que o jovem se desculpa por não ter a barba feita.

Na sequência, esse episódio segue focalizado em Marie e, posteriormente, o narrador onisciente intervém novamente: “*Pauvre Marie ! qu’allait-elle imaginer ? Elle cache sa figure entre l’épaule et le cou du garçon, les bras noués **étroitement** autour de lui, et demeura ainsi un **assez** long temps. Ô repos ! il semblait l’accueillir **enfin** ; elle sentait son souffle*”¹¹⁷ (MAURIAC, 1935, p. 173, grifo nosso). Verificam-se, novamente, pelas palavras destacadas, marcas apreciativas/depreciativas deixadas pelo narrador que vão além da onisciência, ao qualificar Marie como “*pauvre*”, marcando o grande abismo que existe entre a personalidade dela e de sua mãe; mensurar o modo e o tempo do abraço de Marie em Georges e evidenciar a diferença e a distância do casal, por meio do “*enfin*”, que encerra, inclusive, na satisfação de Marie, algo da insatisfação de Georges. Outro momento em que a focalização zero faz entrever comentários do narrador onisciente é ilustrado por esta passagem: “*Comme Thérèse disait, **sans fausse humilité**, mais non plus sans **avoir l’air** de lui donner une leçon: „Vous me permettez de m’asseoir ?” il lui demanda pardon **gauchement** et poussa vers elle le fauteuil [...]*”¹¹⁸ (MAURIAC, 1935, p. 64, grifos nossos). As expressões destacadas salientam mais um comportamento psicológico do que descrevem a cena. Até mesmo quando o narrador se limita ao exterior das personagens, ele acaba por revelar algo da interioridade de cada um deles.

O adjetivo dentro de um discurso narrativizado, pouco frequente no romance, é o traço mais evidente de que houve uma alternância entre a focalização interna para a zero. Outro exemplo de fronteira de focalizações consta da leitura mais profunda que o narrador onisciente poderia fazer na consciência da personagem, que é se aventurar no seu inconsciente: “*Elle coula à pic aux dernières profondeurs du sommeil, et rien de ce qui s’était passé dans cette soirée ne lui revint en songe; aucune parole prononcée ne jaillit du fond de sa conscience. La nature comblait de repos cette **bête** recrutée. Dans la pièce voisine, un tison rougeoyait encore*”¹¹⁹ (MAURIAC, 1935, p. 47, grifo nosso). O adjetivo “*bête*”, neste caso,

¹¹⁷ “Pobre Marie! O que ia imaginar? Escondeu seu rosto entre o ombro e o pescoço do rapaz, os braços atados, estreitamente ao redor dele, e permaneceu assim por um tempo, suficientemente longo. Oh repouso! Parecia acolhê-la, finalmente; ela sentia sua respiração.” (Tradução nossa)

¹¹⁸ “Como dizia Thérèse sem falsa modéstia, mas não mais sem o ar de lhe dar uma lição: „Permita-me que me sente?” Ele lhe pediu desculpas desajeitadamente, e empurrou para ela a poltrona [...]”. (Tradução nossa)

¹¹⁹ “Mal imergiu nas profundezas do sono e nada do que se passara nesta noite lhe retornava em sonho; nenhuma palavra pronunciada irrompeu do fundo de sua consciência. A natureza regozijava com repouso essa fera exausta. No cômodo ao lado, uma brasa enrubescia ainda.” (Tradução nossa)

não contribui, necessariamente, para um julgamento, mas acentua o caráter desumano da vida da personagem, tendo esta atravessado um dia difícil, em que, mais uma vez em sua vida, foi necessário prestar contas do seu crime.

Em um único momento no romance, o julgamento, feito por meio da focalização zero, é corroborado e pode ser comprovado pela subsequente focalização interna em outra personagem: “- *Tu apprends ton métier de garde-malade. Tu apprends la patience. Il faudra être très patiente avec lui./ N'aurait-ce pas une **démence** qui parlait ainsi ? Bien que Marie le sût, elle se remémorait cette parole, ce matin-là*”¹²⁰ (MAURIAC, 1935, p. 167, grifo nosso). Esta passagem, em forma de discurso direto, segue a fala de Thérèse, a qual é qualificada pelo narrador onisciente e lembrada por Marie. É inegável que a pergunta apresenta ambiguidade, podendo tanto ter sido formulada pelo narrador onisciente, quanto pela personagem, revelada por meio da focalização interna. Contudo, o fato de o narrador afirmar “ainda que Marie o soubesse”, demonstrando que Marie já tinha previamente essa opinião, potencializa o fato de a pergunta poder ter sido formulada apenas pelo narrador.

Um dos momentos em que a voz do narrador onisciente ressoa, mesmo sem posicionar-se quanto ao episódio narrado, situa-se ao final do nono capítulo.

Thérèse ne doutait pas d'être le point de mire, au centre d'un complot immense et secret... Comment aurait-elle su qu'il n'y avait pas, à cette heure, dans le monde entier, une seule pensée qui lui fût dédiée, qu'il n'existait pas une créature humaine, durant cette nuit, pour se soucier de Thérèse Desqueyroux ? Rien que la concernât... Rien : sauf une lettre qui avait été écrite à cinq heures, mise à la poste rue de Rennes, et qui maintenant était emportée vers Bordeaux. Une lettre adressée à sa fille: Mademoiselle Marie Desqueyroux, Saint-Clair, Gironde. Adresse tracée d'une écriture plus ferme que d'habitude : Georges Filhot avait barré le t de Saint-Clair, et souligné Gironde. Il avait jeté cette enveloppe à la boîte dans un sentiment de bonheur et de délivrance. Chaque phrase avait été revue et corrigée par Mondoux. Il ne lui restait plus maintenant qu'à se boucher les oreilles pour ne pas entendre crier Marie. Comme disait Mondoux, les plus mauvais bourreaux sont ceux qui ont bon coeur, et sous prétexte d'attendrissement donnent douze coups de hache lorsqu'un seul suffit. À ce point de vue, la dernière phrase toute entière de Mondoux, semblait parfaite à Georges Filhot: [...] (MAURIAC, 1935, p. 148).¹²¹

¹²⁰ “- Você está aprendendo o trabalho de enfermeira. Está aprendendo a paciência. Sera preciso ser muito paciente com ele./ Não era uma demente que falava assim? Ainda que Marie o soubesse, lembrava essas palavras naquela manhã.” (Tradução nossa)

¹²¹ Thérèse não duvidava ser o alvo no centro de um complot imenso e secreto... Como soubera que não havia, naquela hora, no mundo inteiro, um só pensamento que lhe fosse dedicado, que não existia uma criatura humana, durante essa noite, para se preocupar com Thérèse Desqueyroux? Nada que lhe dissesse respeito... Nada: exceto uma carta que fora escrita às cinco horas colocada no correio à rua de Rennes, e que agora era levada em direção a Bordeaux. Uma carta endereçada à sua filha: Senhorita Marie Desqueyroux, Saint-Clair, Gironde. Endereço traçado por uma letra mais firme que de costume: Georges Filhot riscara o t de Saint-Clair e sublinhara Gironde. Jogara esse envelope na caixa com um sentimento de felicidade e libertação. Cada frase fora revista e corrigida por Mondoux. Agora, restava-lhe apenas tampar as orelhas para não ouvir Marie

Este excerto é iniciado pela focalização interna sobre Thérèse, que é alternada para a focalização zero, alternada, por fim, para a focalização interna sobre Georges. Na passagem da primeira focalização à segunda verifica-se a interrogação que, assim como em vários momentos do romance, atua intermediando uma focalização e outra (interna e zero), justamente porque é demarcada pela ambiguidade. Enquanto, por meio da focalização interna sobre Thérèse o narrador se pergunta como ela poderia saber se havia algum pensamento que lhe fosse dedicado naquele momento, por meio da focalização zero, ele informa que a única coisa que concerne à personagem é uma carta dirigida à Marie, por Georges. A voz do narrador é amplificada pela estratégia narrativa utilizada: suspense, seguido de uma enumeração de detalhes. Todos os detalhes do envio, assim como a fala habitual de Mondoux, só poderiam ser conhecidos pela onisciência e se apresentam como as informações mais distantes do conhecimento de Thérèse na cena. O narrador dá um salto do interior da consciência da personagem para um acontecimento passado: a escrita e envio da carta. A mudança para a introspecção de Georges, por sua vez, é realizada com muita discrição, exatamente por fazer uso da expressão “é necessário”, que pode tanto ser um comentário do narrador, quanto a transposição indireta do pensamento da personagem: “*Il ne **me** restait plus maintenant qu’à **me** boucher les oreilles pour ne pas entendre crier Marie.*” A focalização sobre Georges é evidenciada pela “citação” de Mondoux, uma vez que ela implica no conhecimento e convivência com o jovem rapaz.

Em outras situações, a narrativa pode dar a impressão de não estar focalizada, quando o narrador demonstra saber mais do que a personagem, efetivando, imediatamente, a focalização interna em outra personagem para comprovar esse desconhecimento. A variação de focalização entre as personagens permite mostrar, claramente, o que as personagens desconhecem entre si, o que não é possível depreender, nem mesmo, a partir de um gesto, de uma expressão ou de um silêncio. Sendo assim, como poderia o narrador saber o que a personagem desconhece se não estiver mergulhado em sua consciência? No final do romance, Thérèse já está em Saint-Clair aos cuidados da filha, que acaba de acompanhar o namorado até à porta após uma visita à Thérèse, e retorna ao quarto: “*Thérèse ne déchiffrait rien sur cette face renversée et ne savait pas que la jeune fille pensait: „**J**e ne ferai pas, dans toute ma vie, la moitié du chemin que cette vieille femme vient de parcourir en quelques jours...*

gritar. Como dizia Mondoux, os piores carrascos são aqueles que tiveram bom coração e, sob pretexto de enternecimento, dão doze golpes de machado quando um único bastaria. Sob esse ponto de vista, a última frase inteira de Mondoux parecia perfeita a Georges Filhot: [...]. (Tradução nossa)

[...]”¹²² (MAURIAC, 1935, p. 181). E, o narrador acrescenta: “*Thérèse était bien loin d’imaginer que son enfant pût nourrir une telle racune. Si elle l’avait su, en aurait-elle éprouvé de la peine ? de la joie ? Elle-même n’aurait su dire la réponse qu’elle espérait en demandant tout à coup : / - Tu es heureuse, Marie ?*”¹²³ (MAURIAC, 1935, p. 181). O narrador heterodiegético, dispondo de um conhecimento mais amplo, ocupa-se, inclusive, a questionar os possíveis estados de alma da personagem, se ela dispusesse do mesmo conhecimento. O desconhecimento é flagrado também entre Marie e Georges: “*Elle ne savait pas que le garçon avait menti : le mystère de Thérèse le passionnait, sans que Marie y fût pour rien*”¹²⁴ (MAURIAC, 1935, p. 79). A demarcação do conhecimento entre as personagens explicita a relação psicológica existente entre o eu e o outro.

O narrador heterodiegético, por vezes, faz uso da voz das personagens para reforçar o próprio discurso. Por meio do diálogo o narrador transfere a narração a outro elemento narrativo, de maneira que a fala da personagem substitui a sua voz. Trata-se de um dos usos do narrador elencado por Fernandes (1996). Uma situação a ser destacada é o encontro entre Marie e Georges, com o qual Marie percebe um interesse do namorado pela mãe, tendo Georges retornado a Saint-Clair para as férias de natal.

*Et voici que, pour la première fois, il s’animait à ses yeux, il vivait./ Pourtant elle n’arrêtait pas sa pensée à une trahison de sa mère. Marie avait dix-sept-ans : comment eût-elle pu imaginer que ce jeune homme avait ressenti un intérêt de coeur pour cette vieille femme folle? Car, en vérité, elle avait toujours été démente... Et soudain, la jeune fille déclara, d’une voix sèche : / - D’ailleurs, elle a toujours été folle. Nous l’avons toujours connue ainsi. C’est une déséquilibrée, - dangereuse, nous sommes payés pour le savoir*¹²⁵ (MAURIAC, 1935, p. 170-171).

Neste excerto, verifica-se, inicialmente, a focalização sobre Marie, seguida da focalização zero, evidenciando o fato da jovem ser, suficientemente, ingênua para supor que o namorado e sua mãe pudessem sentir algo um pelo outro. Todavia, o que deve ser destacado é o julgamento do narrador pelo emprego do adjetivo “demente” para qualificar Thérèse.

¹²² “Thérèse não decifrava nada nesta face desconcertada e não sabia que a garota pensava: „Não faria em toda minha vida, a metade do caminho que esta mulher idosa acaba de percorrer em alguns dias... [...]” (Tradução nossa)

¹²³ “Thérèse estava muito longe de imaginar que sua filha pudesse alimentar um tal rancor. Se o tivesse descoberto, teria sentido desgosto? Alegria? Ela mesma não saberia dizer a resposta que esperava, perguntando, de repente: / - Você está feliz, Marie?” (Tradução nossa)

¹²⁴ “Não sabia que o rapaz mentira: o mistério de Thérèse o apaixonava, independente de Marie fazer parte dele.” (Tradução nossa)

¹²⁵ “E, eis que, pela primeira vez, animava-se aos seus olhos, ele vivia./ No entanto, ela não voltava seu pensamento a uma traição de sua mãe. Marie tinha dezessete anos: como poderia imaginar que esse rapaz sentira um interesse amoroso por essa velha mulher louca? Pois, na verdade, ela sempre fora demente... E de repente a garota declarou com uma voz seca: / - Aliás, sempre foi louca. Conhecemo-la sempre assim. É uma desequilibrada, - perigosa, somos pagos para sabê-lo.” (Tradução nossa)

Ademais, ele utiliza a expressão “na realidade” e o advérbio de tempo “sempre” para convencer o narratário quanto ao seu posicionamento. No entanto, o artifício mais convincente é colocar as suas palavras na voz de Marie, que de maneira firme argumenta quanto à instabilidade mental de Thérèse, por isso a impressão de que a focalização está sobre ela durante todo o excerto, possibilidade esta que não deve ser totalmente descartada. Neste caso, o questionamento corresponderia a um momento de lucidez, em que se pergunta sobre coisas não imaginadas até então, e a ideia expressa pelo discurso direto: “*elle a toujours été folle*” seria uma confirmação da mesma ideia expressa de maneira antecipada para o narratário: “*elle avait toujours été démente...*, visto ter sido feita pela revelação de um pensamento, por meio da focalização interna, não havendo, portanto, intervenção do narrador.

3.4.1.1 Do emprego dos parênteses

A voz do narrador heterodiegético sobressai-se dentre as demais, de maneira particular, por meio do uso dos parênteses, tendo em vista a especificidade das informações acrescentadas à narrativa. Aliás, o emprego desses sinais pode ser elencado como uma das características da escrita romanesca mauriaciana.

Em meio à focalização interna, os parênteses sugerem um encadeamento de pensamentos, um aparte, como se eles ocorressem em níveis diferentes da consciência, em que um nível expressa a razão; o outro, a percepção instintiva. Tendo em vista que a narrativa se sucede em discurso indireto livre, deve-se levar em consideração a visão da personagem fusionada à voz do narrador. “*Un coup bref, et qui lui parut formidable. [...] Oui, sûrement, la concierge... (bien que ce ne fût pas son coup de sonnette)*”¹²⁶ (MAURIAC, 1935, p. 19). Essa diferenciação de níveis da consciência é verificada, ainda, pelos pensamentos que insurgem em meio a um raciocínio e, que são, explicitamente, especificados pelo narrador: “*[...] ce que pouvait exiger une modeste maison de retraite (elle inventa cette solution à l’instinct même, bien résolue d’ailleurs à mourir plutôt de froid dans un taudis, que d’habiter dans une de ces maisons !)*”¹²⁷ (MAURIAC, 1935, p. 57-58). Outra situação é a diferenciação entre fala e pensamento, quando de um discurso direto: “- *[...] L’important pour vous (je vous connais,*

¹²⁶ “Um toque breve e que lhe pareceu formidável. [...] Sim, certamente a zeladora... (ainda que não fosse o seu toque de campainha).” (Tradução nossa)

¹²⁷ “[...] o que podia exigir um modesto asilo (inventou essa solução no mesmo instante, obstinada, aliás, a morrer de frio em uma casa miserável que habitar em um desses lugares!).” (Tradução nossa)

mon pauvre enfant !) ce n'est pas d'aimer [...]”¹²⁸ (MAURIAC, 1935, p. 118). Neste caso, o pensamento de Thérèse intervém na sua fala, fazendo-se conhecer apenas pelo narratário, por meio dos parênteses. Os parênteses delimitam, igualmente, os níveis entre os pensamentos no que concerne ao tempo em que foram pronunciados/pensados, de modo a demarcar uma fala rememorada dentro da focalização interna: “*Thérèse s'était redressée : elle vit encore [...] Des livres bon marché sur l'ágère. (De quel ton de mépris, hier soir, il s'était écrié: „Les livres!“)[...]*”¹²⁹ (MAURIAC, 1935, p. 128); “- *Eh bien ! s'écria-t-elle soudain (et c'était une phrase qu'elle avait dû répéter souvent, petite fille, et qui lui remontait aux lèvres, du fond des années), eh bien ! puisque c'est ainsi, je te suivrai partout*”¹³⁰ (MAURIAC, 1935, p. 160).

Os parênteses são utilizados também para especificar a origem de informações que não poderiam ser afirmadas a partir da mera experiência: “*Elle ajouta [...] que son coeur „flanderait“ tôt ou tard (le médecin ne le lui avait pas caché) et qu'elle [...]*”¹³¹ (MAURIAC, 1935, p. 58). Ou, ainda, esclarecem algo implícito a um comportamento ou pensamento das personagens: “[...] *Elle dit encore (et c'était à la fois un ordre et une supplication)*”¹³² (MAURIAC, 1935, p. 119); “*Bien qu'elle crût Marie de connivence avec ses ennemis (mais instrument plutôt que complice), elle se laissa glisser elle aussi au sommeil*”¹³³ (MAURIAC, 1935, p. 156). No primeiro caso, o comentário do narrador incrementa a introdução declarativa de um discurso direto. Dentro dele, o texto entre parênteses pode implicar em um aviso sobre o teor da fala, marcando, inclusive, uma mudança de tom que neste caso, parece ter sido pronunciada aos sussurros: “*D'ailleurs, maintenant, je ne m'y expose plus. Georges, lui-même (vous voulez bien que je vous dise tout ?), s'il existe quelqu'un avec qui je m'exprime librement, c'est lui*”¹³⁴ (MAURIAC, 1935, p. 37).

Dentro de um monólogo, em forma de discurso direto, os parênteses delimitam algum detalhe referente tanto ao comportamento das personagens quanto aos elementos da cena:

¹²⁸ “- [...] O importante para você (conheço você, meu pobre garoto!) não é amar [...]”. (Tradução nossa)

¹²⁹ “Thérèse endireitara-se: está viva ainda [...] Livros baratos na estante. (Com que tom de desprezo, ele exclamara: „Os livros!“) [...]”. (Tradução nossa)

¹³⁰ “- E então! Exclamou repentinamente (e era uma frase que devia ter repetido com frequência, garotinha, e que lhe ressurgia aos lábios de um tempo longínquo, e então! Já que é assim, seguirei-te em qualquer lugar.” (Tradução nossa)

¹³¹ “Acrescentou [...] que seu coração „fraquejaria“ cedo ou tarde (o médico não lhe havia escondido) e que ela [...]”. (Tradução nossa)

¹³² “[...] Disse ainda (e era, ao mesmo tempo, uma ordem e uma suplicação)”. (Tradução nossa)

¹³³ “Ainda que acreditasse que Marie fosse conivente com seus inimigos (mas antes instrumento que cúmplice), deixou-se cair também no sono.” (Tradução nossa)

¹³⁴ “Aliás, agora, não me exponho mais. Georges mesmo (a senhora quer realmente que lhe diga tudo?) se existe alguém com quem me explico livremente, é com ele.” (Tradução nossa)

“[...] tu n’as pas songé (Thérèse hésita une seconde) que je suis compromettante ?”¹³⁵ (MAURIAC, 1935, p. 31); “[...] J’ai perdu pour rien l’affection de ma fille... Non, ajouta-t-elle à mi-voix (et un groupe d’écopliers se retourna pour la suivre des yeux).”¹³⁶ (MAURIAC, 1935, p. 50); “[...] C’était bien cela, n’est-ce pas ? (Marie inclina la tête; maintenant elle suivait sa mère avec une attention profonde.)”¹³⁷ (MAURIAC, 1935, p. 56); “[...] Et pourtant quelle femme de bonne volonté je suis! (Et elle riait toute seule, de la gorge.) Ma confession de l’autre soir [...]”¹³⁸ (MAURIAC, 1935, p. 72); “– Qu’est-il devenu? (et comme le jeune homme baissait le front) Il est mort?”¹³⁹ (MAURIAC, 1935, p. 115); “Thérèse s’est levée, a allumé le lustre de l’entrée; elle s’appuya au mur un instant (elle n’est nourrie que de thé et de biscuits)”¹⁴⁰ (MAURIAC, 1935, p. 152).

Para além dos empregos supracitados, o narrador de Mauriac serve-se dos parênteses sobretudo para destacar, mais que delimitar, um comentário sobre as personagens: “Elle s’interrompit alors au milieu d’une phrase (car sa bonne foi était entière)”¹⁴¹ (MAURIAC, 1935, p. 97); “– Vous, vingt ans... répétait-elle, et moi plus de quarante (elle reculait tout de même devant l’annonce du chiffre exact).”¹⁴² (MAURIAC, 1935, p. 106); “Il comprit que c’était „loupé” et n’insista pas. (Il n’insista jamais.)”¹⁴³ (MAURIAC, 1935, p. 168).

Sartre (1947, p. 61), em sua crítica a Mauriac, salienta o uso dos parênteses: “Je ne connais pas d’artifice plus grossier que cette admonition entre parenthèses.”¹⁴⁴ Para o crítico, o romancista não deve julgar as personagens, mas apenas mostrar e reproduzir seus gestos e palavras, pois, ao contrário, estaria objetificando-as. Mauriac, detentor de uma concepção diferente de romance, faz uso desse artifício para atingir determinados fins, que concernem

¹³⁵ “[...] você não pensou (Thérèse hesitou um segundo) que sou compromettedora?” (Tradução nossa)

¹³⁶ “[...] Perdi a troca de nada a afeição de minha filha... Não, acrescentou a meia voz (e um grupo de estudantes primários se viraram para segui-la com os olhos).” (Tradução nossa)

¹³⁷ “[...] Era justamente isso, não é? (Marie inclinou a cabeça; agora seguia sua mãe com uma atenção profunda.)” (Tradução nossa)

¹³⁸ “[...] E, no entanto, que mulher solicita sou eu! (E ria sozinha, gargalhava.) Minha confissão da outra noite [...]” (Tradução nossa)

¹³⁹ “– O que ele se tornou? (e como o rapaz baixava a cabeça) Ele morreu?” (Tradução nossa)

¹⁴⁰ “Thérèse se levantara, acendeu o lustre da entrada; apoia-se à parede um instante (alimentou-se apenas de chá e biscoitos).” (Tradução nossa)

¹⁴¹ “Interrompeu-se, então, no meio de uma frase (pois havia integridade em sua boa fé).” (Tradução nossa)

¹⁴² “– Você, vinte anos... repetia, e eu mais de quarenta (ela recuava, no entanto, diante do enunciado do número exato).” (Tradução nossa)

¹⁴³ “Compreendeu que estava tudo perdido e não insistiu. (Nunca insistia.)” (Tradução nossa)

¹⁴⁴ “Não conheço artifício mais grosseiro que esta admonição entre parênteses.” (Tradução nossa)

todo o enredo, e o principal deles parece ser o de evidenciar a participação de voz narrativa dominante no discurso das personagens.

3.4.1.2 A omissão lateral

As paralipses, ou omissões laterais, segundo nomenclatura de Genette (2007), ocorrem, na maioria das vezes, quando há alguma alusão aos possíveis casos amorosos de Thérèse desde a sua mudança para Paris, de modo que as frases terminam quase sempre inacabadas e o não dito é selado pelas reticências. Na primeira delas, a incompletude do fato aludido é explícita: “[...] *elle se souvient des bouteilles de champagne qu’il y avait toujours, autrefois, dans la glacière. Il en restait une, la dernière... Elle devait servir pour...*”¹⁴⁵ (MAURIAC, 1935, p. 22). O segundo episódio é desencadeado pela fala de Marie: “- *J’attends que vous me donniez de l’argent.*”¹⁴⁶ (MAURIAC, 1935, p. 43), ao lhe pedir dinheiro para dormir em um hotel, após ter descoberto sobre o crime cometido pela mãe, recusando-se a passar a noite em seu apartamento. Thérèse retoma a frase mentalmente e o não dito deve ser lido nas entrelinhas: “- *J’attends que vous me donniez de l’argent*”, *petite phrase familière. Elle en aurait ri, si elle n’eût craint de réveiller cette douleur dans l’épaule gauche, dans le bras*”¹⁴⁷ (MAURIAC, 1935, p. 43). A paralipse sugere que, em algum momento da vida de Thérèse, alguém, certamente seus amantes, pedia-lhe dinheiro, provavelmente com uma certa frequência. A partir do uso deste artifício narrativo é evidente a insistência do narrador em tocar o passado da personagem, embora os amores de Thérèse não exerçam qualquer importância na trama do romance, até porque é a Thérèse solitária quem é colocada à prova em *La fin de la nuit*.

O narrador utiliza a paralipse, também, na representação do momento de maior tensão do romance: a incerteza quanto ao suicídio de Georges. Ao sair da casa de Thérèse, Georges, após uma conversa árdua que sucedeu a declaração do seu amor, responde a Thérèse, tendo esta lhe pedido que permanecesse com Marie: “- *Tant que je vivrai...*”¹⁴⁸ (MAURIAC, 1935, p. 119). A frase, que quase encerra o capítulo VII, é o estopim para que Thérèse deslize nos caminhos do delírio e da loucura. Embora a ideia seja expressa no decorrer do capítulo VIII,

¹⁴⁵ “[...] lembrava-se das garrafas de champagne que havia sempre, antigamente na geladeira. Restava uma, a última... Devia ser servida para...” (Tradução nossa)

¹⁴⁶ “- Estou esperando que a senhora me dê dinheiro.” (Tradução nossa)

¹⁴⁷ “-Estou esperando que a senhora me dê dinheiro”, frasezinha familiar. Teria rido se não tivesse temido despertar essa dor no ombro esquerdo, no braço.” (Tradução nossa)

¹⁴⁸ “- Enquanto eu viver...” (Tradução nossa)

de maneira indireta, em um primeiro momento, o narrador não declara que Thérèse sentiu uma ameaça de suicídio nessas palavras, contudo, é por meio da angústia e do desespero da personagem que o narratário apreende a informação “omitida lateralmente”.

3.4.2 Focalização interna: cumplicidade pela identificação

A narrativa do romance *La fin de la nuit* é estruturada de tal maneira que o ponto de vista do narrador onisciente incorpora o da personagem principal, como na segunda página do romance, momento em que essa integração se apresenta pela primeira vez.

*Le samedi soir, la servante sortait; et Thérèse demeurait les yeux ouverts, dans les ténèbres, sachant que le sommeil ne viendrait pas avant le retour de la **petite** qui, parfois, ne rentrait qu'à l'aube. Bien qu'**on** ne lui posât jamais aucune question, Anna avait un jour transporté ses affaires à l'étage des domestiques: „pour être plus libre de courir, vous pensez !” **dit la concierge***¹⁴⁹ (MAURIAC, 1935, p. 10, grifos nossos).

A incorporação do ponto de vista se dá por meio do adjetivo “*petite*”, voltado à relação de intimidade de uma personagem para com a outra. A onisciência se mostra, por sua vez, pela reprodução da fala da síndica que, acima de tudo, não integra a cena e nem fora apresentada pelo narrador até então. Como no trecho destacado, por vezes, ocorre, inclusive, uma identificação do narrador à personagem principal e que se desponha pelo uso do pronome “on”, em razão da ambiguidade gerada, uma vez que o pronome também pode significar “nós”. A única personagem passível de questionar a empregada é a própria Thérèse. No entanto, não se descarta o fato dessa identificação não ser absoluta, uma vez que o pronome “on” também pode significar “ninguém”.

O romance revela, ainda, o que poderíamos designar como uma mescla de focalizações, em situações em que o narrador não toma um recuo da personagem, nem está completamente mergulhado em sua consciência; ele parece, na verdade, se posicionar ao seu lado, manifestando-se por meio do pronome “nós”: “*Thérèse avait cru [...] atteindre la région bienheureuse où l'âme aimée ne peut plus **nous** faire de mal, puisque **nous** n'espérons plus rien de lui. Mais il n'existe pas d'amour tout à fait désintéressé. Aussi peu que ce soit, **nous** attendons quelque chose en retour de ce que nous donnons*”¹⁵⁰ (MAURIAC, 1935, p. 28).

¹⁴⁹ No sábado à noite a empregada saía; e Thérèse permanecia com os olhos abertos nas trevas, sabendo que o sono não viria antes do retorno da pequena, que, às vezes, só voltava ao amanhecer. Ainda que não se fizesse jamais nenhuma pergunta, Anna transportara um dia seus pertences para o andar das empregadas: „para se locomover mais livremente, não é?” Disse a zeladora. (Tradução nossa)

¹⁵⁰ “Thérèse julgara [...] atingir o estado bem-aventurado, em que o ser amado já não nos pode fazer mal, visto não esperarmos mais nada dele. Mas não existe amor totalmente desinteressado. Por pouco que seja, esperamos alguma coisa em troca por aquilo que oferecemos.” (Tradução nossa)

Fernandes (1996, p. 56) compreende o “nós” narrativo como uma “afirmação da negatividade”, na qual o narrador assume uma voz coletiva, entregue à ausência de si, não reconhecendo a própria individualidade. Por conseguinte, o narrador passa a “ser” a massa cujas ideias, tão diversificadas e opostas, são por ele arrogadas. No romance, situações como estas são flagradas em vários momentos. O pronome parece auferir uma forma particular de cumplicidade, no seu grau mais estreito, dando origem a uma visão sintetizada, pois a cumplicidade ocorre, explicitamente, no cerne do pronome pessoal, ao contrário da cumplicidade acarretada pela articulação dos pontos de vista, a ser elucidada subsequentemente. Neste sentido, é pertinente lembrar que “o romance aproxima o leitor, o narrador e a personagem, tendendo a fazê-los coincidir numa consciência comum [...]” (BOURNEUF, OEULLET, 1976, p. 25). Portanto, trata-se de um artifício para aproximar o narratário, de forma a motivar a sua empatia, por meio da qual ele pode compartilhar dos sentimentos da personagem, tornando-se, igualmente, seu cúmplice.

O emprego do pronome na primeira pessoa do plural também reforça o efeito de impacto e absorção pelo narrador, dos aforismos tão comuns à linguagem de Mauriac. Além do excerto supra-citado, verificam-se outros, tais como: “[...] *sous la couche épaisse de **nos** actes, **notre** âme d'enfant demeure, inchangée ; l'âme échappe au temps.*”¹⁵¹ (MAURIAC, 1935, p. 59-60); “*Mais comment pleurer, sans suffoquer –, sans ces hoquets, ces halètements (c'est toujours l'enfant qui pleure comme il sait pleurer, que **nous** ayons dix ans ou cinquante...).*”¹⁵² (MAURIAC, 1935, p. 60); “[...] *elle s' donnait de ne pas en voir tout de suite l'effet, - tant **nous** avons peine à comprendre que souvent l'amour ne tient aucun compte des apparences [...]*”¹⁵³ (MAURIAC, 1935, p. 105). Constatase, portanto, que o pronome acentua o caráter universal das “*vérités humaines*” colocadas em foco pelo narrador.

A cumplicidade ocorre, sobretudo, por meio da focalização interna. Ao narrar o que se passa no interior da personagem principal, o narrador torna-se cúmplice dos seus pensamentos e desejos. Em determinados momentos, a representação dos seus pensamentos denota uma tendência do narrador a inocentá-la, como nas seguintes passagens: “*Cette haine, oui, elle l'avait méritée. Elle n'aurait pas l'hypocrisie d'accuser son destin.*”¹⁵⁴ (MAURIAC, 1935, p.

¹⁵¹ “[...] sob a camada espessa de nossos atos, nossa alma de criança permanece inalterada; a alma escapa ao tempo.” (Tradução nossa)

¹⁵² “Mas como chorar, sem sufocar – sem esses soluços, essas respirações ofegantes (é sempre a criança que chora como sabe chorar, que tenhamos dez ou cinquenta anos...).” (Tradução nossa)

¹⁵³ “[...] ela se admirava de não ver imediatamente o efeito, - tamanha é a dificuldade que temos de compreender que, com frequência, o amor não leva em consideração as aparências [...]”. (Tradução nossa)

¹⁵⁴ “Esse ódio, sim, ela o merecera. Não seria hipócrita de acusar seu destino.” (Tradução nossa)

55); “*Elle n’aurait pas voulu mentir. Ce n’était pas de sa faute si la vérité demeure inexprimable*”¹⁵⁵ (MAURIAC, 1935, p. 130). Não se deve desconsiderar a sobreposição visão (personagem) – voz (narrador), portanto, a “verdade” da personagem está submetida à seleção do narrador. Logo, esse intuito de mostrar o lado moralmente humano e correto de Thérèse se faz mais pelo que se mostra do interior da personagem que pela construção de um discurso a seu favor.

Ao contrário das situações em que o narrador se utiliza de expressões que indicam certeza, para exteriorizar o que se passa na mente de Thérèse, como: “*Thérèse était sûre que...*”¹⁵⁶, em se tratando de certos aspectos da sua personalidade, como seu instinto materno, ele recorre ao discurso indireto livre e aos questionamentos para os quais ele não propõe respostas: “*Non ! Ce n’aurait pas encore cela ! Si elle n’eût pas été une mère, pourquoi cette joie lorsque Marie avait franchi son seuil, hier soir ? [...] pourquoi ce sentiment d’horreur devant la souffrance de cette enfant ?*”¹⁵⁷ (MAURIAC, 1935, p. 56). Não obstante, há vários momentos que enfatizam, positiva ou negativamente, a maternidade de Thérèse: “*Elle marchait, toute à la joie dont elle allait combler Marie. Que la petite devait être impatiente !*”¹⁵⁸ (MAURIAC, 1935, p. 69); “*Thérèse avait, d’un coup, épuisé sa joie de faire plaisir.*”¹⁵⁹ (MAURIAC, 1935, p. 69); “*Depuis deux heures, elle n’avait pas pensé une seule fois à Marie.*”¹⁶⁰ (MAURIAC, 1935, p. 90); “*Thérèse eut honte de ce qu’elle éprouvait [...] Le bonheur de Marie... Marie sa fille... Mais que signifient le liens du sang ? Elles étaient deux femmes qui ne se connaissaient pas. À chacune de courir sa chance*”¹⁶¹ (MAURIAC, 1935, p. 91). Ainda que de maneira não comprometedora, neste caso especificamente, uma “verdade” da personagem é expressa pelo discurso direto: “*En vérité, cet amour de son enfant, elle ne l’avait jamais possédé : „J’ai renoncé à ce que je ne détenais pas ; j’ai fait le sacrifice de ce qui ne m’avait jamais appartenu...”*”¹⁶² (MAURIAC, 1935, p. 91). De todo modo, trata-se de

¹⁵⁵ “Não tencionara mentir. Não era sua culpa se a verdade permanece inexprimível.” (Tradução nossa)

¹⁵⁶ Thérèse tinha certeza que...

¹⁵⁷ “Não! Não era isso ainda! Se não fosse mãe, porque essa alegria quando Marie atravessou sua porta, ontem à noite? [...] porque esse sentimento de horror diante do sofrimento desta criança?” (Tradução nossa)

¹⁵⁸ “Andava, voltada inteiramente à alegria com a qual ia regozijar Marie. Como a pequena devia estar impaciente.” (Tradução nossa)

¹⁵⁹ “Thérèse esgotara, de uma vez, sua alegria em agradar.” (Tradução nossa)

¹⁶⁰ “Há duas horas não tinha pensado uma única vez à Marie.” (Tradução nossa)

¹⁶¹ “Thérèse envergonhou-se do que sentia [...] A felicidade de Marie... Marie sua filha... Mas o que significam os laços do sangue? Eram duas mulheres que não se conheciam. A cada uma de arriscar a sorte.” (Tradução nossa)

¹⁶² “Renunciei ao que não mais detinha; sacrifiquei-me pelo que nunca me pertencera...” (Tradução nossa)

uma das poucas vezes que um pensamento/fala concernente a uma questão problemática é representado com univocidade.

Outro modo de cumplicidade narrativa é a defesa da personagem. Na passagem abaixo, o narrador heterodiegético qualifica a voz de Thérèse que está em uma discussão com Mondoux, ao mesmo tempo em que não permite que toda a sua personalidade seja compreendida pelo mesmo adjetivo: “*La même voix, cette voix étrangère, cette voix d’une idiote qui n’était pas Thérèse, protesta: [...]*”¹⁶³ (MAURIAC, 1935, p. 135, grifo nosso). Tendo em vista que se trata de um momento de tensão entre ambas as personagens devido ao desaparecimento de Georges, na mesma página, o narrador demonstra uma cumplicidade ainda mais intensa: “*C’était bien elle, cette fois, qui parlait : la Thérèse prête à toutes les morsures, que cet imprudent venait de réveiller [...]*”¹⁶⁴ (MAURIAC, 1935, p. 135, grifo nosso). O efeito que se obtém a partir desse tipo de intervenção é o de incentivo moral e a impressão causada ao narratário é a de que o narrador participa ativamente da cena, posicionando-se ao lado da personagem.

A cumplicidade, de modo geral, permite a exploração da monstruosidade que pode haver em um homem, sem criar um afastamento da personagem que poderia comprometer a sua humanidade.

3.4.3 Um romance teatralizado

Ao encontro dessa ideia de reprodução de um discurso dramático está a observação feita por Sartre (1947), de que essas “criaturas” se exprimem como no teatro devido a uma inclinação pela concisão, de forma a incutir uma velocidade própria da teatralidade a esse discurso, que por si mesmo já se configurara como suficientemente claro. Outro apontamento, a esse respeito, foi feito pelo estudioso da literatura contemporânea francesa, Picon (1960), ao retratar os romances afirmados entre 1920 e 1930: “*Les oeuvres [...] se referment sur elles-mêmes, se limitent à leur propre récit: à travers les romans naturalistes, elles héritent de l’unité sévère des tragédies classiques, et cette perfection théâtrale est très sensible, par exemple, chez Mauriac*” (PICON, 1960, p. 30-31). Portanto, o discurso direto não só aparece de maneira quantitativa no romance, como há um fundo estilístico de dramatização associado

¹⁶³ “A mesma voz, essa voz estrangeira, essa voz de uma idiota que não era Thérèse, protestou [...]”. (Tradução nossa)

¹⁶⁴ “Era exatamente ela, desta vez, que falava: a Thérèse pronta a todas as agressões, que esse imprudente acabava de despertar [...]”. (Tradução nossa)

pelo autor ao conteúdo narrado. Não obstante, é o discurso transposto, caracterizado por Genette (2007) por estar menos distante da enunciação original, mas, ao mesmo tempo, não lhe garantir fidelidade, associado ao discurso indireto e ao indireto livre, que se sobressai na permanência da oposição vítima-criminoso, refletindo interior e exteriormente na personagem principal e que fora iniciada em *Thérèse Desqueyroux*.

A linguagem do romance é marcada por um tom dramático no discurso, o que remete à “teatralidade”, característica da escrita romanesca de Mauriac, sobre a qual se discorreu no quarto capítulo deste trabalho. Algumas expressões do narrador que, como foi demonstrado, podem pertencer igualmente às personagens, apresentam uma eloquência que as destaca do texto, sobretudo porque integram o discurso indireto livre, tais como: “**Mais quoi ! S’était-elle plus humiliée, ce soir, qu’à toute autre moment de sa vie ?**”¹⁶⁵ (MAURIAC, 1935, p. 11, grifo nosso); “**Ô merveille ! il souffrait !**”¹⁶⁶ (MAURIAC, 1935, p. 89, grifo nosso); “**Ô repos ! il semblait l’accueillir enfin ; elle sentait son souffle.**”¹⁶⁷ (MAURIAC, 1935, p. 173, grifo nosso); “**Hé quoi ! ces râles, cette face violette n’étaient le signe d’aucune souffrance ?**”¹⁶⁸ (MAURIAC, 1935, p. 181, grifo nosso); “**Ô douleur d’être clairvoyante ! Infirmité de ne pouvoir se duper soi-même !**”¹⁶⁹ (MAURIAC, 1935, p. 92, grifo nosso); “**C’était pour savoir qu’il voulait revenir... Dieu ! sa visite tournerait-elle à l’interrogatoire ?**”¹⁷⁰ (MAURIAC, 1935, p. 91, grifo nosso), “**Parbleu ! elle avait faim; elle se souvenait de n’avoir pas déjeuné.**”¹⁷¹ (MAURIAC, 1935, p. 139, grifo nosso); “**Ô retour éternel ! la même question que la solitaire posait autrefois à Anna [...]**”¹⁷² (MAURIAC, 1935, p. 166, grifo nosso).

São expressões como essas que levaram Sartre (1947) a constatar um movimento oratório em *La fin de la nuit*. Ademais, ele ressaltou, outrossim, o teor retórico presente nos diálogos, como no capítulo VII, em que Georges se declara à Thérèse: “– *Il faut que vous sachiez... Il faut que vous soyez avertie : je ne pourrai plus vivre sans vous.*”¹⁷³ (MAURIAC, 1935, p. 104); ou ainda, no capítulo VIII, a discussão de Thérèse com Mondoux, estando

¹⁶⁵ “Ora! Humiliara-se essa noite mais que em todos os outros momentos de sua vida?” (Tradução nossa)

¹⁶⁶ “Oh felicidade! Ele sofria!” (Tradução nossa)

¹⁶⁷ “Oh repouso! Ele parecia acolhê-la, finalmente; ela sentia sua respiração.” (Tradução nossa)

¹⁶⁸ “E então! Esses estertores, essa face violeta não era o sinal de nenhum sofrimento?” (Tradução nossa)

¹⁶⁹ “Oh dor de ser clarividente! Enfermidade de não poder enganar a si mesmo!”

¹⁷⁰ “Era para saber que queria voltar... Meu Deus! Sua visita acabaria em interrogatório?” (Tradução nossa)

¹⁷¹ “Claro! Estava com fome; lembrava-se de não ter almoçado.” (Tradução nossa)

¹⁷² “Oh retorno eterno! A mesma pergunta que, solitária, ela fazia antigamente a Anna [...]”. (Tradução nossa)

¹⁷³ “- É necessário que a senhora saiba... É necessário que a senhora seja advertida: não poderei mais viver sem a senhora.” (Tradução nossa)

ambos à procura de Georges, que não passou à noite em seu quarto, no dia posterior ao evento supracitado: “– *Aussi extravagant que soit votre ami, il ne saurait l’être au point de vous croire capable de plaire... Si j’avais eu le dessein de le rendre jaloux, j’aurais montré un plus grand souci de vraisemblance...*”¹⁷⁴ (MAURIAC, 1935, p. 136). Outro episódio a ser destacado é o retorno de Marie a Paris. Depois de ter recebido uma carta de Georges, anexada a outra de sua mãe e sentindo-se traída por ela, enfrenta-a; Thérèse, por sua vez, exterioriza a sua dificuldade em ser compreendida: “– [...] *D’ailleurs, à quoi bon crier dans ce désert ? À qui le crier du fond de ce tombeau ? Tu es là, et tu es à des milliers de lieues*”¹⁷⁵ (MAURIAC, 1935, p. 154).

A dramaticidade também se desprende do texto pelos diálogos frequentes, empregados com maior intensidade nos capítulos VII e VIII, que envolvem o clímax do romance. A teatralidade é constatada, inclusive, com uma aproximação à didascália, ao final do capítulo VIII, por exemplo, fazendo suscitar um fechamento de cortinas: “*Étonné, il regarda Thérèse descendre, attendit qu’elle eût disparu; puis étant rentré, il s’assit à la table de son ami et s’y accouda, les deux poings contre la figure*”¹⁷⁶ (MAURIAC, 1935, p. 137).

3.5 A alternância entre focalizações e seus efeitos

3.5.1 Ambiguidade narrativa e complexificação da personagem

Leite (2006) observa que, na focalização interna, a associação entre a onisciência do narrador e o interior da mente da personagem sucede de tal forma a não ser possível distinguir as alternâncias. Além disso, a transposição do texto para a primeira pessoa pode ser feita diretamente, pela substituição das marcas do discurso indireto, tamanha a proximidade com o discurso da personagem.

Mauriac, seguindo uma linha narrativa iniciada por Flaubert, “tem sempre o cuidado de camuflar as mudanças de perspectiva por um imperfeito ambíguo”, como aponta Bourneuf (1976, p. 126) a propósito da obra romanesca flaubertiana. Para Lubbock (apud LEITE,

¹⁷⁴ “- Por mais extravagante que seja seu amigo, não saberia sê-lo ao ponto de lhe acreditar capaz de agradar... Se eu tivesse o propósito de deixá-lo enciumado, teria mostrado uma preocupação maior com a verossimilhança...” (Tradução nossa)

¹⁷⁵ “- [...] Aliás, para que gritar nesse deserto? A quem gritar do fundo desse túmulo? Você está aqui e está a milhares de quilômetros.” (Tradução nossa)

¹⁷⁶ “Espantado, olhava Thérèse descer, esperou que ela desaparecesse; depois tendo retornado, sentou-se à mesa de seu amigo e se acotovela com o rosto entre os dois punhos.” (Tradução nossa)

2006), o êxito de *Madame Bovary* consiste no “retorno” à focalização onisciente, após intercalar com o ponto de vista das personagens, sobretudo, da personagem principal, tendo em vista que a “moral” da narrativa é construída, justamente, sobre o “(des)conhecimento” das personagens. À voz onisciente compete a exposição de informações que confirmam essa limitação de visão e, conseqüentemente, de pensamento.

Como demonstrado anteriormente, a voz do narrador intervém no discurso da narrativa por meio do que, em um primeiro momento, aparenta ser um juízo de valor. Entretanto, na maioria das vezes, o julgamento aparece em forma de discurso indireto livre, fazendo com que a ambiguidade de vozes ocasionada não permita afirmar se não se trata, por outro lado, de uma repreensão da personagem por ela mesma. O uso constante do discurso indireto livre, com efeito, causa a impressão de ser Thérèse quem está à frente da narrativa. No trecho: “*Étrange insensibilité à l’égard de sa fille; l’opinion d’Anna lui importait davantage: „Eh bien ! oui ! c’est comme ça...” [...]*”¹⁷⁷ (MAURIAC, 1935, p. 50), o discurso pode ser transposto para a primeira pessoa, com alteração apenas do tempo verbal, passando do pretérito imperfeito para o presente: “*Étrange insensibilité à l’égard de **ma** fille; l’opinion d’Anna **m**’importe davantage.*”¹⁷⁸ Há de se considerar, igualmente, a fala da personagem em forma de discurso direto livre que segue esse comentário. Há uma sequência entre os dois discursos, como se a manifestação do segundo dependesse de que o primeiro já estivesse em sua mente. Assim, o comentário não deve ser considerado, neste caso, apenas como um julgamento, mas uma autorreprimenda da personagem transposta pelo narrador. Trata-se de um efeito de intervenção, quando, na verdade, a visão da personagem se confunde na voz do narrador.

Assim como no julgamento, o emprego do adjetivo é destacável na cumplicidade, como Marie reflete sobre a melhor decisão a tomar – entre voltar à Saint-Clair sem rever Georges e permanecer com Thérèse – o narrador emprega o adjetivo “*idiotie*”, que pode ser oriundo do ponto de vista da personagem, transposto em forma de discurso indireto livre e que se configura como uma marca de monólogo interior. O tom de reprovação é reforçado pelo emprego, inclusive, do ponto de exclamação: “*Oui, à la réflexion, quelle **idiotie** elle avait été !*”¹⁷⁹ (MAURIAC, 1935, p. 35, grifo nosso). O mesmo ocorre na sequência: “*Comme si*

¹⁷⁷ “Estranha insensibilidade com relação à sua filha; a opinião de Anna lhe importava muito mais: „E então! Sim! É assim...” “[...]”. (Tradução nossa)

¹⁷⁸ “Estranha insensibilidade com relação à minha filha; a opinião de Anna me importava muito mais: „E então! Sim! É assim...” “[...]”. (Tradução nossa)

¹⁷⁹ “Sim, pensando bem que idiota ela fora!” (Tradução nossa)

une fille de son âge pouvait être solidaire d'une vielli femme hystérique”¹⁸⁰ (MAURIAC, 1935, p. 35-36, grifo nosso). A apreciação “*vielli femme hystérique*” voltada à Thérèse pode pertencer, igualmente, ao ponto de vista de Marie, revoltada com a mãe pela possibilidade de ter os planos de se casar com Georges prejudicados devido ao passado de Thérèse, que ela acaba de descobrir. Sendo assim, tudo depende da focalização que direciona o olhar, de forma que “*idiotie*” e “*vielli femme hystérique*” podem tanto advir do discurso do narrador quanto do discurso da personagem.

A duplicidade do foco, em outros casos, advém de um intento de estender a lucidez, tão característica das personagens mauriacianas, ao narratário, fazendo com que a voz da personagem ressoe tal qual a da consciência: “*Comme s’il appartenait aux hommes de décider qu’un crime n’a pas été accompli, lorsqu’il l’a été en effet !*”¹⁸¹ (MAURIAC, 1935, p. 15). Dessa forma, o comentário pode tanto vir de uma perspectiva externa à trama quanto a uma perspectiva interna. A focalização combinada ou não ao discurso indireto livre é um dos parâmetros para desambiguar esse tipo de construção, o que de maneira alguma anula o sentido concomitante. Essa lucidez se evidencia em outros momentos como: “[...] *elle se reconnaissait coupable, n’invoquait aucune circonstance atténuante. 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*”¹⁸² (MAURIAC, 1935, p. 55, grifo nosso). “*Quel rapport entre la démente de ces lointaines années qui faisait exprès de ne pas compter les gouttes d’arsenic dans le verre de son mari, et la Thérèse de ce soir ? Quelle ressemblance ?*”¹⁸³ (MAURIAC, 1935, p. 92, grifo nosso). Essas passagens podem tanto ser interpretadas como um comentário do narrador, em que expressa sua opinião com relação às personagens, quanto um monólogo. No segundo exemplo, o distanciamento ocasionado pela reflexão analítica pode justificar o tratamento da personagem para consigo mesma na terceira pessoa.

A ambiguidade quanto à focalização é igualmente flagrante, em momentos em que a parcela interpretativa de julgamento é positiva, isto é, quando, por intermédio da focalização zero, o narrador aprova as atitudes da personagem: “*Elle avait joué un beau rôle, s’était*

¹⁸⁰ “Como se uma garota da sua idade pudesse ser solidária com uma velha mulher histérica.” (Tradução nossa)

¹⁸¹ “Como se pertencesse aos homens decidir que um crime não foi cometido quando, de fato, foi!” (Tradução nossa)

¹⁸² “[...] ela se reconhecia culpada, não recorria a nenhuma circunstância atenuante. Seu crime, que precedeu todos os outros, foi sem dúvida confiar em um homem, dar a luz, submeter-se à lei comum, enquanto nascera fora da lei.” (Tradução nossa)

complu dans des attitudes.”¹⁸⁴ (MAURIAC, 1935, p. 74), o que, pela focalização interna, pode consistir em um autoelogio da personagem.

De maneira geral, o narrador cúmplice, que compreende, e o narrador testemunha, que julga, se assimilam na possibilidade de leitura por uma focalização ou por outra. Vejamos essa outra situação em que Thérèse, antes mesmo da chegada de Marie, abre a janela e pensa em suicídio: “*Pas le moindre courage pour s’y précipiter! Mais le vertige peut-être... Elle appelait le vertige et se défendait contre lui. Elle referma précipitamment la fenêtre, murmura: „Lâche!“ C’est horrible d’avoir voulu donner la mort à autrui quand on la redoute pour soi-même*”¹⁸⁵ (MAURIAC, 1935, p. 15). A focalização é interna sobre Thérèse, intercalada por uma introdução declarativa pela focalização zero, seguida da declaração propriamente dita, que por sua vez, é seguida do que tanto pode ser um comentário do narrador, que julga a atitude da personagem, se consideramos que a focalização zero foi mantida, ou, ainda, como a transposição do pensamento da personagem, se houve um retorno para a focalização interna, até porque se as aspas fossem fechadas ao final do parágrafo, não seria necessária nenhuma alteração para que o período fosse incorporado à fala da personagem. Por meio da focalização interna, compartilha-se do sentimento de culpa da personagem, adentrando a sua introspecção, de forma a ser o seu cúmplice. Por outro lado, a focalização zero permite o inverso, compartilha-lhe do julgamento do narrador, tomando a personagem por fora. Destarte, a personagem é complexificada pela possibilidade de o narratório se identificar com ela e imediatamente questioná-la, por meio dos julgamentos que, na maioria das vezes, não são definitivos. É inegável que a focalização interna promova a cumplicidade entre o narrador e a personagem, estendendo essa cumplicidade ao narratório, porém, se considerados como momentos de afastamento provocados pelo julgamento, decorrentes da alternância de focalização, esses comentários atenuam a identificação, fazendo com que o narratório não perca de vista o passado da personagem.

A complexificação da personagem principal é motivada, igualmente, pela ambiguidade da linguagem que reforça o caráter ambíguo da sua personalidade, uma vez que, em decorrência do discurso indireto livre, não se pode distinguir, exatamente, as palavras da personagem das palavras do narrador, como na seguinte situação: “*Enfin ! elle pouvait se*

¹⁸³ “Qual a relação entre a demente desses longínquos anos, que propositalmente não contava as gotas de arsênico no copo de seu marido e a Thérèse dessa noite? Qual a semelhança?” (Tradução nossa)

¹⁸⁴ “Tinha representado um belo papel, comprazera-se em atitudes.” (Tradução nossa)

¹⁸⁵ “Nem a menor coragem de se precipitar! Mas a vertigem talvez... Invocava a vertigem e se defendia dela. Tornou precipitadamente a fechar a janela, e murmurou: „Covarde!“ É horrível ter desejado provocar a morte ao outro quando ela é temida por si mesmo.” (Tradução nossa)

repâitre de ce qu'elle venait de découvrir : Georges avait souffert, il avait pleuré de la savoir mourante. Non ! que cette joie s''doigne d'elle ! cette monstrueuse joie”¹⁸⁶ (MAURIAC, 1935, p. 179). Nesse caso, se considerarmos o trecho “*Non ! que cette joie s''doigne d'elle ! cette monstrueuse joie*” por meio da focalização interna, então, a personagem parece rejeitar o sentimento que ela também tem por Georges, no entanto, se for de um comentário do narrador, por meio da focalização zero, reforça-se a ideia sugerida acima de que ela corresponde, ainda que de maneira silenciada, a esse sentimento, além de reprochar o ato, ao qualificar a alegria da personagem como “monstruosa”. Portanto, o posicionamento do narrador, seja como juiz, seja como cúmplice, predominantemente, não é definitivo.

3.5.2 Porosidade entre focalizações: evidência do duplo

Embora ocorra apenas em dois momentos no romance, a porosidade entre focalizações deve ser destacada como um efeito que determina as relações entre personagens, no plano do conteúdo. Esse artifício é identificado pela impossibilidade de distinguir sobre qual personagem está a focalização, no entanto esta particularidade narrativa se restringe às consciências de Thérèse e George. O primeiro exemplo concerne ao diálogo entre Georges e Thérèse, após ele ter-lhe declarado seu amor: “*Non, ce n'était pas une femme à demi détruite que Georges dévorait des yeux, mais un être invisible qui s''exprimait dans un regard, dans cette voix un peu rauque et dont la plus simple parole avait pour lui une valeur, une importance démesurée*”¹⁸⁷ (MAURIAC, 1935, p. 105-106). O parágrafo do qual esse trecho foi retirado é iniciado pela focalização externa que descreve a cena; na sequência o narrador “desliza” para a focalização interna sobre Thérèse, generalizando seu comportamento a partir do emprego do pronome “nós” e, em seguida, tem-se o trecho destacado. O pensamento por ele retratado pode tanto concernir à Thérèse, que se imagina como é vista aos olhos de Georges, quanto às impressões do próprio Georges, efetivando, assim, um mergulho na sua consciência. E, levando-se em consideração que os heróis mauriaquianos dispõem de um duplo e que Thérèse, em *La fin de la nuit*, tem seu duplo projetado em Georges, como assinalado por Petit (1978), a sobreposição de vozes pode ser entendida como um reflexo dessa duplicidade no plano formal.

¹⁸⁶ “Finalmente! Podia saciar-se com o que acabava de descobrir: Georges sofrera, chorara em saber que ela estava morrendo. Não! Que essa alegria se afaste dela! Essa alegria monstruosa!” (Tradução nossa)

¹⁸⁷ “Não, não era uma mulher destruída pela metade que Georges devorava com os olhos, mas um ser invisível que se exprimia em um olhar, nessa voz um pouco rouca, da qual uma simples palavra tinha para ele um valor, uma importância desmesurada.” (Tradução nossa)

O segundo momento, em que a porosidade narrativa se explicita, sucede o primeiro em uma dezena de páginas. Thérèse, querendo demonstrar que todos os homens cometem atos vis em algum momento de suas vidas, articulando estratégias para se desvencilharem de pessoas indesejáveis, encoraja Georges a se rememorar de algo que tenha feito, de modo que ao terminar de contar a sua experiência, ele a despreza, enfurecido por esse processo de autoconsciência, pela revelação da sua própria capacidade de envenenar.

*Elle s'était rassise sur la chaise basse et, d'un geste machinal, écartait ses cheveux de son front trop vaste, découvrait ses grandes oreilles pâles, mais cette fois elle ne le faisait pas exprès et c'est pourquoi peut-être Georges la voyait enfin: une figure terrible, et ces vieilles mains qui, quinze annés plus tôt, avaient essayé de donner la mort et dont, ce soir encore, il venait de subir l'étreinte. En vérité, il n'en croyait pas ses yeux; il négligeait ces apparences pour rejoindre l'être inconnu qui l'avait enchanté. C'était elle, c'était toujours elle, et pourtant ce n'était plus elle, cette femme dont il écoutait d'un air stupide la profonde défense. Non, elle n'avait pas voulu lui faire de mal. Jamais elle n'avait eu la volonté de nuire. Elle disait qu'elle se débattrait jusqu'à son dernier souffle; qu'autant de fois qu'il le faudrait, elle remonterait la pente jusqu'au nouveau point de rechute, comme si elle n'avait rien d'autre à faire au monde [...]*¹⁸⁸ (MAURIAC, 1935, p. 115-116).

Nesse excerto, novamente se verifica o movimento da focalização externa à interna, da descrição à narração. O trecho “*c'est pourquoi Georges la voyait enfin*” atua intermediando ambas focalizações, e a ambiguidade nele contida provoca a sobreposição de vozes, representando tanto a focalização sobre Thérèse quanto um comentário do narrador pela focalização zero. Ao considerar a segunda possibilidade, o texto posterior aos dois pontos passa a pertencer a Georges, senão, permanece-se na consciência de Thérèse, que se vê pelo ponto de vista do rapaz. Igualmente válida é a possibilidade de ambas as personagens compartilharem da mesma opinião e a imagem de e por Thérèse construída, segundo o pensamento de Georges, coincidir, de fato, com a que ele mesmo construiu a seu respeito. De qualquer maneira, a impossibilidade de determinar com exatidão as fronteiras de alternância entre focalizações e, portanto, a extensão das vozes e consciências, consolida a duplicidade que uma personagem exerce sobre a outra.

¹⁸⁸ “Sentara-se novamente na cadeira baixa e, de um gesto automático, afastava os cabelos da sua longa testa, descobria as grandes orelhas pálidas, mas desta vez, ela não o fazia propositadamente, e é por essa razão talvez que Georges finalmente a via: uma figura terrível, e essas mãos envelhecidas, que quinze anos atrás tentaram provocar a morte e pelas quais, essa noite, ainda, ele acabava de ser envolvido. Na verdade, não acreditava no que via, descuidava as aparências para tocar o ser desconhecido que o tinha encantado. Era ela, a mesma, mas, no entanto, não era mais; aquela mulher que ele escutava, com um ar estúpido a profunda defesa. Não, ela não quisera lhe fazer mal. Jamais havia tido o intuito de prejudicá-lo. Dizia que se debateria e se debateria até seu último suspiro; quantas vezes lhe fosse necessário escalaria novamente a vertente, até o novo ponto de recaída, como se não tivesse mais nada a fazer no mundo [...]”. (Tradução nossa)

3.5.3 Metalinguagem

Em decorrência da alternância entre focalizações, em algumas situações é possível constatar o que chamaremos de metanarração, isto é, uma narração que remete a si mesma, e que ocorre sempre de maneira conjugada ao contexto. O narrador revela, neste caso, por meio da focalização externa, um comportamento da personagem protagonista cujo sentido ultrapassa o plano do conteúdo, podendo tocar o plano da forma. Na primeira ocorrência, quando do episódio em que Georges se declara à Thérèse, o narrador por meio da focalização interna sobre a personagem Thérèse, remete-se ao próprio ato narrativo, problematizando a autenticidade da sua voz: “*C’est encore heureux que ces sortes d’histoires demeurent sans témoin et qu’il ne se trouve personne pour les raconter*”¹⁸⁹ (MAURIAC, 1935, p. 119).

Em outra situação, o texto metanarrativo é orientado pela comparação a uma apresentação teatral e, conseqüentemente, pelo uso do campo semântico do teatro; não por acaso, o trecho abre o capítulo VIII, encerrando o VII; ambos, como mencionado, concentram a maior tensão dramática do romance: “*Le moindre soupir d’angoisse ou de joie aurait été perceptible, croyait-elle [...]. Thérèse reprenait souffle, pareille à une danseuse, pendant l’acte, appuyée contre le décor. Le drame était interrompu; il ne reprendrait pas sans elle*”¹⁹⁰ (MAURIAC, 1935, p. 120). Desta vez, o narrador abandona a focalização interna para focalizar a personagem externamente, reforçando a comparação estabelecida com o palco, sendo, portanto, necessário “assisti-la” por fora.

Uma terceira e última ocorrência trata do momento em que Thérèse revela a Marie seu desejo de retornar e permanecer em Saint-Clair, lugar que, desta vez, serviria-lhe de abrigo para a morte: “*Cette dernière phrase fut prononcée de sa voix normale comme si, tout à coup, et pour quelques secondes, Thérèse s’était vue du dehors, s’était jugée*”¹⁹¹ (MAURIAC, 1935, p. 160). O excerto pode ser compreendido integralmente pela focalização externa, se a hipótese de que a personagem se enxergara de fora, se julgara, for tomada como uma impressão do narrador; no entanto, outra possibilidade seria considerar que ele é iniciado por meio da focalização externa e concluído pela interna. A introspecção sobrevém pela locução

¹⁸⁹ “É, de todo modo, venturoso que essas espécies de história permaneçam sem testemunha e que não se encontre ninguém para relatá-las.” (Tradução nossa)

¹⁹⁰ “O menor suspiro de angústia ou de alegria teria sido perceptível, acreditava [...]. Thérèse retomava fôlego, semelhante a uma dançarina durante o entreato apoiada ao cenário. O drama estava interrompido; não seria retomado sem ela.” (Tradução nossa)

¹⁹¹ “Esta última frase foi pronunciada com sua voz normal, como se repentinamente, e por alguns instantes, Thérèse enxergara-se de fora, julgara-se.” (Tradução nossa)

“como se” que expressa a incerteza da personagem, tendo sido provocada por uma sensação de estranhamento de si mesma. Quanto à metanarratividade, esse trecho faz alusão à capacidade de observar uma situação por vários ângulos, o que remete ao olhar privilegiado do narrador, tão explorado no romance, além de construir uma estrutura em abismo ao referir-se à personagem que se vê e se julga pelo olhar do narrador. *Grosso modo*, o romance se resume a um julgamento; julgamento da personagem pelas demais e por ela mesma, além do julgamento último, visto a personagem morrer ao final. Ver-se por fora é ser visto pelo outro e, no plano da narrativa, é essa a função do narrador, mostrar o outro por uma visão, consequentemente, outra.

3.6 O crime: focalização e “verdade” da personagem

Toda personagem é um todo coerente, que respeita o esquema lógico determinado pelo autor. E, considerando que o esquema das personagens de Mauriac é fundamentado no próprio ilogismo da vida, para respeitar sua lógica é necessário que a personagem apresente comportamentos, atitudes e pensamentos, coerentemente, incoerentes.

No que concerne ao “crime” em *La fin de la nuit*, “concretizado” pelo amor de Georges por Thérèse, sua preparação e execução são realizadas, diegeticamente, por meio da paralipse. Ressalta-se que se trata de um sentimento amoroso, impossível, logo, inclusive a experimentação dos sentimentos não deve “acontecer” às claras. O narrador se divide entre revelar a introspecção de um ser monstruoso, isto é, a mãe, que seria capaz de roubar ou impedir a felicidade da filha, e revelar seu caráter virtuoso, resultante de uma lucidez, igualmente monstruosa. Destarte, quanto ao discurso da narrativa, chama a atenção um romance, em que o discurso direto se faz tão presente, resguardar todas as passagens – há apenas uma exceção – concernentes ao sentimento de Thérèse por Georges, ao discurso transposto, deixando entrever, assim, um intuito de indeterminação quanto à propensão de Thérèse ao crime, ao mal e, é claro, ao amor. Tal procedimento lhe confere toda sua humanidade.

O desabrochar do sentimento – a “consumação” do crime – é delineado pela focalização interna e pela omissão lateral, uma vez que tanto o narrador quanto o narratário desconfiam da correspondência do sentimento de Thérèse por Georges, contudo, ele o revela somente ao final e de maneira indireta: “*Et tout à coup, Thérèse ressentit une profonde*

jouissance dont elle eut honte.”¹⁹² (MAURIAC, 1935, p. 83); “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 [...]”¹⁹³ (MAURIAC, 1935, p. 86); “Mais que l’enfant fût capable de jalousie, était-ce le signe irrécusable qu’elle était aimée de lui ? Et si elle était en effet, comment ne pas redouter un de ces mirages que crée l’imagination passionnée de jeunes gens ?”¹⁹⁴ (MAURIAC, 1935, p. 90); “Elle éprouvait une honte irritée, pour avoir attaché tant de prix à quelqu’un d’aussi médiocre.”¹⁹⁵ (MAURIAC, 1935, p. 95); “Mais alors sa ruse ne lui avait servi de rien : son amour se trahissait dans l’effort même qu’elle faisait pour le cacher.”¹⁹⁶ (MAURIAC, 1935, p. 97); “Thérèse [...] fermait à demi les yeux, détournait la tête, en proie à une joie terrible qu’elle cherchait à étouffer. [...] Thérèse avait de cette joie une conscience qui allait jusqu’à l’horreur. [...] mais rien au monde ne pouvait l’empêcher de ressentir ce merveilleux bonheur d’être préférée.”¹⁹⁷ (MAURIAC, 1935, p. 103-104); “Elle songea que Georges aurait pu être là, à son côté, sans risque, sans crime. [...] Il aurait dormi contre elle de son sommeil d’enfant.”¹⁹⁸ (MAURIAC, 1935, p. 121); “C’est à cette confrontation qu’il faut que Thérèse se prépare pour que rien n’apparaisse de sa douleur ni de son amour !”¹⁹⁹ (MAURIAC, 1935, p. 179). Verifica-se que o narrador enfatiza o aspecto indigno desse sentimento por meio das expressões: “elle eut honte”, “désordre profond”, “joie terrible”, “une conscience qui allait jusqu’à l’horreur”, “sans crime”, “confrontation”, mesmo fazendo conhecer o “bem” sentido pela personagem: “profonde jouissance”, “cette joie”, “merveilleux bonheur d’être préférée”.

No romance, apenas em um momento o narrador permite Thérèse falar por ela mesma, por meio do discurso direto, a respeito do relacionamento da filha com Georges. Ela tivera um

¹⁹² E, de repente, Thérèse sentiu um gozo profundo, do qual envergonhou-se.” (Tradução nossa)

¹⁹³ “Thérèse não pensava mais em Marie, nem em Georges, nem em ninguém; toda recolhida sobre si, atenta à desordem profunda no âmago do seu ser [...]”. (Tradução nossa)

¹⁹⁴ “Mas o fato de a criança ter sido capaz de ciúmes era o sinal irrecusável que era amada por ele? E se fosse, de fato, como não temer um desses milagres criados pela imaginação apaixonada das pessoas jovens?” (Tradução nossa)

¹⁹⁵ “Sentia uma vergonha exasperada, por ter atribuído tanto apreço a alguém tão medíocre assim.” (Tradução nossa)

¹⁹⁶ “Mas, então, sua astúcia não lhe servira de nada: seu amor se traía no próprio esforço que fazia para escondê-lo.” (Tradução nossa)

¹⁹⁷ “Thérèse [...] com os olhos entreabertos, desviava o rosto, tomada por uma alegria terrível que procurava sufocar. Thérèse tinha desta alegria uma consciência que atingia o horror. [...] mas nada no mundo podia impedi-la de sentir essa maravilhosa felicidade de ser escolhida.” (Tradução nossa)

¹⁹⁸ “Pensou que Georges poderia ter estado ali, ao seu lado, sem risco, sem crime. [...] Teria dormido com ela seu sono de criança.” (Tradução nossa)

¹⁹⁹ “É a esta confrontação que é preciso que Thérèse se prepare para que nada transpareça da sua dor, nem do seu amor.” (Tradução nossa)

primeiro contato, uma primeira conversa com o rapaz, porém não houve nenhuma investida direta por parte dele e Thérèse questiona-se, antecipadamente, sobre um intuito de matar a felicidade da filha: *“Il ne faut pas que Marie espère trop... mais je ne dois pas non plus tuer son bonheur. Ai-je envie de tuer son bonheur ? Ce serait pire que ce que j’ai accompli autrefois”*²⁰⁰ (MAURIAC, 1935, p. 72). Percebe, com efeito, o abismo que separa Georges de Marie: a angústia e a curiosidade. Todavia, deixa transparecer um incômodo por ver a filha feliz ou, mais precisamente, por vê-la com Georges:

*„Mais non... je ne suis pas si horrible. J’exige des autres qu’ils soient clairvoyants. Ce qui m’irrite chez Marie, c’est cette puissance d’illusion. [...] Est-ce par méchanceté que je voudrais crier à Marie: Tu vois bien qu’il ne t’aime pas, qu’il ne t’aimera jamais, du moins de cette sorte de passion qui te possède toi-même? Je voudrais l’obliger à mesurer la distance qui separe une future commère d’Argelouse d’un garçon plein de curiosité et d’angoisse. [...]”*²⁰¹ (MAURIAC, 1935, p. 73).

A personagem é autorizada a falar sobre o assunto somente quando ela ainda não está envolvida sentimentalmente, posicionando-se com a razão, tanto que ela salienta a importância de “acordar” Marie, descartando, neste caso, seu poder de envenenar e corromper os seres. Na passagem destacada, sua inquietação se limita a levar Georges para um casamento tão entediante quanto o seu, identificando-se com ele, bem como a pensar que ele mereceria, antes, uma mulher, igualmente angustiada e curiosa. Ainda que expresso de maneira implícita no texto e que tenha se manifestado, em um primeiro momento, de maneira inconsciente na personagem, a partir deste trecho começa-se a alimentar a ideia de que ela mesma estaria mais “apta” a esse amor que a própria filha. Por outro lado, outra passagem iniciada pela focalização interna e concluída pela ambiguidade interna/zero contradiz a afirmação *“je ne suis pas si horrible”*, mas confirma, de maneira contundente, a vileza da personagem: *“Assise, les yeux ouverts, Thérèse tremblait d’avoir encore une fois fait tout le nécessaire pour que Georges et Marie fussent le plus malheureux possible. Son instinct ne se trompait pas lorsqu’il s’agissait de perdre les autres !”*²⁰² (MAURIAC, 1935, p. 123).

²⁰⁰ “Não é preciso que Marie espere tanto... Mas não devo, tampouco, matar sua felicidade. Tenho vontade de matar sua felicidade? Isso seria pior que o que realizei outrora.” (Tradução nossa)

²⁰¹ “„Não... não sou tão horrível! Exijo dos outros que sejam clarividentes. O que me irrita em Marie é seu poder de ilusão. [...] É por maldade que eu gostaria de gritar a Marie: Você vê bem que ele não te ama, que não te amará jamais, ao menos com esse tipo de paixão que te possui? Gostaria de obrigá-lo a mensurar a distância que separa uma futura fofoqueira de Argelouse de um rapaz carregado de curiosidade e de angústia. [...]” (Tradução nossa)

²⁰² “Sentada com os olhos abertos, Thérèse tremia por ter, outra vez, feito todo o necessário para que Georges e Marie fossem o mais infelizes possível. Seu instinto não se enganava quando se tratava de perder os outros!” (Tradução nossa)

Como ressaltado no início deste trabalho, em *La fin de la nuit* o crime é cometido mais na extensão psicológica da personagem principal que no contato direto com as vítimas. E, partindo do que fora prenunciado no prefácio, de que o romance trata de uma descida ao inferno, metáfora para ilustrar a ideia de que o pecador deve pagar pelos seus pecados, a personagem principal, assim como em *Thérèse Desqueyroux*, torna-se a maior vítima do próprio crime, desta vez pagando com a própria vida. Sofrendo há algum tempo de um problema cardíaco, Thérèse tem este problema agravado pelos batimentos precipitados em razão do seu sentimento por Georges, bem como pelas situações de grande agitação emocional, às quais ela é submetida: “*Et puis, a cette minute, cherchant à reprendre souffle, elle connaissait le prix que lui coûterai le moindre battement précipité de son coeur...*”²⁰³ (MAURIAC, 1935, p. 90). Assim, o amor verdadeiro, que finalmente acontece à Thérèse, chega de mãos dadas com a morte:

*Stupeur que cette joie lui pût être accordée une fois encore ! Une telle découverte lui donnait un coup au coeur : elle recevait cette joie en plein coeur. [...] la mort, ce qui par essence n'est pas, n'en habitait pas moins ce corps misérable, croissant et se fortifiant du bonheur inespéré qui venait de surgir; comme si, après tant d'années, l'amour ne fût rendu à cette femme que pour précipiter la dissolution de sa chair. Non, son coeur surmené ne pourrait supporter un tel enivrement; il éclaterait sous la pression de cette joie monstrueuse*²⁰⁴ (MAURIAC, 1935, p. 89, grifo nosso).

Neste excerto, verifica-se, ainda, a ambiguidade narrativa entre a focalização zero e interna, com exceção do trecho destacado, exprimindo, de maneira não focalizada, a verdade da personagem que, embora extremamente lúcida, não seria capaz, como nenhum ser humano, de atingir as profundezas da sua essência com tamanha clareza e objetividade.

À guisa de predição, a própria narrativa fornece indícios do seu desfecho: morte do amor *versus* morte de Thérèse: “*Avait-il conscience de l'effort que chaque mot coûtait à cette femme ? Ce qu'elle eût voulu lui dissimuler à tout prix, l'abîme que leur âge créait entre eux, la certitude que, quoi qu'il pût advenir, cet amour était condamné à mort, et à une mort toute proche [...]*”²⁰⁵ (MAURIAC, 1935, p. 106).

²⁰³ “E, então, neste minuto procurando retomar fôlego, conhecia o preço que lhe custará o menor batimento precipitado do coração...” (Tradução nossa)

²⁰⁴ “É assombroso que esta alegria lhe possa ser concedida outra vez! Semelhante descoberta lhe dava um solavanco no coração: recebia essa alegria em cheio no coração. [...] a morte, o que por essência não existe, não habita menos esse corpo miserável, crescendo e se fortificando da felicidade inesperada que acabava de surgir; como se, depois de tantos anos, o amor fosse entregue a esta mulher apenas para precipitar a dissolução da sua carne. Não, seu coração esgotado não poderia suportar tal embriaguez; explodiria sob a pressão desta alegria monstruosa.” (Tradução nossa)

²⁰⁵ “Tinha consciência do esforço que cada palavra custava a essa mulher? O que ela desejara lhe dissimular a todo custo, o abismo que sua idade criava entre eles, a certeza, apesar de tudo que pudesse advir, de que esse amor estava condenado à morte e uma morte muito próxima [...]”. (Tradução nossa)

Por fim, no capítulo IX, em que Thérèse passa por um momento de instabilidade psicológica devido à consciência plena do seu poder de envenenar e corromper, tentando tranquilizar-se de que ninguém a prenderia, a personagem expõe outra grande verdade que constitui seu esquema lógico: “,[...] *Tout ce dont je suis coupable échappe à la loi [...]*”²⁰⁶ (MAURIAC, 1935, p. 140). Portanto, retornando à crítica de Sartre (1947) de que um romancista não deve ser cúmplice e testemunha das suas personagens simultaneamente, e que orientou a problemática deste trabalho, tudo pelo qual ele condena Mauriac simplesmente escapa às leis da concepção de romance sartriana. O romancista criou a sua própria lei, que preza pelo ilogismo da personagem, moldando-o à ordem e à clareza do romance francês do século XIX, intento por ele mesmo revelado.

²⁰⁶ “,[...] Tudo do qual sou culpada escapa à lei. [...]” (Tradução nossa)

CONCLUSÃO

Este trabalho é fruto do desenvolvimento de uma pesquisa de iniciação científica que, promoveu um campo fértil para a realização da análise crítica a propósito do olhar privilegiado e da alternância entre focalizações no romance *La fin de la nuit*. Considerando os objetivos, estabelecidos inicialmente, de verificar a relação entre narrador onisciente e personagem principal, a partir de um estudo do narrador, sucedido da apuração do modo como o narrador interfere nas atitudes e pensamentos da personagem principal, constatou-se que a alternância entre focalizações, desencadeadora de uma ambiguidade narrativa, é o artifício que permeia qualquer tentativa de compreensão da obra e, por essa razão, recebera uma análise pormenorizada.

Neste momento, é importante ressaltar que a crítica de Sartre (1947) foi fundamental para o desenvolvimento da problemática proposta. Foi ele quem enunciou a dicotomia “cúmplice-testemunha” sugerida por Mauriac não só por meio de sua narratividade, mas pelas próprias palavras da obra: “*Receleur de poison, ce vieux meuble honnête, complice de son crime, témoin de son crime... Comment a-t-il pu accomplir toute cette route depuis la métairie d'Argelouse jusqu'à ce troisième d'une maison ancienne, rue du Bac?*”²⁰⁷ (MAURIAC, 1935, p. 12). Esse móvel propõe, desde o início do romance, pela sua “onipresença” na vida da personagem, a metáfora da consciência que tudo observa no ser. De maneira geral, é esse o efeito causado pelo narrador de *La fin de la nuit*: ele é um simulacro da consciência humana, que julga e aprova a partir de um único olhar, posicionando-se diferentemente.

Sartre (1947) pode estar certo ao afirmar que Deus não é um artista, em contrapartida, ao que foi assinalado por Mauriac (1965, p. 7) de que os romancistas são “[...] *les émules de Dieu! [...] ils en sont les singes.*”²⁰⁸ Entretanto, se considerarmos que Kayser (1970, p. 79) reforça essa ideia, afirmando que “*le narrateur dispose de pouvoir réservés à Dieu ou aux dieux*”²⁰⁹, ao tratar do conhecimento mediatizado e fragmentário que as pessoas têm umas das outras, concluímos, finalmente, que a comparação dos dons narrativos com as capacidades humanas não se sustenta. Ademais, no que diz respeito ao julgamento de valor feito por Sartre (1947) em relação à qualidade de romancista de Mauriac em razão do emprego de um artifício

²⁰⁷ “Esconderijo de veneno, esse antigo móvel honesto, cúmplice do seu crime, testemunha do seu crime... Como pôde cumprir toda essa rota, desde a fazenda arrendada de Argelouse, até esse terceiro andar de uma casa antiga, à Rua do Bac?” (Tradução nossa).

²⁰⁸ “[...] os êmulos de Deus! [...] eles são seus imitadores”. (Tradução nossa)

²⁰⁹ “O narrador dispõe de poderes reservados a Deus ou aos deuses”. (Tradução nossa)

narrativo, para Booth (1977, p. 109), “*si d’user délibérément d’artifice constituait une erreur [...] la narration moderne serait aussi erronée que celle de Trollope [...]*”^{210,211} e acrescenta que uma determinada técnica só pode ser julgada de acordo com o seu desempenho no âmbito da especificidade da obra em que foi empregada, sem que generalizações que englobem o seu uso no romance ou na ficção sejam aludidas, palavras estas estendidas a nossa conclusão.

Quanto ao narrador onisciente do romance, averiguou-se que ele explora, por meio da focalização interna, a personagem madura, não mais sob os limites de uma vida que ela não suportava e que, por esse motivo, passa a ver com certo distanciamento o crime cometido. Deparada com o amor da filha e com o que poderia ser o único e sincero amor de sua vida, Thérèse é, novamente, colocada diante de um conflito de identidade, perpassado pela sua própria capacidade de amar. Para o desenvolvimento dessa intriga, verificou-se que todo o conhecimento transmitido ao narratário, isto é, a onisciência, segundo Genette (2007), passa pelo filtro da focalização, de maneira que o real de cada personagem e a sua realidade são representados pelo narrador de ângulos outros que o da própria personagem. Há uma “dosagem” que denota uma preocupação realista, delimitando o conhecimento que as personagens têm de si mesmas e entre si, reciprocamente.

No que tange ao uso dos adjetivos carregados de subjetividade que, segundo Fernandes (1996), constitui-se como uma traição do narrador, uma vez que qualificar sobrepuja o ato narrativo, demonstrou-se neste trabalho a efetiva intervenção do narrador, por meio dos adjetivos, que provoca momentos de distanciamento do narratário, fazendo-o refletir sobre as atitudes da personagem, como, também, nos casos de ambiguidade narrativa com relação à focalização, o adjetivo pode ser uma marca da voz da personagem, pelo discurso indireto livre, a repreender-se.

Apurou-se, igualmente, que o narrador desenvolve uma espécie de método cênico, flagrado a partir de uma retórica teatral, o que corrobora para intensificar o que há de trágico no destino de Thérèse Desqueyroux. Ademais, o emprego da cena em quase toda a totalidade do romance é o que assegura o equilíbrio do centro de visão da narrativa, estabelecido na personagem protagonista em meio às alternâncias de focalização, visto retratar a simultaneidade dos fatos, facilitando o retorno ao pensamento de Thérèse. O sumário, ao contrário, prezaria pela voz do narrador em primeiro plano.

²¹⁰ Anthony Trollope (1815-1882), escritor inglês, cujo método narrativo é marcado por suas interpelações.

²¹¹ “Se utilizar deliberadamente artifícios constituísse um erro [...] a narração moderna seria tão desacertada quanto a de Trollope [...]”. (Tradução nossa)

Diante de todos os apontamentos realizados neste trabalho, conclui-se que a cumplicidade estabelecida entre narrador e personagem sobrepuja um possível intuito de provocar a empatia do narratário. Todavia, conjuntamente à distância provocada pelo julgamento, a cumplicidade contribui para um movimento de aproximação-afastamento, permitindo complexificar a representação da personagem protagonista, ao passo que favorece, igualmente, um maior aprofundamento da sua personalidade. A autenticidade dessa representação está calcada mais no questionamento, no discurso ambíguo que na afirmação incisiva de seus vícios e virtudes. A onisciência do narrador não é dirigida em favor da personagem principal Thérèse, mas impele sua indeterminação e, portanto, sua ilogicidade. Favorece, ainda, a revelação de uma essência, o que só pode ocorrer de maneira fragmentária, conferindo maior verossimilhança à trajetória desta personagem na obra de Mauriac, tendo em vista a sua atitude extrema de envenenar o próprio marido conjugada à indefinição dos reais motivos que a levaram a cometer tal crime em *Thérèse Desqueyroux*, e a “descoberta” do instinto materno, revelando-se como mãe devota à filha, mas capaz de lhe roubar a felicidade em *La fin de la nuit*. A indeterminação consiste, portanto, na possibilidade de compreender a personagem e, imediatamente, questioná-la. Esse efeito somente é obtido por meio dos momentos de afastamento, que atenuam a identificação do narratário para com a personagem, fazendo com que ele não perca de vista a complexidade dos fatos, daí a assertiva mencionada, inicialmente, de que a região limítrofe entre o contar e o se envolver é o que enseja a pertinência deste trabalho.

A ambiguidade, ocasionando a impossibilidade de distinguir, com clareza, a quem pertencem determinados pensamentos e falas, intensifica a imprecisão da personagem, uma vez que essa falta de “coerência” atinge a sua personalidade: não há previsibilidade nas atitudes de Thérèse. Sendo assim, o que há de indeterminado quanto ao seu caráter e quanto ao crime cometido parece dever permanecer. Essa hipótese se configura como a chave de interpretação da obra. O discurso ambíguo encerra, assim, o âmago da obra que é a própria indeterminação e, ao final deste trabalho, para além das “respostas” que foram levantadas, a maior certeza depreendida da obra é um questionamento: Thérèse é, por essência, uma criminosa? Ao narrador foi atribuída a responsabilidade de conservá-lo mais do que respondê-lo.

Em suma, recupera-se a assertiva de Benjamin (1985, p. 221) de que o narrador “é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.” Thérèse, confrontada à punição do destino, muito mais que a dos homens, tem a justiça feita pela própria consciência, que promove o encontro consigo mesma pela narratividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAKHTIN, M. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernadini. São Paulo: Ed. da UNESP/HUCITEC, 1998.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOOTH, W. C. Distance et point de vue. In: BARTHES, R. et al. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.
- BOURNEUF, R., OUELLET, R. A história e a narração; O ponto de vista. In: _____. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CANDIDO, A. O Patriarca; Timidez do romance. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.
- 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. Citação: Roger PONS, François Mauriac, *Pages Choiesies*, Classiques Ilustres. Vaubourdolle, Paris Hachette, 1955, p. 4.
- DUMESNIL, R. *Le réalisme et le naturalisme*. Bologna: Del Duca – Éditeurs Paris, 1968.
- FERNANDES, R. C. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Supervisão e Apresentação de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- GARETS, E. *Petit dictionnaire Mauriac*. Bordeaux: Éditions le Festin, 2008.
- GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- GENETTE, G. Nouveau Discours du récit. In : _____. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- JALOUX, E. François Mauriac, romancier. In : _____. *Le romancier et ses personnages*. Précédé d'“une étude d'Edmond Jaloux. Paris: Éditions R.A. Corrêa, 1933.
- KAYSER, W. Qui raconte le roman? In: BARTHES, R. et al. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Introdução à ciência da literatura. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1970. Vol. 1.

LACOUTURE, J. Thérèse et Moi. In: _____. *François Mauriac – I. Le sondeur d'abîmes 1885-1933*. Tome I. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LALOU, R. *Histoire de la littérature française contemporaine (De 1870 a nos jours)* – Tome I e II. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão) 10 ed. São Paulo: Ática: 2006.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKACS, G. *A teoria do romance*. Um ensaio historico-filosofico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAJAULT, J. *Mauriac et l'art du roman* Paris: Robert Laffont, 1946.

MAURIAC, F. *D'un bloc-notes à l'autre* 1952-1969. Paris: Bartillat, 2004.

_____. Ma conception du roman. In: *François Mauriac de l'Académie Française – Paroles perdues et retrouvées*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1986. O discurso *Ma conception du roman* data de maio de 1947.

_____. *Mémoires intérieures. Nouveau Mémoires intérieures*. Paris: Flammarion, 1985.

_____. *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*. Pléiade Vol. III Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1981.

_____. Dieu et Mammon. In : _____. *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*. Pléiade Vol. II Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1979.

_____. *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*. Pléiade Vol. I Édition établie, présentée et annotée par Jacques Petit. Paris: Gallimard, 1978.

_____. Le romancier et ses personnages. In: _____. *Oeuvres romanesques I*. Paris: Flammarion, 1965.

_____. *La fin de la nuit*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1935.

_____. *Commencements d'une vie*. Paris: Bernard Grasset, 1932.

_____. *Le roman*. Paris: L'artisan du livre, 1928.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

ÖSTERLING, A. Discurso de recepção pronunciado por Anders Österling por ocasião da entrega do Prêmio Nobel de Literatura a François Mauriac no dia 10 de dezembro de 1952. In:

MAURIAC, F. *O deserto do amor*. Biblioteca dos prêmios Nobel de Literatura patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1970.

PICON, G. *Panorama de la nouvelle littérature française*. Paris: Gallimard, 1960.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SARTRE, J. P. M. François Mauriac et la liberté. *Situations I, Essais critiques*. Paris: Gallimard, 1947. O ensaio sobre Mauriac data de fevereiro de 1939.

SIMON, P. H. Mauriac par lui-même. Paris: Éditions du Seuil, 1953.

SUFFRAN, M. *François Mauriac par Michel Suffran*. Écrivains d'hier et d'aujourd'hui. Paris: Éditions Seghers, 1973.

STRÖMBERG, K. „Pequena história“ da atribuição do Prêmio Nobel a François Mauriac. In: MAURIAC, F. *O deserto do amor*. Biblioteca dos prêmios Nobel de literatura patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1970.

TIEGHEM, P. V. Les théories du réalisme et du naturalisme. In: _____. *Les grandes doctrines littéraires en France*. Paris: Bordas, 1963 .

TOUZOT, J. Préface, notes et commentaires. In : _____. *Le Noeud de vipères*. Paris: Grasset, 1933.