

BRUNO CASTRO DE OLIVEIRA

A GÊNESE DA NOÇÃO DE “EU DIVIDIDO” EM TEXTOS DE MARCEL PROUST

Assis
2022

BRUNO CASTRO DE OLIVEIRA

A GÊNESE DA NOÇÃO DE “EU DIVIDIDO” EM TEXTOS DE MARCEL PROUST

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área do Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: profa. Dr^a. Carla Cavalcanti e Silva

Assis
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

O48g Oliveira, Bruno Castro de
A gênese da noção de "Eu dividido" em textos de Marcel Proust / Bruno Castro de Oliveira. Assis, 2022.
131 p.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Carla Cavalcanti e Silva

1. Literatura francesa - Filosofia. 2. Dédoublement. 3. Eu dividido. 4. Estilo. 5. Proust, Marcel, 1871-1922. I. Título.

CDD 840.1

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A GÊNESE DA NOÇÃO DE “EU DIVIDIDO” EM TEXTOS DE MARCEL PROUST

AUTOR: BRUNO CASTRO DE OLIVEIRA

ORIENTADORA: CARLA CAVALCANTI E SILVA

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. PHILIPPE LÉON MARIE GHISLAIN WILLEMART (Participação Virtual)
FFLCH / USP/São Paulo

Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 03 de setembro de 2021

Dedico este trabalho ao professor de matemática Pedro, por me ensinar a nunca desistir de um problema difícil.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que não me deixou morrer no meio do caminho.

À minha orientadora, Carla, pelos ensinamentos e por todos os livros emprestados.

À minha turma inseparável de amigos, Aline, Lucas, Marília, Lucy, Natália, Mayara e Thaís, com quem vivi os melhores momentos em Assis.

A Beatriz, Elisa e Samara, meus anjos da guarda.

Ao Gustavo, querido amigo e revisor.

E a todos os meus professores e professoras.

Esse texto não existiria sem essas pessoas.

Et du rapprochement des œuvres différentes nous dégageons les traits communs dont l'assemblage compose la physionomie morale de l'artiste.

E da aproximação de obras diferentes nós depreendemos os traços comuns cujo conjunto compõe a fisionomia moral do artista.

Marcel Proust,

Pastiches et mélanges, 1971, p. 75.

OLIVEIRA, B. C. **A gênese da noção de “eu dividido” em textos de Marcel Proust, 2022.** 131 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Literatura e vida Social). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade Ciências e Letras, Assis, 2022.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar como a noção de “eu dividido” é elaborada formalmente em *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Partimos de duas hipóteses: que (i) a literatura estabelece relação com a filosofia predominante em seu tempo, como o próprio autor afirmou ao jornal *Le temps*, e que (ii) essa ligação é, além de temática, formal. O conceito de “eu dividido” (empregado pela maioria dos trabalhos de psicologia experimental publicados entre os anos de 1870 e 1900) localiza a origem da cisão do “eu” em problemas de ordem psicológica. No entanto, o conceito indicava apenas o fim da unidade do “eu”, sobretudo devido ao modo como se apresentava na época. Este último, desdobrando-se em outro desconhecido, desautorizava o domínio do ser sobre sua consciência. Proust confere outro tratamento a essa ideia. Sua assimilação no seio da escritura tem como efeito um arranjo do plano da expressão, que passa a ter características de estilo relacionáveis a essa noção, percebidas na narrativa a partir da descrição de personagens e das digressões do narrador. Para investigar como ocorre a passagem do tema à forma, utilizaremos o instrumental teórico-metodológico da crítica literária proustiana, sobretudo os estudos de Philippe Willemart, Edward Bizub, Jean-Yves Tadié, Gérard Genette e Roland Barthes.

Palavras-chave: *Dédoublement*. Eu dividido. Estilo. Proust, Marcel.

OLIVEIRA, B. C. **La genèse de la notion du « moi divisé » dans les textes de Marcel Proust, 2022. 131 f. Dissertation** (Master en Lettres). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade Ciências e Letras, Assis, 2022.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but d'analyser comment la notion de « moi divisé » est formellement élaborée dans *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. On part de deux hypothèses : (i) la littérature établit un lien avec la philosophie prédominante de son temps, comme l'auteur l'a lui-même affirmé au journal *Le temps* et (ii) ce lien est, outre le thème, formel. Le concept de « moi divisé » (employé par la plupart des travaux de psychologie expérimentale publiés entre les années 1870 et 1900) fait remonter à l'origine de la scission du « moi » en problèmes psychologiques. Cependant, le concept n'indiquait que la fin de l'unité du « moi », surtout par la façon dont il était présenté à l'époque. Celui-là désavouant la domination de l'être sur sa conscience, se dédoublait dans un autre inconnu. Proust accorde un autre traitement à cette idée. Son assimilation au sein de l'écriture a pour effet un agencement du plan de l'expression, qui a des caractéristiques de style liées à cette notion, perçues dans le récit à partir de la description des personnages et des digressions du narrateur. Pour étudier comment se produit le passage du thème à la forme, on utilise les instruments théorico-méthodologiques de la critique littéraire proustienne, notamment les études de Philippe Willemart, Edward Bizub, Jean-Yves Tadié, Gérard Genette et Roland Barthes.

Mots-clés : *Dédoublement. Moi divisé. Style. Proust, Marcel.*

LISTA DE ABREVIATURAS

AD	<i>Albertine disparue.</i>
CS	<i>Du côté de chez Swann.</i>
CSB	<i>Contre Sainte-Beuve.</i>
CR	<i>Correspondance</i>
JF	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs.</i>
SL	<i>Sur la lecture.</i>
SD	<i>Sodome et Gomorrhe.</i>
TR	<i>Le temps retrouvé.</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 Considerações iniciais	12
2 Forma de organização dos capítulos	18
CAPÍTULO I.....	20
1 Le temps retrouvé: o “eu dividido” no pastiche dos Goncourt.....	20
1.1 O debate em torno do “eu dividido”	24
1.2 O problema se torna conhecido	27
1.3 Ciência e literatura	34
CAPÍTULO II	37
2 A gênese do “eu dividido”: dos textos de infância a “Contre Sainte-Beuve”	37
2.1 “Questionário” de 1883/1884.....	37
2.2 Tarefas escolares: “Les nuages” ([1885] 1971)	39
2.3 “Revue Lilas” [1888]	42
2.4 “Pastiches et mélanges” [1900-1908]	45
2.4.1 Por uma concepção proustiana de estilo: identidade e alteridade	46
2.4.2 “Mélanges”: articulações entre “eu” e “outro”	48
2.4.3 “Sur la lecture” [1905]: divisão do “eu” e função terapêutica da leitura	53
2.4.3.1 A ideia ruskiniana de leitura como “amizade” e a discordância de Proust	53
2.4.3.2 O “eu social” e o “eu profundo”	56
2.4.4 Leitura e psicoterapia	58
2.4.5 O “eu” e o “outro” como fragmentos da composição do texto	66
2.5 “Contre Sainte-Beuve” [1909].....	76
CAPÍTULO III.....	91
3 Facetas do “eu dividido” em <i>À la recherche du temps perdu</i>	91
3.1 Doença e literatura	91
3.2 Inteligência, passado, realidade interior	94
3.3 O “eu” no espaço interior	102
3.4 O “eu dividido” como elemento estruturante do romance	112
3.5 A união do “eu”	118
3.6 “Eu” dividido e “eu” universal na sonata de Vinteuil.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO

1 Considerações iniciais

Em termos práticos, o inacabamento de *À la recherche du temps perdu*¹ se deve à morte do autor em 18 de novembro de 1922. Em uma leitura aparente, a composição fragmentária desse romance resultaria, portanto, da interrupção das correções de Proust. Figurativamente falando, essa constituição fragmentária acaba, de certa forma, sendo atenuada pelo fechamento circular da *Recherche* por sua “esfericidade” contínua, oclusa, que lhe confere unidade², como bem observou Carla Cavalcanti e Silva (2010). Com isso, o romance parece submeter o leitor a uma leitura sem fim, representação involuntária do “retorno” do autor ao texto, em sua revisão interminável.

Como se sabe, a divisão da *Recherche* decorre do modo como foi produzida (inacabadamente). Proust mesmo teria afirmado que seu romance é “uma construção”, um “organismo” que “não aparece logo no 1º volume” ([CR] PROUST, 1993, p. 56). Isto é, um “organismo” articulado a volumes que seriam como “membros”, dispersos em diversos suportes: “meus originais se compõem de provas impressas, folhas datilografadas, cadernos escritos à mão”, que mesmo o autor admite se tratar de “materiais [...] pouco homogêneos” (1993, p. 67).

É interessante observar nesse sentido, que esse efeito de fragmentação se manifesta na própria linguagem, como recurso a um estilo igualmente fragmentário. Por exemplo nos títulos, que atualizam sempre a bifurcação de dois caminhos: “Du côté de chez Swann” (1954a) e “Le côté de Guermantes” (1988b). Já em “À l’ombre des jeunes filles en fleurs” (1954b, 1988a) e em “Sodome et Gomorrhe” (1988c) a bifurcação ocorre por meio da delimitação de dois universos de valor opostos. Proust mesmo chega a reconhecer esse contraste, indicando que esses “dois pavimentos assustadores” (“Sodome et Gomorrhe”) se apoiam em uma “almofadinha florida” (PROUST, 1993, p. 93), remetendo esta última metáfora à “À l’ombre des jeunes filles en fleurs”.

No mesmo sentido, nota-se uma oposição semântica entre “La prisonnière” (1988d) e “Albertine disparue” (1989b) e, finalmente, uma oposição entre “sumiço” e “reaparição” simbolizada no título geral do romance *À la recherche du temps perdu* e seu último volume “Le

1 O título engloba: “Du côté de chez Swann” (1954a), “À l’ombre des jeunes filles en fleurs” (1954b; 1988a), “Le côté de Guermantes” (1988b), “Sodome et Gomorrhe” (1988c), “Albertine disparue” (1989b), “Le temps retrouvé” (1989a). A *Recherche* engloba também o volume “La prisonnière” (1988d), de que não trataremos aqui.

2 Ou, segundo Genette: “Le temps perdu n’est pas chez Proust, comme le veut un contresens fort répandu, le ‘passé’, mais le *temps à l’état pur*, c’est-à-dire en fait, par la fusion d’un instant présent et d’un instant passé, le contraire du temps qui passe : l’*extra-temporel*, l’*éternité*” (GENETTE, 1966, p. 40). “O tempo perdido não é, na obra de Proust, segundo um contrassenso muito difundido, o ‘passado’, mas o *tempo em estado puro*, isto é, na verdade, pela fusão de um instante presente e de um instante passado, o contrário do tempo que passa: o *extra-temporal*, a *eternidade*”.

temps retrouvé” (1989a)³. Em resumo, os títulos representam fronteiras espaciais, diferenças na linguagem, relações de oposição entre as palavras. Por isso, soa curioso que se articulem, por suas afinidades opositivas, em pares que intensificam no final das contas o efeito de harmonia. A articulação entre as partes do romance parece ser um contrapeso de sua fragmentação.

O sentido de “divisão” se encontra na produção proustiana muito antes da *Recherche*. Um exemplo pertinente é o emprego da palavra “*dédoublement*” [divisão] em texto de 1888 ([CR] PROUST, 1970, p. 121-22), que descreve um sujeito experienciando duas formas distintas de auto-observação. Nas duas, ele se encontra inclinado sobre sua subjetividade e projeta um olhar para sua vida interior. O texto descreve especialmente o funcionamento dessa perspectiva voltada para a subjetividade que, em certa idade, seria prazerosa e, no momento do texto, motivo de sofrimento. A palavra “*dédoublement*” [divisão] é empregada para definir a duplicação do olhar ou da atenção de um sujeito que, observando-se, parece ter se desdobrado em duas identidades diferentes (duas formas distintas de observar).

É especialmente curioso de se notar que a concepção de diferenciação interna do “eu”, encontrada sob outra roupagem em textos como “*Sur la lecture*” (1971), “*Contre Sainte-Beuve*” (1971) e a *Recherche*, já apareça assim formulada em textos antigos como esse de 1888. Há dois sentidos principais para a noção de “eu” na obra proustiana. Um deles é o “eu” como identidade fragmentada na escritura, estilo. Veremos que existe uma concepção particular de identidade nos textos de Proust, que o leva a tomar o conjunto de uma obra como um sistema orgânico, construído com base em afinidades que extrapolam uma produção específica e se encontram na obra como um todo. Essa concepção tende a considerar incoerências e desarticulações internas como constitutivas da identidade escritural, o “eu” em forma de estilo.

A obra proustiana se refere indiretamente a si mesma em seu interior. A distinção entre “eu social” e “eu profundo” é estabelecida sutilmente em “*Sur la lecture*” (1971) como um uso particular do discurso. No entanto, no caso de “*Contre Sainte-Beuve*” (1971) a divisão do “eu” está atrelada também a uma forma particular de identidade do artista, que não se manifesta em sociedade, o “eu verdadeiro”, apreensível somente pela criação. Na *Recherche*, isso assume muitas formas. Marcadas por essa divisão, as personagens atuam uma identidade social, soam dúbias e revelam personalidades distintas⁴.

³ É possível identificar várias “divisões”, especialmente nos títulos da obra. Entre “*Swann*” e “*Guermites*”, ela ocorre narrativamente e está atrelada ao espaço, aos “caminhos”, metáfora que condensa a estratificação da vida social. Entre “*Jeunes filles*” e “*Sodome*”, o efeito de divisão se manifesta por contraste, pela transformação gradual de um registro tonal e temático “florido” em outro, “assustador”, demarcando uma “divisória” na expressão. Entre “*La prisonnière*” e “*Albertine disparue*” prevalece a oposição entre “presença” e “ausência”, de modo semelhante ao “tempo” perdido que, como um objeto, o livro escrito, é reencontrado quando criado.

⁴ Cf. [CS] Proust (1954a, p. 15-16; 125; [TR] 1989a, p. 440).

O próprio discurso do narrador coincide com a modalidade discursiva do “eu profundo”, se comparado ao das personagens na maior parte das interações sociais do romance. Podemos identificar até mesmo reaproveitamento de textos, como é o caso de um trecho da entrevista concedida por Proust ao “Le temps” (1971), o qual se encontra quase literalmente transcrito em “Le temps retrouvé” (1989a)⁵, e que trata o estilo como expressão de um universo particular, uma “visão” desse universo.

Outro sentido é propriamente o de divisão do “eu”, que se manifesta: (i) na diferenciação entre a identidade social e a identidade idiossincrática, o par “eu social” e “eu profundo”, (ii) na espacialização da subjetividade, que demarca uma divisória interna no indivíduo, (iii) na descrição das personagens da *Recherche*, inclusive do protagonista e (iv) na sua estrutura, constituída por um narrador que torna a si mesmo personagem. Ao longo deste trabalho, veremos cada uma dessas formas de manifestação do “eu” dividido.

Os textos que analisaremos aqui são incontornáveis para o estudo desse aspecto da obra proustiana. Neles, voluntária ou involuntariamente, Proust conferiu tratamento literário a um tema que estava em voga na cena intelectual da época, sobretudo nas rodas da psicologia experimental da França em meados do século XIX: a divisão do “eu”. Como Roland Barthes observou, para a literatura, nenhum saber é inalcançável. Todos podem ser elaborados artisticamente como um saber “**de** alguma coisa”, ao invés de um “saber alguma coisa” (2013, p. 18, grifo do autor). Isso porque é ela quem faz “girar os saberes”, sem “fixá-los”, sem os tornar fetiche, dando-lhes “um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (2013, p. 18).

O que ficaria conhecido por fenômeno de divisão da consciência foi estudado pela primeira vez por Étienne Azam em 1858, especialmente como casos de “*dédoublement de la personnalité*” [divisão da personalidade] (AZAM, 1887, p. 61), e isso quase que criou um objeto inédito. Falava-se então, talvez pela primeira vez, das “*mémoires totalement ou partiellement distinctes*” [memórias totalmente ou parcialmente distintas] (RIBOT, 1906, p. 168) e de relações diferentes entre corpo e espírito.

O interesse da comunidade científica pela fragmentação do “eu” ocorreu paralelamente à expansão dos estudos sobre as patologias psiquiátricas, bem como de psicofisiologia e psicologia experimental. Freud, por exemplo, menciona ter assistido a uma exibição de hipnotismo organizada por Bernheim em Nancy, em 1890, após sua estadia com Charcot entre 1885-1886 (FREUD, 2017, p. 137-138). Nessa ocasião, um sujeito era levado a recordar suas falas já após o fim da hipnose, fazendo isso aos poucos, o que sugeriu para Freud que o conhecimento estava oculto em uma memória interior, cujo acesso independia da vontade.

5 Cf. [TR] Proust (1989a, p. 474).

O universo discursivo da psicologia experimental está, de certa forma, presente em alguns dos textos de Proust. Em “Sur la lecture” (1971), aborda-se o tema da “dépression spirituelle” [depressão espiritual], um mal do qual, segundo o texto, um escritor pode se curar por meio das palavras do livro, como faria um “psychothérapeute” [psicoterapeuta] ([SL] PROUST, 1971, p. 180). Além disso, Proust cita em nota *Les maladies de la volonté* (1888) de Théodule Ribot, livro que aborda a manifestação de diferentes tipos de “affaiblissements de la volonté” [enfraquecimentos da vontade] (RIBOT, 1888, p. 37), termo igualmente empregado em *L’hygiène du neurasthénique* (1897), obra de Adrien Proust e Gilbert Ballet sobre depressão (“fraqueza dos nervos” na linguagem da época)⁶.

No *Carnet* (PROUST, 2002) de 1908 constam anotações de leituras e de textos a escrever, como “Contre Sainte-Beuve” e a *Recherche*. Em uma das anotações, o terapeuta de Proust, Sollier, é evocado em meio a elementos que, parece-nos, aludem à *Recherche*⁷. Sollier é mencionado pois Proust havia se submetido a um tratamento em sua clínica, em 1905, época em que realizou diversas leituras sobre os métodos psicoterapêuticos da época, elencados em *Isolement et psychothérapie* (1904).

Evidentemente, a relação entre Sollier e Proust não pode constituir um objeto de análise literária⁸. Mas Barthes abre caminho para se pensar numa espécie de retroalimentação entre discurso literário e outros discursos. Neste caso, a ciência. Dessa forma é no mínimo interessante observar, ainda que com cuidado e distância, a correspondência temática e figurativa entre o texto de Proust e alguns discursos da cena científica. Apenas a título de curiosidade, Sollier se interessava pelos fenômenos de memória⁹ e acreditava que as sensações do corpo¹⁰ exerciam uma influência salutar nos estados de espírito¹¹.

6 Cf. Proust, A; Ballet (1897, p. 2, 67, 68, 76, 78, 79, 83 e 89).

7 “[...] moments où l’on voit la réalité en vrai avec enthousiasme, dépouillé de l’habitude, nouveauté, ivresse, mémoire. Sifflets de trains décrivant la campagne près de falaise au clair de lune, dans la nuit froide à Illiers, Versailles, St. Germain, Sollier. Descente du train. **Pavés foulés avec joie**” (PROUST, 2002, p. 51, grifo nosso) “[...] momentos em que vemos verdadeiramente a realidade, com entusiasmo, desprovidos do hábito, novidade, embriaguez, memória. Apitos de trens delineando o campo perto de falésia sob a claridade da lua, na noite fria em Illiers, Versailles, St. Germain, Sollier. Descida do trem. **Pavimentos pisados com alegria**”. O trecho que grifamos parece remeter a um episódio de “Le temps retrouvé” (1989a) em que o protagonista se desequilibra sobre os pisos desajustados em frente à residência Guermantes [{TR} PROUST, 1989a, p. 445-46, 452, 453, 455].

8 Na *Recherche*, o narrador conta sobre estadias em uma “maison de santé” sem menção a Sollier (cf. [TR] PROUST, 1989a, p. 301, 330, 420, 433).

9 Cf. Sollier (1900, p. 29).

10 Cf. Sollier (1901, p. 182-83).

11 A título de exemplo, podemos mencionar algumas cenas da *Recherche* que abordam a relação entre as sensações do corpo e “ressurreições” do passado: madeleine (paladar) [cf. {CS} PROUST, 1954a, p. 44-48], árvores em Hudimesnil (visão) [cf. {JF} PROUST, 1988a, p. 76-79], tilintar da colher na casa Guermantes (audição) [cf. {TR}

Proust escreve em “Contre Sainte-Beuve” (1971) sobre o crítico e historiador Hyppolite Taine, que “considérerait [les vers] comme des auxiliaires de la science” [considerava {os versos} como auxiliares da ciência] ([CSB] PROUST, 1971, p. 220)¹². Levando em consideração *De l'intelligence* (TAINÉ, 1892), Proust observa:

Or, en art il n'y a pas (au moins dans le sens scientifique) d'initiateur, de précurseur. Tout [est] dans l'individu, chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire ; et les oeuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup moins avancé qu'Homère ([CSB] PROUST, 1971, p. 220)¹³.

Proust reivindica para a literatura originalidade de tratamento que o veremos conferir à divisão do “eu”. Segundo ele, “tout est dans l'individu” [tudo está no indivíduo] (p. 220). “Indivíduo” no interior do qual as “impressions passées” [impressões do passado] (p. 212) são a própria “matière de l'art” [matéria da arte] (p. 212).

O fenômeno de divisão do “eu” foi estudado pelos médicos e psicólogos como manifestação de uma experiência particular da consciência, precisamente uma alteração de “estado” mental. Para Proust, o “eu” é um problema de ordem literária, de figuração. Nos dois casos, trata-se de representar uma experiência empírica por meio das palavras.

Nesse sentido, o ponto de convergência entre o literário e o científico é, propriamente, o discurso. Concordamos com a afirmação de Barthes que, “segundo o discurso da ciência [...] o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação” (BARTHES, 2013, p. 19). Estudar as formas de manifestação do “eu dividido” pode, portanto, produzir um entendimento sobre saberes “insuspeitos” e “irrealizados” (BARTHES, 2013, p. 18): em suma, o saber estético. Este é o pensamento da arte, um pensamento que não pensa (Rancière *apud* WILLEMART, 2005, p. 7), ao menos não como a ciência.

Diante de tudo que buscamos indicar, levantamos a hipótese de que esse saber se manifesta formalmente na obra de Proust, especialmente em “Pastiches et mélanges” (1971),

PROUST, 1989a, p. 446, 447, 452-54], textura do guardanapo [cf. {TR} PROUST, 1989a, p. 447] e desequilíbrio sobre os pisos desajustados em frente à residência Guermantes (tato) [cf. {TR} PROUST, 1989a, p. 445-46, 452, 453, 455].

12 Proust alude a este trecho: “Tout peintre, poète, romancier d'une lucidité exceptionnelle devrait être étudié questionné et observé à fond par un ami psychologue. On apprendrait de lui la façon dont les figures se forment dans son esprit, sa manière de voir mentalement les objets imaginaires, l'ordre dans laquelle ils lui apparaissent, si c'est par saccades involontaires ou grâce à un procédé constant” (TAINÉ, 1892, p. 13-4). “Todo pintor, poeta, romancista de excepcional lucidez deveria ser interrogado e observado a fundo por um amigo psicólogo. Aprenderíamos com ele o modo como se formam as figuras em seu espírito, sua maneira de ver mentalmente objetos imaginários, a ordem em que se apresentam, se é por espasmos involuntários ou por um método constante”.

13 “Ora, na arte não há (pelo menos no sentido científico) iniciador ou precursor. Tudo [está] no indivíduo, cada indivíduo recomeça, por sua conta, a tentativa artística ou literária; e as obras dos predecessores não constituem, como na ciência, uma verdade adquirida, da qual aproveita-se aquele que vem em seguida. Um escritor de talento hoje tem tudo por fazer. Ele não está mais avançado que Homero” ([CSB] PROUST, 1988, p. 50).

“Contre Sainte-Beuve” (1971) e *À la recherche du temps perdu*, em muitas passagens que especificaremos ao longo dos capítulos. Assim como Proust, Barthes, Philippe Willemart e muitos outros, assumimos o ponto de vista de que a literatura (e a arte) não articula, em seu discurso, um saber lógico, conceitual e teórico. Ela articula um saber artístico, que a cada elaboração “**toca o Real** de uma maneira singular” (WILLEMART, 2000, p. 87).

Para dar conta desta hipótese, perseguiremos estes objetivos:

(i) **Objetivo geral:** analisar como se organiza formalmente a noção de “eu dividido” na obra proustiana.

(ii) **Objetivo específico:** verificar os diálogos que essa noção proustiana poderia estabelecer com o universo temático e figurativo da cena médica francesa, depreendido de um conjunto particular de textos científicos que versam sobre o *dédoublement de la personnalité*.

Buscaremos alcançar o primeiro objetivo nos beneficiando do instrumental teórico-metodológico fornecido pela crítica literária e por estudos franceses, de inspiração estruturalista, sobre literatura e discurso. Lançaremos mão dos estudos de P. Willemart (2000, 2005), Leda Tenório da Motta (2007), R. Barthes (2015; 2004), Gérard Genette (2009; 1966), Jean-Yves Tadié (1971; 1996) e Jacques Fontanille (2015; 1999), que tratam de noções como narrador, foco narrativo, perspectiva, estilo, figuras de linguagem etc. Ao final de nosso estudo, esperamos demonstrar como Proust transmutou em literatura representações científicas de um fenômeno empírico, das quais por vezes até se desvencilhou em sua criação, conferindo à divisão do “eu” uma dimensão artística.

Para dar cabo do segundo objetivo, partiremos de trabalhos oriundos da medicina e da psicologia experimental dos anos 1858 até meados de 1900, que versam sobre as implicações psicopatológicas do “eu dividido”. Contribuirão com o problema que discutiremos aqui: Eugène Azam (1887), Adrien Proust e Gilbert Ballet (1897), Hippolyte Bernheim (1891), Alfred Binet (1892), Jean-Martin Charcot (1893), Jean Camus e Philippe Pagniez (1904), Théodule Ribot (1888, 1906, 1921) e Sigmund Freud (2017).

Tomamos conhecimento dessas obras por meio da bibliografia de *Proust et le moi divisé* (2006), de Edward Bizub. Trata-se de um estudo temático sobre a produção científica publicada na segunda metade do século XIX e da representação desses temas na obra proustiana. Dentre muitas coisas, Bizub busca identificar manifestações da experiência terapêutica do sujeito Proust em sua obra e do debate científico da época. Apesar da contribuição bibliográfica de Bizub, não concordamos com essa perspectiva de análise e assumiremos, por isso, outra visada metodológica: nossa pesquisa buscará apresentar uma

análise de cunho estilístico, com o objetivo de elucidar a configuração literária assumida pela noção de “eu dividido”.

2 Forma de organização dos capítulos

Para dar conta dos objetivos e da hipótese propostos, organizamos este trabalho em três capítulos. No primeiro, trataremos das características do discurso científico da psicologia experimental, produzido entre 1858 e o começo do século XIX na França, para distinguir algumas convenções expressivas utilizadas no tratamento do problema da divisão do “eu”. Isso nos permitirá delinear o alcance expressivo do universo dessas pesquisas. Ao final, trataremos das diferenças entre estes discursos, o científico, e o literário, neste último caso o de Marcel Proust. Isso nos permitirá compreender que, na obra proustiana, a noção de “eu” dividido assume facetas inusitadas e que por isso permitem sondar mais livremente significados insuspeitos para aqueles que lidaram, naqueles anos, com a mesma noção.

No segundo capítulo trataremos de estilo. Sob o ponto de vista adotado, o estilo corresponde à recorrência de traços no interior de uma obra. Veremos assim que a força e a permanência desses traços (temas, figuras, formas composicionais) é o que nos permite depreender uma identidade: o vestígio de um sujeito-autor, neste caso, um “eu” fragmentado que não é outra coisa senão a sua própria pulverização e dispersão na linguagem. Uma vez entendido o modo como essa identidade pode se configurar como um estilo, falaremos, então, do papel que a alteridade desempenha na unidade e na fragmentação do “eu” que se depreende desse *éthos*. Nesse sentido, discutiremos em que medida a dinâmica identidade/alteridade pode orientar os pastiches e revelar a importância da escrita do “outro” para Proust.

Ainda no segundo capítulo, estudaremos em “Sur le lecture” ([SL] PROUST, 1971) as noções de “eu social” e de “eu profundo”, correspondentes a facetas do ser que dirigem o discurso voltado para o outro e o discurso voltado para si. Poderemos ver que nesse ensaio, a leitura é retratada como uma forma auxiliar no tratamento da neurastenia, pois por meio dela, um “eu” socorredor estenderia a mão ao leitor adoentado. Por último, apontaremos em “Contre Sainte-Beuve” (PROUST, 1971) o cruzamento de todas essas linhas de reflexão, em uma versão reelaborada e adensada.

No terceiro capítulo, analisaremos a manifestação do “eu dividido” em “Du côté de chez Swann” (1954a) e “Le temps retrouvé” (1989a). Trataremos especialmente de alguns sentidos que parecem se constroem da “atmosfera” da doença, como uma espécie de supressão da vitalidade que se manifesta como fator divisão do “eu”. Também discutiremos o papel da inteligência na exploração da esfera subjetiva do sujeito e sua falência enquanto ferramenta. O

capítulo se encerra com uma análise do “eu dividido” na arte, realizada sobretudo a partir da sonata de Vinteuil, por meio de uma espécie de “eu” musical: Vinteuil é retratado como artista cuja obra é o equivalente universal de sua experiência particular.

Ao longo deste trabalho esperamos, por fim, demonstrar que há diversas representações na *Recherche* dessa dimensão interior que encerraria a inspiração para escrever. Também veremos nesse “espaço” subjetivo, fragmentos de “eu” que, em algumas passagens, parecem se aproximar da identidade das personagens. Passemos então a essas tarefas.

I

CAPÍTULO

1 Le temps retrouvé: o “eu dividido” no pastiche dos Goncourt

No início de “Le temps retrouvé” (1989a), o protagonista se encontra nos arredores de Combray, na casa de Gilberte de Saint-Loup. Na noite anterior à sua partida, ela lhe estende um volume inédito do jornal dos Goncourt. As páginas lidas pelo protagonista estão transcritas no romance. Nelas, narram-se os eventos de um jantar na casa dos Verdurin que, além dos anfitriões, contava como convidados Cottard e sua esposa, Swann, a princesa Sherbatoff, “une princesse au nom en of” [uma princesa com o nome em of] ([TR] PROUST, 1989a, p. 289) e Brichot. Em resumo, fala-se de comida e louça, da simplicidade da anfitriã, da falta de realismo na pintura de Elstir e, em toda parte, de saúde — ou melhor, da falta dela.

Ao final, Cottard relata o caso do criado de quarto da senhora Verdurin que, depois de um incêndio traumático, “était devenu un autre homme, ayant une écriture tellement changée qu’à la première lettre que ses maîtres alors en Normandie reçurent de lui leur annonçant l’événement, ils crurent à la mystification d’un farceur” ([TR] PROUST, 1989a, p. 294)¹⁴. Depois do acontecimento, a perda de identificação da personagem consigo própria provoca uma alteração em seu modo de escrever. No caso relatado, identidade e escrita estão intimamente relacionados. A desestabilização do “eu” é, ao mesmo tempo, a estabilização de um “outro” e de sua linguagem característica.

O resto do caso é narrado em um trecho extenso que consideramos pertinente para nossa análise:

Et pas seulement une autre écriture, selon Cottard, qui prétend que de sobre cet homme était devenu si abominablement pochard que Mme Verdurin avait été obligée de le renvoyer. Et la suggestive dissertation passe, sur un signe gracieux de la maîtresse de la maison, de la salle de manger au fumoir vénétien dans lequel Cottard nous dit avoir assisté à de véritables dédoublements de la personnalité, nous citant ce cas d’un de ses malades qu’il s’offre aimablement à m’amener chez moi et à qui il suffirait qu’il touche les tempes pour l’éveiller à une seconde vie, vie pendant laquelle il ne se rappellerait rien de la première, si bien que très honnête homme dans celle-là, il y aurait été plusieurs fois arrêté pour des vols commis dans l’autre où il serait tout simplement un abominable gredin. Sur quoi Mme Verdurin remarque finement que la médecine pourrait fournir des sujets plus vrais à un théâtre où la cocasserie de l’imbroglio reposerait sur des méprises pathologiques, ce qui, de fil en aiguille, amène Mme Cottard à narrer qu’une donnée toute semblable a été

14 “[...] o criado de quarto da sra. Verdurin, o qual, apavorado pelo incêndio do qual escapara de morrer, tornara-se outro homem, tendo-se-lhe mudado tanto a letra, que seus patrões, então na Normandia, atribuíram à mistificação de algum farsante a carta em que anunciava o ocorrido” ([TR] PROUST, 2013, p. 38).

mise en œuvre par un conteur qui est le favori des soirées de ses enfants, l'Écossais Stevenson, un nom qui met dans la bouche de Swann cette affirmation péremptoire: “Mais c’est tout à fait un grand écrivain, Stevenson, je vous assure, monsieur de Goncourt, un très grand, l’égal des plus grands” ([TR] PROUST, 1989a, p. 294)¹⁵.

Esse trecho é um pastiche do jornal dos Goncourt escrito pelo narrador para o protagonista. Nele, Cottard-pastiche relata o caso de “*dédoublement de la personnalité*” [divisão da personalidade] do criado da senhora Verdurin. A divisão do “eu” engendra, no criado, o nascimento de uma identidade socialmente antiquada que é o negativo da anterior: de “sobre” [sóbrio] ele passa a um “*abominablement pochard*” [autêntico meliante]. Em seguida, elaborando a mesma temática, Cottard-pastiche conta ter presenciado genuínos “*dédoublings de la personnalité*” [divisões da personalidade], dos quais destaca o de um doente que um toque nas têmporas desperta “*une seconde vie*” [uma segunda vida]. A vida anterior, a “personalidade” original, é esquecida durante a vigência da segunda. Depreende-se desse detalhamento que também a memória se divide em duas partes incomunicáveis e não-simultâneas, ainda que integradas ao mesmo corpo.

O relato de Cottard-pastiche descreve brevemente um dos objetos de estudo da psiquiatria e da psicologia experimental da última metade do século XIX: os fenômenos da consciência, especificamente o chamado “*dédoublement de la personnalité*”, cujos casos clínicos ganharam muito espaço na medicina francesa da época¹⁶. Atualmente, é impossível reavaliar com exatidão o diagnóstico de pacientes como Félida, Émile X... e o sargento de Bazeilles, que fascinaram o meio científico de 1858 até o início do século XIX. Também não nos interessa fazer isso. Porém, podemos consultar as obras deixadas pelos médicos psiquiatras e por aqueles que foram pioneiros no ramo da psicologia experimental e tirar delas algumas consequências que, esperamos, poder justificar até o final deste trabalho.

Veremos que essas obras permitem entrever certa instabilidade metodológica, característica do período em que essa comunidade científica passou a tratar de anomalias

15 “E não foi só a escrita a se transformar, segundo Cottard, que conta como, de sóbrio, o homem passou a ébrio habitual, tendo-o por isso despedido a sra. Verdurin. A sugestiva dissertação, começada na sala de jantar, prosseguiu, a um sinal gracioso da anfitriã, no *fumoir* veneziano, onde Cottard assegurou ter assistido a verdadeiros desdobramentos da personalidade, citando o caso de um de seus clientes, que se oferece amavelmente para mostrar-me, em quem, com um toque nas têmporas, despertava uma segunda vida, durante a qual nada recordava da primeira, tanto que, muito honesto numa, fora diversas vezes, como autêntico meliante, preso pelos roubos cometidos na outra. Ao que a sra. Verdurin lembra finamente que a medicina poderia fornecer ao teatro assuntos mais reais, cujos lances imprevistos se baseassem em equívocos patológicos, e, uma coisa puxando a outra, a srta. Cottard alude a uma obra desse gênero, escrita por um amador, que é o favorito de seus filhos, o escocês Stevenson, nome que põe na boca de Swann esta afirmação peremptória: ‘Mas Stevenson é um grande escritor, eu lhe garanto, sr. Goncourt, muito grande, igual aos maiores’” ([TR] PROUST, 2013, p. 38).

16 Étienne Eugène Azam (1887), Jean Martin Charcot (1893), Hyppolite Bernheim (1891), Paul Sollier (1901), Alfred Binet (1892) Théodule Ribot (1921), dentre outros, empregam o sentido de “divisão da consciência” com mais ou menos variação terminológica.

ligadas ao rompimento da unidade da consciência, fenômeno que pode ser observado na descrição textual de casos clínicos e patológicos realizadas por estudiosos da época. A linguagem compartilhada pelos médicos franceses que mencionamos conserva, da ciência normal, as formas de descrição do objeto, que tendem ao anatômico. Expliquemos isso melhor.

De acordo com Thomas S. Kuhn, historiador da ciência e da física, a descoberta, ou as novidades relativas a fatos, ocorrem em um estado específico do campo de pesquisa. É o estado designado por Kuhn como “ciência normal” (KUHN, 2020, p. 64), em que o campo estabilizado se concentra na resolução de problemas. Nessa situação, a pesquisa tem “reduzido interesse em produzir grandes novidades, seja no do domínio dos conceitos, seja no dos fenômenos” (KUHN, 2020, p. 103). Isso significa que uma comunidade científica “adquire [...] um critério para a escolha de problemas”, que, assim, podem ser “rejeitados como metafísicos ou como parte de outra disciplina” (KUHN, 2020, p. 106). Para haver descoberta, é necessário “o reconhecimento de que, de alguma maneira, a natureza violou as expectativas paradigmáticas que governam a ciência normal” (KUHN, 2020, p. 128), ou que, inversamente, uma alteração na percepção da natureza abra margem para o estudo científico dos fenômenos distinguidos. Afinal, os cientistas “não veem uma coisa **como** se fosse outra diferente – eles simplesmente a veem” (KUHN, 2020, p. 169, grifo do autor).

No campo da expressão das ideias, a transição de entendimento sobre o objeto ocorre como adoção de novas formas de expressão. Nesse sentido, Kuhn explica que a emergência de uma nova forma de entendimento depende de sua inserção em um “universo de discurso” diferente daquele empregado para descrever as formas de entendimento anteriores (KUHN, 2020, p. 170). Vendo por esse lado, o trabalho dos psiquiatras e psicólogos experimentais que mencionamos descreve o fenômeno de ruptura da unidade do “eu” a partir de ângulos que impõem, simultaneamente, uma dificuldade intelectual e expressiva para o cientista. As práticas metodológicas empregadas no tratamento da mente humana foram cristalizadas nessas pesquisas e podem ser consideradas, por isso, tanto um retrato do imaginário científico da comunidade desses autores quanto do arsenal simbólico de que esse campo da ciência dispunha.

Se essas pesquisas existem e podem hoje ser tomadas como textos, será apenas enquanto tal que as aproximaremos da obra de Marcel Proust. Existem alguns estudos, que beberam no próprio paradigma estruturalista — conhecido justamente por rejeitar esse tipo de relação —, que nos permitem cotejar esses textos. Os conceitos de intertextualidade e de interdiscursividade (FIORIN, 2012, p. 145), por exemplo, tornam possível a relação entre textos e discursos, por meio de procedimentos como citação, paráfrase e, nessa mesma linha, por meio

do próprio pastiche. Não se trata de sair do texto de Proust aleatoriamente, mas sim de construir uma leitura outra, que evidentemente só é possível porque está inscrita na obra.

Começamos então pelo pastiche do falso jornal Goncourt, inserido no início de “Le temps retrouvé” (1989a) que estabelece, segundo o que buscaremos demonstrar, uma relação de interdiscursividade (FIORIN, 2012) com o universo discursivo da cena da psicologia experimental francesa. Proust estabelece essa relação, por exemplo, em “Sur la lecture” (1971), texto que dialoga com *Les maladies de la volonté* (1888) de Ribot. Nele, a leitura é retratada como uma atividade que pode assumir “un rôle analogue à celui des psychothérapeutes” [um papel análogo ao dos psicoterapeutas] ([SL] PROUST, 1971, p. 178) e combater a “dépression spirituelle” [depressão espiritual] ([SL] PROUST, 1971, p. 178).

Vejamos agora mais detidamente alguns trechos importantes nesse sentido. Excetuada a figura social patética da personagem Cottard, Cottard-pastiche e Cottard-personagem são retratados como médicos competentes e de sólida reputação. No pastiche, Cottard fala “d’une façon vraiment plus philosophique que ne feraient bien de médecins ([TR] PROUST, 1989a, p. 294)¹⁷. No romance, elogia-se do médico “la promptitude, la profondeur, la sûreté de son coup d’oeil, de son diagnostic” ([JF] PROUST, 1954b, p. 433)¹⁸. Generalizando a partir de Cottard, o narrador descreve que o patético pode muito bem coexistir com um “dom”¹⁹. Assim, premiado e reconhecido por seus colegas de profissão, Cottard acaba por topar com o fenômeno de divisão da consciência que mencionamos antes.

Por exemplo, o psicólogo Alfred Binet, em seu livro *Les Altérations de la personnalité* (1892), traça a trajetória da investigação desse fenômeno ao reunir as principais discussões feitas por pesquisadores anteriores, a fim de realizar uma síntese (BINET, 1892, p. viii). Para isso, Binet explica que levará em conta “seulement les expériences qui se répètent entre toutes les mains, et qui donnent toujours la même conclusion” (BINET, 1892, p. viii)²⁰. Segundo ele, essas experiências foram longamente realizadas por:

un grand nombre d’observateurs qui n’appartiennent ni à la même école ni au même pays, qui n’expérimentent pas sur le même genre de sujets, qui ne proposent pas le même objet d’expérience, et qui parfois s’ignorent profondément, arrivent au même résultat, sans le savoir ; et ce résultat, auquel

17 “[...] com filosofia rara nos médicos [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 38).

18 “[...] louvava-se a prontidão, a profundidade, a segurança de seu olhar clínico, de seu diagnóstico [...]” ([JF] PROUST, 2006, p. 20).

19 “[...] on peut être illettré, faire des calembours stupides, et posséder un don particulier qu’aucune culture générale ne remplace, comme le don du grand stratège ou du grand clinicien” ([JF] PROUST, 1954, p. 433). “[...] bem se pode ser iletrado, fazer trocadinhos estúpidos, e possuir um dom particular, que nenhuma cultura geral substitui, como o dom de grande estrategista ou de grande clínico” ([JF] PROUST, 2014, p. 20).

20 “[...] apenas as experiências que se repetem com todos, e que culminam sempre na mesma conclusão”.

on parvient par des chemins divers, et qui fait le fond d'une foule de phénomènes de la vie mentale, c'est une altération particulière de la personnalité, un dédoublement ou plutôt un morcellement du moi (BINET, 1892, p. viii)²¹.

Esse trecho de Binet assinala a existência de um grupo heterogêneo e disperso de pesquisadores que, apesar da desarticulação enquanto grupo e da extensão dos fenômenos estudados, suas pesquisas convergiram para o mesmo resultado. Como nosso trabalho tem interesses de ordem literária, não discutiremos quais fatores poderiam promover o interesse repentino por fenômenos relacionados ao “*dédoublement du moi*” [divisão do eu]. Porém, parece-nos interessante notar que o trabalho de Binet se inscreve em uma “*tradition des discussions d'école*” [tradição de discussões clássicas] (BINET, 1892, p. viii) que contava, em 1892, com vasta produção científica. Isto é, uma comunidade científica se reuniu em torno do estudo de um fenômeno a ponto de haver material suficiente para a síntese de um extenso levantamento bibliográfico. Seu livro, por apanhar essa tradição, é considerado por ele mesmo “*oeuvre d'éclétisme*” [obra eclética] (BINET, 1892, p. viii).

1.1 O debate em torno do “eu dividido”

Alfred Binet publica seu livro em um campo de pesquisa consolidado. Sua fundação remonta a 1858, quando o médico Étienne Azam prestou auxílio a uma jovem chamada Félicité, supostamente acometida por problemas de saúde mental (AZAM, 1887, p. 12). Azam narra o histórico clínico de Félicité em seu livro *Hypnotisme, double conscience et altérations de la personnalité* (1887), cujo prefácio é escrito pelo médico psiquiatra Jean-Martin Charcot. Um método terapêutico empregado por Azam foi a hipnose, até então universalmente reprovada, segundo Charcot (AZAM, 1887, p. 5). Na concepção de Azam, essa prática era “*un moyen particulier de provoquer le sommeil nerveux, un somnambulisme artificiel, accompagné d'anesthésie, d'hyperesthésie [...] et de quelques autres phénomènes portant sur le sens musculaire et l'intelligence*” (AZAM, 1887, p. 9)²².

Observemos que Azam estabelece uma relação de causa e efeito, ou mesmo de operacionalidade, entre hipnose e corpo: essa prática terapêutica envia como um comando

21 “[...] um grande número de observadores que não pertencem nem à mesma escola nem ao mesmo país, que não trabalham sobre o mesmo tipo de assuntos, que não propõem o mesmo objeto de experiência, e que por vezes se desconhecem profundamente, chegam ao mesmo resultado sem o saber; e esse resultado, trilhado por diversos caminhos, e que constitui a base de uma multidão de fenômenos da vida mental, é uma alteração particular da personalidade, uma divisão ou, melhor, uma fragmentação do eu”.

22 “[...] um meio particular de induzir o sono nervoso, um sonambulismo artificial, acompanhado de anestesia, hiperestesia [...] e de alguns outros fenômenos relativos à musculatura e à inteligência”.

exterior dirigido à psique e “provoca” o sono, estimula ou adormece o corpo, interfere no movimento da musculatura na cognição. O entendimento de que a psique era “reativa” a comandos externos era comum nos trabalhos de medicina e psicologia experimental da segunda metade do século XIX, como se pode ver em Binet (1892) e Camus e Pagniez (1904). A ruptura teórica e epistemológica esteve diretamente atrelada à cisão entre psiquiatria e psicanálise, que ainda não havia ocorrido nesse momento.

Félida manifestava “une sorte de double personnalité” [um tipo de dupla personalidade] (AZAM, 1887, p. 62). Cada uma correspondia a duas personalidades marcadamente distintas. A sua normal, com a qual se identificava, e a outra, intermitente. Azam emprega essa mesma palavra para se referir à alternância entre estados na expressão “phénomènes intermittens” [fenômenos intermitentes] (1887, p. 165). A primeira personalidade se caracterizava pela dominância de estados melancólicos e consternados e, a segunda, por uma vivacidade que chegava à turbulência²³. A imaginação e a sensibilidade da jovem exaltavam-se após Félida assumir o que Azam chama de “*condition seconde*” [condição secundária] (1887, p. 64, grifos do autor) ou “*deuxième vie*” [segunda vida] (AZAM, 1887, p. 69).

Azam passa a fazer publicações sobre o caso pela primeira vez em 1860, e posteriormente em *Hypnotisme* (1887), livro no qual o tema é retomado (BIZUB, 2006, p. 32). No capítulo em que trata de Félida, encontra-se o título “*dédoublement de la personnalité ou amnésie périodique*” (AZAM, 1887, p. 62). Em seu livro, Azam emprega o termo “*dédoublement*” 8 vezes no texto e 3 em título²⁴.

Apenas a título de exemplo, o termo “*dédoublement*” também é empregado com pouca variação de sentido por Théodule Ribot²⁵, Charcot²⁶ e Sollier²⁷. O caso de Félida foi até mesmo comentado por Taine²⁸ em seu livro *De l'intelligence* (1892), inclusive no prefácio que, segundo consta em “*Contre Sainte-Beuve*” (1971), Proust teria lido. Já no levantamento de Binet, o termo “*dédoublement*” [divisão] é empregado textualmente (ou seja, exceto em títulos) 31 vezes²⁹. Ele é adjetivado de três formas diferentes ao longo das páginas citadas em nota: “*dédoublement de la personnalité*” [divisão da personalidade], “*dédoublement de conscience*”

23 Cf. Azam (1887, p. 66-70).

24 Cf. Azam (1887, p. 61; 104; 106; 109; 199; 228; 252; 270; 275; 282).

25 Cf. Ribot (1921, p. 38; 116; 117; 120).

26 Cf. Charcot (1891, p. 342; 477).

27 Cf. Sollier (1901, p. 8-10; 12; 19; 30-31; 34; 101; 149; 215-216).

28 Cf. Taine (1892, p. 15; 132; 156).

29 Cf. Binet (1892, p. viii; 2-4; 34; 67; 68; 71; 77; 79; 82; 83; 172; 197; 199; 253; 255; 257; 259; 280; 281; 288; 290; 297; 299; 303; 305; 307; 309; 311).

[divisão da consciência], “*dédoublement du moi*” [divisão do eu], *dédoublement mental*” [divisão mental]. De modo geral, o termo é usado para distinguir a histeria, estados de sonambulismo e transtornos de personalidade.

O psicólogo Théodule Ribot comenta esse caso em uma seção temática de *Maladies de la Mémoire* (1906) intitulada “*Formation de deux mémoires totalement ou partiellement distinctes*” [formação de duas memórias totalmente ou parcialmente distintas] (RIBOT, 1906, p. 168). Sobre o caso estudado por Azam, Ribot acrescenta: “*La malade passe alternativement par deux états : dans l’un, elle a toute sa mémoire ; dans l’autre, elle n’a qu’une mémoire partielle, formée de tous les états de même nature qui se soudent entre eux*” (RIBOT, 1906, p. 80)³⁰. Nesse trecho, Ribot aponta para a constituição de duas memórias, pertencentes cada uma ao seu respectivo “eu”.

O conteúdo dessas explicações nos permite supor que se a alternância entre personalidades promove o ocultamento de um “eu”, a parcela de memória relativa a esse fragmento desapareceria com ele, restando cativa. Para o “eu” consciente ela se apresentaria como esquecimento, encerrada em uma esfera interior inacessível onde, no entanto, continuaria a existir. Com isso, podemos dizer que a existência dessa memória autônoma e apartada da consciência revela que o sujeito seria constituído por uma fração inconsciente e independente de sua própria razão.

O esforço de Azam em distinguir e nuançar as diferenças entre os dois estados de Félida ganhou corpo, assim, em uma palavra que torna consensual a inexistência de um “eu” unívoco ao estabilizar, como significado, justamente que sua divisão é possível. Com as novas publicações na área, as formas de apresentar e descrever um caso passaram a ser recorrentes e constituiu-se, assim, uma terminologia comum.

Azam adotou uma conduta científica que favoreceu a investigação de um fenômeno pouco compreendido como a divisão da consciência. É o que ele explica nessa passagem:

Peu disposé par la nature de mon esprit à accepter le merveilleux les yeux fermés, je résolus d’étudier plus attentivement. [...] Comme beaucoup de gens sérieux, j’avais un principe : c’est qu’on ne doit pas rejeter sans examen ce qu’on ne comprend pas ; la somme de nos connaissances physiologiques et psychologiques est loin de nous en donner le droit. Alors je me mis à examiner ces questions avec patience (AZAM, 1887, p. 12-13)³¹.

30 “A doente passa alternativamente por dois estados: em um deles, ela possui toda a sua memória; em outro, possui somente uma memória parcial, formada de todos os estados de mesma natureza que se soldam entre si”.

31 “Pouco disposto pela natureza de meu espírito a aceitar o maravilhoso de olhos fechados, eu decidi estudar mais atentamente. [...] Como muitos indivíduos sérios, eu tinha um princípio: que não se deve rejeitar sem exame o que não compreendemos; a soma de nossos conhecimentos fisiológicos e psicológicos está longe de nos dar esse direito. Então passei a examinar essas questões com paciência”.

Azam comenta as implicações desse caso no campo da psiquiatria e da psicologia assim:

L’homme, à la fois esprit et matière, est double ; mais en tant qu’esprit, il est **un**. L’unité du moi est un axiome qui, dans l’application dans l’état social, est une fiction nécessaire : je n’ai pas ici à développer cette pensée ; mais, si cet axiome : **le moi est un**, n’est pas gravement ébranlé par un petit nombre de faits bien observés, il est atteint en tant qu’affirmation certaine, est si l’exception est rare, très rare, elle est possible ; or, si elle est possible, on doit compter avec elle (AZAM, 1887, p. 234, grifos do autor)³².

Assim, o caso de Félicita representou um ponto de inflexão nos estudos de divisão do “eu”. A iniciativa de Azam abalou a soberania humana sobre “eu”, colocou em dúvida a condição natural de sua unidade e, com isso, inaugurou a possibilidade de refundar o entendimento sobre a consciência. A comunidade médica buscou novos recursos intelectuais para lidar com o problema e, ao fazer isso, precisou escapar da “terminologie trompeuse” [terminologia enganosa] (BINET, 1892, p. 317) e criar sua própria linguagem. Se por um lado as primeiras sistematizações da divisão do “eu” apresentaram algumas respostas, por outro não responderam a muitas perguntas, e criaram o contexto para novos debates. Assim surgiram os trabalhos de psicologia experimental, com métodos que buscavam estudar os fenômenos psicológicos a partir da observação do comportamento humano. Um desses métodos, o mais popular, foi a hipnose.

1.2 O problema se torna conhecido

No prefácio de *Hypnotisme, double conscience et altérations de la personnalité* (1887) Charcot elogia o estudo pioneiro de Azam na área do hipnotismo³³, que era empregado como método de investigação do funcionamento da divisão da consciência. Sobretudo no final da década de 1880, essa prática despertou curiosidade para além da comunidade científica ao ser exibido por médicos em sessões abertas. Dois deles foram Charcot e Bernheim.

Georges Guinon, secretário de Charcot, relata uma demonstração de hipnose mais restrita, feita para outros médicos a partir do caso de histeria de Marie Habillon, no dia 2 de dezembro de 1890 (CHARCOT, 1893, p. 168). Guinon escreve que se referiam a essa mulher

32 “O homem, ao mesmo tempo espírito e matéria, é duplo; porém como espírito ele é um. A unicidade é um axioma que, aplicada ao domínio social, é uma ficção necessária: eu não preciso desenvolver esse pensamento aqui; porém esse axioma: o eu é um, não se abala por um pequeno número de fatos bem observados, ele é atingido enquanto uma afirmação certa, e se a exceção é rara, muito rara, ela é possível; ora, se ela é possível, devemos contar com ela”.

33 Aujourd’hui que l’hypnotisme est arrivé, [...] à conquérir définitivement sa place parmi les faits de la science positive, il y aurait de l’injustice à oublier les noms de ceux qui ont eu le courage d’étudier cette question à un moment où elle était frappé d’une réprobation universelle. M. Azam a été l’un de ses initiateurs (AZAM, 1887, p. 5). “Hoje, momento em que o hipnotismo conseguiu, [...] conquistar definitivamente seu lugar entre os fatos da ciência positiva, seria uma injustiça esquecer os nomes dos que tiveram coragem de estudar essa questão quando ela era abalada por uma reprovação universal. M. Azam foi um de seus iniciadores”.

como “*somnambule éveillée*, terme qui se rapprochait beaucoup de celui de *vigilambule*, crée pour la *Félida* de M. Azam” (p. 240)³⁴. E, que se tratava de um caso de “*dédoublement de la personnalité*” [divisão da personalidade] (p. 240). No relato do secretário de Charcot, Marie Habillon reconhece e dirige a palavra a Adrien Proust³⁵.

Outra exibição de hipnotismo ocorreu em abril de 1890. Organizada por Bernheim, essa “*mise en scène mondaine des découvertes de la recherche clinique*” [encenação mundana de descobertas da pesquisa clínica] (BIZUB, 2006, p. 41) foi relatada em forma de publicação editorial como “*un évènement [...] merveilleux*” [um evento maravilhoso] (1890 *apud* BIZUB, 2006, p. 41) pela *Tribune médicale*. Freud assistiu à essa demonstração, como é possível notar em uma de suas aulas sobre o sonho registrada no livro *Conferências introdutórias à psicanálise* (2017). Ele afirma no início de sua análise que o sonho, bem como o estado hipnótico, pode ser compreendido como um fenômeno inconsciente. Nessa conferência, em que discute algumas técnicas de análise usadas para interpretar o sonho, o psicanalista relata a cena de hipnotismo guiada por Bernheim, na qual se estabelece o paralelo entre o esquecimento da memória e o esquecimento do sonho:

[...] de início, ele [o homem] parecia nada saber dos acontecimentos transcorridos durante seu sono hipnótico. Bernheim instou-o diretamente a relatar o que se passara com ele durante a hipnose. Ele afirmava não ter lembrança nenhuma. Mas Bernheim insistiu, pressionou-o, assegurou-lhe que ele sabia, que devia se lembrar do que acontecera, e, de repente, o homem, hesitante, começou a se lembrar. De início, lembrou-se vagamente de uma das experiências sugeridas, depois de outra, e a lembrança foi se tornando cada vez mais clara e mais completa, até que, por fim, toda ela retornou. Se, depois de algum tempo, ele sabia o que se passara, e naquele ínterim nada descobrira de nenhuma outra parte, então é correto concluir que sabia daquelas lembranças também antes. Apenas não tinha acesso a elas, não sabia que sabia, acreditava não saber. Trata-se, pois, do mesmo caso que supomos com o sonhador (FREUD, 2017, p. 138).

Nesse trecho, Freud explora as relações entre hipnotismo e sonho. Como se nota, os dois fenômenos partilham da possibilidade do esquecimento. Vimos anteriormente que Ribot desenvolve em *Les maladies de la mémoire* ([1882] 1906), a ideia de que em alguns casos clínicos ocorre formação de “*deux mémoires complètes et absolument indépendantes l’une de l’autre*” [duas memórias completas e absolutamente independentes uma da outra] (RIBOT, 1906, p. 77) ou, apenas, “*partiellement distinctes*” [parcialmente distintas] (RIBOT, 1906, p. 168). No caso da cena de 1890 descrita por Freud, a alternância de estado, marcada pela passagem do

34 “[...] *sonâmbula desperta*, termo que se aproxima muito daquele *vigilambulismo*, criado para *Félida* por M. Azam”.

35 “[...] elle jette un coup d’oeil autour d’elle et, tout à coup, souriant : « Tiens, voilà M. Proust... Bonjour, Monsieur ! Est-ce que vous me reconnaissez ? J’ai été chez vous à Lariboisière... C’était M. Comby qui était interne” (CHARCOT, 1893, p. 247).

sono à vigília, promove o esquecimento das lembranças sob hipnose, sem que permaneçam inacessíveis.

Vejamos a interpretação de Freud sobre a recuperação das lembranças esquecidas: “Onde, em que área, terá sido obtida a comprovação da existência de um saber do qual o ser humano nada sabe, como aquele que postulamos aqui para o sonhador? [...] Tal comprovação foi obtida na área dos fenômenos hipnóticos” (FREUD, 2017, p. 137-38). Freud reconhece a importância dessa cena de hipnotismo em seu entendimento sobre a existência de um conhecimento “do qual o ser humano nada sabe” (FREUD, 2017, p. 21), e que é o próprio inconsciente. Atendo-nos somente a esse trecho, é possível notar o interesse de Freud por dois fenômenos imateriais, o ocultamento de lembranças e o sonho.

Nesse sentido, a psicanálise freudiana difere em método do que Charcot chamou de “science positive” (AZAM, 1887, p. 5). Freud diz sobre isso:

Nas aulas de medicina, os senhores se acostumaram a *ver*. Veem o preparado anatômico [...]. Depois, o doente lhes é apresentado aos sentidos, com os sintomas do seu mal, os produtos do processo de adoecimento [...]. Nas disciplinas cirúrgicas, testemunham as intervenções mediante às quais se presta socorro ao enfermo e podem até se exercitar na execução delas (FREUD, 2017, p. 21, grifo do autor).

Nesse fragmento, Freud demarca uma fronteira entre os fundamentos científicos do final do século XIX, constituídos pela observação dos fenômenos (“ver”), e a psicanálise, “trocas de palavras entre o analisando e o médico” (FREUD, 2017, p. 22). Ou seja: a relação do “médico” com o “analisado” passa de visual a auditiva, e é confidencial. Nada mais contrário à proposição de Freud do que as exposições públicas de hipnotismo, expressão cabal da “science positive”, que buscavam induzir a manifestação de fenômenos psíquicos como demonstração prática em uma aula de anatomia.

O modelo de psicoterapia proposto por Freud é baseado mais na escuta e análise da expressão do paciente do que outros “traitements psychothérapiques” [tratamentos psicoterápicos] da época, conforme explicam Jean Camus e Phillipe Pagniez na obra *Isolement et psychothérapie. Traitement de l’hystérie et de la neurasthénie* (1904): “Dans les entretiens, le médecin conservera toujours la direction de la conversation, gardant l’autorité qui lui appartient et sachant au besoin couper court à des explications inutiles, ou arrêter une discussion trop longue” (CAMUS; PAGNIEZ, 1904, p. 195)³⁶. É o médico, não o paciente, que conduz a conversa, silencia, julga o que é pertinente. O paciente está “entre les mains du médecin, il sent

³⁶ “O médico sempre direcionará as conversas, mantendo a autoridade que lhe pertence e sabendo interromper bruscamente explicações inúteis, ou encerrar uma discussão muito longa”.

qu'il ne peut plus trouver de recours contre ses prescriptions, qu'il doit s'abandonner à lui, et si celui-ci a su gagner sa confiance le malade ne résiste pas longtemps" (1904, p. 89)³⁷.

As referências à obrigatoriedade de submissão do paciente à autoridade do médico, manifesta pela palavra deste último, são abundantes. Trata-se propriamente de uma condição do tratamento, assumida pelos pacientes ao entrarem no hospital. A função do médico era a de aconselhar o paciente em sua recuperação, por meio de uma "suggestion" [sugestão]. Bernheim define esse termo em *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie* (1891) como "l'acte par lequel une idée est introduite dans le cerveau et est accepté par lui" [ato por meio do qual uma ideia é introduzida no cérebro e aceita por ele] (BERNHEIM, 1891, p. 24).

Para alguns casos, trata-se ainda de uma "suggestion impérative : affirmation de la guérison" [sugestão imperativa: afirmação da cura] (CAMUS; PAGNIEZ, 1904, p. 55), "parole suggestive" [palavra sugestiva] (CAMUS; PAGNIEZ, 1904, p. 55, grifo dos autores) que deve ser aceita "sans méfiance, sans contre-suggestion" [sem desconfiança, sem contrassugestão] (CAMUS; PAGNIEZ, 1904, p. 55). Como se vê, a comunicação é encarada de maneira distinta pela psicanálise e pela psicoterapia descrita por Camus e Pagniez. Na linguagem dos dois médicos ela representa "autoridade", "controle", "restrição", ao passo que para Freud as palavras guardam o "poder" dos tempos primitivos em que representavam a "magia" (FREUD, 2017, p. 23), "evocam afetos" e possuem enorme valor em sua aplicação na psicoterapia.

Com isso, no que toca ao paciente, podemos dizer que para a psicoterapia dos anos finais do século XIX o sentido de "linguagem" é definido pelo menosprezo da potencialidade expressiva, até mimológica da língua de dar forma à experiência subjetiva, o que limita sua contribuição no tratamento. Somente a "palavra" do médico possui essa propriedade, pois imbuída pelo sentido prático de "cura".

A cultura do "eu dividido" havia tomado conta da cena médica. Psiquiatras, psicólogos e até romancistas trataram da questão, como é o caso de Louis Stevenson com seu romance *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1886]³⁸ e os "eus" antagônicos do protagonista médico, mencionado no pastiche de Proust (PROUST, 1989a, p. 294). Proust tinha dez anos em 1881, quando foi acometido pela primeira crise forte de asma. Entrou no lycée em 1882, onde escreveu boa parte dos textos da seção "Juvelinia" de "Contre Sainte-Beuve" (1971) e, em 1888, iniciou seus estudos

37 "O paciente está nas mãos do médico, ele sente que não pode mais encontrar recursos contra suas prescrições, que deve abandonar-se a ele, e, se este soube ganhar sua confiança, o doente não resiste por muito tempo".

38 Empregaremos a datação entre colchetes para indicar o ano em que um texto foi publicado pela primeira vez. No caso de Proust, isso se aplica aos manuscritos escolares, às primeiras publicações em revista, aos textos inacabados (ano de desistência) e às primeiras edições. O ano encerrado apenas entre parênteses indica aquele da edição consultada nesse trabalho. Nossa finalidade é chamar a atenção, quando julgarmos necessário, para a posição de um texto na cronologia da obra, ou seja, para a "ordem cronológica escritural" (SILVA, 2010, p. 35). No caso de outros autores, a datação equivale ao ano de primeira publicação.

em filosofia. Esse período foi marcado pela admiração de Proust por seus professores, em especial Alphonse Darlu, Émile Boutroux e M. Bouteiller (TADIÉ, 1996, p. 106). Essa admiração encontra-se registrada em um questionário preenchido pelo jovem Marcel pouco depois da conclusão de seu alistamento militar, em 1890. Proust escreve: “*Mes héros dans la vie réelle*. — M. Darlu, M. Boutroux” [meus heróis da vida real] ([CSB] PROUST, 1971, p. 337).

Alguns dos textos escritos antes da *Recherche*, ainda que sejam, como a própria *Recherche*, completamente independentes, contém elementos temáticos e formais, que são retomados e desenvolvidos em outros textos. Traremos muitos exemplos nas análises localizadas no segundo capítulo. Por ora, vejamos somente um, pois é um documento produzido no contexto que viemos discutindo. Nesse exemplo, Proust aborda a questão do “eu dividido”.

Em 2 de outubro de 1888, Proust escreveu uma carta a M. Darlu na qual “*apporte des lumières sur sa vie intérieure*” [projeta luzes sobre sua vida interior] (TADIÉ, 1996, p. 108), época em que o jovem “*commence à se replier sur lui-même et à étudier sa vie intérieure*” [começa a se inclinar sobre si mesmo e a estudar sua vida interior] (p. 108). Segundo Tadié, “*cette analyse devient intolérable, physique*” [essa análise se torna intolerável, física], o que talvez esclareça o envio de uma carta de teor íntimo para um professor, pedindo uma “*consultation morale*” [consulta moral] ([CR] PROUST, 1970, p. 121). Essa carta é igualmente citada por Bizub (2006, p. 69):

[1] Ce matin vous nous parliez des jeunes qui trop tôt prennent de fâcheuses habitudes d’esprit, se **dédoublent**, pour ainsi dire très vite, qui ne peuvent rien faire ou rien penser sans que leur conscience n’étudie et n’analyse ces actes et ces pensées.

[2] Vous parliez si bien de cette **maladie**, que, [...] je n’aurais presque pas pu m’empêcher de vous demander où est le **remède**.

[3] Quand j’ai commencé, à peu près à quatorze ou quinze ans, à me **replier sur moi-même et à étudier ma vie intérieure** cela n’a pas été une souffrance, au contraire.

[4] Plus tard, vers seize ans, cela est devenu intolérable, surtout physiquement, j’en ressentais une fatigue extrême, une sorte d’obsession. Maintenant, cela n’a plus du tout ce caractère. Ma santé, autrefois très faible, étant devenue presque bonne, j’ai pu réagir contre l’épuisement et le désespoir que causent [*sic*] ce **dédoublement** constant.

[5] Mais ma souffrance pour avoir changé presque entièrement de caractère n’en est pas moins vive. **Elle s’est intellectualisée**. Je ne peux plus trouver de plaisir complet à ce qui autrefois était ma joie suprême, les œuvres littéraires. Quand je lis par exemple un poème de Lecomte [*sic*] de Lisle, tandis que j’y goûte les voluptés infinies d’autrefois, **l’autre moi** me considère, s’amuse à considérer les causes de mon plaisir [...]. Mais alors, pour me guérir, je ne puis qu’anéantir ma vie intérieure, ou plutôt ce **regard sans cesse ouvert sur ma vie intérieure**, et ceci me paraît effroyable.

[6] C'est certainement un « **cas** » qui doit se présenter fréquemment chez les jeunes de mon âge [...] ([CR] PROUST, [1888] 1970, p. 121-22, grifos nossos, itálicos, do autor)³⁹.

Nessa carta, o jovem Marcel descreve o problema que acredita enfrentar: um caso de divisão do eu (“un cas”/“dédoublement”/“moi”). Ele compreende esse fenômeno como uma doença (“maladie”) que precisa de tratamento (“remède”). No entanto, a divisão da consciência assume um caráter diferente daquele inerentemente patológico e destrutivo que vimos interessar os médicos. A divisão (“dédoublement”) cria a um “eu” observador e um “eu” observado, a partir de uma relação dinâmica entre a consciência (“conscience”) e a vida interior (“vie intérieure”). Essa relação é caracterizada pela análise (“analyse”) e pelo estudo (“étudier”) da vida interior, como um olhar que se projeta para essa interioridade (“un regard sans cesse ouvert sur ma vie intérieure”). Apesar do caráter negativo do fenômeno da divisão do “eu”, expresso pelo sofrimento (“ma souffrance”), pode-se dizer que ainda assim se usa produtivamente essa condição, visto que o aprendizado do olhar possui uma feição intelectual (“ma souffrance [...] s'est intellectualisée”).

No ano seguinte, Proust redigiu uma tarefa intitulada “La spiritualité de l'âme” [1889] cujo tema é a unidade do “eu” e a percepção da realidade pela consciência (TADIÉ, 1996, p. 106-107). Vejamos alguns trechos: “Nous n'avons pas plus l'intuition d'un moi un et identique que nous n'avons l'intuition d'une substance matérielle. Ce que nous saisissons, c'est précisément ce qui se trouve sous la prise de notre connaissance, c'est-à-dire ce qui est dans le temps, ce qui est passager et particulier” (1959 *apud* TADIÉ, 1996, p. 106-107)⁴⁰.

Nesse trecho, Proust aponta para a consensualidade da existência do fenômeno de divisão do “eu”, ao dizer, no plural (“nous”), que se trata de um fenômeno apreensível pela intuição. Além disso, afirma que o “eu” não é idêntico (“identique”) à sua outra parte. Tadié

39 “Nessa manhã o senhor nos falou dos jovens que cedo demais assumem hábitos incômodos no espírito, se dividem, por assim dizer, que não podem fazer nada ou não pensar em nada sem que sua consciência estude e analise seus atos e pensamentos. O senhor nos falou tão bem dessa doença, que, [...] não pude me impedir de perguntar onde se encontra o remédio. Quando eu comecei, perto de meus quatorze ou quinze anos, a inclinar-me sobre mim mesmo e a estudar minha vida interior, isso não foi motivo de sofrimento, pelo contrário. Mais tarde, perto dos dezesseis anos, isso se tornou intolerável, sobretudo fisicamente. Eu sentia um cansaço extremo, uma espécie de obsessão. Agora, isso não tem mais esse caráter. Minha saúde, outrora muito frágil, ao tornar-se quase boa pude reagir contra o esgotamento e o desespero que causam essa divisão. Mas meu sofrimento, por ter mudado quase inteiramente, não é menos profundo. Ele se intelectualizou. Não consigo mais encontrar prazer completo naquilo que, antes, era minha alegria suprema, as obras literárias. Quando leio, por exemplo, um poema de Lecomte de Lisle, à medida que provo das infinitas voluptuosidades de antes, o outro *eu* me observa, diverte-se a estudar as causas do meu prazer [...]. Mas então, para me curar, não posso senão neutralizar minha vida interior, ou, melhor dizendo, esse olhar incessantemente projetado em minha vida interior, e isso me parece aterrorizante”.

40 “Nós não temos mais a intuição de um eu uno e idêntico, assim como não temos a intuição de uma substância material. O que nós agarramos é precisamente o que se encontra tomado por nossa consciência, ou seja, o que está no tempo, que é passageiro e particular”.

explica sobre esse dever que “la pensée unifie le moi” [o pensamento unifica o eu] (TADIÉ, 1996, p. 107), o que nos remete a carta a Darlu em que o “eu” observador (“l’autre moi”) projeta seu olhar (“regard”) sobre o “eu” analisado, estabelecendo uma relação em que a inteligência cumpre o papel de articular as divisórias do “eu” e de conhecê-las. De maneira semelhante, a hesitação sobre a existência de uma “substance matérielle” [substância material] (1959 *apud* TADIÉ, 1996, p. 107) contém em si o sentido de “desagregação”, reforçado por seu conteúdo morfológico que aponta para algo partido, localizado “abaixo”.

Nesse sentido, é interessante observar que a dicção literária de Proust, empregada na *Recherche* a partir da divisão do “eu dividido” — tema que nos interessa mais especialmente — encontra eco em textos antigos do autor. Essa estética proustiana se caracteriza por um sentido de “unidade autoral” entre os textos de um artista. Proust defende essa mesma concepção ao escrever sobre Ruskin, Baudelaire, Bergotte, Elstir, e sobre sua própria obra. Trata-se de uma noção gestada em textos distintos, nascidos esparsamente ao longo dos anos, cuja leitura adensa-se e especifica-se à medida que podemos encontrar termos, trechos, enfim, elementos de um mesmo universo de sentido repetidos em diferentes obras de Proust. Ocorre como se os textos de Proust retomassem, tornando mais complexas e expandidas, temas e ideias uns dos outros, isto é, uma manifestação em estilo do “eu” autoral que escreve.

O que interessa reter do texto citado (carta) é o “olhar” voltado para o interior, mais especificamente o olhar do sujeito autoral para si próprio. É um outro (“l’autre moi me considère”) gerador de angústia, estudioso do interior, incontrolável, que ao escrever associa-se com a doença de que lhe falava o professor (“vous parliez si bien de cette maladie [...]”). É evidente que o emprego de “dédoublement” não remete aos significados correntes nos textos de medicina ou psicologia. A palavra não é usada com o mesmo significado. Há total independência com relação aos significados da referência. Por isso, no terceiro período do texto, vemos que, dado momento, o olhar voltado para dentro (“me replier sur moi-même”, “étudier ma vie intérieure”) foi proveitoso como um “estudo” e, em outro, ainda que “effroyable”, diverte-se ao olhar (“s’amuse à considérer les causes de mon plaisir”).

Nesse sentido, ainda que a título de curiosidade, esse texto antigo de Proust representa o “dédoublement” de modo muito particular. Não há surgimento de uma personalidade distinta que se manifesta para o outro, mas de um “eu” que corresponde a um olhar para dentro, um ponto de vista, uma perspectiva inusitada. Esse “outro” existe no sujeito e olha para ele, isto é, ao contrário dos estudos da época que descreviam identidades não-comunicáveis, esse “eu” está em contato com o “outro”. Na carta, “dédoublement” [divisão] é empregado para descrever um espaço interior em que um “eu” estuda o “outro”. Seria exagero dizer que essas ideias trilharam

um caminho até desembocarem na relação narrador-protagonista da *Recherche*: o esquecimento é mais provável. No entanto, a relação entre “eu observador” e “eu observado” já é esboçada simbolicamente nos dois textos.

1.3 Ciência e literatura

Em “Contre Sainte-Beuve” (1971), Proust menciona o prefácio de *De l’intelligence* (1892) de Taine. Segundo Proust, Taine considerava as “manifestations de l’esprit [...] comme des auxiliaires de la science” ([CSB] PROUST, 1971, p. 220)⁴¹. De fato, esse posicionamento se encontra no prefácio: “Tout peintre, poète, romancier d’une lucidité exceptionnelle devrait être questionné et observé à fond par un ami psychologue. On apprendrait de lui la façon dont elles se forment dans son esprit, sa manière de voir mentalement les objets imaginaires [...]” (TAINE, 1892, p. 13-14)⁴².

Nessa passagem, os artistas são considerados cobaias da investigação psicológica e suas obras somente pegadas que conduzem a ela. Taine está interessado no mecanismo da criação e na contribuição que seu estudo pode gerar. A isso se deve a afirmação de Proust, segundo quem Taine secundarizaria a arte. Em seu *Les altérations de la personnalité* (1892), Binet enfatiza essa dissociação entre discurso artístico e científico na conclusão de seu livro: “Depuis que la psychologie tend à se séparer de la littérature et [...] à devenir une science positive, elle attaché surtout de l’importante aux petits faits bien observés” (BINET, 1892, p. 312)⁴³.

Vê-se que Binet estabelece uma relação entre especificidade e ciência, de um lado, e generalidade e literatura, de outro. O campo da psicologia se delimitava. Em decorrência disso, a linguagem científica alterou-se também. Na conclusão de *Les altérations de la personnalité* (1892), Binet explica que a expressão dos cientistas anteriores (provavelmente aos anos 1850) realça os sentidos de “unitário”, fazendo crer que existe “**une** mémoire, **une** volonté [...]” (BINET, 1892, p. 317, grifos do autor). Binet parece sugerir, como é comum na pesquisa científica, que o conhecimento se constrói referencialmente. Recuperam-se os métodos empregados para lidar com determinado problema para empregá-los naqueles que ainda não foram resolvidos no presente, alterando-os se necessário.

Proust reconhece essa mesma particularidade no funcionamento da ciência:

41 “Taine assim se expressava porque sua concepção intelectualista da realidade só via verdade na ciência” ([CSB] PROUST, 1988, p. 50).

42 “Todo pintor, poeta, romancista de excepcional lucidez deveria ser interrogado e observado profundamente por um amigo psicólogo. Aprenderíamos com ele a maneira como se formam em seu espírito, sua maneira de ver os objetos imaginários [...]”.

43 “Desde que a psicologia tende a se separar da literatura [...] e a se tornar uma ciência positiva, ela atribuiu importância sobretudo aos pequenos fatos bem observados”.

Or, en art il n’y a pas (au moins dans le sens scientifique) d’initiateur, de précurseur. Tout [est] dans l’individu, chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire ; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constitue pas, comme dans la science, une vérité acquise dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd’hui a tout à faire. Il n’est pas beaucoup moins avancé qu’Homère ([CSB] PROUST, 1971, p. 220)⁴⁴.

Com essas afirmações, Proust reivindica liberdade para a arte no tratamento da experiência humana. Há uma negação da referencialidade científica com a finalidade de resolver problemas diferentes dos anteriores; não é lógico resolver os mesmos. No caso da arte, a primazia é do indivíduo no presente: “Un écrivain de génie aujourd’hui a tout à faire” (p. 220)⁴⁵. E isso não a impede, para Proust, de buscar uma ou as “loi[s] psychologique[s]” (cf. [TR] PROUST, 1989a, p. 197, 360, 479) e “les lois générales de l’amour” ([TR] PROUST, 1989a, p. 399) [leis psicológicas] [leis gerais do amor].

Em “Le temps retrouvé” (1989a) se encontram diversas passagens que manifestam o sentido de descoberta do funcionamento da experiência humana. Em uma delas, o narrador trata da obra de arte e explica que é preciso “la découvrir”, “comme nous ferions pour une loi de la nature” [descobri-la] [como faríamos com uma lei da natureza] ([TR] PROUST, 1989a, p. 459). Nessa passagem, como em incontáveis outras, o narrador emprega a palavra “vérité” [verdade] ([TR] PROUST, 1989a, p. 458) para se referir à verdadeira realidade, que consiste em “ver” o que está escondido “sous de la matière, sous de l’expérience, sous des mots quelque chose de différent” ([TR] PROUST, 1989a, p. 474)⁴⁶.

Em outra passagem, o narrador até mesmo descreve o método da investigação: “mon attention, explorant mon inconsciente, allait chercher [les signes], heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde” ([TR] PROUST, 1989a, p. 458). Que, em outra parte, pode equivaler a buscar um sentimento para a inspirar a criação, como um “chagrin qui développe les forces de l’esprit”, tal como um “médecin qui recommence sur lui-même la piqûre” ([TR] PROUST, 1989a, p. 484). Proust reveste a figura do escritor de adjetivos relacionados ao estudo da realidade.

Parece-nos que, ao destacar a liberdade da literatura e das artes em comparação com a da ciência, Proust reivindica a observação do real por meio de outra linguagem. Uma linguagem que, contrariamente ao que afirmou Binet, não é menos atenta aos “pequenos fatos”, e que não deixa de tratar, por isso, de um funcionamento geral da experiência, as “leis”. Trata-se de uma

44 “Ora, na arte não há (pelo menos no sentido científico) iniciador ou precursor. Tudo [está] no indivíduo, cada indivíduo recomeça, por sua conta, a tentativa artística ou literária; e as obras dos predecessores não constituem, como na ciência, uma verdade adquirida, da qual aproveita-se aquele que vem em seguida. Um escritor de talento hoje tem tudo por fazer. Ele não está mais avançado que Homero” ([CSB] PROUST, 1988, p. 50).

45 “Um escritor de talento hoje tem tudo por fazer” ([CSB] PROUST, 1988, p. 50).

46 “[...] sob a matéria, sob a experiência, sob as palavras, algo diferente [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 240).

linguagem que, segundo Candido, focaliza simultaneamente a estrutura e o processo de criação, isto é, pensa a forma de expressão no interior do romance (2004, p. 142).

Em um momento em que o “eu dividido” era estudado com método e linguagem normalizados pela comunidade científica, sua representação estava “presa” a convenções expressivas. Se assumirmos que Proust tratou dele por meio de um discurso expressivamente mais livre e alusivo, concluiremos, talvez, que tenha produzido um entendimento diferente do tema. Um entendimento e uma forma novos.

II

CAPÍTULO

2 A gênese do “eu dividido”: dos textos de infância a “Contre Sainte-Beuve”

O último volume da obra de Marcel Proust publicado pela *Bibliothèque de la Pléiade* (1971) compreende textos esparsos do autor. Dentre eles, dois livros longos, “Pastiches et mélanges” (1971) e “Contre Sainte-Beuve” (1971), que analisaremos adiante.

Neste capítulo, abordaremos parte da produção realizada pelo autor entre 1883/1884 e 1909. Estão inclusos aí textos da juventude (tarefas, projetos de revista, artigos publicados em jornal) e o conhecido ensaio de crítica literária “Contre Sainte-Beuve” (1971), dentre outros que teremos oportunidade de comentar e enumerar mais adiante. Por ora, iremos nos ater mais detidamente aos seguintes textos: “Questionário de 1883/1884” (1971), “Les nuages” ([1885] 1971), “Revue Lilas” ([1888] 1971), “Pastiches et mélanges” ([1900-1908] 1971) e “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971). Segundo o que buscaremos demonstrar aqui, nesses textos é possível entrever a constituição da noção de “eu dividido”, que buscaremos compreender enquanto gênese de um estilo (inacabado) e como manifestação de uma identidade (fragmentária). Vejamos então como isso pode ocorrer.

2.1 “Questionário” de 1883/1884

O “Questionário de 1883/1884”⁴⁷ é um mero registro das impressões de Proust sobre pintores, romancistas, personagens de ficção e sentimentos. Trata-se de um texto que nos apresenta algumas primeiras formulações sobre si mesmo e os “outros” — entendendo “si” como um projeto de autor que se anunciava nesses primeiros textos. Já se pode observar, por exemplo, um exercício de triagem valorativa por meio do qual o autor que se gestava, nesse texto, opta pelas virtudes “universelles” [universais], como a “intelligence” [inteligência] (PROUST, 1971, p. 335).

Algumas outras passagens, que nesse texto aparecem construídas como “preferências”, nos revelam espaços figurativos e temáticos, cenas sociais e subjetivas constitutivas de um primeiro “imaginário proustiano”, que ganharia corpo em escritos posteriores até a sua transfiguração radical na *Recherche*. É o caso, por exemplo, da “lecture” [leitura], da “rêverie”

⁴⁷ Apenas a título de curiosidade, Proust tinha entre treze e quatorze anos quando respondeu ao questionário “An Album to Record Thoughts, Feelings &c” (1971) a pedido de Antoinette Faure, sua amiga e filha do futuro presidente da República Félix Faure, que assumiria seu mandato em 1895 (CLARAC; SANDRE, 1971, p. 876).

[devaneio], dos “vers” [versos], da “histoire” [história] e do “théâtre” [teatro] (PROUST, 1971, p. 335)⁴⁸.

Não é preciso muito esforço para reconhecer nessas temáticas e cenas alguns “motivos” centrais na *Recherche*. E quando se caminha nesse sentido, é preciso avançar com cautela. Reconhecemos que um texto como o “Questionário” talvez esteja mais apto a nutrir um interesse biográfico que crítico, tendo, portanto, um estatuto distinto do texto literário. Por outro lado, não se pode negar o fato de que tanto o “Questionário” quanto a *Recherche* foram colocados no papel pela mesma mão.

Existem diversas correspondências (textuais) que permitem estabelecer essa relação. Por exemplo, no questionário ([1883/1884] 1971), a inteligência é apenas adjetivo, atributo, enquanto no ensaio “Contre Sainte-Beuve” (1971) está fortemente presente, como uma ferramenta secundária na busca pela “matière de l’art” [matéria da arte] ([CSB] PROUST, 1971, p. 39). Também nesse texto, vê-se uma versão outra da ideia de universalidade, quando se discute as “lois intérieures, mentales” [leis interiores, mentais] ([CSB] PROUST, 1971, p. 278) da produção literária. As intersecções não terminam aí. Ainda, a leitura, vista no questionário como ocupação, hábito, é tema central em “Sur la lecture” ([1905] 1971), desepenhando o papel de “un miracle fécond d’une communication au sein de la solitude” ([SL] PROUST, 1971, p. 174)⁴⁹, que, em casos de “dépression spirituelle”, “peut devenir une sorte de discipline curative” ([SL] PROUST, 1971, p. 178)⁵⁰.

Há toda uma tradição de autores, calcada nos estudos discursivos, que nos permite fazer essa expansão. Para Gérard Genette (2009), ela engloba o texto do autor, os textos que o acompanham numa determinada edição (os peritextos), e os textos que, em outros volumes e suportes, comentam, citam ou explanam um texto autoral (os epitextos). Jacques Fontanille (2008), em uma versão mais sintética, entende a obra como a junção do texto ao seu suporte.

Evidentemente, não se trata de atribuir a um texto de infância o estatuto de “estado anterior ou primeiro”, respectivo a um projeto de obra e de autor. Menos ainda de inseri-lo numa leitura que fortaleça uma abordagem de prisma biográfico. Indicar correspondências entre

48 No original: “*Your favourite virtue. – Toutes celles qui ne sont pas particulières à une secte, les universelles. / Your favourite qualities in man. – L’intelligence, le sens moral. / Your favourite qualities in woman. – La douceur, le naturel, l’intelligence. / [...] Your favourite occupation. – La lecture, la rêverie, les vers, l’histoire, le théâtre*” (PROUST, 1971, p. 335-36). “Sua virtude preferida: todas as que não se limitam a uma seita, as universais. / Suas qualidades preferidas em um homem: a inteligência, o senso moral. / Suas qualidades preferidas em uma mulher: a gentileza, a naturalidade, a inteligência. / [...] Sua ocupação preferida: a leitura, o devaneio, os versos, a história e o teatro”.

49 “[...] milagre fecundo de uma comunicação no seio da solidão” ([SL] PROUST, 1991, p. 28).

50 “Há, contudo, certos casos patológicos, por assim dizer, de depressão espiritual para os quais a leitura pode tornar-se uma espécie de disciplina curativa [...]” ([SL] PROUST, 1991, p. 33).

textos, que podem ser atribuídos coerentemente a uma mesma instância de produção, e tratar essas correspondências como "causas" ou razões que gestaram a obra, são duas tarefas distintas. Neste trabalho, nos dedicaremos especialmente à primeira, a fim de compreender como a noção de “eu dividido” pode apresentar diferentes configurações a depender da segmentação que estabelecemos nessa espécie de *continuum* que forma a obra.

2.2 Tarefas escolares: “Les nuages” ([1885] 1971)

As tarefas escolares de Proust, sobretudo as de redação, renderam inúmeros textos. Dentre eles, talvez os mais conhecidos sejam “Le gladiateur mourrant” ([1884] 1971), “L’éclipse” ([1886] 1971) e “Les nuages” ([1885] 1971).

Dos três, “Les nuages” ([1885] 1971) é o menos convencional: diferentemente da maioria dos textos desse período, neste, em especial, o narrador descreve em primeira pessoa o que sente um homem quando olha para as nuvens. O texto se inicia com a seguinte descrição: “Dans tous les temps [...] les nuages ont dû séduire l’imagination de l’homme [...]” (PROUST, 1971, p. 327)⁵¹. Depois, o narrador diz que à partir da forma e da cor das nuvens, o homem vê suas próprias fantasias sugeridas: “[...] dans les vapeurs légères et roses qui voltigent ça et là dans le ciel, on peut saisir les contours poétiques d’un chœur dansant les jeunes filles” (PROUST, 1971, p. 328)⁵². O parágrafo termina com o seguinte trecho:

Puis, se laissant aller presque involontairement à une rêverie qui l’absorbe, l’homme oublie peu à peu les objets qui l’entourent ; ne voyant plus rien, n’entendant plus rien près de soi, il prête à son illusion le caractère de la réalité, donne la vie aux formes qu’il a devinées et assiste à un spectacle grandiose que lui-même il a créé. [...] Alors l’illusion est détruite, la vision est disparue et l’on retombe à terre avec la sensation désagréable qu’on éprouve le matin après la fin d’un beau rêve (PROUST, 1971, p. 328)⁵³.

Esse trecho parece representar a dinâmica ainda muito sutil entre o ideal e a frustração, que estará presente em muitas passagens da *Recherche*. A “rêverie” [devaneio], palavra citada pontualmente no questionário, ganha desenvolvimento no trecho citado linhas antes. Ela representa a capacidade da personagem de ver nas nuvens a fantasia projetada por sua imaginação.

51 “Em todas as épocas [...] as nuvens devem ter seduzido a imaginação do homem”.

52 “[...] nos vapores leves e rosas que esvoaçam aqui e ali no céu, pode-se desfrutar dos contornos poéticos de um coral de jovens moças dançando”.

53 “Em seguida, entregando-se quase involuntariamente a um devaneio que o absorve, o homem esquece pouco a pouco os objetos que lhe cercam; não vendo mais nada, não ouvindo mais nada ao seu redor, ele empresta à sua ilusão o caráter de realidade, dá vida às formas que ele supôs e assiste a um espetáculo grandioso que ele mesmo criou. [...] Então a ilusão foi destruída, a visão desapareceu e volta-se à terra com a sensação desagradável que se tem pela manhã, ao fim de um belo sonho”.

Como vimos no exemplo retirado das primeiras linhas de “Les nuages” ([1885] 1971), visão e imaginação são duas capacidades distintas de representar as formas da natureza. A primeira depreende de uma imagem, como um reflexo, e de modo imitativo, de traços que passam a compor uma representação sensorial do que é visto. Decorre disso que o contorno isola os elementos da cena, encerra as cores de cada um, projeta e aprofunda alguns deles, sinaliza pelo ângulo o lugar do ponto de vista. A imaginação, ao agir sobre essa cena (forma, cor, movimento), “desrealiza” os traços objetivos, associando à expressão material, que é a forma concreta da natureza, significados humanos.

Em “Les nuages” ([1885] 1971), é possível observar que a narração apresenta justamente um homem que, ao projetar sua imaginação sobre a paisagem, sobrepõe os traços de sua ilusão aos da realidade: “l’homme oublie peu à peu les objets qui l’entourent; ne voyant plus rien, n’entendant plus rien près de soi, il prête à son illusion le caractère de la réalité” (PROUST, p. 328)⁵⁴. Nesse trecho, o esquecimento do espaço próximo é concomitante à elaboração de um espaço afastado: o olhar constrói sua fantasia no céu, no alto, de modo que a idealização do distante substitui a percepção do próximo.

A imaginação é representada no texto como uma faculdade que permite relacionar elementos cuja afinidade não é dedutível pelo raciocínio, estabelecendo relações inusitadas. Em seu *Essai sur l’imagination créatrice* (1900) Théodule-Armand Ribot afirma que a imaginação criadora tem como elemento essencial a capacidade de pensar por analogia: “a semelhança afetiva reúne e encadeia representações díspares” (1900 *apud* BIZUB, 2012, p. 109, tradução nossa)⁵⁵. E essa busca por união, segundo o filósofo Franklin Leopoldo e Silva, promove um “trabalho de mediação metafórica” (SILVA, 1992, p. 147).

É o que faz o homem, personagem de “Les nuages” ([1885] 1971): “il prête à son illusion le caractère de la réalité, donne la vie aux formes qu’il a devinées” (PROUST, 1971, p. 328). Nesse trecho, a ilusão (criação mental para a personagem, textual para o leitor) ganha estatuto de realidade. Isto é, há uma fusão entre os significados de “illusion” [ilusão] e “réalité” [realidade]. Isso fica mais evidente ao se notar que a personagem “dá vida” às formas da natureza, configurando uma introjeção, uma incorporação do significado de “vida” a essas formas objetivas. Assim, podemos dizer que “ilusão” corresponde a “formas da natureza” (representação objetiva) + “vida” (representação subjetiva). Proust descreve assim o fim da cena: “Alors l’illusion est détruite, la vision est disparue” [então a ilusão foi destruída, a visão

54 “[...]o homem esquece pouco a pouco os objetos que lhe cercam; não vendo mais nada, não ouvindo mais nada ao seu redor, ele empresta à sua ilusão o caráter de realidade [...]”.

55 No original: “La ressemblance affective réunit et enchaîne des représentations dispartes” (*apud* BIZUB, 2012, p. 109).

desapareceu] (PROUST, 1971, p. 328). “Visão”, a mesma palavra que o autor viria a usar para descrever sua definição de estilo em um artigo de 1900, “John Ruskin” ([1900] 1971), e que consiste justamente em articular a generalidade do real à particularidade do autor.

O narrador de *À la recherche du temps perdu*, em “Le temps retrouvé” ([1927] 1989a), compara suas “impressions vraiment esthétiques” [impressões realmente estéticas] (p. 497) às “analogies inspiratrices” [analogias inspiradoras] (p. 498), e escreve sobre quando “le miracle d’une analogie [...] fait échapper au présent” (p. 450)⁵⁶. Escapar do presente para buscar o passado: segundo o autor, é nele que reside a particularidade do artista. Desde “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971) o passado é encarado como a matriz da identidade e, por isso, da genuinidade artística⁵⁷. Está claro que em “Les nuages” ([1885] 1971) o apagamento do espaço não possui relação com o passado, mas é interessante observar que possui relação com a construção de outro espaço, tão virtual quanto o passado.

A ideia de universalidade que rastreamos desde o questionário (cf. PROUST [1883-1884] 1971) também está presente no trecho da narrativa em que o narrador diz: “l’homme a dans son coeur comme un fil secret et étroit qui le relie [...] à toutes les parties de la nature” (PROUST, 1971, p. 328)⁵⁸. Sabe-se que o narrador de *À la recherche du temps perdu* descreve “les lois intérieures” [as leis interiores] ([CSB] PROUST, 1971, p. 278) quando caracteriza a si mesmo e as personagens. Isso ocorre pela passagem abrupta da narração em primeira pessoa (eu = *je*) para a terceira, que em francês tem o sentido de coletividade (a gente/nós = *on*). Além disso, é possível notar em “Sodome et Gomorrhe” ([1921-1922] 1988c) a concepção de que essas “leis” estão ligadas à natureza quando o narrador, depois de observar as flores e refletir sobre o funcionamento de sua fecundação, compara os gracejos trocados entre Jupien (um alfaiate) e Charlus (um nobre da família Guermantes) ao ritual de acasalamento de um pássaro macho com um pássaro fêmea⁵⁹.

56 “[...] o milagre de uma analogia me permitia escapar do presente” ([TR] PROUST, 2013, p. 213).

57 “Cada dia acredito mais e mais que é somente independentemente dela [da inteligência] que o escritor pode reabilitar alguma coisa de nossas impressões do passado, atingindo assim algo dele mesmo e a única matéria da arte” ([CSB] PROUST, 1988, p. 39). No original: “Chaque jour je me rends mieux compte que ce n’est qu’en dehors d’elle [de l’intelligence] que l’écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées, c’est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l’art” ([CSB] PROUST, 1971, p. 211).

58 “[...] o homem tem em seu coração como um fio secreto e estreito que o liga [...] à todas as partes da natureza”.

59 Para compor essa cena, Proust inspirou-se no livro *L’intelligence des fleurs*, lançado pelo escritor belga Maurice Maeterlinck em 1907. Proust leu também outras obras do autor, tais quais *La sagesse et la destinée* [1898], *La vie des abeilles* [1901], *Le temps enseveli* [1902] e *Le double jardin* [1904]. Há também outras referências ao biólogo, por exemplo, no artigo publicado em 15 de junho de 1907, no jornal *Le Figaro*, e intitulado “Les éblouissements – par la comtesse de Noailles” (PROUST, 1971, p. 533) (cf. [p. 533] nota 1] PROUST, 1971, p. 930) no qual Proust escreve sobre a composição das imagens de Maeterlinck; e no ensaio “Sur la lecture” (1971), já citado, onde há um comentário sobre a linguagem do biólogo, que é sensível às “émotions anonymes communiquées par la ruche, le parterre, l’herbage” ([SL] PROUST, 1971, p. 184), ou, em português, “emoções anônimas comunicadas pela colmeia, pelo chão, pela relva”.

A passagem que encerra “Les nuages” (PROUST, [1885] 1971), acrescenta uma nuance ao personagem que observa as nuvens. Vê-las provoca uma “*mélancolie rêveuse*”, uma “*tristesse poétique*” que é a única capaz de “*adoucir les douleurs qu’on ne peut pas calmer*” (p. 329). Em outro trecho: “*Ô beaux nuages, merci de toutes les consolations que vous avez données aux malheureux*” (p. 329). Nesse ponto, o trabalho de imaginação possui uma propriedade consoladora, reconfortante.

O texto termina com a conclusão de que a impressão deixada pelas nuvens “*élève [les douleurs] et en fait un sentiment subtil et divin qui remplit d’un légitime orgueil ceux qui le portent, en faisant poète et philosophe celui qui n’était que malheureux*” (p. 329)⁶⁰. Esse efeito de poeticidade se intensifica quando, no texto, a forma das nuvens passa a articular, como um signo, significados humanos. Esse produto fictício da imaginação faz com que o personagem infeliz se sinta “poeta”, “filósofo”, revelando que o produto do trabalho poético rebate afetivamente no sujeito que conduz a criação.

Nesse sentido, em primeiro plano, concebe-se em “Les nuages” ([1885] 1971) a imaginação como capacidade de atribuir significados livres à traços fixos da realidade (o que, sabemos, é uma mediação simbólica). Em segundo plano, a ocorrência desse fenômeno afeta de modo pessoal (enquanto sujeito) quem o vive. Não à toa, veremos adiante como o autor amplia e desenvolve a ideia de que o consolo pode advir de outra experiência artística.

Há, em outros textos da juventude, elementos que serão retomados posteriormente, de modo mais desenvolvido (o quarto, o hábito e o sono), especialmente em alguns dos textos da “*Revue Verte*” ([1888] 1971) e de sua substituta “*Revue Lilas*” ([1888] 1971)⁶¹, sobretudo naqueles publicados pelas edições *Pléiade*. Dos três textos levados a público pela editora francesa, os dois últimos, retirados da última revista, são os mais significativos do ponto de vista da extensão, e nos parecem oferecer material suficiente para ilustrar esta reflexão.

2.3 “Revue Lilas” [1888]

No primeiro texto dessa revista, há um “eu” que descreve: “*Voici les lampes, l’horreur des choses usuelles. [...] Voici [...] l’insomnie des premières heures du soir*” (PROUST, 1971, p.

60 Tradução do trecho na íntegra: “Ó belas nuvens, obrigado por todos os consolos oferecidos aos infelizes. Pois sua aproximação os preencheu desta melancolia sonhadora, desta tristeza poética que capaz de, somente ela, diminuir as dores que não se pode acalmar, pois ela os purifica, eleva-os e faz dela um sentimento sutil e divino que preenche de um legítimo orgulho aqueles que o carregam, tornando poeta e filósofo quem era apenas infeliz”.

61 Apenas a título de curiosidade, esses textos datam de 1888, quando Proust ingressou no último ano do liceu, dedicando-se à especialização em filosofia, segundo a sua escolha. Proust e seus amigos Daniel Halévy e Jacques Bizet criaram essas revistas, ambas de curta duração.

333)⁶². Já no segundo, há uma descrição mais extensa do espaço: “La lampe illumine faiblement les recoins sombres de ma chambre” (p. 333)⁶³. Logo se percebe que há pessoas na casa: “Tout le monde est couché dans le grand appartement silencieux...” (p. 334)⁶⁴, e vê-se pela janela “la belle lumière bleue transfigurant au loin par une échappée de rues, comme un paysage polaire électriquement illuminé [...]” (p. 334)⁶⁵. Em seguida, tem-se a conclusão: “Je suis couché. La lampe près de mon lit [...] éclaire vaguement dans le fond de ma bibliothèque. [...] Je vis dans un sanctuaire, au milieu d’un spectacle. [...] J’ai devant les yeux des visions splendides. Il fait doux dans ce lit... **Je m’endors**” (p. 334, grifo nosso)⁶⁶.

Novamente, podemos identificar elementos que serão representados de maneira mais elaborada em textos posteriores. Em primeiro lugar, pensamos nas páginas iniciais de “Du côté de chez Swann” (PROUST, 1954a), nas quais somos apresentados ao herói do romance. Ele lembra de quando costumava dormir cedo: “mes yeux se fermaient si vite que je n’avais pas le temps de me dire : **Je m’endors**” (PROUST, 1954a, p. 3, grifo nosso)⁶⁷.

Além disso, o texto de 1888 tem afinidade figurativa com o discurso do narrador da *Recherche* sobre a “chambre à coucher” [o quarto de dormir] ([CS] PROUST, 1954a, p. 27) de sua infância e com o papel (estar presente) importante que desempenha a cama. Também é notável, no romance, o “sifflement des trains” [silvo dos trens] (p. 3) que descreve “l’étendue de la campagne déserte” (p. 3), cuja projeção do olhar para fora do quarto ocorre no texto de 1888. Por fim, o lugar que ocupa a fonte de luz: a luminária do quarto dos dezessete anos, “la lampe près de mon lit” [a luminária perto da minha cama] (PROUST, 1971, p. 334), e a “lanterne magique” [lanterna mágica] ([CS] PROUST, 1954a, p. 9) de “Du côté de chez Swann” ([1913] 1954a), que projetava na parede uma lenda merovíngia.

Como buscamos demonstrar até aqui, é possível identificar a recorrência de alguns elementos na obra proustiana a partir dos pontos de contato entre os textos da juventude e os escritos posteriores. As respostas ao questionário de 1885 permitem conhecer o interesse de Proust pela leitura e sua admiração pela inteligência e pelas virtudes universais. Como veremos,

62 “Aqui estão as luminárias, o horror das coisas usuais. [...] Eis [...] a insônia das primeiras horas da noite”.

63 “A luminária ilumina fracamente os recantos escuros do meu quarto”.

64 “Todos estão deitados no grande apartamento silencioso...”.

65 “[...] a bela luz azul transfigurando ao longe por um escape de ruas, como uma paisagem polar eletricamente iluminada”.

66 “Estou deitado. A luminária perto de minha cama [...] ilumina vagamente o fundo de minha biblioteca. [...] Vivo em um santuário, no centro de um espetáculo. [...] Tenho diante dos olhos visões esplêndidas. Minha cama está morna... Adormeço”.

67 “Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Adormeço’” ([CS] PROUST, 2018, p. 20).

a leitura será assunto principal em “Sur la lecture” ([1905] 1971), ensaio que discorre sobre a capacidade de a leitura provocar um sentimento de “exaltation” [exaltação] ([SL] PROUST, 1971, p. 180) que desperta a “activité créatrice” [atividade criativa] ([SL] PROUST, 1971, p. 180) em quem sofre de “dépression spirituelle” [depressão espiritual] ([SL] PROUST, 1971, p. 180).

Em “Les nuages” ([1885] 1971), a fabulação, por meio da percepção simbólica das nuvens, deixa a imaginação do homem “malheureux” [infeliz] (PROUST, 1971, p. 329), “exaltée” [exaltada] (PROUST, 1971, p. 328). Em uma escala reduzida, o texto apresenta a ideia de que a fantasia proporciona um consolo para a tristeza, ao passo que a leitura, “incitatrice” [iniciadora] ([SL] PROUST, 1971, p. 180), é “une impulsion extérieure” [um estímulo exterior] ([SL] PROUST, 1971, p. 179) [estímulo exterior] capaz de “réintroduire en quelque sorte de force dans la vie de l’esprit” [reintroduzir força na vida do espírito] ([SL] PROUST, 1971, p. 179). A infelicidade aliada ao exercício criativo faz com que os infelizes se tornem poetas e filósofos, enquanto o leitor deprimido do ensaio de 1905, pela leitura de um produto da imaginação, recupera sua própria “activité crátrice” [atividade criativa] ([SL] PROUST, 1971, p. 180).

Vimos, também, que a representação de “leis universais” é manifesta recorrentemente na *Recherche*, por meio da alternância entre sujeitos gramaticais da narração (*je/on*), e que há uma longa discussão sobre a “inteligência” em “Contre Sainte-Beuve” (1971). Esse assunto é retomado em uma entrevista posterior, concedida ao jornal *Le temps* em 1913⁶⁸. Compreendemos, assim, que há uma comunicação entre os textos do autor, de tal modo que podemos identificar o traçado que liga um texto a outro. Isso coloca em cena aquilo que continuou a interessar o autor (não o sujeito, Marcel, mas a instância autoral, Proust) ao longo dos anos, e nos permite, principalmente, conhecer qual o tratamento dado a essas preferências.

A retomada de conteúdo não é repetição. A leitura, hábito prazeroso nos anos de juventude, passa a ser praticamente uma terapia contra a depressão no ensaio de 1905, desdobra-se em “contra-leitura” em “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971), como uma maneira de ler (interpretar) oposta à do crítico, e se torna finalmente objeto de uma cena sobre o prazer da leitura em “Du côté de chez Swann” ([1913] 1954a)⁶⁹.

68 No texto da entrevista, Proust diz: “Se me permitem divagar sobre o meu livro, continua o sr. Marcel Proust, é que não se trata em nenhum grau de uma obra de raciocínio, é que os seus mais ínfimos elementos me foram fornecidos pela minha sensibilidade, que os encontrei no fundo de mim mesmo, sem os compreender, tendo tanto trabalho em convertê-los em algo inteligível, como se eles fossem tão estranhos ao mundo da inteligência, como dizer?, como um motivo musical” (PROUST, [1913] 2018, p. 512). No original: “Si je me permets de raisonner ainsi sur mon livre, poursuit Marcel Proust, c’est qu’il n’est à aucun degré une œuvre du raisonnement, c’est que ses moindres éléments m’ont été fournis par ma sensibilité, que je les ai d’abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d’intelligible que s’ils avaient été aussi étrangers au monde de l’intelligence que, comment dire ? un motif musical” (PROUST, 1971, p. 559).

69 Cf. Proust ([CS] 1954a, p. 83-88).

2.4 “Pastiches et mélanges” [1900-1908]

Proust já escrevia, no artigo “*Ruskin à Notre-Dame d’Amiens*” (1971), publicado na revista *Mercure de France* em abril de 1900⁷⁰, sobre a leitura da obra de John Ruskin:

Ne lire qu’un livre d’un auteur, c’est n’avoir avec cet auteur qu’une rencontre. Or, en causant une fois avec une personne on peut discerner en elle des traits singuliers. Mais c’est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu’on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentiels. Pour un écrivain, comme pour un musicien et un peintre, cette variation des circonstances qui permet de discerner, par une sorte d’expérimentation, les traits permanents du caractère, c’est la variété des œuvres. Nous retrouvons dans un second livre, dans un autre tableau, les particularités dont à la première fois nous aurions pu croire qu’elles appartenaient au sujet traité autant qu’à l’écrivain ou au peintre. Et du rapprochement des œuvres différentes nous dégageons les traits communs dont l’assemblage compose la physionomie morale de l’artiste (PROUST, 1971, p. 75)⁷¹.

Percebe-se que, segundo Proust, o autor expressa em seus textos “traços permanentes” de identidade, e que a recorrência desses “traços comuns” esboça a “fisionomia moral do artista”. É uma concepção tipicamente proustiana tomar por traços recorrentes o trabalho de uma “vision” [visão] (PROUST, 1971, p. 559) particular à “personnalité” [personalidade] ([SL], PROUST, 1971, p. 187) de um “génie” [gênio] ([SL] PROUST, 1971, p. 189). Desse modo, existe originalidade na medida em que, do choque entre a experiência do autor e os esquemas de linguagem, há um reposicionamento dos elementos que compõem a estrutura literária. O texto, assim, é menos convencional e mais particular, e dessa nova cristalização da linguagem depreendemos relações inusitadas que são, no entanto, recorrentes em um autor.

Essa visão de Proust acerca do fato literário, que, de certo modo, antecipava na esfera literária aquilo que Barthes formalizaria mais tarde na esfera científica, por meio de conceitos como escritura e leitor, permitiu ao autor se atentar às características textuais daqueles escritores que romperam com os modelos de expressão convencionais, no mesmo período em que Proust

70 O título completo do artigo é “*Journées de pèlerinage – Ruskin à Notre-Dame d’Amiens, à Rouen, etc*” ([1900] 1971). É a segunda parte do prefácio de *La Bible d’Amiens* (2015), do crítico de arte John Ruskin, precedida por “*Journées en automobile*” (1971), publicado em 19 de novembro de 1907 no jornal *Le Figaro* sob o título “*Impressions de route en automobile*”. Os primeiros fragmentos traduzidos apareceram nos dias 13 de fevereiro e 15 de março de 1903, em *La Renaissance latine*, e a tradução completa em 1904, na revista *Mercure de France* (cf. PROUST, 1971, p. 69, nota 1; p. 717-22).

71 “Ler apenas um livro de um autor é ter com ele apenas um encontro. Ora, conversando uma vez com uma pessoa é possível identificar, a partir da conversa, traços singulares. Mas é somente pela repetição destes em circunstâncias variadas que se pode admiti-los como características e traços essenciais. Para um escritor, como para um músico e um pintor, essa variação de circunstâncias que permite discernir, por meio de um tipo de experimentação, os traços permanentes do caráter, é a variedade das obras. Nós encontramos em um segundo livro, em outro quadro, as particularidades que, da primeira vez, poderíamos ter acreditado pertencer ao assunto tratado tanto quanto ao escritor ou ao pintor. E da aproximação de obras diferentes nós depreendemos os traços comuns cujo conjunto compõe a fisionomia moral do artista”.

discorreu sobre a obra de John Ruskin (fragmento anterior). Isso, porque, explorar novas possibilidades de expressão implica, levando em conta a particularidade da experiência do autor, na criação de um novo esquema de linguagem particular a *ele*.

Entre os anos de 1900 e 1908, Proust publicou nove pastiches e seis artigos (estes últimos sobre a obra de John Ruskin), que foram reunidos em 1919 sob o título “Pastiches et mélanges” (1971). A publicação ocorreu simultaneamente à do segundo volume de *À la recherche du temps perdu*, intitulado “À l’ombre des jeunes filles en fleurs” ([1919] 1954b; 1988a). Os nove textos da primeira parte são pastiches de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Michelet, Émile Faguet, Ernest Renan, Saint-Simon e do estilo do jornal Goncourt. Os seis da segunda parte tratam da obra de John Ruskin, dos quais o último é o prefácio intitulado “Sur la lecture” (1971), publicado em 1906 junto com a tradução de *Sésame et les Lys* (2015), intitulado de “Journées de lecture” (1971) na coletânea. Nas duas partes, Proust estabelece um diálogo com outros autores. Na primeira, apropria-se do estilo deles e, na segunda, apresenta sua leitura de Ruskin.

2.4.1 Por uma concepção proustiana de estilo: identidade e alteridade no pastiche

No primeiro caso, entendemos que o pastiche é um exercício de linguagem, e, portanto, uma prática de escrita. Esse exercício exige daquele que faz o pastiche que se atenha às inflexões deixadas no texto, de modo a exercer a mesma “perturbação” e o mesmo “impacto” que o autor imitado exerce na linguagem. De acordo com Jean Milly, trata-se de “une exploitation systématique et parfaitement consciente d’une structure littéraire et stylistique” (1967 *apud* SANDRE, 1971, p. 688-9)⁷².

Nesse aspecto, o pastiche implica a concentração de traços que são redundantes em um autor, de modo que a imitação indique semelhança (presença de traços característicos do objeto limitado) e distanciamento (concentração de traços característicos daquele que imita). Dessa forma, é um exercício que requer uma consciência atenta à sintaxe, à pontuação, às figuras de linguagem e ao ritmo. Para o autor, é como “découvrir le mécanisme de tant d’esprits” [descobrir o mecanismo de tantos espíritos] (PROUST, 1971, p. 693). O texto é visto como mecanismo de linguagem cuja engenhosidade particular é apreensível pela leitura.

Disso decorre que a disposição da linguagem, o rastro concreto que o autor deixa no texto, é por si só a estrutura particular de sentido criada por ele. Assim, apropriar-se de uma convenção de linguagem de outro autor é, da maneira mais concreta possível, aprender os mecanismos pelos quais o autor, enquanto sujeito da percepção, converte sua experiência

72 “[...] uma exploração sistemática e perfeitamente consciente de uma estrutura literária e estilística”.

sensível em arte, deformando a língua por meio de seu estilo. É como se o escritor depreendesse da leitura as particularidades técnicas de um autor, reconhecendo nessas propensões uma forma particular de representar a realidade.

Assim, o sujeito do pastiche identifica cada elemento inserido no eixo sintagmático, de modo que, ao final do texto, as recorrências técnicas apontem para uma orientação particular da linguagem. Para Proust, essa orientação não é produto consciente de uma manipulação da linguagem, conforme afirma: “Le style [...] n’est même pas une question de technique, c’est — comme la couleur chez les peintres — une qualité de la vision, la révélation de l’univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c’est de nous faire connaître un univers de plus” (PROUST, 1971, p. 559)⁷³.

Proust não considera que o estilo do autor seja produto do uso consciente da língua. Ocorre que da junção entre a disposição do artista em imprimir sua experiência nas formas da língua, origina-se o estilo, de modo que uma forma de expressão puramente linguística se torna capaz de expressar a individualidade da experiência. Entendemos que os pastiches são, para Proust, um exercício literário que permite compreender como, concretamente, uma experiência específica e individual é reduzida a estilo. Por meio deles, Proust pôde aprender os mecanismos pelos quais uma “visão” opera e, com isso, as possibilidades expressivas da língua que ele mesmo viria a explorar posteriormente. Isso significa que, por meio da leitura de outro autor, Proust realizou um exercício de criação literária. O aprendizado da forma é, assim, o aprendizado da “visão” que a orientou.

Trata-se de um exercício de aperfeiçoamento (PROUST [1919] 1971). Para ele, o pastiche seria uma sátira, na medida em que a presença exagerada de traços de estilo gera um efeito cômico. Para chegar a esse efeito, o autor do pastiche precisa identificar exatamente quais são os aspectos de linguagem mais recorrentes em um escritor.

É justamente esse exercício de busca por marcas identitárias em uma obra o que apura a visão de Proust, transformando o pastiche em um texto de aprendizagem. Existe, claramente, uma tensão entre duas éticas da linguagem: o autor do pastiche evidencia as convenções de estilo responsáveis por criar e limitar uma perspectiva. O texto, além de imitativo, é crítico. Isso ocorre à medida que, no pastiche, os traços característicos que compõem o estilo estão mais concentrados que na obra, diminuindo o intervalo entre a aparição de referentes contextuais, responsáveis por ancorar o texto na realidade.

73 “O estilo não é de maneira alguma um enfeite como creem certas pessoas, não é sequer uma questão de técnica, é — como a cor para os pintores — uma qualidade da visão, a revelação do universo particular que cada um de nós vê, e que não veem os outros. O prazer que nos dá um artista é de nos fazer conhecer um universo a mais” (PROUST, 2018, p. 512).

Constrói-se, assim, um universo parecido ao do texto do escritor em termos composicionais, mas enviesado com relação ao ponto de vista do autor pastichado. Ao escrever pastiche, Proust dialoga criticamente com a linguagem e com a visão de um autor. O pastiche é a síntese entre a compreensão dos mecanismos particulares pelos quais um autor é reconhecido e a reversão dessas características contra o autor, gerando o efeito de oposição por parte de quem escreve o pastiche.

A partir disso, compreendemos que, para Proust, a leitura procede do contato com uma visão que se manifesta na língua, e cujas marcas identitárias compõem o estilo. Isso quer dizer que a experiência de leitura implica em conviver com essa “presença” autoral feita de linguagem. Pode-se dizer que o texto, composto segundo a percepção da realidade do autor, contém em si elementos suficientes para que a leitura consiga gerar esse efeito de particularidade. Assim, durante a leitura, os significados do texto constroem o “universo particular” do autor, fundado no texto, mas projetado para fora dele, na mesma realidade do leitor. A leitura implica o estabelecimento de um contrato fiduciário (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 101) do leitor com o universo representado na obra, de modo que a sua percepção da realidade seja momentaneamente obliterada e substituída pela do texto. Ao final, ocorre como se o texto induzisse o leitor a vivenciar uma experiência de percepção da realidade que não é sua.

Proust domina os mecanismos pelos quais um autor sugere sua “visão”. Esse exercício parece servir de treino para o autor, visto que ele abandona o romance *Jean Santeuil* [1885-1900] justamente para se dedicar ao pastiche. Nesses textos, cuja característica é a concentração de traços salientes do estilo de um autor, visando à homogeneidade e ao exagero, Proust estabelece um diálogo crítico com os autores, sendo que o produto dessa crítica é o próprio pastiche.

No livro em que estão publicados, “Pastiches et mélanges” (1971), há ainda uma segunda parte, consagrada à obra de John Ruskin, na qual tanto o tema da crítica quanto o da leitura ocupam lugar central. Nessa seção, Proust aborda o tema das catedrais, inspirado sobretudo pelo livro de arte e sociologia de Ruskin, *La Bible d’Amiens* ([1884] 2015), traduzido pelo escritor da *Recherche* em 1904.

2.4.2 “Mélanges”: articulações entre “eu” e “outro”

Dos seis textos, três foram prefácios⁷⁴ e três publicações avulsas. Proust analisa sua própria concepção de arte ao comentar a de Ruskin. São temas presentes nos textos: “Région

74 “Journées en automobile” (1971) e “Notre Dame d’Amiens selon Ruskin” (1971) compuseram as partes I e II do prefácio de *La Bible d’Amiens* (RUSKIN, 2015). Já “Sur la lecture” (1971) é publicado avulso em *La Renaissance latine* em 15 de junho de 1905, e incorporado posteriormente como prefácio da tradução de *Sésame*

de la beauté, philosophie du souvenir, action destructrice du temps, transfiguration de la réalité par le style, référence aux oeuvres d'art, importance de la configuration des choses" (SANDRE, 1971, p. 684)⁷⁵. Os textos de Proust reverenciam o pensamento de Ruskin e, apoiados nele, desenvolvem e expandem os seus próprios. A ideia segundo a qual a "visão" do autor orienta a constituição do estilo é novamente retomada: "Le sujet du romancier, **la vision du poète, la vérité du philosophe s'imposent à eux d'une façon presque nécessaire**, extérieure pour ainsi dire à leur pensée. Et c'est en soumettant son esprit à rendre cette vision, à approcher de cette vérité, que l'artiste devient vraiment lui-même" (PROUST, 1971, p. 140-41, grifo nosso)⁷⁶.

Nesse fragmento, podemos observar que a "visão" deve ser encarada como um "trabalho" de tradução para que seja apreensível para os outros. Ao escrever sobre Ruskin, Proust nos apresenta duas concepções de leitura, uma que exige certa "servitude volontaire" [servidão voluntária] (PROUST, 1971, p. 140) exercendo uma força "iniciatrice" [iniciadora] (PROUST, 1971, p. 180) que catalisa a descoberta de nós mesmos; e outra, que é a sua interpretação, sua leitura das ideias de Ruskin. Como nesse item nossa análise se limitará aos aspectos relacionados ao estilo, à leitura e ao "eu dividido" presente nos textos de Proust sobre Ruskin ("Mélanges"), recomendamos o estudo de Edward Bizub, *La Venise intérieure: Proust et la poétique de la traduction* [1991], que desenvolve de modo mais completo a relação escritural entre os dois autores.

A atribuição de sentido ao texto-base acontece juntamente à formulação de sua crítica. Assim, há dois tipos de leitura para Proust. Uma primeira, que poderíamos chamar de leitura de "consentimento", em que o leitor não impõe resistência ao texto e evita pensar sobre ele. E, uma segunda, que ocorre de dentro para fora, na qual o leitor percebe em si mesmo uma reação "espontânea" entre suas convicções e as ideias do texto, de modo que a transformação dessas articulações involuntárias de concordância e oposição em palavras dá origem à própria crítica.

Desse modo, o consentimento com relação ao "universo" da obra favorece a apropriação da visão de mundo do autor pelo leitor, ao mesmo tempo que se trata de um afastamento com relação a esse "universo", pois a subjetividade do leitor, as suas particularidades, vão pouco a pouco se sobrepondo ao universo da obra. É assim que o olhar crítico identifica pontos de discordância e, a partir deles, constrói uma interpretação sobre o texto.

et les lys (RUSKIN, 2015), lançado em 12 de maio de 1906. Em "Pastiches et mélanges" (1971), de 1919, o título é alterado para "Journées de lecture" (cf. PROUST, 1971, p. 69, nota 1; 717-722).

75 "Culto à beleza, filosofia da lembrança, ação destruidora do tempo, transfiguração da realidade pelo estilo, referência às obras de arte, importância da configuração das coisas".

76 "O tema do romancista, a visão do poeta, a verdade do filósofo, impõem-se a eles de um modo quase necessário, exterior, por assim dizer, ao seu pensamento. E é submetendo seu espírito a exteriorizar essa verdade que o artista se torna verdadeiramente ele mesmo".

É interessante notar que essa interpretação possui um caráter bifurcado: há referência objetiva ao entendimento de um autor e desvio dele. A interpretação passa a ser claramente tangencial, e se desdobra em digressões e notas de rodapé. Nos seis textos da segunda parte de “Pastiches et mélanges” (1971), há 92 notas de rodapé, nas quais Proust expande seu ponto de vista sobre um aspecto de seu próprio texto. A título de lembrança, esses textos foram escritos entre 1900 e 1908⁷⁷, antes de “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971) ganhar suas primeiras páginas em 1908. Nesse cenário, composto pelas duas obras, a afirmação do pensamento de Proust está, assim, atrelada à oposição com relação ao universo de valores dos autores.

Vejam as considerações sobre leitura que Proust apresenta em “John Ruskin” (PROUST, 1971), artigo escrito em 1900 e editado pela primeira vez em obra em “Pastiches et mélanges” (PROUST, [1919] 1971): “Il est certain qu’aux premières pages que je lus [des livres de Ruskin], sentant leur puissance et leur charme, je m’efforçai de n’y pas résister, de ne pas trop discuter avec moi-même [...]” (PROUST, 1971, p. 138)⁷⁸. Nesse trecho, observa-se o esforço do autor em atenuar seu próprio pensamento durante a leitura, de modo que o texto induza o seu pensamento a seguir o compasso do outro. Dessa forma, o texto possui um caráter condutor, pois projeta na imaginação do leitor os passos de seu percurso. Essa ideia é desenvolvida em outro trecho do artigo citado anteriormente:

Les personnes médiocres croient généralement que se laisser guider ainsi par les livres qu’on admire, enlève à notre faculté de juger une partie de son indépendance. [...] Une telle opinion repose sur une erreur psychologique dont feront justice tous ceux qui, ayant accepté ainsi une discipline spirituelle, sentent que leur puissance de comprendre et de sentir en est infiniment accrue, et leur sens critique jamais paralysé. Nous sommes simplement dans un état de grâce où toutes nos facultés, notre sens critique aussi bien que les autres, sont accrues. Aussi cette servitude volontaire est-elle le commencement de la liberté. Il n’y a pas de meilleure manière d’arriver à prendre conscience de ce qu’on sent soi-même que d’essayer de recréer en soi ce qu’a senti un maître. Dans cet effort profond c’est notre pensée elle-même que nous mettons, avec la sienne, au jour (PROUST, 1971, p. 140)⁷⁹.

77 Três deles em 1900: “John Ruskin” (*La Chronique des arts et de la curiosité*, 27 de janeiro de 1900), “Pèlerinages ruskiniens en France” (*Le Figaro*, 13 de fevereiro de 1900) e “Ruskin à Notre-Dame d’Amiens” (*Mercure de France*, abril de 1900) (cf. PROUST, 1971, p. 69, nota 1; 717-722).

78 “É certo que, já nas primeiras páginas que eu li [dos livros de Ruskin], sentindo sua potência e seu charme, eu me esforcei para não resistir a elas, para não discutir demais comigo mesmo [...]”.

79 “As pessoas medíocres acreditam geralmente que se deixar guiar assim pelos livros que admiramos subtrai de nossa habilidade de julgar uma parte de sua independência. [...] Tal opinião repousa sobre um erro psicológico do qual farão justiça todos aqueles que, tendo aceitado assim uma disciplina espiritual, sentem que sua capacidade de compreender e de sentir é infinitamente maior, e seu senso crítico nunca paralisado. Nós estamos simplesmente em um estado de graça no qual todas as nossas faculdades, nosso senso crítico bem como os outros sentidos foram aumentados. Assim, essa servidão voluntária representa o começo da liberdade. Não há melhor maneira de conseguir tomar consciência do que sentimos senão tentar recriar em si o que sentiu um mestre. Com esse esforço profundo é nosso próprio pensamento que, juntamente à dele, colocamos em dia”.

Nesse trecho Proust explica que há uma visão errônea da leitura feita com admiração, já que ela enfraqueceria a acuidade do entendimento do leitor com relação ao que está escrito. O autor afirma que não é assim, pois essa “servitude volontaire” [servidão voluntária] ([SL] PROUST, 1971, p. 140) é a disposição necessária para que o leitor recrie em si mesmo as projeções do texto. Essa leitura é encarada como uma “discipline spirituelle” [disciplina espiritual] ([SL] PROUST, 1971, p. 140), na qual a sujeição do leitor ao texto é o que provoca, justamente, a emancipação de seu pensamento. Assim, os traços de estilo que articulam o simulacro de realidade incitam o leitor a ser instrumento de execução do texto, de modo que a fruição estética, aparentemente dócil, contemplativa, revela-se fusional e, portanto, ativa, na medida em que há uma imbricação entre leitor e obra.

Desse modo, na visão de leitura que Proust apresenta já em 1900 não comporta a ideia de submissão do leitor ao texto. Inicialmente, conclui-se que a leitura pode parecer subalterna ao texto. Mas essa obediência é, pelo contrário, uma disciplina que consiste em deixar-se perceber ilusoriamente não a sua própria realidade, mas a projeção daquela que o autor construiu em seu livro: uma submissão ativa. Isso quer dizer que a leitura é um exercício de despersonalização, pois o leitor é conduzido pela sugestão de realidade de outro indivíduo, sendo convidado, portanto, a senti-la no lugar da sua. No entanto, conforme vimos no trecho anterior, essa simulação aumenta infinitamente a capacidade de sentir e entender, de modo que o senso crítico e todos os outros sentidos do leitor são aguçados.

Assim, podemos afirmar que o texto promove, simultaneamente, a experiência de alteridade e de identificação consigo mesmo: “Il n’y a pas de meilleure manière d’arriver à prendre conscience de ce qu’on sent soi-même que d’essayer de recréer en soi ce qu’a senti un maître” (PROUST, 1971, p. 140). Em um artigo de janeiro de 1920, intitulado “À propôs du « style » de Flaubert” (1971) e publicado na *Nouvelle Revue française*, Proust afirma:

Quand on vient de finir, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages, [...] mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme de Balzac, d’un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut le laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c’est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire. [...] Notre esprit n’est jamais satisfait s’il n’a pu donner une claire analyse de ce qu’il avait d’abord inconsciemment produit, ou une récréation vivante de ce qu’il avait d’abord patiemment analysé (PROUST, 1971, p. 594-95)⁸⁰.

80 “Quando acabamos de terminar, não somente gostaríamos de continuar a viver com seus personagens, [...], mas mesmo nossa voz interior que foi disciplinada durante toda a duração da leitura a seguir o ritmo de Balzac, de um Flaubert, gostaria de continuar a falar como eles. É preciso deixar-se levar por um momento, deixar o pedal prolongar o som, para poder, depois disso, voltar a ser original, e não fazer durante toda a vida um pastiche

Esse trecho nos traz um prolongamento da discussão travada pelo autor no artigo de 1900. Nesse artigo, o esforço principal consistia em recriar em si os sentimentos de um “mestre”, de modo a tomar conhecimento de seus próprios sentimentos. Proust não explica, no entanto, como essa recriação promove a aproximação com a experiência individual. Ainda assim, podemos deduzir que essa dinâmica funciona com base na identificação e na recusa, como se ocorresse um aproveitamento seletivo do texto lido. É possível que o leitor tome conhecimento de suas próprias convicções ao vê-las ganharem corpo, materialidade no texto, bem como é possível que ele reforce aquelas que, uma vez não as tendo desenvolvido interiormente, de forma detalhada, encontram-se aperfeiçoadas no texto. Também é possível que o leitor, ao se deparar com um pensamento pelo qual não sente afeição, reitere sua objeção justamente pela apresentação do raciocínio ser bem-acabada.

Nesse fragmento, Proust (1971) afirma que a leitura faz com que sua “voz interior” seja “disciplinada” a “seguir o ritmo” de um autor. Não se trata, ao que parece, de sobreposição, de coexistência das duas vozes: a leitura exerce uma força modificadora no inconsciente do leitor, substitutiva, de modo que sua escrita será semelhante à do texto lido. O que Proust chama de pastiche involuntário é, portanto, deixar-se escrever como outro, ou seja, comunicar-se com a voz que foi contraída, internalizada. Já o pastiche voluntário é fruto da análise do que foi “inconscientemente produzido”, ou “viva recreação” do que foi “pacientemente analisado”, e que constitui a premissa dos pastiches publicados pelo autor.

É importante observar, para Proust, que a leitura possui três características principais: (i) ela exprime uma “voz” que conjuga “visão” e “ritmo” (estilo = experiência sensível, neste caso, convertida em expressão verbal), conceitos recorrentes no vocabulário do autor; (ii) a voz autoral, conforme identificada por Proust **no texto**, é capaz de exercer uma força inconsciente e substitutiva com relação à sua própria e; (iii) a leitura é uma experiência em que o leitor torna-se capaz de comunicar o texto de um autor, de modo que ele próprio desempenha esse papel.

Compreendemos, neste capítulo, que a ideia proustiana de “visão” é construída com base nas virtudes expressivas de um autor, ou seja, na singularidade de composição por meio da qual um escrito sugere outro olhar para a realidade. Essa ideia também significa, como vimos em “*Ruskin à Notre-Dame d’Amiens*” ([1900] 1971), que há “*traits permanents*” e “*traits communs*” [traços permanentes] [traços comuns] (PROUST, 1971, p. 75) na obra de um mesmo autor. Isso quer dizer que a “visão” orienta a edificação dos diversos textos de um autor, estabelecendo as recorrências. Adotamos nas páginas anteriores essa mesma ideia desenvolvida

involuntário. [...] Nosso espírito nunca está satisfeito se não pôde fornecer uma clara análise do que tinha, de início, inconscientemente produzido, ou uma viva recreação do que ele tinha, antes de tudo, pacientemente analisado”.

por Proust, para identificar em sua própria obra traços que associaremos adiante com o conceito de “eu dividido”.

2.4.3 “Sur la lecture” [1905]: divisão do “eu” e função terapêutica da leitura

On sait que les ‘Tresors des Rois’ est une conférence sur la lecture que Ruskin donna à l’hôtel de ville de Rusholme, près Manchester, le 6 décembre 1864, pour aider à la création d’une bibliothèque à l’institut de Rusholme. Le 14 décembre, il en prononçait une seconde, ‘Des Jardins des Reines’, sur le rôle de la femme, pour aider à fonder des écoles à Ancoats. [...]. Pour nous qui ne voulons ici que discuter en elle-même, et sans nous occuper de ses origines historiques, la thèse de Ruskin, nous pouvons la résumer assez exactement par ces mots de Descartes, que ‘la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs’. Ruskin n’a peut-être pas connu cette pensée d’ailleurs un peu sèche du philosophe français, mais c’est elle en réalité qu’on retrouve partout dans sa conférence [...].

Marcel Proust, “Sur la lecture”, 1971, p. 172-73⁸¹.

2.4.3.1 A ideia ruskiniana de leitura como “amizade” e a discordância de Proust

No trecho em epígrafe podemos ler a apresentação de Proust sobre sua tradução de *Sésame et les lys* (2015). O prefácio se inicia com a narração de memórias da infância, especificamente de dias em que o autor passava com os livros. A narração em primeira pessoa nos apresenta o que acontece ao redor da leitura. É tempo de férias, o personagem espera pelo almoço lendo um livro na sala de jantar, enquanto a cozinheira, Félicie, prepara a refeição. Algumas pessoas da família foram caminhar pela direção de Méréglise, povoado localizado à oeste de Illiers. Alguns familiares fazem passagem rápida pelo texto: os pais do personagem, uma tia e o avô. Acompanhamos uma conversa sobre os pratos do almoço, a descrição das badaladas do sino da igreja durante um passeio no parque e, por fim, a descrição do quarto da

81 “Sabe-se que os “Trésors des Rois” é uma conferência sobre a leitura que Ruskin proferiu [...]. Em 14 de dezembro, pronunciou uma segunda conferência “Des Jardins des Reines” sobre o papel da mulher, para ajudar a fundar escolas em Ancoats. [...] Para nós, que pretendemos discuti-la aqui, em si mesma, sem nos ocupar de suas origens históricas, a tese de Ruskin pode ser resumida de modo bastante exato por estas palavras de Descartes, quando diz que “a leitura de todos os bons livros é como uma conversação com as pessoas mais honestas dos séculos passados e que foram seus autores”. Provavelmente Ruskin não tenha conhecido esse pensamento, aliás um pouco seco, do filósofo francês, mas é ele, na realidade, que encontramos em toda a sua conferência [...]” ([SL] PROUST, 1991, p. 25-26).

personagem nessa casa. O que podemos ver nesse trecho são reminiscências involuntárias, o prestígio das memórias de infância e a permanência e exaltação do passado. Proust caracteriza assim essa primeira parte do ensaio:

Sans doute je n'ai que trop prouvé par la longueur et le caractère du développement qui précède ce que j'avais d'abord avancé d'elles [des lectures] : que ce qu'elles laissent surtout en nous, c'est l'image des lieux et des jours où nous les avons faites. Je n'ai pas échappé à leur sortilège : voulant parler d'elles, j'ai parlé de toute autre chose que des livres parce que ce n'est pas d'eux qu'elles m'ont parlé. Mais peut-être les souvenirs qu'elles m'ont l'un après l'autre rendus en auront-ils eux-mêmes éveillé chez le lecteur et l'auront-ils peu à peu amené, tout en s'attardant dans ces chemins fleuris et détournés, à recréer dans son esprit l'acte psychologique original appelé Lecture, avec assez de force pour pouvoir suivre maintenant comme au-dedans de lui-même les quelques réflexions qu'il me reste à présenter ([SL] PROUST, 1971, p. 172)⁸².

A discordância de Proust com relação à concepção de leitura proposta por Ruskin repousa no fato de que, para o crítico, “la lecture est exactement une conversation avec des hommes beaucoup plus sages et plus intéressants que ceux que nous pouvons avoir l'occasion de connaître autour de nous” ([SL] PROUST, 1971, p. 174)⁸³. Pelo contrário, o escritor pensa que a leitura difere da conversação pela “manière dont on communique [...]” [a maneira pela qual a gente se comunica], e por nos permitir “recevoir communication d'une autre pensée, [...] tout en restant seuls” [receber a comunicação de um outro pensamento, mas permanecendo sozinho] (p. 174). A particularidade da leitura também consiste, para o autor, em nos fazer “jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement [...], [et] à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même” (p. 174)⁸⁴.

Para o autor, então, o leitor (= receptor) intercepta o texto (= mensagem) de um autor (= emissor). Como vimos, Proust discorda de que a leitura seja um diálogo, pois a afirmação de que autor e leitor entretenham uma conversa implica que a comunicação não seja unidirecional, como é o caso. O autor estabelece, no entanto, a ideia de que “la lecture est une amitié” [a leitura é uma amizade] ([SL] PROUST, 1971, p. 186), mas apenas para engendrar melhor seu argumento:

82 “Sem dúvida não fiz mais do que provar pelo tamanho e pelo caráter do desenvolvimento precedente o que eu já havia dito antes: o que as leituras da infância deixam em nós é a imagem dos lugares e dos dias em que as fizemos. Não escapei ao seu sortilégio: querendo falar delas, falei de outras coisas diferentes dos livros, porque não é deles que elas me falaram. Mas talvez as lembranças que elas me trouxeram tenham elas mesmas sido despertadas nos leitores, conduzindo-os pouco a pouco — retardando-se nesses caminhos floridos e envidados — a recriar em seu espírito o ato psicológico original chamado *Leitura*, com força suficiente para poder seguir agora como que dentro dele mesmo as reflexões que me restam a apresentar” ([SL] PROUST, 1991, p. 24-25).

83 “[...] a leitura é exatamente uma conversação com homens muito mais sábios e mais interessantes que aqueles que podemos ter a chance de conhecer a nossa volta” ([SL] PROUST, 1991, p. 27).

84 “[...] desfrutar do poder intelectual que se tem na solidão e que a conversação dissipa imediatamente, [e] a permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si mesmo” ([SL] PROUST, 1991, p. 27).

[...] du moins est une amitié sincère, et le fait qu'elle s'adresse à un mort, à un absent, lui donne quelque chose de désintéressé, de presque touchant. Comme nous ne sommes tous, nous les vivants, que des morts qui ne sont pas entrés en fonctions, toutes ces politesses, toutes ces salutations dans le vestibule que nous appelons déférence, gratitude, dévouement et où nous mêlons tant de mensonges, sont stériles et fatigantes. De plus, [...] les premières paroles que nous prononçons, les premières lettres que nous écrivons, tissent autour de nous les premiers fils d'une toile d'habitudes, d'une véritable manière d'être, dont nous ne pouvons plus nous débarrasser dans les amitiés suivantes ; sans compter que pendant ce temps-là les paroles excessives que nous avons prononcées restent comme des lettres de change que nous devons payer [...]. [...] nous ne rions de ce que dit Molière que dans la mesure exacte où nous le trouvons drôle [...]" ([SL] PROUST, 1971, p. 186-87)⁸⁵.

O fragmento acima detalha a ideia segundo a qual a comunicação em sociedade é submetida a tantas convenções que limitam a expressão do sujeito. Nesse discurso, prevalecem os códigos sociais e o valor de devoção ao outro. Isso faz com que a comunicação seja condicionada e transitiva, o oposto do que Proust defende ocorrer nos livros.

Segundo Proust, a leitura envolve leitor e texto. Neste último, está expresso um “pensamento” alheio ao do leitor, que a leitura decodifica e efetua em sua imaginação. Assim, um texto é valorizado por suas virtudes expressivas, não pela eloquência do sujeito social que foi seu autor. Dessa forma, Proust entende o autor segundo dois modos: o sujeito social, que se comunica socialmente segundo convenções de época, e o figurado, suposto no texto. O autor que chamamos figurado é aquele que, conforme veremos adiante, Proust entende como a presença virtual de um sujeito. Os traços salientes de uma obra, representativos de uma particularidade de visão, sugerem para Proust a imagem do autor.

Portanto, o autor considera que a leitura é um “miracle fécond d'une communication au sein de la solitude” ([SL] PROUST, 1971, p. 174). Além disso, para ele, esse exercício permite ao leitor “rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même” (p. 174). Não à toa, essa comunicação solitária conduz o leitor a entrar em contato consigo mesmo. Sua imaginação é estimulada a projetar aquilo que o texto incita, isto é, ela executa o texto.

Como vimos anteriormente, desde os pastiches e os textos sobre Ruskin, Proust considera que a leitura é uma “servidão voluntária” que promove uma recriação, em si mesmo, do que “sentiu um mestre”. Ela deve “nous éveiller à la vie personnelle de l'esprit” [nos despertar para a vida pessoal do espírito] ([SL] PROUST, 1971, p. 180), ao invés de “se substituer

85 “Mas ao menos [a leitura] é uma amizade sincera, e o fato de dirigir-se a um morto, um ausente, lhe dá qualquer coisa de desinteressada, quase tocante. [...] Como não somos, nós os vivos, senão mortos que ainda não entraram nas suas funções, toda essa polidez, todas essas saudações no vestíbulo que chamamos deferência, gratidão, devotamento e onde misturamos tantas mentiras, são estereis e fatigantes. Além disso, [...] as palavras que pronunciamos, as primeiras letras que escrevemos, tecem em torno de nós uma toalha de hábitos, de um verdadeiro modo de ser, do qual não podemos mais nos desembaraçar nas amizades seguintes; sem contar que durante esse tempo, as palavras excessivas que pronunciamos permanecem como letras de câmbio que devemos pagar [...]. [...] não rimos do que diz Molière a não ser na medida exata em que o achamos engraçado” ([SL] PROUST, 1991, p. 42-43).

à elle” [substituir-se a ela] (p. 180). Além disso, esse exercício interfere positivamente na vida do leitor: “Dans cet effort profond c’est notre pensée elle-même que nous mettons, avec la sienne, au jour” (PROUST, 1971, p. 140)⁸⁶. Por fim, Proust estabelece que a visão de um autor está manifesta **coerentemente em linguagem**, por meio de “traits communs dont l’assemblage compose la physionomie morale de l’artiste” (PROUST, p. 75).

Embora Proust se mantenha alinhado a esses pensamentos no ensaio de 1905, podemos perceber que sua reflexão sobre Ruskin se expande a partir do acréscimo de duas temáticas importantes: uma primeira, discutida mais brevemente, que reforça a relação de unidade entre o pensamento do artista e o estilo; e uma segunda, tratada de modo mais pormenorizado, dedicada a apontar o aspecto terapêutico da leitura.

2.4.3.2 O “eu social” e o “eu profundo”

Sobre a primeira temática, Proust faz os seguintes apontamentos:

Le langage même du livre est pur [...], rendu transparent par la pensée de l’auteur qui en a retiré tout ce qui n’était pas elle-même jusqu’à le rendre son image fidèle ; chaque phrase, au fond, ressemblant aux autres, car toutes sont dites par l’inflexion unique d’une personnalité ; de là une sorte de continuité, que les rapports de la vie et ce qu’ils mêlent à la pensée d’éléments qui lui sont étrangers excluent et qui permet très vite de suivre la ligne même de la pensée de l’auteur, les traits de sa physionomie qui se reflètent dans ce calme miroir (PROUST, 1971, p. 187)⁸⁷.

Nesse caso, o que nos parece interessante observar é a maneira pela qual Proust se refere ao autor sem, de forma alguma, levar em conta o sujeito sócio-histórico. Trata-se muito mais de uma expressão que, pela afinidade interna de seus elementos e a persistência no estabelecimento dessas relações, sugere uma unidade que Proust acredita ter origem na “inflexion unique d’une personnalité” [inflexão única de uma personalidade] ([SL] PROUST, 1971, p. 187).

Nesse ponto, destacamos que Proust já aborda a distinção fundamental entre sujeito autoral e sujeito sócio-histórico, que será desenvolvida em “Contre Sainte-Beuve” (1971), de modo a negar a validade de uma crítica literária que busca compreender a obra de um autor por sua biografia. Há de se observar, portanto, que Proust emprega as palavras “autor”, “poeta”, “artista” com o sentido

⁸⁶ “Com esse esforço profundo é nosso próprio pensamento que, juntamente à dele, colocamos em dia”.

⁸⁷ “A própria linguagem do livro é pura [...]; torna-se transparente pelo pensamento do autor que dela retirou tudo o que não era ele próprio até torná-la sua imagem fiel; cada frase, no fundo, se parece com as outras, pois todas são ditas pela mesma inflexão de uma personalidade; daí uma espécie de continuidade que as relações da vida e aquilo que elas misturam com o pensamento de elementos que lhe são estranhos excluem e que permite rapidamente seguir a própria linha do pensamento do autor, os traços de sua fisionomia que se refletem nesse espelho calmo” ([SL] PROUST, 1991, p. 43-44).

de pensamento comunicado, e “fisionomia do autor” (semelhança entre as frases e persistência de características) com o sentido de unidade do texto.

O que se pode notar a partir disso é que o autor considera, já no texto de 1905, uma distinção fundamental entre o artista enquanto sujeito de “carne” (sócio-histórico) e enquanto sujeito (autoral) criador de sua obra. Essa diferença consiste na distinção entre dois pontos de vista sobre a linguagem: o primeiro, transitivo, dialógico, voltado para o outro, convencional; e, o segundo, intransitivo, monológico, marcado pela ausência do receptor no momento de produção da mensagem. Sem traçar esquema algum, em sua interpretação sobre a leitura, Proust esmiúça os aspectos referenciais e poéticos da linguagem, de modo que a comunicação do artista *em sociedade* possui um caráter referencial e, a do artista *em processo de criação*, um caráter poético.

A distinção operada pelo autor esclarece que, aquilo que poderíamos chamar de “eu social”, situado anteriormente como o personagem em atuação na amizade, é diferente do “eu autor”⁸⁸. Portanto, essa separação é acompanhada por uma transformação na maneira como nos referimos ao “eu”. No âmbito de uma reflexão proustiana sobre o estilo, logo, sobre o “eu”, o adjetivo “social” significa, em primeiro plano, o conjunto de comportamentos de que um indivíduo se vale quando em interação social e, em segundo plano, as práticas convencionais de comunicação características desse contexto. No entanto, “artista” predica apenas a relação do autor com sua obra. Assim, a separação do eu é marcada por uma diferença de registro: um utilitário, em que fatores externos condicionam (ou apenas conservam) sua emissão, e outro independente, livre para ter a forma do que é comunicado na solidão.

Portanto, a princípio, a representação do “eu dividido” se dá pela diferença entre dois pontos de vista sobre a linguagem. Não se trata, ainda, de uma representação literária da divisão do eu, como veremos em *À la recherche du temps perdu*, mas de uma antecipação que Proust faz sobre essa ideia, que seria mais bem desenvolvida no seu romance seminal. Ainda assim, podemos pensar que, embora Proust negue a participação do sujeito social na criação artística, ele a considera como parte, de algum modo, da unidade da obra de um artista — ou seja, os traços expressivos que compõem sua fisionomia — uma espécie de resíduo de um organismo, de uma vitalidade impessoal. Essa característica é importante pois ajuda a esclarecer as alusões de Proust à “visão” do artista, aquilo que, a cada vez que se dá a ver, gera uma parte legível de texto.

O tema do “eu social” em “Sur la lecture” (1971) aborda, portanto, o aspecto da leitura segundo o qual o pensamento de um autor é a força propulsora que estabelece unidade no texto,

88 Em “Contre Sainte-Beuve” (1971), Proust elabora de maneira mais extensa sua definição de “eu autor”: “Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c’est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre coeur” ([CSB] PROUST, 1971, p. 222-3). E, em português: “Aquele eu, se desejamos tentar compreendê-lo, está no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós é que podemos atingi-lo. Nada pode dispensar-nos deste esforço de nosso coração” ([CSB] PROUST, 1988, p. 52).

e que essa organização tem, segundo Proust, o poder de suggestionar “vitalidade” e até mesmo “presença”. Já o tema do “eu artista”, que abordaremos a partir de agora, trata justamente do papel preponderante que um texto pode desempenhar na relação com o leitor, por conter o “resíduo” de um outro, permitindo que ela exerça uma “impulsion d’un autre esprit” [o estímulo de um outro espírito] ([SL] PROUST, 1971, p. 180).

2.4.4 Leitura e psicoterapia

Segundo o que afirma Proust, a leitura é capaz de introduzir o leitor na “vida espiritual” ([SL] PROUST, 1971, p. 178) sem, no entanto, constituí-la. Ele prossegue:

Il est cependant certains cas pathologiques pour ainsi dire, de dépression spirituelle, où la lecture peut devenir une sorte de discipline curative et être chargée, par des incitations répétées, de réintroduire perpétuellement un esprit paresseux dans la vie de l’esprit. Les livres jouent alors auprès de lui un rôle analogue à celui des psychothérapeutes auprès de certains neurasthéniques ([SL] PROUST, 1971, p. 178)⁸⁹.

Adrien Proust, um dos pioneiros do tratamento moral, já havia publicado seu renomado *L’Hygiène du neurasthénique* (1897). Na primeira parte de seu estudo, ele define que “a neurastenia é uma neurose, ou seja, uma doença do sistema nervoso sem lesão orgânica conhecida [...]. Ela se caracteriza por transtornos [...] na maior parte das vezes de ordem subjetiva” (PROUST, A.; BALLETT, 1897, p. 1, tradução nossa)⁹⁰.

Na obra *Isolement et Psychothérapie. Traitement de l’hystérie et de la neurasthénie* (CAMUS; PAGNIEZ, 1904), que Proust leu em 1904, o tratamento moral discutido por Adrien Proust, bem como por outros pesquisadores do período⁹¹, é retomado. Conforme aponta Bizub (2006), foi sob a tutela do Dr. Dejerine que os autores codificaram e sintetizaram os diferentes métodos de cura aplicados pelos médicos. Em “Sur la lecture” (1971), Proust parece contribuir com a sugestão de outro tratamento: a leitura.

Proust discorre sobre as patologias mentais sob influência dessas leituras — e de outras, que são citadas pelo próprio autor ao longo do ensaio. Vejamos esse texto que é bastante representativo do discurso de Proust sobre essas patologias:

89 “Há, contudo, certos casos, certos casos patológicos, por assim dizer, de depressão espiritual para os quais a leitura pode tornar-se uma espécie de disciplina curativa e se encarregar, por incitações repetidas, de reintroduzir perpetuamente um espírito preguiçoso na vida do espírito. Os livros desempenham então um papel análogo ao dos psicoterapeutas para certos neurastênicos” ([SL] PROUST, 1991, p. 33).

90 No original: “La neurasthénie est une névrose, c’est-à-dire une maladie du système nerveux sans lésion organique connue [...]. Elle s’affirme par des troubles [...] qui sont pour la plupart d’ordre subjectif” (PROUST, A.; BALLETT, 1987, p. 1).

91 Dentre os quais Paul Sollier, Alfred Binet, Pierre Janet, Ernest Mesnet e Eugène Azam.

On sait que, dans certaines affections du système nerveux, le malade, sans qu'aucun de ses organes soit lui-même atteint, est enlisé dans une sorte d'impossibilité de vouloir [...], d'où il ne peut se tirer seul, et où il finirait par dépérir, si une main puissante et secourable ne lui était tendue ([SL] PROUST, 1971, p 178)⁹².

No estudo de Adrien Proust e Gilbert Ballet (1897), o mesmo problema relacionado à fraqueza da vontade é chamado de “épuisement nerveux” [esgotamento nervoso] (PROUST, A.; BALLETT, p. 5), “dépression” [depressão] (PROUST, A; BALLETT, 1897, p. 2) e “affaiblissement durable de la force nerveuse” [enfraquecimento duradouro da força nervosa] (PROUST, A.; BALLETT, 1897, p. 2). Não à toa, Proust diz que o transtorno ocorre sem afetar os órgãos: essa observação sustém a dúvida acerca do princípio patogênico. Levando em consideração o conhecimento da época acerca dessa doença, a ausência de lesões impunha grande desafio aos médicos, que deviam tratar pacientes sem evidência fisiológica da origem dos sintomas.

Adrien Proust e Gilbert Ballet escrevem sobre isso no final da primeira parte do estudo:

Quoi qu'il en soit, on ne saurait à l'heure actuelle définir la neurasthénie par son principe pathogénique dont la notion est dépourvue de précision, ni par ses lésions, puisqu'elle n'en présente pas d'appréciable à nos moyens d'investigation, ni par sa physiologie pathologique encore fort obscure. Nous sommes donc nécessairement conduits à rechercher dans l'étude [...] des caractères cliniques [...] de la nevrose et qui sont capables d'en amener la guérison (PROUST, A.; BALLETT, p. 5)⁹³.

É possível observar que o estudo de Adrien Proust e Ballet apresenta a identificação dos traços clínicos da doença para oferecer uma opção de tratamento. Já no seu ensaio, Proust sugere que “une main puissante et secourable” [uma mão poderosa e segura] ([SL] PROUST, 1971, p. 178) seja estendida ao doente. Visto desse modo, o enfermo retratado no ensaio está em busca de um tratamento, assim como Adrien Proust e Ballet: o doente, para si mesmo, e, os médicos, para divulgação e tratamento gerais. Podemos até discernir, nos dois textos, uma empreitada comum com relação à doença: descrição de seus sintomas e proposta de tratamento. Em linhas gerais, o ensaio discute de que maneira a leitura pode ser benéfica e até mesmo terapêutica nos casos de depressão, ao passo que o estudo de Adrien Proust e Ballet propõe uma interpretação social para a origem da doença, aborda suas causas, seus sintomas e fornece-lhe um conjunto de profilaxias.

Os dois médicos negam a ideia segundo a qual a depressão seria um mal característico das gerações oriundas de povos antigos, pois essas linhagens seriam “gastas” com o tempo, e

92 “Sabe-se que, em certas afeições do sistema nervoso, o doente, sem que tenha nenhum de seus órgãos atingidos, é mergulhado numa espécie de impossibilidade de querer, [...] da qual não pode escapar sozinho e na qual acabará por perecer se uma mão poderosa e segura não lhe for estendida” ([SL] PROUST, 1991, p. 33).

93 “Em todo caso, não saberíamos neste momento definir a neurastenia por seu princípio patogênico, cuja noção é desprovida de precisão, nem por suas lesões, visto que ela não apresenta um conjunto apreciável destas para nossos meios de investigação, nem por sua fisiologia patológica ainda muito obscura. Nós somos levados, então, a pesquisar no estudo de características clínicas [...] da neurose e que são capazes de conduzir a sua cura”.

desenvolveriam, por isso, patologias novas (PROUST, A.; BALLEET, p. 8). No lugar dessa hipótese pessimista chamada de “*dégénérescence globale*” [degenerescência global] (p. 8) ou “*évolution régressive*” [evolução regressiva] (p. 8), os autores sugerem que a neurastenia seria causada pela sobrecarga do cérebro em função da sociedade moderna:

Autrefois, les classes étaient comme parquées derrière des barrières infranchissables et bien peu, hormis les forts, cherchaient à sortir du milieu où le hasard de la naissance les avait placés. Aujourd’hui les lois et les moeurs ont supprimé ces barrières, chacun s’efforce de s’élever plus haut que ses ancêtres ; la concurrence a grandi, les conflits d’intérêts et de personnes se sont multipliés dans toutes les catégories d’états ; les ambitions souvent peu justifiées se donnent libre carrière ; une foule d’individus imposent à leur cerveau un travail au-dessus de ses forces ; viennent les soucis, les revers de fortune, et le système nerveux, sous le coup d’une excitation incessante, finit par s’épuiser. Ainsi s’expliquerait la fréquence croissante de la neurasthénie à notre époque et sa prédominance dans les villes [...] où la culture intellectuelle, ainsi que le trafic commercial et industriel sont portés à leur plus haut degré d’intensité (PROUST, A.; BALLEET, p. 10-11)⁹⁴.

Como se vê, os médicos apontam como origem do problema o dinamismo social advindo do fluxo entre as classes sociais no ambiente urbano. Essa movimentação “inusitada” coloca em contato indivíduos de origens diferentes, permite que ambições reprováveis sejam realizadas e cria conflitos sem exemplo de saída. A excitação excessiva causa, assim, o esgotamento. Em seu ensaio, Proust chama essa exaustão de “*inertie de la volonté*” [inércia da vontade], que acomete o “*esprit paresseux*” [espírito preguiçoso] ([SL] PROUST, 1971, p. 178).

Não há menção à causa possivelmente excitatória que vimos ser atribuída à enfermidade pelos dois autores médicos, mas uma explicação detalhada do esmorecimento psíquico. No entanto, nesse ponto, já é possível observar que a neurastenia, isto é, a fraqueza mental, assume outra roupagem figurativa, diferente da ideia de “exaustão” que até então vinha sendo empregada pelos médicos. Notemos que, para Proust, trata-se precisamente de um estado letárgico, de inércia, em que se perde a capacidade de querer. Como solução para o problema do doente, é preciso que “*l’impulsion qu’il ne peut trouver en lui-même*” venha “*d’un médecin qui voudra pour lui, jusqu’au jour où seront peu à peu rééduqués ses divers vœux organiques*” ([SL] PROUST, 1971, p. 178-79)⁹⁵. Dito de outra maneira, é preciso que o médico consiga

94 “Outrora, as classes estavam como que contidas atrás de barreiras intransponíveis e bem poucos, exceto os fortes, buscavam sair do meio onde o acaso do nascimento tinha-os colocado. Hoje, as leis e os costumes suprimiram essas barreiras, cada um se esforça para subir mais alto que seus ancestrais; a concorrência aumentou, os conflitos de interesse e entre as pessoas se multiplicaram em todas as categorias dos estados; as ambições frequentemente pouco razoáveis permitem-se prosseguir; uma multidão de indivíduos impõem aos seus cérebros um trabalho que está acima de suas forças; as preocupações se instalam, os reverses da fortuna, e o sistema nervoso, sob o golpe de uma excitação incessante, acaba por se esgotar. Assim se explicaria a frequência crescente da neurastenia em nossa época e sua predominância nas cidades [...] onde a cultura intelectual, bem como o tráfico comercial e industrial são elevados ao seu mais alto grau de intensidade”.

95 “E uma degradação orgânica, que terminaria por tornar-se equivalente a uma doença que ele não tem, seria a consequência [*sic*] irremediável da inércia de sua vontade, se o estímulo que ele não pode encontrar em si mesmo

implantar um estímulo fisiológico no paciente, de modo que algo que venha de fora seja percebido como algo originado no corpo do próprio paciente.

De acordo com o ensaio, a urgência de intervenção se deve aos casos em que “une sorte de paresse ou de frivolité empêche de descendre spontanément dans les régions profondes de soi-même où commence la véritable vie de l’esprit” ([SL] PROUST, 1971, p. 179)⁹⁶. Assim focalizada, a inércia orgânica parece assumir outro caráter. Como se vê, o ensaio afunila o sintoma para o qual é mais urgente buscar intervenção: a perda de si mesmo. Segundo o ensaio, “sans cette intervention étrangère, ils [les esprits] vivent à la surface dans un perpétuel oubli d’eux-mêmes, dans une sorte de passivité [...]” ([SL] PROUST, 1971, p. 179)⁹⁷. Declínio da memória, esquecimento, detenção no presente, aceitação servil dos hábitos: são esses os sintomas mais mórbidos da neurastenia segundo o ensaio de Proust.

Em consonância com isso, Adrien Proust e Ballet afirmam que o “amoindrissement conscient de la personnalité” [encolhimento consciente da personalidade] (PROUST, A.; BALLETT, 1897, p. 75) é característico desse transtorno bem como o enfraquecimento da memória, pois os pacientes são “impuissants à soutenir l’effort d’attention nécessaire par la recherche du souvenir perdu” (PROUST, A.; BALLETT, 1897, p. 76). Ainda sobre a memória, os médicos afirmam que “la plupart des événements survenus postérieurement au début de leur maladie sont perçus par eux faiblement et partant mal rattachés à leur personnalité consciente” (PROUST, A.; BALLETT, 1897, p. 76)⁹⁸. Não é difícil notar que o embotamento da percepção de si, descrito no ensaio como sintoma, é equivalente à “diminuição” da personalidade abordada pelos médicos. Além disso, é surpreendente flagrar nos dois textos a ideia de que a busca por uma lembrança perdida (“la recherche du souvenir perdu”) é impedida por essa doença.

Essa referência ao amortecimento da memória como impeditivo do contato consigo mesmo nos permite perceber que, restabelecer seu funcionamento é, para Proust, uma maneira de se aproximar da cura. Diante disso, vemos que Proust começa a formular uma distinção entre “eu social” e “eu profundo”. Nesse ensaio, em especial, o “eu social”, adoecido, foi apartado

não lhe viesse de fora, de um médico que queira por ele, até o dia em que sejam pouco a pouco reeducadas suas diversas vontades orgânicas” ([SL] PROUST, 1991, p. 33).

96 “Ora, existem certos espíritos que poderiam ser comparados a esses doentes e que uma espécie de preguiça ou de frivolidade impedem de descer espontaneamente às regiões mais profundas de si mesmo onde começa a verdadeira vida do espírito” ([SL] PROUST, 1991, p. 33).

97 “[...] sem essa intervenção estrangeira, eles vivem na superfície num perpétuo esquecimento de si mesmos, numa espécie de passividade [...]” ([SL] PROUST, 1991, p. 34).

98 Tradução do trecho na íntegra: “A evocação das lembranças é defeituosa porque eles [os neurastênicos] são incapazes de manter o esforço de atenção necessário para a busca da lembrança perdida; pois a maior parte dos eventos posteriores ao início da doença são percebidos por eles de modo enfraquecido e mal relacionados a suas personalidades conscientes”.

de sua outra parte. Continua valendo a concepção estabelecida anteriormente, segundo a qual cada “eu” exerce uma força moduladora no discurso.

No entanto, o ensaio opera uma atualização na **capacidade** de cada um. O “eu social”, prisioneiro do presente, adaptável aos códigos particulares de cada interação social, condescendente com o gosto e o pensamento gerais foi separado de sua segunda parte. E essa parte, isto é, o “eu profundo”, revelou-se aquela que, sendo o oposto do “eu social”, é a que melhor representa sua identidade. Nesse sentido, por fim, a limitação às sensações imediatas e ao presente despersonaliza o eu, por apartá-lo de sua dimensão mais pessoalizada.

Por outro lado, o “eu profundo” implica o aprofundamento na memória, projeta lembranças fora da cronologia, organiza de maneira involuntária e sistematizada uma personalidade, fornecendo substrato íntimo para formular um entendimento próprio da realidade. Esse “eu” é percebido dissociadamente do exterior, pois se desvincular da percepção imediata da realidade, voltando-se para lembranças do passado, é interromper a submissão ao tempo cronológico, ao menos sensorialmente. Esse “eu”, portanto, é desdobrado em vários outros “eus”, versões de si assumidas no passado. Ele carrega consigo um tempo, uma geografia e uma sociedade. Assim, na medida do possível, lembrar é reviver a si próprio e a realidade circundante, em algum momento do passado.

Não é o que ocorre com o “eu social”. Aqui, é importante esclarecer que empregamos esse termo como um sintagma que condensa a descrição de Proust sobre a amizade, a que nos referimos anteriormente e que está no ensaio “Sur la lecture” (1971). O “eu social” exige uma atitude comunicativa subordinada ao outro. Ou seja, falar **para** ele: “ce qui diffère essentiellement entre un livre et un ami, ce n’est pas leur plus ou moins grande sagesse, mais la manière dont on communique avec eux” ([SL] PROUST, 1971, p. 174)⁹⁹. Vemos que, ao passar para o registro do outro eu, o contexto da comunicação muda: “Car nous parlons pour les autres, mais nous nous taisons pour nous-mêmes” ([SL] PROUST, 1971, p. 187).

Por meio desse trecho, entendemos melhor que o sujeito da amizade e o “eu social” desempenham a mesma função na visão de Proust, “falar para os outros”. Em seguida, a frase adversativa “**mas** nós nos calamos para nós mesmos” confere ao texto um efeito de virada de ponto de vista. O sentido de destinação expresso em “pour” é validado por dois verbos. Primeiro por “falar”, naturalmente transitivo, e que exige, portanto, um alvo, já que quem fala, fala para alguém. E, segundo, “calar-se”. Este último, especialmente, é um verbo intransitivo que dispensa complemento. No entanto, no texto de Proust, ele aparece seguido da preposição

99 “[...] a diferença essencial entre um livro e um amigo, não é a sua maior ou menor sabedoria, mas a maneira pela qual a gente se comunica com eles [...]” ([SL] PROUST, 1991, p. 27).

“para”, determinando o verbo “calar-se” ao sintagma “nós mesmos”: para falar para o outro é preciso calar-se para nós mesmos.

No primeiro segmento da frase “Car nous parlons pour les autres” ([SL] PROUST, 1971, p. 187), há uma relação implicativa entre “nous” (enunciador) e “les autres” (enunciatário). No segundo segmento, “[...] mais nous nous taisons pour nous-mêmes” ([SL] PROUST, 1971, p. 187), “calar-se” (“taisons”) refere-se à “nós mesmos” (“nous-mêmes”), porém o sentido de “silêncio” presente em calar-se resta incompleto. O fato de os verbos indicarem ações opostas parece ser atenuado pela simetria da construção, uma vez que as oposições semânticas estabelecidas no discurso aparecem neutralizadas por um paralelismo formal no texto.

Se retomarmos a frase em análise, “Car nous parlons pour les autres, mais nous nous taisons pour nous-mêmes” [pois nós falamos para os outros, mas nós nos calamos para nós mesmos] ([SL] PROUST, 1971, p. 187), vemos que o paralelismo formal é estabelecido em função da constituinte material do texto, especificamente pela justaposição de duas orações que têm o mesmo peso e a mesma extensão na frase (cerca de 30 caracteres). E, ao mesmo tempo, é reforçado pela constituinte gramatical do texto, em função da justaposição de duas orações por uma conjunção adversativa precedida de vírgula. Essa disposição “espelhada” das duas frases possibilita a retenção do sentido de destinação da preposição “pour” presente em “nous parlons pour” (verbo transitivo), e sua atualização em outro contexto verbal, “nous nous taisons pour”. Trata-se de um fenômeno em que o verbo intransitivo (*se taire*) passa a ser transitivo.

Se, antes, as partes do sujeito encontravam-se em estado fusional, após o adoecimento foram separadas em “superficial” e “profunda”. Podemos então imaginar outras oposições capazes de ilustrar as características desses “eus” cindidos: “doente”/“são”, “letárgico”/“pulsante”, “consciente”/“inconsciente” etc.

No entanto, como se vê, a problemática que mais preocupa Proust é aquela que emerge da tensão entre “esquecimento” e “memória”. O calar-se para si, que entendemos como uma comunicação consigo mesmo, encerra o sujeito nesse espaço interior em que não há, objetivamente, um outro para quem o discurso é dirigido. É nesse espaço em que as prescrições e hábitos da língua tornam-se, segundo Barthes, “uma forma sem destino” (BARTHES, 2004, p. 10), ou, em francês “une forme sans destination” (2014, p. 15), por serem uma comunicação sem destinatário.

Ocorre então que a língua se mescla ao “corpo” (“corps”) e ao “passado” (“passé”) do sujeito, dando forma à “mitologia pessoal e secreta do autor” (2004, p. 10). É nesse domínio interior que a língua é fusionada à “biologia” e ao “passado” (2004, p. 11), e nele germina-se o estilo. No ensaio, Proust comenta os casos em que “une sorte de paresse ou de frivolité empêche de descendre

spontanément dans les régions profondes de soi-même où commence la véritable vie de l'esprit" ([SL] PROUST, 1971, p. 179)¹⁰⁰.

Diante disso, vê-se que o ensaio atribuí ao decaimento orgânico, que desabilita o acesso a essa "região", o estatuto de problema. Isso ocorre porque nessa região estaria a cura para a enfermidade: as lembranças, que libertam o sujeito do tempo presente, recuperadas pela pulsação da memória. O amortecimento causado pela doença exerce uma força desagregadora, divisória com relação ao "eu". Depois de apartados, ocorre o bloqueio do contato entre eles. O amortecimento causado pela doença deve ser, então, combatido pela retomada da vitalidade.

No entanto, Proust não sugere a submissão do neurastênico a um tratamento médico, mas a uma forma de terapia "autoinferida": a leitura. Nela, o leitor interage com um texto através do qual pode entrever a figura do autor como um espectro incompleto, como um vestígio de uma identidade. Temos, claramente, um esquema básico de comunicação: destinador, texto, destinatário. Contudo, trata-se de uma comunicação que ocorre no silêncio, e interiormente ao sujeito: uma comunicação pela leitura "au sein de la solitude" [no seio da solidão] ([SL] PROUST, 1971, p. 174).

O destaque dado para os atores na representação da leitura é importante pois Proust vai lhes conferir dramaticidade. Segundo o autor, a leitura pode assumir "un rôle analogue à celui des psychothérapeutes" [um papel análogo ao dos psicoterapeutas] ([SL] PROUST, 1971, p. 178). Nesse contexto, como vimos, psicoterapia significa resumidamente "sugestão": "introduction dans l'esprit d'une croyance pratique qui se réalise elle-même" [introdução no espírito de uma crença prática que se realiza por si só] (PROUST, A.; BALLETT, 1987, p. 146). "Sugerir" com sucesso significava incutir no paciente isolado sensações, sentimentos, ideias, atos (PROUST, A.; BALLETT, p. 146). Além disso, era necessário um contexto específico, que favorecesse o sucesso do tratamento, conforme afirmam Camus e Pagniez:

L'isolement a un avantage tout à fait capital, c'est de faciliter l'usage de la psychothérapie. Isolé, le malade est entre les mains du médecin, il sent qu'il ne peut plus trouver de recours contre ses prescriptions, qu'il doit s'abandonner à lui, et si celui-ci a su gagner sa confiance le malade ne résiste pas longtemps (CAMUS; PAGNIEZ, 1904, p. 89)¹⁰¹.

De fato, não é estranho compreender o porquê de Proust associar a leitura à psicoterapia de seu tempo. Para que a cura ocorra, é preciso solidão e entrega. Como vimos, Proust concebe a leitura como uma comunicação no isolamento. Além disso, trata-se menos de compreender o

100 "[...] espécie de preguiça ou de frivolidade impedem de descer espontaneamente às regiões mais profundas de si mesmo onde começa a verdadeira vida do espírito" ([SL] PROUST, 1991, p. 33).

101 "O isolamento possui uma vantagem absolutamente capital, isto é, facilitar o uso da psicoterapia. Isolado, o doente está nas mãos do médico, ele sente que não pode mais encontrar recursos contra suas prescrições, que deve abandonar-se a ele, e se este ganhar sua confiança o doente não resiste por muito tempo".

texto do que abrigá-lo em si: “recréer en soi ce qu’a senti un maître” [recriar em si o que sentiu um mestre] (PROUST, 1971, p. 140).

Tanto Proust quanto Camus e Pagniez detêm-se na imagem das mãos do médico: “le malade est entre les mains du médecin” (CAMUS; PAGNIEZ, 1904, p. 89), e que Proust estima ao dizer que se trata de “une main puissante et sécourable” (PROUST, 1971, p. 178). Por meio da sugestão, o médico conduz o paciente subjugado pela busca de sua parte perdida. Por meio da servidão à voz do médico chega-se a si mesmo, e, por meio de si, à cura. O tema da leitura já havia sido retratado no artigo “John Ruskin”, de 1900, como uma atividade de entrega: “Aussi cette servitude volontaire est-elle le commencement de la liberté” (PROUST, 1971, p. 140). Tanto o é que, no ensaio, Proust refere-se à leitura como uma “impulsion extérieure” capaz de “réintroduire en quelque sorte de force dans la vie de l’esprit” e fazer com que os doentes “retrouvent subitement la puissance de penser par eux-mêmes et de créer” [subitamente reencontrem o poder de pensar por si mesmos e de criar] ([SL] PROUST, 1971, p. 179).

Isto é, o mal que a leitura parece sanar consiste na incapacidade de pensar profundamente sobre si e criar. Assim, não há criação sem a força que perfura as camadas de sedimento pessoal. Segundo o ensaio, essa força pode ser imputada pela leitura:

Or, cette impulsion que l’esprit paresseux ne peut trouver en lui-même et qui doit lui venir d’autrui, il est clair qu’il doit la recevoir au sein de la solitude hors de laquelle, nous l’avons vu, ne peut se produire cette activité créatrice qu’il s’agit précisément de ressusciter en lui ([SL] PROUST, 1971, p. 180)¹⁰².

Com isso, fica estabelecido que a leitura, bem como o método psicoterapêutico do final do século XIX, tem como base uma intrusão que consiga implantar uma atitude no indivíduo.

Vejam os que em *Isolement et Psychothérapie* (1904), Camus e Pagniez destacam explicação do médico e filósofo suíço, Johann Georg Zimmermann, sobre as características da neurastenia: “Vos nerfs sont-ils attaqués, votre tête est-elle prise de vertige, n’avez-vous plus la force de **penser**, de **lire**, de **écrire**, vous est-il physiquement impossible d’occuper les facultés de votre âme, dans ce cas **il faut apprendre à végéter**” (1788 *apud* CAMUS; PAGNIEZ, 1904, p. 15, grifos nossos)¹⁰³. Visto isso, compreendemos por que Proust associa a doença ao “amortecimento” de seu pensamento interior e de sua capacidade de escrever. É possível não apenas recuperar sua vontade e a impulsão necessária para se expressar. É o que afirma Bizub:

102 “Ora, este estímulo que o espírito preguiçoso não pode encontrar em si próprio e que deve vir de outrem, é claro que deve recebê-lo no seio da solidão fora da qual, como vimos, não se pode produzir esta atividade criativa que é preciso ressuscitar” ([SL] PROUST, 1991, p. 34).

103 “Seus nervos são atacados, sua cabeça é tomada por vertigens, você não tem mais força para pensar, ler, escrever, é fisicamente impossível ocupar as faculdades de sua alma, nesse caso é preciso aprender a vegetar”.

En effet, le malade est invité à **végéter** afin de reconquérir ses **véritables désirs**. Parmi ceux-ci on peut lire — entre les lignes de ce **traité de psychothérapie** — la **promesse de la Voix**, car l’un des buts avoués de la cure est clairement de **redonner la possibilité d’écrire** (BIZUB, 2006, p. 163, grifos do autor)¹⁰⁴.

Levando isso em consideração, fica claro que a ideia de leitura veiculada pelo ensaio tem como função retomar a livre movimentação do pensamento na esfera subjetiva do sujeito, a fim de permitir-lhe expressar as minúcias de sua personalidade e de sua visão do mundo: “Ce qu’il faut donc, c’est une intervention qui, tout en venant d’un autre, se produise au fond de nous-mêmes, c’est bien l’impulsion d’un autre esprit, mais reçue au sein de la solitude” ([SL] PROUST, 1971, p. 180)¹⁰⁵. Como dizíamos anteriormente, há uma dramatização dos papéis comunicativos do autor e do leitor. Autor, no ensaio, é um espectro imaginado, uma projeção humana independente do estilo. Essa projeção humana se assemelha à do médico que dirige a palavra sugestiva ao paciente servil e abatido.

Nesse contexto, o leitor é o paciente influenciado, conduzido pela voz de seu tutor rumo à área perdida (e esquecida) de sua subjetividade. A leitura, propriamente, é encarada como análoga à psicoterapia, sendo o texto a palavra de sugestão. Dessa forma, a leitura é capaz de incitar o leitor a recuperar a plasticidade de sua memória e, com isso, a profundidade do tempo vivido. Os “eus” diversos que protagonizam as lembranças oferecem, assim, uma multiplicidade de acessos à realidade, e material suficiente para dar início à criação.

Com isso, compreendemos que a leitura, segundo o ensaio, envolve a interpenetração de dois “eus” figurados: o “eu” espectral do autor, visto metaforicamente como médico, e o do leitor adoecido, que recebe a incitação. O médico-autor e a palavra sugestionada são, concretamente, o texto. Dessa forma, o leitor hospeda seu tutor, e é na esfera de sua subjetividade que a sugestão é emitida e escutada. Assim, o “eu” adoecido reencontra seu “eu perdido”, conferindo novamente unidade ao autor, dessa vez uma unidade fecunda, pois permite a criação.

2.4.5 O “eu” e o “outro” como fragmentos da composição do texto

Em “Pastiches et mélanges” (PROUST, 1971) vimos o despontar da dinâmica de concordância e oposição que Proust estabelece com os autores que ele estudou a partir de então. Essa relação ainda germinal é baseada, como observamos, no aproveitamento das ideias de um texto. Parte desse aproveitamento consiste no próprio aprendizado das ideias e da forma pela

104 “De fato, o doente é convidado a vegetar a fim de reconquistar seus verdadeiros desejos. Dentre estes, pode-se ler — nas linhas desse tratado de psicoterapia — a promessa da Voz, pois um dos objetivos admitidos pela cura é claramente reatribuir a possibilidade de escrever”.

105 “O que é preciso, portanto, é uma intervenção que, vinda de um outro, se produza no fundo de nós mesmos, é o estímulo de um outro espírito, mas recebido no seio da solidão” ([SL] PROUST, 1991, p. 34).

qual foram articuladas. No entanto, a tomada de consciência sobre o texto implica em perceber, dentre os seus elementos, quais são aqueles que provocam discordância. Dessa maneira, juntamente ao consenso, desponta uma tensão. Concordância e oposição caracterizam, assim, os textos de “Pastiches et mélanges” (1971) de modo que tanto os pastiches quanto os textos sobre Ruskin são exemplos claros do estabelecimento concreto dessa dinâmica.

É importante lembrar que, para Proust, ler um autor possibilita “prendre conscience de ce qu’on sent soi-même” [tomar consciência do que sentimos] (PROUST, 1971, p. 140). Isto é: a leitura nos incita a tomar consciência e aprimorar nosso pensamento. Nesses artigos, publicados entre os anos 1900 e 1908, a leitura é caracterizada pela intrusão e pela incitação, dinâmica que, como vimos, é central sobretudo em “Sur la lecture” (PROUST, 1971). Os pastiches, por exemplo, gravam na memória do escritor os artifícios de expressão de um autor, de modo que a lembrança inconsciente desse traçado desperta, segundo Proust, um gesto automático: o pastiche involuntário.

Já com relação a Ruskin, notamos como empréstimos feitos pelo Proust a valorização da arte, da beleza, da universalidade etc. Do estudo do autor resultam os textos críticos da seção “Mélanges” (PROUST, 1971) que são, por si só, uma reação concreta à incitação da leitura. Mas não só: como poderemos ver, há cada vez mais, nos escritos do autor, **digressões** envoltas em um tom universalista e trechos **narrativos**.

Por exemplo, o texto que abre “Mélanges” (1971), “Journées en automobile” [1907], é uma narração em primeira pessoa inspirada pelo tratamento dado às catedrais em *La Bible d’Amiens* (2015), como veremos. Segundo Yves Sandre na nota de rodapé de número 69, Proust viaja no ano de 1907 para Caen, Bayeux, Jumièges, Lisieux e Saint-Wandrille, a fim de admirar as catedrais e abadias normandas (SANDRE, 1971, p. 715).

Nessa narração, pode-se acompanhar um passeio de carro durante o qual o foco é projetado nas torres das igrejas. Involuntariamente, o movimento do carro provoca a ilusão de que são elas que se deslocam. Lembramos, então, da passagem de “Du côté de chez Swann” (1954a), na qual as torres de Combray recebem tratamento semelhante num texto escrito pelo personagem dentro do romance¹⁰⁶ retomado posteriormente em “À l’ombre des jeunes filles en fleurs” (1954b, 1988a)¹⁰⁷ e publicado por ele em “Albertine disparue” (1989b)¹⁰⁸. Portanto, a

106 Cf. Proust (1954, p. 180-82).

107 Cf. Proust (1954, p. 455).

108 Esse texto, escrito pelo personagem durante sua infância nos é apresentado em “Du côté de chez Swann” (1954a). No volume seguinte, “À l’ombre des jeunes filles en fleurs” (1954b), o pai do personagem estende o escrito para M. de Norpois, um embaixador amigo da família, que o ignora. Por fim, no sexto volume, “Albertine disparue” (cf. PROUST, 1989a, p. 148), esse texto é publicado ficcionalmente no *Le Figaro*. Além disso, Proust

leitura de Ruskin exerceu uma incitação duradoura em Proust, de modo que o olhar do autor foi muitas vezes dirigido, talvez involuntariamente, para o que foi suscitado pelas leituras.

Como vimos, Proust se refere recorrentemente à uma ideia de “pessoalidade” nos textos. Por vezes, é o conjunto de traços comuns no interior de uma obra que sugere sua “visão” artística da realidade. Assim, a leitura consiste, para o autor, na substituição de sua própria visão por aquela expressa na obra do artista. Nesse cenário, o corpo físico recebe um outro “eu psicológico”, que exerce influência na maneira como a realidade é percebida.

Levando em consideração a ideia apresentada em “Sur la lecture” (1971), podemos dizer que isso também se aplica ao corpo físico do leitor adoecido. A experiência vívida dessa substituição deixa gravada, portanto, uma coreografia invisível da criação verbal. Podemos dizer que se trata de uma memória inconsciente e imprecisa de um movimento, no entanto, estruturado. Isso, em algum momento, irrompe em um gesto criador, cujo produto contém traços de uma filiação. O “eu” artista, de maneira análoga ao “eu” terapeuta, pode exercer essa força sugestiva e incoativa, de modo a produzir, pela leitura, a irrupção involuntária de um gesto. Para o autor, o único que interessa é o gesto criador, como pudemos demonstrar até aqui.

Ao retomarmos “Journées en automobile” (1971) e “Sur la lecture” (1971), percebemos que há fragmentos de prosa narrativa em ambos. No primeiro texto, colocando de lado duas menções a Ruskin, a primeira pessoa do plural domina o texto todo (*nous* = narrador-personagem e motorista). O outro, “Sur la lecture” (1971), possui duas partes: uma narrativa, na qual se contam memórias de infância na companhia dos livros, e outra ensaística, na qual o autor desenvolve sua concepção de leitura enquanto tratamento psicoterapêutico. Desse modo, esses dois casos são exemplos de um gesto criador suscitado pela leitura.

Ao mesmo tempo, mas em uma camada mais evidente de leitura, Proust contradiz a ideia de Ruskin segundo a qual a leitura é como uma conversa, já que, para o autor do ensaio, o escritor não se expressa para o outro, isto é, não leva em conta o destinatário na elaboração da mensagem. Dessa forma, o caráter intransitivo da comunicação se manifesta formalmente no texto. Em uma camada menos evidente de leitura, o tema das catedrais e da importância da arte deixa de ser um “objeto de estudo” para ganhar estatuto literário. Isso ocorre ainda que o nome “Ruskin” esteja no texto. O que interessa em “Journées en automobile” (1971) é registrar a leveza com que parecem se mover as torres de uma catedral, vistas de um carro em movimento, processo caracterizado por filiação e dissociação: “Aussi cette servitude volontaire

publica um artigo sobre o assunto em 1912, intitulado *L'église de village*, no qual há trechos idênticos à digressão sobre as catedrais em “Combray II” (1954a).

est-elle le commencement de la liberté” [essa servidão voluntária representa o começo da liberdade] (PROUST, 1971, p. 140).

Como esperamos ter demonstrado em “Mélanges” (1971), em alguns de seus textos, o conflito entre filiação e dissociação se manifesta na dimensão formal ou genérica. Isto é, há textos narrativos, ensaísticos e comentários de apreciação crítica, portanto, uma mistura de gêneros, como indica o próprio título. O que importa demonstrar agora é que, em outros casos, como nos textos “John Ruskin” [janeiro de 1900], “Ruskin à Notre-Dame d’Amiens” [abril de 1900] e “Journées en automobile” [1907], o conflito entre filiação e dissociação se manifesta na dimensão enunciativa, na medida em que pode ser deduzido do modo como Proust, crítico de um crítico, relaciona-se intersubjetivamente com Ruskin, por meio de sua obra.

“Ruskin à Notre-Dame d’Amiens” (1971) é um artigo de apresentação e estudo de *La Bible d’Amiens* (2015). Nele, o caráter referencial (dialogico) do texto é evidenciado: Proust transcreve citações do livro de Ruskin na íntegra, anota referências bibliográficas detalhadas e recomenda a leitura de páginas auxiliares. Como já tivemos oportunidade de citar, é na nota da página 75 (cf. PROUST, 1971, p. 75) que Proust esboça a ideia segundo a qual os “traços” singulares de um artista compõem sua “fisionomia moral”. Nota-se que esse texto é predominantemente descritivo com diversas citações diretas de Ruskin, no meio das quais há a inserção pontual e tangente de um comentário de Proust. É o que se observa no trecho seguinte, em que Proust conjuga o tema das viagens de Ruskin com uma impressão pessoal acerca delas:

Les indications que les écrivains nous donnent dans leurs oeuvres sur les lieux qu’ils ont aimés sont souvent si vagues que les pèlerinages que nous y essayons gardent quelque chose d’incertain et d’hésitant et comme la peur d’avoir été illusoires (PROUST, 1971, p. 72)¹⁰⁹.

Já no artigo “John Ruskin” (1971), Proust se relaciona com as ideias desse autor de outro modo. Recorrentemente, ele apresenta **seu** ponto de vista sobre temas caros à obra ruskiniana: a leitura, a beleza da arte, a transfiguração do pensamento em estilo etc. Embora esse texto se trate de uma apresentação da obra **de Ruskin**, em ocasião de sua morte em 20 de janeiro de 1900, portanto, de um texto que estabelece centralidade na figura desse autor, em alguns momentos vê-se despontar um raciocínio **de Proust**.

Ou seja, o modo como esses temas são processados permite inferir um aproveitamento mais intenso das ideias de Ruskin. Neste caso, ocorre um procedimento de tese e síntese: cada vez que um **tema** é fixado, ganha **desenvolvimento** subsequente, já sob o ponto de vista

109 “As indicações que os escritores nos fornecem em suas obras sobre os lugares de que eles gostavam são frequentemente tão vagas que as viagens que fazemos neles guardam algo de incerto e hesitante e uma espécie de medo de terem sido ilusórias”.

proustiano. É possível, então, afirmar que, nesse texto, há uma relação mais próxima e íntima entre Proust e o universo de Ruskin, especialmente se comparado ao que vimos ocorrer no texto anterior. Vejamos o seguinte trecho do artigo, em que Proust avalia o olhar de Ruskin sobre a natureza emitindo um juízo próprio:

S'il [Ruskin] attache tant d'importance à l'aspect des choses, c'est que **seul** il révèle leur nature profonde. M. de La Sizeranne a admirablement traduit une page où Ruskin montre que les lignes maîtresses d'un arbre nous font voir quels arbres néfastes l'ont jeté de côté, quels vents l'ont tourmenté, etc. **La configuration d'une chose n'est pas seulement l'image de sa nature, c'est le mot de sa destinée et le tracé de son histoire** (PROUST, 1971, p. 112, grifos nossos)¹¹⁰.

Por fim, em “Journées en automobile” (1971), texto de narrativa em prosa, descreve-se uma viagem empreendida para conhecer as catedrais da costa normanda, inspirada pelo estudo das catedrais empreendido no artigo “Ruskin em La Bible d’Amiens” (1971). Nesse caso, referência e criação estão **atadas** na mesma camada. No texto de Proust, a relação com Ruskin pode ser depreendida pela inflexão de uma imagem cara a este último, como as catedrais:

Nous poursuivîmes notre route ; nous avons déjà quitté Caen depuis longtemps, et la ville, après nous avoir accompagnés quelques secondes, avait disparu, que, restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, **les deux clochers de Saint-Étienne et le clocher de Saint-Pierre agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées** (PROUST, 1971, p. 65, grifos nossos)¹¹¹.

Ao menos no limite dos textos que selecionamos — e, correndo algum risco, em toda a obra de Proust — o tema da filiação/dissociação assume uma variedade de configurações. Em “Ruskin à Notre-Dame d’Amiens” ([abril de 1900] 1971), é ao mesmo tempo descritivo e crítico: um raciocínio derivativo e autônomo (pontual) se destaca em meio ao registro dissertativo (recorrente). Já em “John Ruskin” ([1900] 1971): um elemento temático fixo que é deslocado da obra de Ruskin, surge justaposto a uma digressão, até que, ao final, outro elemento seja fixado e, sem seguida, outra digressão acoplada, por um procedimento de tese e síntese.

No caso de “Sur la lecture” ([1905] 1971) a composição é segmentada por uma seção narrativa em primeira pessoa anteposta à segunda parte, o ensaio acerca da visão de Proust sobre leitura. Por fim, “Journées en automobile” ([1907] 1971) é, inteiramente, uma narração em prosa, o que confere ao diálogo com Ruskin um caráter intransitivo como nos textos anteriores. A partir dessa disposição de encaixe, vemos que a interlocução é perceptível na

110 “Se ele atribui tanta importância ao aspecto das coisas, é que apenas ele revela sua natureza profunda. M de La Sizeranne traduziu admiravelmente uma página na qual Ruskin mostra que as linhas mestras de uma árvore nos fazem ver quais árvores nefastas desviaram-se dela, quais atormentaram-na, etc. A configuração de uma coisa não é somente a imagem de sua natureza, é a palavra de seu destino e o traço de sua história”.

111 “Nós perseguimos nossa rota; já havíamos deixado Caen há muito tempo, e a cidade, depois de nos ter acompanhado por alguns segundos, desaparecera. Abandonados sozinhos no horizonte, a nos ver partir, os dois sinos de Saint-Étienne e o sino de Saint-Pierre agitavam ainda em sinal de adeus seus cimos ensolarados”.

camada mais aparente do texto, e, no texto propriamente ficcional, no plano figurativo. No primeiro caso, a transferência dos temas de Ruskin atravessa uma divisória formal e, no segundo, camufla-se em transfiguração.

Se olharmos para essas diferenças entre o modo pelo qual os temas de Ruskin são aproveitados no texto de Proust, veremos que elas se distinguem em dois tipos de interlocução: direta e indireta. A interlocução direta é aparente na materialidade do texto, ou seja, está impressa na página por citações, menções a obras específicas de um autor etc.

A fim de fornecer uma explicação mais detalhada do tipo direto, consideremos o seguinte cenário. A obra de um autor contempla um conjunto de temas, dos quais um, durante a leitura, chama mais a atenção. Ao ser referenciado em um texto, a forma como esse tema foi abordado é transferida, parafraseada. Assim, a intenção de imitar faz com que não se desfigure totalmente a forma original do tratamento dado ao tema, de modo que sua autoria permaneça evidente. Digamos que isso ocupe algumas linhas, nas quais referência e apropriação possuem contornos nítidos. A distinção entre alusão e interpretação, por serem definidas a todo momento, permite apontar os locais em que as articulações ocorrem.

Nesse ponto, temos o primeiro nível de interlocução direta: o ponto de vista do autor aludido é intercalado, entreposto ao do autor que escreve o texto, mas a alusão é mais extensa que a interpretação (“Ruskin à Notre-Dame d’Amiens”). O segundo nível da interlocução direta ocorre no caso oposto, em que a interpretação é mais extensa que a alusão (“John Ruskin”). Isso gera um efeito de sentido de diálogo. Há também um caso intermediário, o da interlocução mista, caracterizada pela justaposição de partes críticas e ficcionais (“Sur la lecture”).

O caso mais complexo é o da interlocução indireta, pois ela avança um passo em direção à ficção. Como foi apontado, seus textos representativos são “Journées en automobile” ([1907] 1971), a primeira parte de “Sur la lecture” ([1905] 1971), e, como veremos adiante, “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971). Interessa lembrar agora a noção de “fisionomia do artista”, que Proust propõe em diversos textos¹¹², e que se caracteriza pelo conjunto de escolhas expressivas realizadas por um autor. O reagrupamento dessas escolhas dentro da totalidade de uma obra é o que caracteriza noções como “visão”, “fisionomia”, “pensamento”, desenvolvidas pelo autor no decorrer de sua obra. Por um lado, essas noções descrevem o estilo como a ruptura com as convenções expressivas da língua pela identidade do autor. Como diz Barthes, o estilo é a “equação [reagrupamento] entre intenção literária [escolhas] e a estrutura carnal [experiência

112 Sobre esse assunto, conferir em “Contre Sainte-Beuve” (PROUST, 1971), especificamente o artigo “Ruskin à Notre-Dame d’Amiens” (cf. PROUST, 1971, p. 69-105), a entrevista (cf. PROUST, 1971, p. 557-59) e o ensaio “Sur la lecture” (cf. PROUST, 1971, p. 160-194).

prévia] do autor” (BARTHES, 2004, p. 11), ou, em francês “équation entre l’intention littéraire et la structure charnelle de l’auteur” (BARTHES, 2014, p. 17).

Ou seja, essas noções não se referem ao escritor enquanto sujeito ontológico, social, mas sim a instância autoral, ou seja, à corporificação de uma identidade pelo uso da língua. Para Proust, assim, existe uma simbiose entre expressão e autor, no sentido de que um texto simboliza o pensamento e a visão de um autor. Percebe-se, desse modo, uma valorização daquilo que é identitário, particular, único. A isso opõe-se a maneira convencional e prescritiva da expressão, que vimos na diferenciação feita por Proust entre a comunicação social (amizade) e a comunicação consigo mesmo (leitura, criação).

O caráter transitivo e impessoal da interação em sociedade, para Proust, contrasta com o caráter intransitivo e pessoal da criação verbal. A primeira expressão é horizontal e automática no sentido de que locutor e interlocutor estão em pé de igualdade, limitados por um contexto comunicativo que modaliza a expressão e, a segunda, vertical e forjada, no sentido de que a ausência de interlocutor permite que a expressão ocorra de modo mais livre. É justamente a capacidade que tem a língua, isto é, estabilizar uma identidade por meio de recorrências de formas da expressão, que permite o efeito de intrusão do outro emergir durante a leitura, de modo que essa percepção emprestada (os mecanismos formais pelos quais se articula a representação da realidade) substitua, segundo Proust, a do leitor.

Tendo em mente essas conclusões, percebe-se que, segundo o raciocínio traçado por Proust, a expressão verbal manifesta uma identidade. Na língua, um “eu” existe por meio de outra corporeidade. Para Proust, o texto guarda uma propriedade orgânica, vital, do autor. Há uma coexistência entre forma e vida, segundo o tratamento que o autor dá a esse assunto. Nessa lógica, o texto é uma metonímia do corpo do autor. É por isso que Proust descreve a leitura como o ato de “recriar em si o que sentiu um mestre” (PROUST, 1971, p. 140).

Embora a dimensão figurativa desse trecho induza por si só ao ponto de vista mencionado, é na dimensão gramatical que ele pode ser apreendido de forma mais estruturada. No segmento “recriar em si”, o verbo indica a ação de projetar mais uma vez, e de modo diferente, a leitura. Já o segmento “o que sentiu um mestre” equivale a “texto”, na medida em que um conjunto de sensações (“o que sentiu”) se materializa em linguagem. Portanto, parece-nos não ser possível encarar as noções de “visão”, “fisionomia” e “pensamento” como conceitos formulados no interior de uma lógica perfeitamente estruturada, como se Proust assumisse uma visada epistemológica, ou mesmo científica, para tratar de ideias relacionadas ao estilo. Trata-se menos de uma abordagem teórica do estilo e da leitura e mais de uma representação conduzida por meio de uma abordagem literária, artística.

Em “o que sentiu um mestre”, “o que” tem uma função referencial, na medida em que retoma um conjunto de sensações, como dizíamos. Esse conjunto de sensações é um dado anterior, prévio, como indica o tempo verbal. O pretérito perfeito (“o que sentiu”/“ce qu’a senti”), além da anterioridade, avigora o efeito conclusivo da primeira parte do segmento, ao aspectualizar a ação de modo terminativo, encerrando-a em um tempo passado. Sob esse regime de temporalidade e aspectualização, “escrever”, para o leitor, é “ter escrito”: ação imediatamente tornada coisa.

Há, portanto, um distanciamento entre sujeito e texto, mimetizada na forma da língua: o sintagma “um mestre” está afastado de “o que sentiu”, assim como o sujeito social do autor está fora do texto. Seu agir é um movimento exterior que se transforma, no texto, em um movimento interior (sentir / sentiu). Assim, tem-se uma representação de “texto” que consiste em uma relação de sentido instável entre sujeito e objeto — de cuja fusão resulta o autor coisificado. Essa homologação da qual o autor emerge como um “estado de coisas” se justifica na própria morfologia do verbo.

Nesse sentido, em português, a desinência –iu (em francês: –i) nos leva a duas constatações. Indica uma ação concluída, englobada, e faz uma alusão fragmentária ao autor, ao outro. Isso, porque, “um mestre” está pressuposto em –iu, pois essa é a desinência empregada para a terceira pessoa do singular (ele = mestre). Acontece então que o autor de fora, sujeito social, resta na periferia da frase (no final). Dentro do texto, no verbo, ele se manifesta de maneira segmentada, dividida segundo a própria morfologia verbal.

Fica evidente, portanto, um “eu” que se divide no texto em partes simbólicas. Como vimos, o conjunto de traços indicativos dessa presença constitui o “estilo”, o “pensamento”, a “visão” de um autor. Proust sintetiza essas ideias por meio de um léxico analítico bastante sucinto: “qualité de la vision, [...] révélation” [qualidade da visão, {...} revelação] (PROUST, 1971, p. 559), “inflexion unique d’une personnalité” [inflexão única de uma personalidade], “continuité” [continuidade] (p. 187), “traits permanents du caractère” [traços permanentes do caráter], “caractéristiques” [características], “[traits] essentiels” [traços essenciais] (p. 75), “traits singuliers” [traços singulares], “traits essentiels du génie” [traços essenciais do gênio] (p. 76).

A partir disso, vê-se que as palavras, para além de um processo de tradução da vida, indicam a redução desta última aos signos que a simbolizam. Para Proust, há correspondência entre percepção da realidade e representação dessa percepção. A carnalidade do autor confere à sua expressão uma unidade figurativa própria: é a ela que Proust se refere ao empregar palavras como “traços singulares” e “continuidade”. Nesse aspecto, a transformação do personagem em narrador, ao final de “Le temps retrouvé” (PROUST, 1989a), momento no qual

a decisão de escrever remete ao primeiro volume já escrito, é um exemplo cabal: como o corpo, o romance também está fechado em si.

A densidade de presença de uma identidade depende, como distinguimos a partir de “Sur la lecture” (PROUST, 1971), do contexto de comunicação. De um lado, a interlocução tem como um produto uma expressão convencional. De outro, o diálogo consigo dá origem a um registro particular. O “eu social”, até esse momento, é aquele que maneja o discurso utilitário, pois seu objetivo está fora do texto. No caso do “eu profundo”, a comunicação não tem finalidade utilitária, pois ela não se dirige a um interlocutor e, por isso, não leva essa presença em conta durante a elaboração da mensagem. Ele produz uma expressão avessa às convenções (ao geral, ao outro), um discurso norteado por particularidades. Ou seja, um conjunto figurativo no qual toda alusão ao exterior, ao real, é expressa por meio de uma construção simbólica que aponta para o interior do texto.

Assim, ao que tudo indica, se o “eu” se expressa no texto por traços, características, recorrências, ele está compreendido no estilo. Sua presença se dá pelo estilhaço, pelo fragmento: o “eu” está dividido nos componentes da língua. Essa noção, já desenvolvida por Proust em “Sur la lecture” (1971), propõe que o “eu profundo” está pulverizado nas formas da língua, de modo que, durante o processo de criação, é essa parte interior do ser a responsável por, simultaneamente, selecionar uma forma e alocar-se nela ao longo de todo o processo de composição do texto. Isto é, a estrutura do “eu profundo” ganha elaboração simbólica.

Esse sistema criado comporta diversas relações entre indivíduo e realidade em uma representação fechada, de forma que até o diálogo entre personagens é uma construção figurada das interações sociais¹¹³. Nesse caso, percebe-se que a mensagem não mira o exterior, o receptor, o leitor. Ocorre a apropriação simbólica do real, isto é, o que se representa é o exterior conforme projetado no domínio da interioridade, da memória.

Por outro lado, a comunicação com o outro está condicionada a levar outro sujeito em conta durante a elaboração da mensagem, resultando em uma espécie de endereçamento que afunila e especifica a mensagem. Em primeiro lugar, o interesse por se comunicar com o outro

113 “[Mme Verdurin] — Voici Mme de Crécy qui a quelque chose à te demander. Elle désirerait te présenter un de ses amis, M. Swann. Qu’en dis-tu ? / [M. Verdurin] — Mais voyons, est-ce qu’on peut refuser quelque chose à une petite perfection comme ça ? Taisez-vous, on ne vous demande pas votre avis, je vous dis que vous êtes une perfection. / [Odette] — Puisque vous le voulez, répondit Odette sur un ton de marivaudage, et elle ajouta : vous savez que je suis pas *fishing for compliments* ([CS] PROUST, 1978, p. 191). Em português: “[Sra. Verdurin] — A senhora de Crécy tem um pedido a fazer-te. Desejava apresentar-te um de seus amigos, o senhor Swann. Que dizes? / [Sr. Verdurin] — Ora essa! Poderia recusar-se alguma coisa a uma preciosidade dessas? Cale-se, ninguém está pedindo a sua opinião, afirmo que você é uma preciosidade. / [Odette] — Já que assim querem... — respondeu Odette, em um tom afetado, e acrescentou — Bem sabem que não ando *fishing for compliments*” ([CS] PROUST, 2015, p. 141).

delimita o escopo da mensagem e, em segundo, promove a adequação do registro, com fins de clareza. Nesse ponto, é possível afirmar que as possibilidades de transfiguração da individualidade em estilo serão menores à medida que se está em um contexto comunicativo imediato. Isso, porque, o “eu social” adota o registro coletivo, de uso de todos, de modo que nele predomina a função referencial, orientada para fora.

Vai nessa toada o raciocínio de Jean Milly acerca do mesmo fenômeno: “Tout au long de sa carrière, Proust a répété que ces deux modes de l’expression [la conversation et l’écriture] sont plus que deux niveaux distincts du langage, mais correspondent à deux moi différents, le moi social et le moi profond” (MILLY, 1983, p. 39)¹¹⁴. Por outro lado, a comunicação solitária, própria ao “eu profundo”, ocorre, segundo o autor, durante a leitura, entre um morto, um ausente, um outro espírito, e o leitor: “[...] la lecture est une amitié. Mais du moins c’est une amitié sincère, et le fait qu’elle s’adresse à un mort, à un absent, lui donne quelque chose de désintéressé, de presque touchant” ([SL] PROUST, 1971, p. 186)¹¹⁵.

Vê-se, então, que a escolha das palavras aponta para uma representação figurada de escritor, que não corresponde apenas ao autor, à instância autoral, cuja narrativa de vida foi encerrada em sua obra quando morreu. Ao contrário, ela corresponde a uma personagem “fantasmagórica”, habitando *in absentia* as entrelinhas do texto.

Como se nota no ensaio, essa personagem realiza uma intervenção terapêutica no leitor: “c’est une intervention qui, tout en venant d’un autre, se produise au fond de nous-mêmes” ([SL] PROUST, [1905] 1971, p. 180)¹¹⁶. Figurativamente, há, então, dois “eus” por trás do texto: um “eu” dividido que consiste na presença autoral compartimentada em traços de estilo, que simboliza o autor e, por fim, o “eu” leitor, também dividido em “eu” doente e sua parte sã, profunda, inacessível. A referência a essa dimensão que está “submersa” no sujeito fica mais evidente quando Proust escreve que a leitura possui “chaves mágicas” que abrem para nós “o fundo de nós mesmos”, exercendo um papel “salutar” (p. 180). É preciso descer a essas “regiões profundas de si mesmo onde começa a verdadeira vida do espírito” (p. 179).

Sob a visão do autor, o leitor do ensaio está dividido em uma parte “doente” e outra “sã”. Ainda sob esse ponto de vista, a leitura exerce um benefício terapêutico que pode ressuscitar a “atividade criadora” nas “regiões profundas” do sujeito. Essa ideia já estava

114 “Ao longo de toda sua carreira, Proust repetiu que esses dois modos de expressão [conversa e escrita] são mais que dois níveis distintos da linguagem, mas correspondem a dois “eus” diferentes, o eu social e o eu profundo”.

115 “Mas ao menos [a leitura] é uma amizade sincera, e o fato de dirigir-se a um morto, um ausente, lhe dá qualquer coisa de desinteressada, quase tocante” ([SL] PROUST, 1991, p. 42-43).

116 “[...] é uma intervenção que, vinda de um outro, se produza no fundo de nós mesmos [...]” ([SL] PROUST, 1991, p. 34).

presente em um trecho de “John Ruskin” ([1900] 1971): “notre **sens critique aussi bien que les autres** sont accrues” [nosso senso crítico, bem como os outros sentidos foram aumentados] (PROUST, 1971, p. 140). Assim, razão (“sens critique”) e corpo (“les autres [sens]”) são afetados pela incitação da leitura, de modo que a cura pode despertar o ímpeto criador. Tudo se passa como se Proust representasse, em “Sur la lecture” (1971), um leitor que perdeu a capacidade de pensar por si mesmo, cujo corpo doente bloqueia o acesso às suas regiões profundas.

Até esse ponto, o que fizemos foi identificar os atores fragmentados que compõe a prática de leitura conforme proposta por Proust. Ao longo desse percurso, vimos que a camada profunda do sujeito adoecido, inacessível a sua razão, é o que guarda a “verdadeira vida”. Para que essa questão seja esgotada, resta ainda discutir em “Contre Sainte-Beuve” (1971) o tratamento dado por Proust ao que ele chama de “região profunda”, a fim de analisar outra configuração do “eu dividido”. Passemos então a essa tarefa.

2.5 “Contre Sainte-Beuve” [1909]

Esse texto é de difícil definição. Levando em conta suas partes, ele pode ser considerado texto ensaístico, de crítica literária, de crítica epistemológica (ao método de Sainte-Beuve) e de diálogo em prosa narrativa entre um personagem e sua mãe. Desde 1908, Proust planejava escrever um estudo sobre Sainte-Beuve, mas é apenas em 1909 que isso acontece (CLARAC, 1971, p. 822). No entanto, o texto é deixado inacabado no final de 1909 e nunca mais é retomado. O ensaio está dividido nas seguintes partes: “Projets de préface”, “La méthode de Sainte-Beuve”, “Gérard de Nerval”, “Sainte-Beuve et Baudelaire”, “Saint-Beuve et Balzac”, “À ajouter à Flaubert” e “Notes sur la littérature et la critique”. Nesse texto, Proust desenvolve temas já abordados antes, como estilo, adoecimento e divisão do eu, noções que discutiremos mais detalhadamente a seguir, a partir do tratamento dado por Proust a esses temas.

Proust desenvolve a ideia de estilo ao longo de todo o texto, exceto no primeiro capítulo, em que predomina a narração (assunção de um estilo). O estilo é mencionado diretamente, seja por meio de digressões que expandem o pensamento de Proust acerca do assunto ou como ferramenta de análise literária. Em “Sur la lecture” ([1905] 1971) Proust já havia desenvolvido a ideia de que contextos de comunicação diferentes (conversa/leitura) produzem mensagens com traços de estilo mais ou menos convencionais. Em “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971), Proust acrescenta que todo o contexto comunicativo em que o autor, enquanto sujeito social, esteve inserido, não contribui em nada para o entendimento de sua obra. Nem mesmo o diálogo travado na solidão e na intimidade possui o valor da comunicação consigo próprio:

Ce qu'on donne à l'intimité [...] et à ces productions destinées à l'intimité [...] ne sont guère que de la conversation écrite, c'est l'œuvre d'un soi bien plus

extérieur, non pas du moi profond, qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel [...] ([CSB] PROUST, 1971, p. 224).

Nesse trecho, Proust elabora com mais detalhes sua concepção de “eu dividido”. Por exemplo, a troca de cartas não deixa de ser uma “communication au sein de la solitude” [comunicação no seio da solidão] ([SL] PROUST, 1971, p. 174), mas, ainda assim, não passa de uma “conversation écrite” [conversa escrita] ([CSB] PROUST, 1971, p. 224). Em uma correspondência, o “eu” que enuncia é, ainda, o “eu social”, de modo que a intenção de clareza gera, da mesma maneira, uma mensagem condicionada, normalizada. Como diz Proust, esse “eu” que enuncia é “exterior”.

Em oposição, delineia-se o que o autor chama de “eu profundo”. De acordo com o fragmento citado anteriormente, o “eu social” não é o que troca palavras (“le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres” [o eu que esperava enquanto se estava com os outros]), mas aquele que as usa para si: “Ce qu'on donne au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, c'est bien l'oeuvre de soi...” ([CSB] PROUST, 1971, p. 224)¹¹⁷.

Daí a frase tantas vezes mencionada pela crítica: “un livre est un produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices” ([CSB] PROUST, 1971, p. 221-22)¹¹⁸. Em outro trecho, Proust nomeia o “eu profundo” “le moi de l'écrivain” [o eu do escritor] e “le moi véritable du poète” [o verdadeiro eu do poeta] (p. 225). Trata-se, portanto, de uma definição específica, voltada para os escritores. A comunicação desse “eu” profundo, específico, é orientada por uma seletividade relativa à língua. O produto dessa criação é representado como “un tout vivant” [um todo vivo] (p. 295) e, em outra passagem, como “formes d'une planète” [formas de um planeta] (p. 253) que somente os autores poderiam criar e onde apenas eles “habitam”.

A partir da passagem em que Proust trata desse “todo vivo” podemos retomar a discussão sobre estilo: “Un ouvrage est encore pour moi un tout vivant, avec qui je fais connaissance dès la première ligne, que j'écoute avec déférence, à qui je donne raison tant que je suis avec lui, sans choisir et sans discuter” ([CSB] PROUST, 1971, p. 295)¹¹⁹. Lembremos da “servitude volontaire” [servidão voluntária] (PROUST, 1971, p. 140), do artigo “John Ruskin”

117 “[...] aquilo que se dá ao público é aquilo que se escreve só, por si mesmo, é bem a obra de si mesmo...” ([CSB] PROUST, 1988, p. 54).

118 “[...] um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios” ([CSB] PROUST, 1988, p. 51-52).

119 “Uma obra é ainda para mim um todo vivo, com a qual entro em conhecimento desde a primeira linha, que ouço com deferência, a quem dou razão enquanto estiver com ela, sem escolher e sem discutir ([CSB] PROUST, 1988, p. 131-32).

([1900] 1971), no qual o autor caracteriza a leitura de maneira similar a esse trecho que lemos. Esse conjunto orgânico remete aos “traits permanents du caractère” [traços permanentes do caráter], componentes espalhados em diversos livros que dão forma à “physionomie morale de l’artiste” [fisionomia moral do artista] (PROUST, 1971, p. 75).

Ao escrever sobre a produção de autores como, por exemplo, Chateaubriand, Racine, Tolstoï e outros, Proust fala sobre os “cantos contraditórios” de obras tão grandes e retoma o soneto “Correspondances” [1857] de Baudelaire, para dizer que em obras como essas existe “une ténébreuse et profonde unité” [uma tenebrosa e profunda unidade] (BAUDELAIRE *apud* [CSB] PROUST, 1971, p. 262), trecho retirado do poema de Baudelaire. Em outra passagem, o escritor retoma a ideia de que o estilo ultrapassa as fronteiras de um livro para irradiar-se por toda a obra: “ce bloc dont on ne peut rien distraire [l’ouvrage], cette réalité donnée, j’en ai un peu étendu les bornes, ce n’est plus pour moi un seul livre, c’est l’oeuvre d’un auteur. Je ne sais pas voir entre ses différents ouvrages de bien grandes différences” ([CSB] PROUST, 1971, p. 196)¹²⁰. Novamente, para Proust, estilo representa unidade, especificação, autoria. Mas, há uma diferença, pois o escritor afirma claramente “estender os limites” e “não saber ver” diferenças significativas entre os livros de um escritor.

Não interessa travar aqui uma discussão sobre o grau de semelhança entre os livros de um autor, nem estudar o significado de “bien grandes différences” [grandes diferenças] ([CSB] PROUST, 1971, p. 196). Importa perceber que, desde “Sur la lecture” ([1905] 1971), tanto “texto” quanto “estilo” recebem um revestimento figurativo de dinamismo, sendo responsável pela inflexão do outro na linguagem. Esse texto poderia ser caracterizado em uma única frase: “une intervention [...] venant d’un autre” [uma intervenção vinda do outro] ([SL] PROUST, 1971, p. 180).

No trecho acima, de “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971), pode-se constatar que o entendimento do autor sobre o estilo tende a legitimar aquilo que é unificador, ou seja, construtor de identidade. Com relação a isso, Proust diz que os “éléments irréductibles, réfractaires à la pensée” [elementos irredutíveis, refratários ao pensamento] ([SL] PROUST, 1971, p. 187) tem origem no egoísmo. Ele também afirma que “éléments étrangers” [elementos estranhos] ([SL] PROUST, 1971,

120 “[...] esse bloco do qual nada pode se separar, essa realidade dada, de cujos limites pouco entendo, não é para mim apenas um livro, é a obra de um autor. Não consigo ver entre suas diversas obras grandes diferenças” ([CSB] PROUST, 1988, p. 132). A tradução do fragmento “j’en ai un peu étendu les bornes” como “de cujos limites pouco entendo” nos parece, no mínimo, inusitada. Levando em conta que “étendre” significa “estender”, “extrapolar”, é difícil imaginar como o tradutor depreendeu disso “incompreensão”. Pelo contrário, a ideia de “extrapolar os limites” reforça o raciocínio desenvolvido nesse texto, segundo o qual a leitura de um livro (da parte) seria de alguma forma a leitura da obra (do todo). Isto é, ocorreria uma reconfiguração do sentido de fronteira entre parte e todo. Nesse caso, a tradução que nos parece preservar esse sentido seria esta: “esse bloco do qual nada se pode separar, essa realidade dada **cujos limites estendi um pouco**, não é para mim apenas um livro, é a de um autor. Não consigo ver entre suas diversas obras grandes diferenças” ([CSB] PROUST, 1988, p. 196, tradução nossa).

p. 187) são excluídos da representação do pensamento de um autor, para que este último se reflita em um “calme miroir” [calmo espelho] ([SL] PROUST, 1971, p. 187).

O comentário de Proust sobre o estilo de Balzac vai nessa direção: “Balzac se sert de toutes les idées qui lui viennent à l’esprit et ne cherche pas à les faire entrer, dissoutes, dans un style où elles s’harmoniseraient et suggéreraient ce qu’il veut dire” ([CSB] PROUST, 1971, p. 296-97)¹²¹. Ou seja, o que é refratário não é forçado por Balzac a harmonizar com o resto do conjunto¹²². Em seguida, o autor aponta que Balzac compõe frequentemente por justaposição, técnica que contrasta com os unificadores “faire entrer” [fazer entrar] e “dissoutes” [dissolvidas]. Proust primeiro escreve o que Balzac não faz, e, em seguida, o que ele, Proust, faz.

Conforme foi visto, Proust se vale da configuração da obra de um autor para desenvolver suas próprias ideias acerca do que leu, por vezes relegando digressões que expandem muito além do limite do que foi lido. Esse é um dos casos: ao escrever sobre o que **Balzac** não faz, Proust descobre o que **ele** deve fazer. Uma frase negativa é, assim, recoberta por um sentido de afirmação. Nesse ponto, fica evidente o caráter dialético dos textos de Proust, já que no engendramento de uma negação há uma trama afirmativa. Não à toa, ao final do parágrafo Proust menciona a justaposição, aspecto do estilo de Balzac, aquilo que é objetivo em sua análise, ocupando, no entanto, lugar secundário na frase do autor.

As escolhas lexicais feitas por Proust na frase sobre Balzac delimitam ainda mais sua ideia acerca de estilo (“pensamento” e “visão”). O estranhamento do autor reside no fato que Balzac não “dissolve” as ideias para expressar seu pensamento de forma harmônica. “Ideias”, no plural, manifesta o sentido de “unidades do pensamento”. Proust sinaliza que essas “ideias” são justapostas, ao invés de comporem um todo harmônico, um “pensamento”, uma “visão”, que possuem um sentido de unidade mais homogêneo.

Essa insistência na organicidade da expressão é retomada no capítulo sobre Flaubert, em que Proust escreve sobre a “révolution de vision, de représentation du monde qui découle — ou est exprimée — par sa syntaxe [...]” ([CSB] PROUST, 1971, p. 299)¹²³. Nesse trecho de Proust “vision” [visão] equivale a “représentation du monde” [representação do mundo]. Logo

121 “Balzac se serve de todas as idéias [sic] que lhe vêm ao espírito e não procura fazê-las entrar, dissolvidas, num estilo em que elas se harmonizariam e sugeririam aquilo que ele quer dizer” ([CSB] PROUST, 1988, p. 133).

122 Seguindo esse raciocínio, Proust chega a dizer: “Le style est tellement la marque de la transformation que la pensée de l’écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n’y a pas à proprement parler de style” ([CSB] PROUST, 1971, p. 268). Em português: “O estilo é de tal forma a marca da transformação a que o pensamento do escritor submete a realidade que, em Balzac, não há como falar propriamente em estilo” ([CSB] PROUST, 1988, p. 103).

123 “[...] a revolução da visão, da representação do mundo que resulta ou é exprimida de sua sintaxe” ([CSB] PROUST, 1988, p. 135).

em seguida, o verbo “découle” [resulta], referente à “vision” e “représentation” [representação], acopla o significado de “emanar”, “desdobrar-se naturalmente”.

A locução “est exprimée”, entre travessões, corresponde a “manifestar-se por”. Essa locução, modalizada pela voz passiva (“la voix passive”), guarda um sentido de imanência: o particípio passado, especificamente, chama a atenção para o acabamento do processo (foi expresso) e a voz passiva para o modo como os significados dependem da forma (está expresso por). No caso de “découler” ocorre o oposto, pois o verbo estabelece que a “visão” e a “representação do mundo” emanam do texto, nascem naturalmente da “sintaxe”. Trata-se de uma contradição que não cabe em uma análise com rigor metodológico, o que não é, absolutamente, o caso para o autor. A representação “est exprimée” destaca a arquitetura da sintaxe responsável por comunicar a “visão” (relação causal) e “découle” destaca a prevalência da “visão” sobre a forma (relação parcialmente causal).

Por meio dessa análise, verifica-se que a “visão” corresponde e não corresponde ao estilo. Proust já dizia na entrevista de 1913 ao *Le temps*: “Le style [...] n’est même pas une question de technique, c’est [...] une qualité de la vision, la révélation de l’univers particulier que chacun de nous voit” (PROUST, 1971, p. 559)¹²⁴. Como se vê, na concepção de Proust, é impossível dissociar estilo de técnica.

No entanto, se nos atermos mais detidamente a alguns trechos, veremos que é o que o autor parece buscar. A locução “est exprimée” estabelece que a forma prevalece, pois é a origem, a causa do significado, ela o contém (relação de englobamento), ao passo que “découle” aponta para uma desconexão entre a “visão” e os componentes concretos pelos quais foi expressa (a “visão” não dependeria totalmente da forma).

Há ainda um sentido de desprendimento contido no verbo “découler” que libera a “visão” de sua origem direta, um conjunto limitado de palavras. Esse afrouxamento da relação entre “technique” [técnica] e o “pensée” [pensamento] de um autor, confere, segundo Proust, mais veracidade a um modo específico de interpretação. Isto é: que o aglomerado de signos que forma a concretude da expressão dá origem a uma representação substancial do mundo conforme percebido pelo autor, como efeito de constantes internas. Essa substancialidade provém do fato de que as palavras são escolhidas por suas afinidades com a essência do pensamento ([SL] PROUST, 1971, p. 188)¹²⁵.

124 “O estilo [...] não é sequer uma questão de técnica, é [...] uma qualidade da visão, a revelação do universo particular que cada um de nós vê, e que não veem os outros” ([CS] PROUST, 2018, p. 512).

125 No original: “[...] si les mots sont choisis, non par notre pensée selon les affinités de son essence, mais par notre désir de nous peindre, il [Gautier] représente ce désir et ne nous représente pas” ([SL] PROUST, 1971, p. 188).

Trata-se de um fenômeno discursivo de interdependência do conteúdo com relação à forma¹²⁶ que, ora ou outra, é atenuado. Como pode-se ver em outra passagem de “Contre Sainte-Beuve” (1971), em que a comunicação não se restringe apenas à dimensão da palavra, tornando também um elemento produtor de sentido os “espaços” entre as palavras, as entrelinhas: “Seulement ce n’est pas **dans** les mots, ce n’est pas exprimé, c’est **tout mêlé entre** les mots, comme la brume d’un matin de Chantilly” ([CSB] PROUST, 1971, p. 242, grifos nossos)¹²⁷.

Proust também chama essa mensagem invisível de “atmosphère” [atmosfera] ([CSB] PROUST, 1971, p. 242). Trata-se de um código imaterial e, no entanto, legível. Ele envolve os significados em uma atmosfera, de modo que se institui uma outra camada de leitura. A “visão” é constituída por essa comunicação invisível que perpassa os signos combinada à comunicação visível composta por eles. No último capítulo de “Contre Sainte-Beuve” (1971), “Notes sur la littérature et la critique”, Proust compara a particularidade de um autor ao posicionamento de uma nota de música: “Et ainsi la gamme des écrivains originaux se poursuit, chacun faisant entendre une note aussi belle qui cependant, par un intervalle imperceptible, est irréductiblement différente de celle qui la précède et de celle qui la suit” ([CSB] PROUST, 1971, p. 306)¹²⁸. A nota de música representa a forma invisível que comunica, e cuja diferença com relação às outras é, nas palavras de Proust, um “intervalo imperceptível”.

Nesse sentido, “Les nuages” ([1885] 1971), texto que Proust escreveu em ocasião de uma atividade escolar, é exemplar. Nessa narrativa, “nuvens” contém o sentido de “suporte” sobre o qual é possível criar, na medida em que é a forma da “nuvem” que conduz a imaginação. Essa relação é retomada pelo autor em “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971), quando trata dos versos que restam da vida de um escritor: “Le poète a déjà fui, mais derrière les nuages on aperçoit encore son reflet” ([CSB] PROUST, 1971, p. 250)¹²⁹. É possível notar que entre “nuages” [nuvens] (p. 250) e “vers” [versos] (p. 249) se estabelece uma relação de paralelismo semântico, ou mesmo de equivalência. Essa configuração remete àquilo que Proust, ainda menino, chamou

126 Algumas teorias textuais e discursivas de inspiração linguística tratam, já há algum tempo, desse fenômeno de correspondência e interdependência entre forma e conteúdo por meio do conceito de semissimbolismo. Para Barros, o semissimbolismo ocorre quando certa categoria da expressão (por exemplo, em termos de sintaxe, ordem direta vs. ordem indireta) se correlaciona com uma categoria do conteúdo. Em casos como esse, essa relação deixa de ser “convencional ou imotivada, pois os traços da expressão além de concretizarem os temas [...] instituem uma nova perspectiva de visão e de entendimento do mundo” (BARROS, 2003, p. 89).

127 “Só que isso não está nas palavras, não está expresso, está misturado entre as palavras, como a bruma numa manhã de Chantilly” ([CSB] PROUST, 1988, p. 72).

128 “E assim a gama dos escritores originais se persegue, cada qual emitindo uma nota igualmente bela que, contudo, por um intervalo imperceptível, é irredutivelmente diferente daquela que a precede e daquela que a segue” ([CSB] PROUST, 1988, p. 142).

129 “O poeta já se foi, mas atrás das nuvens percebe-se ainda seu reflexo” ([CSB] PROUST, 1988, p. 80).

em um de seus primeiros textos de “espectacle grandiose” [espetáculo grandioso] (PROUST, 1971, p. 328), cena que o personagem de “Les nuages” (1971) “a crée” [criou] (PROUST, 1971, p. 328) sobre as nuvens.

Sob esse ponto de vista, a escolha da figura “nuvens” nos parece emblemática: a sua configuração natural, isto é, um aglomerado de gotículas em suspensão no ar (HOUAISS, 2009), é o que confere a essa figura uma certa transparência que possibilita ver o que se projeta por detrás dela. Ocorre como se a configuração modular das nuvens permitisse ver através das frestas que restam entre as partes que a compõem, uma imagem projetada atrás delas.

Assim como os “versos”, também dotados de uma configuração modular, cujos espaços em branco que restam entre letras e palavras quando da composição de um poema, é o que permite entrever por detrás do texto um “reflexo” do autor. “Nuvens” deixa então de ser um empecilho para a visão e alça ao estatuto de “obra literária”, ganhando em sentido. De um lado a natureza cinética das “nuvens” sugere que essa “obra” é uma unidade naturalmente instável; de outro, a configuração modular das “nuvens” (um todo formado pela junção de várias partes) indica que a unidade dessa “obra” também ocorre por meio da aglutinação de várias partes.

De acordo com o que vimos até aqui, a busca por unidade na literatura é essencial para Proust. Apesar disso, há vários trechos em que o sentido de “fragmentação” é manifestado de modo positivo. A distinção entre “eu social” e “eu profundo” é um desses casos, pois por meio dela Proust demarca as fronteiras entre dois modos de expressão da linguagem e, o mais importante, aponta para a existência de uma esfera interior na qual a expressão literária é forjada por meio do passado e da língua. Em um desses fragmentos, Proust escreve sobre o rosto de quatro poetas (Baudelaire, Hugo, Vigny e Leconte de Lisle) que, juntos, “n’étaient que des épreuves un peu différentes d’un même visage, du visage de ce grand poète qui au fond est un, depuis le commencement du monde, dont la vie est intermittente” ([CSB] PROUST, 1971, p. 262)¹³⁰.

É possível observar que os poetas são “fragmentos” (“épreuves d’un visage”) “intermitentes”, descontínuos, no entanto integrantes de uma totalidade (“de ce grand poète qui au fond est un”). Essa ideia de “reagrupamento” se manifesta em outras duas passagens. Na primeira, o autor afirma que “notre personne morale se compose de plusieurs personnes superposées” [nossa pessoa moral compõe-se de muitas pessoas superpostas] ([CSB] PROUST, 1971, p. 249). Na segunda, Proust comenta a obra de Baudelaire: “chaque poème n’est qu’un fragmente et qui, dès qu’on le lit, se rejoint aux autres fragments que nous en connaissons”

130 “[...] como se todos os quatro [Baudelaire, Hugo, Vigny e Leconte de Lisle] não passassem de provas pouco diferentes do mesmo rosto, do rosto de um grande poeta que no fundo é único, desde o começo do mundo, e cuja vida é intermitente [...]” ([CSB] PROUST, 1988, p. 95).

[cada poema não é senão um fragmento e que, desde que se leia, reúne-se aos outros fragmentos que conhecemos] ([CSB] PROUST, 1971, p. 255).

Não se pode perder de vista que Proust propõe diversas representações literárias para estilo e autoria, marcadas ora pelo sentido de fragmentação e ora pelo de unidade. Nos parágrafos anteriores, vimos o aspecto figurativo dessas representações. Os textos do autor manifestam um sentido que vai além da definição de estilo enquanto técnica, como Proust afirmou ao “Le temps” ([1913] 1971). Em sua descrição do funcionamento da terapia por meio da leitura, “outro” corresponde a “autor” ou “texto”. Este último ganha estatuto de sujeito, é personificado, pois ele é capaz de “intervir” no interior do leitor adoecido, incitando-o a recuperar sua capacidade de pensar por si mesmo e de criar.

Há, como esperamos ter deixado evidente, uma dramaticidade nessa explicação. O “outro”, a “intervenção” e o “efeito” da leitura são representações figurativas do que, para Proust, significa a leitura encarada como psicoterapia. No decorrer do ensaio, vemos que é urgente a busca para recuperar sua capacidade criativa, encerrada em uma camada profunda e perdida de si mesmo.

De acordo com o que analisamos até aqui, essa camada foi representada por palavras que contêm o sentido de “fundo”, “interior” e “verdade”: “régions profondes de soi-même” [regiões profundas de si mesmo] ([SL] PROUST, 1971, p. 179), “véritable vie de l’esprit” [verdadeira vida do espírito] (p. 179), “pénétrer” [penetrar] (p. 180), “fond de nous-mêmes” [fundo de nós mesmos] (p. 180), etc. Lembremos que, em “Contre Sainte-Beuve” (1971), essa camada seria chamada de “eu profundo”, em contraposição ao “eu social”. Essas definições correspondiam desde “Sur la lecture” ([1905] 1971) a dois enunciadores diferentes: o sujeito sócio-histórico (“eu social”) e aquele da instância autoral.

É ainda nesse ensaio que Proust se vale do léxico discriminado no início do parágrafo anterior para se referir a esse espaço onde a expressão autoral tem origem. Essa camada, que a enfermidade torna inacessível, é delineada como uma “região profunda”. Ao longo das descrições sobre como chegar até ela, são empregados verbos como “réintroduire” [reintroduzir], “descendre” [descer], “conduire” [conduzir], no infinitivo ([SL] PROUST, 1971, p. 179). Essas ações estão perceptivelmente atadas a um guia que conduz até essa região: “les psychothérapeutes” [os psicoterapeutas] ([SL] PROUST, 1971, p. 178), “un médecin” [um médico] ([SL] PROUST, 1971, p. 178), “un autre” [um outro] ([SL] PROUST, 1971, p. 180).

Como foi visto, Proust elabora em “Sur la lecture” (1971) a participação de um “outro” na ativação do processo criativo. Relativamente a isso, também foi visto em “Mélanges” (1971) que os textos de Ruskin são o ponto de partida para as digressões de Proust. Ao que tudo indica,

o “outro”, por meio de sua obra, parece participar do desenvolvimento intelectual de Proust. Isso também ocorre em “Contre Sainte-Beuve” (1971). Até esse texto, é possível perceber a presença do “outro”. Proust está em busca de uma voz que ainda não tomou fôlego, e por isso surge atada à dos autores pastichados, Ruskin, Sainte-Beuve e aqueles analisados pelo escritor. No entanto, Proust escreve algumas passagens narrativas que não chegam a ser autônomas, e ainda assim contém um breve desenvolvimento do que se expandiria por muitas páginas de *À la recherche du temps perdu*.

Vimos a representação do movimento das catedrais em “Journées en automobile” (PROUST, 1971), e descrição do decorrer de um dia de leitura na primeira parte de “Sur la lecture” (PROUST, 1971). O capítulo “Projets de préface”, de “Contre Sainte-Beuve” (PROUST, 1971), é inteiramente composto por um texto completo e fragmentos inacabados de prosa narrativa em primeira pessoa, alternados com diálogos entre esse narrador-personagem e sua mãe. O primeiro texto contém cenas que parecem estar na gênese de outros quadros de *À la recherche du temps perdu*, como a lenda popular sobre o objeto perdido que contém uma parte valiosa de nossa vida, o pão molhado no chá, o piso desigual de Veneza, o *déjà-vu* com um grupo de árvores misteriosas durante uma caminhada.

O diálogo retorna nos capítulos “Sainte-Beuve et Baudelaire” e “Sainte-Beuve et Balzac”, mas sem as falas da mãe que é, no entanto, ligeiramente mencionada¹³¹. Proust conduz sua análise a fim de provar o equívoco no método crítico de Sainte-Beuve; a fala dirigida à personagem da mãe é apenas uma menção. No capítulo acerca de Balzac encontra-se, introduzido por “Souvent, quand je venais voir Mme. de Guermantes [...]” [sempre que eu ia visitar Mme. de Guermantes] ([CSB] PROUST, 1971, p. 279) um segundo trecho narrativo no qual são apresentados às personagens marquesa de Villeparisis e o casal Guermantes. Os três são apresentados em “Du côté de chez Swann” (1954). Segundo Pierre Clarac, Proust passa a redigir o esboço do que se tornaria *À la recherche du temps perdu* desde maio de 1908, o que resulta em sessenta e dois cadernos de anotações (CLARAC, 1971, p. 822).

“Contre Sainte-Beuve” (1971) contém um traço modesto de cenas que ganharam um desenvolvimento mais longo e complexo, mas aborda detidamente o problema do “eu dividido”.

131 “Un poète que tu n’aimes qu’à demi et à l’égard de qui [il est] convenu que Sainte Beuve, qui était très lié avec lui, a fait preuve de la plus clairvoyante, de la plus divinatrice admiration, c’est Baudelaire” ([CSB] PROUST, 1971, p. 243). “Un des contemporains qu’il [Sainte-Beuve] a méconnus est Balzac. Tu fronces le sourcil. Je sais que tu n’aimes pas. Et là tu n’as pas tout à fait tort” ([CSB], PROUST, 1971, p. 263). Em português: “Um poeta que **amas** pela metade, e com relação a quem [foi] conveniente a Sainte-Beuve, que era muito ligado a ele, dar prova da maior perspicácia, da mais divina admiração, é Baudelaire” [CSB] PROUST, 1988, p. 73). “Um dos contemporâneos que ele [Sainte-Beuve] menosprezou foi Balzac. Tu franzes o cenho. Sei que não o admiras” ([CSB] PROUST, 1988, p. 97).

Em linhas gerais, Proust argumenta que Sainte-Beuve não faz boa crítica literária por não estabelecer distinção entre ocupação social e ocupação literária. De acordo com Proust, Sainte-Beuve posiciona a literatura “sur le même plan que la conversation” [no mesmo plano da conversa] ([CSB] PROUST, 1971, p. 225). Ao contradizer o crítico, Proust busca salientar uma diferença já estabelecida em “Sur la lecture” (1971) entre a mensagem dirigida ao outro e a mensagem dirigida a si mesmo. Nesse sentido, Sainte-Beuve trataria como produção do “eu social” o que foi feito pelo “eu profundo”.

Essa discussão toca em um ponto fundamental, a representação feita por Proust dessa camada profunda, bloqueada pelo adoecimento, cinco anos depois. Logo no início do capítulo “La méthode de Sainte-Beuve” é estabelecido que há um problema: “l’affaiblissement de la volonté” e “la banqueroute du talent” [enfraquecimento da vontade] [falência do talento] ([CSB] PROUST, 1971, p. 219). É esse “enfraquecimento da vontade” que não permite que coisas importantes sejam comunicadas. O parágrafo se encerra por reticências, inconcluso. Como ocorre em boa parte do texto, há parágrafos que se encerram da mesma maneira.

Percebemos, no interior do texto, que o tema do enfraquecimento da vontade é retomado. Porém, “Contre Sainte-Beuve” (1971) coloca em cena uma reação ao problema. Conforme Proust afirma: “il vient un moment où on secoue sa paresse et on éprouve le besoin de le dire” ([CSB] PROUST, 1971, p. 216)¹³². A palavra “paresse” [preguiça] remete diretamente a um trecho de “Sur la lecture” (1971): “Or, il existe certains esprits qu’on pourrait comparer à ces malades et qu’une sorte de **paresse** [...] empêche de descendre [...] dans les régions profondes de soi-même [...]” ([SL] PROUST, p. 179, grifo nosso)¹³³. Em “Contre Sainte-Beuve” (1971), Proust empreende uma tentativa de se aproximar dessa região.

Ao encarar a dificuldade de explorar essa camada, Proust realiza um desvio: “À une heure où mes heures sont peut-être comptées [...] c’est peut-être bien frivole que de faire œuvre **intellectuelle**. Mais d’une part les vérités de l’intelligence, si elles sont moins précieuses que ces secrets du sentiment [...] ont aussi leur intérêt. Un écrivain n’est qu’un poète” ([CSB] PROUST, 1971, p. 216, grifo do autor)¹³⁴.

Proust assume a posição de crítico, ou seja, escreve sobre o outro, pois ainda não conseguiu acessar a camada onde se encontra “la véritable vie de l’esprit” ([SL] PROUST, 1971, p. 179). Porém,

132 “[...] chega um tempo em que é preciso sacudir a preguiça [...] e provar a necessidade de dizê-los” ([CSB] PROUST, 1988, p. 44).

133 “Ora, existem certos espíritos que poderiam ser comparados a esses doentes e que uma espécie de preguiça [...] impedem de descer [...] às regiões mais profundas de si mesmo [...]” ([SL] PROUST, 1991, p. 33).

134 “Numa hora em que minhas horas estão talvez contadas [...] é talvez um ato de frivolidade fazer obra *intellectual*. Por outro lado, as verdades da inteligência, se são menos preciosas que aqueles segredos do sentimento [...] têm, contudo, interesse. Um escritor não passa de um poeta” ([CSB] PROUST, 1988, p. 44).

ao escrever sobre outros autores, Proust desenvolve seu entendimento acerca de temas tangentes ao trabalho de crítica. Ao perceber em Sainte-Beuve um olhar atado à aparência, Proust reafirma que há algo não aparente para ser visto. No ensaio, o tema da inteligência surge para apontar que ela não é a ferramenta apropriada para compreender o que não é aparente.

Nesse sentido, a figura de Sainte-Beuve é apenas uma demarcação, um símbolo que conjuga as discordâncias de Proust. Para o autor, as “*impressions passées*” [impressões do passado] ([CSB] PROUST, 1971, p. 211) do artista correspondem a “*lui-même et la seule matière de l’art*” [ele mesmo e a única matéria da arte] ([CSB] PROUST, 1971, p. 211). Nota-se que Proust estabelece uma relação entre si mesmo, o passado e a “matéria da arte”. Assim, a arte corresponderia ao indivíduo conforme representado por suas lembranças do passado.

O problema de como lembrar envolve seguir, não a memória mediada pela inteligência (voluntária), mas aquela que ressuscita no sujeito algo morto, esquecido, dependente do acaso (involuntária). Isso quer dizer que, para chegar ao “eu profundo”, é preciso lembrar de algo esquecido, assumir um ponto de vista no passado, um “eu”. Ao descer às profundezas, Proust parece descobrir uma perspectiva interior que o coloca em contato com a extensa dimensão da realidade contida em seu passado: seu “eu profundo”, o “eu” de *À la recherche du temps perdu*.

A relação entre o “eu profundo” e o adoecimento é abordada, também por meio da primeira pessoa, em duas outras passagens do capítulo “Notes sur la littérature et la critique”. Na primeira, Proust registra que “il arrive un âge où le talent faiblit comme la mémoire, où le muscle mental qui approche les souvenirs intérieurs comme les extérieurs n’a plus de force” ([CSB] PROUST, 1971, p. 312)¹³⁵.

Proust diz na segunda passagem:

c’est souvent quand je suis le plus **malade**, que **je n’ai plus d’idées dans la tête ni de forces**, que ce moi que je reconnais parfois aperçoit ces liens entre deux idées, comme c’est souvent à l’automne, quand il n’y a plus de fleurs ni de feuilles, qu’on sent dans les paysages les accords les plus profonds. Et ce garçon joue ainsi en moi sur les **ruines** n’a besoin d’aucune nourriture, il se nourrit simplement du plaisir que la vue de l’idée qu’il découvre lui donne, il la crée, elle le crée, il meurt, mais une idée le ressuscite [...] ([CSB] PROUST, 1971, p. 303, grifos nossos)¹³⁶.

O fragmento compartilha com “Sur la lecture” (PROUST, 1971) a ideia de “eu dividido”, mas altera sua caracterização. Nesse trecho, vemos que Proust estabelece uma relação de

135 “Chega uma idade em que o talento enfraquece como a memória, quando o músculo mental que aproxima as lembranças interiores e exteriores não tem mais força” ([CSB] PROUST, 1988, p. 149).

136 “[...] é sempre quando estou mais doente, e não tenho mais idéias na cabeça nem forças, que esse *eu* que eu reconhecia às vezes percebe os liames entre duas idéias, como ocorre sempre no outono, quando não há mais flores nem folhas, e sente-se nas paisagens os acordes mais profundos. E esse menino que brinca assim em mim sobre as ruínas não tem necessidade de nenhum alimento, nutre-se simplesmente do prazer que a evidência da idéia que descobre lhe dá; ele a cria, ela o cria, ele morre, mas uma idéia o ressuscita [...]” ([CSB] PROUST, 1988, p. 140-41).

consecutividade e causalidade entre “malade” [doente] e “ce moi” [esse eu], realçando a ideia desenvolvida em “Sur la lecture” (1971) segundo a qual a divisão do “eu” é uma consequência da “depressão espiritual”.

Até então, a “depressão espiritual” havia sido retratada como aquela capaz de impedir o sujeito de descer “às regiões profundas de si mesmo”. Como vimos, o sujeito se sentiria enfraquecido e reduzido a uma existência menor, fragmentada. Assim, a sensação de apequenamento seria a manifestação de um sintoma da doença, que opera a cisão do sujeito e o bloqueio de uma de suas partes importantes. A única solução seria então a cura, único meio capaz de devolver o acesso a esse campo subjetivo.

No entanto, diferentemente do que ocorre em “Sur la lecture” (1971) nesse excerto Proust aborda aspectos menos letais da doença. Como podemos ver, a enfermidade ressoa na descrição do estado interior (há duas menções a “profond” no parágrafo completo), já que seu caráter debilitante, supressor de potencialidades, encontra-se manifesto por meio do sentido de “decaimento” contido na imagem de “automne”, estação na qual “il n’y a plus de fleurs ni de feuilles” ([CSB] PROUST, 1971, p. 303). O sentido de “supressão da vitalidade” e de “fraqueza” (“je n’ai plus de forces”) nos parece concretizado pela sugestão da queda das folhas e das flores, resultando na subtração dos elementos da paisagem, bem como a enfermidade inviabiliza as potencialidades do sujeito.

Além disso, Proust incrementa o sentido de “subtração” e “supressão da vitalidade” ao escrever sobre o “moi garçon” [eu menino] que brinca sobre as “ruines” [ruínas] (p. 303), já que a imagem das “ruínas” conjuga o sentido de “ausência de vida humana” e “ausência de vida natural”. De certa maneira, a imagem do “menino” que “brinca” sobre as “ruínas” parece ser mais uma tentativa do autor em representar o sujeito deprimido, que vai em busca de sua parte inacessível em uma esfera interior desolada pela doença. Contudo, outra leitura parece se impor se levarmos em conta o que foi escrito após a “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971), especificamente *À la recherche du temps perdu*.

No trecho, nota-se a descrição de um estado interior de um “eu” condicionado por uma enfermidade (“quand je suis le plus malade”). Conseqüentemente, se adotarmos o ponto de vista desenvolvido em “Sur la lecture” (1971), esse condicionamento instaura a cisão do “eu”, ou ao menos favorece a tomada de consciência sobre sua existência (“ce moi que je reconnais parfois”). Mais do que um “eu”, ele é um “menino” (un garçon) que possui mobilidade e se desloca em uma espacialidade subjetiva. De acordo com a análise que empreendemos anteriormente, os elementos que compõem essa “paisagem interior” são o “outono”, a queda das “folhas” e das “flores”, além da presença de “ruínas”. Além disso, concluímos que os

elementos ligados à natureza possuem o sentido figurado de “fraqueza”, “subtração”, “perda de vitalidade”, até mesmo “morte”, ao passo que o elemento humano, “ruínas”, alude à ausência de vida humana e natural.

Porém, devemos levar em conta que a curta narrativa envolvendo o “eu menino” possui elementos com sentidos opostos aos que viemos explorando até aqui:

il [le garçon] se nourrit simplement du plaisir que la vue de l'idée qu'il découvre lui donne, il la crée, elle le crée, **il meurt, mais une idée le ressuscite, comme ces graines qui s'interrompent de germer** dans une atmosphère trop sèche, **qui sont mortes : mais un peu d'humidité et de chaleur suffit à les ressusciter** ([CSB] PROUST, 1971, p. 303, grifos nossos)¹³⁷.

A ressonância mórbida de “outono” parece ser contrabalanceada pelo sentido revigorante de “ressurreição”, senão modificada completamente, já que se estabeleceria o princípio de uma relação harmônica entre “morte” (“outono”) e “renascimento”. Isso também vale para os “grãos” que, na atmosfera seca, estão “mortos”, mas, com a água, “germinam” novamente. É possível dizer que há estabilização entre os sentidos antagônicos e conflitantes dessas palavras, mas, parece-nos ocorrer aqui uma mudança importante na concepção do autor acerca do “eu dividido”. Nota-se que tanto “outono” quanto “grãos mortos” não possuem acepção de mortalidade, finitude, pois estão atrelados à “ressurreição”, o que aponta para a elaboração de uma nova maneira de encarar e superar a doença. De acordo com o texto de Proust, é apenas em uma situação extrema, como o decaimento e a morte, que se consegue reagir, buscar uma solução.

Isso se torna mais nítido diante da imagem do “eu menino” que brinca sobre as “ruínas”, “ce garçon qui joue [...] en moi sur les ruines [...]” [esse menino que brinca [...] em mim sobre as ruínas] ([CSB] PROUST, 1971, p. 303), que aponta para uma relação produtiva entre esse “eu” e o passado, as “ruínas”. Dessa forma, não se pode restringir o sentido de “ruínas” a um campo semântico de “destruição” e “infecundidade”, pois a palavra não assume seu sentido literal no texto de Proust. As “ruínas” simbolizam o passado materializado, o vestígio concreto da expressão humana, e por isso espaço privilegiado na busca pela recuperação.

Essas observações nos permitem afirmar que esse fragmento contém uma elaboração literária da tentativa de superar a condição incapacitante da doença, o que se comprova pela análise das palavras escolhidas pelo autor. Essa elaboração pode ser encarada de um ponto de vista ainda

137 “[ele] nutre-se simplesmente do prazer que a evidência da idéia [*sic*] que descobre lhe dá; ele a cria, ela o cria, ele morre, mas uma idéia [*sic*] o ressuscita, como os grãos que interrompem o germinar numa atmosfera muito seca estão mortos: mas um pouco de humidade [*sic*] e de calor basta para ressuscitá-los” ([CSB] PROUST, 1988, p. 140-41).

mais complexo se nos atentarmos a uma cena de “Du côté de chez Swann” ([1913] 1954a), em que o personagem do romance, ainda menino, encontra as ruínas do castelo dos antigos condes de Combray: “Nous nous engagions dans le sentier [...] jusqu’au village et jusqu’à la gare qui en était distante. **Ils étaient semés de restes**, à demi enfouis dans l’herbe, **du château des anciens comtes de Combray**[...]” ([CS] PROUST, 1954a, p. 167, grifos nossos)¹³⁸. Nessa passagem, já do romance, nota-se a presença dos mesmos elementos do trecho de “Contre Sainte-Beuve” (1971) que viemos analisando, “menino” e “ruínas”, no entanto inseridas em uma estrutura narrativa mais complexa.

No ensaio, porém, a caracterização desses elementos é mínima, sugerindo que talvez o racionamento de atributos (o “amoindrissement de la personnalité”) se deve à investida da doença. A doença mencionada no trecho de “Contre Sainte-Beuve” (1971) parece entranhada no texto de modo a acabrunhar a descrição, restringindo o emprego de elementos modalizadores cuja função gramatical é justamente a de particularizar (a pessoa, o tempo etc.). Isto é, sintomas pelos quais a doença se manifesta, como a subtração de características ou seu aprisionamento em uma região interior inacessível, parecem orientar as escolhas verbais do texto, manifestando-se por remoções, ausências.

Ao tratar de Baudelaire, Proust escreve que Nerval “est un névrosé comme lui, [...] et comme lui paresseux, avec des certitudes d’exécution dans le détail, et de l’incertitude dans le plan” ([CSB] PROUST, 1971, p. 259)¹³⁹. Nesse trecho, notamos que o autor emprega a mesma palavra que, em “Sur la lecture” (1971), empregou para descrever o doente afetado pela depressão, “paresseux” [preguiçoso] ([SL] PROUST, 1971, p. 180). Há, além de uma relação sintática entre “paresseux” e as palavras referentes ao trabalho literário “certitudes d’exécution dans le détail” e “incertitude dans le plan”, um vínculo semântico que aponta para uma interrelação entre um estado combalido e o trabalho literário.

Por outro lado, a caracterização do “menino”, personagem de *À la recherche du temps perdu*, é mais desenvolvida: aprendemos que ele passa as férias na casa de sua tia Léonie, em Combray, e que suas caminhadas com a família tomam duas direções diferentes, o da casa de Swann e o das terras dos nobres Guermantes. É neste último que ele encontra as ruínas do castelo dos antigos condes da cidade, durante um passeio. Dessa forma, “menino” e “ruínas” são transfigurados e ganham revestimentos figurativos mais complexos nessa cena.

Levando em conta os aspectos formais da expressão da doença que apresentamos anteriormente, é possível identificar no trecho de “Du côté de chez Swann” (1954a) uma

138 “Seguíamos [...] até a aldeia distante. Por ali se achavam dispersos, meio afundados na relva, os restos do castelo dos antigos condes de Combray [...]” ([CS] PROUST, 2018, p. 213).

139 “[...] era neurótico como ele, [...] e como ele também preguiçoso, seguro na execução dos detalhes, e incerto quanto ao plano” ([CSB] PROUST, 1988, p. 92).

variação expressiva maior. Em primeiro lugar, há uma narrativa com mais elementos (caminhada, duas direções possíveis). Em segundo, os elementos da cena fornecem um material mais vasto para análise (restos do castelo → referência espacial, indicador dos personagens Guermantes, valorização do passado desde a infância, manifestação estética do passado). Nota-se que os elementos “menino” e “ruínas” estão articulados com uma estrutura narrativa de maior riqueza expressiva. Esse efeito de “abundância” e “variedade” contrasta com a descrição de teor mais lânguido do trecho de “Contre Sainte-Beuve” (1971).

Podemos concluir, em uma grade de leitura mais simbólica, que a imagem do “menino” que brinca sobre as “ruínas” em trecho de “Contre Sainte-Beuve” (1971) sugere o sentido de “devir”, de “potência” (“puissance”) da vida, evidenciando uma relação de implicação com as formas concretas da expressão humana que o passado relegou. Como já sabemos, o autor considera que para atingir a “matière de l’art” [matéria da arte] ([CSB] PROUST, 1971, p. 211) é preciso primeiro chegar até a “région profonde” [região profunda] ([SL] PROUST, 1971, p. 179) onde está o “moi profond” [eu profundo] ([CSB] PROUST, 1971, p. 224) e suas “impressions passées” [impressões do passado] ([CSB] PROUST, 1971, p. 211).

Por isso, em última instância, é possível afirmar que a ressignificação da doença no texto de Proust não ocorre somente na cena de “Du côté de chez Swann” (1954a), mas em todos os volumes posteriores do romance, segundo o que nos parece ser possível afirmar a partir do que indicamos. A obra seria assim a representação artística das lembranças de um “eu profundo”. Um “eu profundo”, finalmente, reencontrado.

III

CAPÍTULO

3 Facetas do “eu dividido” em *À la recherche du temps perdu*

Conhecendo agora a pluralidade de representações assumidas pelo fenômeno de divisão do “eu” nos livros de psicologia que apresentamos no primeiro capítulo, buscaremos entender agora o modo como Proust (re)constrói essas representações em *À la recherche du temps perdu* (PROUST). Veremos que o tratamento artístico dado por ele à questão da divisão do “eu” se assenta numa espécie de poética ou retórica da liberdade, manifestada na própria estrutura do texto, de cuja organização e forma podemos depreender, justamente, a hipótese de que a “liberdade” é de direito da literatura, mais que da ciência (PROUST, 1971, p. 220).

Isto é, o “eu dividido” desempenha um importante papel junto à criação literária, representando uma espécie de tensão entre o “eu”, no âmbito de sua liberdade individual como matéria de criação, e todos os outros discursos que se atravessam na memória do autor, mas que não são “seus”. Dessa forma, a liberdade artística do escritor é o que lhe possibilita buscar, em si mesmo, um “eu” perdido, necessário para uma exploração da realidade por meio da criação artística que prescindia de uma alteridade. Vejamos como isso ocorre.

3.1 Doença e literatura

Assumamos esta hipótese: o “eu dividido”, enquanto aspecto que se projeta na forma dos textos analisados, sobretudo a carta de 2 de outubro de 1888 (1971), “Sur la lecture” ([1905] 1971) e “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971), desempenha, justamente por isso, um importante papel junto à criação literária. Nesse sentido, podemos entender a reflexão conduzida em “Sur la lecture” (1971) acerca da doença como supressora da vitalidade do indivíduo como sendo um fator de divisão do sujeito, já que decorrente dela, “une sorte de paresse ou de frivolité empêche [ces malades] de descendre spontanément dans les régions profondes de soi-même où commence la véritable vie de l’esprit” ([SL] 1971, p. 179)¹⁴⁰.

Dessa forma, a leitura seria como uma “intervention” [intervenção] ([SL] PROUST, 1971, p. 180) vinda de fora, uma “impulsion d’un autre esprit” [impulso de outro espírito] ([SL] PROUST, 1971, p. 180) exercida para reabilitar no sujeito sua “activité créatrice” [atividade criadora]. Segundo sugere o texto do autor, a leitura possui a propriedade de suturar o “eu”

140 “Ora, existem certos espíritos que poderiam ser comparados a esses doentes e que uma espécie de preguiça ou de frivolidade impedem de descer espontaneamente às regiões mais profundas de si mesmo onde começa a verdadeira vida do espírito” ([SL] PROUST, 1991, p. 33).

doente com a parte de seu espírito da qual foi privado, o que acarretaria na retomada da “activité créatrice” [atividade criadora] ([SL] PROUST, 1971, p. 180). Conforme Proust escreve nesse texto, “la littérature est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire [...]” ([SL] PROUST, 1971, p. 178)¹⁴¹. A leitura exerceria, assim, o papel de uma “incitatrice” [iniciadora] cujas “clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-même la porte des demeures où nous n’aurions pas su pénétrer” ([SL] PROUST, 1971, p. 180)¹⁴².

Como se vê, o autor ressalta que a leitura pode atar o sujeito dividido, cuja fragmentação é caracterizada como um sintoma da doença. Nesse processo, o papel dessa atividade leitora é benéfico: “Son rôle dans notre vie est salubre” ([SL] PROUST, 1971, p. 180). De acordo com o que vimos no segundo capítulo, nesse texto a leitura é descrita como terapia para a “dépression spirituelle” [depressão espiritual] ([SL] PROUST, 1971, p. 178). Não é apenas o único exemplo da produção proustiana que podemos mencionar nesse sentido, isto é, em que textos são convocados por ocorrência de algum sintoma.

Philippe Willemart aponta que, na cena do beijo da mãe, em “Du côté de chez Swann” (PROUST, 1954), é como se as leituras oferecidas pela mãe ao protagonista fossem um “remédio encontrado implicitamente pelo pai” (WILLEMART, 2000, p. 38). De acordo com o crítico, a literatura será interpretada como remédio também pelo narrador (WILLEMART, 2000, p. 40). Podemos dizer que há uma convergência entre o sentido de psicoterapia dado a “texto” em “Sur la lecture” (1971) e o encontro apaziguador com a literatura em “Du côté de chez Swann” (1954a), que ocorre “sob o manto da ansiedade” (WILLEMART, 2000, p. 19).

Nos dois casos, a leitura é retratada como um contato com o outro. No caso de “Sur la lecture” (PROUST, 1971), trata-se de uma intervenção exterior exercida pelo texto ([SL] PROUST, 1971, p. 180). No caso da cena de “Du côté de chez Swann” (PROUST, 1954a), ocorre uma aproximação com a mãe por meio da leitura de *François le Champi*. O sujeito afligido se pacifica no encontro com o texto. Nesse sentido, podemos inferir que o tratamento dado à leitura em “Sur la lecture” (1971) guarda essa relação com a cena narrada no romance. Em “Sur la lecture” (1971) no entanto, o desejo de curar-se com os livros é manifesto explicitamente. O contato com os textos reabilita o olhar do sujeito para observar sua interioridade e retomar sua capacidade criadora.

Assim, a leitura revitalizante para o sujeito será, também, um convite para a escrita. De acordo com Willemart, analisando a *Recherche*, “a leitura será o antídoto de sua tristeza e a

141 “[...] a leitura está no limiar da vida espiritual; ela pode nela nos introduzir [...]” ([SL] PROUST, 1991, p. 32).

142 “Na medida em que a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar” ([SL] PROUST, 1991, p. 35).

escritura seu [do narrador] complemento indispensável” (WILLEMART, 2000, p. 40). Essa relação produtiva entre saúde e produção literária é desenvolvida em uma das passagens finais de “Le temps retrouvé” (1989a), na qual o narrador discute a relação entre o estado de sua debilidade e o desejo de escrever. É o que se vê neste trecho, construído com base na divisão do “eu”:

Je n’avais à proprement parler aucune maladie, mais je sentais que je n’étais plus capable de rien, comme il arrive à des vieillards, alertes la veille, et qui s’étant fracturé la cuisse ou ayant eu une indigestion, peuvent mener encore quelque temps dans leur lit une existence qui n’est plus qu’une préparation plus ou moins longue à une mort désormais inéluctable. **Un des mois**, celui que jadis allait dans ces festins de barbares qu’on appelle dîners en ville, [...] ce moi-là en moi avait gardé ses scrupules et perdu sa mémoire. **L’autre moi**, celui qui avait conçu son œuvre, en revanche se souvenait ([TR] PROUST, 1989a, p. 616-17, grifos nossos)¹⁴³.

O “eu” que frequentava os “bárbaros festins chamados banquetes” (“ces festins barbares qu’on appelle dîners en ville”), ou, em um termo proustiano, o “eu social”, havia perdido sua memória (“avait [...] perdu sa mémoire”). Em contrapartida, outro a mantinha a salvo, o “eu profundo”, aquele que “concebera sua obra” (“celui qui avait conçu son oeuvre”). Com isso, o narrador sugere que o “eu” enfraquecido, aquele que se sabia “incapaz da menor ação” (“je sentais que je n’étais capable de rien”), é o que “concebera sua obra” (“celui qui avait conçu son oeuvre”). Constata-se, portanto, a relação produtiva entre a debilidade do protagonista com o cenário de surgimento da escrita.

O tema da saúde tem lugar importante no encerramento de “Le temps retrouvé” (1989a), afinal o aniquilamento do corpo pode impedir a escrita da obra. Assim conjectura o narrador: “[...] avoir un corps, c’est la grande menace pour l’esprit” ([TR] PROUST, 1989a, p. 613)¹⁴⁴. Em sua aflição, ele sistematiza dois tipos de perigo que podem impedir a comunicação do espírito, dada a falência do corpo. Em suas palavras, trata-se de “un double danger, extérieur, intérieur” [um perigo duplo, exterior e interior] ([TR] PROUST, 1989a, p. 612). Ambos os perigos se apresentam como a aniquilação do corpo. Efetivamente, o medo da morte é o medo de não escrever a obra.

A gravidade de seu receio é assim descrita pelo narrador:

143 “Não estava propriamente doente, mas sabia-me incapaz da menor ação, como os velhos, na véspera ainda espertos, que, quebrando uma coxa ou sofrendo uma indigestão, arrastam no leito uma existência que não é senão a preparação mais ou menos longa para a morte de ora em diante inelutável. Uma parte de mim, a que outrora frequentava os bárbaros festins chamados banquetes, [...] essa parte do meu ser conservara os escrúpulos e perdera a memória. A outra, a que concebera sua obra, ao contrário, de tudo se recordava” ([TR] PROUST, 2013, p. 396-97).

144 “Possuir um corpo é a grande ameaça que paira sobre o espírito” ([TR] PROUST, 2013, p. 391).

Je savais très bien que mon cerveau était un riche bassin minier, où il y avait une étendue immense et fort diverse de gisements précieux. Mais aurais-je le temps de les exploiter ? J'étais la seule personne capable de le faire. Pour deux raisons : avec ma mort eût disparu non seulement le seul ouvrier mineur capable d'extraire ces minerais, mais encore le gisement lui-même [...] ([TR] PROUST, 1989a, p. 614)¹⁴⁵.

O medo da morte, ou melhor, de sua proximidade, apressa o protagonista a organizar seu projeto de escrita. O que seria perdido, isto é, o que por isso urge buscar, assume a forma de “uma rica zona de mineração” (“un riche bassin minier”) com “jazidas preciosas, extensas e várias” (“où il y avait une étendue immense et fort diverse de gisement précieux”). Um cenário feito de imagens que remetem à interioridade (“zona de mineração”, “jazidas”) é elaborado para descrever o território interior onde trabalha um “mineiro” (“mineur”). Imagens como essa, que caracterizam a subjetividade como um “espaço” interior a ser explorado, podem ser encontradas em “Contre Sainte-Beuve” (PROUST, 1971) em diversos momentos. Assim como esta última, as passagens que veremos a seguir retratam um “eu” que considera como essencial adentrar seu “espaço interior” para escrever sua obra.

3.2 Inteligência, passado, realidade interior

Nas primeiras páginas de “Contre Sainte-Beuve” ([CSB] PROUST, 1971) Proust discute o valor da inteligência na criação artística. Ele escreve que “ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art” ([CSB] PROUST, 1971, p. 211)¹⁴⁶.

Nessa passagem inicial, a crítica à inteligência se desdobra em uma reflexão sobre o passado como matéria da arte. Proust afirma que “ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui” ([CSB] PROUST, 1971, p. 211)¹⁴⁷. O seu argumento é desenvolvido em três cenas, nas quais o acaso conecta uma sensação do presente com outra do passado: a primeira envolvendo pão e chá, a segunda o pavimento de Saint-Marc e o terceiro, quando vê um grupo de árvores durante uma caminhada.

O corpo comum às sensações é um “objet” [objeto] ([CSB] PROUST, 1971, p. 211) que, segundo o texto, equivale a uma sensação, pois, “[...] tout objet par rapport à nous est sensation”

145 “Eu tinha a certeza de que meu cérebro constituía uma rica zona de mineração, com jazidas preciosas, extensas e várias. Mas teria tempo de explorá-las? Eu era a única pessoa capaz de fazê-lo. Por dois motivos: com minha morte, não desapareceria o mineiro conhecedor exclusivo dos minérios, mas também as próprias minas [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 393).

146 “Cada dia acredito mais e mais que é somente independentemente dela [da inteligência] que o escritor pode reabilitar alguma coisa de nossas impressões do passado, atingindo assim algo dele mesmo e a única matéria da arte” ([CSB] PROUST, 1988, p. 39).

147 “Aquilo que a inteligência nos dá sob o nome do passado não é ele” ([CSB] PROUST, 1988, p.39).

([CSB] PROUST, 1971, p. 211)¹⁴⁸. Em cada uma das cenas, a coincidência entre sensações apartadas pelo tempo provoca a “résurrection” [ressurreição] ([CSB] PROUST, 1971, p. 211) de algumas “heures de notre vie” [horas da nossa vida] que, sem isso, ficariam perdidas para sempre ([CSB] PROUST, 1971, p. 211). De acordo com esse raciocínio, a inteligência está em desvantagem na busca pelo passado, pois não é capaz de se ligar às sensações e, portanto, não é capaz de iniciar, com o corpo e o acaso, a reação em cadeia que desemboca na revivescência do passado.

Assim, a fronteira entre presente e passado, obstáculo para a criação artística, somente pode ser ultrapassada por meio do encontro fortuito do corpo com algum objeto já conhecido. Uma sensação evoca a outra, mas não só, evoca principalmente o fragmento de “eu” que emerge com a sensação que o arrastou. Esse “eu”, que outrora sentiu, é interior e está escondido na zona obscura da memória sobre a qual a inteligência não exerce influência. Na verdade, o “eu” e o passado estão fora dela, como já vimos anteriormente (“ce n’est qu’en dehors d’elle [de l’intelligence] que l’écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées” {CSB} PROUST, 1971, p. 211). Nesse sentido, o processo de criação ocorre quando um “eu” do passado é puxado por uma sensação e se choca com o indivíduo que a sente. Segundo o texto, essa união nada mais é que uma “résurrection” [ressurreição] ([CSB] PROUST, 1971, p. 211) do passado e dos acontecimentos ligados àquela sensação.

É sobre essa base que Proust (1971) lança seu primeiro argumento contra Sainte-Beuve. Ele afirma que “l’artiste vit seul, que la valeur absolue des choses qu’il voit n’importe [pas] pour lui, que l’échelle des valeurs ne peut être trouvée qu’en lui-même” ([CSB] PROUST, 1971, p. 215)¹⁴⁹. Desde as primeiras linhas do texto, o propósito da reflexão sobre a inteligência é apresentar a concepção artística de Proust, que como vimos, valoriza o passado a ponto de considerá-lo a própria matéria da arte. Ora, o artista dispõe apenas de sua memória para investigar seu passado, sobretudo se não é a realidade exterior o que lhe interessa, e de ferramentas interiores. Tudo isso é invisível, podendo ser visto apenas como produtos da criação.

Os ensaios de Proust (1971) em “Contre Sainte-Beuve” são exemplos de como o autor concebe a crítica. Mas, desde a abertura do texto, Proust (1971) deflagra o principal equívoco de Sainte-Beuve: tomar a arte pelo que se manifesta na esfera empírica e ignorar o que ela tem de impalpável. Proust apresenta os problemas que enfrenta para se tornar artista e, assumindo essas questões como essenciais para a criação de todos, acusa de equivocado o pensamento de Sainte-Beuve, no interior do qual essas problemáticas não aparecem.

148 “[...] todo objeto em relação a nós é sensação [...]” ([CSB] PROUST, 1988, p. 39).

149 “[...] vamos nos tornando pouco compreendidos por aquelas pessoas inteligentes que não sabem que o artista vive só, que o valor absoluto das coisas que vê não importa para ele, que a escala de valores só pode ser encontrada nele mesmo” ([CSB] PROUST, 1988, p. 43).

O que se observa a partir disso é o estabelecimento de um “eu” envolvido com os inícios de uma criação sem previsão de largada e que divulga suas primeiras convicções. A mais importante delas é a defesa de que a arte só pode ser encontrada por meio desse olhar que se projeta para dentro, atizado sobretudo quando o acaso de uma sensação do presente coincide com uma do passado. Em “Du côté de chez Swann” (1954a) o narrador retoma a discussão sobre a inteligência e o passado, como podemos ver neste trecho:

Il en est ainsi de **notre passé**. C’est peine perdue que nous cherchions à l’évoquer, tous **les efforts de notre intelligence sont inutiles**. Il est caché **hors** de son domaine et de sa portée, en quelque **objet** matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, **il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas** ([CS] PROUST, 1954a, p. 44, grifos do autor)¹⁵⁰.

Os trechos que destacamos acima permitem entrever a mesma ideia defendida em “Contre Sainte-Beuve” (PROUST, 1971). Podemos observar que também nessa obra o passado se encontra escondido fora do domínio e do alcance da inteligência (“caché **hors** de son **domaine** et de **sa portée**).

Reaparece então a ideia de exterioridade, marcada em “Contre Sainte-Beuve” (1971) pelo advérbio “en dehors” e no trecho anterior pela locução “hors de”. A obra está escondida, “fora” da inteligência, das investidas da razão, oculta no corpo em alguma sensação esquecida, escondida e, no entanto, atada a uma esfera oculta e misteriosa. A descrição do narrador sugere uma topografia interior, um “espaço” subjetivo no qual o passado está apartado da razão. Como esse espaço interior é crucial na composição da *Recherche* de Proust, e aparece caracterizado nessa obra de diversas maneiras, é dele que trataremos agora. As descrições desse estado perpassam todo o romance, mas neste capítulo vamos nos ater apenas àquelas presentes em “Du côté de chez Swann” (1954a) e “Le temps retrouvé” (1989a).

No início da *Recherche*, o narrador se refere frequentemente a “mon corps” [meu corpo] de modo pessoalizado, em contraponto com “ma pensée” [meu pensamento]. É aquele que possui memória própria. Diversos trechos nos levam a supor isso, mas um, em especial, é mais significativo: “sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules lui présentaient successivement plusieurs des chambres où il avait dormi [...]” ([CS] PROUST, 1954a, p. 6)¹⁵¹. Nesse trecho, o corpo é retratado como guardião do passado e mobiliza

150 “É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculta, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca” ([CS] PROUST, 2018, p. 71).

151 “Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, apresentava-lhe, sucessivamente, vários dos quartos onde havia dormido [...]” ([CS] PROUST, 2018, p. 23).

lembranças por meio de suas sensações. O passado, representado no trecho pela memória dos “quartos onde ele havia dormido” é acessado através do corpo (costas, joelhos, ombros). Mas o papel do corpo em Proust vai além, pois ele também é capaz de criar: “une femme naissait pendant mon sommeil d’une fausse position de ma cuisse” ([CS] PROUST, 1954a), p. 4)¹⁵².

Se, por um lado, o outro e o passado se identificam através do corpo que sente e sentiu, por outro, o próprio corpo enfrenta sua falta de identidade ao acordar:

celui-ci [l’esprit] lâchait le plan du lieu où je m’étais endormi et, quand je m’éveillais au milieu de la nuit, [...] je ne savais même pas au premier instant qui j’étais ; j’avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l’existence comme il peut frémir au fond d’un animal ; **j’étais plus dénué que l’homme des cavernes** ([CS] PROUST, 1954a, p. 5, grifos nossos)¹⁵³.

Como se vê, o apagamento da identidade ocorre na medida em que corpo e espírito se separam durante o sono. O sujeito, desprovido de sua identidade (mediada pelo corpo), sente-se despido de meios para recobrar a lucidez. Podemos depreender dessa imagem, que se assenta numa cisão entre corpo e espírito, o sentido de “interioridade”, de circunscrição da atividade criativa em um espaço misterioso e escuro, visto que esse “eu” primitivo, apartado do espírito e, portanto, da razão, só pode encontrar os seus sentidos no interior dessa “caverna”.

Em outra passagem, o narrador menciona os “hommes **primitifs**, dont les sens étaient plus puissants” ([CS] PROUST, 1954a, p. 29 grifos nossos)¹⁵⁴. Esse trecho surge quando se narra a capacidade que tem Françoise de discernir, com sua sensibilidade, signos indecifráveis. Como se vê, o sentido de “primitivo” está ligado às sensações, isto é, às capacidades perceptivas mais primárias do corpo. Essa questão assume diferentes contornos ao longo dos trechos em que é representada. Especificamente nos dois que citamos anteriormente, elas configuram situações opostas. Vejamos mais uma vez:

[1] [...] celui-ci [l’esprit] lâchait le plan du lieu où je m’étais endormi et, quand je m’éveillais au milieu de la nuit, [...] je ne savais même pas au premier instant qui j’étais; [...] **j’étais plus dénué que l’homme des cavernes** ([CS] PROUST, 1954a, p. 5, grifos nossos).

[2] [...] **hommes primitifs**, dont les sens étaient plus puissants ([CS] PROUST, 1954a, p. 29).

152 “[...] nascia uma mulher, durante meu sono, de uma falsa posição de minha coxa” ([CS] PROUST, 2018, p. 22).

153 “[...] meu espírito [...] perdia então a planta do local onde eu adormecera; assim, quando acordava no meio da noite [...] nem mesmo sabia quem era; [...] estava mais despercebido que o homem das cavernas [...]” ([CS] PROUST, 2018, p. 23)

154 “Penso que Françoise não me acreditou, pois, tal como os homens primitivos, cujos sentidos eram mais agudos que os nossos, ela discernia imediatamente [...]” ([CS] PROUST, 2018, p. 53).

Em [1], “l’homme des cavernes” aponta para uma desorientação. Em [2], sob a forma de “hommes primitifs”, indica paradoxalmente uma maior capacidade de leitura da realidade. O trecho posterior confere ao sentido expresso por caverna (interioridade, fechamento...) o sentido de “altitude”. Mais especificamente, no trecho subsequente, o narrador afirma que a lembrança dos lugares em que poderia ter estado e que o orienta no momento de acordar “venait à moi comme un secours d’un **haut**” [vinha a mim como um socorro do alto] ([CS] PROUST, 1954a, p. 5). Isto é, a lembrança, seja como for, veio do “alto” para retirar esse ser indefinido de sua “caverna”. Mais uma vez, o sentido de “espacialidade” está atrelado à descrição desse espaço interior.

No início de “Du côté de chez Swann” (1954a), é o sono que permite acessar essa realidade. O personagem que acorda perde e recobra a consciência diversas vezes, saindo de todas embebido de lembranças cuja relação com o presente não é, de forma alguma, causal. Lembremos que “une fausse position” [uma falsa posição] ([CS] PROUST, 1954a, p. 4) da perna é o que provoca no narrador a sensação que lhe permite criar a mulher na cama, mas essa criação é produto do sono.

Em outro trecho, o narrador acredita estar no quarto “chez Mme de Saint-Loup, à la campagne” [em casa da sra. Saint-Loup, no campo] ([CS] PROUST, 1954a, p. 6). O contato do corpo com a cama faz com que algumas sensações assumam o estatuto de signos que, lidos pelo sono, evocam lembranças ao acaso. Nesse sentido, o mesmo acaso que rege o sono na abertura de “Du côté de chez Swann” (PROUST, 1954a) coloca o artista ou não em contato com o objeto que vai lhe permitir recriar uma sensação perdida do seu passado. No caso do objeto, tem-se a mesma sensação, mas experienciadas em tempos diferentes, que se unem, fazendo com que um fragmento de realidade passada seja sentido como redivivo. No caso do sono, é a arbitrariedade das lembranças evocadas que conecta o sujeito ao passado.

A célebre cena da *madeleine* se assenta nessa mesma configuração narrativa: objeto → fragmentos de sensação → recriação da sensação perdida. O prazer sentido com ela desperta algo que está dentro do sujeito: “Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit”, afirma o narrador [Deponho a taça e volto-me para meu espírito] ([CS] PROUST, 1954a, p. 45).

Logo se vê que a busca deve ocorrer no íntimo. A dificuldade, porém, é que o espírito “se sent dépassé par lui-même” [se sente ultrapassado por si mesmo] e seu explorador “est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher” [é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar] ([CS] PROUST, 1954a, p. 45). A descrição ressalta o caráter espacial da esfera interior tanto por meio do verbo “dépasser” [ultrapassar], que alude a algum lugar desconhecido onde o espírito tem dificuldade de chegar, quanto por “pays obscur” [país obscuro] que reitera a ideia de “escuridão”, expressa por “caverne” [caverna], ambos indicando a dificuldade da descoberta, justamente por se tratar de um espaço desconhecido, escuro e rudimentar.

Na passagem da *madeleine* especialmente, o tema da profundidade aparece como termo organizador de diversos momentos. Ao provar a *madeleine*, sentindo o que se escondia por trás da sensação do paladar, o narrador descreve que algo interior “se déplace, voudrait s’élever, quelque chose qu’on aurait désancré, à une grande profondeur”, e continua “je ne sais ce que c’est, mais cela monte lentement; j’éprouve la résistance et j’entends la rumeur des distances traversées” ([CS] PROUST, 1954a, p. 46)¹⁵⁵.

Há duas questões importantes a se observar aí em termos de organização narrativa. A primeira delas: os termos que, em alguma medida, podem funcionar como topônimos — entendendo por topônimo qualquer termo da língua contendo valor de lugar — constroem uma topografia do processo de rememoração. Isto é, podemos observar como as tensões narrativas se estabelecem em função de direções (em direção ao alto), posições (baixo e alto) e deslocamentos (distâncias atravessadas) que se contrapõe.

A segunda é que o sujeito que se move pelo *topos* da memória o faz segundo regras bem estabelecidas, o que permite depreender, da topografia que se desenha nessa cena, uma espécie de economia da rememoração: é preciso que o sujeito se separe, que instaure uma disjunção (“quelque chose qu’on aurait désancré”) previamente, antes de ascender. Esse algo, que o narrador desconhece, não fosse pelo motivo que ele também não nos revela, teria permanecido ancorado na profundidade, em junção como aquilo que, em outro trecho, foi descrito como “caverna”.

O deslocamento por “longas distâncias atravessadas” ocorre mediante uma resistência (“experimento a resistência”), que assume aí dois sentidos. Um primeiro, remetendo à dificuldade imposta pelo percurso de rememoração, já que, para isso, do baixo ao alto deve se percorrer uma **longa** distância, de modo que a rememoração não se oferece ao sujeito sem essa primeira dificuldade a se ultrapassar.

O segundo sentido de resistência tem a ver com o próprio sujeito que se desloca pela memória, tendo em vista que, para superar essa distância é preciso tenacidade, já que ela é descrita como longa. Portanto, o sujeito deve persistir nesse percurso, ainda que o faça lentamente, como o narrador de Proust. Ocorre como se o narrador gastasse na passagem da *madeleine* uma teoria da memória e da criação, dotada de um modo de organização — uma topografia (posições, lugares, direções) — e de um modo de funcionamento, ou seja, uma economia que preside o deslocamento do pensamento criador no *topos* da memória.

155 “[...] sinto estremecer em mim qualquer coisa que se desloca, que desejaria elevar-se, qualquer coisa que teriam desancorado, a uma grande profundidade; não sei o que seja, mas aquilo sobe lentamente; sinto a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas” ([CS] PROUST, 2018, p. 72).

Isso que segundo o narrador está no fundo de si (“au fond de moi”) e que, linhas antes, ele diz não saber o que é, revela-se como sendo Combray. A partir de então, podemos afirmar que há uma realidade interior chamada nos dois textos de passado, que tanto a sensação quanto as associações oníricas permitem acessar, segundo uma espécie de percurso, tal como elucidamos linhas antes.

Essa realidade interior é desenhada como possuindo uma “espacialidade” própria, tanto em “Contre Sainte-Beuve” (“en dehors de”) quanto em “Du côté de chez Swann” (“hors de”, “grande profondeur”, “distances traversées”). Vê-se que o passado se torna uma “realidade interior” e possui “distância” e “profundidade”, sem, no entanto, ser visível. Ele não é uma etapa abstrata e anterior a ser vencida ao longo do romance pelo espaço da narrativa, que ganha em detalhamento já em “Combray II” (1954a) — não é uma escuridão que a representação literária ilumina. É como o “fundo” do qual os personagens se desprendem com dificuldade, matizados com um pouco de escuro, um pouco de luz.

Esse é o primeiro efeito de divisão eu. A separação entre razão e passado no romance implica na criação desse espaço interior que abarca a matéria da arte. Nele, está a parcela de vida que o narrador quer fazer de objeto do romance: “J’avais trop expérimenté l’impossibilité d’atteindre dans la réalité ce qui était en moi-même” ([TR] PROUST, 1989a, p. 455)¹⁵⁶. Não é “dans le monde de la pleine lumière” [no mundo da plena luz] (p. 457) que ele encontrará seu “livre intérieur de signes inconnus” [livro interior de signos desconhecidos] (p. 458). As verdades que a inteligência “saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond” (p. 457)¹⁵⁷.

Nessa frase, “moins profond” [menos profundo] manifesta o sentido de “superficial”, “menos complexo”, partindo de uma palavra cujo significado literal aponta para a espacialidade, à medida que o sentido figurado aponta para a densidade de significados. Novamente, de um lado, uma topologia e de outro, uma economia do processo de rememoração. Ainda segundo o autor, essa obra interior é “nécessaire et cachée” [necessária e oculta] ([TR] PROUST, 1989a, p. 459).

Assim como a frase de Vinteuil ouvida por Swann, sua forma “ne pouvait pas se résoudre en raisonnements” [não podia resolver-se em raciocínios] ([CS] PROUST, 1954a, p. 349). Até mesmo porque Swann “tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d’un autre monde, d’un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l’intelligence”

156 “Já verificara demasiadamente a impossibilidade de atingir na realidade o que havia em meu íntimo” ([TR] PROUST, 2013, p. 218).

157 “Porque as verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia numa impressão física [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 220).

([CS] PROUST, 1954a, p. 349)¹⁵⁸. Por isso, o “eu” que se vê apartado de seu passado esquecido, ao encontrá-lo, encontra também esse “outro mundo” em que uma entidade habita.

O narrador sugere que o problema da memória perdida, “pays obscur” [país obscuro] onde deve procurar sua obra, “ce livre essentiel, le seul livre vrai”, livro que “existe déjà, en chacun de nous, mais à le traduire” ([TR] PROUST, 1989a, p. 469)¹⁵⁹, é um problema do corpo. Assim que ele se dá conta da obra que deseja escrever e dos meios para realizá-la, escreve sobre a memória: “Or celle-ci était usée” [ora, esta estava gasta] ([TR] PROUST, 1989a, p. 612). E continua linhas adiante dizendo que “il fallait partir en effet de ceci que j’avais un corps, c’est-à-dire que j’étais perpétuellement menacé d’un double danger, extérieur, intérieur” ([TR] PROUST, 1989a, p. 612)¹⁶⁰. É uma angústia do narrador antes de escrever, drama que pertence às incertezas da preparação do romance e que o compõe. Ele acrescenta: “[...] avoir un corps, c’est la grande menace pour l’esprit” ([TR] PROUST, 1989a, p. 613)¹⁶¹.

Assim como a reflexão sobre a inteligência instaura no ser uma divisão entre seu passado perdido e a razão, a angústia sobre a integridade do corpo, durante a preparação da obra, reforça a dicotomia entre corpo e espírito. Visto por esse ângulo, a morte do corpo significa a morte do “pays obscur” onde a obra a ser traduzida está escondida. Seriam perdidos de uma vez o objeto estudado e ponto de vista, duas coisas que são o mesmo ser. Esse sentido de divisão será complementado nas últimas páginas de “Le temps retrouvé” (1989a) pela distinção entre “eu doente”, que corresponde àquele “qui avait conçu son oeuvre” [que concebera sua obra] e o “eu social”, que tinha “perdido sua memória” (“perdu sa mémoire”) ([TR] PROUST, 1989a, p. 617). Nos dois casos, a descrição aponta para a fragmentação do “eu” em duas partes. No tópico seguinte, discutiremos a passagem no romance da preparação para a escrita, e veremos como Proust representa o espaço interior motivo de tanto interesse. Veremos como ele guarda muito da obscuridade a ser desbravada e como representa os seres que seu ponto de vista ilumina.

158 “[...] Swann considerava os motivos musicais como verdadeiras ideias, de um outro mundo, de uma outra ordem, ideias veladas de trevas, desconhecidas, impenetráveis à inteligência [...]” ([CS] PROUST, 2018, p. 419).

159 “[...] eu veria que, para exprimir tais sensações, para escrever esse livro essencial, o único verdadeiro, um grande escritor não precisa, no sentido corrente da palavra, inventá-lo, pois já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo” ([TR] PROUST, 2013, p. 234).

160 “Não podia, com efeito, esquecer-me de que tinha um corpo, isto é, de que corria sempre um perigo duplo, exterior e interior [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 391).

161 “Possuir um corpo é a grande ameaça que paira sobre o espírito” ([TR] PROUST, 2013, p. 391).

3.3 O “eu” no espaço interior

Vimos no segundo capítulo que já em “Contre Sainte-Beuve” (1971), Proust estabelece uma distinção entre o “eu” social e o “eu” autoral. O segundo, criador do livro, inaugura pela palavra a existência do “temps retrouvé” [tempo redescoberto], a realidade interior decodificada “à la façon de ces caractères hiéroglyphiques” ([TR] PROUST, 1989a, p. 457)¹⁶². A problematização em torno das habilidades da inteligência serve ao romance na medida em que tanto o “eu” de “Contre Sainte-Beuve” (1971), quanto o narrador da *Recherche*, testam sua eficácia na busca interior da obra de arte. Os avanços de “Contre Sainte-Beuve” (1971), as cenas de “ressurreição” do passado que mencionamos anteriormente, dão um passo em direção ao romance.

Essas cenas retornam na *Recherche* expandidas, com seus motivos principais praticamente inalterados. Elas fazem parte do conjunto de cenas que movimenta a intriga, pois são pontos de partida, “catapultas” para a escritura, na medida em que impulsionam o personagem a se tornar o narrador que nos conta a história. São cenas tipicamente romanescas porque se apresentam como um acontecimento vivido por um personagem, e cada uma acompanha ideias sobre a natureza da arte, a escrita e o ofício de escritor. Episódio a episódio, o narrador abre uma comporta digressiva sobre as revelações causadas pelas sensações provadas.

Visto desse modo, essas cenas são responsáveis por (re)apresentar motivos presentes desde “Contre Sainte-Beuve” (1971), as cenas de “ressurreição”, e que não tomam força no texto a ponto de se tornarem desdobramentos narrativos independentes. Proust chega a lamentar que, temendo contadas as suas horas, seja “frivole” [frívolo] escrever uma “oeuvre intellectuelle” [obra intelectual] ([CSB] PROUST, 1971, p. 216). Por mais que essas cenas desempenhem um papel no romance de movimentação da narrativa, prólogo (a *madeleine*, que abre o romance) ou propulsor da escrita (impulsos para que o personagem escreva), sua existência enquanto imagem nos permite abordar mais detalhadamente a representação do “eu” dividido. Elas expressam em sua constituição o caráter dividido do sujeito que realiza os primeiros movimentos de descida em sua interioridade.

O narrador divaga em “Le temps retrouvé” (1989a) sobre a impressão causada depois de avistar o romance *François le Champi* na biblioteca dos Guermantes: “c’est à une profondeur plus grande que j’avais plongé” ([TR] PROUST, 1989a, p. 462)¹⁶³. Segundo o narrador, a busca nessa região interior, correspondente à “vraie vie” [verdadeira vida] é um como um “travail inverse” [trabalho em sentido contrário] (p. 474) ao da vida comum, pois a arte faz uma “marche en sens contraire” (p. 475), desfazendo o que “nous appelons faussement la vie” ([TR] PROUST,

162 “[...] uma ideia trazida à maneira dos hieróglifos [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 220).

163 “Mas estando, como neste momento, sozinho, mergulhava mais profundamente em mim mesmo” ([TR] PROUST, 2013, p. 226).

1989, p. 475)¹⁶⁴. Ao dizer isso, o narrador sinaliza a transição do “Vouloir-Écrire” [Querer-Escrever] (BARTHES, 2015, p. 27) para a escritura.

Neste ponto, “espaço interior” possui diversos revestimentos figurativos e afetivos: passado, lembranças perdidas, lugar a ser explorado, “verdadeira vida”, etc. A passagem para a escrita requer “le retour aux profondeurs, où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous” ([TR] PROUST, 1989a, p. 475)¹⁶⁵. É nesse “retorno” (“retour”), “mergulho” (“j’avais plongé”) que o senso artístico se forma. O narrador explica que esse “sens artistique” [senso artístico] ([TR] PROUST, 1989a, p. 461) diz respeito “à la soumission à la réalité intérieure” ([TR] PROUST, 1989a, p. 461)¹⁶⁶. Assim, a realidade a ser expressa reside “non dans l’apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu” ([TR] PROUST, 1989a, p. 461)¹⁶⁷.

É fundamentado por essas ideias que o narrador começa a escrever. Ele se propõe traduzir a obra “nécessaire et cachée”, sua “vraie vie”, considerada por ele como “une loi de la nature” a “découvrir” ([TR] PROUST, 1989a, p. 459). Segundo o narrador, a preparação para a obra de arte é o mergulho no interior do sujeito, lugar acessível apenas à linguagem, mas é também o universo no qual é elaborada.

Ao final de “Le temps retrouvé” (1989a), estabelece-se que um dos requisitos para a escrita é essa exploração, como se a escrita precisasse se amarrar na profundidade do sujeito para sempre em direção ascendente “desprender” do fundo os caracteres da obra. A luz sob a qual ocorre esse procedimento de escrita anunciado ao final da obra é frequentemente descrita como de baixa intensidade. É o que se observa no trecho seguinte, em que o narrador elege o que deve ser contemplado pela escrita: “Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de

164 Trecho completo: “Ce travail de l’artiste [...] c’est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l’amour propre, la passion, l’intelligence, et l’habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. [...] Ce travail qu’avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d’imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c’est ce travail que l’art défera, c’est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé gît inconnu de nous, qu’il nous fera suivre” ([TR] PROUST, 1989, p. 474-75). Tradução: Esse trabalho do artista [...] é exatamente o inverso do que, a todo instante, quando vivemos alheados de nós, realizam por sua vez o amor-próprio, a paixão, a inteligência e o hábito, amontoando sobre nossas impressões, mas para escondê-las de nós, as nomenclaturas, os objetos práticos a que erradamente chamamos vida. [...] O trabalho feito pelo amor-próprio, pela paixão, pelo espírito de imitação, pela inteligência abstrata, pelos hábitos, é o que há de desmanchar a arte, na marcha em sentido contrário, na volta que nos fará empreender aos abismos onde jaz ignorado de nós o que realmente existiu” ([TR] PROUST, 2013, p. 240-41).

165 *Ibid.* p. 240-241.

166 “[...] submissão à realidade [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 225). A tradução não acrescenta “interior”, alterando o sentido original de “soumission à la réalité intérieure”. Preferimos “submissão à realidade interior”.

167 “A realidade a traduzir dependia, só agora o entendia, não da aparência do assunto, mas do grau de penetração dessa impressão nas profundezas onde nada significa a aparência [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 224).

l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres" ([TR] PROUST, 1989a, p. 459). Isto é, o interior do ser é obscuro e seu conteúdo é o único que interessa para a escrita.

A representação do desejo de Querer-Escrever, do estágio pré-escrita correspondente à preparação do romance é, como se observa, matizada por adjetivos indicando “profundidade” e “escuridão”, como já indicamos extensivamente. Ao final do romance, essas descrições deságuam em seu início, na cena do personagem que dorme e acorda sem saber onde está. Certamente por se tratar de uma cena envolvendo o sono, o texto está repleto de adjetivos caracterizando “obscuridade”. Mas não é apenas por se tratar do sono que a ausência de luz ou de percepção da luz tem lugar no texto. Há uma coerência entre a fundamentação do narrador ao final do romance e a cena particular posta em seu início.

Tanto personagem quanto linguagem estão imersos na escuridão que cessa a intervalos. Isso implica em intermitências na aparição da realidade para o personagem e conseqüentemente a realidade exterior não pode ser representada continuamente. O que é representado não é o exterior, mas o interior ou a linha tênue entre os dois. Não é um registro realista no sentido da crítica que Proust dirige às obras de representação “de lignes et de surfaces”, expressão que “tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité” ([TR] PROUST, 1989a, p. 463) e que aparta “toute communication de notre moi présent avec le passé” ([TR] PROUST, 1989a, p. 464)¹⁶⁸.

Como vimos anteriormente, na cena de abertura o protagonista acessa lembranças confusas sobre o quarto onde pode estar, muitas delas não correspondentes ao verdadeiro quarto. Ocorre então um desencontro entre “corpo” e “espírito”, que vemos no trecho abaixo, extenso e necessário para nossa argumentação:

Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en enduire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, — mon corps, — se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. Mon

168 Trecho completo: “De sorte que la littérature qui se contente de « décrire » les choses, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé [...]” ([TR] PROUST, 1989a, p. 463-64). “Assim sendo, a literatura que se cifra a ‘descrever as coisas’, a fixar-lhes secamente as linhas e superfícies, é, apesar de denominar-se realista, a mais afastada da realidade, a que mais nos empobrece e entristece, pois corta bruscamente toda comunicação de nosso eu presente com o passado [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 227).

côté ankylosé, cherchant à deviner son orientation, s’imaginait, par exemple, allongé face au mur dans um grand lit à baldaquin, et aussitôt je me disais : « Tiens, j’ai fini par m’endormir quoique maman ne soit pas venue me dire bonsoir », j’étais à la campagne chez mon grand-père, mort depuis bien des années ; et mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d’un passé que mon esprit n’aurait jamais dû oublier, me rappelaient la flamme de veilleuse de verre de Bohême, em forme d’urne ([CS] PROUST, 1954a, p. 6)¹⁶⁹.

Em diversos trechos dessa passagem, o protagonista se encontra dissociado de si mesmo. Vejamos isso mais detalhadamente. O narrador descreve a busca que empreende seu espírito para saber onde está (“mon esprit s’agitant pour chercher [...] où j’étais”). Essa busca é conduzida igualmente pelo corpo, a partir de sua memória sensorial (“mon corps [...] cherchait”, “Sa mémoire [...] lui présentait successivement plusieurs chambres où il avait dormi”).

A incerteza sobre os resultados obtidos pelas duas buscas resulta numa confusão temporal, pois o protagonista se imagina regressado à infância, em seu quarto de Combray, quando sua mãe lhe oferecia o beijo de boa noite. O sentido de divisão do “eu” também está presente no trecho em que o corpo e o lado sobre o qual estava deitado o protagonista são representados como zeladores de um passado que seu espírito não deveria se esquecer (“gardiens fidèles d’un passé que mon esprit n’aurait jamais dû oublier”).

Essa cena permite identificar a existência de duas memórias distintas, uma do corpo e outra do espírito. A relação com Ribot, se pensarmos em *Les maladies de la mémoire* (1906), existiria apenas por ambos identificarem, na memória, partes diferentes e articuladas (RIBOT, 1906, p. 77). De sua parte, o narrador proustiano se interessa pela potencialidade criativa dessa divisão, em especial pelos problemas que essa concepção de memória oferece.

O que se vê no trecho anterior é que as articulações internas da memória estão desarticuladas, já que tanto o “corpo” quanto o “espírito” do protagonista se enganam quanto ao local onde ele está e levam a conclusões incorretas. Nesse sentido, Jeanne-Marie Gagnebin destaca a cena em que o “‘turbilhão’ sensorial coloca em questão a própria estabilidade das

169 “A verdade é que, quando eu assim despertava, com o espírito a debater-se para averiguar, sem sucesso, onde poderia achar-me, tudo girava em redor de mim no escuro, as coisas, os países, os anos. Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, apresentava-lhe, sucessivamente, vários dos quartos onde havia dormido, enquanto em torno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoinhavam nas trevas. E antes mesmo que meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo as diversas circunstâncias, ele — meu corpo — ia recordando, para cada quarto, a espécie do leito, a localização das portas, o lado para que davam as janelas, a existência de um corredor, e isso com os pensamentos que eu ali tivera ao adormecer e que reencontrava ao despertar. Meu corpo anquilosado, procurando adivinhar sua orientação, imaginava-se, por exemplo, virado para a parede, em um grande leito de dossel, e eu logo dizia comigo: “Pois não é que acabei adormecendo antes que mamãe me viesse dar boa-noite!”; achava-me então no campo, em casa de meu avô, morto havia muitos anos; e meu corpo, o flanco sobre o qual eu repousava, fiel zelador de um passado que meu espírito nunca deveria esquecer, recordava-me a chama da lâmpada de cristal da Boêmia, em forma de urna” ([CS] PROUST, 2018, p. 23-24).

coisas ditas reais” ([CS] PROUST, 2018, p. 544 *apud* GAGNEBIN, p. 544). As falhas da memória e a consequente intersecção desordenada entre presente e passado são características de cenas como a da *madeleine* e dos pavimentos irregulares.

Após experimentar o *déjà-vu* de estar em Veneza ao pisar nos pavimentos da entrada do hotel dos Guermites, logo ao entrar, o protagonista cruza com um copeiro que choca por acidente uma colher em um prato. Esse estímulo, o tilintar repentino da colher, remete o protagonista a uma descida do trem rumo à Balbec, quando, consertando o trem, a batida de um martelo em uma roda vinha coincidir com o som metálico da colher; ou, quando já dentro do hotel, ao se limpar com um guardanapo, transporta-o ao primeiro dia nessa cidade, pois a toalha com que se enxugou na ocasião tinha a mesma textura.

É o que se observa nestes dois trechos: “Un domestique en effet venait, [...], de cogner une cuiller contre une assiette. Le même genre de félicité que m’avaient donné les dalles inégales m’envahit [...]” ([TR] PROUST, 1989a, p.446)¹⁷⁰ e “[...] la serviette que j’avais prise pour m’essuyer la bouche avait précisément le genre de raideur et d’empesé de celle avec laquelle j’avais eu tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivé à Balbec” ([TR] PROUST, 1989a, p. 447)¹⁷¹.

Assim como na cena ao acordar, o despertar das lembranças depende do acaso, mas no texto de Proust não se trata realmente de “lembrar” no sentido de “projetar” um conteúdo mental. A sensação do presente se apresenta apenas como “significante”, como é o caso da colher e do martelo, mas é livre para se associar a qualquer outra que conserve essa relação de forma. Os objetos ou as sensações experimentadas a partir deles se relacionam com a cena do acordar nesse sentido, isto é, de que existe um processo de desalinhamento entre corpo e memória que gera incoerência as sensações e o que elas evocam.

O episódio da *madeleine* não é mais coerente pelo objeto da sensação ser o mesmo da lembrança evocada. Ele exerce uma função tipicamente romanesca de prólogo da ação, ficcionalizante, insinuando que todos os elementos de “Combray II” (1954a) surgiram da xícara de chá e estivessem ligados a ela. Afinal, trata-se em boa parte de acontecimentos independentes aos da intriga da tia Léonie. Mas essa é, justamente, a hipótese que o narrador desenvolve ao final de

170 “Com efeito, um copeiro, procurando em vão não fazer barulho, acabava de bater com uma colher num prato. Invadiu-me um bem-estar do mesmo gênero do causado pelas pedras irregulares [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 209).

171 “[...] o guardanapo onde limpava a boca, engomado exatamente como a toalha com a qual tivera tanta dificuldade em enxugar-me defronte da janela no dia de minha chegada a Balbec [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 210).

“Le temps retrouvé”, quando, ao falar da insuficiência da memória voluntária, assinala: “[...] elle ne faisait que combiner entre eux des éléments homogènes” ([TR] PROUST, 1989a, p. 452)¹⁷².

Dessa maneira, o narrador salienta a importância da variedade e da diferenciação dos elementos evocados. A complexidade da evocação, ao se dar a ver, mostra ao próprio protagonista a dimensão de sua realidade interior. Ao final de “Le temps retrouvé” (1989a), o narrador elenca diversas sensações com efeito semelhante aos que analisamos, uma envolvendo um som, Balbec e Albertine:

Ce n’était d’ailleurs même pas seulement un écho, un double d’une sensation passée que venait de me faire éprouver le bruit de la conduite d’eau, mais cette sensation elle-même. Dans ce cas-là comme dans tous les précédents, la sensation commune avait cherché à recréer autour d’elle le lieu ancien, cependant que le lieu actuel qui en tenait la place s’opposait de toute la résistance de sa masse à cette immigration dans un hôtel de Paris d’une plage normande [...] Toujours, dans ces résurrections-là, le lieu lointain engendré autour de la sensation commune s’était accouplé un instant, comme un lutteur, au lieu actuel. Toujours le lieu actuel avait été vainqueur ; toujours c’était le vaincu qui m’avait paru plus beau ; si beau que j’étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant la tasse de thé, cherchant à maintenir aux moments où il apparaissait, à faire réapparaître dès qu’il m’avait échappé, ce Combray, ce Venise, ce Balbec envahissants et refoulés qui s’élevaient pour m’abandonner ensuite au sein de ces lieux nouveaux, mais perméables pour le passé ([TR] PROUST, 1989a, p. 453)¹⁷³.

Nesse trecho, o narrador matiza sua reflexão sobre o fenômeno da “revivescência”. Em sua descrição se nota uma “luta”, por assim dizer, entre o espaço evocado e aquele que ocupa o protagonista no presente da narrativa. Há apenas uma sensação, provada ao mesmo tempo no presente e no passado (“cette sensation elle-même”). O rompimento com a percepção normal da realidade é tamanho que o espaço evocado o força substituir o espaço real, gerando espanto, felicidade (“j’étais resté en extase”) e o desejo de sustentar a sensação por mais tempo (“cherchant à maintenir [...] ce Combray, ce Venise etc.”).

172 Trecho completo: “Alors ma mémoire affirmait sans doute la différence des sensations ; mais elle ne faisait que combiner entre eux des éléments homogènes” ([TR] PROUST, 1989a, p. 452). “A memória me afirmara sem dúvida então as diferenças de sensações, mas nada fazia além de combinar entre si elementos homogêneos” ([TR] PROUST, 2013, p. 215).

173 “Não era, aliás, tão somente um eco, uma ressonância da sensação passada que acabava de despertar o ruído do encanamento, mas essa mesma sensação. Neste caso, como em todos os precedentes, a sensação comum buscara recriar em torno de si o lugar antigo, enquanto o atual que o substituíra opunha-se com toda a resistência de sua matéria a essa imigração, para uma casa de Paris, de uma praia normanda [...] Sempre, nessas ressurreições, o lugar distante, engendrado em torno da sensação comum, agarrava-se por um instante, como um lutador, ao lugar atual. Sempre este saía vencedor; sempre o vencido me parecia o mais belo, tanto que ficara em êxtase sobre as pedras desiguais como ante a xícara de chá, tentando reter quando surgiam, invocar se me escapavam, aquele Combray, aquela Veneza, aquela Balbec invasores e sopitados que se erguiam para abandonar-me em seguida no seio desses lugares novos, mas permeáveis ao passado” ([TR] PROUST, 2013, p. 216).

Uma sensação como essa, nas palavras do narrador, “commune cet endroit où je me trouvais et aussi à un autre endroit” ([TR] PROUST, 1989a, p. 452)¹⁷⁴, tem o potencial de recriar lugares do passado. Ele escreve: “[...] je m’exaltais de plus en plus au fur et à mesure que j’approfondissais, avec une joie croissante pour moi, le bruit du couteau ou le goût de l’infusion qui avait fait entrer dans ma chambre la chambre de ma tante Léonie, et à sa suite tout Combray, et ses deux côtés” ([TR] PROUST, 1989a, p. 454)¹⁷⁵.

É nesse segmento da reflexão do narrador ao final de “Le temps retrouvé” (1989a), que surge a necessidade de escrever. Ele se coloca a pergunta: “cette contemplation de l’essence des choses, j’étais maintenant décidé à m’attacher à elle, à la fixer, mais comment ? par quel moyen ?” ([TR] PROUST, 1989a, p. 454)¹⁷⁶. No caso de Proust, a percepção atravessada por uma lembrança representa, na verdade, a passagem da realidade sensível ao espaço imaginário (PROUST, p. 32). Ao desejar escrever sua obra, o narrador passa obrigatoriamente do imaginário para o domínio do simbólico. Há diversas passagens em “Le temps retrouvé” (1989a) em que a leitura ou o desejo de escrever estão atreladas à imagem de um “eu” interior, semelhante àquele de “Contre Sainte-Beuve” (1971), que brinca sobre as ruínas.

Na cena analisada a seguir, o “eu” retratado como espectador intermitente surge na ocasião em que o protagonista lê o jornal dos irmãos Goncourt. Essa cena ocorre no início de “Le temps retrouvé” (1989a):

Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c’était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l’observation n’en profitait pas ([TR] PROUST, 1989a, p. 296)¹⁷⁷.

O personagem interior que “observa” e “escuta” (“le personnage regardait et écoutait”) desponta apenas quando uma “essência geral” se manifesta. Como aquele de “Contre Sainte-Beuve” (1971) que se encontra adormecido e ativo ao mesmo tempo: “Mais si prolongé que soit le sommeil où il se trouve ensuite [...] il ne meurt pas, ou plutôt il meurt mais [peut] ressusciter si une autre harmonie se présente” ([CSB] PROUST, 1971, p. 304). Em “Le temps retrouvé” (1989a), o narrador

174 “[...] nascia em mim, irradiando de uma estreita zona em meu derredor, uma sensação [...] comum a este sítio [...] e também a outro [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 215).

175 “[...] me exaltava cada vez mais, à proporção que analisava mais profundamente o ruído da colher ou o sabor da infusão, a alegria crescente de haver transportado para o meu o quarto de tia Léonie, e, com este, todo Combray e seus dois lados” ([TR] PROUST, 2013, p. 217).

176 “[...] essa contemplação da essência das coisas, eu estava agora bem resolvido a retê-la, a fixá-la, mas como? Por que meios?” ([TR] PROUST, 2013, p. 217-18).

177 “Havia em mim alguém que sabia mais ou menos olhar, mas era uma personagem intermitente, só animada pelo contato de alguma essência geral, manifestando-se em muitas coisas, da qual tirava alimento e alegria. Então via e ouvia, mas só a determinada profundidade, de nada valendo, assim, para observação” ([TR] PROUST, 2013, p. 40).

ressalta que seu espírito se encontrava, antes do surgimento da personagem intermitente, “*sommeillant*” [sonolento] ([TR] PROUST, 1989a, p. 296). Nos dois casos, o texto descreve um “eu” adormecido e, no entanto, ativo, que desperta pelo mesmo motivo, “nutrir-se” de uma generalidade, de um aprendizado sobre a natureza.

Na sequência, o narrador trata de suas observações da vida social e de seus resultados, “*un ensemble de lois psychologiques*” [um conjunto de leis psicológicas] ([TR] PROUST, 1989a, p. 297). Nesse ponto do romance, a intriga envolvendo a decisão de escrever, que torna o protagonista narrador, é suspense. Seu “*projet d’écrire*” [projeto de escrita] ([TR] PROUST, 1989a, p. 301) precisa ser adiado pois o protagonista entra em uma “*maison de santé*” [casa de saúde] ([TR] PROUST, 1989a, p. 301). No exemplo anterior, o “eu” que surge no interior do protagonista se esforça para perscrutar a realidade objetiva (“*le personnage regardait et écoutait*”). Sua existência é instigada pela qualidade das observações encontradas no jornal dos Goncourt sobre uma *soirée* na casa dos Verdurin e se constitui, portanto, como parte da imagética proustiana, que descreve as dificuldades do protagonista em se tornar escritor: é necessário observar profundamente o exterior.

O surgimento de um “eu” interior ocorre também no contexto das sensações convergentes que se fundem, recriando como percepção um horizonte imaginário. Essa identidade que se estende “*jusqu’à faire empiéter le passé sur le présent*” ([TR] PROUST, 1989a, p. 450), faz surgir “*un être qui n’apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l’essence des choses, c’est-à-dire en dehors du temps*” ([TR] PROUST, 1989a, p. 450)¹⁷⁸.

Na descrição do narrador, esse “eu” é responsável por sublevar o passado: “*Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu [...]*” ([TR] PROUST, 1989a, p. 450)¹⁷⁹. Trata-se de um momento importante para o surgimento do romance, pois a incapacidade de se ligar ao passado é considerada pelo protagonista como obstáculo para escrever. Os episódios de reconquista do passado pelo protagonista são como a primeira etapa a ser vencida para iniciar o romance.

178 Trecho completo: “[...] j’éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l’assiette, l’inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu’à faire empiéter le passé sur le présent [...]. [...] au vrai, l’être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu’elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu’elle avait d’extra-temporel, un être qui n’apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l’essence des choses, c’est-à-dire en dehors du temps” ([TR] PROUST, 1989a, p. 450). “Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da *madeleine* fazendo o passado permear o presente [...]; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo” ([TR] PROUST, 2013, p. 212).

179 “Só ele tinha o poder de me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo perdido [...]

Nesse sentido, o real acaba por instigar a imaginação do protagonista que, no caminho contrário, irá significar a realidade. O contexto em que surge o “eu” interior é o de estímulo da imaginação. Apesar de provocado por uma contingência, uma sensação, esse “eu” “[...] ne se nourrit que de l’essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance [...] Il languit dans l’observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter [...]” ([TR] PROUST, 1989a, p. 451)¹⁸⁰.

O sentido de “essence des choses” [essência das coisas] decorre de que, no pensamento do narrador, uma “analogia” entre passado e presente implica no destacamento dos elementos associados da temporalidade (“hors du temps”), tendo por consequência sua independência do circunstancial. Mais especificamente, esse “ser” é caracterizado como “extra-temporel” ([TR] PROUST, 1989a, p. 450).

A diversidade de caracterizações do “eu” interior que analisamos aponta para uma identidade genérica e, no entanto, vagamente humana (“se nourrit”, “il trouve sa subsistance”). Esse ser, criança em “Contre Sainte-Beuve” (1971), desenvolve-se em “personagem interior” em “Le temps retrouvé” (1989b) e ganha detalhamentos mais específicos que aqueles que analisamos. Por exemplo, o narrador observa em outra passagem que esse ser “[...] venait de goûter [...] des fragments d’existence soustraits au temps” ([TR] PROUST, 1989a, p. 454), instilando nele um prazer que “était le seul qui fût fécond et véritable” (p. 454)¹⁸¹. A imagem do “eu” que se alimenta de fragmentos de passado é “fecunda”, em nosso entender, pois dá o arranco na escrita de um narrador que, como aprofundaremos, buscará a verdade por meio da literatura.

É quando o protagonista encontra o romance *François le Champi* na biblioteca dos Guermantes que o “eu” interior se transforma na versão criança do protagonista, que conhecemos em “Du côté de chez Swann” (1954a). O êxtase que o surgimento do “eu” inicialmente provoca no protagonista se transforma em lembrança dolorosa:

Je m’étais au premier instant demandé avec colère quel était l’étranger qui venait me faire mal. Cet étranger, c’était moi-même, c’était l’enfant que j’étais alors, que le livre venait de susciter en moi, car de moi ne connaissant que cet enfant, c’est cet enfant que le livre avait appelé tout de suite, ne voulant être regardé que par ses yeux [...] ([TR] PROUST, 1989a, p. 462-63)¹⁸².

180 “O ente que em mim renascera [...] só se nutre da essência das coisas, só nela encontra subsistência [...]. Desaparece na observação do presente, onde não lha fornecem os sentidos [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 214).

181 “Assim, o que acabava de deleitar o ser três ou quatro vezes suscitado em mim talvez fossem mesmo fragmentos de existência subtraídos ao tempo, mas essa contemplação, embora de eternidade, era fugidia. E não obstante eu sentia como o único fecundo e verdadeiro o prazer que ela me concedera em raros intervalos de minha vida” ([TR] PROUST, 2013, p. 217).

182 “Indagara com raiva que estranho me vinha perturbar, e o estranho era eu mesmo, a criança que fora, logo suscitada pelo livro que só dela tomava em mim conhecimento, só a ela invocava, não querendo ser visto senão por seus olhos [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 226).

Na descrição do narrador, a recomposição do “eu” interior em criança de Combray é mais do que uma experiência de rememoração, é uma substituição de relance da identidade atual pela identidade de criança. Assim como se lê na abertura de “Sur la lecture” (1971), em que as leituras evocam os lugares e a época em que se realizaram, o livro evoca agora o “eu”. O personagem interior, como uma exigência feita pelo livro (“ne voulant être regardé que par ses yeux”), força os sentidos do protagonista e toma o controle da percepção.

Enquanto experiência, isso nos soa como uma simulação de perspectiva vivida pelo protagonista que, ao escrever, retomará o ponto de vista em primeira pessoa de sua personagem criança. O “eu” dividido entre identidades, social e íntima, desdobra-se em outros. Ao final de “Le temps retrouvé” (1989a), o protagonista vislumbra seu “vrai moi” [verdadeiro eu] ([TR] PROUST, 1989, p. 451) e, impulsionado pelo encontro com *François le Champi* a perscrutar seu interior: “[...] c’est à une profondeur plus grande que j’avais plongé” ([TR] PROUST, 1989a, p. 462)¹⁸³, vê aflorar versões de si mesmo em seus sentidos. Inicialmente, a que criança que fora e, ele considera em hipótese, ele mesmo no tempo de sua juventude poderia se manifestar:

[...] si je reprends dans la bibliothèque François le Champi, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre : François le Champi, et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu’il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu’il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain. Que je revoie une chose d’un autre temps, c’est un jeune homme qui se lèvera ([TR] PROUST, 1989a, p. 464)¹⁸⁴.

Vejamos que, nesse trecho, não há propriamente lembrança, mas a tomada dos sentidos por uma identidade interior. É ela, nesse caso a criança (“un enfant”), que lê com os olhos do protagonista o título do livro e, ao projetar no presente seus sentidos até então enclausurados no passado, sobrepondo-se a eles, cria o espaço que vê. Assim, a experiência imaginária atua para o protagonista, com o que já tem de ficcional por si própria, como um ensaio de ponto de vista em forma de experiência.

O protagonista, tornando-se escritor, fará de sua própria experiência objeto do romance, o desdobramento do “eu” interior, genérico e obscuro, em identidades reconhecidas por ele como versões de si mesmo, no passado, que se apresentam para ele como protótipos de personagens. Não parece arbitrário que isso assome o protagonista às vésperas de se tornar o narrador do romance. O “eu dividido” se torna espectro do passado, personagens complexos,

183 “[...] mergulhava mais profundamente em mim mesmo” ([TR] PROUST, 2013, p. 226).

184 “[...] se pego, ou imagino pegar na estante *François le Champi*, logo uma criança se ergue que me substitui, que tem exclusivo direito a ler este título: *François le Champi*, e o faz como outra, com a mesma impressão do tempo reinante no jardim, os mesmos sonhos sobre longes terras e sobre a vida, a mesma angústia do dia seguinte. Revendo eu algum objeto de outro período, outro rapaz surgirá” ([TR] PROUST, 2013, p. 228).

constituindo-se paulatinamente como um aspecto da composição das personagens do romance, como veremos a seguir.

3.4 O “eu dividido” como elemento estruturante do romance

O sentido simplesmente de divisão está presente em toda a *Recherche*. Na abertura do romance, a escuridão encontrada pelo protagonista ao abrir os olhos estilhaça na imagem de um “kaléidoscope de l’obscurité” [caleidoscópio da escuridão] ([CS] PROUST, 1954a, p. 4). Ele se encontra dividido entre sono e vigília, luz e sombra, razão e inconsciência, um quarto e outro, diferentes linhas do tempo. Mais que componentes da cena, as divisões estruturam o romance. São dois os caminhos principais tomados para as caminhadas, dois “côtés” [lados], um que conduz a casa de Swann e outro às ruínas do antigo castelo dos senhores feudais de Combray, correspondentes respectivamente a dois volumes do romance, “Du côté de chez Swann” (1954a) e “Le côté de Guermantes” (1988b).

Proust não escapa dos “estudos” de estratificação social. A segunda metade do século XIX na França, marcada pelo cientificismo, que, na literatura, manifestou-se pela ênfase em ambientações históricas (MOTTA, 2007, p. 60), está presente em Proust na forma de “guetos” de personagens: aristocratas (Guermantes), burgueses (Swann), esnobes (Verdurins), gays (Charlus), judeus (Bloch), cada grupo contendo divisão interna. O narrador apresenta uma vida social efervescente, com regras que, quebradas progressivamente pelas personagens, tornam os estratos sociais permeáveis a ponto de fusão.

Isso, quanto ao aspecto social da intriga. A divisão do “eu” faz parte da composição das personagens e orienta o pensamento do narrador sobre identidade. Por exemplo, o Swann que frequenta a família do protagonista tanto não é o mesmo cuja vida o interessa que ele tem “l’impression de quitter une personne pour aller vers une autre qui en est distincte” ([CS] PROUST, 1954a, p. 19)¹⁸⁵ ao pensar nas relações que Swann entretinha paralelamente com Odette e com os aristocratas. O narrador descreve que há dois Swann: “[...] celui que j’ai connu plus tard avec exactitude”, o personagem desenvolvido a partir de “Un amour de Swann” (1954a) e “ce premier Swann” ([CS] PROUST, 1954a, p. 19)¹⁸⁶, aquele que frequentava a casa de sua família em Combray. A divisão do “eu” corresponde, nesse caso, à multiplicidade da identidade social.

185 “[...] eu tenho a impressão de deixar alguém para ir ter com outra pessoa diferente [...]” ([CS] PROUST, 2018, p. 40).

186 “[...] retrocedo do Swann que mais tarde conheci deveras para este primeiro Swann [...]” ([CS] PROUST, 2018, p. 40).

Esse sentido é desenvolvido pelo narrador também em “Le temps retrouvé” (1989a), ao deprender da opinião de Saint-Loup sobre M. de Cambremer que: “[...] un être est tant d’êtres différents selon les personnes qui le jugent [...]” ([TR] PROUST, 1989a, p. 318)¹⁸⁷. Nota-se que a distinção entre identidade pública (“eu” social”) e identidade privada (“eu” profundo) estabelecida por Proust em obras anteriores se integra ao romance por meio da cisão da unidade dos personagens.

Para determinado grupo de personagens, por exemplo a família do protagonista, Swann é um homem simples do interior, acostumado a frequentar os antigos amigos de seu pai que, para eles, são as únicas pessoas que ele tem realmente prazer de frequentar. Porém, em Paris, Swann vai a lugares impensáveis para aqueles personagens: trava amizade com burgueses interesseiros, os Verdurin, namora com uma mulher que já fez programa com homens e mulheres, que o trai e pede dinheiro para fazer viagens, proibindo-o de antemão de acompanhar a jantares em que aristocratas cultos e superficiais praticavam costumes de corte na era republicana, a “maisons de rendez-vous” ([CS] PROUST, 1954a, p. 373), para se consolar do final do namoro, e conhece até mesmo o príncipe de Gales e o presidente da república Jules Grévy, com quem se encontra para um almoço um dia depois de jantar com os Verdurin¹⁸⁸.

Dessa forma, para cada estrato social Swann se apresenta como uma personagem diversa. Swann banaliza assuntos que realmente o interessam, como a arte, ao falar deles como se “entre guillemets” [entre aspas] ([CS] PROUST, 1954a, p. 98), temendo “d’exprimer sérieusement son opinion” [exprimir seriamente sua opinião] ([CS] PROUST, 1954a, p. 98), o que leva o protagonista a questionar: “Pour quelle autre vie réservait-il de dire enfin sérieusement ce qu’il pensait des choses, de formules des jugements qu’il pût ne pas mettre entre guillemets [...]?” ([CS] PROUST, 1954a, p. 98)¹⁸⁹.

Por outro lado, ao mencionar que conhece Jules Grévy, Swann desqualifica a qualidade do entretenimento que encontra nesse tipo de situação frente à expressão de incredulidade de Cottard: “[...] je vous assure que ces déjeuners n’ont rien d’amusant [...]” ([CS] PROUST, 1954a, p. 98)¹⁹⁰. As facetas sociais do personagem são independentes e móveis, pois, em um caso, Swann recalca seu interesse genuíno pela arte para, acordando-se à simplicidade do meio, não soar esnobe e, em outro, esforça-se para esconder o meio político que frequenta com o mesmo

187 “Mas é inegável que um mesmo ser se multiplica em tantos outros, diversos, quantas são as pessoas que o apreciam, ainda descontadas as diferenças de julgamento” ([TR] PROUST, 2013, p. 66).

188 Cf. Proust (1954, p. 216).

189 “Para que outra vida reservava, afinal, dizer seriamente o que pensava das coisas, formular juízos que não precisasse colocar entre aspas [...]?” ([CS] PROUST, 2018, p. 134).

190 “[...] asseguro-lhe que esses almoços nada têm de divertido [...]” ([CS] PROUST, 2018, p. 271).

receio de parecer, para seu interlocutor, uma pessoa diversa daquela que ele dá a ver. Visto desse modo, Swann é um personagem adaptável que atravessa de cima a baixo os *côtés* do romance, em cada espaço apresentando e ocultando suas identidades.

Esses efeitos de seleção e de ocultamento que surgem no discurso do narrador também estão presentes no capítulo “Un amour de Swann” (1954a), porém, sob o ponto de vista do sofrimento amoroso. Swann, no início de seu amor por Odette, associa a figura de seu corpo a caracteres de pintura. Com isso, ele passa a ver na figura de Odette traços de beleza admiráveis por todos, como se o sentimento por ela tivesse como “base les données d’une esthétique certaine” ([CS] PROUST, 1954a, p. 224) e ela fosse apreciável tal qual “une pièce de musée” ([CS] PROUST, 1954a, p. 224)¹⁹¹.

O narrador apresenta um Swann que, por meio da estabilização da imagem de Odette, busca ao mesmo tempo aderir seu desejo ao objeto desejado e conferir coerência a essa relação. Sobrevém, no entanto, a frustração, e com ela a fragmentação do “eu”. Conta o narrador: “De sorte qu’elle était devenue si chère à Swann au moment pour ainsi dire où il la trouvait précisément bien moins jolie. [...] Mais savoir que sous cette chrysalide nouvelle, c’était toujours Odette qui vivait, [...] suffisait à Swann pour qu’il continuait de mettre la même passion à chercher à la capter” ([CS] PROUST, 1954a, p. 292)¹⁹².

É possível notar que os signos que marcam a faceta oculta da personagem, “chrysalide nouvelle” [nova crisálida], são obstáculos para Swann, que não vê na aparência nova a verdadeira Odette. Esta depende de uma “busca” para “captá-la”. Para Swann, a Odette que vive “sob” o visível é aquela por quem se apaixonou, enlaçada no desejo e, por isso, imaginária. Assim, o desejo amoroso no texto de Proust influi na percepção da identidade do ser amado. Isso gera instabilidade na maneira como as personagens se relacionam e, alternadamente, prazer e angústia.

A fragmentação tem origem na impossibilidade de apreender uma unidade em outro “eu”. Em “Albertine disparue” (1989b), o narrador trata da diferença de grau entre a percepção de uma pessoa qualquer e a da pessoa amada. No primeiro caso, “ce n’est que dans des régions superficielles

191 Trecho completo: “Et, tandis que la vue purement charnelle qu’il avait eue de cette femme, en renouvelant perpétuellement ses doutes sur la qualité de son visage, de son corps, de toute sa beauté, affaiblissait son amour, ces doutes furent détruits, cet amour assuré quand il eut à la place pour base les données d’une esthétique certaine ; sans compter que le baiser et la possession qui semblaient naturels et médiocres s’ils lui étaient accordés par une chair abîmée, venant couronner l’adoration d’une pièce de musée, lui parurent devoir être surnaturels et délicieux” ([CS] PROUST, 1954a, p. 224). “E ao passo que a visão puramente carnal que tivera daquela mulher, renovando-lhe perpetuamente as dúvidas quanto à qualidade de seu rosto, de seu corpo, de toda a sua beleza, enfraquecia o seu amor, aquelas dúvidas foram dissipadas e esse amor assegurado quando teve ele por base os dados de uma estética exata; sem contar que o beijo e a posse, que lhe pareciam naturais e mediocres se concedidos por uma carne fanada, ao virem coroar a adoração de uma peça de museu, afiguravam-lhe sobrenaturais e deliciosos” ([CS] PROUST, 2018, p. 280).

192 “De sorte que tão cara [Odette] se havia tornado a Swann no momento, por assim dizer, em que precisamente a achava muito menos bonita. [...] Mas saber que, sob aquela nova crisálida, era sempre Odette que ainda vivia, [...] bastava para que Swann continuasse com o mesmo ardor na tarefa de captá-la” ([CS] PROUST, 2018, p. 356).

[...] que nous situons ces différences” ([AD] PROUST, 1989b, p. 106)¹⁹³. No segundo caso, a projeção das ideias do protagonista acerca de Albertine levam-no a descobrir “qu’elle était une autre personne” [que ela era outra pessoa] ([AD] PROUST, 1989b, p. 107). Muitas, ele complementa: “[...] ce fut surtout ce fractionnement d’Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertine, qui était son seul mode d’existence en moi” ([AD] PROUST, 1989b, p. 110)¹⁹⁴. A percepção do outro, por condição submetida a situações relacionais diferentes, decompõem sua unidade. Isso, até mesmo para diferenciar os indivíduos. Na primeira aparição de Albertine, que caminha com suas amigas na orla da praia, o protagonista não consegue distinguir as moças umas das outras.

Porém, no correr das páginas, somam-se expressões que remetem à tentativa do protagonista de isolar cada uma delas: “Maintenant, leurs traits charmants n’étaient plus indistincts et mêlés. Je les avais répartis et agglomérés [...]” ([JF] PROUST, 1954b, p. 792)¹⁹⁵, “Individualisées maintenant [...]” ([JF] PROUST, 1954b, p. 793)¹⁹⁶, “J’avais bien regardé leurs visages [...]” ([JF] PROUST, 1954b, p. 797)¹⁹⁷. Colocada à parte, Albertine se desdobra na amante do protagonista, “celle qui aimait à causer avec moi” [aquela que amava conversar comigo] ([AD] PROUST, 1989b, p. 110), “cette Albertine bonne” [essa Albertine generosa] ([AD] PROUST, 1989b, p. 110), na “Albertine vicieuse” [Albertine viciada] ([AD] PROUST, 1989b, p. 110), lésbica, “Albertine morte” [Albertine morta] ([AD] PROUST, 1989b, p. 117) na “Albertine intérieure et vraiment possédée” [Albertine interior e realmente possuída] ([AD] PROUST, 1989b, p. 124). No texto, Albertine se apresenta quebrada em várias, todas as versões falsas e verdadeiras, pois verossímeis na imaginação do protagonista.

Não satisfeito, o narrador passa a generalizar a fragmentação do “eu”: “[...] chacun de nous n’est pas un, mais contient de nombreuses personnes [...]” ([AD] PROUST, 1989b, p. 110)¹⁹⁸. O amor por Albertine rende no texto, além do próprio desdobramento de Albertine, a divisão do “eu” do protagonista. É o que ele descreve como “multiplication de moi-même” [multiplicação de mim mesmo] ([AD] PROUST, 1989b, p. 115).

Há um “eu” que fora apaixonado por Albertine e “qui [...] était mort” [que estava morto] ([AD] PROUST, 1989b, p. 112), mas que existe como “faible partie [...] de moi” [débil parte de meu ser] ([AD] PROUST, 1989b, p. 115). O narrador confere a essa identidade particular, “Le

193 “[...] é só nas regiões superficiais do próximo que situamos tais diferenças” ([AD] PROUST, 2012, p. 144).

194 “[...] foi esse fracionamento de Albertine em numerosos fragmentos, em numerosas Albertines, que se tornou seu único modo de existência em mim” ([AD] PROUST, 2012, p. 147).

195 “Agora, os seus encantadores traços não mais estavam indistintos e misturados. Eu os repartira e agrupara [...]” ([JF] PROUST, 2014, p. 440).

196 “Agora já as tinha individualizado [...]” ([JF] PROUST, 2014, p. 441).

197 “Eu olhara bem aqueles rostos [...]” ([JF] PROUST, 2014, p. 446).

198 “[...] cada um de nós não é um, pois contém numerosas pessoas [...]” ([AD] PROUST, 2012, p. 148).

personnage que j'avais été il y a si peu de temps [...]” ([AD] PROUST, 1989b, p. 115)¹⁹⁹, a habilidade de transferir-se para o presente e fazer viver novamente os conflitos do “eu” passado. O narrador detalha essa concepção de identidade ao final de “Le temps retrouvé” (1989a) como “une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alternaient entre eux [...]” ([TR] PROUST, 1989a, p. 516)²⁰⁰.

É esse mesmo remontar de um “eu” do passado que observamos anteriormente, na cena em que o protagonista encontra *François le Champi*, e seu “eu” criança toma os sentidos para olhar o livro com seus olhos. Parece-nos importante ressaltar que, em “Albertine disparue” (1989b), o narrador caracteriza seu “eu” apaixonado por Albertine como “personnage” [personagem] ([AD] PROUST, 1989b, p. 115), o que sugere, no interior da intriga, os primeiros passos de elaboração da noção de identidade no romance. De fato, o protagonista vive esse conflito enquanto personagem, adiantando enquanto experiência a forma do “eu” criança que rouba seus sentidos na biblioteca dos Guermantes e que, de fato, se transforma em personagem de “Du côté de chez Swann” (1954a).

No texto, as lembranças do narrador, ou seja, os acontecimentos da narrativa do protagonista, estão atreladas a personagens que se submetem a essa ideia fragmentária de identidade. Os diversos “eus” — impressões sensoriais combinadas com imaginação, para o protagonista, e elaboração literária para o narrador — são marcantes na caracterização das outras personagens. Alguns exemplos. Swann, quanto mais intensamente ama Odette, mais se apega a uma imagem que deixa progressivamente de corresponder à realidade. O protagonista, de “Du côté de chez Swann” (1954a) a “Le côté de Guermantes” (1988b), projeta nos Guermantes a ilusão de extraordinariedade inspirada na antiga realeza feudal de Combray de que ascendem. O amor por Albertine é marcado pela incerteza quanto à heterossexualidade da personagem, o que se desdobra no texto em um interesse obsessivo do protagonista em conhecer e destruir todas as vidas paralelas da personagem.

Nesses exemplos, o que se coloca em questão é a instabilidade do real diante de um olhar que tenta fixá-lo. Do ponto de vista do protagonista, ao final de “Le temps retrouvé” (1989a), isso se apresenta como a angústia de ver para sempre a lembrança que tem de seus amigos não corresponderem mais à imagem atual: “Rien n'est plus douloureux que cette opposition entre

199 “Essa personagem que eu fora tão recentemente [...]” ([AD] PROUST, 2012, p. 154).

200 “[...] uma série de eus, unidos mas distintos, a morrerem uns após outros, ou mesmo a se alternarem [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 285).

l'altération des êtres et la fixité du souvenir [...]” ([TR] PROUST, 1989a, p. 565)²⁰¹. Mas do ponto de vista do narrador, a instabilidade do real a ser fixado é um problema de forma.

No texto, o narrador ressalta a multiplicidade de facetas que Gilberte, a duchesse de Guermantes e Albertine assumiram para ele devido a seu mistério. Como se trata de personagens por quem o protagonista se apaixonou, o modo de percepção é influenciado pelo desejo. Em Proust, essa influência não se exerce no sentido de esclarecer a realidade. Na linguagem do autor, o amor é especialmente caracterizado como uma doença: Swann, apaixonado por Odette, é acometido por “un état morbide” [estado mórbido] ([CS] PROUST, 1954a, p. 300), “un état maladif” [estado doentio] ([CS] PROUST, 1954a, p. 317), que o leva, “par le chimisme même de son mal” [pela química do seu mal], do ciúme ao perdão.

Em “Un amour de Swann” (1954a), Swann, ao indagar Odette sobre suas relações lésbicas, “avait envisagé toutes les possibilités” ([CS] PROUST, 1954a, p. 363). Erroneamente, arremata o narrador: “La réalité est donc quelque chose qui n’a aucun rapport avec les possibilités [...]” ([CS] PROUST, 1954a, p. 363)²⁰². A partir desse traço do texto, podemos considerar que o amor é mais um fator de divisão do “eu”, pois a realidade, ao toque do desejo, desrealiza-se na imaginação e desencadeia os processos de representação. Assim, os personagens manifestam uns para os outros uma variedade de facetas sociais que podem, interceptadas pelo desejo, derivar em outras, mutar.

Diante disso, após abordar as formas de representação do “eu” dividido” enquanto efeitos de sentido que surgem, no texto, ancoradas à imaginação das personagens (facetas sociais, idealização amorosa), podemos encarar o mesmo fenômeno do ponto de vista da composição do romance. O narrador toma como elemento do romance esse traço da imaginação que vê variedade em uma identidade. Ao encontrar Gilberte ao final de “Le temps retrouvé” (1989a), o protagonista escolhe o retrato fixo da recordação à atualidade do real: “Tous les souvenirs qui composaient la première Mlle Swann étaient en effet retranchés de la Gilberte actuelle, retenus bien loin par les forces d’attraction d’un autre univers [...]” ([TR] PROUST, 1989a, p. 568)²⁰³. Essa vacilação entre presente e passado se expressa, por fim, na Gilberte atual, que o narrador chama de “La fragmentaire Gilberte d’aujourd’hui [...]” ([TR] PROUST, 1989a, p. 569).

201 “Nada é mais triste do que essa oposição entre a decadência das criaturas e a imarcescibilidade das lembranças [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 339).

202 “Swann havia encarado todas as possibilidades. A realidade é, pois, alguma coisa que não tem nenhuma relação com as possibilidades [...]” ([CS] PROUST, 2018, p. 435).

203 “Todas as recordações que me compunham a primeira srta. Swann apartavam-se, efetivamente, da Gilberte atual, retidas muito longe pela força de atração de outro universo [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 342).

A frase completa é: “La fragmentaire Gilberte d’aujourd’hui écoute ma requête en souriant” ([TR] PROUST, 1989a, p. 569)²⁰⁴. A “fragmentação” parece ser impingida a Gilberte pelo protagonista, tal como sugere o advérbio “aujourd’hui” [hoje], que localiza a conversa na casa dos Guermantes. O mesmo “aujourd’hui” pode ser, porém, seleção do narrador, que empregaria o advérbio para gerar o efeito de presentificação em meio à narrativa no passado (“écoute”).

No primeiro caso, o protagonista se recordaria de Gilberte nas diversas ocasiões em que esteve com ela, em contraponto com a Gilberte do presente, e teria a impressão de desconformidade entre suas lembranças e a realidade. No segundo, seria o narrador que, empregando o adjetivo “fragmentaire” [fragmentária], ao sintetizar as experiências do protagonista em expressão literária iniciada, dá a ver esse aspecto de sua concepção de “eu”, essencial na estrutura e na caracterização das personagens do romance.

Isso nos parece ser um recurso necessário de composição, pois, com ele, a narrativa ganha em complexidade no tratamento das personagens. Narrador e protagonista são o mesmo “eu” apenas dedutivamente: eles não se apresentam assim no romance. Em Proust, essa decomposição do “eu” em narrador e protagonista é seguida pela decomposição das personagens em suas facetas inconscientes, sociais e idealizadas.

3.5 A união do “eu”

Há em *À la recherche du temps perdu*, por outro lado, o fenômeno contrário ao de divisão do “eu”: o de união. Em “Le temps retrouvé” (1989a), a leitura do jornal Goncourt desperta no protagonista “un personnage qui savait plus ou moins regarder”, “un personnage intermittent” que se alimenta de uma “essence générale” ([TR] PROUST, 1989a, p. 296)²⁰⁵. Nesse trecho, o olhar do protagonista se volta para o que é essencial em um objeto, seu “substratum linéaire” [substrato linear] ([TR] PROUST, 1989a, p. 296). Ele se interessa pelo que é “commun à un être et à un autre” [comum a um ser e a outro] ([TR] PROUST, 1989a, p. 296).

Os sentidos de compartilhamento e universalidade são enfatizados pois fazem parte da concepção que Proust tem de arte. Como vimos no segundo capítulo, Proust atenta para a natureza desde “Les nuages” ([1885] 1971). Se tomarmos a *Recherche*, esse interesse é maior. Proust amplia seu tratamento da natureza no romance. O autor “botaniza” a paquera de Charlus e Jupien²⁰⁶, satiriza o sofrimento amoroso de Swann ao compará-lo com o mal causado por um

204 “A fragmentária Gilberte de hoje acolheu sorridentemente meu pedido” ([TR] PROUST, 2013, p. 342).

205 “Havia em mim alguém que sabia mais ou menos olhar, mas era uma personagem intermitente, só animada pelo contato de alguma essência geral [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 40).

206 Cf. [SG] Proust (1988, p. 6-9).

bacilo²⁰⁷, compara a preparação do artista à planta que prepara sua semente²⁰⁸, menciona um ouriço e uma baleia antes do primeiro beijo em *Albertine*²⁰⁹, para dizer que o ser humano é menos rudimentar, mas ainda não possui um órgão específico para beijar. Há muitos exemplos.

Na *Recherche*, Proust adota o vocabulário das ciências aplicadas para descrever relações sexuais, sentimentos, acontecimentos históricos etc. Em muitas situações, esse vocabulário é empregado na descrição de sentimentos ou estados de espírito e serve para visibilizar o objeto, torná-lo apreensível. Ou seja, tem a função de materializar fenômenos do espírito. Ele também assume a forma de deboche, sobretudo quando empregado pelas personagens, como ocorre com a senhora Verdurin, que alega crises de riso a ponto de quebrarem seu maxilar.

Nessa etapa de nossa análise, evidenciamos sobretudo as alegações do narrador indicativas de sua busca pela verdade. Ao final de “Le temps retrouvé” (1989a), ele compara suas observações à um “cahier d’un anatomiste” [caderno de anatomista], feitas “pour exprimer une vérité psychologique” [expressar uma verdade psicológica] ([TR] PROUST, 1989a, p. 479). Como vimos no primeiro capítulo, o narrador empreende um estudo da realidade, da natureza humana, pela via da literatura. A atenção que o protagonista projeta em cada personagem tem como objetivo captar as leis que elas manifestam. Há uma passagem em que o narrador trata do “eu dividido” e da busca pelo universal:

[...] si notre amour n’est pas seulement d’une Gilberte [...], ce n’est pas parce qu’il est aussi l’amour d’une Albertine, ce n’est pas parce qu’il est une portion de notre âme, plus durable que les moi divers qui meurent successivement en nous et qui voudraient égoïstement le retenir, et qui doit — quelque mal, quelque mal d’ailleurs utile que cela nous fasse — se détacher des êtres pour en restituer la généralité et donner cet amour, la compréhension de cet amour, à tous, à l’esprit universel et non à telle puis à telle en lesquelles tel puis tel de ceux que nous avons été successivement voudraient se fondre ([TR] PROUST, 1989a, p. 476)²¹⁰.

Nessa passagem, a secção do “eu” se deve ao amor. A pessoa amada (Gilberte, Albertine), particulariza o sujeito a ponto de torná-lo único. Todavia, o que se prolonga a cada relação é o sentimento amoroso, que persiste como uma parte da alma (“une portion de notre âme”). O narrador depreende da inalterabilidade desse sentimento o aprendizado de que, independentemente do contexto, ele se mantém intacto e com as mesmas características. Para o narrador, descobrir como

207 Cf. [CS] Proust (1954a, p. 343).

208 Cf. [TR] Proust (1989a, p. 478).

209 Cf. [CG] Proust (1988b, p. 659).

210 [...] se nosso amor não se deu apenas a uma Gilberte, percebemos que não foi por se ter dado também a uma Albertine, que nos fez padecer tanto, e sim por ser uma porção de nossa alma que deve, ao preço embora de um sofrimento, aliás útil, desprender-se dos seres, a fim de lhe alcançarmos e restituirmos a generalidade, e darmos esse amor, a compreensão desse amor, a todos, ao espírito universal, e não a esta e depois àquela, nas quais se desejariam fundir este e depois aquele dos nossos ‘eus’” ([TR] PROUST, 2013, p. 242).

o sentimento amoroso opera conduz à conclusão de que ele não é um fenômeno particularmente definido pelo objeto que o suscitou.

O “eu” desejado é condição necessária para o surgimento do amor, mas a observação desse sentimento conduz a conclusões autônomas com relação às circunstâncias. Esse trabalho de observação, isto é, o conteúdo do romance, nada mais é que o estudo das determinações do ser humano pela escrita. A divisão do “eu” parece, assim, representar tanto a variedade do real quanto um modo de representação, e a generalização do conjunto de suas particularidades o objetivo do romance: entretecer cada “eu” para compor um derradeiro, o “espírito universal”.

Em sentido contrário, a disposição em encontrar e nomear as regras da experiência não se esgota em seus resultados. O narrador sustenta que o discurso da arte não se impõe como referência atualizável no entendimento da realidade por descrevê-la, pois representa muito mais uma fração do real desvelada pela particularidade de um ponto de vista: “Grâce à l’art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu’il y a d’artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition [...]” ([TR] PROUST, 1989a, p. 474)²¹¹. Dito de outro modo, o narrador salienta a variedade do real que se mostra pelas possibilidades de focalização da arte.

3.6 “Eu” dividido e “eu” universal na sonata de Vinteuil

Swann é acometido pela divisão do “eu” quando passa por sua primeira crise de abstinência amorosa com Odette. Ao não a encontrar no salão Verdurin, parte para o café Prevost. No carro, Swann percebe “qu’il n’était plus seul, qu’un être nouveau était là avec lui, adhérent, amalgamé à lui, duquel il ne pourrait peut-être pas se débarrasser, avec qui il allait être obligé d’user de ménagements comme avec un maître ou une maladie” ([CS] PROUST, 1954a, p. 228)²¹². Descrito como maléfico (“comme [...] une maladie”), o ser que acompanha Swann representa uma identidade particular equivalente ao seu “eu” apaixonado, desejoso e faltante. As novas sensações transformam completamente Swann, de modo que ele mesmo perde a identificação consigo próprio. Ele se sente como outro e, com isso, realmente presente os contornos de um “outro” em si próprio.

A sonata de Vinteuil apresenta, para ele, além da união carnal, uma possibilidade de comunhão com Odette, “n’avoir qu’une âme à eux deux” [não ter mais que uma alma para ambos] ([CS] PROUST, 1954a, p. 246). Ao ouvir a frase principal da sonata, Swann “ne se sentait

211 “Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artista originais existem [...]” ([TR] PROUST, 2013, p. 240).

212 “Viu-se [Swann] obrigado a reconhecer que, naquele mesmo carro que o levava ao Prévost, ele não era mais o mesmo e já não estava sozinho, pois um ser novo ali estava, aderido, amalgamado a ele, do qual não poderia talvez se desembaraçar, e que seria preciso tratar com os cuidados que se tem para com um amo ou uma doença” ([CS] PROUST, 2018, p. 40).

plus exilé et seul puisque, elle, qui s’adressait à lui, lui parlait à mi-voix d’Odette” ([CS] PROUST, 1954a, p. 348)²¹³. A música parece conter a experiência de Swann em sua constituição, ao mesmo tempo íntima e sem qualquer conhecimento dele. Sua forma que não se resolve em “raisonnements” [raciocínios] ([CS] PROUST, 1954a, p. 349):

n’est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement ça et là, séparées par d’épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu’un univers d’un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu’ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et du néant ([CS] PROUST, 1954a, p. 349-50)²¹⁴.

As características da obra que o narrador se propõe escrever em “Le temps retrouvé” (PROUST, 1989a) são semelhantes a essas: representar a universalidade por meio de um tipo particular de linguagem artística, a literatura. Vinteuil, o narrador, o artista, são facetas de um “explorateur de l’invisible” [explorador do invisível] ([CS] PROUST, 1954a, p. 351). A escrita, como a música, enforma e torna inteligível o espaço interior do artista, que é simultaneamente matriz da representação e objeto representado. Ao fazer isso, o artista confere estrutura às “ténèbres inexplorées” [trevas inexploradas] que, destacando-se da escuridão, “cette nuit impénétrée [...] de notre âme” [essa noite indevassada da nossa alma], emergem como signos que tornam tangível para o espectador sua própria experiência. Assim, a comunicação particular de cada sujeito se intersecciona no âmbito comum da expressão artística. A arte tem origem na solidão, mas se dirige ao coletivo. Na linguagem de Proust, é a comunicação do artista consigo próprio e, simultaneamente, com todos os indivíduos.

Para o narrador, a obra é a conversão da experiência em “un équivalent spirituel” [um equivalente espiritual] ([TR] PROUST, 1989a, p. 457). Cada obra representaria, assim, uma faceta do espírito humano, “épreuves un peu bien différentes d’un même visage, du visage de ce grand poète qui au fond est un” ([CSB] PROUST, 1971, p. 262)²¹⁵. Esse “rosto”, uma identidade,

213 “Já não se sentia exilado e só, visto que ela [a frase], que se dirigia a ele, lhe falava a meia-voz de Odette” ([CS] PROUST, 2018, p. 418).

214 “[...] não é um mesquinho teclado de sete notas, mas um teclado incomensurável, ainda quase completamente desconhecido, onde apenas aqui e ali, separadas por espessas trevas inexploradas, algumas dos milhões de teclas de ternura, de paixão, de coragem, de serenidade que o compõem, cada qual tão diferente das outras como um universo de outro universo, foram descobertas por alguns grandes artistas que, despertando em nós o correspondente do tema que encontraram, nos prestam o serviço de mostrar-nos que riqueza, que variedade oculta, sem o sabermos, esconde essa grande noite indevassada e desalentadora da nossa alma, que nós consideramos como vácuo e nada” ([CS] PROUST, 2018, p. 419-20).

215 “[...] provas pouco diferentes do mesmo rosto, do rosto de um grande poeta que no fundo é único [...]” ([CSB] PROUST, 1988, p. 95).

encontra-se na descrição da sonata de Vinteuil. Em sua composição, o narrador alude a existência de um ser: “est-ce une fée, cet être invisible et gémissant [...] ?” ([CS] PROUST, 1954a, p. 352)²¹⁶, un “oiseau” [um pássaro] ([CS] PROUST, 1954a, p. 352), “un mort” [um morto] ([CS] PROUST, 1954a, p. 352). A partir do piano e do violino, do som que é a matéria da expressão, manifesta-se um “eu” humano, porque morto, e desumano, porque invisível. Na fronteira entre existência e inexistência, matéria e nada, o “eu” permanece na música na forma de “fada” e “pássaro”. Um, o “pássaro” representa a filiação da sonata à realidade, ao particular, enquanto o outro, “fada”, representa o sobrenatural, o imortal.

A forma concreta do “pássaro” coincide com a forma intangível da “fada”. Os sentidos da linguagem partem, “voam” de sua expressão material em direção ao espectador. Eles têm em comum serem facetas do mesmo “eu”, um “eu” que não é mais o autor e pode assemelhar-se ao espectador, mas que é, enfim, um “eu” múltiplo, compartilhado, simultâneo, e unificado pela linguagem.

216 [...] era uma fada, esse ser invisível e chorosos [...]?” ([CS] PROUST, 2018, p. 422).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, abordamos as formas de representação de alguns trabalhos de psicologia experimental publicados entre 1858 e o início do século XIX. Nosso objetivo foi o de compreender como esses estudos concebiam e retratavam a noção de “eu dividido”. Fizemos isso para explicar que esses textos estavam inseridos em uma comunidade científica cujo funcionamento obrigava seus pesquisadores a retomar estudos anteriores para iniciar os seus.

O discurso científico depende dos discursos “precursores”, como Proust afirma em “Contre Sainte-Beuve” (1971, p. 220). Esse atrelamento que caracteriza a relação entre trabalhos científicos tem o objetivo de produzir um tipo de conhecimento que é construído e legitimado como verdadeiro por uma comunidade científica. Ele se insere em uma tradição que se pode rejeitar ou endossar, mas nunca ignorar. É motivado pelo pertencimento a um grupo a partir do qual o cientista adota uma linguagem comum. Talvez seja possível afirmar que, assim como a língua precede ao sujeito e o “obriga a dizer” (BARTHES, 2013, p. 14) o que já existe, as convenções expressivas de uma comunidade científica precedam ao trato dos problemas.

Vimos que elas seriam formas decantadas de processamento e construção do conhecimento que expressam uma forma de trabalho e seu rigor. Os psicólogos experimentais aqui mencionados integravam uma comunidade científica que se retroalimentou de problemas de natureza semelhante e de formas de tratamento comuns. Assim, essas pesquisas desembocaram na linguagem que, internamente, representa e é o corpo do problema.

Talvez seja arriscado dizer que a ideia do “eu dividido” tenha passado por um processo de espelhamento das formas de representação do problema, ocorrido na comunidade dos psicólogos experimentais. Mas diante do que pudemos demonstrar, parece-nos possível afirmar que as convenções terminológicas dos trabalhos se adensaram em uma linguagem científica cuja afinidade entre os “falantes” teria viciado o olhar para o problema e obliterado características importantes. Foi em cotejo com esse discurso científico particular que buscamos compreender a potencialidade da linguagem de Proust na representação do “eu dividido”. São relações possíveis, das quais buscamos mais nos aproximar que, de fato, resolvê-las.

No segundo capítulo, tratamos da noção de “estilo” como manifestação de identidade autoral, um “eu” de palavras. Vimos que essa identidade se construía pela afinidade temática e formal entre alguns textos de Proust, especialmente “Les nuages” ([1885] 1971), “Revue Lilas” ([1888] 1971), “Pastiches et mélanges” ([1900-1908] 1971) e “Contre Sainte-Beuve” ([1909] 1971). Tratamos das continuidades temáticas no interior de textos da seção “Juvenilia” (1971) de “Contre Sainte-Beuve” (1971) para introduzir a ideia — aliás do próprio Proust — de que o

estilo é a representação de uma identidade autoral, de uma “visão” (PROUST, 1971, p. 559; [TR] PROUST, 1989a, p. 474).

Nesse sentido, podemos exercitar a aplicação dessa concepção proustiana de estilo e de autoria em sua própria obra, buscando identificar correspondências entre textos que estão coerentemente ligados a uma mesma instância de produção. Essa maneira de tratar as afinidades internas de uma obra artística assume, para Proust, o caráter de uma identidade correspondente a um “eu” que orienta e é linguagem.

Ainda no segundo capítulo, tratamos da apropriação e desapropriação que caracteriza a relação dos pastiches com os autores pastichados. Buscamos explicar que se apropriar de uma convenção de linguagem de outro autor é aprender os mecanismos pelos quais um escritor converte sua experiência sensível em arte, ao alterar a língua por meio de seu estilo. Tomando a concepção proustiana de estilo, isso seria aprender o “outro”. É o que Proust faz em “Pastiches et mélanges” (1971).

É claro, esse exercício de atuação pelas palavras não é passivo. Acreditamos que no caso de Proust, o manuseio da linguagem equivale à descoberta das técnicas de manifestação do “outro”. Se isso pode ou não ter servido de “aprendizado” técnico para que Proust escrevesse sobre outros assuntos posteriormente, trata-se ainda assim de um exercício de linguagem. Este consiste apenas em recriar a realidade a partir de uma perspectiva original, por meio do conhecimento das técnicas específicas pelas quais a recriação ocorre. Em outras palavras: atuar o “outro” seria saber como ele se diz e dizê-lo como ele se diz.

Acreditamos ter deixado evidente em “Sur la lecture” (1971) a distinção entre o discurso da “amizade”, correspondente à vida social, e o discurso dos livros, correspondente à leitura. Proust traça uma linha entre os dois, pois segundo ele, a vida social é constituída de hábitos que estabelecem uma verdadeira maneira de ser para o sujeito ([SL] PROUST, 1971, p. 186-87). Portanto, uma maneira de ser convencional, genérica, transitiva.

Pudemos discutir a questão da “*dépression spirituelle*” [depressão espiritual] ([SL] PROUST, 1971, p. 178) sob o ponto de vista da cura. Nesse sentido, o trabalho buscou demonstrar que, para Proust, é salutar considerar a leitura como psicoterapia. Levando em conta a ideia de que o “eu” existe em forma de estilo, haveria como que um “impulso” desse “eu”, uma força capaz de penetrar o espírito e rerepresentar ao sujeito sua parte perdida.

Como vimos, nessa região reside a “atividade criadora”. Essa região interior também está presente em “Contre Sainte-Beuve” (1971). Não à toa, nessa obra, assumimos como mote da discussão sobre a inteligência lançar luz sobre essa região inacessível, que supostamente conteria o “passado” e a “matéria da arte”.

Nesse aspecto, uma cena nos pareceu bastante emblemática: a do menino que brinca sobre a ruínas. Nela, um “eu” impessoal encontra prazer em um ambiente desolado, ao entrar em contato com “ideias” que o “ressuscitam”. O sentido de “decaimento” e “escassez” não são impeditivos para que ele veja harmonia e afinidade nas coisas ao seu redor. Esses sentidos não são excludentes, eles coincidem. Encontramos neste caso, e no de “*Sur la lecture*” (1971), a representação de uma busca pela superação de estados doentios. No caso de “*Sur la lecture*” (1971), isso se dá pela leitura e, no caso dessa passagem de “*Contre Sainte-Beuve*” (1971), como um fenômeno interior. Em ambos, retrata-se uma região profunda onde estaria a força para criar.

O terceiro capítulo, por sua vez, foi dedicado ao estudo de *À la recherche du temps perdu*. Pudemos observar que esse espaço interior de que viemos falando é representado também no romance. Ele é uma imagem da divisão do “eu” que se manifesta como “profundidade” em “*Du côté de chez Swann*” (1954a) e como um “fundo” do qual se destacam sub-identidades do protagonista, “eus” do passado, em “*Le temps retrouvé*” (1989a).

Vimos também que a divisão do “eu” está no cerne das imagens responsáveis por espacializar a subjetividade: traça uma divisória na personagem por um lado e por outro dá a ver o que se articula. A divisão do “eu” constitui igualmente a etapa anterior à transformação do protagonista em narrador, conforme observamos nas passagens nas quais ele presente em si outros seres, seu “eu” criança etc. A divisão se cristaliza em estrutura na primeira frase de “*Du côté de chez Swann*” (1954a), ponto a partir do qual narrador e personagem serão um “eu dividido”. Assumirão com isso discursos distintos, o narrador e a obra dos artistas da *Recherche*, o do “eu profundo” e, as personagens, o do “eu social”.

Pode-se, junto a isso, entrever a possibilidade de união do “eu” por meio da arte. Essa integração de unidades artísticas em uma obra já havia sido apontada quando Proust escreve sobre Ruskin (PROUST, 1971, p. 75), Balzac ([CSB] PROUST, 1971, p. 296-97) e até mesmo em entrevista (PROUST, 1971, p. 559). Cabe lembrar aqui a passagem de “*Du côté de chez Swann*” (1954a) em que essa concepção de estilo é elaborada literariamente em uma cena de ficção. Nela, o “eu dividido” se manifesta como um fragmento de vida na sonata de Vinteuil. Ele representa a experiência de alguém ausente, que pela forma da música, cria esse ponto de convergência entre duas vidas na qual experiências diferentes parecem coincidir. Swann se sente menos sozinho porque o amor por Odette existe também na música.

Nesse sentido, o “eu dividido” reside nos produtos dos artistas como a representação de uma experiência humana comum. Nas palavras de Proust, é a existência intermitente “*de ce grand poète qui au fond est un*” ([CSB] PROUST, 1971, p. 262). O “eu dividido” tem importante

papel na imagética da busca pela escrita. Finalmente, tanto o debate sobre a leitura (SL, 1971) e a inteligência (CSB, 1971), quanto as descrições do espaço interior inacessível conduzem à exploração de uma região insuspeita que impulsionaria a escrita. Por isso, as imagens do “eu dividido” estão atreladas ao sentido de necessidade de busca do desconhecido que, na obra proustiana, conduz à escrita. O “eu dividido” simboliza essa urgência ao mesmo tempo que articula, formalmente, como uma série de dobradiças, as partes e os sentidos da obra de Proust.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZAM, Eugène. **Hypnotisme, double conscience et altérations de la personnalité**. Paris: Gallica, 1887.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Contexto, 2003.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perroné-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Éditions du Seuil, 2014.
- BARTHES, Roland. **La préparation du roman**. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.
- BERNHEIM, Hyppolite. **Hipnotisme, suggestion, psychothérapie**. Paris: Gallica, 1891.
- BINET, Alfred. **Les altérations de la personnalité**. Paris: Gallica, 1892.
- BIZUB, Edward. **Proust et le moi divisé**. *La Recherche: creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*. Genève: Droz, 2006.
- CAMUS, Jean; PAGNIEZ, Philippe. **Isolement et Psychothérapie**. Traitement de l'hystérie et de la neurasthénie. Paris: Germer Baillière, 1904.
- CANDIDO, Antonio. *Realidade e Realismo (via Marcel Proust)*. In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- CHARCOT, Jean-Martin. **Cliniques des maladies du système nerveux**. Paris: Gallica, 1893.
- CHARCOT, Jean-Martin. **Leçons cliniques sur l'hystérie et l'hypnotisme**. Tome 2. Paris: Gallica, 1891.
- COMPAGNON, Antoine. **Proust entre deux siècles**. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- DELEUZE, Gilles. **Proust et les signes**. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1983.

- FIORIN, José Luiz. Da necessidade de distinção entre texto e discurso. *In*: BRAIT, Beth. SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012.
- FONTANILLE, Jacques. **Pratiques Sémiotiques**. Paris: PUF, 2008.
- FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique du discours**. Trad. Jean Cristtus Portela. Contexto: São Paulo.
- FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique et Littérature**. Paris: PUF, 1999.
- FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Entre sonho e vigília: quem sou eu? [2004]. *In*: PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann**. São Paulo: Editora Globo, 2018. p. 539-558.
- GARCIA, Othon Moacyr. **Comunicação em prosa moderna**. 7 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1978.
- GENETTE, Gérard. Métonymie chez Proust. *In*: **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972. p. 41-63.
- GENETTE, Gérard. Proust et le langage indirect. *In*: **Figures II**. Paris: Éditions du Seuil, 1969. p. 223-294.
- GENETTE, Gérard. Proust palimpseste. *In*: **Figures I**. Paris: Éditions du Seuil, 1966. p. 39-67.
- GENNETE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Campinas: Ateliê do livro, 2009.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2015.
- HOUAISS. **Dicionário Eletrônico Houaiss**. Versão 3. 0. 1. 48. Editora Objetiva, 2009.
- HYPOLITE, Taine. **De l'intelligence**. Paris: Gallica, 1892.

- KRISTEVA, Julia. **Le temps sensible**: Proust et l'expérience littéraire. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, 1994.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- MARCONI, Marina Andrade de; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 7 ed. São Paulo: Atlas, 2010
- MILLY, Jean. **La phrase de Proust**. Paris: Éditions Champion, 1983.
- MILLY, Jean. **Proust et le style**. Paris: Éditions Minard, 1970.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Proust**: a violência sutil do riso. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- POULET, Georges. **L'espace proustien**. Saint-Amand: Éditions Gallimard, 1996.
- PROUST, Adrien; BALLEST, Gilbert. **L'hygiène du neurasthénique**. Paris: Masson et Cie, 1897.
- PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu I**. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954a; 1954b.
- PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu II**. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988a; 1988b.
- PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu III**. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988c; 1988d.
- PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu IV**. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989a; 1989b.
- PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Tours: Gallimard, 1971.
- PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**: notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PROUST, Marcel. **Correspondance de Marcel Proust. I-XXI**. Org. de Philip Kolb. Paris: Plon, 1970-1993.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** – A fugitiva. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 2012.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** – A prisioneira. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Editora Globo, 2011.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** – À sombra das raparigas em flor. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2014.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** – No caminho de Swann. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2018.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** – O caminho de Gueremantes. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2013.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** – O tempo redescoberto. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Editora Globo, 2013.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** – Sodoma e Gomorra. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2014.

PROUST, Marcel. **Le carnet de 1908**. Cahiers Marcel Proust 8. Paris: Gallimard, 1976.

RIBOT, Théodule. **Les maladies de la mémoire**. Paris: Gallica, 1906.

RIBOT, Théodule. **Les maladies de la personnalité**. Paris: Gallica, 1921.

RIBOT, Théodule. **Les maladies de la volonté**. Paris: Gallica, 1888

RICHARD, Jean-Pierre. **Proust et le monde sensible**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In: Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SILVA, Carla Cavalcanti e. **Unidade e fragmento: uma leitura da composição proustiana a partir dos cadernos 53 e 55 de Albertine**. Orientador: Philippe Willemart. São Paulo, 2010.

SILVA, Franklin Leopoldo e. “Bergson, Proust: Tensões do tempo”. In: **Tempo e história**, 1992. p. 141-153.

SOLLIER, Paul. **L’hystérie et son traitement**. Paris: Gallica, 1901.

TADIÉ, Jean-Yves. **Marcel Proust, Biographie**. Paris: Gallimard, 1996.

TADIÉ, Jean-Yves. **Proust et le roman**. Saint-Armand: Gallimard, 1971.

WILLEMART, Philippe. **Crítica genética e psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLEMART, Philippe. **Proust, poeta e psicanalista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

WILLEMART, Philippe. **Psicanálise e teoria literária**. São Paulo: Perspectiva, 2014.