

LENDO MANUSCRITOS DE MARCEL PROUST

GUILHERME IGNÁCIO
LABORATÓRIO DO MANUSCRITO LITERÁRIO
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

RESUMO

O artigo discute questões de análise e interpretação de textos do escritor francês Marcel Proust, à luz do trabalho com seus manuscritos.

RÉSUMÉ

L'article essaie de discuter des questions d'analyse et d'interprétation de textes de l'écrivain français Marcel Proust, à partir de recherches sur les manuscrits.

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss some aspects of the analysis and interpretation of the texts of the French writer Marcel Proust, having as the starting point the work with his manuscripts.

APRESENTAÇÃO

esse texto é a adaptação de uma dissertação de mestrado sobre a obra de Marcel Proust. Dividi-o em três partes, visando a uma certa circularidade. A primeira trata dos manuscritos publicados postumamente sob o nome de *Jean Santeuil*. A segunda abre uma rápida discussão teórica quanto à maneira de se ler *À la recherche du temps perdu*. E a terceira retoma a primeira, falando de textos manuscritos já da fase de redação efetiva da *Recherche* e traz subentendida a aplicação dos pressupostos teóricos extraídos da segunda parte. Embora pretendendo à circularidade como fator de coesão, o todo do artigo permanece aberto, reclamando novas leituras dos manuscritos e outras contribuições teóricas.

I

“ERA UMA VEZ UM MENININHO FELIZ E INSPIRADO”

A idéia de que Proust passara sua vida vagando de um salão para outro, dormindo o dia todo, lendo à noite, recebendo quartetos em casa, às vezes, pagando jantares, fazendo viagens à praia e, de repente, tornando-se famoso com seu único livro não é de toda falsa, mas passou a ser repensada quando da descoberta de seu projeto *Contre Sainte-Beuve*, de seus pastiches de escritores que admirava, de seus textos de crítica, de sua vasta correspondência, e das incontáveis páginas que dedicou a um projeto de romance, publicado postumamente sob o nome de *Jean Santeuil*.

Vários e vários temas retomados em *À la recherche du temps perdu* já estão tratados ali: o drama da hora de deitar-se, as conversas com as flores amadas, a memória involuntária, o tema do amor e do ciúme, do convívio mundano, da amizade, da vida à beira mar etc.

Porém, ao ler os textos que fazem parte desse projeto, escritos entre 1896 e 1897, tem-se a impressão de que a fragilidade está presente em todo lugar. Primeiro, no plano geral, pela falta de coesão, pela unidade débil do conjunto. Nos episódios particulares, pela natureza do tom, que é sempre muito exaltado, cheio de deleite descritivo e, por momentos, cheio de gostosa perspicácia.

E tudo parece estar banhado de uma contemplação saudosa e idealizante. Não se trabalha muito com problemas e conflitos. O texto é belo, delicado, fino e frouxo.

Nele, privilegia-se muito o ponto de vista, os sentimentos, as inclinações do herói, Jean. E o narrador tem pouco peso nas cenas. Ele serve, condescendente e admirado, o seu patrãozinho, Jean.

Bernard de Fallois descreveu muito bem o espírito dos textos dessa fase de *Jean Santeuil*. O Proust da época, com seus vinte e cinco anos, escrevia ainda: "(...) com tanta confiança, um tal apetite pela vida, uma espécie de gozo físico ao falar dos lugares, pessoas, objetos que o haviam encantado". Vide Jean caminhando pela natureza:

Jean était en joyeuse communication avec le soleil et le vent impregné de l'odeur des bois, car tous deux allaient déposer lentement en sang riche, au creux de ses joues, quelques parcelles de leur éternelle vie et santé, et au fond de son coeur une gaieté qui, au plus charmant des beaux jours, lui faisait oublier sa tristesse (JS, p. 247).¹

Em favor do ganho em densidade do que deveria escrever, "(...) seria necessário que desaparecesse inteiramente esse ardor de viver, essa comunhão natural que dão a todos esses escritos de juventude de Proust como que uma cálida vibração".²

1. *Jean estava em alegre comunicação com o sol e com o vento impregnado do cheiro dos bosques, pois todos os dois vinham depositar lentamente em rico sangue, no vão de suas bochechas, algumas parcelas de vida e saúde eternas, e no fundo de seu coração, uma alegria que, no mais agradável dos belos dias, fazia-lhe se esquecer de sua tristeza. Jean Santeuil.* Paris, Gallimard, 1971, p. 247. Cito só a abreviação com a página. Traduzo todas as citações em francês. Há de se notar que não me saio bem nas passagens que traduzo de *Jean Santeuil*: o estilo é desses escritos, por vezes, tão embolado que não é fácil a compreensão nem mesmo em francês.
2. (...) avec tant de confiance, un tel appétit de vie, une sorte de jouissance physique à parler des lieux, des personnes, des objets qui l'avaient enchanté." – "(...) il fallait que s'évanouissent entièrement cette ardeur à vivre, cette communion naturelle qui donne à tous les écrits de jeunesse de Proust comme une chaude vibration." Bernard de Fallois, "Préface", in: *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Gallimard, 1954, ambas as citações, p. 38.

Sabemos da importância que Proust atribuiria, mais tarde, à dor para dinamizar e dar força ao trabalho de criação.

(...) les oeuvres comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le coeur (TR, IV, p. 487).³

Nesses textos da fase *Jean Santeuil* estão ausentes tanto a discussão mais aprofundada da questão do tempo, quanto uma representação que conseguisse encenar o efeito cumulativo de experiências. Tudo é muito fracionado, não há ainda uma noção de unidade que poderia ser dada pelo encadeamento dos planos superpostos da memória. E a consequência mais evidente dessa ausência espelha-se na fragilidade do narrador desses textos e é também, nesse sentido, uma questão literária.

Começamos vendo, sumariamente, o tratamento que recebe a memória no livro. Vejamos essa cena do jovem Jean devaneando pelo reino encantado de Illiers, cidadezinha de província muito próxima da futura Combray.

Il faisait lourd. Mais Jean avait beau se plaindre de ce temps : le long du chemin plutôt brillant qu'ensoleillé, dans les champs au bout desquels la présence du soleil se trahissait par un vague rayonnement et où quelquefois, au-delà de Sargeau, le ciel à des lieues s'assombrissait d'une petite pluie, près du canal où les carpes et les anguilles qu'on ne voyait pas dans l'eau brillante, chaude, terne et trouble, sautaient à tous moments, et dans les iris pendant quelques instants éclairés de plus en plus jusqu'à étinceler, puis replongés dans l'ombre, il se sentait vivre à la fois dans cette

3. (...) as obras, como os poços artesianos, sobem tanto mais alto, quanto o sofrimento puder ter se aprofundado no coração humano.

journée et dans des journées pareilles d'autrefois (...)
(JS, p. 297).⁴

O importante parece ser a disposição rememorativa de Jean ao calor crescente daquele verão. Quer dizer, mais do que as origens da memória involuntária, tais textos documentam um procedimento de escritura muito caro a essa fase da vida literária de Proust: por meio de um narrador onisciente, aproximar-se do mundo sensível de um herói singular, frágil, decidido, ultra-sensível, aberto para a vida, dono das mais delicadas lembranças.

“*Jean Santeuil* não é nem a história de uma vida ressuscitada pela memória, nem a de uma vocação: a lembrança e a literatura não são privilegiadas, elas são apenas mais um tema como outro qualquer.”⁵

Páginas adiante, o narrador volta a cargo e teoriza um pouco sobre o interesse da memória.

Mais il y a quelque chose de plus profond en nous qu'une émotion artistique, c'est un peu de nous-même qui, gardé intact et frais dans quelque coin oublié, nous est tout à coup silencieusement offert (JS, p. 332).⁶

Há nesta passagem um tom muito semelhante àquelas passagens que tratam da memória na *Recherche*. Só que, no corpo das

4. *Estava muito quente. Jean podia até reclamar do tempo, mas: ao longo do caminho mais brilhante do que ensolarado, nos campos ao final dos quais a presença do sol se traía por uma vaga irradiação e onde, às vezes, para além de Sargeau, o céu escurecia em alguns pontos, com uma chuinha, perto do canal onde as carpas e as enguias que a gente não conseguiria ver na água brilhante, quente, terna e turva, saltavam a todo momento, e nos iris durante alguns instantes clareados até brilhar, depois mergulhados novamente na sombra, ele se sentia viver, ao mesmo tempo, nesse mesmo dia e em dias semelhantes de outrora (...).*

5. “n'est ni l'histoire d'une vie ressuscitée par la mémoire, ni celle d'une vocation: le souvenir et la littérature ne sont pas privilégiés ici, ils ne sont que des thèmes comme les autres.” Jean-Yves Tadié, “Introduction Générale”, in: *À la recherche du temps perdu*, I, p. XIX.

6. *Mas há algo de mais profundo em nós do que uma emoção artística, é um pouco de nós mesmos que, preservado intacto e fresco em algum cantinho esquecido, nos é, de repente, ofertado, em silêncio.*

descrições que se faz da infância em Illiers, essa teorização acaba soando falso. Sente-se que ela, somada aos exemplos de recuperação repentina do passado, descritos aqui e ali, não dariam cabo da complexidade crítica de futuros capítulos da *Recherche*, como “Combray”, por exemplo, em que a cidadezinha rememorada traz consigo a figura de Swann, judeu, tímido, elegante, refinado, modesto e humilhado pelas tias do herói; a figura do garotinho da venda, Théodore, que deflora as meninas da região de Combray atrás da igreja e que se revelará, mais tarde, amante e protegido de Legrandin; a figura das duas lésbicas que tentam profanar, meio infantilmente, o retrato do pai de uma delas; da tia amalucada que não sai mais de seu quarto, passando os dias a olhar para a rua em frente da sua janela e a tomar, obsessivamente, os seus remedinhos; da avó ansiosa e angustiada andando sobre os canteiros devastados pela chuva. Na “Combray” de *Jean Santeuil* não há dor, nem sadismo, nem obstinação cega, nem perversão, nem fixação afetiva, ou loucura. O mundo da infância na cidadezinha de Illiers está tingido por uma irresistível alegria de viver. Vejamos, como exemplo, essa passagem em que Jean parte tranquilo para a missa:

(...) il était parti, heureux de penser que pendant qu'il serait à la messe, travailleraient avec ardeur pour lui le feu (...) géant dont l'homme s'est fait un cuisinier, et Félicie dont les mains grossières comme celles de certains sculpteurs et de certains pianistes composaient pour lui, avec des retouches si délicates, un ouvrage d'un fini merveilleux. Aussi dans l'église, immobile sur son banc, et n'ayant à penser à rien, il pouvait à son aise penser au gigot qu'il avait vu livrer aux flammes domestiquées et industrielles (JS, p. 337-38).⁷

7. (...) ele partira, contente só de pensar que, enquanto ele estivesse na missa, trabalhariam com afinco para ele o fogo, (...) esse gigante que o homem tinha transformado em fogão para cozinhar, e a criada Félicie, cujas mãos grosseiras como a de certos escultores e de certos pianistas compunham para ele, com retoques tão delicados, uma obra de acabamento maravilhoso. Assim na igreja, imóvel sobre o banco, e não tendo de pensar em nada, ele podia pensar à vontade no carneiro assado que ele havia visto sendo entregue às chamas domésticas e industriais.

As imagens de uma adolescência “anos-dourados” ganha reforço pelo uso do pretérito imperfeito, talvez o tempo verbal mais usado no projeto *Jean Santeuil*. É o tempo que intensifica a imagem do hábito cheio de simplicidade e poesia, estendendo-se indefinidamente no passado. Vide, por exemplo, a descrição das saídas de Jean com o “*maître d’hôtel*”, na praia de Beg-Meil:

Souvent quand le maître faisait atteler sa voiture, ayant à aller à trois, quatre lieues dans les terres, ou par les terres à un autre village au bord de la mer, Jean se préparait, prenait un bon paletot et montait à côté de lui. Souvent ils faisaient des lieues sans rencontrer personne; quand ils traversaient des villages, Jean répondait au salut des passants qui considéraient le maître d’hôtel et plus encore le jeune étranger assis à côté de lui. Quelquefois il faisait tout à fait nuit, quand ils revenaient. Il fallait allumer la lanterne et l’on pressait le cheval, car on avait faim (JS, p. 380-381, grifos meus).⁸

O narrador nos quer pôr em contato com a pureza e a excelência da alma de Jean e com os momentos prazerosos nos quais sua alma já estivera mergulhada. Há, nesses textos, uma afirmação um tanto adolescente, mas graciosa, do primado da sensibilidade, da força poética de uma individualidade superexcitada emocionalmente, sentindo prazer com suas sensações, impressões e idéias.

Tenho a impressão de que boa parte desses escritos de Proust nasceram de uma vontade de render louvores à amizade. Pois a amizade será o canal de manifestação dessa intensidade emotiva.

8. *Freqüentemente quando o maître mandava preparar o cavalo, tendo que percorrer três, quatro léguas pelas terras, ou ir por essas terras até uma outra cidadezinha à beira mar, Jean se preparava, pegava um bom paletó et subia ao lado dele na carroça. Era comum eles andarem léguas e léguas sem encontrar com ninguém; quando eles atravessavam as cidadelas, Jean respondia à saudação dos transeuntes que passavam olhando para o maître e mais ainda para aquele jovem estrangeiro sentado ao lado dele. Às vezes já estava bem de noite, quando eles voltavam. Eles precisavam acender a lanterna e apressavam o cavalo, pois estavam com fome.*

Nesse sentido, temos a amizade de trocas perfeitas entre Jean e Henri de Réveillon, amigo aristocrata que, desde a escola, sabe admirar o talento do nosso herói.

Les devoirs français de Jean avaient dans la classe, en général hostile et moqueuse, un admirateur muet mais fanatique. C'était [Henri] (JS, p. 253, o colchete restitui termos que faltam nos manuscritos).⁹

E não haverá lugar em que o prazer de viver se expresse com tal intensidade quanto no castelo dos pais do amigo:

Les journées de pluie en forçant à rester au château, à lire au coin du feu et, quand on était fatigué de lire, à descendre à cinq heures au salon où on n'arrivait généralement qu'au moment de dîner, à causer avec la duchesse, à voir apporter les lampes, le courrier, à regarder les journaux, à entendre dire "Remettez donc une bûche dans le feu: nous avons encore une demi-heure avant le dîner" avaient bien leur charme (JS, p. 463).¹⁰

Esse gosto pelo pitoresco da vida, pela descrição dos momentos simples, mas de felicidade legítima, produz, às vezes, generalizações de puro senso comum.

Il y a, dans le temps qui suit un repas copieux, une sorte de temps d'arrêt, plein de douceur, de l'intelligence et de l'énergie, où rester sans rien faire nous donne le

-
9. As tarefas de francês de Jean tinham na sala, em geral hostil e tiradora de sarro, um admirador mudo, mas fanático. Era [Henri].
10. Os dias de chuva forçando a permanecer no castelo, a ler perto da chaminé e, quando se estava cansado de ler, a descer às cinco horas ao salão para onde geralmente ninguém ia antes do jantar, a bater papo com a duquesa, a ficar olhando trazer as lâmpadas, as cartas, a ler os jornais, a escutar alguém dizer "Ponha mais uma tora no fogo: a gente ainda tem pelo menos meia hora antes do jantar", tudo isso tinha seu charme.

sentiment de la plénitude de la vie, tandis que le moindre effort nous serait insupportable (JS, pp. 286-87).¹¹

Ou ainda, falando do sentido de um jantar:

Un dîner est une sorte de musée de la gourmandise où les différentes oeuvres auxquelles notre imagination a souvent rêvé dans la solitude, avec une telle intensité que la pensée de pouvoir un jour les trouver devant soi était presque trop forte, se trouvent à notre portée, elles-mêmes et non d'autres (JS, p. 570).¹²

O pitoresco é tão valorizado que pode até atingir uma idealização de pureza fascinante, porém risível. Vide a maneira pela qual o narrador analisa o fascínio de um simples bate-papo na cozinha.

C'était un de ces moments paisibles où les choses sont comme environnées de la beauté qu'il y a à être, où le charme est dans l'ombre qui emplit le fond de cette pièce où est le lit des petits enfants, dans la douce lumière qui blanchit le pied du lit, dans le tic-tac de la pendule, dans la figure, bien éclairée par la lampe, de la cuisinière qui bavarde, dans le fond mystérieux de la cuisine éclairée des rouges reflets de l'invisible brasier où se consomment les opérations délicieuses qui se révèlent seulement par le heurt d'une casserole fléchissant sous l'effondrement d'un charbon consumé

-
11. Há nos momentos que sucedem uma refeição bem feita, uma espécie de tempo de espera, cheio de doçura, de inteligência e energia, quando permanecer sem fazer nada nos dá o sentimento da plenitude da vida, enquanto que o mínimo esforço nos seria insuportável.
 12. Um jantar é uma espécie de museu da comilança em que as diferentes obras com as quais nossa imaginação passou muito tempo sonhando sozinha, com tal intensidade que a idéia de se poder um dia encontrá-las diante de nós era até forte demais, se encontram a nosso alcance, elas mesmas e não outras.

ou le rare glouglou d'une friture bouillante qui glisse vivement dans la poêle (JS, p. 320).¹³

Ele coroa a análise com a conclusão: "Le choses sont si belles d'être ce qu'elles sont, et l'existence est une si calme beauté répandue autour d'elles!" (JS, p. 320).¹⁴

Mesmo a vida numa cidade de guarnição, presente também na *Recherche*, em que moços da alta burguesia se exercitam para entrar no exército, faz parte também do pitoresco da juventude e não têm o pano de fundo da experiência efetiva da guerra como contraponto que poderia, de certa forma, relativizar e dar mais complexidade à leitura dessas cenas. À certa altura da narrativa, Jean visita uma moradia em que estão alguns desses jovens. É hora do jantar:

Bientôt ils descendirent dîner: l'un s'excusa sur l'heure si proche de la rentrée au quartier de descendre tout habillé; Luce qui n'avait pas fini sa toilette s'excusa de dîner en robe de chambre; Planteau qui n'avait pas eu le temps d'apprendre sa théorie fit prévenir par le propriétaire qu'il ne pourrait descendre qu'au poulet, ce qui fit rire tout le monde. Et comme il aimait beaucoup la champagne, quand on l'entendit on cacha par terre les bouteilles pour lui faire croire que tout était fini (JS, p. 562).¹⁵

-
13. Era um desses momentos pacíficos em que as coisas estão como que envoltas pela beleza do fato de existir, em que o charme está presente na sombra que preenche o fundo desse cômodo onde estão colocadas as camas das crianças, na doce luz que toca o pé da cama, no tic-tac do pêndulo, na face, bem iluminada pela luz, da cozinheira que conversa, no fundo misterioso da cozinha iluminada pelo reflexo avermelhado do braseiro invisível em que se consumam as operações deliciosas que só se revelam pelo estalo de uma panela cedendo ao desmoronamento de um pedaço de carvão consumido ou o raro borbulbar de uma fritura que desliza vivamente na panela.
14. As coisas são tão belas por ser o que elas são, a existência é uma beleza tão calma disposta em torno delas!
15. Logo depois eles desceram para jantar: um deu desculpa da hora já muito próxima de voltar até o quartel por ele estar descendo já todo fardado: Luce, que não tinha terminado de se vestir, desculpou-se de descer muito à vontade; Planteau, que não

Como tudo está muito centrado na figura de Jean, recoberto por sua sensibilidade e intelecto ímpares, não há muitos diálogos. É raro, por exemplo, encontrarmos aquele diálogo em contraponto, tão comum na *Recherche*, em que Marcel não toma parte e, quando toma, não obtém muito sucesso. Não há como negar o poder de caracterização das personagens que terão essas falas e a relativização constante dos pontos de vista que elas realizarão na sua obra futura. A *Recherche* é, nesse sentido, menos autocentrada, mais complexa, por oferecer tudo muito mais problematizado e sob mais de uma ótica, mais de um ponto de vista.

Há, entretanto, um conjunto de textos muito interessante intitulado [La vie mondaine de Jean]. Aí, com a fase de convívio social mais amplo do herói, começam a borbulhar novos pontos de vista e a aparecer alguns diálogos. O texto fica melhor, mais prazeroso de se ler. Jean deixa de ser o centro de tudo. Os perfis têm mais vida, são menos idealizados. Tipos mais hostis, menos honestos, fora dos círculos de amizade começam a surgir. Nasce um mundo em que as coisas precisam ser traduzidas, em que a admiração e o respeito das pessoas não são um dado permanente com o qual Jean, de alma excelente, pudesse sempre contar. Admiração e respeito são relativos ao prestígio social de determinada pessoa.

Temos um tipo como M. de Lomperolles, com opiniões e comportamento bem próximos aos do barão de Charlus.

“(...) la jeunesse, disait-il, avait empiré au fur et à mesure qu’il vieillissait, et ce qu’il pardonnait le moins aux jeunes gens d’aujourd’hui c’était d’être, comme il le disait à tout moment avec mépris, “des vraies femmes” (JS, p. 677).¹⁶

... tinha tido tempo de estudar seus textos teóricos, fez avisar pelo proprietário do hotel que ele só ia descer no momento de se servir o frango, o que fez todo mundo cair na gargalhada. E como Planteau gostava muito de champagne, quando o escutaram descer, esconderam no chão as garrafas para lhe fazer crer que já tinha acabado tudo.

16. *Ele dizia que a juventude tinha imperado à medida que ele foi envelhecendo, e o que ele menos perdoava a esses jovens de hoje era de ser, como ele dizia a todo momento, cheio de desprezo, “verdadeiras maricas”.*

Assim como futuramente para o barão, esse rigor com os jovens será traduzido por homossexualidade latente.

“Jean apprit que les deux cent mille francs que M. de Lomperolles était censé avoir perdus en un jour au jeu avaient été abandonnés en une nuit à un violiniste polonais qui le quitta le matin même (...)” (JS, p. 718).¹⁷

O convívio ficou mais difícil, nem todos são receptivos como os Réveillon. Jean se vê, por exemplo, desprezado em um jantar ao qual comparece só para preencher lugar, em casa de Mme Marmet.

Aussi Mme Marmet jeta à Jean au passage: “Votre mère n’a pas été fâchée qu’on vous enlève ainsi au moment de se mettre à table ?” Traduction: “Vous [entendez] bien, vous tous, c’est pour que vous ne soyez pas treize, c’est tout à fait à la dernière heure, où on n’a pas le temps de demander qui on veut. Vous ne pouvez pas m’en vouloir.” (JS, p. 669).¹⁸

As humilhações não param por aí. M. e Mme Marmet fazem de tudo para afastar Jean de seu camarote no teatro. À noite, olhando invejosos para os camarotes de frente para o deles, eles distinguem

(...) un jeune homme dont M. et Mme Marmet ne virent pas d’abord la figure, car le roi de Portugal en lui rajustant sa cravate empêchait de le distinguer. Mais le roi de Portugal s’assit et M. et Mme Marmet reconnurent

17. Jean ficou sabendo que os duzentos mil francos que M. de Lomperolles teria supostamente perdido em um único dia de jogo tinham sido dados em uma noite a um violinista polonês que o deixara na manhã seguinte (...).

18. Assim Mme Marmet disse a Jean de passagem: “Sua mãe não levou a mal o fato de termos chamado você bem na hora de se pôr à mesa, não é?” Tradução: “Vocês [fiquem sabendo], todos vocês, hein, que foi só para que vocês não fossem treze, foi coisa de última hora, quando não dá mais tempo de se perguntar quem a gente quer chamar. Vocês não podem ficar bravos comigo”.

Jean Santeuil. Ses regards rencontrèrent ceux de M. Marmet qui le salua profondément (JS, p. 681).¹⁹

Mas o homossexualismo de M. de Lomperolles faz papel de caso isolado, interessante, singular. E, no fim das contas, encaixa-se numa série de perfis mundanos agudos, porém sem efeito estruturador na obra. São, sim, perfis curiosos e bem escritos.

Já o contato com a gente perigosa dos Marmet se enquadra num clima de fofoca, de pirraça mundana, vingança e briga leve.

Numa das voltas de Jean com o pai pelas ruas de Paris, eles encontram o versátil, respeitável, pomposo e conversador M. Duroc. É alguém bastante admirado pelo pai de Jean, que logo sente vontade de lhe pedir alguns conselhos sobre as ocupações futuras do filho. A cena se parece muito com a do encontro com M. de Norpois.

M. Duroc vai logo ao assunto e pergunta diretamente a Jean: “À quoi vous destinez-vous, monsieur?”.²⁰ O herói, estupefato, não consegue responder. O pai toma a palavra e diz que, se dependesse dele, o garoto ia tratar dos Assuntos Estrangeiros, mas Jean quer mesmo é ser poeta. M. Duroc opina:

Personnellement, je regretterai que M. Santeuil ne choisisse pas la voie des Affaires étrangères où j'aurais le plaisir de le rencontrer souvent, mais d'ailleurs j'avoue ne pas voir en quoi la Carrière nuirait à ses dispositions poétiques. Les qualités littéraires sont d'un grand secours, non seulement pour les épreuves du concours, mais après. (JS, p. 439).²¹

19. (...) um jovem cuja rosto M. e Mme Marmet não puderam ver inicialmente, pois o rei de Portugal ao arrumar a gravata dele impedia que se visse quem era. Mas o rei de Portugal acabou se sentando e M. e Mme Marmet reconheceram Jean Santeuil. Seu olhar encontrou o de M. Marmet que o saudou profundamente.

20. “A que ocupação o senhor se destina?”

21. Eu, pessoalmente, ficaria muito sentido se M. Santeuil não escolhesse o caminho de Relações Internacionais onde eu poderia ter o prazer de encontrá-lo com frequência, mas, aliás, eu confesso que não vejo em que a Carreira prejudicaria suas disposições poéticas. As qualidades literárias são de grande auxílio, não apenas para as provas do concurso, mas depois.

Jean não parece estar convencido dessa possibilidade de conjugação das duas carreiras. Para ele a poesia é nada menos de que um exercício de busca da verdade das coisas, de expressão de sua alma, algo realmente de muito especial para ser equiparado à simples carreira diplomática. M. Duroc opina novamente:

C'est une noble bonne volonté, dit en souriant M. Duroc. Mais il me semble que vous prenez la poésie par un côté un peu vague, un peu confus. (...) Les plus grands savants, les plus profonds hommes politiques travaillent-ils pour autre chose que pour recevoir un jour le sourire et l'admiration des femmes? Vous dites, (...) que vous voulez exprimer votre âme. Cela veut-il dire grand-chose? (JS, pp. 440-441).²²

Jean ainda tenta dizer que se sentiria muito mal por ter de passar os dois primeiros anos de sua carreira no exterior, longe de sua mãe. M. Duroc não está mesmo para brincadeiras: “Assurément, reprit M. Duroc, en tirant une nouvelle bouffée de sa cigarette. Mais l'amour de la mère prend quelque chose de plus viril et de plus grand quand elle retrouve homme le fils qu'elle a quitté enfant (...)” (JS, p. 441).²³

Como se vê, o diálogo tem força, pode-se perceber a carga de sentimentos densa e confusa que o afastamento do narrador e a presença das falas acabam criando. O pai respeita o figurão, Jean quer se exprimir direitinho, explicar os seus motivos, justificar-se. M. Duroc vem duro, dá suas baforadas e responde calma e impiedosamente às objeções.

22. *É uma vontade boa e nobre, disse sorrindo M. Duroc. Mas me parece que você toma a poesia por um viés um tanto vago, um tanto confuso. (...) Os maiores sábios, os homens políticos mais profundos trabalham por outra coisa a não ser a esperança de receber um dia o sorriso e a admiração das mulheres? Você diz (...) que quer exprimir sua alma. E você acha que isso quer dizer grande coisa?*

23. *Ah, sim, com certeza, retomou M. de Duroc, tirando uma nova baforada do cigarro. Mas o amor materno assume algo de mais viril e de mais grandioso quando ela volta a encontrar homem o filho que ela deixou criança (...)*

O quadro tem, entretanto, uma conclusão muito rápida, que diminui a intensidade afetiva do conjunto em favor do restabelecimento da nossa simpatia por Jean. Quatro páginas depois do início, uma fala final do companheiro, Henri, junto ao ouvido de Jean, dissipa a angústia do herói e a cena acaba em gargalhada.

Henri se penchant à l'oreille de Jean lui dit, en lui montrant M. Duroc: "Louchon!" Ce fut comme un éclair qui jaillit des nuages depuis longtemps amassés. Jean éclata de rire et serra avec tendresse la main d'Henri, qui venait de le délivrer du mépris de soi-même en même temps que de l'admiration de M. Duroc (JS, p. 442).²⁴

O quadro de problemas que se monta gradativamente não dura muito tempo e, desmoronando rapidamente, conta com nossa simpatia e condescendência por Jean para garantir seu sentido.

O projeto *Jean Santeuil* tem a feição de notas para um livro de memórias, uma homenagem a Jean, suas fraquezas, limites e marcas de sutileza e genialidade. Há um olhar calmo e feliz sobre as dores do passado. Por trás dele, há sempre alguém que nos diz: "tempos duros, sim, mas... inesquecíveis !...".

O centro da criação de uma visão, de um estilo proustiano dependeria de uma teorização menos circunstancial da questão da memória e de seu legado. E, paralelamente a isso, da criação de uma distância criticamente satisfatória entre o herói e o narrador.

Na *Recherche*, tomaremos emprestado os óculos do narrador e contemplamos o herói inserido em contextos específicos, focalizaremos as cenas e, maravilhados, tentaremos ler as entrelinhas de situações altamente problemáticas que temos diante de nós.

Vimos que, em *Jean Santeuil*, essa opção de leitura não se apresentava. Justamente pela ausência de uma formulação teórico-ficcional satisfatória da questão do Tempo, o texto é muito

24. *Henri se inclinando na direção de Jean lhe disse, mostrando-lhe M. Duroc: "Babaca!". E foi como um raio que saísse das nuvens juntadas durante tanto tempo. Jean caiu na risada e apertou carinhosamente a mão de Henri, que acabara de libertá-lo, ao mesmo tempo, do desprezo por si mesmo e da admiração por M. Duroc.*

fragmentário. Faltando essa unidade primeira, os episódios tendem a fazer papel ou de curiosidades e eventos interessantes, ou de pura exaltação poética bem escrita. Mesmo nos momentos em que o texto alçava vôo, quando Jean sai um pouco de cena, os diálogos entram, personagens menos idealizadas aparecem, fica ainda a sensação de casos isolados, de fragmentos agudos, mas de brilho momentâneo, de potencial crítico efêmero.

Peço desculpas ao leitor de deixar, momentaneamente, de lado a menção aos manuscritos de Proust e centrar o raciocínio em passagens do texto publicado de *À la recherche du temps perdu*. O complemento da análise dos manuscritos, enriquecido das contribuições de Gilles Deleuze, Walter Benjamin e Julia Kristeva, fica adiado à terceira parte desse artigo.

II

“O GERAL E O PARTICULAR – BREVE DISCUSSÃO TEÓRICA”

Diante das últimas constatações, gostaria de retomar o texto de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, e refletir sobre certo incômodo que, ao lê-lo, se misturava sempre à minha admiração quase irrestrita por ele.

Se descartei, desde o início, uma leitura muito pontual da obra, que não se preocupava com o quadro mais geral dos episódios, com a imensa estrutura literária em que eles se inseriam, leitura tendendo ao fracionamento e à dificuldade de síntese interpretativa, teria agora que lidar com o pólo oposto.

Deleuze, quando nos mostra o processo de aprendizagem do herói, escreve um texto brilhante que abrange, numa síntese cheia de elegância e aparente simplicidade, todo o corpo do romance. Ele parte do princípio de que a obra de Proust “(...) est fondée, non pas sur l'exposition de la mémoire, mais sur l'apprentissage des signes”.²⁵ É o processo de aprendizagem que lhe garante a

25. (...) está embasada, não na exposição da memória, mas na aprendizagem dos signos.” Gilles Deleuze. *Proust et les Signes*. Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 9.

unidade. Essa unidade é composta por outras quatro micro-unidades de signos: os signos mundanos, os signos do amor, os signos sensíveis e os signos da arte. Signos que, por sua vez, estão organizados numa certa lógica, indo do menor grau de essência e maior grau de materialidade, para o de maior grau de essência e de ausência de materialidade. Estava fechado o percurso de leitura do livro. As mais de três mil páginas e os sete volumes ganhavam vida e coerência. Crescia em muito nossa compreensão.

O texto de Deleuze é tão abrangente e bem-estruturado, realiza uma paráfrase tão bem feita do texto de Proust, que ele passa a impressão de se bastar em si mesmo. E creio que pode tentar se valer como um texto de importância análoga à da própria obra.

Volta e meia, lendo as páginas de *Proust et les signes*, me perguntava até que ponto a idéia da aprendizagem contínua de leitura de signos, ao mesmo tempo que sintetiza de maneira tão feliz o percurso do herói no livro, também não dilui, pela sua própria abrangência, o que há de particularmente problemático em cada contexto. Será que essa leitura não vai muito diretamente no sentido geral das cenas, sem passar pelo trabalho metódico do texto, em que, é claro, a leitura de signos está presente, mas há mais coisa? Será que, ao optarmos exclusivamente por ela, não estaríamos perdendo de vista a segunda opção de leitura, justamente aquela que trataria com cuidado cada contexto e a problematização crítica que cada um deles enfeixa? Não foi dessa análise dos contextos que surgiu alguma possibilidade de compreensão da dinâmica crítica presente nos manuscritos do projeto *Jean Santeuil*?

E eu não estou falando dos casos limites, bastante raros é certo, em que a leitura de Deleuze, de tão ampla e com tanto fôlego interpretativo, peca pelo excesso. Quando, por exemplo, ele está falando dos signos do amor, começa a expandir a análise, do caso de Marcel e sua mãe para o que todos nós, como seres humanos, experimentamos. O parágrafo termina, então, aludindo à experiência amorosa de toda a raça humana: "A mãe aparece sobretudo como a transição de uma experiência a outra, a maneira pela qual nossa experiência começa, mas já se liga a outras experiências que foram realizadas por uma outra pessoa. No limite,

a experiência amorosa é a da humanidade inteira, que a corrente de uma hereditariedade transcendente atravessa".²⁶

Ou, ainda no campo do amor, quando Deleuze trata do tema do hermafroditismo. Embora seja um tema presente nas descrições do homerotismo de um Charlus, por exemplo, a passagem tem também um quê de saturação interpretativa:

"No infinito de nossos amores, há o Hermafrodita original. Mas o Hermafrodita não é aquele ser capaz de se auto fecundar. Longe de reunir os sexos, ele os separa, ele é a fonte da qual se originam continuamente as duas séries homossexuais divergentes, a de Sodoma e a de Gomorra."²⁷

Refiro-me à maneira pela qual Deleuze analisa certos episódios da *Recherche*. Tomemos como exemplo os textos que tratam da admiração frustrada de Marcel pela atriz Berma.

Marcel fora assistir a uma apresentação da atriz no papel de Fedra, de Racine. Voltou muito desapontado, sem saber o que admirar em sua atuação. Um pouco mais tarde, em visita à casa dos Swann, ele encontra o escritor, Bergotte, que lhe explica a causa do encanto que a arte de Berma desperta nele.

Ce premier jour où je le vis chez les parents de Gilberte, je racontai à Bergotte que j'avais entendu récemment la Berma dans Phèdre; il me dit que dans la scène où elle reste le bras levé à la hauteur de l'épaule – précisément une des scènes où on avait tant applaudi – elle avait su évoquer avec un art très noble des chefs-d'oeuvre qu'elle n'avait peut-être d'ailleurs jamais vus,

26. "La mère apparaît plutôt comme la transition d'une expérience à une autre, la manière dont notre expérience commence, mais déjà s'enchaîne avec d'autres expériences qui furent faites par autrui. A la limite, l'expérience amoureuse est celle de l'humanité tout entière, que traverse le courant d'une hérédité transcendante." Idem, p. 87.

27. "A l'infini de nos amours, il y a l'Hermaphrodite originel. Mais l'Hermaphrodite n'est pas l'être capable de se féconder lui-même. Loin de réunir les sexes, il les sépare, il est la source dont découlent continûment les deux séries homosexuelles divergentes, celle de Sodome et celle de Gomorrhe." Id., ibid., p. 15-16.

une Hespéride qui fait ce geste sur une métope d'Olympie, et aussi les belles vierges de l'ancien Érechthérion (JF, I, p. 550).²⁸

Deleuze comenta: “Os signos que não pudemos nem experimentar nem interpretar enquanto os ligávamos à própria pessoa da Berma, talvez devamos buscar seu sentido em algum outro lugar: nas associações que não estão nem em Fedra nem na Berma. Assim Bergotte mostra para o herói que tal gesto de Berma evoca o de uma estátua arcaica, que a atriz não deve ter visto, mas na qual nem mesmo Racine chegou a pensar”.²⁹

Ele ressalta que essa razão apontada por Bergotte é apenas um estágio da interpretação do signo artístico que está em questão. Na continuação da aprendizagem, eis o mais importante, segundo Deleuze, Marcel teria de se desvincular de mais uma compensação subjetiva para sua incompreensão. E quando, mais tarde, ele voltar a ver Berma em cena, não será pelas associações preciosísticas com a estatuária arcaica que ele, enfim, compreenderá o talento da atriz. Será justamente porque ele já não estará assistindo à representação partindo de idéias préconcebidas do que seja o talento de Berma, de como ela deveria dizer tal ou tal verso, fazer esse ou aquele gesto.

Et alors, ô miracle, (...) le talent de la Berma qui m'avait fui quand je cherchais si avidement à en saisir l'essence,

28. Nesse primeiro dia em que vi os pais de Gilberte, contei a Bergotte que eu havia assistido recentemente à Berma na peça Phèdre; ele me disse que na cena em que ela permanece com o braço levantado na altura dos ombros – precisamente uma das cenas em que tinham aplaudido tanto – ela tinha sabido evocar com uma arte bastante nobre obras-primas que ela, aliás, talvez não tivesse nunca visto, uma Hespéride que faz esse gesto sobre um pedestal de Olympo, e também as belas virgens do antigo Érechthérion.

29. “Ces signes que nous n'avons pas su goûter ni interpréter tant que nous les rattachions à la personne de la Berma, peut-être devons-nous chercher leur sens ailleurs : dans des associations qui ne sont ni dans Phèdre ni dans la Berma. Ainsi Bergotte apprend au héros que tel geste de la Berma évoque celui d'une statuette archaïque, que l'actrice n'a pas pu voir, mais à laquelle Racine non plus n'a certes pas pensé.” Id., *ibid.*, p. 45.

maintenant, après ces années d'oubli, dans cette heure d'indifférence, s'imposait avec la force de l'évidence à mon admiration. Autrefois, pour tâcher d'isoler ce talent, je défalquais en quelque sorte de ce que j'entendais le rôle lui-même, le rôle, partie commune à toutes les actrices qui jouaient Phèdre et que j'avais étudié d'avance pour que je fusse capable de le soustraire, de ne recueillir comme résidu que le talent de Mme Berma. Mais ce talent que je cherchais à apercevoir en dehors du rôle, il ne faisait qu'un avec lui (CG, II, p. 347).³⁰

“O herói da *Recherche* compreenderá finalmente que nem Berma, nem Phèdre são pessoas designáveis, mas que elas não são tampouco elementos de associação. Phèdre é um *papel*, e Berma forma uma só coisa com esse papel. Não no sentido em que o papel seria ainda um objeto, ou algo subjetivo. Pelo contrário, é um mundo, um meio espiritual povoado de essências.”³¹

Muito bem: a cena está contextualizada no percurso crítico do herói. Marcel precisava de imagens que viessem em apoio de sua necessidade de justificativas para admirar Berma. Bergotte as fornece. Nova etapa de aprendizagem se segue. Ele deverá ainda sair da leitura compensatória, pura associação subjetiva, e chegar à percepção da verdadeira natureza dos signos da arte: não conter

30. *E então, oh milagre, (...) o talento de Berma que havia me escapado enquanto eu procurava tão avidamente me apoderar de sua essência, agora, após esses anos de esquecimento, nesse momento de indiferença, se impunha com a força da evidência a minha admiração. Outrora, por tentar isolar esse talento, eu o extraía de alguma forma do que eu entendia ser o próprio papel, o papel, parte comum a todas as atrizes que encenaram Phèdre e que eu havia estudado com antecedência para que eu me mostrasse capaz de subtraí-lo, de só colher como resíduo o talento de Mme Berma. Mas esse talento que eu procurava perceber fora do papel, ele formava uma só coisa com esse papel.*

31. “Le héros de la *Recherche* comprendra finalement que ni la Berma ni Phèdre ne sont des personnes désignables, mais qu’elles ne sont pas davantage des éléments d’association. Phèdre est un *rôle*, et la Berma ne fait qu’un avec le rôle. Non pas au sens où le rôle serait encore un objet, ou quelque chose de subjectif. Au contraire, c’est un monde, un milieu spirituel peuplé par des essences.” Id., *ibid.* p. 47.

nada mais do que essências. Quando Deleuze está olhando para o percurso do herói, seu poder de síntese é realmente invejável.

Faria, no entanto, uma ressalva – que não seria necessariamente uma crítica, senão uma delimitação de procedimentos analítico-interpretativos perante o texto da *Recherche*.

Na análise global que Deleuze realiza do caminho de aprendizado do herói na leitura dos signos, ele não desce nunca ao terra a terra das cenas, ao trabalho de texto, às partes em que tudo é comandado pelo olhar impiedoso do narrador. O episódio do jantar com Bergotte, em que as observações sobre a arte de Berma foram pronunciadas, entra rápido no texto de *Proust et les signes*, serve de exemplificação às idéias ali discutidas, mostra seu sentido na linha evolutiva do herói e, depois, fica para trás. Não se toca na descrição, de ironia impecável, que o narrador da *Recherche* nos faz daquele bate-papo ilustrado sobre teatro em casa dos Swann. O clima de erudição altamente requintada, mas leve, palavras ditas como que ao vento, mas versando sobre assunto de especialistas, tudo dito por quem entende muito do assunto, mas preserva sua independência e não quer fazer alarde de sua sapiência, abrindo-se bondosamente à opinião do garoto inteligente, mas meio ingênuo, porém interessado; enfim, toda a carga crítica da cena não entra na problematização, já que o foco está no aprendizado do herói e quem cria esses ambientes é o olhar decididamente irônico do narrador. Resumindo: a primeira leitura, a geral, é impecável. A segunda, do particular, nem sequer é esboçada.

Não há uma única citação da *Recherche* em todo o livro de Deleuze que sirva de ponto de partida exclusivo de suas análises. O percurso argumentativo é que pede as citações, que vêm dar suporte à idéia de base do aprendizado progressivo na leitura dos signos.

Minha ressalva é essa: Deleuze, ao contextualizar as cenas no panorama de aprendizagem, acaba por descontextualizá-las da visada crítica do narrador, elemento crítico que, como vimos, mostrou-se decisivo nas transformações por que deveriam passar aqueles textos manuscritos da fase *Jean Santeuil*.

Walter Benjamin formulou, meio sem querer, o que estou tentando esboçar quanto ao trabalho de texto, de uma fineza e

radicalidade crítica impecáveis, realizado pelo narrador da *Recherche*.

No diário que Benjamin levou para sua visita a Moscou, entre os meses de dezembro de 1926 e janeiro de 1927, ele anotou, no dia 18 de Janeiro, a seguinte conversa que tivera naquela mesma noite com a namorada, Asja, em seu quarto de hotel:

*(...) li para ela a cena de lesbianismo em Proust. Asja compreendeu o niilismo selvagem que ela contém: o modo como Proust, de certa maneira, penetra no interior pequeno-burguês, um cômodo bem-arrumado que leva a inscrição "sadismo", e, depois, impiedosamente reduz tudo a cacos, de forma a não deixar traço da concepção imaculada e organizada de perversidade; ao contrário, o mal é que mostra explicitamente, dentro de cada fratura, sua substância verdadeira – "humanidade", ou mesmo "bondade".*³²

Benjamin já se impressionava com o poder do olhar de Proust quando dirigido para o interior burguês. A percepção da natureza desse olhar crítico do narrador passa pela questão da problematização (em profundidade) dos dados com os quais ele trabalha. O herói, numa passagem de *Le temps retrouvé*, lamenta a falta de dons literários do barão de Charlus:

Quel malheur que M. de Charlus ne soit pas romancier ou poète! Non pas pour décrire ce qu'il verrait, mais le point où se trouve un Charlus par rapport au désir fait naître autour de lui les scandales, le force à prendre la vie sérieusement, à mettre des émotions dans le plaisir, l'empêche de s'arrêter, de s'immobiliser dans une vue

32. Walter Benjamin. *Diário de Moscou*. Prefácio Gershom Scholem; trad. Hildegard Herbold. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 113.

ironique et extérieure des choses, rouvre sans cesse en lui un courant douloureux (TR, IV, p. 410).³³

O narrador está atento à capacidade que tem o barão de fazer surgir problemas em torno de si. O narrador valoriza-o não pelo valor mimético do que presencia (dos bordéis que ele frequenta, dos tipos com quem faz amor etc.), mas sim pelo rol de situações complexas e tensas que brotam aos apelos do seu desejo e que o fazem tomar a vida mais a sério, a não lidar com uma visão puramente irônica e superficial dela.

Charlus, porém, está entregue ao gozo. Nunca conseguirá criar nada.³⁴ O olhar do narrador da *Recherche* não. Ao seu apelo, tudo se desmistifica, deixa de ser ideal. Saímos de uma visão irônica e superficial das coisas e pessoas e entramos em contato com cenas altamente problemáticas, como a que já impressionava Walter Benjamin, em janeiro de 1927.

Ora, por mais evidente que possa parecer, não são todos que estão convencidos da importância crítica da análise de textos para a formulação da dinâmica de uma obra literária. Às vezes, grandes críticos justificam sua grandeza realizando vôos vertiginosos de compreensão analítica, chegando mesmo a perder de vista o solo que provocou seu interesse inicial, ou seja, o próprio texto de um escritor. Com perdão da blasfêmia, essa vertigem parece ter se apossado de Julia Kristeva.

Há mais ou menos seis anos, Kristeva publicou um livro sobre Proust intitulado *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*.

A leitura desse livro me causou uma simpatia imediata por alguma coisa que parecia guiar toda a sua escritura: tratava-se, em alguns

33. *Mas que pena M. de Charlus não seja poeta! Não para nos descrever o que ele veria, mas o ponto em que se encontra Charlus com relação ao desejo faz nascer em torno dele escândalos, o força a olhar a vida com mais seriedade, a colocar emoção nos prazeres, o impede de parar, de se imobilizar numa visão irônica e exterior das coisas, abre incessantemente nele sulcos de dor.* (...)

34. Para comentário extensivo da cena em que essas reflexões do herói se inserem, remeto a: Philippe Willemart, "La flagellation du baron de Charlus", in: *Proust poète et psychanalyste*. Op., cit., p. 95-108.

momentos, da tentativa de descobrir a matriz poética da obra de Proust. Não seria a ambição máxima de um crítico? Descobrir duas ou três palavras que tocassem direto na essência de uma obra de arte? Kristeva crê ter vislumbrado essa essência no potencial blasfematório dessa prosa.

O primeiro capítulo de seu livro intitula-se “Surimpressions”. Nele, ela nos mostra uma análise bastante original do episódio da *madeleine*, revelando-nos, em primeira mão, segredos dos mais picantes que se escondem naquela cena clássica da abertura de “Combray”. Ela vai nos revelar, por exemplo, a vastíssima rede de associações “subentendidas e salientes”, ou, como ela mesma diz, a “carne da metáfora” que constitui aquele singelo bolinho. É profanação em cima de profanação.

*(...) restituindo a experiência biográfica de Proust, e substituindo o bordel que aparece em À l'ombre des jeunes filles en fleurs pelo bordel para homens que Proust freqüentava, a oralidade mobilizada pelo episódio da madeleine revela seu sentido perverso. Chupar o seio da mãe torna-se felação. O líquido que molha o objeto do desejo excita a pulsão uretral. O chá não lembra mais a urina do que o leite? O erotismo homossexual conhece o ritual do pão mergulhado na urina. Com o que se profana não apenas mamãe e as madeleines, mas a própria eucaristia. Todas convocadas, adoradas e aviltadas.*³⁵

35. “(...) en restituant l'expérience biographique de Proust, et en remplaçant le bordel dont fait état *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* par le bordel pour hommes que fréquentait Proust, l'oralité mobilisé par l'épisode de la madeleine révèle son sens pervers. Têter le sein maternel devient fellation. Le liquide qui mouille l'objet du désir excite la pulsion orale autant que la pulsion urétrale. Le thé ne rappelle-t-il pas davantage l'urine que le lait? L'érotisme homosexuel connaît le rituel du pain trempé dans l'urine. De quoi profaner non seulement maman et les madeleines, mais l'eucharistie elle-même. Toutes convoquées, adorées et avilées.” Julia Kristeva. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris, Gallimard, 1994, p. 34.

Kristeva acredita que “a unidade da experiência proustiana – sensual, artificiosa e blasfematória – ainda nos escapa”.³⁶

E, a certa altura de seu livro, ela passa em revista uma porção de críticos e até escritores posteriores a Proust e vai descartando com um piparote reticente todos aqueles que não perceberam ou não fizeram uso dessa matriz poética. Segura da novidade do que diz, ela chega, por exemplo, a chamar Walter Benjamin de “o denso Walter Benjamin”, ao que parece, pela carga de raciocínio sério, pouco gozante, pouco “proustiano”, do texto do pensador alemão.

Mas nem só de profanação vive seu livro. A parte final, “L’imaginaire ou la géométrie dans le temps” é um grande fechamento filosófico com vasto aparato erudito, numa demonstração de vitalidade impressionante.

Fechamos o livro e nos perguntamos: onde está Proust em todas essas interpretações de Kristeva?

O texto dela exala uma arrogância arejada e revolucionária. Kristeva me dá a impressão de estar tomada por um admirável ímpeto de extravasamento adolescente, de estar levando adiante uma empreitada de adolescência cínica e erudita. É, de qualquer forma, atraente a imagem da cinquentona em dia com as gírias, sabendo usar com desenvoltura um vocabulário ora obsceno, ora eruditíssimo, atendo-se a detalhes bastante raros, caminhando valente pela história da filosofia. É fascinante pensar no quanto essa desenvoltura de Kristeva significa em termos de liberdade crítica conquistada.

Senti-me um daqueles críticos que ela descartou tão solenemente: não me parecia que a matriz poética do livro se resumia a seu potencial blasfematório. Senti-me também acuado e tendo de pedir desculpas pela modéstia de minhas leituras quando me deparei com todo aquele arcabouço filosófico de que ela faz uso para falar de Proust.

Por outro lado, a leitura de *Le Temps Sensible* funcionou como um antídoto para perceber quando a análise do texto da *Recherche*

36. “l’unité de l’expérience proustienne – sensuelle, artificieuse, blasphématoire – nous échappe encore.” Idem, p. 279.

foi deixada de lado, embora o crítico esteja dizendo coisas interessantes, mas, muitas vezes, desvinculadas do texto literário do qual ela trata. Noutras palavras, o texto poderia deixar de ser, às vezes, o objeto central das análises para se tornar uma mera oportunidade para que o crítico nos exponha suas numerosas pesquisas, reflexões e idéias.

O caso Kristeva passa a idéia de certa saturação interpretativa da obra de Proust, aliada a uma tentativa de rejuvenescimento absoluto dessas interpretações. Fascina e decepciona.

Sorrio, às vezes, pensando que ela talvez pudesse figurar nas páginas que narram aquela matinê na casa do príncipe e da princesa de Guermandes. Kristeva estaria lá, explicando animada para Bloch e para Marcel como ter acesso ao potencial de gozo de um escritor moderníssimo que ela acaba de descobrir. "Vous ne pouvez pas vous figurer ce dont il est capable de produire avec des mots! Bah, oui, je vous assure: c'est absolument blasphématoire ! Et d'une érudition!... Enfin, il nous fait penser à tout! Des grecs à nos médias!"³⁷

Faço um convite ao leitor no sentido de voltarmos a um "quartinho de hotel" e, como o fez Benjamin, lermos, à meia-luz, os detalhes de composição que fazem grande um texto.

III

"EM UM CADERNO BROCHURA"

Gostaria de concluir voltando aos manuscritos de Proust. Mais especificamente, a um caderno de, mais ou menos, 150 páginas com o qual trabalhei em minha dissertação de mestrado.

Há nesses manuscritos, basicamente, dois tipos de textos. Primeiro, por sinal, a grande maioria, são aqueles textos de alta problematização, em que nada fica idealizado, tudo estando visceralmente corroído pela ironia e olhar implacáveis do narrador. Nesse primeiro tipo de texto, a amizade, o amor e a fidelidade

37. "Vocês não fazem idéia do que ele é capaz de produzir com as palavras! Sem brincadeira, eu lhes asseguro: é absolutamente blasfematório! E de uma erudição! O danado nos faz pensar em tudo! Dos gregos às novas mídias!"

amorosa, as relações familiares, a atividade artístico-critativa são filtrados pelo ponto de vista, de radicalidade crítica invejável, de um narrador. Ao lê-los, salta-nos aos olhos: “bem, já não estamos mais no projeto *Jean Santeuil!*”

Já no segundo grupo de textos, detecta-se um certo afrouxamento dessa atividade crítica que aparecia de maneira tão ostensiva no outro grupo de textos. Há neles uma expansão sem limites dos vínculos da memória e da imaginação. Sente-se a permanência do “tom” daqueles textos do projeto *Jean Santeuil*. São daqueles textos que, na primeira leitura, dão a impressão de não serem guiados por nenhuma lógica, de terem sido construídos por puro acúmulo pelo prazer literário da livre expansão da memória e da sensibilidade. Um detalhe é um mundo que se abre sob a pressão da imaginação do narrador. Por falta de um outro nome, chamei tais passagens de “idílios de lembrança e imaginação”.

Ora, o dom de Proust é justamente a construção primorosa de contextos altamente problemáticos por meio dos quais circula, ingenuamente, o herói, Marcel. Pois são justamente aqueles textos de alta problematização (grupo 1) que atravessarão as fronteiras do manuscrito e serão transpostos para a obra.

Os outros, dos “idílios”, só atravessarão essas fronteiras se se mostrarem passíveis de problematização. Ou seja, se saírem da categoria de “idílios de lembrança e imaginação” e entrarem no outro grupo. Forçando a mão, se saírem de *Jean Santeuil*, aquele seu projeto de romance que não deu certo, e entrarem na *Recherche*.

Para integrar a estrutura de *À la recherche du temps perdu* tudo tem de receber a “camada” crítica introduzida pelo olhar do narrador. Não pode haver ornamento gratuito, nem dispêndio inconseqüente de sensibilidade criativa, nem aqueles idílios de idealização afetiva e mnemônica.

Vejamos o exemplo da descrição daqueles raminhos de chá que impregnarão decisivamente a memória do narrador.

Tanto nos manuscritos, quanto no texto publicado, o narrador segue uma lógica mais ou menos fixa para realizar a descrição. No *Cabier 28*, que estudei, o texto vai do fôlio 20 r.º ao fôlio 23 r.º, passando pelos fôlios de verso, também inteiramente preenchidos. No texto publicado, a passagem se localiza logo depois da revelação

da *madeleine* e toma parte das páginas 50 e 51 do primeiro volume da edição da Pléiade.

O narrador começa sempre falando do estado em que se encontravam os galhinhos: endurecidos e frágeis, podendo se quebrar a qualquer toque. Depois ele menciona as florzinhas que estavam presas no complexo arabesco formado pelos galhinhos. Em seguida, surge uma imagem: o conjunto formado pelos galhinhos, pelas florzinhas e pelas folhinhas pálidas dava a impressão de um desenho de algum grande mestre da pintura que as teria feito pousar para tirar delas o máximo de efeito decorativo. Ele se detém também na riqueza de formas das folhinhas, sugerindo uma asa transparente de mosca, o avesso de um selo, uma pétala de rosa. Chegando ao final, vem a constatação de que, embora de aspecto ressecado e sem vida, os raminhos remetem inconfundivelmente à planta viva que o herói já vira antes.

A parte decisiva da comparação entre eles está no final de cada um dos textos.

Listo, a seguir, as linhas finais, de conclusão dos vários esboços sobre o mesmo tema no *cabier*.

Começo com o finalzinho do fólio 22 r.º, início do fólio 23 r.º. É a primeira redação.

22 r.º

Car ~~{tout avait survécu même le ca}~~ ~~{dans}~~ ~~{tout avait}~~ c'était si bien

23 r.º

la plante elle-même que je la regardais au bord étendu
au bord de la Vivonne par une chaude journée, que tout y y avait
laissé sa trace, y subsistait même sa couleur, si puissante encore
fripées
qu'elle faisait des petites coques d'or des fleurs à côté des sèches
tiges d'albâtre³⁸

38. Tradução linear: "Pois ~~{tudo havia sobrevivido mesmo o cau}~~ ~~{no}~~ ~~{tudo havia}~~ ela de tal forma a mesma planta que eu olhava à ~~beira~~ estendido à beira do Vivonne num dia de calor, que tudo havia deixado sua marca, mesmo sua cor subsistia, ainda tão poderosa dava forma a pequenas casquinhas douradas e *amassadas* de flores ao lado de caules secos de alabastro."

Na conclusão dessa primeira redação, prevalece a impressão de que os raminhos secos remetem à planta viva que Marcel observara estendido à margem do Vivonne. A conclusão insiste nas marcas que a vida deixou nos raminhos secos.

No fólio 23 v.º, há outra conclusão para o tema:

23 v.º

“puisque au moment où toutes séchées
~~allais jeter leurs délicieux bouquets et leurs~~ *elles*
 je les versais dans l'eau bouillante à laquelle ~~elles~~ allaient
~~allais les jeter~~ *à peine voilées*
 donner un goût fané, elles ~~avaient~~ gardaient encore comme dans
~~dont elles~~
 une sorte de crépuscule {l'éclat qui} {éclairer de leur fantaisie}
~~d'automne~~
 {bouquets, et leurs roses capricieuses} {l'éclat et presque} les
~~douces~~ chaudes colorations par quoi leurs bouquets fleurissaient le sac de
 tisane

comme un après midi d'été.”³⁹

Nessa segunda redação, a imagem do garoto deitado junto ao rio desapareceu, mas permanece a intenção de ressaltar a vida que as florzinhas guardam em sua degenerescência. Para fixar a imagem da permanência da vida, utiliza-se, então, palavras ligadas à luminosidade. Aparece o substantivo “*éclat*”, o verbo “*éclairer*” e o substantivo “*après midi*”, relativizando a idéia de um “*tipo de crepúsculo*” que estava associada à morte das plantinhas.

Passo ao texto da parte de baixo do fólio 23 r.º. Um acréscimo que desenvolve nova conclusão ao tema.

39. “já que no momento em que totalmente secas eu ~~fia despejar seus buquês deliciosos e suas} (as despejava} ia despejá-las~~ na água fervente à qual elas iam acrescentar um gosto de coisa murcha, elas ~~tinham} mantinham~~ ainda como numa espécie de crepúsculo {o brilho que} {faziam brilhar por sua fantasia, buquês, e suas rosas caprichosas} {o brilho e quase} as colorações quentes por causa das quais seus buquês floresciam o saquinho de ramos como se fosse uma tarde de verão.”

23 r.º

“et f faisaient

*ce sac de pharmacie (d'où j'allais les précipiter dans l'eau
bouillante à qui elles donneraient un goût fané) fleuri où
jouaient les bouquets rêveurs, et où s'ouvraient les
coupes ébréchées de rose et d'or, fleurissants
et doux comme un jour d'été.”*⁴⁰

Essa mesma idéia de luminosidade será retomada na terceira e última campanha de redação sobre o tema. As flores, que darão um gosto “*fané*” à água que está fervendo, apresentam-se na forma cheia de pujança de “*buquês sonhadores, nos quais se abriam as taças douradas e de cor rosa, fluorescentes e doces como um dia de verão*”.

Ora, embora o ressecamento dos raminhos esteja, o tempo todo, remetendo ao ambiente mórbido do quarto da tia, está ausente em todas as conclusões o dado mais importante: a presença da morte. E é esse dado que transportará o texto da categoria de “*idílio de lembrança e imaginação*” para a categoria de problema, quando ele, em algum outro *cabier*, poderá, então, ter acesso definitivo ao texto da *Recherche*.

Com o dado da morte, o trecho deixaria de ser curiosidade estética da natureza que Marcel percebia ao servir o chá para a tia e passaria a fazer parte do conjunto de características que remetem à força daquela vida apagada, reduzida, obsessiva e doentia que era a dela. A passagem não é de pouca monta. Marcel passará a ver na materialidade do raminho o poder invisível do Tempo, que sempre conduz à morte. No final do livro, a percepção da essência do Tempo e da conexão da obra de arte com a eternidade, recolocarão para ele a questão da morte.

40. *e faziam esse saquinho de farmácia (de onde eu ia derrubá-las na água fervente à qual elas dariam um fosto de coisa murcha) florido em que brincavam os buquês sonhadores, e em que se abriam as taças quebradas de rosa e ouro, fluorescentes e doces como um dia de verão.*

*(...) a conversão à eternidade, que é a decisão da escrita, passa pelo confronto com a morte. A morte é elemento constitutivo da obra, assim como (e porque) o tempo é o horizonte interpretativo. E porque a morte está no horizonte da temporalidade finita, estará também na obra, na condição de angústia motivadora. Não há como tomar consciência da transitoriedade e elevar-se acima da representação frívola da vida sem perceber o nó trágico que amarra o efêmero ao eterno, o instante ao intemporal.”*⁴¹

Sublinho, na conclusão do texto publicado, as referências subliminares à morte que estavam, o tempo todo, ausentes dos textos manuscritos do *Cabier 28*.

(...) cette flamme rouge de cierge, c'était leur couleur encore, mais à demi éteinte et assoupie dans cette vie diminuée qu'était la leur maintenant et qui est comme le crépuscule des fleurs. Bientôt ma tante pouvait tremper dans l'infusion bouillante dont elle savourait le goût de feuille morte ou de fleur fanée une petite madeleine dont elle me tendait un morceau quand il était suffisamment amolli (CS, I, p.51)⁴².

O olhar que se pousa sobre os raminhos passa a sentir, junto aos curiosos efeitos artísticos que esse objeto tão efêmero lhe mostra, a intromissão delicada, mas decisiva da morte. Pelo gosto de coisa morta que já impregnou o biscoito, a tia oferece ao garoto, antecipadamente, experiências capitais que teriam de ser conjugadas à tarefa de escrever o livro.

41. Franklin Leopoldo e Silva, "Proust: o Pathos da Temporalidade", p. 6.

42. (...) *essa chama vermelha de círio, era ainda a cor deles, mas meio apagada e adormecida nessa vida diminuída que era a deles agora e que é como o crepúsculo das flores. Em breve minha tia podia mergulhar, na infusão fervente de que ela iria saborear o gosto de folha morta ou murcha, uma pequena madeleine da qual ela me estenderia um pedacinho quando ele estivesse suficientemente amolecido.* (Baseei-me na tradução de Mário Quintana para essa passagem do primeiro volume).

O espaço de um artigo não permite, infelizmente, trabalhar com mais exemplos e pôr à prova, de maneira mais segura, as interpretações a que cheguei ao longo de meu texto. Espero ter, ao menos, levantado pontos de discussão dos manuscritos de *À la recherche du temps perdu*, livro cuja grandeza artística e volume material sempre nos deixará descontentes entre o que fomos capazes de dizer e o que pressentimos ainda poder ser dito sobre ele.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, T.I 1987, T.II 1988, T.III 1988, T.IV 1989.
- _____. *Jean Santeuil*. Paris: Gallimard, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Prefácio Gershom Scholem; trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- FALLOIS, Bernard de. "Préface", In: *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954, ambas as citações, pp. 07-42.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "Proust: o pathos da temporalidade" (cópia xerox).
- TADIÉ, Jean-Yves. "Introduction générale", In: *À la recherche du temps perdu*, I, p. IX-CVII.
- WILLEMART, Philippe. *Proust, poète et psychanaliste*. Paris: L'Harmattan, 1999.