

EXAME CRÍTICO EM QUESTÃO

Lelia TROCAN,

Professora, Doutora em literatura,
Universidade de Craiova, Romênia

Rezumat

A defini și a descrie discursul poetic dintr-o dublă perspectivă, diacronică și sincronică, trimite implicit la o abordare formală a actului poetic. Se profilează, astfel, două întrebări: ce este structura și ce este poezia? Din acest punct de vedere, se remarcă o paletă variată și contradictorie de opinii critice. Există și opinii comune, ca acelea ale <<formaliștilor>>, influențați de <<formaliștii rusi>> și, în esență, de opera lui Roman Jakobson, „Principii de lingvistică generală”. Studiind în profunzime opusul vizat, putem sesiza o evoluție care nu este întru totul favorabilă poeziei. Primele studii ale lui Jakobson, din perioada în care <<cucerea>> Europa, demonstrează însă un interes marcat și o percepție rafinată în ceea ce privește fenomenul artistic, în general, și poezia, în particular.

Abstract

To define and describe the poetic discourse through a double perspective, diachronic and synchronic, implicitly lead to a formal approach of the poetic act. Thus, two questions stand out: “What does structure mean?” and “What is poetry?” From this point of view, one can notice a varied and contradictory range of critical opinions. There are also common views, like those of the “formalists” influenced by “Russian formalists” and mainly by Roman Jakobson’s Principles of General Linguistics. Studying it thoroughly, we can notice an evolution which is not totally favorable to poetry. Jakobson’s first studies, when he “was conquering” Europe, show a clear interest and a refined perception regarding the artistic phenomenon, in general, and poetry, in particular.

Definir e descrever o discurso poético numa dupla perspectiva - sincrônica e diacrônica, remete, necessariamente, a uma abordagem formal do fato poético. Mas eis a questão: o que não é estrutura e o que não está em função de alguma coisa nesse mundo? Naturalmente, surge uma nova questão: o que é a poesia? Ora, nesse ponto, os críticos concordam em discordar. É verdade que haverá opiniões em comum entre alguns deles, como entre os “formalistas” influenciados pelos fundamentos dos “formalistas russos” e, sobretudo, pela obra de Roman Jakobson «Princípios de lingüística geral». Entretanto, observando melhor a referida obra, é possível constatar uma evolução não muito favorável à poesia. Os primeiros estudos de Jakobson, da época em que suas idéias vicejavam na Europa, demonstram seu interesse e sua percepção notável do fenômeno artístico em geral e, em particular, da poesia. A partir de sua permanência nos Estados Unidos, quando assume o viés pragmático, ele já não pensa da mesma forma a poesia e, tomando por matéria a linguagem, em relação com as outras artes particulares, ele a submete pura e simplesmente à lingüística, proporcionando-nos a liberdade de submeter a nosso critério, a escultura à geologia ou à mineralogia, a pintura à indústria têxtil, a música, aos jogos eletrônicos ou aos jovens e a dança, naturalmente, aos psicopatas. Pode-se facilmente compreender os lingüistas, desde que se reconheça o âmbito e a majestade de seus desígnios: imperar sobre todas as províncias do verbo. Mas o que, nesse mundo, não tem sua significação através da linguagem? A própria semiótica, que abrange todos os signos, geralmente se submete a seu inferior hierárquico: a lingüística. Sob esse ponto de vista, ser “indefinível”, um “não sei o quê”, “inefável”, “mistério”, “absoluto”, “beleza ideal”, “emoção poética” são apenas máscaras, subterfúgios, débeis astúcias numa vã e ridícula tentativa de escapar da justiça imanente do/ao texto. É ela que surpreende a poesia, a poeticidade em flagrante delito de violação do código lingüístico e é sempre ela que mede a gravidade do delito. Sua justiça é generosa: quanto mais se tem antecedentes, menos se é culpado. Os lingüistas e os psicanalistas decidiram partilhar o carneiro: estes últimos se satisfazem com a carne, enquanto que os primeiros estendem a poesia sobre o peito, triunfalmente, como se fosse o “Velocino de ouro”.

A situação não se apresenta mais favorável no que se refere à matéria da obra em questão, a poesia. A partir do momento em que a poesia se recusa a ser o veículo de um outro valor que não o dela própria, mostrando-se toda nua, constata-se uma anulação dos gêneros literários em favor do poético, o que resulta numa poetização de todas as artes. Uma vez situado o “centro de gravidade” da poesia, ela passa a emitir uma profusão de raios que a fazem resplandecer. Esse fenômeno acabou de vez com a crítica tradicional. Uma comoção semelhante se deu entre os naturalistas dos séculos XVIII e XIX, por ocasião da descoberta pela expedição de Cook, de um animal estranho: anfíbio, com pelos provido de um magnífico bico achatado de ganso, ovíparo, com quatro patas orna-

das de garras e que se reproduz de maneira irreverente. O fato de ter sido descoberto tão longe, não poupou os naturalistas. Seu enigma ocupou os espíritos por quase um século, pois não se sabia muito bem como classificá-lo: um animal da terra, do ar ou do mar? E isso preocupou os especialistas às vésperas da «Origem das espécies». Seu nome ficou registrado como um desafio da razão para com a Natureza que lhe havia feito esta injúria: “*Ornithorhynchus paradoxus*”.

Mas enfim, esse duplo movimento da poesia convergindo para sua essência e das artes convergindo para a poesia, talvez, nada mais seja do que uma aspiração comum de se afirmar enquanto fenômeno específico; uma certa linguagem ao lado da linguagem propriamente dita e não “uma linguagem dentro da linguagem”, como destacou Valéry, o que os formalistas adotaram prontamente para subordinar a poesia à lingüística. Há mais de um século, os artistas tentam estabelecer relações, fazer correspondências, enfim, criar um sistema coerente de percepções, capaz de legitimar uma ontologia comum das artes: sinestesia, cinestesia, etc, sem nenhum resultado, obviamente, pois nos dicionários, “ontologia” é sinônimo de “metafísica”. Do mesmo modo que (retomando uma imagem de Hjelmslev), uma mesma nuvem pode assumir formas diferentes em diversas línguas naturais, essa mesma “nuvem”, amorfa, em princípio, assume formas sensíveis diferentes de acordo com as particularidades de cada arte. Esse princípio amorfo foi desencadeado por Georges Poulet, por meio de uma figura geométrica, o círculo. Outros críticos escolheram outras metáforas e, por fim, os críticos mais imbuídos de espírito científico contestam, pura e simplesmente, esse princípio e, convenhamos, de maneira pertinente, pois é próprio da ciência desembaraçar-se do excesso de axiologia que remeta à filosofia, o que lhe faria perder o “velocino de ouro”. É por isso que a lingüística, a psicanálise, a sociologia entrecruzam suas espadas através dessa “nuvem amorfa”, extraindo dela sanduíches de textos, exibindo em sua ponta o sexo ou o ânus dessa “nuvem”, condensando-a, transpondo-a, atribuindo-lhe registro de estado civil com foto, digitais e assinatura, tomando-a por tema ou aí se anulando, de acordo com o método e as necessidades de causa. E para lembrar Valéry, faremos um sanduíche de intertextos tomando uma de suas fórmulas: quando falava dos místicos ele dizia ser impossível falar mal deles, pois só encontramos neles o que buscamos. Assim, é saindo da arte e da filosofia da arte para as ciências particulares que se encontra o que se procura: seus métodos particulares. René Wellek¹ estabelece, em escala mundial, a existência de seis correntes críticas dominantes em meio à heterogeneidade das tendências: a crítica psicanalítica, estilística, formalista, marxista, mitológica, existencialista. Visto que algumas dessas correntes, conhecidas como “nova crítica”, travaram batalha com a crítica tradicional, é melhor tomar uma certa distância para nos permitir escutar as duas partes.

Inicialmente, a indignação da crítica tradicional diante da insolência da “nova crítica” parece-nos legítima, pois “o objeto” da discórdia faz lembrar uma novela de Maupassant em que o filho assume a amante de seu pai, morto acidentalmente. Ora, é evidente que a crítica tradicional não está morta ou, segundo Mark Twain, exagerou-se demasiadamente quando se anunciou sua morte. Não se há de duvidar, nem de sua fidelidade conjugal (o positivismo), nem de seu amor extra-conjugal, pois ele se preocupa em manter as aparências, como nos “bons velhos tempos”. Quanto à “nova crítica”, compreende-se muito bem que ela sinta a necessidade de, uma vez por semana, olhar-se no espelho e dizer: é humano e ao mesmo tempo não é humano.

Tentaremos rememorar um pouco. Segundo Lanson, “a crítica dogmática, fantasista ou de caráter emocional divide os espíritos”². Encontramos a mesma preocupação em Benedetto Croce. Falando da “cisão que entrou no conceito de beleza, cisão que ocasionou a verdadeira heresia espiritual da Alemanha (a heresia estética e não a da religião que, muito pelo contrário, contribuiu para a evolução do pensamento europeu)”, B. Croce conclui: “É preciso reafirmar em alto e bom som a indivisibilidade do belo, categoria única do julgamento (estético, n.a.) cujas divisões das quais ele é vítima hoje (no período entre-guerras, n.a.), não apenas destroem a unidade estética da espécie humana, como faziam as antigas, mas destroem, inclusive, a própria humanidade, encerrando-as em esferas estranhas uma à outra, inimigas implacáveis e perpétuas”³.

¹Apud Cornelia Bajenaru, 1977, p. 6.

²idem.

³Croce, 1972, p. 127.

Croce tudo fez para segurar o leme do “bateau ivre” da literatura do século XX, recusando-se a guardar qualquer resquício de herança cultural e, sob esse mesmo ponto de vista, ele tratou com dureza as tentativas extremistas, como as de Mallarmé, Georg, Valéry, Rimbaud, pelo “excesso de defesa” contra as “falsas estéticas”⁴. Certamente, ele próprio parece ter pecado por “excesso de defesa”.

O formalismo, influenciado pelo estruturalismo que marcou profundamente a epistemologia do século XX, defende um retorno ao texto e cobra da crítica tradicional o fato de não se ter perguntado qual era a *essência da literatura*. A crítica tradicional, por fidelidade a suas fontes, sempre coloca a literatura “em relação com alguma outra coisa, algo além da literatura, esse algo além podendo ser uma outra obra (antecedente), uma circunstância biográfica ou ainda uma paixão vivida pelo autor e que sempre será expressa na sua obra”.⁵ Logo, o que a crítica tradicional refuta é a análise imanente. Barthes apreendeu bem o objetivo da crítica estruturalista: “É um trabalho que se instaura dentro da própria obra e que só estabelece sua relação com o mundo depois de tê-la totalmente descrita de seu interior, em suas funções, ou, como se diz hoje, em sua estrutura; o que fica excluído, grosso modo, é a crítica fenomenológica...”⁶ A crítica deve tomar como objetivo não a decodificação do sentido da obra estudada, mas a reconstrução das regras e normas de elaboração desse sentido. Aliás, como explicita Barthes, a obra literária não tem “um sentido”, sua finalidade é colocar “sentido” no mundo, “um sentido em suspensão”: a obra “vem para o leitor como um sistema significante declarado, mas se furta a ele como objeto significado”⁷. E esse sentido em suspensão, que sentido poderia ser? Barthes não se demora em nos explicar: no exercício da crítica, exercício de uma “função intelectual”, o crítico “se empenha com toda sua profundidade”, ou seja, com “suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões”⁸. Qual poderia ser a escolha de um estruturalista? Os prazeres da crítica temática? As resistências e as obsessões da crítica psicanalítica? As questões não ficarão sem respostas por muito tempo. Assim, já não teremos um “sentido em suspensão”, mas um sentido “extraído” (“descolado”, e não tardaram a surgir de toda parte os pedidos de “Me descola isso, faz favor”). Os poetas e os artistas em geral fizeram entregaram-se a experiências-limite para impor a autonomia da arte, excluindo de suas obras qualquer elemento heterogêneo e, com essa “façanha”, eles não denegriam os trabalhos de seus predecessores, apesar das investidas de Rimbaud; muito pelo contrário, eles nos abriram um caminho de acesso a esses valores, passando pela via régia da arte, finalmente encontrada. A “nova crítica” proclama essa vitória em alto e bom tom e a considera como sua: “os formalistas lutam pela autonomia da literatura, tratada fora de todo princípio filosófico e estético”⁹. Logo, uma investida no belo metafísico acaba por levar a uma autonomia da literatura de segundo grau. O belo dá seu lugar à beleza das “garras retrácteis” das aves de rapina da literatura de segundo grau.

Michael Riffaterre observa que o leitor manifesta um “pressuposto de referência”. Seu mecanismo “exerce um papel tão capital (...) quanto à ausência de referência que o desencadeia”. Por conseguinte, pode-se dizer que “estudar apenas a estrutura interna é visivelmente insuficiente: a crítica deve se abrir a todas as contribuições da antropologia”¹⁰.

A imanência do texto é produtiva do ponto de vista da descrição. Mas é necessário que se acrescente, a essa estrutura da obra, outras grades de leitura. Os verdadeiros criadores selecionam muito bem o domínio de sua experiência artística, como mostrou Valéry em «Situação de Baudelaire». O mesmo se dá com Victor Hugo com quem Baudelaire é comparado no referido ensaio: ele também travou suas batalhas. Essa famosa imanência permanece fiel a si própria, se estende pelo eixo horizontal de todo o campo da literatura através do conceito de intertextualidade. Incapaz de responder a sua própria questão: “Por que se escreve?”, “a nova crítica” acaba se dedicando a uma “literatura de segundo grau” e por esse meio, sub-repticiamente, ela alça toda literatura a sua “altura” através do fenômeno da intertextualidade. O leitor está livre para encontrar seu ponto de

⁴*idem*, p. 74.

⁵Barthes, 1964, p. 248.

⁶*idem*, p. 251.

⁷Barthes, 1964, p. 256.

⁸*idem*, p. 257.

⁹Bajenaru, 1977, p. 94.

¹⁰Riffaterre, 1971, p. 268.

partida, pois o que tardou a vir com Pascal veio antecipadamente com Lautréamont, pois, enfim, tudo já foi dito e ainda não foi dito tudo. De maneira que a literatura apresenta-se afinada, maleável como o ouro: algumas grammas bastariam para “cobrir” (o termo é de Barthes) todo o espaço literário. Alguns autores, como Gérard Genette, conseguem a louvável façanha de enriquecer o texto com “imanências” sobrepostas ou justapostas. Paralelamente ao intertexto e ao feno-texto de Julia Kristeva, acrescenta-se o cotexto, o arquiteyto, o contexto, o transtexto, o hipotexto, o hipertexto, o metatexto e o meta-metatexto, até que se dê o esgotamento das prefixações grega e latina, sem esquecer o palimpsesto, pois “todo texto rasura um outro”¹¹ e assim por diante. Quando os formalistas não conseguem adornar o texto, eles fazem um pacto com a psicanálise. O próprio Freud considerava a psicanálise como a terceira ferida do “narcisismo humano”. E com a psicanálise estando à frente do formalismo, este só poderia esperar um quarto lugar. Entretanto, com essa determinação pluralista, chega-se à indeterminação. A psicanálise nos ensina que o homem não é mestre de suas reações psíquicas. A escritura seria apenas uma forma do desejo, sobretudo do desejo frustrado e o texto se tornaria um lugar de gozo e sua “literatura de segundo grau” se entregaria alegremente ao exercício dos mergulhos na profundidade dos subterrâneos carnis e hormonais. Portanto, se para a psicanálise é o inconsciente que escreve, para os formalistas seria a própria língua. Acontece que entre a vida hormonal e a linguagem, há algo que turva a imagem nítida que se tem dos fenômenos e esse algo, no final das contas, é simplesmente o ser. Lembremos o termo de Pascal a respeito da “primeira ferida” do narcisismo humano: “O homem não é mais do que um caniço, mas é um caniço pensante”. Não é de ontem que o homem se tornou consciente das pulsões, principalmente da pulsão sexual. Os trovadores da Idade Média, com certeza, não as ignoravam. O surrealismo parece apoiar a tese psicanalítica, tese totalizadora, uma vez que ela tudo quer reger: o inconsciente, o pré-consciente, a consciência, o sonho, o mito, a cultura, a arte, o todo constituindo apenas manifestações de liberações e de recalcamientos das pulsões. Mas, como bem demonstrou Jean Cohen, nos surrealistas, as pulsões conheciam muito bem a gramática e Riffaterre¹², em seu estudo «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», leva-nos a observar que “essas imagens só parecem obscuras e fortuitas se elas forem vistas isoladamente. Em contexto, elas se explicam pelo que as precede: elas têm antecedentes”. Críticos de relevância rejeitam o caráter de totalitarismo da interpretação psicanalítica. O próprio Jakobson dá alguns esclarecimentos a esse respeito: “Cada vez que discuto sobre a textura fonológica e gramatical da poesia em quaisquer que sejam a língua e a época dos poemas analisados, a mesma questão surge entre meus leitores ou meus ouvintes: os mecanismos detectados pela análise lingüística eram um dos objetivos intencionais do trabalho de criação do poeta? O poeta tem consciência da existência deles?” E ele conclui: “Toda composição poética significativa, quer ela resulte da improvisação, quer seja o fruto de um longo e árduo trabalho, implica uma escolha orientada do material verbal”¹³.

Para esses críticos, “o fato psíquico é /.../ co-extensivo à consciência”¹⁴. Citem-se alguns deles a partir de uma compilação de entrevista de Íon Pop intitulada *Ore franceze*: “É evidente que, no que me diz respeito, a poesia é o fruto de uma experiência vivida”¹⁵ (Marcel Raymond); ou ainda Georges Poulet: “Em Raymond, o que me pareceu essencial foi o tema da consciência obscura. Raymond faz, com um cuidado todo especial, uma distinção que não é propriamente freudiana, entre uma consciência clara, límpida, da qual ele desconfia, e uma outra, que é a consciência cambaleante, opaca, mas que exatamente por sua opacidade está mais em condições de nos conduzir à exploração do profundo. Em relação a si próprio, Georges Poulet precisa: “... uma das experiências que me parecem das mais significativas para cada ser humano em sua individualidade é a experiência da paramnésia quando pressinto o instante presente e, no entanto, sou lançado ao passado, a uma certa profundidade”¹⁶.

Quanto a todas essas tentativas presunçosas do formalismo e da psicanálise, concordamos com Jean-Pierre Richard: “É bem melhor deixá-los com a ideologia e ficar apenas com os resultados”¹⁷.

¹¹Genette, 1982, p. 8.

¹²Riffaterre, 1979, p. 217.

¹³Jakobson, 1977, p. 109.

¹⁴Bajenaru, 1977, p. 51.

¹⁵Pop, 1979, p. 248.

¹⁶*idem*, p. 236-237, p. 278.

¹⁷*idem*, p. 278.

A partir do momento em que se concede um certo coeficiente de inteligência aos animais, em que se sabe que as plantas sofrem à sua maneira quando são rejeitadas; deveríamos conceder ao homem que ele não é um autômato pulsional nem lingüístico. A abordagem do fenômeno artístico não pode dispensar a dimensão humana, uma vez que é justamente na arte que o homem se reconhece, não tal como é, mas na sua essência, na sua especificidade, na sua distinção, em todos os sentidos. Segundo Sartre, o homem não poderia se reconhecer tal qual, já que tem que se inventar a todo instante.

Para Serge Doubrovski¹⁸, em «Porquoi la nouvelle critique?», “a crítica literária propriamente dita começa a partir do momento em que deixa de tomar a literatura como objeto de prazer ou de estudo, nela encontrando a expressão mais enriquecedora e mais completa de uma experiência metafísica, ou seja, do sentido total de que se reveste, para um homem, a experiência humana”.

A intencionalidade pressuposta pelo existencialismo, no escritor, parece ser confirmada pela estilística, que por sua vez, chama a atenção para certos elementos da seqüência verbal que o autor decodifica em intenção do leitor: “O autor tem bastante consciência do que faz, por estar preocupado com a maneira como ele deseja que sua mensagem seja decodificada, se bem que, não é apenas a significação dessa mensagem que é transmitida ao leitor, mas também sua própria atitude em relação a ela; o leitor se vê forçado a compreender, naturalmente, mas também a compartilhar com as visões do autor quanto ao que é importante e ao que não o é em sua mensagem”¹⁹.

No que se refere ao critério dos “desvios” da norma padrão, julgamos que seja pertinente ao nível da descrição e não ao da explicação.

Raymond Picard, por ocasião da polêmica com a “nova crítica”, devolve acusações que esta havia feito contra a crítica universitária. Ademais, ele acha que há uma contradição entre os princípios e o método já que, por um lado, a “nova crítica” defende o “retorno ao texto” e, por outro lado, ela busca um “algo além” psicanalítico localizado na infância do autor ou um “algo além” sociológico²⁰. A acusação cabe perfeitamente ao livro de Julia Kristeva, «La Révolution du langage poétique», onde os textos de Mallarmé e de Lautréamont são analisados entre dois grandes rolos compressores: o pulsional e o sociológico. Seiscentas páginas são suficientes para que ela anuncie sua descoberta: “Foi somente graças à descoberta de Freud, que ao levantar o véu de mistério que o século XIX vinha mantendo sobre a sexualidade, designou-a como sendo o nó entre a linguagem e a sociedade, a pulsão e a ordem sócio-simbólica, que a prática de Lautréamont e de Mallarmé pôde não somente se radicalizar, mas também atingir o impacto objetivo e social que ela almejava. Quer dizer que no limiar e na ausência dessa descoberta, a experiência poética do final do século XIX é uma abertura, logo recoberta, refetichizada (Apollinaire) e até mesmo academicizada (Valéry)”²¹.

O que nos seduz em Julia Kristeva é que as seiscentas páginas de seu livro não exigem nem mesmo o quarto de hora de Madame de Staël: partindo de seu axioma de que no final do século se deu uma revolução da linguagem poética com tendências a pulverizar dois mil anos de literatura, Apollinaire, tão receptivo ao modernismo, e Valéry, com sua fidelidade ao belo, ainda se permitem fazer poesia, como se nada estivesse acontecendo, ignorando sua condenação à morte enquanto fato de alienação.

O livro compreende três partes: uma análise das pulsões e sua tradução em linguagem, uma aplicação dessa análise e, finalmente, um estudo sobre o estado burguês, o todo enriquecido com um pouco de mitologia e uma pitada de marxismo.

Parece-nos pouco sério levar em consideração a hipótese antipedagógica, segundo a qual os artistas, por sua experiência existencial de limite, não teriam outro objetivo senão o de oferecer “o espaço para um prazer”. Aliás, o francês não se presta muito bem a ser a expressão das pulsões. Em contrapartida, o inglês se presta perfeitamente a isso, graças a seu sotaque. Todo mundo sabe em que medida cantores e cantoras de música para jovens, de qualquer país que seja, procuram

¹⁸Bajenaru, 1977, p. 40.

¹⁹Riffaterre, 1971, p. 34-35.

²⁰Bajenaru, 1974, p. 82.

²¹Kristeva, 1974, p. 82.

instintivamente se expressar em inglês, particularmente em sotaque americano. Esse fenômeno não é apenas um caso de esnobismo: deve haver outras razões para tal.

Creemos que o fato das palavras serem acentuadas na primeira sílaba e o de haver grande número de palavras curtas favorecem a liberação dos impulsos (É significativo o fato de que um cantor de origem americana, ainda que de expressão francesa, Joe Dassin, já falecido, tenha feito a escolha de se expressar em francês, o que nos parece uma maneira de suavizar a violência das pulsões.). Na nossa opinião, os grandes espetáculos musicais para os jovens podem muito bem ser considerados como “fábricas de desejos” e “lugares de curtição” das pulsões e, talvez não sejam nada além disso, apesar dos esforços que fazem, de vez em quando, para incrementar sua temática obsessiva e, por isso exaustiva, com alguns toques sociais ou ecológicos. Mas, conforme pensamos, a grande arte (Mallarmé, por exemplo) não merecia ser “achatada” pelo rolo compressor da pulsão e do social. Durante o Antigo Regime, havia realmente um rolo compressor que Jacques o Fatalista citava o tempo inteiro como álibi para todas as suas liberdades: “Tudo o que nos acontece de bom ou de mau aqui embaixo está escrito lá em cima. Eu posso não ser eu mesmo? E sendo eu mesmo, posso ser um outro que não eu mesmo? /.../ É como um grande rolo compressor que vem se desenrolando pouco a pouco”²².

Na época do Antigo Regime, os homens eram como espécies vegetais: a taxa de crescimento era marcada desde o nascimento. Com a Revolução e as guerras do Império, a floresta se dissipa. Haverá uma grande quantidade de Fígaro proclamando a torre demolida e nós afirmamos sem sombra de dúvida de ironia: não se sentiam mais as paredes dos semelhantes, ao lado. Julien Sorel ultrapassou essas paredes e pagou com sua própria cabeça. Aqui e acolá, ficaram de pé algumas daquelas primeiras ilhotas da floresta inicial. Sartre cobrava, indevidamente, a François Mauriac a criação de caracteres imutáveis, à maneira dos clássicos. Os personagens de Mauriac, porém, são da época clássica e, entre eles há aqueles que não são felizes. Thérèse Desqueyroux realiza, à sua maneira, em pleno século XX, a Revolução e se encontra em Paris, não mais entre “os pinheiros destroçados, mas entre seres amedrontadores, a multidão de homens atrás da multidão de árvores”. Uma vez em Paris, Sartre poderia tê-la adotado para um “projeto de ser”.

Referências

- BAJENARU, Cornelia. *La critique littéraire française au XXe siècle*. București: Universitatea București, 1977 [=Bajenaru, 1977].
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964 [=Barthes, 1964].
- CROCE, Benedetto. *Poesia*. București: Univers, 1972 [=Croce, 1972].
- DIDEROT, Denis. *Oeuvres romanesques*. Paris: Garnier [=Diderot].
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982 [=Genette, 1982].
- JAKOBSON, Roman. *Huit Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977 [=Jakobson, 1977].
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974 [=Kristeva, 1974].
- POP, Ion. *Ore franceze*. București: Univers, 1979 [=Pop, 1979].
- RIFFATERRE, Michel. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971 [=Riffaterre, 1971].

²²Diderot, p. 498.