

POR UMA FISILOGIA DO
DESLUMBRAMENTO EM
NO CAMINHO DE SWANN E O TEMPO
REDESCOBERTO DE MARCEL PROUST

ROBERTO ZULAR
LABORATÓRIO DO MANUSCRITO LITERÁRIO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

R E S U M O

A fisiologia do deslumbramento pretende sustentar a hipótese de uma forte analogia entre corpo e escritura na obra de Marcel Proust, partindo do jogo das memórias (do escritor, do leitor, do narrador) e sua articulação pelo operador da escritura tal como conceituado por Philippe Willemart. Por fim, expandiremos nossa hipótese relacionando a prosa proustiana com a música de Debussy e a pintura de Cézanne.

R É S U M É

La physiologie de l'éblouissement soutient la présence d'une forte analogie entre le corps et l'écriture dans l'oeuvre de Marcel Proust en partant du jeu des métaphores des mémoires (de l'écrivain, du lecteur, du narrateur) et de leur articulation par l'opérateur de l'écriture, concept repris à Mallarmé via Willemart. Pour terminer, nous étendons l'hypothèse aux rapports entre la prose proustienne, la musique de Debussy et la peinture de Cézanne.

A B S T R A C T

The physiology of "amazment" supports the hypothesis of a strong analogy between body and writing in the Marcel Proust's work, having as reference the game of metaphors of memory (of the writer, the reader and the narrator) and its articulation made by the operator of the writing, as it is presented by Philippe Willemart. Finally, the hypothesis is expanded, relating the proustian prose, Debussy's music and Cézanne's painting.

O JOGO DAS MEMÓRIAS

O jogo da literatura, segundo Borges via Cervantes, é um jogo de truques. Mas um peculiar jogo de truques onde tanto o autor quanto o leitor aceitam as regras e acasos desse tabuleiro de enganos. A literatura, no entanto, a partir desse jogo, transforma-se no único meio capaz de revelar, através da confiança, algumas verdades escondidas no fundo do coração da farsa.

Partindo desse conceito da literatura como um jogo, apontado com maestria por Edwin Williamson, procuraremos abordar *No caminho de Swann* e principalmente *O Tempo Redescoberto* de Marcel Proust, dentro de um quadro conceitual extraído da crítica genética, primeiramente estabelecendo o papel da memória da própria escritura. Em seguida, procuraremos abordar o conceito de operador e a relação entre scriptor, autor e leitor, tal como abordados por Philippe Willemart em *O operador na escritura e Universo da criação literária*. Em outras palavras, dentro dos limites deste trabalho, procuraremos mostrar como esses conceitos ajudam a entender a manobra persuasiva de *Em Busca do Tempo Perdido*, bem como os limites dessa "procura", relacionando-a àquela empreendida por outras artes, em especial a pintura e a música.

Nossa hipótese é de que a base da estratégia persuasiva da *Busca do Tempo Perdido* é fazer o leitor acreditar na incoerência do narrador, enquanto o próprio texto é articulado de maneira a tornar coerente a aparente despretensiosa e fortuita rememoração. Para tanto, teremos como base de pesquisa as últimas páginas de *O Tempo Redescoberto*.

Primeiramente, faz-se necessário ressaltar que o último volume da saga proustiana foi escrito concomitantemente a *No caminho de Swann*. Essa mera constatação abre um campo de reenvios em que os fatos que surgem no processo de escritura num dado momento são guardados para um momento posterior de explicitação, donde concluímos que a memória de que fala o narrador, ao contrário de suas próprias palavras, é uma memória que se perfaz na escritura, isto é, no modo pelo qual o autor entende que devem ser apresentadas no corpo do livro. Isto é, o autor se vale de um jogo artificial de memórias para fazer uso da

memória do escritor. Há, assim, uma analogia constantemente não explicitada entre MEMÓRIA e ESCRITURA, bem como entre CORPO e LIVRO. A memória involuntária que se funda sempre em fatos sensórios e corporais (a madeleine, o piso de São Marcos, etc.), é voluntariamente transformada em escritura e o livro, ao ser lido, como a frase de Vinteuil ao ser escutada, reproduz as marcas “corpóreas” que ativam – no leitor – uma inesperada memória do próprio livro a partir da revelação de que momentos de sua própria vida podem estar guardados numa concha, num botão, no espectro de uma sensação. Saliente-se, pois, quatro aspectos : 1) a memória do escritor; 2) a memória da escritura; 3) a memória da leitura e 4) a experiência do leitor da memória involuntária. Por se tratar de um jogo de analogias, todas essas etapas se confundem na textura da *Busca do Tempo Perdido*.

Passemos a examiná-las. A memória do próprio escritor pode ser facilmente exemplificada por toda a *Busca do Tempo Perdido* como esclarecem várias biografias desde a família de Proust ou sua visita a São Marcos. Contudo, o que nos cabe esclarecer é que, ainda que tivesse sido quase impossível escrever a sua busca tal como ela foi escrita sem as memórias do escritor, estas não dependem de sua verdade biográfica para terem valor estético, tal como o próprio Proust já atentava em suas críticas a Saint-Beuve. Ao lado dessa memória do próprio escritor salientamos o uso que nós, leitores, acabamos por fazer em nossas próprias vidas da experiência da assim chamada memória involuntária, ressaltando que existe um certo didatismo muito profícuo na obra de Proust. Ainda que, citando Walter Benjamin, segundo o próprio Proust fique “por conta do acaso se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência”.¹ É preciso concordar com Benjamin que “não é de modo algum evidente este depender do acaso”, inclusive pelo fato de que determinadas obras humanas, como a *Busca do Tempo Perdido* nos abrem novas instâncias de contato

1. Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire - Um Lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994. p.106.

com a nossa própria subjetividade. A ênfase dada à arte por Proust é portanto pelo fato dela ser uma analogia que pode funcionar por si só em uma fonte de analogias – transformar-se em experiência.

Mas se as memórias da *Busca do Tempo Perdido* não dependem dessa verdade biográfica (tanto do escritor quanto do leitor), é porque importa o modo pelo qual o escritor, agora scriptor, transforma-as em escritura. Essa idéia, bastante proustiana, pode ser encontrada nas palavras do próprio narrador em *À Sombra das Raparigas em Flor* onde nos diz que "...o gênio, e mesmo o grande talento, provém menos de elementos intelectuais e de afinamento social superiores aos alheios, que da faculdade de os transformar, de os transportar". Assim, para entrarmos um pouco mais na especificidade desse "transportar", analisemos esse processo de retroalimentação entre a memória da escritura e a memória da leitura.

Primeiramente, é importante frisar o explícito reenvio do narrador no final do livro à própria decisão de escrever o livro que, afinal, já lemos. Como abordaremos essa questão mais adiante, gostaríamos de apontar outro exemplo desse jogo de memórias da e na escritura. A repetição do "Longtemps" que abre o romance, o qual, segundo Almuth Grésillon² surge como saída para as oscilações entre "encore" e "déjà" que estruturam toda a *Busca do Tempo Perdido*, no momento em que o narrador se refere à frase permissiva da "cena de origem", conforme ele próprio esclarece no *Tempo Redescoberto*, "Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: 'Va avec le petit' ". Outra forma dessa mesma memória da escritura e da leitura é o modo de construção das personagens que são introduzidas nos romances sempre de forma secundária, a partir de alguma característica, algum acontecimento ou alguma citação por outra pessoa, ou mais comumente, através de sua apresentação por suas próprias qualidades e atribuindo-se-lhes posterior-

2 Grésillon, Almuth. *Proust à la lettre – les intermittences de l'écriture*. Paris, Du Lérot, 1990. p. 51.

mente um nome, como acontece com o Barão de Charlus, ou atribuindo um outro nome, como a passagem de Odette a Sra. Swann. Aqui, também, pode se ver a lógica do “encore/déjà”, pois as coisas e pessoas no romance de Proust estão sempre submetidas a uma multiplicidade de pontos de vista que as constituem. Assim, aquela mulher era ainda Odette e já era a Sra. Swann. Essas transformações das personagens, obrigam o leitor a um jogo de memória – e de surpresa – no processo de leitura. O enredo se transforma numa seqüência de revelações.

Certamente, essa posição interpretativa nos obriga analisar ao menos três outras posições da crítica proustiana : 1) a de Almuth Grésillon, citada acima, onde para além de meramente temporais os advérbios centrais da obra de Proust têm um diferente aspecto em que “déjà” est marqué par le fait que la borne initiale se situe plus tôt que prévu; “encore” marque le fait que la borne finale se situe plus tard que prévu”, sendo que ambos se cruzam num ponto de referência T; 2) a “idéia de busca” de Roland Barthes que se baseia na noção de inversão a qual, por sua vez, pode ser encontrada em vários níveis da busca do tempo perdido e que se perfaz sob três aspectos : em diferentes temporalidades, atingindo um ápice que transborda geometricamente algo para o seu inverso e gerando um aspecto de surpresa³; e 3) a busca da essência como quer Gilles Deleuze em *Proust e os signos* e a estrutura de decepção objetiva (em relação a tudo que seja objetal, isto é, coisas, pessoas, etc.) e compensação subjetiva.

Contudo, antes de analisarmos comparativamente essas três hipóteses supra é preciso salientar a nossa própria hipótese de que uma vez que *Em Busca do Tempo Perdido* é, como admite o próprio Barthes, “des espaces (de galaxies) infiniment explorables”, torna-se necessário dar um pequeno passo para trás e enxergá-las no jogo, tão salientado pela crítica genética e que nos permitiu desenvolver os modos operatórios da memória como vimos acima, da relação entre o prototexto e o texto, isto é, entre os vários níveis de memória que percorrem a *Busca do Tempo Perdido*.

3. Barthes, Roland. Une idée de recherche. *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 1980.

Ora, esta hipótese, nos permite colocar o ponto de referência que nos fala Grésillon no exato momento da leitura, o truque proustiano seria então rearranjar a memória em torno de um ponto em que se confunde o processo de escrita (o que efetivamente ocorreu e aquele inventado pelo narrador da *Busca do Tempo Perdido* e o processo de leitura, viabilizado pela intromissão da memória do próprio leitor. Esse convite que surge geralmente pelas generalizações que seguem às descrições dos mais minuciosos detalhes, permite que a obra proustiana em última instância se consubstancialize em sua essência pela possibilidade de uma experiência intersubjetiva, ainda que paradoxalmente oriunda de duas completas solidões : a do escritor e a do leitor.

Mas por que só a arte permitiria isso! Porque apenas ela permite o rearranjo da memória, isto é, só a arte permite organizarmos nossas experiências de vida e de escrita, perceptivas, intelectuais, amorosas, etc., em uma memória artificialmente reproposta, ainda que sob uma aparente manutenção da incoerência. Ora, se é impossível repetir a experiência da primeira descoberta e impossível repetir a redescoberta (que já é outra), resta-nos crivá-la no tempo, transformá-la, torná-la única pela escrita. Em outras palavras, a arte pode repropôr a experiência de modo original, porque na arte a artificialidade da recomposição da memória na escritura é compensada pelo fluxo da leitura. Assim, a arte dá aos acontecimentos – quer aos rascunhos, aos manuscritos (veja-se a quantidade de versões que foram rearranjadas para se chegar só á primeira página de *No caminho de Swann*), quer às vivências do narrador, quer às do escritor, em suma à própria vida – um caráter de reversibilidade da qual o próprio narrador se ressent e que ele só pode encontrar no processo artístico.

Como nos ensina Willemart em relação a Flaubert e que se aplica à própria configuração da estética proustiana “antes de colocar-se de novo na sucessão irreversível, volta a sua escritura, trabalha na margem, rasura e acrescenta; permite-se “espacializar” o tempo e transformar o fólio como Mallarmé fazia com o poema”⁴.

4 Willemart, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo, Edusp, 1993. p. 81.

Ou ainda como Benjamin: "Os erros de imprensa não eram corrigidos, todo espaço disponível era preenchido com material novo. Assim, a lei do esquecimento se exercia também no interior da obra. Pois, um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois."⁵

Voltando à nossa hipótese, o que tentamos defender é que o jogo das memórias e a reversibilidade de sua transformação, é um aspecto mais geral da "Recherche" que do ponto de vista lingüístico foi apontado por Grésillon como mostramos acima, em que bailam "jás" e "aindas" em torno de um ponto de referência comum, "situé sur un intervalle ouvert, marquant les procès en train de se dérouler"; portanto, sempre passível de transformação dependendo do lugar deste intervalo em que nos encontramos. Contudo, a idéia de inversão e perversão de Barthes, é sob este ponto de vista mais genérico aqui apresentado, apenas um dos modos de um processo complexo de reescritura, bem como a estrutura deleuziana, decepção objetiva/reparação subjetiva, não leva em conta esse procedimento de, repito, reescritura, em que a mobilidade repropõe pela escritura sua única possibilidade real reparação, isto é, a leitura. Em última instância, somos nós leitores que redimimos Proust.

A MEMÓRIA DO JOGO

Se por um lado o jogo de memórias nos permitiu adentrar na *Busca do Tempo Perdido* por uma porta um pouco mais ampla, por outro ele nos coloca diante de um problema ainda mais difícil de ser resolvido, pois se não acreditamos na voz do narrador, precisamos de algo que possa balizar o mínimo de coerência interna que a obra precisa para se sustentar enquanto tal?⁶

5. Benjamin. A imagem de Proust. *Obras Escolhidas*. (Trad. Sergio Rouannet). São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 37.

6. Neste ponto, gostaríamos de frisar que neste capítulo valemo-nos de uma estratégia epistemológica tendente à aplicação das análises da crítica genética para a análise do próprio texto tal como publicado.

Pensemos um pouco no narrador da "Recherche". Como nos mostra o já várias vezes citado artigo de Almuth Grésillon, a função do paradigma "encore/déjà" é liberar o ponto de referência permitindo que o narrador esteja em qualquer lugar do passado, ainda que o evento possa ainda estar ocorrendo. A estratégia proustiana é de uma certa maneira transformar tudo em passado, o próprio futuro como algo que viria antes, no mínimo, de se ter escrito sobre ele. Esta irresolução é tensionada ao extremo até o final do romance.

Nas últimas páginas da *Busca do Tempo Perdido*, que aqui leríamos como o tempo passado sempre possível de ser alterado, vemos que a proximidade da morte para o narrador (que ele vislumbra através das deformadas faces dos convidados da princesa de Guermantes), a proximidade do fim do romance para os leitores, a proximidade do fim da hegemonia cultural francesa (como sintomaticamente comprovam as palavras inglesas da Sra. Swann ou o clima de decadência da festa de Guermantes), dá às últimas linhas da saga proustiana o tom que Borges tão bem traduziu da relação de Cervantes com as novelas de cavalaria, qual seja, o de uma "secreta despedida nostálgica" paradoxalmente construída a partir da complexa decisão de começar a escrever um livro. Decisão que pelo seu "modus operandi" já contém o livro ainda por ser escrito embora já escrito e, mais do que isto, já inscrito no próprio narrador.

O que acreditávamos ser o começo do livro torna-se o futuro anterior na malha narrativa que está/estava se tornando⁷. Ocorre que esta "malha narrativa", longe de ser inerte, acaba por arranjar o próprio texto. Como nos ensina Philippe Willemart, apoiado nas teorias de Prigogine e em Mallarmé, no choque do escritor com o processo de escritura, surge o scriptor "verdadeiro operador da mudança sem ser todavia o agente".⁸

O conceito de operador criado no bojo da compreensão do processo de criação em Proust coaduna-se perfeitamente com a

7. Lacan, Jacques apud Willemart. *Universo da criação literária*. p. 80.

8. Willemart. O operador na escritura. Mesa redonda *Retaguardas do ato de gênese*. V Congresso da APML. Salvador, 1996 (comunicação inédita).

leitura que propomos do próprio texto proustiano que, afinal, traz as marcas do seu modo de construção.

Mais do que isto, as conseqüências que Willemart extrai do conceito de operador revelam características claras da escrita proustiana : “a relativização das duas instâncias do consciente e do inconsciente do escritor...a pluralidade dos sujeitos da escritura...o papel relevante da escritura, não mais vista como instrumento de expressão, mas como agente de produção”(grifos nossos).

A página em branco torna-se, como queria Valéry, um entrelaçado de fios a serem (re)descobertos no tempo entre a memória e a escrita. É escritura como agente de produção que possibilita a estrutura narrativa da “Recherche”. Enquanto o narrador nos entretém, descrevendo lembranças, lembranças das lembranças, aquilo que ele pensou enquanto lembrava, o modo pelo qual lembrou o que lembrava, a que remetia aquela lembrança, quais conseqüências que viria a ter no futuro aquilo que lembrava, etc., o próprio texto vai conduzindo a uma auto-organização que define, entre o “consciente e o inconsciente do escritor” como se configura no texto a posição em que aparecem esses deslocamentos do narrador. “O operador desta transformação aqui é o scriptor que permuta lugares ou trechos como em Mallarmé ou que transforma uma função em outra como em Prigogine”⁹.

Mais especificamente nesse momento da saga proustiana, a escrita praticamente em “real time”, exata transcrição do “futuro anterior do que terá sido para o que está se tornando” de Lacan, confunde-se a voz do narrador com o operador, em uma espécie de “stretto” que os une quase em uma só voz. O ritmo imposto à narrativa pelo operador estabelecendo as “zonas” de seqüências e o jogo de relações intertemporais do narrador se encontram na circularidade imposta pelo “final” remetendo à “cena de origem” – do livro no que se refere à escritura (e portanto ao operador) e da noite em que fica com a mãe no que se refere ao narrador.

9. Willemart. *ibid.*

Neste jogo de inscrições em que vemos o tempo do olhar, o tempo de entender e, visivelmente neste final, o momento da conclusão, percebemos entre narrador e operador o movimento da gênese lógica do "eu", como quer Lacan, por uma decantação do tempo lógico próprio, bastante paralelo ao seu nascimento psicológico.¹⁰

É o drama de uma escritura em busca de um autor que nos lembra os "Seis personagens à procura de um autor" de Luigi Pirandello e que nos remete à procura de alguém que se responsabilize pela inscrição do inconsciente ou nas palavras de Willemart pela descoberta do real não dito: "o escritor busca o autor /.../ interações eventualmente inconscientes entre o texto que se constrói e o primeiro leitor que trabalha até tornar-se autor e gozar com ele".¹¹

Mas é muito tarde para o narrador (finalmente autor) de *Em Busca do Tempo Perdido* que, segundo W. Benjamin, "está convencido de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada."¹²

A TRÁS DA PORTA DA MEMÓRIA

Até aqui, procuramos desenvolver o papel da memória no processo de escritura de *Em Busca do Tempo Perdido* ressaltando quão profícuas são as infiltrações desse processo no texto publicado e como essas infiltrações nos levou ao conceito de operador idealizado por Philippe Willemart. Nesta última parte, procuraremos desenvolver um pouco mais essa hipótese, aplicando-a na relação entre a literatura, a pintura e a música que nos foi viabilizada pelo próprio conceito de operador como uma espécie de filtro para travessia das memórias.

Num breve comentário à sua gravação de várias composições de Claude Debussy, Pierre Boulez chamava a atenção para uma relação muito próxima entre o compositor francês e seus contemporâneos Cézanne e Mallarmé.

10. Id. *Universo da criação literária*. p. 82.

11. Id., *ibid.*, p. 82-83.

12. Benjamin. *idem*, p. 39.

Contudo, ao menos duas razões nos levam a crer que essa relação pode ser estendida à prosa de Proust, principalmente no que tange ao seu arranjo discursivo, tendo-se em vista, a proposta de análise da escritura proustiana auto-organizando-se de um modo muito próximo ao "Operador" mallarmaico.

Além disso, frise-se o aspecto pictórico da obra de Proust, quer pela consciente predominância das imagens, tendo a metáfora como base de articulação, quer pela construção por "pinceladas" à qual nos referimos para ilustrar o jogo de memória na construção das personagens. Esse uso das pinceladas, parece ser o modo pelo qual Proust faz subtilmente metonimizar a metáfora, como se apenas alguns traços fossem capazes de revelar a imagem do movimento daquilo a que se refere. Assim, alguns aspectos faciais são suficientes para trazer a idéia da passagem do tempo, algum pequeno traço do rosto é suficiente para trazer a fisionomia, como apenas uma característica psicológica permite expandir uma interpretação a diversos níveis da personagem, como uma madeleine molhada no chá pode nos trazer toda Combray.

Neste ponto, parece vir à tona a proximidade desses aspectos da *Busca do Tempo Perdido* com os quadros de Cézanne. A pregnância do traço como rastro da passagem do pincel, como índice para a passagem do olhar, revela-nos a própria passagem do tempo.

Mais do que isto, em Cézanne como em Proust há uma afirmada busca, paradoxal, de se chegar através do tempo ao eterno pela obra de arte. As menções a essa Verdade e Essência abundam em *O Tempo Redescoberto*, enquanto o próprio Cézanne revela que "nossa arte deve dar a emoção dos elementos perpétuos, da constante variação". Ou ainda Proust, "...o que nós julgamos seja o nosso amor, o nosso ciúme, não é uma mesma paixão contínua, indivisível. Compõe-se eles de uma infinidade de amores sucessivos, de ciúmes diferentes, mas, por sua multidão ininterrupta, dão a impressão da continuidade, a ilusão da unidade."¹³ Como se cap-

13. Proust. *No Caminho de Swann*. (Trad. Mário Quintana). São Paulo, Globo, 1957. p. 308.

tar o movimento em uma imagem traduzisse o Tempo por trás dos tempos. Os traços criam unidade, a metonímia revela uma metáfora inesperada.

Da mesma maneira “como as individualidades (humanas ou não) se comporiam nesse livro de impressões múltiplas, as quais provocadas por muitas moças, muitas igrejas, muitas sonatas, serviriam para construir uma única sonata, uma única igreja, uma única moça...”¹⁴

Nesse diapasão, como nos ensina Marcel Brion, “Cézanne não pode pintar uma paisagem sem tê-la experimentado, esse experimentar é elaborado com uma agudeza sensorial com a qual todos os sentidos parecem colaborar e, trabalhando com dados fornecidos pelos sentidos, a mente constrói a composição visionária...”¹⁵

Assim, estamos, tanto em Cézanne quanto em Proust, diante de um processo de introjeção que se expande para o quadro e para o romance à procura do grande outro.

Em ambos, num grande momento pós-impressionista, fez-se necessário alguns anos de reclusão para que suas obras pudessem instaurar seu próprio tempo.

Se entendermos a introjeção como “um mecanismo psicológico, pelo qual um indivíduo, inconscientemente, incorpora e passa a considerar como seus objetos, características alheias e valores de outrem”¹⁶, podemos dizer que a singularidade do traço que nos permite identificar um texto de Proust ou um quadro de Cézanne é o modo pelo qual a sua representação do mundo cria sua própria identidade, num primeiro momento como representação para si mesmo, num segundo momento (após o período de reclusão) como representação de sua representação, isto é, o livro e o quadro.

Como entende a psicanalista Anna Verônica Mautner, não é a existência dos outros que perturba Proust, mas a incapacidade de se relacionar sem o demônio da introjeção. O que assusta é a proximidade. Assim, o isolamento do processo de criação permi-

14. Id., *O Tempo Redescoberto*. (Trad. Lúcia Miguel Pereira). São Paulo, Globo, 1995. p. 308.

15. Brion, Marcel. *Paul Cézanne*. São Paulo, Editora Três, 1973. p. 41.

16. Holanda, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1a. Edição, Rio de Janeiro, Brasil.

te barrar a entrada do mundo, substituído pelo hábito do convívio dentro de casa, ou mais ainda, dentro do quarto; enquanto a escrita possibilita uma proximidade intersubjetiva com o outro sem a necessidade de contato.

Poder-se-ia argumentar a mera idealização desse outro. Contudo, creio que é a compreensão da singularidade da leitura, da subjetividade daquele que lê que possibilita a eficácia da obra proustiana. As memórias em jogo no jogo da memória da escritura.

Mas é preciso ressaltar também que o caráter pictórico em Proust está relacionado com a narratividade da pintura. Não só por flagrar as imagens no seu movimento, como por ter escolhido Botticelli, cujo estilo narrativo nos é revelado por E. H. Gombrich¹⁷, para tornar-se o ideal pictórico que Swann fazia de Odette.

Se por um lado a marca das “pinceladas” sugando o tempo para dentro da obra como expansão de um processo de introjeção dando movimento ao jogo do olhar e da memória na leitura, esse modo peculiar de narrar o pictórico, aproxima ambos de Debussy.

A obra vista como um sucessão de “pequenos tempos” ganha coerência pela sua articulação inesperada na memória. A peculiaridade desse processo é conceituada por Joseph-Françoise Kremer, como narratividade recorrente que é “...une évolution sollicitée par le désir de tendre un fil conducteur, un récit qui nous dévoile peu à peu les événements d’un passé, qui nous pousse à avancer résolument vers sa recherche”.¹⁸

Salientamos aqui o papel do desejo, de um discurso “solicitado pelo desejo” que se coloca entre o escritor e a escrita na formação do “scriptor” e que se infiltra no próprio corpo nas obras aqui analisadas.

Há uma imagem do passado que permite contar uma história pela recorrência, pelo caminho de seus traços. O mar em *La Mer*

17. Gombrich, E. G. *Norma e forma*. (Trad. Jefferson Luiz Camargo) São Paulo, Martins Fontes, 1990. p. 33.

18. Kremer, Joseph-François. *Les préludes pour piano de Claude Debussy en correspondance avec «A la Recherche du Temps Perdu» de Marcel Proust*. Paris, Kimé, 1996.

de Debussy ou *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (cujo próprio título já nos insere na cena narrada", A paisagem, as banhistas ou as naturezas-mortas como referência na pintura de Cézanne ou a estória já ocorrida em Proust (não esqueçamos que o narrador já viveu tudo aquilo) que deve renascer ao avançar na sua própria procura.

Kremer ressalta ainda "La liaison mise en phase des deux éléments, *sujet* et *objet*, donne un espace à la contemplatif et narratif... C'est précisément de cet *entre-deux* que nous allons discourir, et qui touche d'une façon semblable le principe d'évocation de la musique de Debussy. Le passé a une tendance à évoquer la spiritualité, tandis que le présent active la matérialité."

Permitam-nos repetir. O passado, a existência de uma referência em torno da qual a obra se constrói ainda que no processo de perdê-la para reencontrá-la na *Busca do Tempo Perdido*, na escritura.

No interior do discurso, temos uma estrutura de sutil circularidade em que os estados do ser, ainda segundo Kremer, são "a enunciação, a presença e a dissipação"¹⁹, onde se confunde a imagem, a ilusão da imagem e a memória da imagem, onde se confunde o objeto fora do quadro, a sua representação no quadro ou o objeto escondido por trás daquela miríade de traços, como o mar atrás de *La Mer*, a frase que descreve, por exemplo, no segundo movimento, o *Jeux de vagues*, e que reaparece nas mais diversas orquestrações e harmonias, onde o mesmo é sempre outro, transformada em memória na própria peça, sua citação num complexo jogo de dinâmica.

Como a frase de Vinteuil cuja "impressão continuaria a envolver com a sua liquidez e o seu 'fundo' os motivos que por instantes emergem, apenas discerníveis, para em seguida mergulhar e desaparecer, somente percebidos pelo prazer peculiar que nos dão, impossíveis de descrever, de lembrar, de nomear, infáveis – se a memória, como um obreiro que procura assentar alicerces duráveis no meio das ondas, fabricando-nos fac-símiles dessas

19. Id., *ibid.*

frases fugitivas, não nos permitisse compará-las às que lhe sucedem e diferenciá-las.”²⁰

Assim, tanto em Proust, como em Debussy como em Cézanne, o tempo infiltra-se na obra como que para compensar a consciência da perda do objeto que no entanto fica intacto. A obra de arte, no seu limite, ainda é referencial. Ainda que como ausência.

Retornando a *Busca do Tempo Perdido*, esta conclusão nos conduz ao que talvez poderíamos chamar do ponto limite da articulação entre narrador e operador.

Como diz Proust, “a ausência de uma coisa não é apenas isso, não é uma simples falta parcial, é um transtorno de todo o resto, é um estado novo” – o quadro, a composição, o livro – “que não se pode prever no antigo”.²¹

Contudo, em *O Tempo Redescoberto* essa “imagem referencial” só é possível porque segundo o próprio narrador o livro já estava inscrito no corpo-memória do herói. O narrador descreve suas observações sobre um outro de si mesmo que lembra, escondendo assim o disfarce da escritura.²²

Por trás da porta da memória resta algo – uma referência – que sempre pode ser recomposto, que se transforma e é transformado na “mise-en-scène” da memória pela escritura.

Mas essa referencialidade intocada, parece apresentar-se como o símile de algo intocado, algo que permaneceu intacto, quer pelo processo de escritura, quer pelo narrador. À beira do fim do livro este último afirma, referindo-se à “cena de origem” em Combray que “não houvera a menor descontinuidade, que eu nunca tivera um momento de trégua, nunca deixara de existir, de pensar, de ter consciência de mim, senão esse minuto antigo não se me agarraria tanto...”. Essa descontinuidade faz com que o “tempo incorporado” proustiano se submeta a um princípio de repetição. Assim, livrar-se do demônio da introjeção pelo isolamento do processo de escritura tem um preço caro que é o de repetir esse estado psicológico sem a possibilidade de uma fissura,

20. Proust. *No Caminho de Swann*. p. 178.

21. Id., *ibid.*, p. 255.

22. Isto que chamamos de disfarce talvez seja sintoma de uma intrincada relação entre oralidade e escrita que não poderemos analisar neste trabalho.

de um rompimento criativo que nos permitisse recriar e não apenas reatualizar orquestrações de uma frase imutável, ou a passagem do tempo sobre uma natureza já morta.

Enquanto do ponto de vista social a "Recherche" é aberta a um constante jogo de mobilidade em que as relações mais íntimas são constantemente desdobradas em seu caráter sociológico e como as relações de poder se constituem numa retroalimentação constante com as relações pessoais, antevendo a microfísica do poder de Michel Foucault, o mesmo não se pode afirmar quanto à estrutura psicológica presa à repetição, vez que "no derradeiro momento, a posse da felicidade nos escapa, ou melhor, a essa mesma posse encarrega a Natureza, com argúcia diabólica, de destruir a nossa felicidade. Pois, vendo-se vencida no campo dos fatos e da vida, cria agora a Natureza uma impossibilidade final, *a impossibilidade psicológica da felicidade*²³ (grifos nossos).

Proust nos mostra que além do princípio do prazer está a repetição e para além da repetição a morte. Proust escreve sob a pressão do fim. "Uma estrangeira fez morada no meu cérebro. Ela ia e vinha; em pouco tempo, em razão do ritmo de vida que ela levava, conheci-lhe os hábitos. Por sinal, como uma locatária muito atenciosa, fez questão de travar contato direto comigo. fiquei surpreso em ver que não era bonita. Sempre acreditei que a Morte o era. Sem isso, de que maneira venceria a nossa resistência."²⁴

Creio que diante da impossibilidade psicológica da felicidade, poderíamos ver *Em Busca do Tempo Perdido* como um modo de resistência, uma busca de beleza e sentido da vida que contivesse o avanço da morte.

É desse modo que talvez todo o nosso percurso nos permita dizer a partir da analogia corpo/escritura que a fisiologia do funcionamento que procuramos nos textos de Proust seja apenas tradução de um outro processo fisiológico, que se encontra atrás da porta do quarto da morte e que se opera como uma redenção e possibilidade de recriação inventiva da vida ao lermos a saga proustiana: o deslumbramento.

23. Proust. *À Sombra das Raparigas em Flor* (Trad. Mário Quintana). São Paulo, Globo, 1996. p. 178.

24. Id., Para Paul Morand – Observações sobre o estilo. *Nas trilhas da crítica*. (Trad. Plínio Augusto Coelho). São Paulo, Edusp, 1994.