UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS
E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

LILIANE SILVA DOS SANTOS

Em torno da gênese uma personagem proustiana: tia Léonie no caminho da descoberta de uma vocação.

Versão corrigida

São Paulo
2014

LILIANE SILVA DOS SANTOS

Em torno da gênese uma personagem proustiana: tia Léonie no caminho da descoberta de uma vocação.

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Línguas Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Philippe Willemart

São Paulo
2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237t

Santos, Liliane Silva dos
Em torno de gênese de uma personagem proustiana: tia Léonie no caminho da descoberta de uma vocação / Liliane Silva dos Santos ; orientador Philippe Leon Marie Ghislain Willemart. - São Paulo, 2014.
134 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

1. Em busca do tempo perdido. 2. Marcel Proust. 3. Tia Léonie. 4. Personagem. 5. Hereditariedade. I. Willemart, Philippe Leon Marie Ghislain , orient. II. Título.

SANTOS, Liliane Silva dos.
Em torno da gênese uma personagem proustiana: tia Léonie no caminho da descoberta de uma vocação.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Línguas Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura:_____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura:_____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura:_____

Para o meu pai, sempre presente
na eterna dor da ausência.

AGRADECIMENTOS

COMO É SABIDO, são muitas as pessoas que de alguma forma colaboram para que uma dissertação de mestrado consiga chegar, de algum modo, a seu final, e a expressão de minha gratidão a elas se faz essencial, inclusive à aquelas que indiretamente participaram desse trabalho sem ter a dimensão da contribuição que a ele deram. Gostaria dessa forma de agradecer a meu orientador, professor Philippe Willemart, pela orientação dedicada, apoio incondicional e paciência, sempre respeitando meu tempo e minhas neuroses, sem jamais deixar de acreditar na possibilidade de realização e término desse trabalho, pelos valorosos conselhos e motivações nos momentos mais tenebrosos e pelo precioso convívio e generosa gentileza durante todos esses anos de orientação.

E também agradecer, muito especialmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para realização dessa pesquisa.

À professora Claudia Amigo Pino pela relação sempre horizontal, disposição de encorajar uma iniciante no universo da pesquisa, pela leitura atenta e mais que generosa, pelo incentivo permanente e propostas de constantes superações.

Ao professor Guilherme Ignácio pela leitura atenciosa e estímulo para novas reflexões.

A todos os amigos do Laboratório do Manuscrito Literário que contribuíram incontestavelmente para a minha formação.

Aos amigos proustianos, em especial Carla Cavalcanti e Silva e Samira Murad, por compartilharem o prazer e as desventuras da leitura em conversas, viagens e discussões calorosas.

A todos os meus amigos que conheci ao longo desses anos de pesquisa, em especial aos colegas do francês Carolina Madruga, Christine Janczur, Luciana Schoeps, Lúcia Ribeiro, Mônica Gama, pelas conversas e trocas literárias, apoio em momentos de abatimento e, sobretudo, pela amizade que tornou a vida acadêmica mais humana e menos penosa. À Aline Novais e Mônica Messias pela leitura e comentários que contribuíram para a construção dos preâmbulos desse texto e pela amizade sempre presente nos momentos de loucura que a pesquisa me trouxe.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas pelo apoio com a burocracia.

À amiga Keila Leonello pela leitura e revisão e, sobretudo, amizade nos momentos limites tanto da euforia quanto do desespero.

Aos amigos e irmãos Jussara Boa Sorte e Jonatas De Bem por todo amor, dedicação, paciência e apoio nos momentos mais delicados e também os mais férteis dessa jornada.

À amiga preciosa e incentivadora Lescia Jatobá com quem descobri desde muito cedo o prazer pela leitura. Aos amigos e pais que descobri na fase adulta, Miguel e Heydis Hernandez por todo amor e apoio durante essa jornada.

À toda minha família, em especial ao casal Cirilo e Débora Gonçalves que na sequidão profunda de minha história me abriu as portas do coração e da casa.

À minha mãe, minha heroína, a quem dedico essa dissertação, sempre presente na minha vida, pelo amor, paciência e eterno cuidado. E, principalmente, pelo respeito e apoio incondicionais às minhas escolhas.

Ao Leandro, meu amor, motivação e inspiração, por quem todas as coisas valem a pena.

Soli Deo Gloria

"A literatura é uma forma de protestar contra a morte. Em minha visão, a literatura – e a arte, de modo geral – é uma forma precária, mas, ainda assim, poderosa de afirmar a imortalidade. O homem não nasceu para a morte: o homem nasceu para a vida e para a imortalidade."

(Ariano Suassuna)

RESUMO

SANTOS, Liliane Silva dos – *Em torno de uma personagem proustiana: o caminho de Léonie na descoberta de uma vocação*. 2014. 97 páginas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NO ROMANCE DE MARCEL PROUST "Em busca do tempo perdido" desfilam ante os olhos do leitor um compêndio de seres enigmáticos, fragmentários, que oferecem em si, ao longo da obra, uma gama de novas imagens e possibilidades. Desse complexo conjunto de seres imprevisíveis, há um caso particular de uma personagem secundária. Figura aparentemente dentro da narrativa como um ser anedótico, apenas para compor um ambiente cômico, pueril dentro de Combray, a cidadezinha prosaica de infância do herói do romance: a tia Léonie. O objetivo do trabalho que apresentamos não é somente analisar esse ser aparentemente risório, "a eterna doente de Combray". Sobretudo, pretende-se mostrar dentro do próprio romance proustiano que Léonie, como os tantos personagens desse trajeto rumo à descoberta da verdadeira vocação do herói, também colocará sua pequena pedra na composição monumental da obra por vir, pois, ao seu modo, também contribuirá para a composição daquele que renunciará à vida, se reservando apenas o essencial, para compor seu romance.

Palavras-chave: *Em busca do tempo perdido*; Marcel Proust; Tia Léonie; Personagem; Clausura; Hereditariedade.

ABSTRACT

SANTOS, Liliane Silva dos – *Around a Proustian character: Léonie's way in the discovery of a vocation*. 2014. 127 f. Masters degree dissertation – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences. University of São Paulo, Brazil, 2014.

IN THE NOVEL OF MARCEL PROUST'S "In Search of Lost Time", parade before the reader's eyes, a compendium of enigmatic, fragmentary beings, offering itself, throughout the work, a range of new images and possibilities. In this complex set of unpredictable beings, there is a particular case of a secondary character, apparently figuring in the narrative as being anecdotal, just to make a comic, childlike environment in Combray, the prosaic town of the novel hero's childhood: Aunt Léonie. The objective of the present work is not only to analyze this seemingly be risorius, "the eternal sick of Combray." Above all, it presents in the Proustian novel itself that Léonie, as so many characters that path towards the discovery of the true vocation of the hero, also put your little stone in monumental composition of the work to come, for, in his own way, also contribute for the composition that he would resign to life, reserve to itself only the essentials, in order to compose his novel.

Key-words: *In Search of Lost Time*; Marcel Proust; Aunt Léonie; Character; Enclosure; Heredity.

RESUME

SANTOS, Liliane Silva dos – *Autour d'un personnage proustien: du côté de Léonie dans la découverte d'une vocation.* 2014. 127 f. Dissertation niveau Master – Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de São Paulo, Brésil, 2014.

DANS LE ROMAN DE MARCEL PROUST *À la recherche du temps perdu* défile sous les yeux du lecteur un recueil d'êtres énigmatiques et fragmentaires qui offrent, au cours de l'œuvre, une série de nouvelles images et de nouvelles possibilités. Fait partie de cet ensemble complexe d'êtres imprévisibles, un personnage secondaire, apparemment figurant dans le récit comme un être anecdotique qui n'est là que pour composer un cadre enfantin et comique dans le village prosaïque d'enfance de Combray – c'est la tante Léonie. Ce travail a pour but non seulement d'analyser cet être comique, l'éternelle malade de Combray, mais surtout de montrer dans le roman proustien que Léonie a également apporté sa petite pierre dans cette composition monumentale de l'œuvre à venir, comme d'autres personnages principaux de ce chemin vers la découverte de la véritable vocation du héros. Elle a contribué à la composition de celui qui va renoncer à la vie, en se réservant l'essentiel, pour composer son roman.

Mots-clés : À la recherche du temps perdu ; Marcel Proust ; Tante Léonie ; Personnage ; Enfermement ; Hérédité.

OBSERVAÇÕES SOBRE AS CITAÇÕES E LISTA DE ABREVIATURAS USADAS

AS CITAÇÕES AQUI utilizadas do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, foram feitas a partir da edição publicada pela editora Gallimard, na coleção da Bibliothèque de La Pléiade (1987-1989), coordenada por J-Y Tadié. Com o objetivo de facilitar a sua localização, elas se encontram entre parênteses no corpo do texto, enquanto as traduções para a língua portuguesa encontram-se nas notas de pé, extraídas da edição estabelecida pela Editora Globo. As demais traduções, caso não haja a menção expressa a uma edição em português, são de responsabilidade da autora.

Du côté de chez Swann	CS
À l'ombre de jeunes filles en fleurs	JF
Le côté de Guermantes	CG
Sodome et Gomorrhe	SG
La prisonnière	LP
Albertine disparue	AD
Le temps retrouvé	TR
Contre Sainte-Beuve	CSB
Les plaisirs et les jours	Pl. et J.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 14
CAPITULO 1: A PERSONAGEM EM *EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO* 23
1.1 A personagem proustiana: uma questão de ponto de vista 25
1.2 A família: um ponto de vista particular 40
1.2.1 A multiplicação dos "pais"– um pluralismo familiar 46
CAPÍTULO 2: O CAMINHO DE LÉONIE 53
2.1 Quem é Léonie? 53
2.2 Léonie e Combray: a velha dama como um ponto de vista centralizador e unificador de uma cidade primitiva 58
2.3 O quarto como o ninho de uma clausura feliz 62
2.4 O Quarto de Léonie 69
2.4.1 A alcova de reclusão como um espaço maternal: o ninho da clausura feliz de Léonie 72
2.5 Léonie enclausurada em sua acídia 77
2.5.1 Léonie e sua "higiene neurastênica" 85
2.5.2 Léonie como um lírio d'água 87
2.6 O memorialismo de Léonie 92
CAPÍTULO 3: DE CARCEREIRO A ENCARCERADO: A HISTÓRIA DE UMA TRANSMIGRAÇÃO 100
3.1 Retrato do artista como um velho recluso 103
3.2 Vencendo Léonie 110
3.2.1 Uma hereditariedade maldita 110
3.2.2 Profanando para se emancipar e vencer 115
3.2.3 A vitória da arte 124
UM SONHO TERRÍVEL OU UMA CONCLUSÃO 126
REFERÊNCIAS 131

APRESENTAÇÃO

O HERÓI DE *A la recherche du temps perdu* costumava passar as comemorações de Páscoa na pequena cidade de Combray. Temporada fria, cruzamento de estações, época de pancadas de chuvas, dos gritos dos corvos defendendo seus ninhos no alto das árvores. Estação do início dos arrulhos das pombas migrantes, quando o frio por vezes é vencido por um calor repentino que desperta os insetos, uma época de gestação e de bruscas explosões súbitas em pequenas flores: campânulas, botões de ouro, jacintos e margaritas com cores violentas que se unem em conjunto nos prados, compondo o cenário da provençal cidadezinha de infância do romance proustiano.

Em sua estadia na casa de tia Léonie, o herói ainda criança se encontra na idade das iniciações, das leituras, emoções e perturbações, momento em que o menino descobre, ao mesmo tempo, a natureza, a primavera, os conflitos cotidianos de uma vida burguesa e provinciana concentrada no espaço dessa casa localizada na rua do Saint-Esprit, rodeada de plantas e de lembranças exóticas.

Nesse clima aparentemente idílico, em minha primeira leitura muito desavisada do romance, deparei-me primeiramente com uma pequena cidade que, grosso modo, se resumia a uma igreja e a um quarto, mais precisamente o de Léonie. Não sei se a ideia do escritor era realmente sublinhar essa correspondência, mas em minha visão ambos eram apresentados em contiguidade, como se um pertencesse ao outro. Nesse quarto em que figura uma velha acamada, murchando encarcerada em seu leito, enquanto a primavera parecia bater em sua

janela, fixei-me de tal maneira que por muito tempo me fora impossível avançar na leitura do romance. Nesse momento de uma estranheza incitante e instigada a buscar um sentindo para aparente ruptura da narrativa a fim de contar a breve história desse ser, lancei-me em uma busca por respostas.

A primeira questão que busquei na pouca crítica proustiana que conhecia, afinal estava no segundo ano da graduação e era basicamente uma iniciante na literatura francesa, achei pouca referência e dados que não me respondiam quem era Léonie. Passei então a questionar os poucos proustianos que conhecia sobre essa personagem. O que me intrigava era que alguns primeiramente caíam em um breve lapso de esquecimento, buscando com bastante dificuldade a lembrança dessa que me era tão viva e latente dentro do texto. E aqueles que dela se lembravam, sempre me davam como resposta, primeiramente, um sorriso zombeteiro e explicações de viés cômico que me levavam a pensar que ela estava ali naquele romance tão desafiador para mim apenas para provocar o riso. Contudo, eu parecia ser a única que não conseguia rir.

A piada nunca ficava clara nem conseguia trazer sentido cômico para os meus olhos. Talvez essa falta de interesse aparente das minhas fontes consultadas despertaram em mim uma empatia e solidariedade extremamente apaixonadas. Tamanha foi a paixão que no começo da pesquisa levantei bandeiras tão megalomaníacas sobre o papel dessa tia Léonie dentro do maior obra proustiana, as quais eu nem ouso citar e que foram delegadas ao meu enorme limbo daquelas ideias que não deveriam ter nascido.

Com o objetivo principal de ser capaz de sair das páginas iniciais de *A la recherche du temps perdu* comecei uma busca pelo caminho de Léonie, primariamente, dentro do Caminho de Swann (primeiro volume dos sete que compõem o romance) e depois me lancei na enorme montagem do quebra-cabeça do que seria o caminho de Léonie na história da

descoberta de uma vocação. Essa tão famosa descoberta a qual se destina o herói do romance ao longo das mais de 3000 páginas que compõe a *Recherche* (nome pelo qual também é conhecido o romance).

Não fui capaz de remontar esse quebra-cabeça pela enormidade da obra e, principalmente, pela grandeza dos percalços interpretativos que a mesma desperta em seu leitor a cada leitura. Após muitas idas e vindas, caminhos e infinitos descaminhos, tracei o meu caminho de Léonie e, a partir dele, tentei contar nesse trabalho a história da transmigração dessa velha dama no herói do *Recherche*.

Obviamente quando digo que esse é o "meu" caminho de Léonie não tomo aqui a pretensão de estar sendo totalmente original em minha leitura dessa personagem. Em meio aos longos anos que me dediquei a essa pesquisa, embora não tenha encontrado um estudo dedicado exclusivamente a ela, deparei-me com muitas notas isoladas sobre essa personagem proustiana. Eram notas dispersas utilizadas para compor o quadro das mulheres proustianas, retratar o mundo feminino em Proust, constituir o pano de fundo para explicar o universo de Combray, engendrar o conjunto de figuras maternas presentes no romance. A essas também foram somadas as pequenas menções sobre o universo de sensações presentes em seu quarto e as breves alusões a essa personagem quando assuntos maiores dentro do romance eram discutidos, como a questão da hereditariedade, a presença de Saint-Simon e das Mil e Uma Noites e outros mais. Ele se torna o meu caminho pela forma que encaminhei e montei o quebra-cabeça concernente à Léonie dentro da *Recherche,* mediante a minha visão particular da personagem. Visão que sempre superou a zombaria e viu dentro dessa pequena personagem muito mais que um modelo pronto para o riso, mas um modelo para o herói incorporar, negar e superar. Não necessariamente nessa ordem, mas como dizem por aí: "tudo junto e misturado".

Não fiz um capítulo exclusivo com a apresentação de cada uma dessas citações, porém, elas aparecem dentro deste trabalho de forma a montar junto com o texto proustiano o quebra-cabeça do caminho dessa personagem ao longo da *Recherche*. E como esse aparente nefasto cativeiro foi transformado em matéria para criação, mediante a apropriação de muitos dos seus traços e a vitória sobre aquilo que se configurou como uma herança maldita.

Para a grande maioria dos não ardentes estudiosos de Proust que chegaram até aqui, nessas idas e vindas desse texto introdutório, deve ter ficado a questão: afinal, quem é essa mulher? Tia Léonie era a filha de um a prima do avô do herói da *Recherche*. Uma velha dama reclusa e maníaca que trás para essa cidadezinha aparentemente idílica uma aura de reclusão: "[...] *toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion*"[1] (CS, p. 48). Após ficar viúva, sua vida é reduzida a uma história de enclausuramento progressivo e voluntário. Sua vida diminuta e reduzida as paredes de seu quarto antecipará, metaforicamente, o isolamento daquele que vai se se lançar em recuperar um tempo perdido. Sem sair de seu quarto, ela vive de espetáculos, de comentários e da leitura da "*chronique quotidienne mais immémoriale de Combray*[2]" (CS, p. 51), através da janela de seu quarto.

Com o decorrer de sua vida, o herói que possui com a velha reclusa de Combray um parentesco tão distante e que buscou, ao longo da narrativa, viver de forma díspar dessa maníaca, vê em si transmigrar essa tia e sua uma triste herança: seus hábitos, seu mundo insípido, sua maneira de viver reduzida e claustra.

> Or, bien que chaque jour j'en trouvasse la cause dans un malaise particulier, ce qui me faisait si souvent rester couché, c'était un être, non pas un être que j'aimais, mais un être plus puissant sur moi qu'un être aimé, c'était,

[1] "sempre deitada, em um estado incerto de pesar, de debilidade física, de doença, de ideia fixa e de devoção." (Trad., p. 76)

[2] "crônica cotidiana mais imemorial de Combray". (Trad., p.79)

> transmigrée en moi, despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, ou du moins d'aller vérifier s'ils étaient fondés ou non, c'était ma tante Léonie. […] Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale.[3] (LP, p. 586-587)

Em sua principal obra, Proust considera a hereditariedade como um fator que desenvolve um papel decisivo na personalidade de um indivíduo. Seu ponto de vista sobre essa questão repousa, sobretudo, em uma hereditariedade de viés muito mais moral e psicológico do que físico. Dessa maneira, não se trata de uma hereditariedade no sentido mais restrito do termo, mas de acordo com Yoshida versa, sobretudo, a respeito de um legado sentimental e espiritual deixado pelos parentes do herói (1996, p. 85). Na passagem a seguir, vemos um exemplo desse funcionamento nas palavras do narrador:

> Sans doute, chacun devant faire continuer en lui la vie des siens, l'homme pondéré et railleurs qui n'existait pas en moi au début avait rejoint le sensible, et il était naturel que je fusse à mon tour tel que mes parents avaient été. De plus, au moment où ce nouveau moi se formait, il trouvait son langage tout prêt dans le souvenir de celui, ironique et grondeur, qu'on m'avait tenu, que j'avais maintenant à tenir aux autres, et qui sortait tout naturellement de ma bouche, soit que je l'évoquasse par mimétisme et association de souvenirs, soit aussi que les délicates et mystérieuses incrustations du pouvoir génésique eussent en moi, à mon insu, dessiné comme la feuille d'une plante, les mêmes intonations, les mêmes gestes, les mêmes attitudes qu'avaient eus ceux dont j'étais sorti. Car quelquefois, en train de faire l'homme sage quand je parlais à Albertine, il me semblait entendre ma grand-mère.[4] (LP, p. 615)

---

[3] "Ora, não obstante eu cada dia encontrar a causa disso numa indisposição particular que me fazia tão frequentemente ficar deitado, uma criatura (não Albertine, não uma criatura que eu amava), mas uma criatura com mais força sobre mim do que uma criatura amada, transmigrara para mim, despótica a ponto de fazer calar às vezes as minhas suspeitas ciumentas ou pelo menos de impedir que eu fosse verificar se eram fundadas ou não, era minha tia Léonie. [...] Quando passamos de uma certa idade, a alma da criança que fomos e a alma dos mortos de quem saímos vêm jogar-nos às mãos cheias as suas riquezas e os seus maus fados, pretendendo cooperar aos novos sentimentos que experimentamos e nos quais, apagando-lhes a antiga efígie, os refundimos numa criação original." (Trad. p. 92)

[4] "Sem dúvida, como cada um de nós tem que continuar em si a vida dos seus, o homem ponderado e escarninho que não existia em mim a princípio se tinha juntado ao sensível e era natural que eu fosse por minha vez como meus pais haviam sido. Além disso, no momento em que esse novo eu se formava, achava a sua linguagem inteiramente pronta na lembrança daquela outra, irônica e rabugenta, que tinham usado comigo, que eu tinha agora que usar com os outros, e que saía muito naturalmente de minha boca, ou porque eu a evocasse por

Essa hereditariedade atuaria assim no interior desse eu legatário de tais características de forma autônoma, independente de qualquer forma de controle voluntária e quase fatalista. Nessa teoria proustiana de hereditariedade, essas características operam dentro de seu herói como um fenômeno tardio. Ainda jovem esse herói herda de forma inesperada todos os bens dessa velha tia após a sua morte. Talvez já prevendo ainda que de forma inconsciente a fatalidade nefasta dessa herança que poderia se enraizar em si, ele tenta dela se desvencilhar de forma profana.

Tomando como modelo uma sorte de filhos profanadores que vão se independer de seus genitores por meio da profanação de sua imagem, o jovem herói inicia sua batalha para se emancipar de Léonie e vencer essa herança maldita.

Após a morte de sua tia, Marcel macula toda a sua herança física: o sofá é doado a uma casa de prostituição (JF, p. 567); a prataria é vendida para enviar flores a Mme. Swann (JF, p., 568); um valioso vaso chinês é trocado por presentes que ele oferecia a Gilberte (JF, p. 612-613); o dinheiro é destinado à aquisição de cavalos, carros e vestidos para Albertine (LP, p. 884). No entanto, tudo foi em vão. Apesar de sua rebelião o herói já adulto, o carcereiro de Albertine se vê cativo de sua prisioneira, isolado e tomado por um outro ser: "*non pas un être que j'aimais, mais un être plus puissant sur moi qu'un être aimé, c'était, transmigrée en moi [...]ma tante Léonie*"[5](LP, p. 586).

Contudo, o que aparentemente será dado como um resultado infeliz dessa herança será transformado em prefiguração de uma vocação: aquele que se debruçará em alçar a arte

---

mimetismo e associação de reminiscências, ou também porque os delicados e misteriosos sortilégios do poder genésico tivessem em mim, sem que eu o percebesse, desenhado como na folha de uma planta as mesmas entonações, os mesmos gestos, as mesmas atitudes que haviam tido aqueles de quem eu provinha. Pois às vezes, ao me fazer de homem ajuizado quando falava a Albertine, parecia-me estar ouvindo minha avó." (Trad., p. 124)

[5] "[...] uma criatura (não Albertine, não uma criatura que eu amava), mas uma criatura com mais força sobre mim do que uma criatura amada, transmigrara para mim, [...]era minha tia Léonie." (Trad., p. 92).

por meio da escrita será um recluso, um renunciante. Além dessa hereditariedade já mencionada de seu modo de vida, o que realmente reata a tia ao seu sobrinho é a condição nervosa: as ideias fixas, os devaneios excêntricos, a insônia. Amalgamada pela neurose, a grande contribuição de Léonie ao colocar sua pequena pedra na construção da catedral romanesca que esse herói se lançará a erguer, vai confirmar a teoria do doutor Du Boulbon, em que somente na família de neuróticos pode engendrar grandes artistas (CG, p. 601). Essa condição de neurose, herdada dessa tia, será considerada como um signo indispensável para a criatividade artística.

O objetivo deste trabalho foi tentar mostrar essa personagem secundária da principal obra romanesca de Marcel Proust, não somente como uma figura risória, mas como uma peça diretamente ligada à unidade da obra a qual pertence. Para isso essa dissertação se organizou em torno da construção dessa leitura. Seu primeiro capítulo discorre sobre complexidade da personagem proustiana, a forma como é apresentada derivada da técnica denominada por Tadié de "técnica do ponto de vista". Contrariamente ao uso de um ponto de vista onisciente que apresenta, descreve e interpreta suas personagens, evocando o seu passado e seu destino, essa técnica adotada por Proust em seu romance traz um olhar onisciente que apreende a personagem pelo exterior, assim, as personagens são vistas. A realidade é submetida não somente ao olhar, mas também a interpretação desse herói-narrador em formação. Ele será ao longo do romance, todo o tempo, confrontado com uma multiplicidade de novos signos em busca de sentido, fazendo com que a realidade seja revista, corrigida, por vezes, rearranjada, trazendo assim sempre novas possibilidades de visão desses seres que permeiam o romance.

Em meio a esse jogo complexo que é a visão dessas personagens tem-se o clã familiar que parece escapar a esse modelo de apresentação e apreensão. Esses são vistos a distância, sempre previstos e fixos. Ainda que alguns apresentem suas excentricidades e suas esquisitices, eles não devem romper com aquilo que é esperado pela família. Nesse meio a

personagem deverá se sobrepor à pessoa, mantendo-se fielmente ao papel que lhe fora atribuído.

Esse meio fechado em si e reinando ao centro de Combray, tendo como regente a velha tia Léonie será o primeiro obstáculo a ser rompido pelo herói, para se independer desses "deuses" que continham em si a figura privilegiada de autoridade paterna diante do pequeno herói. Dessa massa uniforme e imóvel se distingue um caso especial, a velha dama de Combray que mesmo heroína de apenas um capítulo, se movimentara ao longo da obra, nas lembranças do herói, transformando-se em uma peça importante na transformação do herói em narrador de sua própria história.

O segundo capítulo apresentará o caminho de Léonie. Em seu conjunto traz quem é Léonie, com os principais elementos de seu caminho no romance. Primeiramente seu discurso aparentemente risório e pueril se mostra ir para além do simples entretenimento, sendo ele aquele que dirá Combray, como um fator de integração e unificação, explicando esse mundo de infância para os olhos do leitor. Veremos também o seu quarto, como um ninho de uma clausura feliz, capaz de conter todo um mundo, repleto de sensações, onde ela deixa de viver para imaginar a vida. Observaremos também como a sua acídia, uma espécie de vício de conduta, sua anti-higiene neurastênica e o pensar demais sem aparente rumo ou sentido, em um processo de aparente destruição, acabaram por construir algo totalmente novo. E por fim, acompanharemos o memorialismo que ela faz de Combray, ao se deter apaixonadamente ao mínimo detalhe, e como também em Léonie coadunam livros tão opostos como *As Mil e uma Noites* e as *Memórias* de Saint-Simon. Todos esses elementos se tornarão matéria-prima para a construção do caminho do narrador em busca da descoberta de sua vocação.

O caso de Léonie, com todos esses elementos tão ricos plasmados em seu caminho, parecia-me, em princípio, apontar para a continuidade da sorte de cadáveres que habitam um

leito, encerados dentro de um claustro em busca de salvação. Contudo, Léonie não se salvará. De dentro de sua arca, como o patriarca Noé, ela soltará sua pomba, a mesma retornará com um galho verde trazido em seu bico que não florescerá, apenas apontará que a vida continua do lado de fora. A velha dama de Combray não renascerá, dela não brotará nenhum fruto: a pomba não retornará mais e mesmo com as chaves na mãe, Léonie não será capaz de abrir seu berço de clausura. Como um modelo infértil ela deverá ser vencida.

Assim, desponta o terceiro e último capítulo contando a história da transmigração de Léonie em Marcel e o caminho percorrido por ele para dela se emancipar, vencê-la e renascer por meio da arte.

CAPITULO 1: A PERSONAGEM EM *EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO*

A *LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU* (*Em busca do tempo perdido*) [6], obra de Marcel Proust publicada de 1913 a 1927, marcou profundamente a literatura do século XX e reconsiderou toda uma tradição literária secular. Se quando escreveu as três mil páginas da *Recherche* a literatura há muito tempo tinha passado ao posto de arte, Proust será o primeiro a confundir, a misturar escrita e criação artística. Para ele, o romance não é um espelho de um "eu social" do escritor, como o sentido que Sainte-Beuve deu a esse gênero literário, mas, em vez disso, é um intrincado reflexo da visão interior daquele que o escreve e de sua visão subjetiva e artística do mundo. A obra seria assim o único acesso à autêntica personalidade do artista.

No entanto, ao ser questionado sobre a condição artística do escritor, ou seja, sobre a maneira como ele deve passar da vida à arte para poder se dizer artista, Proust não escapa a uma contradição: Como ao mesmo tempo se inscrever como um escritor, dentro da tradição literária, e, como artista, mostrar o seu talento, a sua originalidade? Como utilizar soluções estéticas tradicionais que talvez não se adequassem à sua visão particular de mundo?

Esses universos singulares, próprios de cada artista, também podem ser considerados como conjuntos de signos em gravitação em torno de figuras humanas etéreas: as personagens. Além do mais, parece-nos bastante interessante determinar em que medida a poética da personagem proustiana se opõe à estética tradicional típica de Balzac. Particularmente, investigar como Proust, autor e artista, o último grande escritor do século

[6] Doravante denominada apenas por *Recherche*.

XIX e o primeiro grande escritor do século XX, se inscreve entre a tradição e a modernidade para abrir caminho a novas formas literárias.

É preciso, portanto, dizer primeiramente que as personagens proustianas, por seu caráter impreciso e suas personalidades ambivalentes, se distanciam dos esquemas balzaquianos. Elas não são definidas, mas constantemente anunciadas; sua identidade se duplica ao longo de sua evolução progressiva ou regressiva. Essas mudanças, em segundo plano, se rendem ao estilo proustiano, da mesma forma que as personagens, entre a unidade e a descontinuidade. Somente o narrador parece escapar ao modelo antibalzaquiano, sendo apresentado como uma antipersonagem, entre a tradição e a modernidade, à semelhança do autor.

O romance do século XIX, assim como obras romanescas anteriores, em geral, nos habituou a considerar uma personagem como um tipo humano. Encontramos assim em nossas leituras um avarento, um misantropo, um distraído, uma preciosa. E temos, com Balzac, Flaubert e Stendhal, uma rica coleção de personagens assim definidas, como Vautrin[7], Homais[8] ou Julien Sorel[9]. No entanto, o sistema de personagens em Proust é diferente.

Em princípio, a personagem é abordada pela estrutura física, mas não à maneira de um retrato de Balzac ou de um croqui de Stendhal. O autor se recusa a penetrar na alma de

---

[7] Vautrin é uma personagem importante que reaparece em vários romances da *Comédia humana* de Honoré de Balzac. Ele toma um papel muito importante em *Le Père Goriot*, *Illusions Perdues*, *Splendeurs et misères des courtisanes*; *Le Député d'Arcis*. Mais sobre o assunto, ver: Fernand Lotte, *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de "La Comédie humaine"*, Paris, José Corti, 1952.

[8] Boticário ambicioso de Madame Bovary, aparece no romance de Flaubert como o estereótipo da burguesia francesa da época.

[9] Julien Sorel é o herói arrivista do romance Le Rouge et le Noir de Stendhal. Engendrado em meio aos acontecimentos históricos e sociais da época em que o romance foi contextualizado, ele vai pouco a pouco conquistando posições vantajosas nas casas em que é acolhido como preceptor, graças ao benefício de seus conhecimentos da Bíblia e do latim.

seus modelos. Ele os mostra de seu exterior, coloca-os em ação e observa os seus comportamentos, pois, no romance proustiano, cada movimento tem um significado a ser percebido e esse sentido dali apreendido pode ser duplo, ambíguo.

1.1 A personagem proustiana: uma questão de ponto de vista

Para fazer aparecer dentro de *Recherche* suas personagens, Proust se utiliza do recurso denominado por Tadié de "técnica do ponto de vista", pelo qual sabemos da personagem somente aquilo que nosso olhar pode apreender, pois, de acordo com esse crítico,

> La technique du point de vue traite d'abord des rapports du narrateur avec le monde, et les autres; simultanément, des rapports des autres avec le monde, et le narrateur. Et elle modifie ce grand échange de regards dans le temps, renvoyant finalement à une esthétique qui la fonde et qui recolle tous les miroirs brisés (2003, p. 34)[10].

A técnica do ponto de vista privilegia o olhar do narrador sobre as outras personagens. O primeiro encontro, episódio quase inevitável de qualquer romance, tem nesse caso uma dimensão particularmente importante. A primeira visão é muitas vezes, e sobretudo para as personagens principais, uma forma de aparição, como quando em Combray o herói ainda criança se depara pela primeira vez com a duquesa de Guermantes:

> Tout d'un coup pendant la messe de mariage, un mouvement que fit le suisse en se déplaçant me permet de voir assise dans une chapelle une dame blonde avec un grand nez, des yeux blues et perçants, une cravate bouffante en soie

[10] "A técnica do ponto de vista aborda primeiramente as relações do narrador com o mundo e os outros; simultaneamente, as relações dos outros com o mundo e o narrador. E ela modifica essa grande troca de olhares no tempo, remetendo por fim a uma estética que a fundamenta e recompõe todos os espelhos quebrados."

> mauve, lisse, neuve et brillante, et un petit bouton au coin du nez. (CS, p.172)[11]

Será somente após algumas interrogações e suposições ("*cette dame ressemble à Mme Guermantes*[12]") que a criança pode concluir: "*C'était elle*[13]" (CS, p. 172). Assim, o primeiro encontro, ao menos aquele com as personagens mais importantes, é preparado de várias maneiras. Muitas vezes é precedido por um devaneio sobre a personagem e mesmo de uma construção imaginária desse ser fictício. Assim, após ouvir Swann dizer que Bergotte, o escritor que ele tanto admira, "*c'est un grand ami de ma fille. Ils vont ensemble visiter les vieilles villes, les cathédrales, les châteaux*[14]" (CS, p. 98); o herói, apaixonado por Gilberte, a insere no cenário em que mencionou seu pai: *"Le plus souvent maintenant quand je pensais à elle, je le voyais devant le porche d'une cathédrale[...]"*[15](CS, p.99).

A representação que o narrador faz da duquesa de Guermantes também está associada a um lugar – "*tout ce cotê de Guermantes ensoleillé, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres*[16]" (CS, p. 169) –, mas também a um período histórico, uma tapeçaria e a um vitral.

O narrador utiliza um processo semelhante em outras passagens dentro do romance, por exemplo, no caso de Gilberte (CS, p. 138): essa técnica consiste em relatar o choque do encontro, em descrever a personagem para somente depois revelar ao final sua identidade.

---

[11] "De súbito, durante a missa de núpcias, um movimento que fez o sacristão ao mudar de lugar, permitindo-me ver sentada em uma capela uma dama loira de nariz grande, olhos azuis e penetrantes, uma gravata fofa de seda malva, lisa e brilhante, e uma espinhazinha na asa do nariz." (Trad. p. 221)

[12] "Aquela dama se parecia com a sra. de Guermantes". (Trad. p. 221)

[13] "Sim, era ela mesma". (Trad. p. 222)

[14] "É um grande amigo de minha filha. Vão visitar juntos as velhas cidades, as catedrais, os castelos." (Trad. p. 135)

[15] "Agora, quando pensava nela, geralmente a via diante do pórtico de uma catedral [...]". (Trad. p. 136)

[16] "Todo esse 'lado de Guermantes' cheio de sol, o curso da Vivonne, suas ninfeias e suas grandes árvores".

Com o uso desse recurso, o escritor apresenta os seres que permeiam a sua obra sem um caráter fixo e estável. Eles são sobretudo versáteis, e oferecem em si mesmos um grande número de novas imagens e possibilidades. Tanto leitores como as outras personagens fazem sempre novos achados sobre os diferentes seres que atravessam o romance. Como enfatizou De Lattre, para a análise de uma personagem em Proust,

> Partons d'un *fait*. Il n'y a pas de personnage qui soit exactement perçu par *tous* de la même façon […]. Cela se voit dans tous les sens et se fait pour les uns, les autres, sans exception. Et chaque personnage est différent selon que rapporté pour le toucher ou pour le définir à des sujets ou à des circonstances eux-mêmes différents. (1984, p. 9-10)[17]

A pintura que Proust faz das suas personagens nunca é terminada, ao contrário, é constantemente alterada; de modo a oscilar entre o ponto de vista limitado de uma personagem, o protagonista, e um ponto de vista onisciente, mas ainda em formação, do seu narrador. Assim, não se conhecem as personagens, elas são ambivalentes, sem solidez em seus caracteres; nenhum retrato é acabado, definitivo, sem ambiguidade, como aqueles realizados nos romances de Balzac. Quem descreve o mundo em *A comédia humana* é um narrador onisciente e onipresente que segue, ao mesmo tempo, os movimentos dos corpos e os das consciências dessas personagens que permeiam esta obra. Aparentemente, pode-se imaginar um narrador onisciente dentro da *Recherche* que conhece previamente todo o enredo. A focalização interna tem importância crucial no romance, pois o leitor terá acesso aos eventos, às coisas e às pessoas através do olhar do herói: ele ressalta o que conta – *"la chose vue par [lui], de [son] côté du verre"*(SG, p. 194)[18].

Mas a primeira aparição da personagem pode ser preparada também de uma outra maneira, por meio do discurso e do ponto de vista de uma outra personagem. Assim, antes

---

[17] "Partamos de um *fato*. Não há personagem que seja exatamente percebido por *todos* da mesma maneira [...]. Isso se vê em todos os sentidos e se faz tanto para uns quanto para outros, sem exceção. E cada personagem é diferente de acordo com o relato para abordá-lo ou para defini-lo em assuntos e em circunstâncias diferentes."

[18] "A coisa vista por [ele] de [seu] lado do vidro". (Trad. p. 238)

que o narrador encontre Charlus em Balbec, seu sobrinho Saint-Loup o descreve em um discurso que se estende por várias páginas, no qual ele menciona, em particular, os rumores dispersos sobre a vida de seu tio. Dessa maneira, o narrador cria uma imagem da personagem antes de vê-lo, e essa representação se choca contra a do primeiro encontro dos dois. O ponto de vista central é, assim, constantemente suplementado (e, por vezes, contradito) por perspectivas secundárias. A personagem torna-se assim uma soma de imagens e pontos de vista, que são fornecidos mediante diferentes olhares, por vezes completamente opostos. O narrador continuamente busca enfatizar como as opiniões podem divergir sobre uma coisa ou uma pessoa. Dessa maneira, quando Saint-Loup apresenta ao herói-narrador a sua amante, e este a reconhece como uma prostituta que ele já conhecia, é configurado o contraste entre as imagens que os dois amigos possuem da mesma mulher:

> [...] Dans cette femme qui était pour lui tout l'amour, toutes les douceurs possibles de la vie, dont la personnalité, mystérieusement enfermée dans un corps comme dans un Tabernacle […] je reconnus à l'instant 'Rachel quand du seigneur' celle qui, il y a quelques années – les femmes changent si vite de situation dans ce monde-là, quand elles en changent – disait à la maquerelle: "Alors, demain soir, si vous avez besoin de moi pour quelqu'un, vous me ferez chercher". (CG, p. 456)[19]

E o narrador enfatiza a oposição radical entre as duas visões sobre a jovem: *"Sans doute c'était le même mince et étroit visage que nous voyions Robert et moi. Mais nous étions arrivés à lui par les deux routes opposées qui ne communiqueraient jamais et nous n'en verrions jamais la même* face" (CG, p. 457).[20]

---

[19] "[...] naquela mulher que era para ele todo amor, todas as doçuras possíveis da vida, cuja personalidade, misteriosamente encerrada num corpo como num Tabernáculo [...] reconheci instantaneamente naquela mulher a 'Raquel quando do Senhor', a mesma que, alguns anos antes – as mulheres mudam tão depressa de posição nesse mundo, quando mudam – dizia à cafetina: 'Então, amanhã à noite, se precisar de mim para alguém, mande-me buscar'." (Trad. p. 173).

[20] "Era sem dúvida o mesmo rosto fino e miúdo que víamos naquele momento Roberto e eu. Mas tínhamos chegado a ele pelos dois caminhos opostos que jamais se comunicarão e nunca lhe veríamos a mesma face". (Trad. p. 174)

Não apenas uma mesma personagem é submetida aos diferentes olhares, mas esses pontos de vista são incessantemente renovados, multiplicando ainda mais as perspectivas. Essa evolução do ponto de vista pode estar ligada à revelação de novos traços, novas essências, pois cada personagem é conhecida apenas à medida que se revela a um observador, e esse desvelamento é sempre progressivo. O caso mais exemplar a esse respeito é certamente o de Charlus: após a revelação de sua homossexualidade no início de *Sodoma e Gomorra*, o narrador não o vê mais com o mesmo olhar (SG, p. 3-16). Mas o ponto de vista pode variar arbitrariamente, como o narrador notará que acontece com frequência no universo mundano. Em um exemplo desse fato, os Verdurins em princípio veem em Brichot um rapaz brilhante, para depois achar nele um rapaz irritante (SG, 341-342). Essas mudanças de opinião sobre as personagens são constantes nessa alta sociedade que permeia as páginas da *Recherche*, cúpula que muda a todo momento os seus julgamentos.

O declínio da posição social de Charlus ou a ascensão de Mme. Verdurin são apenas alguns exemplos entre os muitos da incansável mudança que anima essa sociedade, e que Barthes descreve da seguinte forma:

> Une permutation incessante anime, bouleverse le jeu social (l'œuvre de Proust est beaucoup plus sociologique qu'on ne dit: elle décrit avec exactitude la grammaire de la promotion, de la mobilité des classes) au point que la mondanité peut se définir par une forme: le renversement (des situations, des opinions, de valeurs, des sentiments, des langages). (1980, p. 37) [21]

A técnica da perspectiva única, no entanto, possui exceções: há algumas cenas a que o narrador não pôde assistir e ainda assim são descritas. Nesses casos, o narrador invoca uma espécie de conhecimento indireto:

---

[21] "Uma incessante permutação anima, modifica o jogo social (a obra de Proust é muito mais sociológica do que se fala: ela descreve com exatidão a gramática da promoção, da mobilidade de classes) de tal maneira que a mundanidade pode se definir por uma forma: a derrubada (de situações, de opiniões, de valores, de sentimentos, de linguagens)."

> Pour pallier l'ignorance de son héros, plusieurs solutions de rechange s'offrent à l'auteur: transformer son substitut en voyeur; multiplier son savoir par le témoignage enregistré d'autrui; enfin, pour combler les blancs qui subsistent, il a recours au point de vue vivant des autres personnages, devant qui le narrateur s'efface alors quelque temps. (TADIÉ, 2003, p. 41-42)[22]

Transformado em voyeur, o herói-narrador, na famosa cena do *Temps retrouvé*, surpreende Charlus se flagelando no hotel de Jupien (TR, p. 394).

O testemunho de outrem, as invocações das lembranças contadas por outros ao herói podem ser vistas em *Un amour de Swann*, em que todos os acontecimentos ocorreram antes do nascimento do herói, mas algumas afirmações parecem emanar de um narrador onisciente, por exemplo, quando Bloch quebra um vaso na casa de Mme. de Villeparisis: "*Il avait dit tout haut que l'incident du vase de fleurs renversé n'avait aucune importance, mais ce qu'il disait tout bas était différent, plus différent encore ce qu'il pensait [...]"*(CG, p. 514)[23].

A realidade é submetida não somente ao olhar, mas também à interpretação desse narrador-protagonista em formação. A personagem é confrontada com uma multiplicidade de signos, os quais ele deve interpretar, mas que lhe oferecem sempre uma resistência para a busca do sentido[24]. Essas dificuldades evidenciam a separação frequente existente entre aparência e realidade: o herói acredita que a mulher feia e vulgar que ele vislumbra no trem é uma cafetina de um bordel, quando na verdade se tratava da princesa Sherbatoff. Nessa caminhada da ilusão à realidade, o leitor também cai primeiramente no engano desse narrador, antes de conhecer a verdade. O leitor pode, no entanto, saber mais do que o herói, graças aos

---

[22] "Para paliar a ignorância de seu herói, várias soluções se oferecem ao autor: transformar seu substituto em voyeur; multiplicar seu conhecimento pelo testemunho registrado por outros; enfim, para preencher as lacunas que subsistem, ele recorreu ao ponto de vista vivo de outros personagens, diante dos quais o narrador se apaga por algum tempo".

[23] "Dissera em voz alta que o incidente do vaso não tinha importância alguma, mas o que dizia baixinho era diferente, ainda mais diferente do que ele pensava [...]." (Trad. p. 237)

[24] Sobre esse tema, ver DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1993.

comentários do narrador e aos indícios fornecidos pelo próprio texto. A atitude de Charlus ao final da matiné na casa da Mme. Villeparisis, no *Côté de Guermantes*, pode também ser interpretada, pelo leitor, por meio de alguns signos que o jovem herói não consegue decifrar.

Assim, apesar da onipresença desse ponto de vista privilegiado, seus limites são constantemente colocados em evidência. O narrador adulto pode retificar a visão errônea do jovem herói, como quando ele ressalta o erro deste em relação à cor dos olhos de Gilberte (CS, p. 139). Contudo, não detém uma verdade objetiva. Como ressalta Tadié:

> Le peu de connaissance objective fourni par le regard du narrateur ne dépend pas d'une erreur corrigée par la suite, d'une simple illusion d'optique: en fait, l'on ne sait même pas si, quand, et jusqu'où s'étend l'illusion d'optique[25]. (2003, p. 41)

Após se tornar amigo de Albertine, o narrador exprime suas incertezas sobre a jovem:

> Enfin j'étais embarrassé devant certains de ses regards, de ses sourires. Ils pouvaient signifier mœurs faciles, mais aussi gaieté un peu bête d'une jeune fille sémillante mais ayant un fond d'honnêteté. Une même expression, de figure comme de langage, pouvant comporter diverses acceptions, j'étais hésitant comme un élève devant les difficultés d'une version grecque[26]. (JF, p. 236-237)

Muitas vezes, as hipóteses se acumulam sem que o narrador possa determinar a verdade: no salão de Mme. de Villeparisis, o narrador busca interpretar a atitude de Norpois, que lhe apresenta ao príncipe avidamente, porém ele poderá apenas enumerar suposições sobre as motivações desta personagem (CG, p. 571). Em alguns casos, o significado de uma determinada situação é dado, mas mais adiante se difere daquilo que fora outrora afirmado:

---

[25] "O pouco conhecimento objetivo fornecido pelo olhar do narrador não depende de um erro corrigido posteriormente, de uma simples ilusão ótica: na verdade, não sabemos mesmo se, quando, e em que medida se estende a ilusão ótica."

[26] "Estava enfim embaraçado diante de certos olhares seus, de certos sorrisos. Podiam significar costumes fáceis, mas também a alegria um pouco tola da rapariga buliçosa, mas honesta no fundo. A mesma expressão, de rosto como de linguagem, podia comportar diversas acepções e eu estava hesitante como um aluno ante as dificuldades de uma versão grega." (Trad. p. 539)

vemos esse procedimento no gesto de Gilberte, percebido pela primeira vez em Tansoville. O jovem herói interpreta a sua atitude como

> […] une preuve d'outrageant mépris […] sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel quand il était adressé en public à une personne qu'on ne connaissait pas, le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente. (CS, p. 139-140)[27].

Esse pequeno dicionário restringia a visão do herói a somente um significado desse gesto, pois seu sistema de decodificação, tão jovem e imaturo quanto ele, é ainda inadequado, sendo de fato apenas "*notions que l'on m'avait données sur la bonne éducation"* (CS, p. 139)[28]. Será somente ao final do romance, ou seja, quase três mil páginas adiante, que o narrador ficará sabendo o verdadeiro significado desse gesto, agora relatado pela própria Gilberte. Ela lhe diz:

> La première fois à Tansonville, vous vous promeniez avec votre famille, je rentrais, je n'avais jamais connu un aussi joli petit garçon. J'avais l'habitude, ajouta-t-elle d'un air vague et pudique, d'aller jouer avec de petits amis, dans les ruines du donjon de Roussainville. Et vous me direz que j'étais bien mal élevée, car il y avait là-dedans des filles et des garçons de tout genre, qui profitaient de l'obscurité. L'enfant de chœur de l'église de Combray, Théodore qui, il faut l'avouer, était bien gentil [...] s'y amusait avec toutes les petites paysannes du voisinage. Comme on me laissait sortir seule, dès que je pouvais m'échapper j'y courais. Je ne peux pas vous dire comme j'aurais voulu vous y voir venir; je me rappelle très bien que, n'ayant qu'une minute pour vous faire comprendre ce que je désirais, au risque d'être vue par vos parents et les miens je vous l'ai indiqué d'une façon tellement crue que j'en ai honte maintenant. Mais vous m'avez regardée d'une façon si méchante que j'ai compris que vous ne vouliez pas. (TR, p. 269)[29]

---

[27] "[…] uma prova de ofensivo desprezo [...] ao mesmo tempo sua mão esboçava um indecente gesto, ao qual, quando dirigido em público a um estranho, o pequeno dicionário de civilidade que eu trazia em mim só podia dar um sentido, o de uma intenção de insolência." (Trad. p. 184).

[28] "noções que me haviam dado sobre a boa educação" (Trad. p. 184)

[29] "A primeira vez em Tansonville. Ia você de passeio com sua família, eu voltava; nunca tinha visto um moço tão bonito. Tinha o costume – acrescentou em um tom vago e pudico – de ir jogar com uns amigos nas ruínas da torre do Roussainville. E dirá você que eu estava muito mal educada, pois havia ali garotas e meninos de todo gênero que se aproveitavam da escuridão. O coroinha da igreja de Combray, Teodoro, que há que reconhecer que era muito simpático (que bem estava!) e que se tornou muito feio (agora é de farmacêutico em Méséglise), divertia-se com todas as aldeãs das cercanias. Como me deixavam sair sozinha, assim que podia me escapava correndo. Quanto gostava de ver que você chegava; lembro-me muito bem que, como não dispunha mais que de um minuto para lhe fazer compreender o que desejava, expondo que me vissem seus pais e meus, o indiquei de

Ora, o que fora outrora compreendido como um desprezo ultrajante era de fato apenas um sinal para que o herói se aproximasse dela, uma demonstração do desejo da jovem por ele. Assim, ela confessa:

> Le petit chemin que vous aimiez tant que nous appelions le raidillon aux aubépines et où vous prétendez que vous êtes tombé dans votre enfance amoureux de moi, alors que je vous assure en toute vérité que c'était moi qui étais amoureuse de vous […]. (TR, p. 335)[30].

O retrato feito por Proust de suas personagens deriva diretamente dessa técnica de narrativa por ele adotada na *Recherche*. Contrariamente ao ponto de vista onisciente que apresenta, descreve e interpreta uma personagem, evocando seu passado e seu destino, na *Recherche* ela é apreendida pelo exterior pelo ponto de vista principal (com exceção do herói-narrador), ou seja, ela é vista:

> Ils [les personnages] ont ce privilège d'être *vus* soit que, attendus, espérés, ils se révèlent différents de leur modèle mental – par défaut ou par excès, – soit que, inattendus, imprévus, ils s'imposent sans que les amortisse aucune préparation de l'esprit. Que cette vision soit liée à une expérience de la déception, de l'émerveillement ou de la surprise, elle n'explose avec tant de force que pour être celle d'un corps étranger que l'esprit n'a pas été capable de produire. (PICON, 1963, p. 50-51)[31]

E essa visão acontece num momento do tempo, num determinado espaço e é percebida de modos diferentes, conforme o campo de visão e a interpretação de quem a vê. Mas mesmo sobre esse princípio de descrição física subsistem imprecisões. Não há certezas ou conhecimento matemático. Vemos em Albertine, por exemplo, uma incessante migração

---

uma maneira tão crua que agora me dá vergonha. Mas você me olhou de maneira tão má que compreendi que não queria." (Trad. p.)

[30] "A pequena vereda de que você gostava tanto, a que chamávamos de ladeirinha de espinheiros, e onde pretende ter se apaixonado por mim na infância, ao passo que, na verdade, afirmo-lhe que era eu quem estava apaixonada por você [...]." (Trad. p. 756)

[31] "Eles [as personagens] têm esse privilégio de ser vistos; sejam aguardados, esperados, eles se revelam diferentes em seu modelo mental – por omissão ou por excesso – inesperados ou imprevistos, eles se impõem sem que lhes amortizem nenhuma preparação de espírito. Quer essa visão esteja ligada à uma experiência de decepção, de espanto ou de surpresa, ela explode com tanta força que para ser aquela de um corpo estranho que o espírito não foi capaz de produzir."

de um "pequeno sinal" em seu rosto: de início, o jovem herói o vê no queixo da moça ("*Je vis qu'elle avait un petit grain de beauté au menton*" (JF, p. 200) [32]); depois, em outra passagem, o mesmo sinal já aparece em sua bochecha, abaixo do olho ("*Je retrouvais son petit grain de beauté sur la joue au-dessous de l'œil*" (JF, p. 228)[33]); mais adiante o herói se lembra de que na casa de Elstir ele o viu sobre o queixo da menina (JF, 230) e, por fim, conclui que esse pequeno sinal se fixa com exatidão sobre "o lábio superior" de Albertine:

> Je profitai de cette immobilité pour regarder et savoir définitivement où était situé le grain de beauté […]. Le grain de beauté que je m'étais rappelé tantôt sur la joue, tantôt sur le menton, s'arrêta à jamais sur la lèvre supérieure au-dessous du nez. (JF, p. 232)[34]

Essa incerteza gerada pelo descolamento dessa verruga sobre a face de Albertine tem uma funcionalidade dentro da narrativa proustiana que vai além de apresentar apenas a falta de precisão do herói ao descrever sua amada, na leitura de Tamraz:

> Dans ses déplacements, le petit grain de beauté détaille à son tour le visage d'Albertine et met en valeur la joue, le menton, les lèvres et le nez, en même temps qu'il propose à chaque fois au […] héros une focalisation différente et une nouvelle manière de s'approprier le visage désiré. Définir la place du grain de beauté revient en définitive à 'approprier la partie du visage sur lequel il se fixe. (2010, p. 135)[35]

O rosto assim torna-se apenas uma folha em branco preenchida a cada instante por um observador inconstante. Se o herói narrador tem esse carácter mutável, as personagens o seguem da mesma forma. A primeira aparição será completa por encontros subsequentes que a

---

[32] "E vi que ela tinha um sinalzinho no queixo." (Trad. p. 496)

[33] "[...] Procurando rever o sinalzinho abaixo da vista [...]." (Trad. p 531)

[34] "Aproveitei-me dessa imobilidade para olhar e ficar sabendo de uma vez por todas onde estava situado o sinalzinho [...]. O sinalzinho que eu recordara ora na face, ora no queixo, parou para sempre no lábio superior, abaixo do nariz." (Trad. 533-534)

[35] "Nesses deslocamentos, a pequena verruga por sua vez detalha a face de Albertine e valoriza a bochecha, o queixo, os lábios e o nariz, ao mesmo tempo em que propõe ao herói a cada vez [que aparece] uma focalização diferente e uma nova maneira de se apropriar da face desejada. Em última análise, definir o local da verruga significa se apropriar da parte do rosto sobre a qual ela se fixa."

retocam, trazem à luz novos aspectos da personagem, pois o primeiro encontro não permite conhecer por completo seus traços essenciais. Assim, muitas personagens aparecem no início do romance como meros figurantes, de acordo com o ponto de vista limitado desse narrador ainda criança, muitas vezes apresentados apenas por uma pequena nuance de sua aparência. Mesmo aquelas personagens que atuaram como heróis coadjuvantes ao herói-narrador apresentam na narrativa um desvelamento adiado. Elas são em princípio percebidas com suas máscaras (*les cent masques (...) qu'il convient d'attacher à un même visage*[36](TR, p. 622)), que são abaixadas progressivamente. Há uma revelação – por vezes, uma atualização – lenta, e o tempo será o principal revelador. Nesse sentido, a *Recherche* é a história dos efeitos do tempo sobre o conhecimento dessas personagens, o que implica mudanças, inversões, erros retificados.

Algumas personagens certamente dão a impressão de serem bem mais conhecidas, decifradas, por apresentarem particularidades recorrentes que parecem lhes definir: Saint-Loup é caracterizado, por exemplo, pela nobreza de seu comportamento, uma inteligência mediana, uma grande bondade, assim como uma espécie de mobilidade perpétua em suas aparições. A dúvida, contudo, se instaura diante de alguns comportamentos obscuros e sem explicação, como quando, em Doncières, Saint-Loup simplesmente finge não ver o narrador enquanto ele atravessava a rua (CG, p. 436).

Uma personagem pode também se metamorfosear pelo tomar tardio de consciência ou por uma mudança social, ou mesmo pela influência de uma mulher amada. A personagem proustiana parece ser uma soma de incoerências, ter várias faces. Longe de apresentar traços fixos, comportamento coerente, a maior parte delas é muito complexa, sendo o barão de Charlus certamente um dos mais complexos seres fictícios da *Recherche*. Ele aparece como um ser múltiplo dentro romance. O narrador fala em "*deux M. de Charlus, sans compter les*

[36] "As cem máscaras que [...] convém afivelar ao mesmo rosto". (Trad. p. 289)

autres" (*TR, p. 440)*[37]. Se bem que outras personagens também apresentem um caractere proteiforme. Morel, por exemplo, é também cheio de contradições: ele é retratado como sendo de uma natureza *"*extraordinariamente composta[38]" e, da mesma maneira, o narrador admite que ele também não é "um único homem", mas, como ele mesmo diz: *"Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé heure par heure d'une armée composite où il y avait selon le moment des passionnés, des indifférents, des jaloux"*(AD, p.71)[39].

Ao movimentar-se dentro do enredo, esse ser fictício pode mudar seu significado dentro da trama. Como aponta M. Erman,

> Par essence, le personnage se révèle dans la diversité de ses apparitions. Certaines peuvent, cependant, fonctionner à la manière d'un trompe-l'œil : la grand-tante du narrateur ne saurait imaginer que Swann est reçu dans la haute société et Saint-Loup pense que son oncle Charlus s'adonne aux femmes. Chacune contient une part de vérité et une part d'incomplétude à la mesure du regard qui perçoit, ce qui semble renvoyer les personnages à leur apparence tout en suggérant une intériorité discontinue[40]. (2010, p. 9)

Podemos nos questionar, por exemplo, quem é Swann: o filho de um corretor, antigo amigo do herói? O Swann do Jockey Club? O amante de Odete? O marido de Odete? O pai de Gilberte? O engajado no caso Deyfrus?[41] Ele é tudo isso e quem sabe muito mais, conforme cada leitura, a cada visão do leitor. Por conseguinte, a personagem proustiana vai para além de um ser de papel plasmado em sua página, fixo na tinta de suas letras. Como os seres de

---

[37] "Havia, aliás, descontados os demais, dois homens no sr. de Charlus." (Trad. p. 144)

[38] "Il [Morel] était extraordinairement composite." (SG, p. 420)

[39] "Eu não era um homem só, mas o desfile, hora a hora, de um exército compacto onde havia, conforme o momento, homens apaixonados, indiferentes, ciumentos". (Trad. p. 71)

[40] "Por essência, o personagem se revela na diversidade de suas aparições. Alguns podem, no entanto, funcionar como uma ilusão de ótica: a tia-avó do narrador não poderia imaginar que Swann é recebido na alta sociedade e Saint-Loup acredita que seu tio Charlus se envolve com mulheres. Cada um contém uma parte de verdade e parte de incompletude de acordo com o olhar que o percebe, o que parece remeter os personagens à sua aparência, sugerindo uma interioridade descontínua."

[41] Ver ALMEIDA, Alexandre Bebiano de. *O caso do diletante: a personagem de Charles Swann e a unidade de* Em busca do tempo perdido. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e literatura comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

carne e osso, elas nos serão desvendadas ao longo da narrativa e com nuances incertas, ao longo do tempo, assim como é incerta a vida e o julgamento humano que fazemos do outro. Afinal, como já vimos, elas são construídas por meio de pontos de vistas. No prefácio de *Bible de Amiens,* Marcel Proust escreveu: "*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"* (1971, p. 75)[42].

Entre os vários casos de metamorfose, ainda temos o exemplo do barão Charlus: quando o narrador revê Charlus, muitos anos após seu primeiro encontro com o barão em Balbec, constata um contraste da figura que ele vê com aquele Charlus altivo e grave "*qu'il me sembla découvrir [...] un astre à une toute autre période de sa révolution* (LP, p. 709)[43]". Assim, quando em *Le temps retrouvé* o narrador, ao passear na Paris em guerra, percebe um homem que julga não conhecer: "*Une seconde je me demandai qui me disait bonjour: c'était M. de Charlus* (TR, p. 343)[44]". A surpresa é tão grande quanto as mudanças que a personagem sofreu: ela é literalmente redescoberta. Essa temática e essa técnica culminam em *"Le Bal des têtes"(em Le temps retrouvé)* onde o narrador deverá se lançar num verdadeiro jogo de enigmas e adivinhações para descobrir quem realmente se esconde por detrás da máscara da velhice.

---

[42] "Ora, conversando uma vez com uma pessoa, podemos discernir nela traços singulares. Mas é somente por meio de sua repetição, em circunstâncias variadas, que podemos reconhecê-los por suas características e essência."

[43] "[...] que me pareceu descobrir [...] um astro em período inteiramente diferente de sua revolução [...]." (Trad. p. 235)

[44] "Um segundo, fiquei sem saber quem me cumprimentava: era o sr. de Charlus". (Trad. p.64)

Em entrevista[45] dada à imprensa logo após a publicação de *Côté de chez Swann* (1913), Proust deixa transparecer que as distintas e sucessivas variações de uma mesma personagem, em seu romance, corroborariam para oferecer ao leitor o efeito de avanço temporal e consequente mudança de vida, trazendo assim uma espécie de visão de realidade ao enredo:

> [...] comme dans une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche, les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents donneront – mais par cela seulement – la sensation de temps écoulé. Tels personnages se révèleront plus tard différents de ce qu'ils sont dans le volume actuel, différents de ce qu'on les croira, ainsi qu'il arrive bien souvent dans la vie, du reste[46]. (Citado por DREYFUS, 1926, p. 288)

Assim, essa técnica traz como consequência sobre a representação da pessoa romanesca uma não compreensão objetiva de seu caráter, nem mesmo uma verdade imutável sobre ele, pois está em constante evolução. A técnica do ponto de vista permite assim ao leitor ter acesso somente à visão da personagem, e o conhecimento que ele tem não é somente parcial, mas por vezes também errôneo. A verdade é reestabelecida, muitas vezes somente contestada por outro ponto de vista que não se sabe ser verdadeiro ou mais próximo da verdade.

As personagens são submetidas a uma constante renovação, pois "*[leur] première apparition, décevante ou incompréhensible, doit donc être complétée par des rencontres*

---

[45] Entrevista concedida por Proust a Élie-Joseph Bois, publicada em 12 de novembro de 1913 na coluna *Varieté* do jornal *Le temps*, e reproduzida em *Souvenirs de Marcel Proust* (1926), de Robert Dreyfus.

[46] "[...] como em uma cidade que, enquanto o trem segue sua rota ignorada, parece-nos, por vezes, tanto a nossa esquerda quanto a nossa direita, os diversos aspectos de uma mesma personagem terá tomado aos olhos de um outro, de tal maneira que ela terá sido como personagens sucessivas e diferentes, darão – mas somente por conta disso – a sensação de tempo escoado. Tais personagens se revelarão, mais tarde, diferentes do que são no volume atual, diferentes do que as julgávamos, assim como acontece frequentemente na vida, ademais. "

ultérieures qui la retouchent" (TADIE, 2003, p. 71.)[47]. As personagens na *Recherche* vão de um primeiro encontro furtivo, quase como uma aparição, ao reconhecimento.

No campo de visão do herói, uma pessoa seria como um objeto incompreensível, alocado numa "sombra" impenetrável e quando vem à luz traz em si características contraditórias. Enfim, as personagens não podem jamais serem verdadeiramente conhecidas, pois nunca cessam de ser diferentes. Nas palavras de Genette,

> En effet, cette position ambiguë, ou plutôt complexe, et délibérément anomique, ne caractérise pas seulement […] le système de focalisation, mais toute la pratique modale de la *Recherche* : coexistence paradoxale de la plus grande intensité mimétique et d'une présence du narrateur en principe contraire à toute mimésis romanesque, au niveau du récit d'actions ; dominance du discours direct, aggravée par l'autonomie stylistique des personnages, comble de mimésis dialogique, mais qui finit par absorber les personnages dans un immense jeu verbal, comble de gratuité littéraire, antithèse du réalisme ; concurrence enfin de focalisations théoriquement incompatibles, qui ébranle toute la logique de la représentation narrative[48]. (1982, p. 223-224)

O herói se conscientiza do caráter obscuro e enigmático que cerca cada ser:

> […] une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets […] mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons de croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires […]. (CG, p. 367)[49]

---

[47] "[sua] primeira aparição, decepcionante e incompreensível, deve ser completada por reencontros subsequentes que a retocam."

[48] "Com efeito, essa posição ambígua, ou melhor, complexa e deliberadamente anômica, não caracteriza somente o sistema de focalização, mas toda a prática modal da *Recherche*: coexistência paradoxal da maior intensidade mimética e de uma presença do narrador em princípio contrária a qualquer mimese romanesca, no nível da narrativa das ações; domínio do discurso direto, agravado por características estilísticas das personagens, repleto de mimese dialógica, mas que acaba por absorver as personagens em um imenso jogo verbal, carregado de gratuidade literária, antítese do realismo; enfim, a concorrência de focalizações teoricamente incompatíveis que desestabiliza toda a lógica da representação narrativa."

[49] "Uma pessoa não está, como eu supunha, nítida e imóvel diante de nossos olhos, com suas qualidades, seus defeitos, seus projetos […] mas é uma sombra em que não podemos jamais penetrar, para o qual não existe conhecimento direto, a cujo respeito formamos inúmeras crenças, com auxílio de palavras e até de atos, palavras e atos que só nos fornecem informações insuficientes e, aliás, contraditórias [...]." (Trad. p. 75)

Tomar consciência do mistério insondável que é o mundo de outrem fará parte do aprendizado do herói que deseja se tornar narrador de sua própria vida e será também um aspecto central que guia uma parte da técnica do romance. Proust mostra que não existe uma lógica interna nos seres fictícios que permeiam seu romance e aquele que as observa também participa desse complexo jogo de mudanças pela modificação de seu campo de visão.

1.2 A família: um ponto de vista particular

Como já vimos, a personagem proustiana não se mostra de imediato para o leitor. Pelo contrário, por meio de uma série de pequenos *flashes* que surpreendem em aparições sucessivas e contraditórias, ela se deixa – ou não – identificar. No entanto, como tem sido frequentemente observado sobre a *Recherche*, a personagem pertencente ao ciclo familiar do herói escapa desse modo de apreensão.

> Notons toutefois que quelques héros n'ont pas droit à cette mise en scène, et, toujours déjà là, ne nous sont jamais apparus : les parents du narrateur, sa grand-mère […] Françoise. Présents dans la nuit du sujet connaissant, présents dès l'aube, ils se confondent presque avec le narrateur : du même « côté » que lui, observateurs eux aussi, ils regarderont, petit groupe immobile et touchant, couler le fleuve du récit sans jamais s'y mêler beaucoup. (TADIÉ, 2003, p. 70-71)[50]

Os pais do herói, sua avó, seus tios e tias nos são apresentados em sua totalidade desde o início da obra, como foram dados ao herói no momento de seu nascimento. Em raras

[50] "Notemos, no entanto, que alguns heróis não têm direito a essa encenação e, sempre já lá, não nos fazem jamais uma aparição: os pais do narrador, sua avó [...], Françoise. Presentes na noite do sujeito conhecedor, presentes desde a aurora, eles quase se misturam com o narrador: do mesmo "lado", como ele, também observadores, eles vão olharam, o pequeno grupo imóvel e tocante, fluindo no rio da narrativa sem nunca se misturar muito com ela."

exceções[51], essas personagens são vistas a distância, jamais são apreendidas em sua estranheza e complexidade. Tanto ao leitor quanto à criança que é o herói da *Recherche* em Combray, elas oferecem apenas um lado de seu ser, perfeitamente delimitado e quase sem profundidade: *"Dans Combray, les astres qui brillent au firmament sont des astres immobiles"*(GRANDSAIGNE, 1981, p. 51)[52].

Conhecidos e dessa forma previstos pelo herói, essas personagens também são prognosticadas uns para os outros dentro da narrativa – ao menos devem aceitar essa condição – pois, na família, o imprevisto não é bem visto: cada um deve corresponder àquilo que se espera dele. A previsibilidade familiar se rompe, por exemplo, com a presença de tio Adolphe.

Adolphe, um comandante aposentado, era o tio-avô do narrador, irmão de seu avô paterno. Ele geralmente vivia em Paris, onde tinha ligação com atrizes e mulheres mundanas que chocavam a boa burguesia, em particular, a sua família.

> Or mon oncle en connaissait beaucoup [des comédiennes], et aussi des cocottes que je ne distinguais pas nettement des actrices. Il les recevait chez lui. Et si nous n'allions le voir qu'à certains jours c'est que, les autres jours, venaient des femmes avec lesquelles sa famille n'aurait pas pu se rencontrer, du moins à son avis à elle, car, pour mon oncle, au contraire, sa trop grande facilité à faire à de jolies veuves qui n'avaient peut-être jamais été mariées, à des comtesses de nom ronflant, qui n'était sans doute qu'un nom de guerre, la politesse de les présenter à ma grand'mère ou même à leur donner des bijoux de famille, l'avait déjà brouillé plus d'une fois avec mon grand-père. Souvent, à un nom d'actrice qui venait dans la conversation, j'entendais mon

[51] Em particular, a avó do herói oferece a melhor exceção. Ao voltar precipitadamente de Doncières, o herói a descobre na sala de visita "*sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée"* que ele não conhecia (CG, p. 440) ("avistei no canapé, congestionada, pesada e vulgar, doente, cismando, a passear acima de um livro uns olhos, um olhar um pouco extraviado, uma velha dama consumida que eu não conhecia." (Trad. 156)). O mesmo também acontece quando a avó morre (CG, p. 620).

[52] "Em Combray, os astros que brilham sob o firmamento, são astros imóveis."

> père dire à ma mère, en souriant : " Une amie de ton oncle" […]. (CS, p. 74)[53]

Justamente para evitar se misturar com a vida livre, libertina desse parente, para se precaver do contato com as suas amigas de vida duvidosa, as visitas à sua casa eram feitas em dias fixos, reservados para isso. No entanto, essa regra é quebrada no dia em que tio Adolphe permite uma visita inesperada do jovem herói. O menino o encontra com uma de suas relações, uma mulher tão pouco recomendada, que o narrador a batiza de "a dama em cor-de-rosa"(CS, p.76). Ignorando o pedido de seu tio de manter a discrição sobre esse encontro, ele relata essa visita com detalhes aos seus pais:

> Eperdu d'amour pour la dame en rose, je couvris de baisers fous les joues pleines de tabac de mon vieil oncle, et tandis qu'avec assez d'embarras il me laissait entendre sans oser me le dire ouvertement qu'il aimerait autant que je ne parlasse pas de cette visite à mes parents, je lui disais, les larmes aux yeux, que le souvenir de sa bonté était en moi si fort que je trouverais bien un jour le moyen de lui témoigner ma reconnaissance. Il était si fort en effet que deux heures plus tard, après quelques phrases mystérieuses et qui ne me parurent pas donner à mes parents une idée assez nette de la nouvelle importance dont j'étais doué, je trouvai plus explicite de leur raconter dans les moindres détails la visite que je venais de faire. Je ne croyais pas ainsi causer d'ennuis à mon oncle. Comment l'aurais-je cru, puisque je ne le désirais pas. Et je ne pouvais supposer que mes parents trouveraient du mal dans une visite où je n'en trouvais pas. (CS, p. 78)[54]

---

[53] "Ora, meu tio conhecia muitas dentre elas [comediantes] e também as cocotes, que eu não distinguia nitidamente das atrizes. Recebi-as em sua casa. E se apenas em certos dias o visitávamos, era porque, nos outros, compareciam mulheres com quem sua família não poderia se encontrar, pelo menos do ponto de vista da família, pois, quanto a meu tio, pelo contrário, sua grande facilidade em ter, para com lindas viúvas que talvez jamais foram casadas, ou condessas de nome pomposo que por certo não era mais que um nome de guerra, a polidez de as apresentar a minha avó, ou até de lhes dar joias de família, já mais de uma vez o indispusera com meu avô. Seguidamente, quando vinha à conversação o nome de uma atriz, eu ouvia meu pai dizer, sorrindo, a mamãe: 'Uma amiga do teu tio' [...]". (Trad., p. 106-107)

[54] "Perdido de amor pela dama de cor-de-rosa, cobri de loucos beijos as faces de meu velho tio, que cheiravam a fumo, e enquanto, muito embaraçado, dava-me ele a entender, sem se animar a dizê-lo abertamente, que estimaria que eu não falasse a meus pais daquela visita, eu dizia-lhe, com lágrimas nos olhos, que a lembrança de sua bondade penetrara tão profundamente em meu coração que algum dia acharia meio de lhe testemunhar meu reconhecimento. Tão profundamente penetrara, com efeito, que duas horas mais tarde, depois de algumas frases misteriosas e que não me pareciam ter dado a meus pais uma ideia assaz nítida da viva importância de que me achava investido, achei mais explícito lhes contar nos mínimos detalhes a visita que acabava de fazer. Com isso, não pensava que fosse causar aborrecimentos a meu tio. Como poderia pensá-lo, se não o desejava? E não podia supor que meus pais fossem encontrar algum mal em uma visita em que eu não encontrava nenhum." (Trad., p. 111-112)

A família, chocada, proíbe o garoto de voltar a visitar esse tio (CS, 79). Essa transgressão cometida por Adolphe, quebrando o princípio de previsibilidade que pairava sob da comunidade familiar de Combray, tornou-se na principal causa pela qual ele é posto em ostracismo familiar. Tio Adolphe morrerá sem que o narrador possa vê-lo mais:

> Mes parents malheureusement s'en remirent à des principes entièrement différents de ceux que je leur suggérais d'adopter, quand ils voulurent apprécier l'action de mon oncle. Mon père et mon grand-père eurent avec lui des explications violentes ; j'en fus indirectement informé. Quelques jours après, croisant dehors mon oncle qui passait en voiture découverte, je ressentis la douleur, la reconnaissance, le remords que j'aurais voulu lui exprimer. A côté de leur immensité, je trouvai qu'un coup de chapeau serait mesquin et pourrait faire supposer à mon oncle que je ne me croyais pas tenu envers lui à plus qu'à une banale politesse. Je résolus de m'abstenir de ce geste insuffisant et je détournai la tête. Mon oncle pensa que je suivais en cela les ordres de mes parents, il ne le leur pardonna pas, et il est mort bien des années après sans qu'aucun de nous l'ait jamais revu.[55] (CS, p. 79, *grifo nosso*)

A exposição da criança à sua promiscuidade, com essa mulher de pouca moral, a "dama em cor-de-rosa", parece ter sido a desgraça familiar desse tio. De acordo com Grandsaigne,

> [...] pour n'avoir pas su se cantonner dans son rôle – ou plus exactement, pour avoir voulu mêler deux rôles bien distincts, celui du vieux célibataire à femmes et celui d'oncle-gâteau – l'oncle Adolphe deviendra « interdit de séjour » à Combray. Sa faute et de celles que la famille ne peut absoudre ; elle a été trompée dans son attente.[56] (1981, p. 52)

Assim, o episódio do tio Adolphe não estaria dentro da narrativa apenas como uma peça de junção destinada a associar Odette à vida do herói no início do romance, como

---

[55] "Por desgraça, meus pais se reportaram a princípios inteiramente diversos daqueles que lhes sugeria adotassem, ao apreciar a ação do meu tio. Meu pai e meu avô tiveram com ele explicações violentas, do que fui indiretamente informado. Alguns dias mais tarde, cruzando na rua por meu tio, que passava de carro descoberto, senti toda a dor, toda a gratidão, todo o remorso que desejaria expressar-lhe. Ao lado da imensidão destes, julguei que um cumprimento de chapéu seria coisa mesquinha e poderia fazer supor a meu tio que eu não me julgava obrigado, para com ele, mais do que a uma banal polidez. Resolvi abster-me desse gesto insuficiente e desviei o rosto. Meu tio pensou que eu seguia simplesmente as ordens de meus pais, nunca lhes perdoou tal coisa, e morreu muitos anos depois sem que nenhum de nós tivesse tornado a vê-lo." (Trad. p. 112, grifo nosso)

[56] "[…] por não ter sido capaz de limitar-se no seu papel – ou mais precisamente, por querer misturar dois papéis muito distintos, aquele do velho solteirão dado às mulheres e o tio carinhoso – o tio Adolphe ficará "proibido de entrar" em Combray. Sua culpa é daquelas que a família não pode absolver. Ela foi enganada em sua expectativa".

apresentado por Bardèche (1971, vol. 1, p. 256). Ele se torna parte integrante da narrativa, servindo para demonstrar que nesse universo familiar a personagem deve se sobrepor à pessoa e cada um de seus integrantes deve se manter fiel ao papel que lhe foi atribuído.

Isso não significa que não poderia haver no meio familiar papéis ou seres complexos e variados. Contanto que essa lei não fosse rompida, a família do herói admitia a excentricidade e até mesmo a bizarrice dentro de seu clã. A conduta da avó do pequeno herói não somente não surpreende, como também é tolerada e considerada natural. Em dias chuvosos, por exemplo, tia Léonie não se exaure em sua busca por saber quem foi dar voltas pelo jardim.

> Françoise revenait:
> "C'est Mme Amédée (ma grand-mère) qui a dit qu'elle allait faire un tour. Ça pleut pourtant fort.
> – Cela ne me surprend point, disait ma tante en levant les yeux au ciel. J'ai toujours dit qu'elle n'avait point l'esprit fait comme tout le monde. J'aime mieux que ce soit elle que moi qui soit dehors en ce moment.
> – Mme Amédée, c'est toujours tout l'extrême des autres", disait Françoise avec douceur, réservant pour le moment où elle serait seule avec les autres domestiques, de dire qu'elle croyait ma grand-mère un peu "piquée"(CS, p. 100-101)[57].

A repetição dessas cenas, assim como a repetição de anedotas, como as que o avô sempre destilava sobre o "sr. Swann pai" (CS, p.14-15), tendem a condensar a personagem familiar, a torná-la quase um estereótipo. Como disse Grandsaigne:

> À chacune de ses apparitions, un premier geste ou une première réplique permet de le reconnaître, de le définir, un comme les personnages de certains

[57] Françoise voltava:
– É a senhora Amédée (minha avó), que disse que ia dar uma volta. Mas está chovendo muito.
– Não me espanta – dizia minha tia, erguendo os olhos para o céu. – Eu sempre disse que ela tinha a cabeça feita como todo mundo. Enfim, é melhor que seja ela e não eu quem esteja lá fora neste momento.
– A senhora Amédée é sempre o contrário dos outros – dizia Françoise com brandura, reservando, para o momento em que estivesse a sós com os outros criados, sua opinião de que minha avó era um pouco "tocada". (Trad. p. 138)

> opéras dont l'entrée en scène s'accompagne d'un motif musical, toujours le même, et qui sert à les identifier[58]. (1981, p. 53)

Assim, durante a conversa antes do jantar, em que Swann é convidado, cada um resume a sua personagem em uma única frase:

> "Pensez à le remercier intelligiblement de son vin, vous savez qu'il est délicieux et la caisse est énorme", recommanda mon grand-père à ses deux belles-sœurs. " Ne commencez pas à chuchoter, dit ma grand-tante. Comme c'est confortable d'arriver dans une maison où tout le monde parle bas ! – Ah ! Voilà M. Swann. Nous allons lui demander s'il croit qu'il fera beau demain ", dit mon père. Ma mère pensait qu'un mot d'elle effacerait toute la peine que dans notre famille on avait pu faire à Swann depuis son mariage. […] "Voyons, monsieur, Swann, lui dit-elle, parlez-moi un peu de votre fille ; je suis sûre qu'elle a déjà le goût des belles œuvres comme son papa". (CS, p. 23-24)[59]

As situações poderiam variar, porém, os papéis continuariam os mesmos: o avô continuará atuando como o velho senhor rude; Celine e Flora, as duas solteironas de espíritos etéreos; tia Léonie, a eterna doente etc. Nesse universo familiar o papel escolhido ou atribuído deve ser respeitado. E tal coerência familiar será mantida por essa forma de apresentação desse clã: é a esse preço, o qual tio Adolphe se recusa a pagar, que a família pode se constituir de forma coerente.

---

[58] "A cada uma de suas aparições, um primeiro gesto ou uma primeira réplica permite reconhecê-la, defini-la, como as personagens de certas óperas cuja entrada em cena se acompanha de um tema musical, sempre o mesmo, servindo para identificá-las."

[59] "'Tratem de agradecer-lhe inteligivelmente pelo vinho; bem sabem que é uma delícia e a caixa é enorme', recomendou meu avô às duas cunhadas. 'Não comecem a cochilar', disse minha tia-avó. 'Há de ser muito agradável chegar em uma casa onde todo mundo fala baixinho!' "Ah!, aí está o senhor Swann. Vamos perguntar-lhe se ele acha que fará bom tempo amanhã', disse meu pai. Minha mãe imaginava que uma só palavra sua apagaria toda pena que nossa família tivesse causado a Swann desde que se casara. Achou uma maneira de o tomar à parte um momento. [...] Vamos ver, senhor Swann – disse-lhe ela –, fale-me um pouco a respeito de sua filha; estou certa de que ela já tem gosto pelas belas coisas, como o pai." (Trad. 45)

1.2.1 A multiplicação dos "pais"– um pluralismo familiar

A crítica com tendência biográfica questiona o fato de na *Recherche* a família do herói pouco se assemelhar com a de Marcel Proust. Isso se deve à comparação do núcleo familiar em *Jean Santeuil*, onde, com exceção do episódio de *Éteuilles*, a estrutura familiar é personalizada e marcada por traços biográficos com a família do autor. Com *Recherche*, esse campo familiar se expande e os pais do herói perdem sua posição privilegiada[60]. Nesse universo da infância, segundo Grandsaigne, haveria uma multiplicidade, um pluralismo familiar com objetivo de manter as necessidades estruturais de Combray (1981, p. 55).

M. Muller (1965, p. 27) fala a de uma família desunida pela multiplicidade de opiniões que levariam a certa discórdia ou incompreensão, ficando a cargo do narrador buscar essa junção de ideias, por meio da fusão da multiplicidade de opiniões que seus membros emitem sobre um mesmo assunto. O narrador buscaria uma espécie de verdade. No entanto, são essas opiniões emitidas, distintas e divergentes, que organizam o conjunto de crenças sobre o mundo de Combray[61]. Por exemplo, a visão sobre a arte para cada membro da família parece divergir profundamente, todavia, elas se referem a uma única concepção de arte: o avô pode muito bem ser apaixonado pelo lado histórico da arte; as duas tias solteironas aceitarem como objeto estético somente aquilo cujo escopo é didático e moralista; a avó acredita fervorosamente na influência benéfica das "*œuvres de génie* (CS, p. 63)[62]". Todos concordam, finalmente, na valorização dos mesmos elementos e em considerá-los como realidades acessíveis. Afinal, para todos, "*les mérites esthétiques [sont] comme des objets matériels*

---

[60] Uma análise psicanalítica pode trazer excelentes respostas sobre essa questão. Sobre esse assunto, ver: WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise*: a literatura e as artes. São Paulo: Pensamento Universitário, 1995.

[61] Sobre essas crenças, ver GRANDSAIGNE, 1981, p. 71-89.

[62] "obras do gênio" (Trad. p. 93)

qu'un œil ouvert ne peut faire autrement que de percevoir, sans avoir eu besoin d'en mûrir lentement les équivalents dans son propre cœur" (CS, p. 145).[63]

Se o personagem familiar dentro da *Recherche* pode afirmar sua individualidade é apenas dentro de um quadro bem limitado e definido. Se suas relações com seus semelhantes podem ser multiplicas e variadas, elas não parecem espontâneas. Nesse universo da infância, a personagem do clã familiar é percebida em função de sua pertença a um conjunto; e como parte dele, deve se submeter ao todo. E essa submissão que torna esse todo uma "entidade genética", torna a família uma entidade social uníssona – a representação da figura dos pais.

Assim, essa multiplicidade das figuras paternas, dentro do mundo de infância, estaria ligada ao que já foi dito anteriormente – a manutenção da divisão de papéis que comporiam o clã familiar. Conferir aos pais do herói um lugar à parte nesse universo seria criar um polo de atração tão poderoso do qual a criança jamais poderia se desprender. Dessa forma, seria introduzir um fator que colocaria em risco o equilíbrio e coerência familiar, ao passo que integrar os pais a esse sistema, tornando-os mais uma das peças desse universo "formador" que é a entidade social em que se torna a família na *Recherche*, seria dissipar esse perigo, pois, ainda de acordo com Grandsaigne,

> "en multipliant le nombre de parentes qui exercent de fait sur l'enfant des fonctions d'autorité, Combray retire une partie de leur individualité notionnelle à ceux des parents, en l'occurrence le père e la mère, à qui ces fonctions reviennent de droit"[64]. (1981, p.55)

Pode-se dizer ainda que ao repartir essas funções entre diferentes personagens, as entidades paterna e materna se desdobram e se tornam assim "intermutáveis". Ao avô, por

---

[63] "os méritos estéticos [são] como objetos materiais que um olhar atilado não pode deixar de perceber, sem necessidade de amadurecer lentamente seus equivalentes dentro do próprio coração." (Trad. p. 190)

[64] "Multiplicando o número de parentes que exercem de fato funções de autoridade sobre a criança, Combray retira uma parte da individualidade conceitual desses parentes, nesse caso, o pai e a mãe, a quem essas funções regressam por direito."

exemplo, assim como ao pai, toca-lhe o poder de autoridade paterna, exercida com o mesmo grau de arbitrariedade que o pai; a avó, assim como a mãe, exerce a tarefa de educar a criança, de se preocupar com sua educação intelectual e moral. Esse pluralismo familiar força os pais do herói a se fundirem na massa, renunciando assim à primazia. O desdobramento das funções paternas dentro da família do herói, evidentemente, aumenta a distância entre criança e seus pais. Entretanto, Girard vê justamente nesse fator um ponto em favor da unidade, tendo em vista que toda a possibilidade de rivalidade entre eles é, dessa forma, afastada. Os deuses de Combray, segundo esse autor, são

> dieux " lointains" avec tout rivalité métaphasique est impossible […] Ces dieux sont toujours accessibles, toujours prêts à répondre l'appel de leurs fidèles, toujours prêts à exaucer les demandes raisonnables, mais ils sont séparés des mortels par une distance spirituelle infranchissable, une distance qui interdit la concurrence métaphysique[65]. (1961, p. 228)

O pluralismo familiar vai, por conseguinte, assegurar um certo equilíbrio ao multiplicar o número de "pais" que exercem a função de autoridade, oferecendo à criança o meio de juntar os seus antepassados. Dessa forma, essa pequena sociedade familiar, em que cada membro conhece o seu papel e o de todos os outros e busca reforçar em si mesmo e nos demais o sentimento de pertencer a uma comunidade, torna-se um conjunto significativo dentro da *Recherche*. Esse universo no qual cada um é conhecido e protegido do desconhecido é um bem redescoberto pelo narrador como uma "*cohérence salutaire*". Primeiramente, por ser regido por uma ordem que mantém vivo somente aqueles que a ela se submetem dentro de um sistema repetitivo, o ritual, mas também porque impõe uma ordem ao mundo, pois lhe propõe uma explicação. O universo infantil e familiar da *Recherche*, a

[65] "[...] deuses 'distantes' com toda a rivalidade metafísica é impossível [...]. Esses deuses são sempre acessíveis, sempre prontos a responder ao chamado de seus fiéis, sempre prontos a conceder os pedidos razoáveis, mas eles também estão separados dos mortos por uma distância espiritual intransponível, uma distância que interdita a concorrência metafísica."

provincial Combray, não é somente um local de proteção, mas também de explicação; é uma "*une vision commune à tous les membres de la famille*[66]" (GIRARD, 1961, p. 221).

1.2.2 Emancipar-se, crescer e vencer: o rompimento com os deuses de Combray

Para Fernandez (1972, p. 309), esse distanciamento e essa falta de rivalidade não serão um ponto positivo no desenvolvimento do herói, pois o impedirão de se envolver em uma problemática com seus pais, condenando-o assim a uma infantilidade forçada – esses pais, por estarem tão distantes, não são confrontados e, sem a contestação de suas crenças e figuras, não serão descobertos pelo herói e assim vencidos. No entanto, ainda que com a ausência dessa rivalidade direta e declarada, como acontecia em Jean Santeuil, o herói se emancipará dessas figuras paternas para cumprir e viver seu próprio papel dentro do romance.

Será fundamental ao narrador essa emancipação, já que esse núcleo familiar compacto, atuando como figuras paternas do herói, sendo o seu ponto de partida, representam também uma estética à qual ele fará oposição ao longo de toda a obra. O núcleo familiar que alimentava visões sobre arte, como o interesse histórico, a moral dos artistas e a busca de influência benéfica são visões semelhantes ao método de Sainte-Beuve.

O método crítico de Sainte-Beuve busca chegar a uma descrição objetiva das condições para o surgimento de uma obra. Para tal crítica do século XIX, a vida do autor é absolutamente inseparável de sua produção literária. Por esse fato, ele escreverá a biografia de grandes homens, instrumento fundamental para a compreensão do texto, ou mesmo, mais importante do que o próprio texto. Essa estética permite estabelecer as grandes divisões do

[66] "Uma visão comum a todos os membros da família".

que Sainte-Beuve chama de "*familles d'esprits*". (CHASSANG e SENNINGER, 1988, p. 459).

Analisando assim a personalidade dos escritores, sobre a qual admite uma complexidade e uma flutuação, Sainte-Beuve, com uma ambição de um Darwin ou de um Lamarck, nutre a possibilidade de poder prever o nascimento de uma espécie a partir de determinadas circunstâncias circunvizinhas, ou seja, deduzir as características de um escritor e explicar sua obra a partir de sua infância, sua educação, sua raça, seu meio social. Tem-se até mesmo a pretensão de poder conhecer um homem ao observar o seu público: "*Dis-mois qui t'admire et qui t'aime, et je te dirai qui tu es*". (SAINTE-BEUVE, 1865 p. 30)[67]. Seu método imaginaria uma "história natural", conhecida como "uma botânica moral". A base desse método seria as "famílias espirituais", ou seja, uma forma de classificar para além da história, a partir de características dominantes, como as das taxionomias botânica ou zoológica. O projeto literário aplicaria assim uma espécie de sistematização de comportamentos com caráter científico, entusiasmado pelas correntes que influenciaram o século XVII e o romantismo, sobretudo, Hippolyte Taine. Ao conceituar o exercício da crítica, Sainte-Beuve afirma que:

> A verdadeira crítica, tal como a defino, consiste mais do que nunca em estudar cada ser, cada talento, segundo as condições de sua natureza, fazendo dela uma viva e fiel descrição, mas classificando-o em seguida para poder colocá-la no lugar apropriado na ordem da arte. (citado por ROGER, 2002, p. 49)

Essas ideias tão caras ao núcleo familiar do herói farão desse meio a representação da personificação do método de Sainte-Beuve no caminho daquele que descobrirá a sua vocação artística. O que o distingue, o que permite o herói refutar a tese de Sainte-Beuve e, por conseguinte, a de sua família, é a concepção fundamental de realidade plasmada na

[67] "Diz-me quem te admira e quem te ama, e te direi quem tu és."

estética proustiana. Na tese proustiana, seu autor, em seu célebre ensaio, *Contre Sainte-Beuve*, se posiciona contra o determinismo e as ciências naturais defendidas pelo crítico em questão. À sua maneira, efetua aquilo que foi sugerido pela fenomenologia, pois

> Pour Proust, la vision du réel n'est pas séparée de l'état d'âme qui l'accompagne, qui l'entoure. Une perception extérieure n'apparaît jamais toute seule, elle est soudée intimement à son écho intérieur. Toute sensation est un mouvement d'âme; elle ne peut jamais être la donnée immédiate de la conscience". (FISER, 1990, p. 23)[68]

Dessa maneira, não somente todo o conhecimento do autor se resume a uma impressão, mas essa impressão eventualmente pode suplantar mesmo o real e a realidade interna do sujeito, tornando-se mais verdadeira e importante que o mundo exterior. De acordo com Proust, a experiência do mundo é assim uma experiência subjetiva, pessoal, individual: "*L'instant où vivent les choses est fixé par la pensée qui les reflète. A ce moment-là, elles sont pensées, elles reçoivent leur forme. Et leur forme, immortellement, fait durer un temps au milieu des autres"* (CSB, p. 281)[69].

Isso significa que existem tantas concepções de mundo quanto de indivíduos que nele evoluem, ainda que com personalidades diferentes que se sucedem no mesmo ser ao curso de sua vida.

Veremos ao longo deste trabalho a aproximação mediante uma herança maldita desses "astros imóveis" e sua emancipação, não pelo confronto direto, mas pela profanação. Profanação que virá *post mortem* desses astros, os quais assim, fixos em suas tumbas, não serão capazes de reprimir o herói, de lhe imprimir a culpa. Se esse meio falhar, a vitória virá por intermédio da arte, da literatura, da verdadeira vida, do efetuar de sua vocação bem

---

[68] "Para Proust, a visão do real não está separada do estado da alma que o acompanha, que o rodeia. Uma percepção externa nunca aparece totalmente sozinha, está intimamente ligada ao seu eco interno. Toda a sensação é um movimento de alma; não pode jamais ser o dado imediato da consciência."

[69] "O instante em que vivem as coisas é fixado pelo pensamento que lhes reflete. Nesse momento, elas são pensadas, recebem sua forma. E essa forma, imortalizável, perpetua um tempo em meio a outros."

distinta daquele pensamento fechado e circular que permeava toda Combray [70] e, por conseguinte, toda a família do herói.

Esse grande teatro familiar é encenado bem ao centro de Combray, na casa da velha tia doente onde, de acordo com Girard, o herói vive "*à l'ombre des parentes et des idoles familiales dans la même intimité bien heureuse que le village médiéval à l'ombre de son clocher*" (1961, p. 197)[71]. A direção dessa peça, que sempre busca perceber o mundo, explicá-lo, sem romper com seu clã e se contaminar com ele, caberá à velha dama de Combray, a eterna doente do romance: tia Léonie. E será ela também que, transmigrada nele, mediante essa herança maldita, deverá ser vencida para que o herói possa finalmente sair da sombra, dessa escuridão familiar e colorir por si mesmo as páginas de sua vida. Não será apenas se rebelar, profanar, vencer e abandonar toda essa figura maníaca pelo caminho. Ao contrário, ele terá a perspicácia de nada desperdiçar; de posse de tais elementos, do caminho dessa velha dama, transformá-los, ao seu modo, em seu próprio caminho.

---

[70] O narrador fala de Combray como "*une petite ville dans un tableau primifif*" (CS, p. 48) [uma cidadezinha em um quadro de primitivos (Trad., p. 75)];

[71] "[...] à sombra dos pais e dos ídolos familiares na mesma intimidade bendita que a aldeia medieval à sombra seu campanário."

CAPÍTULO 2: O CAMINHO DE LÉONIE

DESSE COMPÊNDIO DE SERES enigmáticos, dessas autoridades paternas jamais transparentes, mostrados sempre por meio de nuances fragmentárias e nunca em sua totalidade, temos um caso particular de composição proustiana dentro da família na *Recherche*, a personagem tia Léonie. Diferentemente de outros heróis do romance, Léonie não terá uma aparição prévia nem se movimentará ao longo do enredo; em princípio, cumprirá muito bem o seu papel dentro do clã familiar do herói. No entanto, ao longo do romance, o herói e o leitor do romance descobrirão nessa personagem, ao qual foi legado um papel secundário, um modelo a ser seguido e vencido por aquele que ao final descobrirá a sua verdadeira vocação: o fazer literário.

2.1 Quem é Léonie?

De Tante Léonie, assim que ela aparece na *Recherche*, sabemos por meio do narrador que:

> [...] depuis la mort de son mari, mon oncle Octave, [elle] n'avait plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit et ne « descendait » plus, toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion. (CS, p. 48)[72]

[72] "[...] desde a morte do marido, meu tio Octave, [ela] não quisera abandonar, primeiro Combray, depois em Combray, sua casa, depois seu quarto, depois seu leito e que não mais "descia", sempre deitada, em um estado incerto de pesar, de debilidade física, de doença, de ideia fixa e de devoção." (Trad. p. 76)

Encerrada em seu quarto, a filha de uma prima do avô do herói da *Recherche*, a filha da viril "grand-tante" de Combray, é a eterna doente de Combray. Descrita, por vezes, de um "*mode constamment comique*[73]" (GOUJON, 2004, p. 565), com suas manias apresentadas em total jocosidade à maneira "*de l'etiquette de la cour de Louis XIV*[74]" (LERICHE, 2004, p. 223), ela será para alguns a "*mère de substituition*[75]" e a "*image antecipé de l'écrivain*[76]" do herói-narrador, como para Francine Goujon (Op. cit., p. 566); a virgem cativa que prefigura A Prisioneira, na concepção de Raymonde Coudert (1998, p.34); ou ainda, como apontou Kristeva, "*l'image maternelle que le narrateur n'aura aucun mal à désacraliser*"[77] (1994, p. 32).

Mesmo heroína de apenas um capítulo, tia Léonie assume um caráter fragmentário e enigmático, característico das personagens proustianas. A começar por sua casa que não é o lugar de certezas simples e completas, mas antes de tudo o ambiente de verdades sussurradas e vividas de forma indireta. Uma mulher acamada, apaixonada pelo detalhe, monologando constantemente consigo mesma, a fim de desenvolver um diálogo contínuo:

> […] elle ne restait jamais longtemps, même seule, sans dire quelque chose, parce qu'elle croyait que c'était salutaire pour sa gorge et qu'en empêchant le sang de s'y arrêter, cela rendrait moins fréquents les étouffements et les angoisses dont elle souffrait […]. (CS, p. 50)[78].

Devorada pelo desejo de tudo saber, especialista em suposições e hipóteses, ávida pelas fofocas trazidas por Françoise, Léonie tem grande poder de observação, tudo vê: o

---

[73] "modo constantemente cômico"

[74] " da etiqueta da corte de Luís XIV"

[75] "mãe de substituição"

[76] "imagem antecipada do escritor"

[77] "a imagem maternal que o narrador não terá mal algum em dessacralizar"

[78] "[...] mas nunca permanecia muito tempo, mesmo sozinha, sem dizer alguma coisa, porque julgava que isso era bom para a garganta e, impedindo que o sangue ali parasse, tornaria menos frequentes as sufocações e angústias de que sofria [...]." (Trad. p. 77-78).

atraso de Mme. Goupil para um encontro e, consequentemente, para a missa; os aspargos de Mme. Imbert que eram duas vezes maiores do que os dos demais; o Dr. Piperaud; a filha de M. Pupin que vai ao mercado Camus; até mesmo o cachorro de M. Galopin (CS, p. 54-56).

Sua cama tem dois lados tão distintos como serão o caminho de Swann e o caminho de Guermantes: sobre um, encontra-se uma cômoda amarela e uma mesa que funciona, ao mesmo tempo, como "botica e altar-mor" com seus medicamentos e a imagem da Virgem; sobre o outro, a janela, a rua, com as irrupções da vida e as estranhas personagens de Combray (CS, p. 51). Sem jamais deixar o seu quarto, através de sua janela, ela se inclina sobre a realidade na empreitada de interpretar os signos. O olhar Léonie através dessa abertura, que traz ao seu casulo o mundo, é como aqueles que decifram os significados por meio da vida e da arte – janela onde

> […] elle lisait du matin au soir, pour se désennuyer, à la façon des princes persans, la chronique quotidienne mais immémoriale de Combray, qu'elle commentait ensuite avec Françoise. (CS, p. 51) [79]

A dualidade continua, assim, a se afirmar por meio do diálogo entre Françoise e Léonie, mediante as duas categorias de pessoas que exasperam a velha dama – aqueles que acreditam em sua doença e os céticos que a consideram hipocondríaca. Em suma, conclui o narrador, "*ma tante exigeait à la fois qu'on l'approuvât sans son régime, qu'on la plaignît pour ses souffrances et qu'on la rassurât sur son avenir* " [80] (CS, p. 69), de modo que a ambivalência caprichosa da velhice junta-se à da adolescência.

Este "príncipe persa" é, no entanto, igualmente despótico. Sempre tocava a sineta para convocar Françoise, sua intérprete dos acontecimentos, com quatro golpes imperiosos

---

[79] "nela costuma ler da manhã à noite, por desfastio, à maneira dos príncipes persas, a crônica cotidiana mais imemorial de Combray, que comentava em seguida com Françoise". (Trad., p.79)

[80] "minha tia exigia, ao mesmo tempo, em que a aprovassem em seu regime, que a lamentassem por seus padecimentos e que a tranquilizassem quanto ao futuro" (Trad., p. 100).

que abalavam o interior da casa tanto quanto o guizo utilizado pelos visitantes (CS, p. 107). Altiva e dominadora assemelha-se a um homem; mais ainda, parece agir como um ser quase mítico: um rei, Luís XIV.

> […] une vieille dame de province qui ne faisait qu'obéir sincèrement à d'irrésistibles manies et à une méchanceté née de l'oisiveté, voyait sans avoir jamais pensé à Louis XIV, les occupations les plus insignifiantes de sa journée, concernant son lever, son déjeuner, son repos, prendre par leur singularité despotique un peu l'intérêt de ce que Saint-Simon appelait la 'mécanique de la vie à Versailles […]. (CS, p. 117)[81]

Encontra-se talvez nesse ritual uma das principais lições dadas por essa "velha dama" ao herói-narrador: cada evento da vida deve ocupar um local determinado no quadrante da vida, sempre o mesmo, para que as extravagâncias da imaginação possam triunfar.

Ainda dentro desse jogo de dualidade, ela desfruta consigo mesma de um prazer quase sensual e egocêntrico diante da ideia de estar em luto pela morte de sua família. O narrador observa que:

> Elle nous aimait véritablement, elle aurait eu plaisir à nous pleurer; survenant à un moment où elle se sentait bien et n'était pas en sueur, la nouvelle que la maison était la proie d'un incendie où nous avions déjà tous péri et qui n'allait plus bientôt laisser subsister une seule pierre des murs, mais auquel elle aurait eu tout le temps d'échapper sans se presser, à condition de se lever tout de suite, a dû souvent hanter ses espérances comme unissant aux avantages secondaires de lui faire savourer dans un long regret toute sa tendresse pour nous, et d'être la stupéfaction du village en conduisant notre deuil, courageuse et accablée, moribonde debout, celui bien plus précieux de la forcer au bon moment, sans temps à perdre, sans possibilité d'hésitation énervante, à aller passer l'été dans sa jolie ferme de Mirougrain, où il y avait une chute d'eau. (CS, p. 115, grifo nosso)[82]

---

[81] "uma velha dama de província que não fazia senão obedecer sinceramente a irresistíveis manias e a uma malevolência filha da ociosidade, via agora, sem jamais ter pensado em Luís XIV, as mais insignificantes ocupações de sua vida diária, concernentes a seu despertar, a seu almoço, a seu repouso, assumirem, por sua singularidade despótica, um pouco do interesse do que Saint-Simon denominava a 'mecânica' da vida em Versalhes." (Trad., 157)

[82] "Ela nos amava verdadeiramente, teria prazer em chorar-nos; e se chegasse em um momento em que ela se achasse bem e não estivesse com suores, a notícia de que a casa estava presa das chamas e tínhamos todos perecido e em breve não restaria pedra sobre pedra, mas que lhe desse tempo de escapar sem pressa, desde que se levantasse em seguida, deve muitas vezes ter alimentado suas esperanças, pois reunia – às vantagens secundárias de a fazer saborear em um longo desgosto sua ternura por nós e de ser a estupefação da aldeia,

Sentimentos contraditórios se opõem: amor verdadeiro com o prazer em chorar aqueles a quem ela devota tão nobre sentimento; coragem que se alia ao sentimento de prostração; moribunda, mas em pé; perdas, dores que ansiava vivenciar, pois estas a forçariam abandonar o seu refúgio, para assim vivenciar um "bom momento". Tão conflitante quanto os sentimentos e anseios de Léonie é o duplo jogo de oposição que também se dá na relação mantida pela personagem com seus empregados. Para a velha dama era prazeroso imaginar que sua intérprete dos acontecimentos e fiel confidente seria capaz de roubá-la. Imaginação que se transformava em um verdadeiro espetáculo solitário, no qual ela atuava encenando o duplo papel de algoz e vítima.

> Elle se plaisait à supposer tout d'un coup que Françoise la volait, qu'elle recourait à la ruse pour s'en assurer, la prenait sur le fait ; habituée, quand elle faisait seule des parties de cartes, à jouer à la fois son jeu et le jeu de son adversaire, elle se prononçait à elle-même les excuses embarrassées de Françoise et y répondait avec tant de feu et d'indignation que l'un de nous, entrant à ces moments-là, la trouvait en nage, les yeux étincelants, ses faux cheveux déplacés laissant voir son front chauve (CS, p. 115)[83].

No entanto, o mesmo espetáculo que trazia diversão também a fadigava e era assim preciso mobilizar os papéis e, à maneira de um romancista, Léonie manipulava suas personagens jogando Eulalie contra Francoise e vice-versa.

> Alors, un dimanche, toutes portes mystérieusement fermées, elle confiait à Eulalie ses doutes sur la probité de Françoise, son intention de se défaire d'elle, et une autre fois, à Françoise ses soupçons de l'infidélité d'Eulalie, à qui la porte serait bientôt fermée ; quelques jours après elle était dégoûtée de sa confidente de la veille et racoquinée avec le traître, lesquels d'ailleurs,

---

conduzindo as cerimônias fúnebres, corajosa e acabrunhada, moribunda e de pé – a vantagem mais preciosa de forçá-la no momento exato, sem tempo a perder, sem possibilidade de enervantes hesitações, a ir passar o verão em sua linda granja de Mirougram, onde havia uma cascata". (Trad., p. 155)

[83] "Aprazia-se em supor de um momento para outro que Françoise a andava roubando, que ela recorria à astúcia para averiguá-lo, que a apanhava em flagrante; habituada, quando jogava a sós uma partida de cartas, a fazer ao mesmo tempo o seu jogo e o do adversário, murmurava para si mesma as desculpas embaraçadas de Françoise e rebatia-as com tanto ardor e indignação que qualquer de nós, ao entrar em tais momentos, a encontrava banhada em suor, os olhos fuzilantes, os cabelos postiços fora do lugar, entremostrando seu crânio calvo". (Trad., p. 155)

pour la prochaine représentation, échangeraient leurs emplois. (CS, p. 116) [84]

Nesse jogo duplo de manipulação cruel mestre-escravo, ela desperta o ódio entre seus servos, juntamente com uma devoção que acaba por ocupar completamente o espírito de seus joguetes, desejo intentado pelo narrador-herói ao tencionar aprisionar Albertine.

Tantas outras poderiam ser as situações elencadas para apresentar essa personagem e mostrar como em poucas páginas, dada à enormidade da *Recherche*, ela se apresenta de forma tão complexa. No entanto, o seu papel dentro do romance não se limitará a representar a banalidade, o risório e a frivolidade que essa velha dama traz aparentemente para Combray. Sua presença no romance vai além. Opondo-se a ela, vendo-a transmigrar em si e vencendo-a, o herói-narrador manipulará os elementos da velha dama deixados em seu caminho – como seu modo de vida, suas afecções nervosas, assim como suas ideias fixas, devaneios excêntricos e insônia. Elementos que serão constituídos em material essencial que num movimento direcionado ao passado corroborará na descoberta de uma vocação literária. Esta última transformará o herói em narrador de sua própria vida, confirmando a teoria do Dr. Du Boubon na qual somente em famílias de neuróticos podem engendrar grandes artistas (CG, p. 601).

2.2 Léonie e Combray: a velha dama como um ponto de vista centralizador e unificador de uma cidade primitiva

Em seu mundo de uma aparente doença imaginária e cômica, Léonie desenvolvia para si mesma algumas propriedades curativas dentro de seu cotidiano pueril.

[84] "Então, em algum domingo, com todas as portas misteriosamente fechadas, confiava a Eulalie suas dúvidas quanto à probidade de Françoise, sua intenção de desfazer-se dela, e, de outra feita, confessava a Françoise suas suspeitas da infidelidade de Eulalie, a quem em breve fecharia a porta; alguns dias depois estava desgostosa de sua confidente da véspera e acomodada com o traidor, e os papéis se trocariam na próxima representação." (Trad., p. 156)

> […] elle ne restait jamais longtemps, même seule, sans dire quelque chose, parce qu'elle croyait que c'était salutaire pour sa gorge et qu'en empêchant le sang de s'y arrêter, cela rendrait moins fréquents les étouffements et les angoisses dont elle souffrait […]. (CS, p. 50, grifo nosso)[85]

A conversação parece agir como uma propriedade salutar. Em Combray, de acordo com Grandsaigne, acredita-se no poder da palavra, ainda que como pura realidade sonora, como "*le signe d'élection de son objectivisme, le signe auquel on reconnaît le plus de 'vérité'*"[86] (1981, p. 91). Léonie está tão convicta disso que para dar mais sentido aos dramas que acontecem em sua imaginação, ela os encarna, os concretiza por meio da conversação que realizava consigo mesma: inventar sarcasmos corrosivos contra Françoise não a satisfazia plenamente (CS, p. 116), esses devaneios só tomariam todo o seu peso e se realizariam em sua plenitude quando murmurados por ela "a meia-voz" (CS, p. 50).

Sua conversação anedótica, pueril e estéril, de acordo com Bardèche, descreveria somente um «*monde lilliputien [qu'elle] voit de [sa] fenêtre, trottinant, mais répétant toujours le même geste comme des santons qui représenteraient les divers personnages de la paroisse* [87]». (vol. 1, 1971 p. 258). Em princípio, seu discurso se apresenta como um espetáculo sem interesse e sem nenhum segredo a ser revelado futuramente dentro da narrativa, como se sua presença dentro do romance se fizesse apenas para estabelecer a velha dama hipocondríaca como uma personagem excêntrica e divertida. No entanto, o discurso de Léonie não está destinado a um papel secundário dentro do universo de infância do herói, pelo contrário, é essencial em Combray. Pois será a partir da conversa de Léonie que o mundo e a realidade dessa pequena cidade se realizam:

---

[85] "[...] mas nunca permanecia muito tempo, mesmo sozinha, sem dizer alguma coisa, porque julgava que isso era bom para a garganta e, impedindo que o sangue ali parasse, tornaria menos frequentes as sufocações e angústias de que sofria [...]." (Trad., p. 77-78)

[86] "o signo da eleição de seu objetivismo, o sinal no qual se reconhece a máxima verdade."

[87] "O mundo liliputiano [que ela] vê de [sua] janela, trotando, mas repetindo sempre o mesmo gesto como acetas que representariam as diversas personagens da paróquia."

> La tante paraît inactive mais c'est elle qui métamorphose le donné hétérogène ; elle le transforme en « matière de Combray » ; elle en fait une nourriture assimilable, riche et savoureuse. Elle identifie les passants et les chiens anonymes ; elle réduit l'inconnu au connu. C'est grâce à elle que toute connaissance et toute vérité appartiennent à Combray[88]. (GIRARD, 1961, p. 226)

Essa velha dama, entretanto, não aparece em contato direto com a realidade, mantém-se separada da mesma pelo obstáculo transparente em que se constitui a janela de seu quarto: seu *modus operandi* é contemplar. Paradoxalmente, essa via da contemplação será seu ponto de superioridade em relação aos demais seres que permeiam Combray e todo o clã familiar do herói.

Se pensarmos que em Combray, não se busca interiorizar a realidade, mas apenas observar, analisar e enunciar a "verdade" (GRANDSAIGNE, 1981, p.94), tia Léonie está em posição privilegiada para realizar tais tarefas desse mundo combraysiano: isolada em seu quarto, entrincheira atrás de sua janela, tendo a contemplação como a sua única ferramenta, sem acesso ao cheiro, ao gosto, ao toque; condenada a esse mundo insípido que ela transforma no meio de apreender a realidade.

Contudo, esse "imperialismo da visão" vivido por tia Léonie é estritamente limitado. Em virtude dessa posição de total recolhimento que ela adota, a velha tia se priva de "*toute appropriation englobante de l'espace*[89]" (RICHARD, 1974 p. 192). De dentro de seu quarto, ela somente consegue perceber uma pequena parte da realidade do mundo de Combray, sendo que o restante, a princípio, parece ser legado ao esquecimento. Esses vazios deixados pela limitação de seu campo visual serão, entretanto, preenchidos da seguinte maneira: por meio de

---

[88] "A tia parece inativa, mas é ela que metamorfoseia o dado heterogêneo; ela o transforma em 'matéria de Combray'; faz dele um alimento equiparável, rico e saboroso. Ela identifica os que por ali passavam e os cachorros anônimos; reduz o desconhecido para o conhecido. Graças a ela todo o conhecimento e toda a verdade pertencem a Combray."

[89] "toda apropriação englobante do espaço"

uma indução que multiplica ao extremo sua capacidade de atingir e compreender numerosos objetos e seres em seus momentos de solidão, que em sua mente se ativa pela conversa. Este último elemento, de acordo com Richard, será a ferramenta pela qual Léonie "*remplace donc l'immédiateté de la possession oculaire par la médiation multiple du bavardage, du papotage, du cancan*".[90] (1974, p. 192)

Os termos parecem um pouco pejorativos, mas esse desejo que devora Léonie por tudo saber aliado à sua especialidade em fazer suposições e hipóteses e à sua avidez pelas fofocas trazidas por Françoise e Eulalie tecem uma rede muito eficiente de informações que suprem a insuficiência da visão em sua tentativa de decifrar o mundo.

Decifrar, no entanto, não significa necessariamente, no caso da velha dama, integrar. Dá-se então nesse jogo a necessidade de homogeneizar e unificar esse espaço. Nesse contexto, em sua atividade contínua, de "perpétuo monólogo" (CS, p. 50), Léonie tece um discurso sem fim, sempre em expansão, que retém em suas pequenas tramas os elementos de uma realidade que ela justapõe uns com os outros e os organiza no conjunto da narrativa.

Saber o que alguém faz é conhecer assim o que essa pessoa é, pois, é tomar ciência do lugar que ela ocupa na coletividade: a atividade individual se inscreve no campo da atividade coletiva. O vai-e-vem de Mme. Goupil (CS, p. 54-56), não saber em qual momento da missa essa senhora chegou (CS, p. 107), por exemplo, introduzem dentro da narrativa de Léonie uma lacuna intolerável que a impede de fechar em sentido integral à sua crônica diária de Combray.

Viver e manter a quietude como um ritual implicou para a personagem em suprimir todas as zonas obscuras, todos os buracos do tecido da realidade que o desconhecido produz.

---

[90] "preenche, portanto, o imediato da possessão ocular pela múltipla mediação da bisbilhotice, da tagarelice, da fofoca."

Mantendo-a protegida do desconhecido, seu discurso e busca constante se irradiam para todas as direções, dizem Combray, explicam-na mantendo assim a lei familiar da ordem por meio da qual o mundo deve ser sempre explicado, claro e nítido.

Esse discurso da velha tia, assim, iria para além de uma função de entretenimento ou de uma necessidade oriunda da solidão; esta vivida entrincheirada atrás das paredes de seu quarto.

2.3 O quarto como o ninho de uma clausura feliz

"*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*[91]" (CS, p.3). Desde as primeiras palavras que abrem a *Recherche*, o texto se move paradoxalmente sobre um movimento de fechamento ("*mes yeux se fermaient si vite*", "*cette croyance* […] *pesait comme des écailles sur mes yeux*[92]" (CS, p. 3)): um final de dia antecipado (o narrador se deita mais cedo, antes dos outros, como se ele tivesse que se retirar do mundo e da vida exterior) que tem por cenário um quarto, um solene levantar de cortinas para o "drama do deitar".

De forma simétrica, *Le Temps retrouvé* se finda sobre um desfile quase que carnavalesco do *Bal de têtes*[93], repousando sobre a palavra "*temps*[94]" que ecoa no advérbio

---

[91] "Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo". (Trad. p. 20)

[92] "[…] meus olhos se fechavam tão depressa […] Essa crença [...] pairava-me como um véu sobre os olhos." (Trad. p. 20)

[93] "Baile à fantasia"

[94] "tempo"

"*longtemps*[95]" do *Incipit*. Por conta de numerosas nasais, ressoando como uma oração, um murmúrio ou uma estranha canção de ninar de tons encantatórios, desfila pelos olhos do leitor uma "*scène immobile et d'une certaine façon ponctuelle dans laquelle la narration s'enferme et s'enlise*[96]" (GENETTE, 1972, p. 62). Como um verso decassílabo branco desequilibrado pela anteposição do advérbio ressaltado pela vírgula, essa primeira frase parece fora do tempo com esse *passé composé*[97] estranhamente tão perto, essa familiaridade de um narrador que não tem a necessidade de se revelar. O tamanho das descrições dedicadas aos "*réveils*[98]" e também aos "*sommeils*[99]" traz a natureza cíclica dessas cenas originais que correspondem a nascimentos e mortes indefinidamente revividos:

> Dès la première phrase, la voix du narrateur, parlant de nulle part, évoque un autrefois ni date ni situé, dénué de toute indication de distance par rapport au présent de l'énonciation, un autrefois lui-même multiplié sans fin […]. Ainsi, le commencement pour le narrateur renvoie-t-il à un auparavant sans frontière […]. (RICŒUR, 1991, p. 254)[100].

Dentro de um texto que parece regressar sobre os seus próprios traços, entre a imobilidade e um turbilhão de imagens e lembranças, a escrita que se rememora fecundamente busca pontos de referência e de unidade, pois, apesar da multiplicação vertiginosa do espaço e do tempo, "*le sommeil a fait tournoyer tous les vases clos, toutes*

---

[95] "muito tempo"

[96] " cena imóvel e de certa forma pontual, na qual a narração se fecha e se estagna."

[97] Trata-se de um tempo verbal que remete a ações ocorridas e concluídas no passado. O tempo referido corresponde, grosso modo, ao pretérito perfeito simples na Língua Portuguesa, ainda que este seja um tempo simples e não composto.

[98] "despertares"

[99] "sonos"

[100] "Desde a primeira frase, a voz do narrador, falando de lugar nenhum, evoca um passado sem data nem localização, desprovido de qualquer indicação de distância em relação ao presente da enunciação, um outrora multiplicado e sem fim [...]. Assim, o início para o narrador reenvia a uma anterioridade sem fronteira [...]."

pièces formées, tous les mois séquestrés, hantés par le dormeur[101]" (DELEUZE, 1964, p. 154).

Cada quarto corresponde a uma localização precisa (Combray, Balbec, Paris, Doncières, Tansonville etc), a um momento e a funções específicas, contrariamente ao espaço mundano simbolizado pelo ambiente do salão, o quarto é o local da intimidade, do corpo, dos limites do inconsciente, *"lieux proustiens par excellence [...] d'amour, de rêve, de sommeil, d'insomnie, de réclusion, de maladie, de mort, de lecture et finalement d'écriture*[102] (DOUBROVSCKY, 1974, p. 32).

O quarto na *Recherche* é um local de memória, no qual a juventude do narrador se confunde com a gênese do escritor: *"Le roman proustien commence dans une chambre anonyme. Il se termine dans une bibliothèque – attenante au salon*"[103] (HENRY, 1983, p. 59). Será mediante esse duplo fechamento – enclausuramento protetor e matricial do início e a tentativa de conclusão ao final de *Le Temps retrouvé* – que o narrador reconstitui seu eu, disperso nos espaços conhecidos ou imaginários, perdido na continuidade temporal, a fim de conjurar uma angústia. Essa identidade flutuante a ser reconstituída está ligada à variedade de quartos que são em sua singularidade, mas também na continuidade de suas funções simbólicas e seus valores afetivos, refúgios mais imaginários do que reais, etapas iniciantes da vida e da criação, como estações sazonais com seu cortejo de prazeres e sofrimentos.

---

[101] "o sono fez girar todos os vasos fechados, todos os quartos formados, todos os meses sequestrados, assombrados por aquele que dorme."

[102] "locais proustianos por excelência [...] do amor, do sonho, do sono, da insônia, da reclusão, da doença, da morte da leitura e, finalmente, da escrita."

[103] "O romance proustiano começa em um quarto anônimo e se fina numa biblioteca – adjacente ao salão."

As lembranças bíblicas nutrem os fantasmas dessa clausura feliz – já sugerida pelo narrador no *incipit* do romance (*Longtemps, je me suis couché de* ***bonheur*** (CS, p.3, grifo nosso))[104] –, em particular, a imagem da arca:

> Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tint enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours je dus rester aussi dans l'arche. Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fît nuit sur la terre[105]. (Pl. et J., 1971, p. 7)

Identificando-se com a figura do patriarca de Noé, o escritor carrega consigo suas personagens e as salva do vazio, do nada, ao inverter os valores. As trevas estarão assim propícias à luz e a maldição do prisioneiro transforma-se em "*grâce de la maladie qui nous rapproche des réalités d'au-delà de la mort*[106]"(Pl. et J., 1971, p. 7). Isso se dá de tal modo que a prisão se transforma em janela aberta sobre a beleza do mundo. Como a cama que lhe é metonimicamente associada, o quarto é o local do nascimento, da vida, da morte, mas também da ressureição. Da mesma maneira que *"un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effaces*" (TR, p. 482)[107]. É o que revela, agora em um contexto pagão, a metáfora longamente desenvolvida da tumba egípcia, por meio da evocação dessa câmara – "*petite et si élevée de plafond, creusée en forme de pyramide*"[108] (CS, p. 8)

---

[104] "Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo". (Trad. p. 20)

[105] "Quando eu era bem pequeno, nenhum personagem da história sagrada me pareceria ter um destino tão miserável como o de Noé, por causa do dilúvio, que o manteve encerrado na arca durante quarenta dias. Mais tarde, fiquei muitas vezes doente, e durante dias intermináveis tive de permanecer também na arca. Compreendi então que Noé nunca pôde ver bem o mundo a não ser da arca, conquanto ela fosse fechada e fizesse noite sobre a terra." (Trad., p. 3)

[106] "graça da doença que nos aproxima das realidades além da morte". (Trad., p. 3)

[107] "Um livro é um grande cemitério onde, sobre a maior parte das tumbas, não se pode mais ler os nomes apagados."

[108] « pequeno e tão elevado de teto, aberto em forma de pirâmide". (Trad., p. 26)

Ademais, nesse universo de lanterna mágica onde coexistem mitos, lendas e contos de fadas, entre as sombras de Geneviève de Brabant e Barba Azul, Butor distingue sete quartos ligados a cada parte da *Recherche*, cada qual com o seu "cadáver"[109]. Em *Les Plaisirs et les jours*, podemos notar na maior parte das novelas ("*La Mort de Baldassare Silvande*", "*La Confessions d'une jeune fille*", "*La fin de la jalousie*") um tom mórbido e o desenvolvimentos das mesmas em lugares fechados: quartos de agonia, de torturas físicas e morais para a personagem que espera a libertação da morte.

Local de rememoração a serviço da criação, o quarto é ao mesmo tempo o ponto de partida e de chegada da *Recherche*, ambiente de morte e ressureição: *"la chambre du jeune Marcel à Combray d'une part ressemble à un tombeau et d'autre part devient le lieu de son accouchement*[110]" (VEASEY, 1982, p. 101). Na relação como o mundo exterior, ela traz figuras familiares: o círculo ("*Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes*"(CS, p.5) [111]) e o turbilhão ("*Ces évocations tournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques seconds*" (CS, p. 7) [112]) fazem a escritura oscilar entre uma imobilidade cíclica e o movimento, em uma circularidade dinâmica, ainda que essa se debruce sobre o passado. O mundo de infância desenha, assim, desde o início da obra, um quadro de clausura feliz, um espaço em que real e imaginário se confundem, protegido sempre por uma presença materna reconfortante. Proust associa, logo no início de *Les Plaisirs et les jours*, a figura maternal comparada a uma pomba com a figura paterna de Noé:

---

[109] Ver M. Butor, Répertoire IV. Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 293-299.

[110] "Se por um lado, quarto do jovem Marcel em Combray se assemelha a um túmulo, por outro lado, transforma-se no lugar de seu confinamento".

[111] " Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos". (Trad. p. 22)

[112] "Essas evocações torvelinhantes e confusas nunca duravam mais que alguns segundos ." (Trad. p. 25)

> Quand commença ma convalescence, ma mère, qui ne m'avait pas quitté, et, la nuit même restait auprès de moi, "ouvrit la porte de l'arche" et sortit. Pourtant comme la colombe "elle revint encore ce soir-là". Puis je fus tout à fait guéri, et comme la colombe "elle ne revint plus"[113]. (Pl. et J., 1971, p. 7)

Vemos aqui nessa citação, nessa confissão do narrador, já prefigurada a angústia da ausência e da separação, como Bardèche denominou como uma "*sorte d'incapacité à vivre ou plutôt à passer à l'état d'homme*" (1971, vol. 1, p.217) [114] que resultaria em uma "*claustromanie, cette volupté de la chambre de malade qui est la chambre où l'on ne vit pas, mais où l'on s'imagine les viés*"[115] (*Ibidem*). Imaginar vidas significa se retirar da vida para melhor pensá-la e contemplá-la. O quarto é o lugar mais retirado e mais secreto de uma casa; sendo assim, investido de uma individualidade, ele exclui a exterioridade da vida mundana e traz à pessoa que nele habita o poder de expor sua intimidade, abrir-se somente para os mais próximos e íntimos.

Outro espaço de reclusão no âmbito da *Recherche* é o ateliê de Elstir, um ambiente de criação, descrito por Richard como um "*espace reclus [...] déjà surchargée de bienveillance, d'inventivité surabondante de toutes promesses d'un génie quasi paternel*"[116] (1974, p. 12). Embora ambos (ateliê e quarto) sejam ambientes de criação e reclusos, eles se opõem especialmente pelo fato do quarto ser colocado sob o signo de uma proteção maternal, enquanto que o ateliê está ligado à figura paterna. Essa presença maternal tão amada e desejada será confiscada pelo pai ou seus avatares, como Swann, representando o mundo adulto temido e distante. No entanto, o pai do narrador que lhe "*envoyait lire dans [s]a*

---

[113] "Quando principiei a convalescer, minha mãe, que não me abandonara e até a noite ficava junto a mim, 'abriu a porta da arca' e saiu. Entretanto, como a pomba 'voltou ainda aquela noite'. Depois, fiquei de todo curado, e como a pomba 'ela não voltou mais'." (Trad. p. 3)

[114] "espécie de incapacidade de viver, ou melhor, de passar ao estado de homem".

[115] "claustromania, essa volúpia do quarto de doente que é o quarto onde não se vive, mas se imagina as vidas".

[116] "espaço recluso, sobrecarregado de benevolência, de criatividade superabundante de todas as promessas de um talento quase paternal".

chambre au lieu de rester dehors[117]" (CS, p. 10-11) defende, por vezes, valores do conforto interior, das atividades tranquilas, contrariamente a figura da avó, representante do mundo materno do herói "*qui trouvait que c'est une pitié de rester enfermé à la campagne*" (CS, p. 10-11)[118]. A avó prefere a comunicação com os elementos, com a natureza e a atmosfera:

> Le corps de la grand-mère figure par excellence de corps de l'ère naturelle, c'est-à-dire le corps transparent, le corps de l'immédiateté, de l'évidence gratuite et spontanée. […] Ses relations symboliques avec le naturel sont décrites en termes d'absorption, d'imprégnation[119]. (BELLOÏ, 1993, p. 107)

O pai, por sua vez, aparece como aquele que favorece o acesso do jovem herói à interioridade individual por intermédio da cultura, da escrita, enquanto que a mãe privilegia a literatura oral lendo para o menino, por exemplo, François le Champi. A avó se opõe ao pai tanto quanto a mãe, pois ela:

> […] règne sur la dimension d'une extériorité active, salubre et bénéfique, prêtresse donc d'une sorte d'intimité de l'extérieur, alors que la mère en vertu d'un partage sans doute essential des rôles, veille sur l'espace plus domestique des chambres et des intimités recluses[120]. (RICHARD, 1974, p. 46)

De fato, apesar de sua idade, é um ser em movimento que viaja, recusa as clausuras sufocantes, quer sejam elas sociais ou materiais, abrindo assim ao pequeno herói, por exemplo, as janelas da sala de jantar do Grand-Hôtel em Balbec. Ademais, o quarto de Balbec é também aberto ao exterior, em uma harmonia sinestésica azulada misturando elementos (água e ar): "*les murs passés au ripolin contenaient, comme les parois polies d'une piscine où*

---

[117] "ele [lhe] mandava ler no quarto em vez de ficar fora". (Trad. p. 29)

[118] "[...] que achava 'uma lástima ficar-se encerrado, no campo'". (Trad. p. 29)

[119] "O corpo da avó figura por excelência como um corpo da era natural, ou seja, o corpo transparente, o corpo do imediatismo, da evidência gratuita e espontânea. [...] Suas relações simbólicas com o natural são descritas em termos de absorção, de impregnação".

[120] "[...] reina sobre uma dimensão de uma exterioridade ativa, salubre e benéfica, sacerdotisa, portanto, de um tipo de intimidade do exterior, enquanto que a mãe, em virtude de uma divisão provavelmente essencial dos papéis, cuida do espaço mais doméstico dos quartos e das intimidades reclusas."

l'eau bleuit, un air pur azure et salin[121]"(CS, p. 376). Assim, a avó pertence a um universo natural, quase aéreo e será esse sopro vital que caracterizará sua agonia e retomará a atmosfera leve e tonalidade azul de Balbec:

> Dégagé par la double action de l'oxygène et de la morphine, le soufflé de ma grand-mère ne peinait plus, ne geignait plus, mais vif, léger, glissait, patineur, vers le fluide délicieux. Peut-être à l'haleine, insensible comme celle du vent dans la flûte d'un roseau, se mêlait-il dans ce chant quelques-uns de ces soupirs plus humains […]. (CG, p. 636) [122]

O enclausuramento na figura da avó se traduz pela doença paralisante que a crava no leito, em seu quarto, antes que a morte entorpeça os seus traços sob a aparência de uma estátua jacente: "*Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille* (CG, p. 641)[123]". No entanto, a morte liberta o seu corpo do sofrimento, já que a avó recupera a beleza e a calma de um rosto virginal.

O caso de tia Léonie continuará a sorte desses cadáveres habitando um leito, encerrados dentro de um quarto em busca de salvação, em sua clausura espontânea e feliz.

2.4 O Quarto de Léonie

Falar de uma presença que se encontra por meio da representação que ela deposita sobre uma ausência, é falar daquilo quem contém em si uma capacidade de ressurreição que não foi nem esquecida tampouco perdida. Esse mesmo tempo que usa e destrói, também

---

[121] "[...] cujas paredes esmaltadas continham, como as de uma piscina onde a água azuleja, um ar puro, azul e salino." (p. 458)

[122] "Livre graças à dupla ação do oxigênio e da morfina, o sopro de minha avó não mais se debatia, não mais gemia, mas vivo, leve, deslizava, patinando, para o fluido delicioso. Talvez ao alento, insensível como o do vento na flauta de um caniço, se mesclasse, naquele canto, um desses suspiros mais humanos [...]." (Trad. p 372)

[123] "Sobre aquele leito fúnebre, a morte, como o escultor da Idade Média, tinha-a deitado sob a aparência de menina e moça." (Trad. p. 377)

constrói por meio de lentos depósitos, assim como condensa, concentra, fossiliza, metamorfoseia, a fim de ajudar a memória a construir por meio do passado que ele retoma ou sufoca o sujeito que rememora, levando-o à sua destruição.

Esse cômodo da casa de infância do herói da *Recherche* não parece ter semelhança alguma com aquele quarto vizinho no qual adormecia a criança. Enquanto o quarto do menino era uma espécie de morada de representações, a câmara da velha dama se abria ao mundo exterior de uma forma mais imediata. Repleta de elementos sensíveis da vida da pequena cidade que ali se agrupavam: odores, barulhos, luzes, novidades. Nada escapava a curiosidade e a loquacidade de sua hospedeira. Eulalie, Françoise e o cura vêm, por sua vez, trazer elementos, dar direito a réplica para que a crônica da pequena cidade fosse comentada. Tudo passa por esse cômodo e nada parece de verdade ser ali depositado, como numa colmeia em que abelhas a visitam sem, em princípio, lhe oferecer o pólen. Assim, esse quarto poderia ser apresentado como um forno, mais precisamente um cadinho, de um metabolismo incrível.

Não era apenas um quarto, mas dois em contiguidade. Dois laboratórios a serviço de duas operações distintas e inversas. No primeiro, os odores do país ali se depositam, se concentram em "*un invisible et palpable gâteau provincial, un immense 'chausson'* (CS, p. 49) [124]". A metamorfose é descrita sob a forma de cozimento: o fogo "fleuillete (folhava)", "dore (dourava)", "godê (enrugava)", inflava esses materiais imponderáveis da mesma maneira que faria com os ingredientes de uma massa saborosa. Se o resultado é comparado com um "chausson" ("torta"), pode-se logo pensar na pequena madeleine por vir. No segundo quarto, a criança assiste a uma metamorfose inversa: da tília que a tia extraía de um saco de farmácia, o herói nela "reconhece" as flores que "*avaient embaumé les soirs de printemps*"

[124] "um invisível e palpável bolo provinciano, uma imensa torta" (Trad. p. 77)

(CS, p.51)[125]. Se de um lado temos a contradição, a homogeneização por cozimento, do outro, a difusão por meio da infusão. Dobramento ("feuilleter", "goder") e desdobramento. O mundo sensível de Combray – "tout Combray" – nele se reduz, se contrai sem perdas, dentro de um objeto que o contém: ali encontra-se o resto dessa cidade, de forma reduzida, após sua dessecação. Uma frase sintetiza todo esse mecanismo:

> Bientôt ma tante pouvait tremper dans l'infusion bouillante dont elle savourait le goût de feuille morte ou de fleur fanée une petite madeleine dont elle me tendait un morceau quand il était suffisamment amolli. (CS, p. 51)[126]

Dentro desses dois quartos de tia Léonie, Combray prepara lentamente sua ressureição sob os espaços da massa de um biscoito que, mais tarde degustado, guardará em si todos os seus sabores, barulhos e paisagens. Tudo se passa como se essa conversação em forma de tagarelice de Léonie e todo o seu universo estivessem inscritos, impressos nas ranhuras desse doce maravilhoso. Mergulhado nessa poção na qual as primaveras passadas encontram-se infundidas, a madeleine no momento de sua degustação libertará todos os aromas, todos os odores, luzes, barulhos e mexericos desse mundo perdido. A relação entre recipiente e conteúdo se inverte. A memória involuntária se assemelha à transformação dos alimentos em uma espécie de energia pessoal por meio da qual o passado se retira, é removido.

Essas páginas colocam o quarto de tia Léonie como a fonte de um processo muito importante. Mais adiante dentro da obra, quando o narrador evocará o retorno do passado dentro do presente, o reaparecimento de um quarto dentro do outro, o primeiro a ser redescoberto será aquele do confinamento da velha senhora e, em seguida, "toda Combray":

---

[125] "tinham balsamizado as noites primavera". (Trad., p 79)

[126] "Em breve minha tia podia mergulhar, na fervente infusão de que saboreava o gosto da folha morta ou da flor fanada, uma madalena, da qual me oferecia um pedaço quando já tivesse bem amolecido." (Trad., p. 79)

"[...] *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, p. 454)[127]

A personagem tia Léonie, hipocondríaca, egoísta e um pouco delirante, se relaciona com o mundo somente pela contemplação e por aquilo que ouve. Sua "cultura" é aquela do imediato e do ritual religioso. De dentro desse ritual sem aparente criatividade, ela literalmente pertence à Combray, de onde não mais sai. Sem se importar com a entrada do pequeno herói em seu quarto, ela não faz ideia do que essas visitas causaram mais tarde sobre ele.

2.4.1 A alcova de reclusão como um espaço maternal: o ninho da clausura feliz de Léonie

O narrador busca traços de uma presença materna por meio de objetos ou de gestos simbólicos e tranquilizadores, pois "*la mère est un vase sacré et impénétrable*" (SCHNEIDER, 1999, p. 96)[128]". Vários excertos dentro da *Recherche* exemplificam essa relação, como no exemplo a seguir: apoiando "*tendrement [s]es joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance*[129]" (CS, p. 4), o herói redescobre o contato sonhado como o corpo materno perdido ou proibido, por meio de materiais doces e cores ternas**.**

---

[127] "[...] o gosto da infusão que fizera entrar em meu quarto o quarto de minha tia Léonie e, em seguida, toda Combray, e os seus dois lados."

[128] "a mãe é uma vaso sagrado e impenetrável".

[129] "Apoiava brandamente minhas faces contras as belas faces do travesseiro que, cheias e frescas, são como as faces de nossa infância." (Trad. p. 21) Em *Jean Santeuil*, também temos um exemplo desse fato: « Jean goûtait longuement les joues tendres de sa mère ». M. Proust, Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 206

Se tomarmos a descrição do quarto de Léonie, esse espaço fechado parece misturar objetos simbólicos, elementos naturais e tranquilizadores semelhantes à atmosfera de uma vida quase uterina, protetora, serena, nutritiva, dentro de uma caverna platônica, como muitos ambientes maternos descritos na *Recherche*.

Embora Léonie não descenda da linhagem materna do herói, ao contrário, pertença à família do pai, o seu quarto também segue a sorte desses ambientes maternos.

> C'étaient de ces chambres de province qui — de même qu'en certains pays des parties entières de l'air ou de la mer sont illuminées ou parfumées par des myriades de protozoaires que nous ne voyons pas — nous enchantent des mille odeurs qu'y dégagent les vertus, la sagesse, les habitudes, toute une vie secrète, invisible, surabondante et morale que l'atmosphère y tient en suspens; odeurs naturelles encore, certes, et couleur du temps comme celles de la campagne voisine, mais déjà casanières, humaines et renfermées, gelée exquise industrieuse et limpide de tous les fruits de l'année qui ont quitté le verger pour l'armoire; saisonnières, mais mobilières et domestiques, corrigeant le piquant de la gelée blanche par la douceur du pain chaud, oisives et ponctuelles comme une horloge de village, flâneuses et rangées, insoucieuses et prévoyantes, lingères, matinales, dévotes, heureuses d'une paix qui n'apporte qu'un surcroît d'anxiété et d'un prosaïsme que sert de grand réservoir de poésie à celui qui la traverse sans y avoir vécu[130]. (CS, p. 48-49)

Tudo parece levar ao infinito, como o ar, o mar, atmosfera, um mundo visível de um mar iluminado contrastado com a invisibilidade de uma miríade de protozoários: um templo palpável, próprio para a degustação, compreendendo em si os cinco sentidos humanos que o torna ideal para um despertar de todas as sensações. Porém, esses mesmos objetos também se confrontam e não se harmonizam: "odores naturais" e "cor de natureza", em liberdade, no espaço natural que ali se encontram também "caseiros", domesticados, "humanos e

[130] "Eram desses quartos de província que – da mesma forma que em certas regiões há partes inteiras do ar e do mar iluminadas ou perfumadas por miríades de protozoários que nós não vemos – nos encantam com os mil odores que neles exalam as virtudes, a prudência, os hábitos, toda uma vida secreta, invisível, superabundante e moral que a atmosfera ali mantém em suspensão; odores naturais, sim, e cor de natureza como os dos campos próximos, mas já caseiros, humanos e confinados, a fina geleia industriosa e límpida de todos os frutos do ano que deixaram o pomar pelo armário; odores provenientes das estações, mas mobiliários e domésticos, a corrigir o picante da escarcha com a doçura do pão quente, ociosos e pontuais como um relógio de aldeia, vagabundos e ordeiros, descuidadosos e previdentes, roupeiros, madrugadores, devotos, felizes de uma paz que só nos traz mais ansiedade e de um prosaísmo que é um grande reservatório de poesia para aquele que os atravessa sem ali ter vivido." (Trad. 76-77)

confinados"; odores provenientes da liberdade das estações que, no entanto, são "mobiliários e domésticos". Essas sensações aparentemente tranquilizadoras como "doçura do pão quente" que corrige e se confronta com a aspereza de uma "picante da escarcha". Esses mesmos odores são apresentados como "ociosos e pontuais como um relógio de aldeia", assim como também "ordeiros", mas vagabundos, "descuidados"; exalando uma felicidade pacificadora que "traz mais ansiedade", repletos "de um prosaísmo" que afinal é "um grande reservatório de poesia". Um silêncio que, em princípio deveria remeter ao nada, nesse espaço é "nutritivo", "suculento", despertando em quem ali entrava "uma espécie de gula" [131]**.** (Trad, 76-77) (CS, 48-49).

Esse universo do quarto de tia Léonie se constrói opondo-se e contestando o seu contrário, da mesma forma que o universo da escrita proustiana, com a interioridade e a unidade de um eu que se definem de uma maneira negativa em relação às outras subjetividades e exterioridades mundanas. O fato de entrelaçar seu ninho, da mesma maneira que um escritor em gestação vive no coração de seus papéis que lhe devoram, faz pensar etimologicamente na lenta e paciente tecedura do texto. Nesse encerramento envolvente e protetor que corresponde a um momento de felicidade simbiótica quase que animal, a individualidade se constrói por pequenos toques, com pedaços de realidades heteróclitas que reenviam à ideia de fragmento: "*Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée*[132]" (TR, p. 478). O texto é um patchwork, uma junção, uma mistura, como os vestidos de Françoise. Não é por acaso que a imagem do ninho caracteriza o quarto e a tília de tia Léonie, uma vez que a memória das coisas encontra-se ali enterradas:

> Les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l'air des choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une

[131] Para facilitar a fluidez da leitura, utilizei na análise as palavras retiradas do texto proustiano, entre aspas da tradução supracitada.

[132] "E compreendi que todos aqueles materiais da obra literária, era minha vida passada."

> étiquette, d'un pétale de rose, mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées comme dans la confection d'un nid. (CS, p. 50-51) [133]

Se a imagem da clausura, do encerramento e do isolamento não são vistas como um confinamento sufocante e estéril, é devido à proteção e à preservação promovidas a esse claustro por meio desse

> […] invisible et palpable gâteau provincial, un immense « chausson » où, à peine goûtés les aromes plus croustillants, plus fins, plus réputés, mais plus secs aussi du placard, de la commode, du papier à ramages, [le héros] revenai[t] toujours avec une convoitise inavouée [s]'engluer dans l'odeur médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée de couvre-lit à fleurs"[134]. (CS, p. 49-50)

Na mesma série metafórica, o sono é "*comme un second appartement* (SG, p. 370)[135]" em que se vive "*sous l'équivalent d'une cloche pneumatique*[136]" (LP, p. 534). Esse interior é, às vezes, tão hermeticamente fechado e tranquilizante que o sentimento de bem-estar torna-se egoísta, trazendo de volta a imagem da arca bíblica: "[…] *ces manteaux de cheminée de châteaux, sous lesquels on souhaite que se déclarent dehors la pluie, la neige, même quelque catastrophe diluvienne pour ajouter au confort de la réclusion la poésie de l'hivernage*[…][137]". De igual modo, após o "*plaisir poétique donné par la promenade*", o

---

[133] "As folhas, tendo perdido ou modificado o aspecto próprio, apresentavam o ar das coisas mais disparatadas, de uma asa transparente de mosca, do reverso branco de um selo, de uma pétala de rosa, mas que tivessem sido empilhadas, trituradas ou trançadas como na confecção de um ninho." (Trad. p. 78)

[134] " [...] invisível e palpável bolo provinciano, uma imensa torta, na qual, depois de ligeiramente saboreados os aromas mais estalantes, mais finos, mais respeitáveis, mas também mais secos, do armário, da cômoda, do papel de remagem, [o herói] voltava sempre, com inconfessada cobiça, a enviscar-[se] no odor medíocre, pegajoso, insípido, indigesto e acentuado da colcha de flores. " [Trad. p. 77]

[135] "como um segundo apartamento" (Trad., p. 440)

[136] "sob o equivalente de uma campânula pneumática". (Trad. p. 31)

[137] "[...]desses panos de chaminé de castelos, a cujo abrigo nos vem o desejo de que rebente lá fora a chuva, a neve, até mesmo alguma catástrofe diluviana para acrescentar ao conforto da reclusão a poesia do inverno [...]." (Trad. 77)

narrador saboreia por antecipação e por meio de uma projeção imaginária "*le plaisir de la gourmandise, de la chaleur et du repos*[138]". (CS, p. 131)

No entanto, é no centro desse espaço fechado que se desenha uma abertura imaginária e libertadora por meio das sensações que se desprendem e libertam claramente valores essenciais da reclusão fecunda, como o silêncio, a solidão, propícios à criação.

De acordo narrador da *Recherche*, todos os nossos conhecimentos e todas as nossas faculdades vêm dos sentidos ou, para falar mais exatamente, das sensações; pois, na verdade, os sentidos não passam de causa ocasional. Falando a esse respeito, Willemart afirma que, para o narrador proustiano, "o saber é, portanto, construído essencialmente a partir do olfato da audição, mas a partir também de um sentir geral ('sentia-me participar') e não do raciocínio lógico ou de verdades pré-estabelecidas" (2008, p. 25).

Será apenas a alma que sente por ocasião dos órgãos; e é das sensações que a modificam que ele extrai todos os seus conhecimentos e todas as suas faculdades. Como foi exposto por Willemart, numa palestra para pós-graduandos em 2008, que tinha como objetivo o estudo das sensações no romance "A Prisioneira" de Marcel Proust: "a busca do conhecimento através das sensações seria a maneira pela qual o homem se despojaria de todos os seus hábitos, sairia do âmbito de uma escritura embasada no "eu-social" (pesquisa de um "eu consciente"), ao qual se tem acesso a partir da inteligência". Essa passagem, por meio da recuperação de lembranças passadas através de um processo sensitivo, levaria o narrador-herói do romance de Proust ao "verdadeiro conhecimento" – o "eu profundo", inconsciente, onde podemos tocar um pedaço da verdade. E o quarto seria o lugar privilegiado, em Proust, para essa operação, pois

[138] "o prazer poético do passeio, o prazer da gula, do prazer e do repouso". (Trad. p. 175)

> O quarto encerra histórias fragmentárias e dobradas, passados roubados por outros à legibilidade; tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão lá como narrativas em espera e ficam no estado de charadas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (WILLEMART, 2008, p. 24)

Assim, os processos de criação estabelecidos pelo narrador proustiano decorrem de uma concepção particular do ser humano. Para que a escrita seja possível o narrador mergulha o herói num ambiente onde o saber que move a escritura não vem do olhar descritivo, "mas de um sentir descritivo". Esse sentir metamorfoseará o herói num "ser-inteiramente-sensações". E, "por meio deste ser-sensações, ele chegará "à concepção de um corpo que valoriza primordialmente o gozo". (Willemart, Op. cit., p.39)

Dessa forma, a velha tia caquética, enclausurada em sua caverna-útero estaria pronta para uma ressureição através da morte. No entanto, isso não acontece. Léonie não renascerá por meio da arte, pelo contrário, a reclusão em sua arca somente contará um pequeno mundo fechado em si: Combray, visto na horizontalidade do vidro de sua janela. Em nenhum momento, ela pensa a vida, contempla-a, como diria o narrador de *Les Plaisirs et les jours*. Seu discurso se faz em apenas notar as aparências, "*[il] n'ouvre sur aucun nouvel horizon; au contraire, il enferme Combray. Expression ultime de l'univers combraysien, il instaure une circularité qui peut se croire alors définitivement close*" (GRANDSAINGE, op. cit., p. 99)[139].

2.5 Léonie enclausurada em sua acídia

Seguindo um modelo de estreitamento vital cada vez mais acentuado, Léonie é enclausurada, acamada. Seu corpo, enfraquecido e maníaco, também se encolhe: Françoise fala que ela não pesa mais do que um pacote de cerejas. Assim, reclusa, Léonie parece sofrer

[139] "Ele não abre nenhum novo horizonte, pelo contrário, fecha Combray. Expressão última do universo combraysiano, ele instaura uma circularidade que pode, então, definitivamente de considerar fechado."

de um avatar moderno e, até humorístico, de um dos setes pecados capitais da igreja cristã; esses vícios de conduta que comprometeriam o bem-estar físico e psíquico daqueles que se deixam neles cair. No caso de Léonie, sua grande falta seria a acídia. Esse flagelo que se abatia sobre os locais dedicados à vida espiritual, as celas e os claustros dos mosteiros, os tebaidas dos eremitas. Diversos padres no século XIX se lançaram a alertar com grande fervor descrevendo os males desse pecado que vitimava os homens religiosos. Joannis Cassiani, um desses homens de fé, relata o triste estado de alguns de seus companheiros tomados pela acídia. Segundo ele, basta

> [...] que este demônio [a acídia] comece a obsidiar a mente de algum desventurado, que ele insinua nela um horror ao lugar em que se encontra, um incômodo em relação à própria cela[140]e um nojo dos irmãos que vivem com ele, que agora lhe parecem ser negligentes e grosseiros [...]. Faz que se torne inerte para qualquer atividade que se desenrola entre as paredes de sua cela, impedindo-o de continuar em paz e de prestar atenção à sua leitura; eis que o infeliz começa a lamentar que não tira nenhum proveito da vida conventual, e suspira e geme que seu espírito não produzirá fruto algum [...]; queixando-se, proclama-se incapaz de enfrentar qualquer tarefa do espírito e aflige-se por ficar aí vazio e imóvel sempre no mesmo lugar [...] (Citado por AGAMBEN, 2010, p. 24)

Considerado um flagelo pior que a peste pelos sacerdotes, Sancti Nil também dá sua descrição desse mal:

> O olhar acidioso pousa obsessivamente sobre a janela e, como a fantasia, finge ser a imagem de alguém que vem visitá-lo; ao rangido da porta, ergue-se em pé; ouve uma voz, e corre a pôr-se à janela para olhar; contudo não desce para estrada, mas volta a sentar-se onde estava antes, entorpecido e quase empalecido. [...] enquanto enche a cabeça com cálculos ociosos, conta o número das páginas e das folhas do caderno; e as letras e as belas miniaturas que têm diante dos olhos se tornam odiosas até que, por fim, fecha o livro e o usa como travesseiro para a sua cabeça, caindo num sono breve e não profundo, do qual é despertado por um senso de privação [...]. (Citado por AGAMBEN, 2010, p. 22)

Se observarmos as descrições desses sacerdotes, podemos ver nelas muitas das

---

[140] Nesse caso, o sacerdote refere-se provavelmente ao monge enclausurado em um mosteiro e utiliza o termo "cela", como alusão ao ambiente onde o mesmo encontrava-se recluso.

características do modo de vida e do enclausuramento voluntário de Léonie. No entanto, apresentaremos mais adiante como esse mal, outrora uma praga que pairava sobre os religiosos, funcionará sobre a velha falsa devota. É preciso, porém, definir melhor como funciona a acídia. Luciene Félix descreve essa violação religiosa, baseada no ideal medieval, da seguinte maneira:

> Na Acídia/Preguiça, o espírito inquieto e perdido se derrama no vasto e variado, o que torna a pessoa apática, letárgica, totalmente sem foco. E justamente por desenraizar o espírito essa preguiça entedia e impede o indivíduo de descansar, de relaxar genuinamente – como um fracassado náufrago que navega à deriva – passam-se as horas, os dias, os anos e, sem nada que o entusiasme a aportar, sobrevém a depressão. (2010)

Giorgio Agamben vai resumir esse mal. De acordo como filósofo italiano a acídia se caracterizava pelo

> [...] *torpor*, o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos pudesse curar, [...] o *evagatio mentis*, a fuga do ânimo diante de si e o inquieto discorrer de fantasia em fantasia que se manifesta na *verbositas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas [...] e na *importunitas mentis*, a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento. (2007, p. 25)

Vivendo como um acidioso, Léonie é incapaz do menor movimento, assim como também está presa a uma distração perpétua, uma ruminação de pensamentos, como se o pensamento não a abandonasse mais, o que a leva a impor verdadeiros inquéritos a Françoise, em favor de nada: será aquela que passa a filha de M. Pupin? Vai chover ou não? E, sobretudo, a sua mais insondável questão – Mme Goupil chegou à missa, antes ou após a elevação? – como se buscasse alguma falha nesse rito. Ela constantemente repete sempre os mesmos gestos, tagarela as mesmas fórmulas pronunciadas de forma sussurrante, pois "*elle ne parlait jamais qu'assez bas parce qu'elle croyait avoir dans la tête quelque chose de cassé et de*

flottant qu'elle eut déplacé en parlant trop fort " (CS, p. 50) [141] . Por meio do sussurro e da bisbilhotice, tia Léonie é o ser da *verbositas*, lançada em "*un perpétuel monologue qui était sa seule forme d'activité*[142]". (CS, p. 50)

Léonie torna-se assim um entrecruzamento de motivos: a melancolia, da qual surge sob a forma profana e caricatural, o velho modelo cristão da acídia; a comicidade do velho rabugento, do doente imaginário, da falsa devota; mas também, após o corpo do herói evocado no prólogo do romance, é a primeira inscrição do corpo deitado e doente dentro *Recherche*.

Essa caracterização de Léonie coloca dentro do romance, no caminho da descoberta da vocação do herói, uma força positiva para essa acídia vivida pela velha dama. Ela sofre de uma espécie de neurastenia, na qual se tem o domínio da *curiositas*: essa aventura herege do pensamento vagabundo que persiste, se multiplica, se aplica, enquanto o corpo, cada vez mais cansado e envelhecido, vai se rendendo ao leito e se retraindo. Vivendo no imaginário, ela faz surgir, de seu "*traintrain*" (ramerrão), de sua vida dominada ao extremo pela rotina, outra realidade mediante o seu grande poderio de especulação.

Vive incansavelmente questionando. Suas questões *a priori* são totalmente recheadas de uma metafisica pobre, já que ela se lança a investigar detalhes insignificantes e inúteis, com os quais ninguém se preocupa. Essa velha tia infla esses míseros e insignificantes temas com uma carga afetiva, de uma inquietação quase insana.

O conforto de uma resposta simples ou um suposição sobre os elementos de seu inquérito, sem aparente e imediata solução e que poderiam acalmar a alma de Léonie, não é

---

[141] "Sempre falava muito baixo, porque supunha ter dentro da cabeça alguma coisa de quebrado e flutuante, que ela poderia deslocar se falasse muito alto [...]." (Trad. p.77)

[142] "em um perpétuo monólogo que era sua única forma de atividade" (Trad. 78)

permitida pela velha dama. Contra as sentenças – "*ce sera la fille à M. Pupin*" (CS, p 55)[143] ou "*ce sera le chien de Madame Sazerat*" (CS, p. 57)[144] – que Françoise lhe inflige, Léonie se rebela; essa possibilidade fica irremediavelmente abaixo daquilo que ela espera com suas valorosas expectativas, essa suposta evidência não lhe satisfaz, ofende o seu espírito crítico: "*La fille à M. Pupin! Oh je vous crois bien ma pauvre Françoise! Avec cela je ne l'aurais pas reconnue* !" (CS, p. 55)[145]. Ou ainda: "*Comme si je ne connaissais pas le chien de Madame Sazerat !*" (CS, p. 57)[146].

Por meio dessa comicidade de informações supérfluas e redundantes, aparece nas páginas dedicadas a Léonie uma comédia do mau uso do intelecto: Leonié se dedica a pensar para nada, sobre nada. A paixão hermenêutica não alcança aqui a dignidade de uma pesquisa metafísica que se dirija a objetos dignos de serem pensados, e sobre os quais o sujeito pensante pode construir uma obra.

Para Léonie tudo é duvidoso e incerto, tudo é digno de ser questionado e posto em dúvida. E as respostas que Françoise lhe fornece permanecem insuficientes. Em sua solidão, Léonie se interroga. Essas formas que passam sob o seu olhar, a qual identidade cada uma delas a remete, sujeitam essa senhora a obsessões visuais: se questiona sobre aqueles que passam, busca informações vagantes, com um súbito impulso de angústia e ansiedade, como no caso onde o herói lhe conta que encontrou, "*près du Pont-Vieux, un homme que [s]on grand-père ne connaissait pas"*(CS, p. 57)[147].

---

[143] "Mas deve ser a filha do senhor Pupin!" (Trad., p. 84)

[144] "Deve ser o cachorro da senhora Sarezat [...]". (Trad. p. 86)

[145] "A filha do senhor Pupin! Mas minha pobre Françoise, então você imagina que eu não ia reconhecer a filha do senhor Pupin?" (Trad. p. 84)

[146] "Como se eu não conhecesse o cachorro da senhora Sazerat." (Trad. p. 86)

[147] "perto da Ponte Velha um homem que meu avô não conhecia". (Trad., p. 85)

Léonie, em seu espetáculo sobre o leito, é submetida a um desfile de representações que a ausência de convicção torna inconsistente e lhe transforma em imagens fugazes. Por exemplo, a imagem desse homem desconhecido que lhe causa um leve terror: ela está em sua postura comparável ao narrador do *incipit* que, despertando em plena noite, encontra-se tão privado do mundo como o homem das cavernas. Imagens inconsistentes e indetermináveis que aparecem e desaparecem, semelhante as "*évocations tournoyantes et confuses*" (CS, p.7)[148] do "despertar" proustiano. Esse experimento com o desconhecido e a confusão, se desencadeando de uma forma cômica e até mesmo patética, é curiosamente semelhante ao *dubito*: fato incompreensível de uma indistinção (que será bem agravado no caso do narrador), mostrando que aquilo que não se reconhece poderia ser uma outra coisa bem diferente daquilo que se vê.

Léonie parece estar aparentemente pronta, em sua solidão voluntária e encenada, para a conquista da verdade, mas persiste em continuar questionando, duvidando, até mesmo de forma infantil. Doubrovsky, nota que "*au soir de vie, tante Léonie joue toujours au jeu infantile du Fort/Da*[149]" (1974, p. 87)[150]. Sem entrar no mérito psicanalítico do jogo freudiano, será a dinâmica desse jogo infantil que impulsionará os questionamentos de Léonie: um jogo que não termina, como se ela nunca terminasse o processo de exorcizar o fantasma da ausência e do desaparecimento. O narrador ainda acrescenta, ao falar da velha dama de Combray:

---

[148] "evocações torvelinhantes e confusas". (Trad., p. 25)

[149] "ao entardecer de sua vida, tia Léonie sempre joga a brincadeira infantil do Fort/Da".

[150] O jogo do Fort/Da é uma atividade lúdica observada por Freud em 1920, assim como sua teorização. Nela, Freud observou seu neto, uma criança de aproximadamente um ano e meio, brincando com um carretel preso a um fio. O menino jogava o carretel do berço para fora, de modo que o carretel desaparecia. Quando jogava o brinquedo para fora da cama, articulava o som ó...ó...ó, e quando trazia o brinquedo de volta para perto de si, dizia feliz: dá... dá... dá. Freud denominou esse jogo de Fort (do alemão, significa "fora", "ir embora") – Dá (que, nesse caso, significava a alegria da presença, a felicidade do seu retorno). Afinal, nessa situação, o avô cuidava no neto na ausência mãe, assim, Freud associou esse jogo às reações da criança diante da saída (Fort) e retorno (Dá) da mãe. Ver mais sobre o assunto em: FREUD, S. "Totem e Tabu". In: *S. Freud,* Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

> [...] si ma tante avait vu par hasard passer un chien " qu'elle ne connaissait point", elle ne cessait d'y penser et de consacrer à ce fait incompréhensible ses talents d'induction et se heures de liberté. (CS, p. 57)[151].

Em posse desses "talentos de indução", a partir de fatos incongruentes, tia Léonie forja possibilidades. Inventar, ou melhor, criar para ela nasce por meio da interrogação sobre as formas provisórias e temporais, aparições e desaparecimentos incompreensíveis, intervalos, rupturas, descontinuidades da pacífica ordem de seu mundo. Assim, ela passa de uma atividade especulativa a uma atividade fabuladora, introduzindo em sua vida "*des péripéties imaginaires qu'elle suivait avec passion*" (CS, p. 115)[152].

Léonie acaba assim por criar, mas a partir de um talento muito ruim, e será Françoise, portanto, o seu anjo da certeza. A serva dedicada é transformada, pela simples razão de estar ao alcance imediato e, quase em constante observação da velha senhora, no seu principal objeto de investigação, em sua ideia fixa e em sua vítima de especulação:

> Peu à peu son esprit n'eut plus d'autre occupation que de chercher à deviner ce qu'à chaque moment pouvait faire, et chercher à lui cacher Françoise. Elle remarquait les plus furtifs mouvements de physionomie de celle-ci, une contradiction dans ses paroles, un désir qu'elle semblait dissimuler. (CS, p. 116)[153]

No extrato supracitado pode-se perceber um dos princípios da futura relação de ciúmes que acontecerá entre o herói e Albertine: essa busca incessante para descobrir indícios para desmascarar, decifrar por menor que fosse o signo num divertimento cruel. Em *La Prisonnière* é ressaltada a estranha semelhança entre o herói e Léonie, a transmigração da velha tia no herói, como se ela encontrasse nele a sua sepultura. No entanto, essa semelhança

---

[151] "se por acaso minha tia via passar um cachorro que 'ela não conhecia', não cessava de pensar nisso e de consagrar a esse fato incompreensível seus talentos de indução e suas horas de liberdade". (Trad., p. 86)

[152] "peripécias imaginárias, que acompanhava apaixonadamente". (Trad. p. 155)

[153] "Pouco a pouco seu espírito não teve mais ocupações que adivinhar a cada momento, o que poderia estar fazendo Françoise e o que pretendia ocultar-lhe. Observava as mais furtivas expressões fisionômicas da outra, uma contradição em suas palavras, um desejo que ela parecia dissimular." (Trad. 156).

não é, nessa passagem, apresentada correlacionada à gênese do ciumento, mas relacionada à mania de permanecer no leito, e é justamente o enclausuramento no leito que faz surgir o fantasma de Léonie:

> Or, bien que chaque jour j'en trouvasse la cause dans un malaise particulier, ce qui me faisait si souvent rester couché, c'était un être, non pas Albertine, non pas un être que j'aimais, mais un être plus puissant sur moi qu'un être aimé, c'était, transmigrée en moi, despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, ou du moins de m'empêcher de vérifier s'ils étaient fondés ou non, c'était ma tante Léonie. (LP, p. 586)[154]

Vê-se um pesar ao final dessa frase: "*ou du moins de m'empêcher de vérifier si [mes soupçons] étaient fondés ou non*." Léonie, mesmo condenando o herói a permanecer no leito, não silencia as suspeitas do ciumento. Ela, contrariamente, traz à tona a desconfiança, alimentando-a ao impedir qualquer verificação referencial. O herói herda da velha dama, por meio do claustro voluntário comum aos dois, os talentos de indução, a mania especulativa, a paixão por querer tudo saber. No entanto, para atingir tal objetivo e concretizar os seus desejos, era preciso apenas se levantar, sair de seu mundo e verificar os fatos: assim se dissipariam as ilusões perturbadoras e poderia se alcançar uma certeza.

Léonie transmite dessa maneira o pensamento duvidoso, atento a cada minúcia de mudança, o aprofundamento voluntário na dúvida, o evitar imperativo de toda verdade possível e assim a criação de histórias, como todas as irrisórias e desafiadoras manobras para se captar a identidade de um ser e esgotar os seus segredos. O confinamento no quarto – âncora de dúvida, caverna de ilusões e aparições lunáticas – é enterrar-se num mundo imaginário, fabular.

Do caminho de Léonie temos então o quarto que se tornará o quarto do narrador, que

---

[154] "Ora, não obstante eu cada dia encontrar a causa disso numa indisposição particular que me fazia tão frequentemente ficar deitado, uma criatura (não Albertine, não uma criatura que eu amava), mas uma criatura com mais força sobre mim do que uma criatura amada, transmigrara para mim, despótica a ponde de fazer calar às vezes as minhas suspeitas ciumentas ou pelo menos de impedir que eu fosse verificar se eram fundadas ou não, era minha tia Léonie." (Trad., p. 92).

desde o prólogo da *Recherche*, é um lugar de infinitos ecos visuais e sonoros. Outro dispositivo de Léonie deixado no caminho do herói será o permanecer deitado e ver, incansavelmente se interrogando e sonhando sobre o mundo lá fora.

2.5.1 Léonie e sua "higiene neurastênica"

Após sua morte, Léonie reaparece, sob a forma de alusão, no discurso da mãe do narrador-herói. Em uma cena do *Côté de Guermantes*, o médico do Boulbon chamado ao leito da avó já doente convida a senhora para sair: "*Allez aux Champs Élysées, Madame, près du massif de lauriers qu'aime votre petit-fils. Le laurier vous sera salutaire*" (CG, p. 599)[155]. Mais adiante ele tenta convencê-la da eficácia terapêutica de alguns passeios. Ele assegura que ela sofre de uma "*albumine mentale*" (CG, p. 598) [156], uma espécie de manifestação de um fenômeno hipocondríaco. Assim, o narrador nos diz:

> Ma mère, par désir passionné d'être rassurée par l'ami de Bergotte, ajouta à l'appui de son dire qu'une cousine germaine de ma grand-mère, en proie à une affection nerveuse, était restée sept ans cloîtrée dans sa chambre à coucher de Combray, sans se lever qu'une fois ou deux par semaine. (CG, p. 600)[157].

E por uma terrível ironia do destino, será justamente o passeio aos Champs-Élysées, seguindo o conselho médico, que levará a avó à morte. Essa mesma avó que se opondo à tia Léonie, tinha a mania de sempre sair e incentivava o pequeno herói a tomar ar puro e passear. A morte da avó acaba por dar razão à teoria de vida de Léonie: seria melhor não ter saído, teria sido melhor continuar deitada. E essa razão continuará no caminho do herói, do futuro

---

[155] "Vá aos Campos Elísios, senhora, para perto do maciço de louros que tanto agrada a seu neto. O louro lhe será salutar." (Trad., p. 333)

[156] "albumina mental" (Trad., p. 332)

[157] "Minha mãe, no apaixonado desejo de ser tranquilizada pelo amigo de Bergotte, acrescentou, em apoio ao médico, que uma prima de minha avó, atacada de uma afecção nervosa, ficara sete anos no seu quarto de dormir em Combray, sem se levantar mais que uma ou duas vezes por semana." (Trad. p. 334)

escritor: será permanecendo deitado, opondo-se à higiene dissipada pela avó, que a obra se executará através de uma estranha higiene neurastênica, ou melhor, graças à anti-higiene já praticada por Léonie.

Essa higiene neurastênica era algo comum na família do escritor Marcel Proust. Em uma coleção intitulada "*Bibliothèque d'hygiène thérapeutique*", Adrien Proust, pai do autor da *Recherche*, dirigiu o reagrupamento de manuais de tratamentos práticos para diversos tipos de doenças. Nessa coleção, o pai de Proust juntamente com Gilbert Ballet, foi autor de *L'Hygiène du neurasthénique*, onde afirma: "*La neurasthénie est souvent la légitime mais regrettable rançon de l'inutilité, de la paresse, ou de la vanité*"[158]. E com um bom humor, provavelmente involuntário, ele completa : "*L'évocation des souvenirs est défectueuse parce qu'ils [les neurasthéniques] sont impuissants à soutenir l'effort d'attention nécessité par la recherche du souvenir*[159]" (1999).

Léonie e narrador, provavelmente não são dos melhores doentes, sempre indisciplinados e senhores do seu nariz, protestam com todas as suas forças contra uma medicina positivista. Tanto um quanto o outro recusam a humilhante representação do neurasténico como a figura de Adrien Proust compilou em seu quadro clínico e ainda mostram o caráter nefasto de toda "higiene" imposta.

Ademais, não sabemos a causa da morte de tia Léonie. A narrativa mantém a ambiguidade – nenhum relato de agonia, tampouco uma narrativa de suas últimas palavras ou a descrição de seu último suspiro, apenas essa rápida menção:

> "[...] car elle était enfin morte, faisant triompher à la fois ceux qui

---

[158] "A neurastenia é frequentemente o legítimo, mas lamentável regresso da inutilidade, da preguiça ou da vaidade."

[159] "A evocação das lembranças é defeituosa, pois eles [os neurastênicos] são incapazes de sustentar o esforço de atenção necessário para a busca da memória."

> prétendaient que son régime affaiblissant finirait par la tuer, et non moins les autres qui avaient toujours soutenu qu'elle souffrait d'une maladie non pas imaginaire mais organique, à l'évidence de laquelle les sceptiques seraient bien obligés de se rendre quand elle y aurait succombé […][160]. (CS, p. 151)

Mistério preservado: os hipocondríacos também acabam por sucumbir, morrem, talvez até de uma morte feliz, se é que ela existe. De qualquer forma, Léonie e, principalmente, seu herdeiro, o herói-narrador da *Recherche*, emblemam o que nos diz Deleuze em *Crítica e Clínica*, mais especificamente, no capítulo intitulado "A literatura e a vida". Nele, o filósofo define a literatura e sua escrita como um "empreendimento de saúde", no qual o escritor não permaneceria sempre em um perfeito estado de saúde, mas em

> [...] uma frágil saúde irresistível que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. (Deleuze, 1997, p. 14)

2.5.2 Léonie como um lírio d'água

Enfim, completando esse quadro irresistível dessa pouca saúde da heroína de Combray II, temos um texto, algumas páginas depois da rápida menção de sua morte, no qual ela reaparece repentinamente, metamorfoseada em um nenúfar, presa dentro do quadro de sua acídia:

> Bientôt le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau. Il y en a d'abord d'isolées comme tel nénufar à qui le courant au travers duquel il était placé d'une façon malheureuse laissait si peu de repos que, comme un bac actionné mécaniquement il n'abordait une rive que pour retourner à celle d'où il était venu, refaisant éternellement la double traversée. Poussé vers la

[160] "[...] pois ela afinal morrera, dando razão aos que sustentavam que seu regime debilitante acabaria por mata-la, e não menos razão aos que sempre haviam garantido que ela sofria de uma doença nada imaginária, mas orgânica, a cuja evidência os céticos se veriam obrigados a render-se quando ela sucumbisse [...]." (Trad., p. 197)

> rive, son pédoncule se dépliait, s'allongeait, filait, atteignait l'extrême limite de sa tension jusqu'au bord où le courant le reprenait, le vert cordage se repliait sur lui-même et ramenait la pauvre plante à ce qu'on peut d'autant mieux appeler son point de départ qu'elle n'y restait pas une seconde sans en repartir par une répétition de la même manœuvre. Je la retrouvais de promenade en promenade, toujours dans la même situation, faisant penser à certains neurasthéniques au nombre desquels mon grand-père comptait ma tante Léonie, qui nous offrent sans changement au cours des années de spectacle des habitudes bizarres qu'ils se croient chaque fois à la veille de secouer et qu'ils gardent toujours ; pris dans l'engrenage de leurs malaises et de leurs manies, les efforts dans lesquels ils se débattent inutilement pour en sortir ne font qu'assurer le fonctionnement et faire jouer le déclic de leur diététique étrange, inéluctable et funeste. (CS, p. 166-167)[161]

Os esforços do nenúfar neurastênico são em vão: ele se contorce, se agita, exibe movimentos sofisticados e extenuantes para continuar apenas imóvel e não acostar na margem desejada, retornando eternamente ao ponto de partida, sem trégua, sem descanso. Essa postura designa um padecimento, um *pathos* do pensamento: pensar e se mover – gestos e pensamentos tomados em direções opostas, animados por forças conflitantes, se neutralizam e reduzem esse ser condenado a viver eternamente numa postura infantil, ou seja, uma velha dama prisioneira de suas manias arcaicas.

Nessa prisão encontra-se o torpor da acídia. As inúteis acrobacias do nenúfar são reenviadas ao eterno ciclo das penitências retomadas e às argumentações vãs dos neurastênicos, que sempre regressam à sua "dieta funesta". Como se essa descrição da luta impossível do nenúfar contra a correnteza descrevesse a transposição vegetal de uma espécie de sintomatologia dos tormentos maníacos, tal qual aparecia nos contemporâneos de Proust:

---

[161] "Em breve o curso do Vivonne começava a obstruir-se de plantas aquáticas. Primeiro havia algumas isoladas, como aquele nenúfar ao qual a correnteza, em que desastradamente se atravessara, tão pouco repouso lhe consentia que, como um barco acionado mecanicamente, só abordava uma das margens para regressar à outra de onde viera, refazendo eternamente a dupla travessia. Impelido para a margem, seu pedúnculo se desenrolava, alongava-se, atingindo o extremo limite de sua tensão, até a riba onde a correnteza volvia a colhê-lo, e então a verde cordagem se enrolava sobre si mesma, e trazia de novo a pobre planta ao que com a maior razão se podia denominar seu ponto de partida, porquanto ela não se demorava ali um só segundo sem outra vez partir para mais uma repetição da mesma manobra. Eu tornava a encontrá-la de passeio em passeio, sempre na mesma situação, fazendo pensar em certos neurastênicos, em cujo número meu avô incluía a tia Léonie, que nos oferecem, sem mudança, no curso dos anos, o espetáculo dos hábitos esquisitos, de que cada vez eles se julgam prestes a libertar-se e que conservam sempre; colhidos na engrenagem de suas indisposições e manias, os esforços em que inutilmente se debatem para delas sair só servem para assegurar o funcionamento de sua dietética estranha, inelutável e funesta." (Trad., p. 215)

movimentos de pensamento devotados à repetição, sequências mórbidas, movimentos repetitivos e monótonos de ações e palavras. Assim, Pierre Janet, em 1909, descreve as obsessões tidas como manias mentais, manias da dúvida, da busca, da explicação que podem se misturar e se combinar formando "um estado de espírito bem curioso", que Janet qualifica como ruminação mental:

> C'est un singulier travail de la pensée qui accumule les associations d'idées, les interrogations, les questions, les recherches innombrables, de manière à former un inextricable dédale. Le travail est plus ou moins compliqué, suivant l'intelligence du sujet; mais qu'il tourne en cercle ou qu'il prenne des embranchements, il n'arrive jamais à une conclusion, il ne peut jamais « tirer la barre », et s'épuise dans un travail aussi interminable qu'inutile. (1939, p. 54)[162]

Associações, interrogações, questões, buscas numerosas são alguns dos obstáculos, dos entraves do curso "saudável" do pensamento e que podem resultar em inibições do mesmo, em uma impossibilidade que transforma o sujeito em um pensador paralisado, imóvel que de tanto remoer suas ideias em todos os sentidos, despenca numa paralisia intelectual. Esse é o suplício do nenúfar, esse imóvel em movimento, o mesmo de Léonie que *post mortem*, metamorfoseada em planta aquática, permanece ancorada e incapaz do mínimo movimento efetivo. E o curso da Vivonne, como o curso da vida, encontra-se obstruído, bloqueado.

Ainda assim, ao final do parágrafo testemunhamos uma nostalgia e a proposta inesperada, a apoteose gloriosa do nenúfar:

> Tel était ce nénuphar, pareil aussi à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante, et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à

[162] "É um trabalho singular do pensamento que acumula associações de ideias, interrogações, questões, inumeráveis buscas, de maneira a formar um labirinto inextricável. O trabalho é mais ou menos complexo, dependendo da inteligência do sujeito, mas ainda que ele gire em círculo ou que tome bifurcações, nunca chega a nenhuma conclusão, ele não pode jamais 'assumir o comando' e se esgota num trabalho tão interminável quanto inútil."

> grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents. (CS, p. 167)[163]

Esse lírio de água, capaz de ficar ali em repouso, ouve o que lhe é dito e parte, avança para a margem. Esse nenúfar ali deixado, abandonado, lançado a própria sorte, assemelha-se às árvores de Hudimesnil, também plantadas em resolução, em meio às páginas da *Recherche*. Delas, o narrador nos diz:

> Comme des ombres, ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner[164]. (JF II, p.78-79)

Essas árvores permanecem mudas e as questões que elas suscitam permanecem sem respostas. Somente, muito mais adiante, elas reaparecem sob forma de uma alusão desencantada em *Le Temps Retrouvé: "Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire* [...]" (TR, p. 433)[165]. Comentando esse extrato, Bataille reflete sobre essas reminiscências, a iluminação do tempo puro, e opõe a opacidade de uma prova sem desfecho:

> L'absence de satisfaction n'est-elle pas plus profonde que le sentiment de triomphe de la fin de l'œuvre ? […] Je crois même que l'absence dernière de satisfaction fut, plus qu'une satisfaction momentanée, ressort et raison d'être de l'œuvre[166]. (BATAILLE, 1973, p. 168)

Retomamos assim as práticas da espera permanente, já que a coreografia Léonie

---

[163] "Tal era aquele nenúfar, também semelhante a um desses infelizes cuja singular tortura, que se repete indefinidamente por toda a eternidade, provocava a curiosidade de Dante e cujas particularidades e causas ele desejaria ouvir mais longamente da boca do próprio supliciado, se Virgílio, afastando-se a largos passos, não o obrigasse a alcançá-lo depressa, como eu a meus pais." (Trad. p. 215-216).

[164] "E tal como sombras, pareciam pedir-me que as levasse comigo, que as devolvesse à vida. Em seus gestos singelos e fogosos percebia eu a impotente pena de um ser amado que perdeu o uso da palavra e vê que não poderá dizer-nos o que quer e que nós não saberemos adivinhá-lo." (Trad., p. 354)

[165] "'Árvores', pensei, 'não tendes mais nada a dizer-me' [...]."(Trad. p. 139)

[166] "A ausência de satisfação não é mais profunda que o sentimento de triunfo do final da obra? [...] Acredito mesmo que a ausência última de satisfação foi mais uma satisfação momentânea, impulso e razão de ser da obra."

também é um extraordinário suspense equilibrista, o suspense daquele que prefere a inanição. E essa estagnação torna-se a sua própria postura, obstinada e incorrigível. Léonie exibe um desejo de viver de forma insensata em sua pouca saúde, este desejo paradoxal de não querer nada, que recusa o modelo de escolha dos fins e da adaptação dos meios aos fins, que por si só dá a noção da vontade ao sentido habitual.

Por fim, a cama tia Léonie não é em nada um ninho aconchegante, e esse vai e vem não tem a candura de uma canção de ninar: não há uma regressão à aurora arcaica de um mundo antes de sua ruptura, sem um retorno nem permanência. Há um movimento incessante, mais semelhante a um quadro infantil como apontou Doubrovsky, sem intenção ou direção e sem proporcionar uma satisfação possível. Léonie, ou o herói-narrador transformado no romancista solitário de *Le Temps retrouvé*, são os heróis movidos por um pensamento que não age ou que age e transforma o mundo por sua inércia: nada mais que uma compulsão por retornar que pode se assemelhar a uma obsessão absurda; nada além do que a busca de uma ideia fixa, como uma estética que ainda não se conhece.

Essa estética do desconhecido, o domínio de um pensamento por demais trabalhado – o pensar demais, aos quatro ventos, reenviado ao nada – essa operação literária que não remete, nesse caso, a uma projeção imaginária, da criação de mundos, ou melhor, um entusiasmo de criação que permanece inseparável da ausência de satisfação, como fala Bataille, na verdade, será um processo de destruição que, por sua negatividade, criará algo absolutamente novo.

2.6 O memorialismo de Léonie

A capacidade de afastamento do mundo pela qual tia Léonie se coloca dentro da narrativa é fundamental. Em seu estado de prostração, perpetuamente acamada, na inanição de seu modo de vida, ela perde de alguma forma o contato com o empirismo do mundo externo na sua caverna, mas busca recriá-la verbalmente. Esse paradoxo de uma adesão absoluta às coisas, mas em uma distância que as faz existir apenas como objetos de comentário, parece definir o que o narrador proustiano elevará a condição de método. Léonie não é simplesmente a reclusa, a personagem anedótica de Combray, mas é também a observadora apaixonada, a memorialista da crônica de Combray.

Podemos partir de uma indicação espacial: de um lado do leito da velha dama se encontra a janela que se abre para a rua, de onde, segundo o narrador, ela "*lisait du matin au soir, pour se désennuyer, à la façon des princes persans, la chronique quotidienne mais immémoriale de Combray*[167]" (CS, p.51). Todos esses detalhes portam um sentido especial. Primeiramente, a janela que mantém a pequena cidade a uma distância segura, permitindo uma dramatização subjetiva das minúsculas peripécias da vida de Combray. A janela se constitui num ponto fixo de onde Léonie observa, com um olhar panorâmico, a agitação da cidade, no qual se combinam o atrativo de uma distância protetora e a volúpia de contemplar de longe as vicissitudes da vida do outro. Mas a janela é também aquela que permite, por meio de seu poder de enquadramento e de transparência, isolar um fragmento da realidade, constituí-lo, a partir de então, em um quadro legível e interpretável.

Nesse sentido, tem-se a analogia, em *Albertine Disparue*, entre a janela do hotel em Veneza, onde o herói vê sua mãe em luto por sua avó lendo à sua espera, e a janela do quarto

---

[167] "nela costuma ler da manhã à noite, por desfastio, à maneira dos príncipes persas, a crônica cotidiana mais imemorial de Combray". (Trad., p.79)

de Léonie: a ogiva iluminada da janela veneziana inscreve o olhar triste e emotivo da mãe, seu sorriso de amor velado pela tristeza, no baú de memórias do filho. Ele a converte em uma imagem alegórica de luto e de amor (AD, p. 203-204).

Comparada aos "príncipes persas" das *Mil e uma Noites*, Léonie encontra-se envolta em uma auréola desse maravilhoso quadro oriental em que ela se deleita com os sinais sobre os pratos rasos com os quais ela *"s'amusait à chaque repas à lire la légende [...]. Elle mettait ses lunettes, déchiffrait: Ali-Baba et les quarante voleurs, Aladin ou la Lampe merveilleuse, et disait en souriant: 'Très bien, très bien'"* (CS, p. 56)[168]. Mais a frente, dentro da narrativa, os bolos degustados com as moças de Balbec levarão o herói a rememorar esses pratos ornamentados por motivos das *Mil e Uma Noites*, em que essas vinhetas "se encrustavam multicolores" sobre o fundo da grisalha de Combray, "*comme dans la noire Église les vitraux aux mouvantes pierreries* (JF II, p. 257-258)[169]".

> La référence aux Contes arabes – dont le héros, à Balbec, compare les versions de Galland, du XVIIe siècle, et de Mardrus – n'est pas anodine : ce sont de fables racontés par Schéhérazade dans le silence de la nuit pour surseoir à un verdict de mort, pour assurer une survie par la continuité d'une mémoire. Ce sont surtout de vignettes "multicolores", c'est-à-dire l'appel vacillant et magique d'une promesse, celle d'un Art susceptible d'arracher à la condition présente[170]. (LAISNEY, 2006, p. 211)

Como um "príncipe persa", Léonie é o avatar feminino e envelhecido desse "*dormeur éveillé*" (Goujon, 2004, 629), cuja lenda ela lê sobre os seus pratos: cada peripécia, para ela, tem o valor de um talismã, contendo em si a esperança de uma libertação do tédio e da melancolia. Léonie poderia também ser lida estando no cruzamento dos dois grandes

---

[168] "[…] divertia-se, em cada refeição, a ler a legenda [...]. Punha os óculos e ia decifrando: *Ali Babá e os quarentas ladrões, Aladim e a lâmpada maravilhosa*, e dizia sorridente: 'Muito bem, muito bem'."

[169] "[...]como na escura igreja os vitrais de cambiantes pedrarias [...]". (Trad. p. 564)

[170] A referência aos contos arábes - com o herói em Balbec – compara a versões de Galland, do século XVII e de Mardrus – não é insignificante: são fábulas contadas por Sherazade no silêncio da noite para prorrogar um veredito de morte, assegurar uma sobrevida para a continuidade de uma memória. São, sobretudo, vinhetas "multicoloridas", ou seja, um chamado oscilante e mágico de uma promessa de uma arte susceptível de extrair a condição presente.

caminhos da *Recherche* que convergem na epifania do *Temps retrouvé*: o Caminho de Swann, o iniciador esteta, cujas "*visites avaient été les dernières qu'elle avait reçues*"; o Caminho de Guermantes que orienta os passeios de um herói que, errante na Paris noturna, se comparará mais adiante ao califa Haroun Al Raschid "*des ces Mille et Une Nuits que j'avais tant aimées*[171]" (TR, 388).

Em Léonie se coadunam implicitamente os dois grandes livros modelos para a *Recherche* - *As Mil e uma Noites* e as *Memórias* de Saint-Simon (GOUJON, 2004, p. 566) – dos quais Swann e Charlus são leitores apaixonados. Pode-se assim compreender que a referência ao mundo atemporal dos contos persas se alia dialeticamente a uma referência da crônica cotidiana de Combray. A essa existência que não varia em função do tempo se opõe a temporalidade da crônica e da bisbilhotice da eterna doente da *Recherche*. No entanto, ao descrever a relação de Léonie e sua fiel escudeira Françoise, o narrador sugere que a velha tia acamada é uma reencarnação provençal de Luis XIV e Saint-Simon – do monarca absoluto e do memorialista da crônica de Versailles. De fato, a espera do herói ainda criança para adentrar na câmara de reclusão de Léonie é a mesma de um sujeito admitido no espetáculo do despertar do Rei; Françoise, que perscruta apaixonadamente as reações de sua senhora, é como um cortesão sujeito aos caprichos do príncipe:

> Et ainsi [...] une vieille dame de province qui ne faisait qu'obéir sincèrement à d'irrésistibles manies et à une méchanceté née de l'oisiveté, voyait sans avoir jamais pensé à Louis XIV, les occupations les plus insignifiantes de sa journée, concernant son lever, son déjeuner, son repos, prendre par leur singularité despotique un peu de l'intérêt de ce que Saint-Simon appelait la « mécanique » de la vie à Versailles, et pouvait croire aussi que ses silences, une nuance de bonne humeur ou de hauteur dans sa physionomie, étaient de la part de Françoise l'objet d'un commentaire aussi passionné, aussi craintif que l'étaient le silence, la bonne humeur, la hauteur du Roi quand un courtisan, ou même les plus grands seigneurs, lui avaient remis une

[171] "daquelas Mil e uma noites que eu tanto amara" (Trad. p. 100)

supplique, au détour d'une allée, à Versailles[172]. (CS, p. 117)

Léonie, dessa forma, oferece aos seus visitantes, como Luís XIV em Versalhes, um espetáculo no leito, regido por um ritual de uma etiqueta rigorosa, a qual especifica dois traços distintos. O primeiro relaciona-se justamente com a extrema teatralização desse despotismo: ela queria, escreve o narrador, "*faire jouer ses pièces*[173]" (CS, p.116), atribuindo a Françoise e Eulalie verdadeiros "esquetes" "*pour la prochaine représentation*[174]" (CS, 116). Da mesma maneira, a ostentação tem uma consequência semiológica, na medida em que toda a manifestação dessa aparição – seja um movimento da fisionomia ou da fala – é imediatamente transformada em signo passível de interpretação. A esse conjunto de signos se liga o segundo traço – o prodigioso trabalho de indução ao qual se rende o misterioso e todo-poderoso monarca: uma rede de informações e fofocas converge nesse forno de controle que é o seu leito, local de um olhar muito ativo que tende desesperadamente à onipresença. Qualquer dado é objeto de interrogações, suposições infinitas; o detalhe finito se abre sobre o infinito metafísico das hipóteses.

O infinito dentre do finito, esta é a metafísica de tia Léonie a serviço da bisbilhotice. Além disso, Léonie dispõe de uma rede de informantes que colaboram em seu exercício de soberania: Françoise, Eulalie, Théodore, o Cura. Todas essas personagens participam dessa exuberância de "alimentos" que fomentam esse tecido memorial e esse espetáculo. Podemos perceber que a plenitude sensorial do quarto de Léonie não se separa de uma voracidade, uma

---

[172] "E assim […] uma velha dama de província que não fazia senão obedecer sinceramente a irresistíveis manias e a uma malevolência filha da ociosidade, via agora, sem jamais ter pensando em Luís XIV, as mais insignificantes ocupações de sua vida diária, concernentes a seu despertar, a seu almoço, a seu repouso, assumirem, por sua singularidade despótica, um pouco do interesse do que Saint-Simon denominava a "mecânica" da vida em Versalhes, e podia crer também que seus silêncios, uma nuança de bom humor ou de altivez em sua fisionomia, eram da parte de Françoise objeto de um comentário tão apaixonado, tão temeroso como o eram o silêncio, o bom humor, a altanaria do Rei quando um cortesão, ou até um grão-senhor, lhe havia posto em mãos um memorial, na volta de alguma alameda de Versalhes." (Trad., p. 157-158)

[173] "ver representadas suas peças". (Trad. p. 156)

[174] "na próxima representação". (Trad. p. 156)

gula de sentidos, de uma curiosidade infinita e insaciável.

No entanto, existem duas metáforas que traduzem essa experiência de um acúmulo de detalhes ou impressões sensíveis que o narrador saberá recolher, para fins criativos: as metáforas da tília e do reservatório. Evocando o rito da tisana (CS, p. 51), o narrador descreve as folhas dessecadas da tília como uma espécie de palimpsesto, de onde se decifra, sob os novos caracteres, aqueles mais antigos, ou seja, a profundidade do tempo. Sob um "*afresco apagado"* o narrador lê em seus talos entrelaçados os signos de uma vida diminuída e colorida de um "círio" fúnebre. Entre a tília envelhecida e Léonie não há somente uma correspondência entre o floral e o humano. A tília trazendo em si os signos do tempo acabará por florir dentro da infusão da velha dama, alegorizando assim o duplo movimento da escritura proustiana, ao mesmo tempo esse destruir para poder renascer por meio da arte.

A imagem do reservatório é mais rica ainda. Na passagem sobre os odores dos quartos de província, o narrador nota que elas são " *heureuses d'une paix qui n'apporte qu'un surcroît d'anxiété et de prosaïsme qui sert de grand réservoir de poésie à celui qui la traverse sans y avoir vécu*[175]" (CS, p. 49). Falando mais adiante de sua sede intermitente de uma mudança repentina, imperiosa e cruel, ele acrescenta:

> Sans doute, comme les forces de ma tante, taries à la moindre fatigue, ne lui revenaient que goutte au sein de son repos, le réservoir était trop long à remplir, et il se passait des mois avant qu'elle eût ce léger trop-plein que d'autres dérivent dans l'activité et dont elle était incapable de savoir et de décider comment user[176]. (CS, 114)

Esse grande "reservatório de poesia", essa imagem de um lento acúmulo de águas

---

[175] "[...]felizes de uma paz que só nos traz mais ansiedade e de um prosaísmo que é um grande reservatório de poesia para aquele que os atravessa sem ali ter vivido." (Trad., p. 77)

[176] "Sem dúvida, como as forças de minha tia, esgotadas à menor fadiga, só voltavam gota a gota ao seio de seu repouso, o reservatório era muito lento de encher, e passavam-se meses ante que ela alcançasse esse leve excedente que outros derivam para a atividade e que ela era incapaz de saber e de decidir-se como utilizar." (Trad., p. 154)

antes de seu escoamento súbito pode ser decifrado como a alegoria de um acúmulo de impressões sensoriais antes da difusão memorial da *Recherche*.

Mas o que acontece quando o "reservatório" de forças de tia Léonie atinge, nas palavras do narrador, um "*trop-plein [...] dont elle était incapable de savoir et de décider comment user*"? ("leve excedente [...] que ela era incapaz de saber e de decidir-se como utilizar). Esse "excedente" é consumido em uma sensibilidade perversa, ou seja, em seu sadismo. O par que ela forma com Françoise, na qual a hierarquia mestre-escravo se assemelha, à sua maneira, ao jogo das precedências, das prioridades sociais em Saint-Simon, torna-se então em uma relação da caça e caçador (CS, p. 116). Nesse sadismo latente, em que a crueldade parece abafada pela uniformidade dos ritos que a circundam, parece estar dentro do romance no mesmo nível com aquele que permeia os dois grandes ciclos amorosos da *Recherche* (Swann e Odette; o herói e Albertine). Essa analogia entre a tirania doméstica de Léonie e a tirania amorosa é sugerida pelo narrador de *La Prisionière*:

> Quand ma tante Octave apprenait par Eulalie que Françoise, sûre que sa maîtresse ne sortirait jamais plus, avait manigancé en secret quelque sortie que ma tante devait ignorer, celle-ci, la veille, faisait semblant de décider qu'elle essayerait le lendemain d'une promenade. À Françoise d'abord incrédule elle faisait non seulement préparer d'avance ses affaires, […] mais même commander la voiture, régler à un quart d'heure près les détails de la journée. Ce n'était que quand Françoise, convaincue ou du moins ébranlée, avait été forcée d'avouer à ma tante les projets qu'elle-même avait formés, que celle-ci renonçait publiquement aux siens pour ne pas, disait-elle, entraver ceux de Françoise. De même, pour qu'Albertine ne pût pas croire que j'exagérais et pour la faire aller le plus loin possible dans l'idée que nous nous quittions, tirant moi-même les déductions de ce que je venais d'avancer, je m'étais mis à anticiper le temps qui allait commencer le lendemain et qui durerait toujours, le temps où nous serions séparés, adressant à Albertine les mêmes recommandations que si nous n'allions pas nous réconcilier tout à l'heure[177]. (LP, p. 855)

[177] "Quando minha tia Léonie sabia por Eulalie que Françoise, certa de que a sua senhora nunca mais sairia de casa, tinha planejado em segredo alguma saída que minha tia devia ignorar, esta, na véspera, fingia decidir que tentaria no dia seguinte fazer um passeio. Ordenava ela a Françoise incrédula não somente preparar com antecedência as coisas, arejar as que estavam guardadas havia muito tempo, mas até encomendar o carro, determinar, com aproximações de quarto de hora, todos os pormenores do dia. Só quando Françoise convencida ou pelo menos abalada, se via forçada a confessar a minha tia os projetos que havia feito era que esta renunciava

A relação da senhora com sua serva é da ordem de uma submissão mútua. A coerção é metódica semelhante à utilizada pelo herói ciumento, aplicando-se a mesma ferramenta com a qual ele fere a sua cativa, e tendo como cenário o quarto, local em que se passam as encenações das saídas imaginárias, para Léonie, e as separações duradouras, para o amante de Albertine. A violência se mascara sob a simulação da autonomia, sob essas elaborações aparentemente separadas de qualquer interesse pessoal, cujo objetivo secreto é simplesmente extorquir da serva ou da amante os mesmos sinais de seu afeto. A doença de Léonie, à sua maneira, é uma imagem reflexiva da doença amorosa que, do fundo de seu leito, a velha dama persegue ou é perseguida, o herói fará com seus amores: o sonho de uma plena posse do outro. O mesmo também vale para as suas vítimas, prontas, por sua vez, para se tornarem algozes de algum outro: os papéis podem ser invertidos, como evidencia o caso de Françoise, sádica com o frango que ela despedaça com crueldade ou com a criada de cozinha a quem ela trata tão mal, na mesma proporção da docilidade que ela oferece a sua senhora.

De Léonie ao herói ciumento, o mal se internaliza até o momento do despertar de uma consciência reflexiva que servirá de via para um amadurecimento moral a fim de alcançar um conhecimento por meio da dor. Fato que fica evidenciado na analogia estabelecida em *Albertine Disparue* entre a aparência desejada por Léonie para convencer seu médico da "dura realidade" do mal que ela sofria e a engenhosidade nociva com a qual o ciumento se tortura:

> […] en me rappelant mes propres agitations chaque fois que j'avais remarqué une jeune fille qui me plaisait, quelquefois seulement quand j'avais entendu parler d'elle sans l'avoir vue […], je n'avais pour me torturer qu'à imaginer ce même voluptueux émoi chez Albertine, comme grâce à

---

publicamente aos seus para, dizia ela, não criar entrave aos de Françoise. Assim também, para que Albertine não pudesse pensar que eu estava exagerando e para fazê-la ir o mais longe possível na ideia de que íamos nos separar, tirando eu mesmo as deduções do que acabava de afirmar, pusera-me a antecipar o tempo que ia começar o dia seguinte e que deveria durar para sempre, o tempo em que haveríamos de estar separados, dirigindo Albertine as mesmas recomendações como se não fôssemos reconciliar daí a pouco". (Trad. p. 408-409)

> l'appareil dont, après la visite de certain praticien lequel s'était montré sceptique devant la réalité de son mal, ma tante Léonie avait souhaité l'invention, et qui permettrait de faire éprouver au médecin, pour qu'il se rendît mieux compte, toutes les souffrances de son malade[178]. (AD, p. 125-126)

Diferentemente de Léonie, o amante de Albertine estará sempre doente, mas converterá sua neurastenia em uma prática poética, seguindo o princípio de que os maiores livros são aqueles que vão mais profundamente naquilo que Beckett, ao se referir a Proust, chamou de "ciência da aflição" (2003, p.13). Essa ciência se principia na *Recherche* com o episódio do beijo vespertino da mãe. Na ocasião de sua morte, ao Léonie instituir o herói como herdeiro "*de presque toute sa fortune liquide*" (JFI, p. 445), a velha dama lhe oferecesse o caminho de uma dupla experiência: a revelação do corpo do outro em seu poder e prazer; a ociosidade necessária à criação artística.

[178] "Lembrando minha própria agitação toda vez que reparava numa jovem do meu agrado, às vezes somente por ouvir falar nela sem a ter visto, minha preocupação de enfeitar-me, de valorizar-me, e ainda meu suor frio, eu não carecia, para me torturar, senão de conceber essa mesma voluptuosa emoção em Albertine, como, depois da visita de um médico que se tinha mostrado cético com relação à realidade de sua dor, minha tia Léonie desejara a invenção de um aparelho que permitiria fazer com que o médico sentisse todo o sofrimento de seu paciente." (Trad., p. 83)

CAPÍTULO 3: DE CARCEREIRO A ENCARCERADO: A HISTÓRIA DE UMA TRANSMIGRAÇÃO

DENTRO DA PROGRESSIVA CAMINHADA do herói pela *Recherche*, *La Prisionière* marca uma desaceleração, quase uma pausa. Não há mais a energia e a força das conquistas amorosas, nem a questão da iniciação mundana se mostra mais tão latente. O quadro narrativo se reduz aos caprichos sentimentais do herói por Albertine.

Em Paris, vivendo com sua amada, ela se torna o centro das ocupações, preocupações e ciúme patológico do herói. Cada um dos gestos da jovem é interrogado, suas palavras são motivos de desconfiança e grande investigação. Nessa convivência na qual ocorrem constantes questionamentos, impera a minúcia e o tempo é desacelerado.

Transformado agora em detetive, a essa altura da narrativa, ele faz referência a um passado que outrora já fora rememorado, multiplicando assim as suas referências internas. A narrativa se ancora, portanto, em um terreno conhecido, com muitos episódios revisitados à luz de novos pontos de vistas.

As mentiras e as meias-verdades são sua tortura cotidiana. As revelações de *Sodome et Gomorrhe* alimentam suas dúvidas. Nos tortuosos labirintos do amor por Albertine, em sua desconfiança sobre suas possíveis relações homossexuais, um turbilhão de emoções toma conta do herói: o amor é reduzido a sofrimento, incertezas e, por vezes, ainda que paradoxalmente, a indiferença, para tentar garantir a posse sobre o outro. Ambivalente, esse

turbilhão de angústias se torna em uma fonte inesgotável de medos e questionamentos.

Desse modo, fragilizado pelo amor e o ciúme, mergulhado em um curso egocêntrico e introspectivo, o herói se descobre prisioneiro de sua cativa: seu ciúme e medo o detêm preso a ela, enquanto sonha em poder partir para Veneza. Seus sentimentos são as correntes e os instrumentos de sua tortura. E, assim, preso e torturado, completando seu quadro funesto, ele se descobre, repentinamente, tomado por um outro ser: "*[...] c'était un être, non pas Albertine, non pas un être que j'aimais, mais un être plus puissant sur moi qu'un être aimé, c'était, transmigrée en moi [...] ma tante Léonie*[179]" *(LP, p. 586).* A velha dama maníaca de Combray retorna, e será mais um dos obstáculos que herói deverá vencer para realizar a sua iniciação artística e permanecer vivo.

Qual relação poderia ser estabelecida entre o amplo projeto proustiano da composição de *Recherche* e uma personagem tão secundária como tia Léonie? A análise que me propus realizar tentou demonstrar como ela ocupa uma posição estratégica e quase central no processo de iniciação artística do herói, pois aparece na narrativa como um espelho, ainda que paródico, mas bem real, do narrador-personagem proustiano.

Esse papel secundário e ao mesmo tempo tão vital é sugerido pelo narrador em um excerto de *La Prisonnière*. Nele, esse herói-narrador estabelece uma analogia entre seu estado de repouso e clausura de um amante infeliz em seu quarto parisiense, onde tem cativo Albertine ou é dela cativo, e a clausura de sua tia Léonie, em Combray.

> Ma tante Léonie, toute confite en dévotion et avec qui j'aurais bien juré que je n'avais pas un seul point commun, moi si passionné de plaisirs, tout différent en apparence de cette maniaque, qui n'en avait jamais connu aucun et disait son chapelet toute la journée, moi qui souffrais de ne pouvoir réaliser une existence littéraire, alors qu'elle avait été la seule personne de la famille qui n'eût pu encore comprendre que lire c'était autre chose que de

[179] "[...] uma criatura (não Albertine, não uma criatura que eu amava), mas uma criatura com mais força sobre mim do que uma criatura amada, transmigrara para mim, [...]era minha tia Léonie." (Trad., p. 92).

> passer le temps et "s'amuser", ce qui rendait, même au temps pascal, la lecture permise le dimanche, où toute occupation sérieuse est défendue, afin qu'il soit uniquement sanctifié par la prière. Or, bien que chaque jour j'en trouvasse la cause dans un malaise particulier, ce qui me faisait si souvent rester couché, c'était un être, non pas Albertine, non pas un être que j'aimais, mais un être plus puissant sur moi qu'un être aimé, c'était, transmigré en moi, despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, ou du moins d'aller vérifier s'ils étaient fondés ou non, c'était ma tante Léonie. C'était assez que je ressemblasse avec exagération à mon père jusqu'à ne pas me contenter de consulter comme lui le baromètre, mais à devenir moi-même un baromètre vivant, c'était assez que je me laissasse commander par ma tante Léonie pour rester à observer le temps, mais de ma chambre ou même de mon lit […][180]. (LP, p. 586)

A imobilidade do amante de Albertine repetia, à sua maneira, o quadro de isolamento voluntário e obstinado de tia Léonie que gradualmente se fixa em sua casa, depois em seu quarto e por fim em sua cama. Esta analogia é paradoxal, em verdade, dupla: a velha dama é ao mesmo tempo uma devota ascética, desenrolando as horas do dia no ritmo de seu rosário, e um ser totalmente desprovido de instinto literário, já que a leitura aos seus olhos não passa de um ato pueril (CS, p. 99); enquanto que o herói está dividido entre sua paixão pelos prazeres do mundo e a dor de sua incapacidade de criar.

Já em um segundo paradoxo, o herói descobre nesse ser, cercado por muros e limitado, um poder sobre ele e até mesmo um despotismo, como se tivesse ocorrido nele uma identificação regressiva, mas fecunda, com aquela "maníaca" de Combray. A passagem acima transcrita termina com a menção do duplo legado ao herói deixado por seu pai e sua tia:

---

[180] "Minha tia Léonie, toda entregue à beatice e com quem eu juraria não ter um só ponto em comum, eu tão apaixonado por prazeres, completamente diverso na aparência daquela maníaca que nunca conhecera nenhum e rezava o terço o dia inteiro, eu que sofria por não poder realizar uma existência literária ao passo que ela havia sido a única pessoa da família que não tinha ainda podido compreender que ler era outra coisa do que passar o tempo a 'se divertir', o que tornava, mesmo na Páscoa, permitida a leitura no domingo, em que toda ocupação séria é proibida, a fim de ele ser unicamente santificado pela oração. Ora, não obstante eu cada dia encontrar a causa disso numa indisposição particular que me fazia tão frequentemente ficar deitado, uma criatura (não Albertine, não uma criatura que eu amava), mas uma criatura com mais força sobre mim do que uma criatura amada, transmigrara para mim, despótica a ponto de fazer calar às vezes as minhas suspeitas ciumentas ou pelo menos de impedir que eu fosse verificar se eram fundadas ou não, era minha tia Léonie. Não bastava que eu me parecesse exageradamente com meu pai a ponto de não me contentar de consultar como ele o barômetro, mas de me tornar eu próprio um barômetro vivo, não bastava que eu me deixasse regular por minha tia Léonie para ficar observando o tempo do meu quarto ou mesmo da minha cama [...]. (Trad. p. 91-92)

consultar o barômetro e observar o tempo. Contudo, o que os seus antepassados viveram em um mundo de um ritual irrisório, o herói da *Recherche* o eleva a um nível metafísico. A mania doméstica se agrega ao herói até transformá-la numa forma de estar no mundo e eleger o quarto e a cama como a morada de uma intensa atividade espiritual. O que se vê ao longo dessa passagem é de alguma forma a história de uma "transmigração": o passado transmigrado no corpo do carcereiro de Albertine, a alma de Léonie o impulsionava para esses locais de clausura, onde a composição literária seria possível.

3.1 Retrato do artista como um velho recluso

A partir dessa analogia, faz-se necessário retornar às páginas que abrem a segunda parte da Combray em *Du côté de chez Swann*. A evocação do quarto de tia Léonie é a sequência do episódio da Madeleine, deste modo, a primeira experiência feita pelo herói de uma impressão de gozo, de ventura susceptível ao acaso. Um pequeno biscoito lhe permitiu evocar um edifício imenso de lembranças. Nesse enigma do afeto que invade o momento no qual o herói leva aos seus lábios um gole de chá misturado com migalhas desse biscoito, ele se lembra do ritual de domingo de manhã em Combray quando sua tia lhe oferecia um pedaço de Madeleine amolecido em uma infusão de tília. (CS, p. 44-47)

Esse ritmo binário do tempo – que fez com que essa realidade se apropriasse na *Recherche*, apenas como um jogo de relações entre uma sensação presente e uma sensação do passado – encontra o seu equivalente espacial na mesma dualidade dos dois cômodos ocupados pela velha dama reclusa. Os dois quartos habitados por Léonie têm uma relação de contiguidade metonímica. O primeiro deles é o local de espera da criança, uma antecâmara do

qual flui até ela uma plenitude sensorial (CS, 48-49). Lugar de uma superabundância de odores, esse quarto faz a mediação da transição do que há fora para dentro, do externo para o interno, do pomar ao armário, da realidade natural a uma realidade armazenada, pronto para se fazer um alimento requintado, como a geleia, doce como o "pão quente".

> […] et le feu cuisant comme une pâte les appétissantes odeurs dont l'air de la chambre était tout grumeleux et qu'avait déjà fait travailler et « lever » la fraîcheur humide et ensoleillée du matin, il les feuilletait, les dorait, les godait, les boursouflait, en faisant un invisible et palpable gâteau provincial, un immense « chausson » où, à peine goûtés les aromes plus croustillants, plus fins, plus réputés, mais plus secs aussi du placard, de la commode, du papier à ramages, je revenais toujours avec une convoitise inavouée m'engluer dans l'odeur médiane, poisseuse, fade, indigeste et fruitée du couvre-lit à fleurs. (CS, p. 49-50) [181]

Essa imagem de uma geleia condensante, de um bolo que se "levanta", como se estivesse sob o efeito de um ímpeto interior, de um quarto que se tornou um forno central de um calor, não significa apenas uma relação com um mundo infinitamente sensual. Ele, no entanto, funciona também como uma metáfora de uma maturação interna cujo quarto do narrador se fará, bem mais adiante, o forno definitivo. A criança, que vem se enviscar com gula nesse crisol de odores, se tornará no final do *Temps Retrouvé* nesse narrador em que toda a esperança estará em converter o envisgamento das insípidas ilusões da vida em uma obra de arte redentora.

Mas esse lugar saturado de odores é também um lugar saturado de "silêncio", e sobre esse fundo de silêncio se engrena a abundância maníaca das conversações fúteis de Léonie:

> Elle ne parlait jamais qu'assez bas parce qu'elle croyait avoir dans la tête

[181] "[...] e o fogo, que cozinhava como se fosse uma massa os apetitosos cheiros de que se achava coalhado o ar do quarto e que já tinham sido trabalhados e 'levantados' pela frescura úmida e ensolarada da manhã, folhava-os, dourava-os, enrugava-os, tufava-os, fazendo deles um invisível e palpável bolo provinciano, uma imensa torta, na qual, depois de ligeiramente saboreados os aromas mais estalantes, mais finos, mais respeitáveis, mas também mais secos, do armário, da cômoda, do papel de remagem, eu voltava sempre, com inconfessada cobiça, a enviscar-me no odor medíocre, pegajoso, insípido, indigesto e acentuado da colcha de flores." (Trad. p. 77)

> quelque chose de cassé et de flottant qu'elle eût déplacé en parlant trop fort, mais elle ne restait jamais longtemps, même seule, sans dire quelque chose, parce qu'elle croyait que c'était salutaire pour sa gorge et qu'en empêchant le sang de s'y arrêter, cela rendrait moins fréquents les étouffements et les angoisses dont elle souffrait; puis, dans l'inertie absolue où elle vivait, elle prêtait à ses moindres sensations une importance extraordinaire; elle les douait d'une motilité qui lui rendait difficile de les garder pour elle, et à défaut de confident à qui les communiquer, elle se les annonçait à elle-même, en un perpétuel monologue qui était sa seule forme d'activité. (CS, p. 50)[182].

O que poderia ser chamado de paradoxo de Léonie consiste em reunir a "inércia absoluta" com uma hiperestesia às mínimas sensações. Ao sedentarismo doentio e à sua acídia, ela responde de uma maneira totalmente proporcional, com uma grande agudeza de suas faculdades de vigília. No entanto, essa escuta do corpo se verbaliza: suas sensações, "*elle se les annonçait à elle-même, en un perpétuel monologue*[183]" (CS, p. 50).

A palavra é vista como terapêutica para o perigo de uma sufocação, de um engasgamento. É difícil não ver nessa escuta do corpo, traduzida em solilóquio, a expressão caricatural de uma dialética que, em Proust, une a doença ao que ele chama em *Sodome et Gomorrhe*, de "*cette expérience de soi-même qui est la seule vraie* (SG, 312)[184]". Dessa maneira, a experiência da realidade interior é apresentada tal como o pensamento a informa e a recria pela linguagem. Essa retomada do espaço interior é, contudo, incessantemente trazida pelo herói ao longo da obra como algo que não pode ser alcançado pelo viés da inteligência, mas por meio de uma atenção flutuante, aquém do pensamento conceitual. Sendo assim, também se fará necessário tecer relações entre as impressões sensíveis. Essa atenção "flutuante", talvez eu ouse muito em dizer, é em germe um sintoma risível do qual sofre a

---

[182] "Sempre falava muito baixo, porque supunha ter dentro da cabeça alguma coisa de quebrado e flutuante, que ela poderia deslocar se falasse muito alto, mas nunca permanecia muito tempo, mesmo sozinha, sem dizer alguma coisa, porque julgava que isso era bom para a garganta e, impedindo que o sangue ali parasse, tornaria menos frequentes as sufocações e angústias de que sofria; e depois, na inércia absoluta em que vivia, emprestava às suas mínimas sensações uma importância extraordinária; dotava-as de tal motilidade que lhe era difícil guarda-las para si e, na falta de confidente a quem comunica-las, anunciava-as a si mesma, em um perpétuo monólogo que era sua única forma de atividade." (Trad. p. 77-78)

[183] "anunciava-as a si mesma, em um perpétuo monólogo [...]." (Trad. p. 78)

[184] "essa experiência de si mesmo que é a única verdadeira".

velha cativa, ansiosa por não mover e deslocar essa "alguma coisa de quebrado e flutuante" que ela tinha dentro da cabeça (CS, p. 50). Pode-se, então, ler em "perpétuo monólogo" o anúncio paródico, até mesmo infantil, do que será a monodia proustiana, ao mesmo tempo contínua, homogênea e dialógica, integrando em seu tecido uma pluralidade de vozes e linguagens que dá a esse livro um amplo coro, sem precedentes.

Nesse caminho do herói, há uma terceira característica de Léonie: a manutenção de seu ritual íntimo, sob o signo de uma aliança entre a medicina e a religião. De um lado de sua cama, o narrador detalha uma mesa que acumulava as funções,

> […] à la fois de l'officine et du maître-autel, où, au-dessous d'une statuette de la Vierge et d'une bouteille de Vichy-Célestins, on trouvait des livres de messe et des ordonnances de médicaments, tout ce qu'il fallait pour suivre de son lit les offices et son régime, pour ne manquer l'heure ni de la pepsine, ni des Vêpres[185]. (CS, p. 51)

Dividida entre a insipidez de um regime a base de água mineral, de pepsina (uma substância bioquímica) e da tília, e os signos de uma religião sem um colorido (livros de missa, Vésperas da capela de Saint-Hilaire, doadora de pequenas madeleines que se comportavam como as hóstias dominicais) Léonie encarna, ainda que de forma cômica e diminutiva, o que será o escritor proustiano, debruçado sobre o ofício da palavra e na ânsia de um remédio para a vida. A religião da arte será para ele sua medicina suprema. Sobre o livro a ser escrito, ele diz que seu construtor

> […] devrait préparer son livre, minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans

---

[185]"[...] que acumulava as funções de botica e altar-mor, e onde, junto a imagem da Virgem e uma garrafa de Vichy-Célestins, encontravam-se livros de missa e receitas médicas, tudo o que era preciso para seguir da cama os ofícios religiosos e o regime, para não perder nem a hora da pepsina nem a das Vésperas." (Trad. p. 79)

> d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art. [186](TR, p. 609-610)

Essa arte permitiu ao herói transcender a realidade, meio pelo qual, segundo o narrador, "*nous pouvons sortir de nous*"[187] (TR, 474). Ela será enfrentada como uma religião e uma filosofia. Àquele que a ela se dedica deverá lhe elucidar sobre o mundo e os mistérios da criação. A função da arte, para esse herói transformado em narrador, será de refletir os infortúnios e angústias do homem, ao mesmo tempo em que lhe revela o caminho a seguir para redescobrir a essência das coisas e o verdadeiro sentido da existência:

> 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 réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre[188]. (TR, 475)

De tal modo, o homem se realizará por meio de suas obras de arte, poderá se purificar por meio dela. Por essa razão remarcamos que o narrador proustiano assimila a arte como uma religião. A arte é, por vezes, percebida por ele como um deus, impiedoso e magnânimo.

O herói não negligenciará a arte em detrimento de sua própria vida. Vemos uma similitude entre o oficio da arte, o fazer literário, e o sacerdócio, pois a vocação exigiu desse herói uma total dedicação para que a obra pudesse se realizar. Ele tem a pretensão de realizar uma obra plena. Se no tempo da indolência, como nos diz o narrador, o ofício fora

---

[186] "[...] Precisaria prepará-lo minuciosamente, com constantes reagrupamentos de forças, como em vista de uma ofensiva, suportá-lo como uma fadiga, aceitá-lo como uma norma, construí-lo como uma igreja, segui-lo como um regime, vencê-lo como um obstáculo, conquistá-lo como uma amizade, superalimentá-lo como uma criança, criá-lo como um mundo, sem desprezar os mistérios que provavelmente só se explicam em outros mundos, e cujo pressentimento é o que mais nos comove na vida e na arte." (Trad., p. 279)

[187] "nós podemos sair de nós mesmos". (Trad., p. 172)

[188] "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." (Trad., p. 172)

negligenciado, quando finalmente decidir assumir seu ofício, sua verdadeira vocação pela escrita, somente a ela será capaz de se dedicar. Tamanha e tão abrangente será sua dedicação que, como sangue que se plasma nas páginas de um livro, suas palavras marcarão esse pesado fardo carregado:

> L'organisation de ma mémoire, de mes préoccupations, était liée à mon œuvre, peut-être parce que, tandis que les lettres reçues étaient oubliées l'instant d'après, l'idée de mon œuvre était toujours dans ma tête, toujours la même, en perpétuel devenir. Mais elle aussi m'était devenue importune. Elle était pour moi comme un fils dont la mère mourante doit encore s'imposer la fatigue de s'occuper sans cesse, entre les piqûres et les ventouses. Elle l'aime peut-être encore, mais ne le sait plus que par le devoir excédant qu'elle a de s'occuper de lui.[189] (TR, p. 619)

De forma significante, "uma estátua da Virgem" confina as prescrições médicas: essa prosaica estátua enreda, sobre um modo provençal e tolo, toda a atmosfera Mariana da narrativa. As duas experiências musicais do herói (a escuta da sonata de Vinteuil em *Un amour de Swann* e de seu séptuor em *La Prisionnière)* são vividas como uma verdadeira Anunciação. O que o herói busca obscuramente é recuperar, redescobrir essa fé nas letras tão falada em *Le Temps retrouvé*, fé que lhe será restituída na biblioteca de Guermantes. Assim, essa fé ingênua e limitada de Léonie será vista, por assim dizer, transfigurada, em um movimento de fé na literatura. Afinal, para o narrador proustiano: *"La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquente pleinement vécue, c'est la littérature*[190]*"* (TR, p. 474)

Reveladora também será a precisão temporal relativa às visitas do pequeno herói a

---

[189] "A organização da memória, das preocupações ligava-me à obra, talvez porque, enquanto eram logo esquecidas as cartas recebidas, a ideia desta não me saía da cabeça, sempre a mesma, em perpétuo vir-a-ser. Mas também ela se me tornara importuna. Era para mim como um filho, do qual a mãe moribunda precisa cuidar incessantemente, apesar da fadiga, nos intervalos das injeções e das ventosas. Talvez ainda o ame, mas só sente o amor pelo pesado dever que lhe incumbe de preocupar-se com ele." (Trad., p. 287)

[190] "A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida, é a literatura." (Trad., p. 172)

Léonie "*par ces premiers matins encore froids de la semaine de Pâques*[191]" (CS, p. 49), como se sua entrada na alcova da velha tia acamada anunciasse, ao limiar da obra, as "Páscoas" artísticas de *Le Temps retrouvé:* essa libertação (ao modo judaico) e ressureição (à maneira cristã). Entre a Anunciação e as Páscoas, esse será o percurso temporal do romance, discretamente citado, passando pela estátua da Virgem e pela temporada de retornos pascoais a Combray. Tais índices são metonímicos e designam por contiguidade o lugar e o tempo do livro; convidam ao deslocamento do prosaico ao mítico, da realidade provençal à realidade interior.

O quarto da reclusa mantém, entretanto, uma relação dialética com a eminência ocular do campanário de Saint-Hilaire, cuja altura, substituída em *Albertine Disparue* pelo valor da epifania do campanário de Saint-Marc de Veneza, é a medida da profundidade da memória na qual se enraíza o projeto da *Recherche*[192]. O quarto de Léonie é assim esse local retirado onde se recria verbalmente o mundo sensível, em um gesto de diferença, de distância, em que se oferece uma encarnação ao mesmo tempo original, caricatural e provincializada.

---

[191] "[...] principalmente naquelas manhãs, ainda frias da semana da Páscoa." (Trad. p. 77)

[192] Ver mais sobre esse assunto em Fraisse, L. L'œuvre cathédrale. In: *Proust et l'architecture médiévale*. Paris: José Corti, 1990. p. 165-188.

3.2 Vencendo Léonie

A sobrevivência dessa tia no herói da *Recherche* tem, no entanto, consequências funestas sobre aquele que buscava a sua verdadeira vocação na vida, pois se transformar na velha maníaca de Combray não significa somente continuar as ações dessa defunta: foi também e, sobretudo, tomar para si tudo aquilo que ela representava. Sendo assim essa transmigração, essa herança da velha maníaca deverá ser rompida, mesmo sem ser jamais apagada, a mesma deverá ser ressignificada a fim de que o herói, emancipado de seus ancestrais, possa finalmente encontrar e seguir o seu próprio caminho.

3.2.1 Uma hereditariedade maldita

As origens do evolucionismo são longínquas. Desde a Antiguidade, filósofos gregos e romanos já abordavam ideias que continham elementos evolucionistas. Na Idade Moderna, David Hume e Erasmus Darwin, avô de Darwin, também apresentaram discussões que consolidariam mais tarde o pensamento evolucionista. Além de Darwin, diversos pensadores contribuíram para a consolidação da teoria evolucionista, como por exemplo, Jean-Batiste Lamarck, que consolidou o pensamento evolucionista em oposição ao fixismo (CURI, 2009)[193].

[193] Com a realização de um evento em 1858 e a publicação do livro de Darwin em 1859, a discussão em torno do tema tornou-se tão relevante que as discussões dessas ideias ganharam corpo e acontecem até a atualidade. Darwin não respondeu a todas as dúvidas das ideias acerca do evolucionismo, o que levou a uma polêmica sem fim para o futuro. Posteriormente, o evolucionismo foi incrementado com o pensamento de outros autores, resultando na Teoria Sintética da Evolução ou Neodarwinismo, que conjugou o evolucionismo darwiniano, a genética mendeliana e os adventos das ideias sobre Ecologia. No início do século XX, já estava evidenciado que a genética mendeliana e o evolucionismo eram capazes de dar uma explicação biológica para a vida. A Teoria Sintética da Evolução não se deve a um desejo pessoal de conciliação das teorias, mas a consolidação de ambas as teorias se deve ao fato de que elas têm uma coerência teórica e a comprovação empírica que elas permitem. A descoberta do DNA como material genético e sua estrutura em meados do século XX evidenciaram físico-quimicamente a hereditariedade genética, incluindo a biologia evolutiva como campo integrante das Ciências Biológicas (CURI, 2009).

O evolucionismo darwiniano teve impacto direto nas ciências humanas. Embora o século XIX tenha proporcionado o surgimento do materialismo, as filosofias que predominavam politicamente eram o liberalismo, o hegelianismo e o marxismo. Estas duas últimas correntes destoavam da teoria darwinista em relação ao pensamento teleológico, uma vez que Darwin introduziu uma explicação da história natural que independia de ingerências externas e forças internas predestinadas, o que contrariava o pensamento filosófico e religioso de sua época[194].

Os impactos da teoria darwinista foram muito sentidos no campo filosófico. Diversos autores do século XIX e XX, tais como Nietzche, Thomas Khun e Michel Foucault, buscaram desenvolver as suas teorias de fundamentação histórica livres do pensamento teleológico, com variados graus de assimilação do fim das teorias de "filosofias da História" (CURI, 2009).

Grosso modo, a hereditariedade fundamentada na linha evolucionista seria a transmissão, em uma espécie viva ou em uma linha celular, de características de uma geração para a seguinte. Os mecanismos de hereditariedade estão no cerne da teoria da evolução, pois permitem a acumulação de variações ao longo das gerações que levaram ao surgimento de novas espécies. De maneira geral, associa-se a hereditariedade aos genes, tal qual foram como foram descobertos por Gregor Mendel, contudo outros mecanismos denominados não-mendelianos e epigenéticos também podem estar envolvidos na transmissão de traços biológicos[195].

Em relação às espécies animais, incluindo os seres humanos, a hereditariedade pode

---

[194] O marxismo e hegelianismo acreditavam na existência de um rumo, uma direção e um sentido para todas as mudanças sociais. Se de um lado Darwin não constatou tal direcionamento do mundo, por outro lado concluiu que a diversidade biológica existente deriva da luta diária e incessante pela sobrevivência (CURI, 2009).

[195] A teoria darwinista pressupõe a existência de uma variabilidade entre indivíduos, sendo que o mais apto tem maior probabilidade de sobreviver e deixar descendentes. Esses indivíduos herdam características que lhes conferem alguma vantagem, o que é conhecido como seleção natural. Esse processo não é restrito somente a um único indivíduo, onde as mudanças podem se acumular ao longo de gerações, levando a diferenças cada vez maiores sem qualquer limite de mudança, o que pode gerar novas espécies, gêneros etc. (CASTAÑEDA, 1994).

envolver a transmissão de traços físicos, mas também comportamentais, embora estes também possam ser adquiridos mediante a aprendizagem ou a imitação. A herança de características adquiridas foi objeto de muitas controvérsias na história do pensamento evolutivo, especialmente na sua aplicação ao homem e nas tentativas de eugenia.

Proust também se interessou pelo tema da hereditariedade. As teorias de Darwin, Mendel e Ribot não lhe eram desconhecidas, como apontou Mein (1971), Henrot (2004) e Yoshida (1987) em seus artigos sob essa temática na obra proustiana. Na *Recherche*, ele faz menção ao conceito de "seleção natural", quando narra sobre a maneira de falar de Albertine (CG, p. 651). Para a duquesa de Guermantes as teorias de Darwin são conceitos familiares (CG, p. 807). A imagem da polinização das plantas, descrita pelo naturalista britânico, é retomada pelo narrador nas páginas de *Le temps retrouvé* (TR, p. 360). Contudo, Proust também se interessou não somente pelos aspectos biológicos da hereditariedade, mas por outras vertentes, como a psicológica e moral. De acordo com Henrot, "*ce qui fascine et inspire Proust dans l'hérédité, c'est son double versant biologique et psychologique*[196]" (2004, p. 469).

Dentro de seu principal romance, a hereditariedade biológica é tratada de forma quase que mórbida: "*Nos existences sont en réalité, par l'hérédité, aussi pleines de chiffres cabalistiques, de sorts jetés, que s'il y avait vraiment des sorcières*[197]" (CG, p. 866). Contudo, será o determinismo, no que se refere às leis psicológicas e à natureza humana, que melhor formulará a hereditariedade dentro da *Recherche*.

Há muito tempo a hereditariedade psicológica deixou de ser marginal e tornou-se

---

[196] "O que fascina e inspira Proust na hereditariedade é a sua dupla vertente biológica e psicológica".

[197] "Na verdade, as nossas existências são, por hereditariedade, tão cheias de cifras cabalísticas, de malefícios, como se verdadeiramente houvesse feiticeiras." (Trad., p. 630)

matéria de estudo, desde que Ribot, em 1873, defendeu sua tese sobre o assunto[198]. Em seu tratado ele tenta determinar em quem medida a hereditariedade afeta as características intelectuais, afetivas e morais, chegando à conclusão de que, em relação à vida mental, ela é uma regra e não uma exceção.

Quando se refere à transmissão de competências mais gerais, a hereditariedade admite algumas exceções em relação às faculdades perceptivas, à imaginação, à aptidão para as ciências e às artes etc. A hereditariedade tem um local importante na reflexão do narrador proustiano e sua natureza essencial é muitas vezes acompanhada de uma tonalidade sombria e pessimista[199]. Um dos aspectos mais confusos dessa hereditariedade psicológica é, provavelmente, como ela neutraliza o tempo fazendo-nos reviver na fase adulta as mesmas situações vividas quando crianças com os nossos pais. Assim, o herói vai se percebendo cada vez mais semelhante com os seus pais: primeiramente, como o seu pai, ele se torna um "barômetro vivo"; por vezes, fala com Albertine como sua mãe lhe falava quando criança em Combray ou como sua avó lhe tratava quando menino; depois vê em si transmigrada sua tia Léonie, passando a estar frequentemente deitado, isolado (LP, p. 586). De modo que se nossas atitudes, se as situações que vivemos são "criações originais", é somente na medida em que as mesmas se apresentam como combinações novas de elementos antigos:

> Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale (LP, p. 587)[200].

---

[198] Ver mais sobre o assunto em RIBOT, Théodule. *L'hérédité*: étude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences. Paris: Librairie Philosophique de Ladrange, 1873.

[199] Ver, por exemplo, os seguintes casos: Mme de Stermaria (JFII, p. 48); Robert de Saint-Loup (JF II, p. 96); Charles Swann (CG, p. 866); Gilberte Swann e os convidados da princesa de Guermantes (TR, p. 529).

[200] "Quando passamos de uma certa idade, a alma da criança que fomos e a alma dos mortos de quem saímos vêm jogar-nos às mãos cheias as suas riquezas e os seus maus fados, pretendendo cooperar nos novos

E o narrador conclui como um eco da tese de Ribot: "*Même mentalement, nous dépendons des lois naturelles beaucoup plus que nous ne croyons*" (JF, p. 246)[201]; por esse motivo, a justaposição de uma "moça" e de seus pais funciona como um atalho temporal que permite perceber, por meio da hereditariedade e de caracteres atávicos, o que ela será umas três décadas depois (JF, p. 245).

Mas as implicações dessa hereditariedade psicológica vão muito além de uma explicação de semelhanças entre as sucessivas gerações de uma mesma família, pois a hereditariedade amplifica o capital inconsciente latente em cada um de nós, como nos diz o narrador da *Recherche*: "*notre esprit possède d'avance comme certain cryptogame, comme telle graminée les particularités que nous croyons choisir*[202]" (JF, p. 246). Consequentemente, a liberdade que julgamos desfrutar é apenas uma ilusão. A cada momento de nossa vida, nossas escolhas são predeterminadas por características ocultas existentes em nosso espírito, as quais herdamos de nossos pais. O narrador recorrendo à comparação com as plantas criptogâmicas, pensa talvez implicitamente em escolhas sexuais – ou seguindo uma terminologia mais moderna, em orientação sexual, pois essas plantas são aquelas que apresentam os seus órgãos sexuais escondidos, de forma diminuta ou microscópica. Proust desenvolverá essa temática mais adiante, apoiando-se provavelmente sobre os fenômenos que Ribot chama de "*hérédité croisée*[203]". As personagens definidas, por antonomásia, como sendo os Charlus – o barão ou o sobrinho de Mme. Cottard, por exemplo – deixam

---

sentimentos que experimentamos e nos quais, apagando-lhes a antiga efígie, os refundimos numa criação original."(Trad., p. 92).

[201] "Mesmo mentalmente, dependemos das leis naturais muito mais do que pensamos [...]". (Trad., p. 549)

[202] "[...] e nosso espírito possui de antemão, como este criptógamo ou aquela gramínea, as particularidades que julgamos escolher." (Trad., p. 549).

[203] Trata-se de casos muito comuns, onde a hereditariedade vai de um sexo ao sexo contrário. Ribot mostrou que essa situação poderia afetar a hereditariedade fisiológica tanto quanto a hereditariedade psicológica. Ele dá muito exemplos disso em sua obra L'Hérétiité psychologique, op. Cit., p. 186-187. Ribot, no entanto, não vai como Proust ligar os casos de hereditariedade cruzada com a homossexualidade.

transparecer em suas atitudes essa "hereditariedade inconsciente" que vinha ao narrador-herói de sua mãe ou de sua tia (SG, p. 299). O herói também descobre em si uma hereditariedade inesperada com tia Léonie, com quem tem um parentesco extremamente distante[204], quando ele descobre que outrora a velha dama tinha utilizado com Françoise o mesmo tipo de manobras manipuladoras que ele adotava com Albertine (LP, p. 855).

3.2.2 Profanando para se emancipar e vencer

Em Proust a semelhança parece se tornar um chamado à continuação da vida de um defunto em seu parente, em seu descendente. Da mesma maneira que os heróis desejam honrar a memória querida sua família, eles também não podem deixar de buscar a emancipação desses seres. Uma forma de se emancipar, de se libertar será a profanação da imagem dessas entidades familiares. Proust vai apresentar na *Recherche* algumas variações sobre o tema da profanação: será o caso da sagrada Cruz de Guerra, símbolo de patriotismo, que Saint-Loup perde no bordel de Jupien. Mas o que mais chama a atenção dentro da narrativa, nesse contexto, é a sequência de filhos profanadores que estilhaça, tortura e destrói a imagem de seus seres queridos. Antonie de Compagnon resume bem esse fato:

> Toutes les mères sont profanées; tous les fils sont des profanateurs. La volupté paraît encore indissolublement liée au mal, au mal fait en tout cas à la mère sinon à l'Autre, et sa présence m'est révélée si je me retire du désir : dans un miroir, dans un rêve. Toute jouissance injurie la mère[205]. (COMPAGNON, 1989, p.165)

---

[204] Tia Léonie é a filha da prima do avô do herói, sendo assim ela é prima de segundo grau do avô, de terceiro grau do pai, de quarto grau do herói, sendo assim, tinha em comum o mesmo tetravô ou tetravó. Se fosse levado em conto a lei brasileira (Código Civil, arts. 1594 e 1595), seria considerada sua parente colateral em seu último grau – o quarto, sendo cada grau contado "a partir do número de intermediários entre o ancestral comum".

[205] "Todas as mães são profanadas; todos os filhos são profanadores. A volúpia parece intimamente ligada ao mal, ao mal feito sempre à mãe, não a outro. E sua presença me é revelada, se retiro-me do desejo: em um espelho, em um sonho. Todo gozo insulta a mãe."

A Srta. Vinteuil coloca a fotografia de seu pai em contiguidade com seus jogos e entretenimentos sexuais. O narrador põe os móveis de família em uma casa de tolerância. Profanar é sempre fazer esse parente funcionar como um objeto parcial, ou seja, compartimentá-lo, fazê-lo ver um espetáculo contíguo e até mesmo fazê-lo atuar nele sem que o ser profanado possa interrompê-lo, censurá-lo: pelo contrário, o parente não poderá escapar e se juntará ao espetáculo.

O tema é constante dentro da obra. Gilberte, a filha de Swann, mantém uma relação turva com a imagem de seu pai morto. Sua maior infração contra essa figura paterna será deixar ser apagada a memória de Swann. O prestigioso Charles Swann acaba por ser incapaz de transferir sua situação mundana à sua filha por causa de seu casamento com Odette de Crécy. Ele, sobretudo, coloca "*pour après sa mort un craintif et anxieux espoir de survivance dans sa fille*[206]" (AD, p. 171). No entanto, suas esperanças serão traídas, pois, quando Gilberte conseguir enfim adentrar no meio dos Guermantes, ela será apresentada com o nome de Mlle de Forcheville – nome de seu padrasto, o novo marido de Odette, um homem em nada delicado, o oposto de Swann. Quando o herói a reencontra, após muitos anos, nota que o nome Swann tornou-se um tabu, que as pessoas se habituaram não mais nomeá-lo e Gilberte, que deveria contribuir para a manutenção da memória de seu pai, contrariamente, preferiu "*hâter et consommer l'œuvre de la mort et de l'oubli*[207]" (AD, p. 172).

Gilberte não somente deixa de mencionar o nome de seu pai como também recusa a sua própria paternidade de várias maneiras: ela chama seu padrasto de "meu pai" e inventa histórias sobre a sua origem. O herói constata que ela nega o óbvio e escolhe simplesmente ignorar o fato de que muitos sabem que é filha de Swann, ignorando assim, a própria

---

[206] "Depositando assim na filha, para depois da sua morte, uma tímida e ansiosa esperança de sobreviver[…]" (Trad. p. 164)

[207] "[…] era justamente quem iria apressar e consumar a ação da morte e do esquecimento." (Trad., p 165)

profanação que impõem ao seu pai. Por muito tempo ela permanece em seu teatro sem ser confrontada, consciente de sua falta, mas preferindo se enganar. Somente muitas páginas depois, Gilberte confessará o pesar que sente por essa falta: "*Et, voyez-vous, ce n'est même pas ces caprices d'enfant que je me reproche le plus*" [...][208] (AD, p. 272).

O barão de Charlus também é inserido nesse conjunto de filhos profanadores que permeiam a *Recherche*. Quando essa personagem é introduzida no romance, o herói se encontra em sua primeira visita a Balbec. Ele descobre na figura do barão um homem difícil de apreender devido às múltiplas facetas contraditórias que Charlus apresenta em diferentes momentos: ele pode ser em um dado instante um homem compassivo e, de repente, se mostrar frio, brusco, quase rude; o barão é cordial e cortês, mas também vulgar em algumas ocasiões. O mistério de sua personalidade começa a se desvelar para o herói no início de *Sodoma e Gomorra*, quando ele surpreende Charlus em uma relação homossexual com Jupien. Nesse momento, o narrador-herói compreende o dualismo do barão: vê nesse homem um invertido em quem habita um eu feminino que ele esconde do mundo e que determina na figura de Charlus comportamentos contraditórios, aparentemente incompatíveis entre si. Alguns anos mais tarde, como *voyeur*, o herói espiará o barão em um hotel malvisto, um bordel para homossexuais: nesse local o barão se infligirá prazerosos suplícios físicos, exigindo dos funcionários desse estabelecimento que acorrentassem seus pés e mãos ao leito e o acoitassem.

O barão profanará a imagem de sua mãe e a fará cúmplice de seus jogos sexuais. Em *Sodoma e Gomorra*, quando o barão entra no salão dos Verdurin ostenta em si as expressões faciais e os gestos de sua mãe ou de uma avó desconhecida para o herói. A semelhança, a incorporação é tão forte, que o texto diz:

> [...] On aurait cru voir s'avancer Mme de Marsantes, tant ressortait à ce

[208] "E, veja você, nem sequer esse capricho de infância é o que mais censuro a mim mesma." (Trad., p 256).

> moment la femme qu'une erreur de la nature avait mise dans le corps de M. de Charlus. […] (au moment où il entrait chez les Verdurin) toute courtoisie d'un grand seigneur, ce corps [...] déploya, au point que le baron eût mérité l'épithète de *ladylike*, toutes les séductions d'une grande dame[209]. (SG, p.300)

O barão profana a sua mãe, esta que vive dentro dele, tornando-a cúmplice de sua busca por prazeres homossexuais. Embora nesse momento o herói ainda não tivesse testemunhado a cena em que Charlus se deixa chicotear, deduz-se que, na narrativa, quando ele é atado ao leito e martirizado em um ritual de sadomasoquismo, ele inflige esses mesmos suplícios à sua própria mãe. O masoquismo torna-se uma forma de sadismo, de profanação contra a figura materna.

Outro caso emblemático de profanação dentro da *Recherche*, provavelmente o mais cruel, será quando Mlle Vinteuil coloca o retrato de seu pai como testemunha se seus jogos sexuais:

> Au moment où elle se voulait si différente de son père, ce qu'elle me rappelait c'était les façons de penser, de dire, du vieux professeur de piano. Bien plus que sa photographie, ce qu'elle profanait […] c'était la ressemblance de son visage, les yeux bleus de sa mère à lui qu'il lui avait transmis comme un bijou de famille […].[210] (CS, p. 162)

Com a profanação da figura paterna, a jovem atinge mais uma geração, a avó paterna, torturando-os com o seu ato obsceno e pecaminoso e fazendo-os participar, como testemunhas e cúmplices, de sua libertinagem.

A crueldade não para. No entanto, a maior das ofensas que M. Vinteuil experimentará será a profanação póstuma de sua memória. O ato é exposto em seus detalhes pelo narrador

---

[209] "Acreditar-se-ia ver avançar a Sra. de Marsantes, de tanto que, naquele momento, ressaltava a mulher que um erro da natureza colocara no corpo do Sr. de Charlus. [...] (no momento em que ele entrava na casa dos Verdurin) toda a cortesia de um grão-senhor, esse corpo [...] desenrolou, a ponto de que o barão merecera o epíteto de *lady-like*, todas as seduções de uma grande dama."

[210] "No próprio momento em que desejava ser tão diferente do pai, o que ela me fazia lembrar eram as maneiras de pensar e de dizer do velho professor de piano. O que profanava […] era, muito mais que a fotografia do pai, aquela parecença que havia entre os dois, aqueles olhos azuis da mãe de Vinteuil, que os transmitira à filha como uma joia de família […]." (Trad., p. 209-210)

que, pouco tempo após a morte do músico, surpreende uma cena de sexo entre a srta. Vinteuil e sua amante. Sabendo o quanto o pai sofreu por sua filha, o comportamento da jovem parece até mais cruel: ele teve que renunciar a sua consagração como músico e se render a simples transcrição de pedaços de música para poder cuidar dela e ainda enterrar sua esperança de obter uma situação respeitável por causa dos costumes sáficos da jovem. Assistindo a essa cena, o pai certamente sofreria. No prelúdio da relação sexual com sua amiga, srta. Vinteuil incita a moça a insultar e a cuspir no retrato de seu pai, e ela acaba também por adotar o mesmo papel:

> […] elle sauta sur les genoux de son amie, et lui tendit chastement son front à baiser comme elle aurait pu faire si elle avait été sa fille, sentant avec délices qu'elles allaient ainsi toutes deux au bout de la cruauté en ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité[211]. (CS, p. 161)

O narrador também toma parte nesse conjunto de filhos cruéis que passam pela *Recherche*, desses profanadores de seus parentes. Desde o início do romance, o herói ainda criança, se mostra sensível a atroz inquietude a qual submete sua mãe em seu drama do deitar, ainda que seja uma crueldade inocente e infantil. Nessa famosa cena, o herói é atormentado pelo fato de não poder dar um beijo de boa noite em sua mãe, em razão da presença de um convidado (CS, p. 23). Durante muitas páginas, testemunhamos sua incomensurável tristeza, ao mesmo tempo em que ele tenta de alguma maneira construir um estratagema para que sua mãe abandone os convidados e venha lhe ver. A cena termina com a vitória agridoce do herói: sua mãe, após um embate com o pai, aceita consolá-lo passando a noite no quarto dele, lendo um livro para acalmar o sofrimento da criança.

Assim, desde o início essa relação é complexa: a criança, inteiramente dependente do amor de sua mãe, vê-se no ápice do desespero quando essa última se ausenta, mas goza de

---

[211] "[…] saltou para os joelhos da amiga e ofereceu-lhe castamente a fronte a beijar como o poderia fazer se fosse sua filha, sentindo com delícia que ambas alcançavam assim o limite da crueldade, roubando ao sr. Vinteuil, até no túmulo, sua paternidade." (Trad., p. 208)

uma felicidade incomparável quando ela consente em lhe dar toda a ternura maternal. A mãe, no entanto, é torturada entre o seu desejo de satisfazer o capricho de seu filho e, portanto, liberar todo o seu afeto, e a crença de que muitas demonstrações de afeto poderiam enfraquecer ainda mais a natureza excessivamente sensível da criança. É uma cena infantil, inocente, mas que impõe uma dor cruel da criança sob sua mãe. Na sequência, o narrador apresenta o seu dilema que, feliz por obter o que desejava, sente-se culpado e sofre por ter logrado o que tanto teria à custa do sofrimento de sua mãe, que termina como uma vítima resignada, sofrendo em silêncio por amor ao filho (CS, p. 38).

Entretanto, a grande infração contra os seres de seu clã familiar, cometida pelo herói será, como as outras supracitadas, a profanação do parente maculando sua descendência com uma sexualidade perversa. Esse é o caso da doação, feita pelo narrador, dos móveis herdados de tia Léonie a um bordel:

> Je cessai du reste d'aller dans cette maison parce que désireux de témoigner mes bons sentiments à la femme qui la tenait et avait besoin de meubles, je lui en donnai quelques-uns – notamment un grand canapé – que j'avais hérités de ma tante Léonie[212]. (JF, p. 567)

Muitos críticos leem esse excerto como sendo um espelho do destino dado aos móveis da casa da mãe de Proust, que teriam tido um destino semelhante, dado pelo próprio autor, colocando ele assim também como um profanador de seus pais. No entanto, essa versão tem suas controvérsias: Painter, em sua biografia sobre autor, se ancora no testemunho de Maurice Sachs que, por sua vez, também se embasa na confidência de Albert Le Cuziat (PAINTER, 1992, vol. 1 p. 233; vol. 2, p. 328-331), sem que haja nessas confidências e relatos nenhum dado documental dessa doação. Há também algumas explicações sobre o fato no livro de Céleste Albaret, *Monsieur Proust* (1973, p. 245-241), no qual esses depoimentos

[212] "Aliás, deixei de ir àquela casa, porque, desejoso de demonstrar meus bons sentimentos à mulher que a dirigia e que tinha necessidade de móveis, dei-lhe alguns, notadamente um grande sofá – que havia herdado de minha tia Léonie." (Trad., p. 191-192)

são tidos como frágeis e inconsistentes. Já Tadié, em sua biografia de Proust (1996, p. 215), apresenta esses rumores como improváveis, justamente por não haver em nenhum deles alguma referência concreta sobre a doação desses móveis a uma casa de prostituição (casa de homens). Quer sejam verdadeiras ou não essas confissões, não há como julgar Proust como um profanador, semelhante aos heróis de seu romance. De acordo com o narrador da *Recherche*, o romance seria para o seu escritor uma espécie de catarse. Ao responder em *La Prisionière*, o questionamento de Albertine sobre Dostoiévski ter assassinado alguém, ele fala o seguinte:

> Je ne crois pas, mas petite Albertine, je connais mal sa vie. […] Et ce n'était même peut-être pas la peine qu'il fût criminel. Je ne suis pas romancier, il est possible que les créateurs soient tentés par certaines formes de vie qu'ils n'ont pas personnellement éprouvées. Si je viens avec vous à Versailles comme nous avons convenu, je vous montrerai le portrait de l'honnête homme par excellence, du meilleur des maris […] qui a écrit le plus effroyablement pervers de livres […][213]. (LP, p. 881)

Sendo assim, não me deterei em relacionar o texto com os fatos apontados na biografia do autor, mas apresentá-los dentro do contexto ficcional, tal como é apresentado no romance.

A questão dessa profanação foi estudada por Julia Kristeva como sendo uma profanação direta à figura da mãe do herói da *Recherche*, pois a crítica acredita que Léonie seja a figura materna ideal a ser profanada, ainda que essa seja pertencente da linhagem paterna e não da materna, pois ela era filha de uma prima do avô paterno do herói (CS, p. 48). Trazida da linhagem paterna, dos seres cruéis e não amáveis como os da linhagem materna, a profanação dessa velha dama promovida à extensão, à substituta materna servira para

[213] "Não creio, minha Albertine, conheço mal a vida dele. [...] E talvez não valesse mesmo a pena que fosse criminoso. Eu não sou romancista; é possível que os criadores sejam tentados por certas formas de vida que não experimentaram pessoalmente. Se formos juntos a Versalhes, conforme combinamos, mostrar-lhe-ei o retrato do homem de bem por excelência, do melhor dos maridos [...] que escreveu o mais horrorosamente depravado dos livros [...]." (Trad., p. 439)

preservar a doce e querida figura da mãe do sadismo e absolveria, assim, o herói de toda culpa pela profanação dessa doce mulher. Desprovida de uma áurea sacra, essa personagem cômica e de segunda linha, de acordo com Kristeva, "*tante Léonie suggère une version dérisoire de l'image maternelle que le narrateur n'aura aucun mal à désacraliser*[214]" (Kristeva, 1994, p. 32).

No entanto, podemos também ler esse texto como um ato, considerado mesmo pelo narrador como a violação de uma morta ("*J'aurais fait violer une morte que je n'aurais pas souffert davantage*[215]"(JF, p. 568)) para dela se emancipar, se descolar de sua figura e vencê-la. A profanação será um primeiro passo, como uma lei que percorre a *Recherche*, fazendo os filhos se emancipar de seus pais por meio do ato maculador. Seria necessário destruir essa imagem, fazendo-a passar por uma grande tortura, tornando-a cúmplice de sua transgressão, presa a esse ato, pois sua imagem morta está em posse desse herói profanador. A imagem de Léonie presa em martírio dentro de um bordel e a espera de um livramento encontra-se, dessa maneira, capturada e cativa com todos os seus hábitos, virtudes e maldição, da mesma maneira que uma parte dessa parenta morta sobrevive em espírito dentro do corpo do seu descendente. E esse cativeiro de sua imagem e seus elementos seria uma maneira pela qual o seu herdeiro poderia vencê-la.

> Mais dès que je les retrouvai dans la maison où ces femmes se servaient d'eux, toutes les vertus qu'on respirait dans la chambre de ma tante à Combray m'apparurent, suppliciées par le contact cruel auquel je les avais livrées sans défense ! J'aurais fait violer une morte que je n'aurais pas souffert davantage. Je ne retournai plus chez l'entremetteuse, car ils me semblaient vivre et me supplier, comme ces objets en apparence inanimés d'un conte persan, dans lesquels sont enfermées des âmes qui subissent un martyre et implorent leur délivrance[216]. (JF, p. 568)

---

[214] "tia Léonie sugere uma versão burlesca da imagem maternal que o narrador não terá mal algum em profanar".

[215] "Não sofreria mais se tivesse feito violar uma morta". (Trad., p. 192)

[216] "Mas logo que tornei a vê-los na casa onde aquelas mulheres se serviam deles, todas as virtudes que se respiravam no quarto de minha tia em Combray se me afiguraram supliciadas ao cruel contato a que as entregara

Nos móveis herdados de sua tia, assim como nele mesmo, o narrador imagina a alma dessa tia. O filho, o sobrinho, na *Recherche*, tem em si uma parte de seu parente que ele pode martirizar com suas ações, profanando-o após sua morte. A imagem viva desse ser no interior daquele que o submete a essa inclusão forçada em sua sexualidade, deste parente martirizado, é a condição do prazer com o qual o herói satisfaz o seu violento desejo de libertação. Esse ato de macular um parente, no caso de Léonie, também se dará enquanto ela está viva, na passagem em que o herói macula a imagem sagrada do quarto dessa velha reclusa, ao descobrir os prazeres sexuais, pela primeira vez, sobre o sofá da velha dama:

> D'ailleurs, comme notre mémoire ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet où l'ordre des parties est renversé, je me rappelai seulement beaucoup plus tard que c'était sur ce même canapé que, bien des années auparavant j'avais connu pour la première fois les plaisirs de l'amour avec une de mes petites cousines avec qui je ne savais où me mettre et qui m'avait donné le conseil assez dangereux de profiter d'une heure où ma tante Léonie était levée[217]. (JF, p. 568)

Ele continuará, com uma metodologia profana, a macular todos os bens herdados dessa tia. Ainda no âmbito do mundo amoroso, para impressionar a família de Gilberte, o herói vende a prataria de Léonie para enviar flores à Mme. Swann, sua mãe:

> Toute une autre partie des meubles et surtout une magnifique argenterie ancienne de ma tante Léonie, je les vendis, malgré l'avis contraire de mes parents, pour pouvoir disposer de plus argent et envoyer plus de fleurs à Mme. Swann […][218]. (JF, p. 568)

---

sem defesa! Não sofreria mais se tivesse feito violar uma morta. Não voltei à casa da medianeira, pois eles me pareciam viver e suplicar-me, como esses objetos aparentemente inanimados de um conto persa onde estão encerradas almas que sofrem um martírio e imploram libertação." (Trad., p. 192)

[217] "Aliás, como a nossa memória não nos apresenta habitualmente as recordações na ordem cronológica, mas como um reflexo onde está alterada a ordem das partes, só muito mais tarde foi que me lembrei que sobre aquele mesmo sofá é que eu havia conhecido há anos pela primeira vez os prazeres do amor, com uma de minhas priminhas com quem não sabia onde ir meter-me e que me deu o conselho bastante perigoso de nos aproveitarmos de uma hora em que minha tia Léonie já estava levantada." (Trad., p. 192)

[218] "Muitos outros móveis, bem como uma magnífica prataria antiga de minha tia Léonie, eu os vendi, apesar da opinião contrária de meus pais, para dispor de mais dinheiro e enviar mais flores à sra. Swann [...]." (Trad., p. 192)

Um antigo vaso chinês é por ele vendido para manter os mimos oferecidos à Gilberte (JF, p. 612-613) e o dinheiro foi destinado para aquisição *"des chevaux, une automobile, des toilettes pour Albertine*[219]" (LP, p. 884). Todavia, nada funcionou: o herói ao longo do romance vai ver em si transmigrado a alma dessa tia, essa maníaca, com a qual ele jurava não ter nenhum traço em comum (LP, p. 586). Esse ser que, de acordo com Cabanis, "*plus que Swann, peut-être, que Bergotte, que Charlus [apparaît comme] la préfiguration du narrateur*[220]" (1987, p.164) : um modelo a ser vencido pelo herói em seu seio familiar.

O que inicialmente aparece como resultado infeliz dessa hereditariedade torna-se precursor de uma vocação: o "eu" que escreve, será um recluso, um renunciante. O ato de escrever como forma de compor outra realidade, tornará duradouro o "gozo" provocado pelo sabor da infusão (episódio da "petite madeleine") que, nas palavras do narrador, "*avait fait entrer dans ma chambre la chambre de ma tante Léonie, et, à sa suite, tout Combray*[221]" (TR, p. 454). Assim sendo, Léonie será vencida pelo herói por meio da arte, por meio da literatura.

3.2.3 A vitória da arte

O herói ao longo do romance, diferentemente de sua tia, vai sair de seu quarto, de sua interioridade e ver o mundo, adentrará os salões, viajará, se dará a passeios, se entregará ao amor, mas vai concluir ao final de sua jornada, rumo à descoberta da verdadeira vocação, que a verdadeira vida não estava em sair, não estava nesse universo dos prazeres mundanos.

No entanto, aquela curiosidade herdada da velha dama juntamente com sua acídia,

---

[219] "[...] cavalos, um automóvel, vestidos para Albertine". (trad. p. 443)

[220] "mais que Swann, talvez, que Bergotte e Charlus [aparece como] a prefiguração do narrador."

[221] "fizera entrar em meu quarto, o quarto de minha tia Léonie e, em seguida, toda Combray".

sua doença e o gosto por descobrir aquilo que é aparentemente inútil, o levará em sua busca, assim como Léonie, a descobrir nos pequenos detalhes algo muito maior: nos cachorros, nos desconhecidos que passam sob a janela, ele se debruçará a fim de descobrir a alma humana. Essa doença nervosa da velha dama, sua anti-higiene mental, que para a velha se transformou em sua morte, o narrador, ao vencer pela arte essa maldição dentro dele, transformá-la-á em obra, tornando-se assim o narrador de vidas, como nas palavras de Cabanis: *"dévotion et maladie pour la vielle dame [...], maladie et œuvre à mener à son terme pour [...] le narrateur*[222]" (1987, p.164).

O herói transformado em narrador soube, através dos anos, utilizar a herança espiritual deixada pelo caminho de Léonie na construção do caminho de sua vocação, compreendendo a maior lição deixada pela velha dama de Combray – seria preciso suprimir o mundo e a vida, para um bom uso dessa doença, da acídia, do enclausuramento, em favor da arte redentora.

Como artista, ele foi capaz de metamorfosear essa infeliz herança e, mediante a uma excelente capacidade imaginativa-criadora, criou um novo universo; esse mundo recriado pela arte, que, entretanto, na medida em que supera seu próprio criador, passa a ter existência como um mundo novo criado e, por muitas vezes, recriado, não mais somente para o indivíduo criador, mas para o mundo. Mediante a renúncia daquilo que se ama, foi possível adquirir a capacidade de refazê-lo (TR, p. 472).

[222] "devoção e doença para a velha dama [...], doença e obra, a ser concluída com êxito, para o narrador."

UM SONHO TERRÍVEL OU UMA CONCLUSÃO

A HISTÓRIA AQUI CONTADA da transmigração de Léonie no herói do romance, que narra a descoberta da vocação desse último, foi uma tentativa de consolidar o poder de significação de Léonie como um das personagens que mediam o caminho do herói em seu percurso rumo à criação. A insignificância de seu modo de vida, paradoxalmente assegura o talento. Sua insônia fictícia lhe permitiu estar presente sobre todas as frontes: sobre o mundo das sensações que a coloca em uma relação infinitamente sensual; uma adesão absoluta as coisas, mas com um distanciamento que as transforma em objeto de um comentário infinito; sobre a realidade social da qual ela faz uma análise minuciosa e arquiva, como memorialista apaixonada, até as menores peripécias do cotidiano; sobre a realidade do corpo, em uma escuta a qual ela dedica todas as suas faculdades.

Essa doente imaginária reina em uma Versalhes em miniatura que ocupa a dimensão de seu quarto. Esse local de sua debilidade se transforma no centro de seu poder. Vimos também como nessa personagem se tornam dialéticos os livros antagônicos das *Mil e uma Noites* e as *Memórias* de Saint-Simon, como as imagens da tília e do reservatório encerram em si um poder de figuração da obra por vir quase infinito, como sua doença imaginária – que é também uma doença da imaginação – metaforiza a nosografia amorosa em que Proust descreve os tormentos da vida.

O que permite mensurar tal figura é uma aparente necessidade que o romancista tem

de espargir em seu livro imagens reflexivas parciais, de criar um texto no qual se revive incessantemente a cada momento sua própria história por meio de reflexões. Léonie é o retrato de artista, como "idiota de família", assim como Françoise que encarna o passado antigo da França, o campo e sua língua, o talento para a cozinha; enfim, ela é o retrato do artista como um ingênuo. Figura reflexiva e paródica do escritor, Léonie elege seu quarto como lugar imaginário e esse quarto se transformará para o narrador no equivalente espacial de sua interioridade. Essa câmara interiorizada e escura recolhe e filtra as imagens do mundo. E o que se proliferará pelas paredes do que ele chama de seu "berço", seu ninho, ou ainda, sua caverna, são os quadros moventes com as imagens da vida. Com o narrador, o quarto será o local fixo da introspecção.

Como não rememorar a frase premonitória em *Les Plaisirs et les Jours*:

> Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tint enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours je dus rester aussi dans l'arche. Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fît nuit sur la terre[223]. (Pl. et J., 1971, p. 7)

Mais tarde, após a mensagem de paz trazida pela pomba, ela simplesmente desaparece. A arca está vazia. Uma nova vida deve começar. Mais uma vez, recomeçar:

> Douce colombe du déluge, en vous voyant partir, comment penser que le patriarche n'ait pas senti quelque tristesse se mêler à la joie du monde renaissant? Douceur de la suspension de vivre, de la vraie "trêve de Dieu" qui interrompt les travaux, les désirs mauvais. "Grace" de la maladie qui nous rapproche des réalités d'au-delà de la mort […]. (Pl. et J., 1971, p. 7)

Poder-se-ia dizer que a arca se transformará no quarto no qual o estado de doente de

[223] "Quando eu era bem pequeno, nenhum personagem da história sagrada me pareceria ter um destino tão miserável como o de Noé, por causa do dilúvio, que o manteve encerrado na carca durante quarenta dias. Mais tarde, fiquei muitas vezes doente, e durante dias intermináveis tive de permanecer também na arca. Compreendi então que Noé nunca pôde ver bem o mundo a não ser da arca, conquanto ela fosse fechada e fizesse noite sobre a terra." (Trad., p. 3)

Léonie se materializa, com seu modelo de vida interrompida, em um estado de quase morte, tornando o ser que nele habita incapaz de agir, passível apenas de ver. Como é tentador para o herói se esconder dentro dessa arca, permanecer ali, unido à figura materna. No entanto, não há mais a figura da mãe, é preciso torna-se responsável por si mesmo, crescer, sair, navegar pelas ondas da vida. A reconciliação pediu esse preço, de romper com esse mundo, com essa herança maldita. O arco-íris será desenhado no céu e colorirá novamente a vida mediante a luz da escrita, quando essa arca criar raízes, após o dilúvio do tempo da indolência e a punição por seus pecados, sob o cenário da pequena cidade austera e de devota de Combray.

O dilúvio, com seus raios e relâmpagos, a doença: forças que permitem ao herói romper com o mundo. Se Noé salvou a espécie humana da destruição, o herói narrador de sua própria história terá uma visão redentora que se tornará salvação mediante a sua separação, um rompimento com do mundo dos vivos. Rompimento semelhante ao ocorrido quando Swann encontra a lucidez após o fim de sua obsessão por Odette, e quando o próprio herói descobre a tranquilidade com a morte de Albertine.

Podemos ir um pouco além: na estrutura topológica da *Recherche*, que vai de uma série de prefigurações a uma realização criativa, Léonie parece personificar o "entre dois" que para Compagnon tem por um lugar paradoxal do livro. Esse outro lugar de onde ressoa a voz do narrador que é desde a frase inaugural um local intermediário entre a vigília e o sono. E será esse o entremeio de onde Léonie repete suas vãs palavras de morta-viva, como um solilóquio: entre a história e a ficção, entre o conhecimento e a estupidez, entre a bondade e o sadismo, entre a vigília e o sonho. Em outras palavras, ela incorpora, ainda que minimamente, uma ambivalência inerente ao objeto proustiano, a coexistência de duas pulsões contraditórias – uma que impele o ser a perseverar naquilo que ele é, a assimilar aquilo que lhe é estranho e exterior, nivelando tudo a uma insignificância gerenciadora de seus hábitos e outro que a faz desejar repentinamente o choque imperioso de uma necessidade que a faria sair de si mesma.

A doença de Léonie é também ambivalente. Funciona ao mesmo tempo como a engrenagem de inquietações e como as manias que a faz se assemelhar a um nenúfar nas bordas da Vivonne, (CS, p. 166) ou a um condenado cujo tormento "*se répète indéfiniment durant l'éternité*"[224] (CS, p. 167). Mas essa "engrenagem infeliz" é a condição de uma escuta desse tumulto do qual fala o narrador, "*avec lequel le monde et notre propre corps se ruent sur nous*[225]*"* (CG, p. 611-612). Ao entrar de forma inesperada no quarto de sua tia, o herói a surpreende em meio de um sonho:

> J'allais m'en aller doucement mais sans doute le bruit que j'avais fait était intervenu dans son sommeil et en avait « changé la vitesse », comme on dit pour les automobiles, car la musique du ronflement s'interrompit une seconde et reprit un ton plus bas, puis elle s'éveilla et tourna à demi son visage que je pus voir alors ; il exprimait une sorte de terreur ; elle venait évidemment d'avoir un rêve affreux ; elle ne pouvait me voir de la façon dont elle placée, et je restais là ne sachant si je devais m'avancer ou me retirer ; mais déjà elle semblait revenue au sentiment de la réalité et avait reconnu le mensonge des visions qui l'avaient effrayée ; un sourire de joie, de pieuse reconnaissance envers Dieu qui permet que la vie soit moins cruelle que les rêves, éclaira faiblement son visage, et avec cette habitude qu'elle prise de se parler à mi-voix à elle-même quand elle se croyait seule, elle murmura : « Dieu soit loué ! nous n'avons comme tracas que la fille de cuisine qui accouche. Voilà-t-il pas que je rêvais que mon pauvre Octave était ressuscité et qu'il voulait me faire une promenade tous les jours ! »[226] (CS, p. 108)

Esse sonho assustador é uma dessas fissuras pelas quais tia Léonie olha através de um desconhecido aterrorizador, ou melhor, de um choque da eventualidade, ainda que esse acaso tome a face paródica de um passeio com seu marido ressurreto. Essa irrupção de um

---

[224] "se repete indefinidamente por toda a eternidade". (Trad., p. 215)

[225] [...] com que o mundo e o nosso próprio corpo se abatem sobre nós (trad. p. 346)

[226] "Ia retirar-me cautelosamente, mas decerto o ruído que fizera tinha interferido no sono dele e lhe 'mudara a velocidade', como se diz dos automóveis, pois a música do ronco interrompeu-se por um segundo e recomeçou em tom mais baixo, depois ela despertou e voltou a meio rosto, que eu então pude ver; exprimia uma espécie de terror; evidentemente minha tia acabava de ter algum sonho horrível; não podia ver-me da posição em que se achava, e eu permanecia ali, sem saber se devia avançar ou retirar-me; mas já parecia ter voltado ao sentimento da realidade e reconhecera a mentira das visões que a tinham apavorado; um sorriso de alegria, de devota gratidão a Deus, que permite que a vida seja menos cruel que os sonhos, iluminou-lhe flebilmente o rosto e, com o hábito que adquirira de falar consigo mesma a meia-voz quando se julgava sozinha, murmurou: 'Louvado seja Deus! O único distúrbio que temos é o parto da criada. Pois não é que eu sonhava que meu pobre Octave tinha ressuscitado e queria obrigar-me a dar um passeio todos os dias!'" (Trad. p. 147-148)

outro plano de existência, essa alteridade imprevisível, não seria aquilo que o narrador, em sua dupla experiência com a morte do outro – a morte da avó – e da perversão do outro – como aquela de Albertine, a emissária de Gomorra – reviverá, ao seu modo, de forma fulminante e, ao mesmo tempo, irremediável?

REFERÊNCIAS

a) De Marcel Proust

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Édition publié sous la direction de J-Y Tadié. Paris: Gallimard, 1987-1989. 4v. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *Contre Sainte-Beuve*. Précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi *d'Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *Les Plaisirs et les jours*. Paris: Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la Pléiade).

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann – Em busca do tempo perdido*. 3ª ed. Tradução Mário Quintana, revisão por Olgária Chaim Féres Matos. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *À sombra das raparigas em flor – Em busca do tempo perdido*. 3ª ed. Tradução Mário Quinta, revisão por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *O caminho de Guermantes – Em busca do tempo perdido*. 3. ed. Tradução Mário Quintana, revisão Olgária Chaim Féres Matos. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Sodoma e Gomorra – Em busca do tempo perdido*. 3ª ed. Tradução Mário Quintana, revisão Olgária Chaim Féres Matos. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *A prisioneira – Em busca do tempo perdido*. Tradução Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, revisão Olgária Chaim Féres Matos. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *A fugitiva – Em busca do tempo perdido*. 11. ed. Tradução Carlos Drummond de Andrade, revisão Olgária Chaim Féres Matos e Pierre Clémens. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *O tempo redescoberto – Em busca do tempo perdido*. 14. ed. Tradução Lúcia Miguel Pereira, revisão Olgária Chaim Féres Matos. São Paulo: Globo, 2001.

b) Geral

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALBARET, Céleste. *Monsieur Proust*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1973.

ALMEIDA, Alexandre Bebiano de. *O caso do diletante: a personagem de Charles Swann e a unidade de Em busca do tempo perdido*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e literatura comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BALLET, Gilbert. PROUST, Adrien. "L'Hygiène du neurasthénique". In: Catálogo Expositions BNF - Marcel Proust. Paris: BnF, Département Sciences et Techniques, 1999. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/proust/grand/30.htm. Acesso em: 25 maio 2014.

BARBERGER, Nathalie. *Pensées de passage*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires Septentrion, 2011.

BARDECHE, Maurice. *Proust romancier*, Paris, Les Sept couleurs, 1971. vol. 1 e vol. 2.

BARTHES, "Une idée de recherche". In: *Recherche de Proust*. (Coll. Essais). Paris: Éditions du Seuil, 1980, pp. 34-9.

BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, vol. V, 1973.

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BELLOÏ, Livio. "La Scène proustienne". In : *Proust, Goffman et le théâtre du monde*. Paris: Nathan, 1993.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BOUILLAGUET, Annick. ROGERS, Brian (Org.). *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004.

BRÉE, Germaine. *Du temps perdu au temps retrouvé*. Paris: Société d'édition « Les Belles Lettres », 1950.

BUTOR, Michel. *Répertoire IV*. Paris : Éditions de Minuit, 1974.

CABANIS, José. *Pour Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1987.

CASTAÑEDA, L. A. *As ideias de herança de Darwin*: suas explicações e sua importância. Revista da SBPC, n. 11, p. 67-73, 1994.

CHASSANG, Arsène. SENNINGER, Charles. "La Critique – Sainte-Beuve". In *Les textes littéraires généraux – Classes supérieures de Lettres et Enseignement Supérieur.* Paris, Hachette, 1988.

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

COUDERT, Raymonde. "Femmes de Combray". In *Proust au Féminin*. Paris: Grasset, 1998. pp. 13-42.

CURI, L. M. A "perigosa" ideia de Darwin. *Evidência*, n. 5, p. 215-224, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1964.

DREYFUS, Robert. *Souvenirs sur Marcel Proust*. Paris: Bernard Grasset, 1926.

DOUBROVSKY, Serge. *La place de la Madeleine*. Écriture et fantasme chez Proust. Paris, Mercure de France, 1974.

ERMAN, M. *Le Bottin proustien*. Paris : La table ronde, 2010.

FELIX, Luciene. "Os sete pecados capitais". In: *Conhecimento sem fronteiras*. 2010. Disponível em: http://www.esdc.com.br/CSF/artigo_2010_03_Os_sete_pecados_capitais.htm. Acesso em: 15 jan. 2014.

FISER, Emeric. *L'esthétique de Marcel Proust*, préface de Valery Larbaud, réimpression de l'édition de Paris (1933). Genebra: Slatkine Reprints, 1990.

FRAISSE, Luc. *L'esthétique de Marcel Proust*. Paris: C.D.U. & SEDES, 1995.

FREUD, S. "Totem e Tabu". In *S. Freud*, Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREZZATI JÚNIOR, W. A. *A construção da oposição entre Lamarck e Darwin e a vinculação de Nietzsche ao eugenismo*, v. 4, n. 9, p. 791-820, 2011.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.

GOUJON, Francine. "Léonie". In: *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004. p. 565-566.

_____. "Mille et une nuits". In: *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004. p. 628-630.

GRANDSAIGNE, Jean de. *L'espace combraysien*. Paris : Librarie Minard, 1981.

HENROT, G. "Hérédité". In: *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004. p. 469-470.

HENRY, Anne. *Proust romancier*. Le tombeau égyptien. Paris, Flammarion, 1983.

HOWARD, J. *Darwin*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

JANET, Pierre. *Les névroses* (1909). Paris: Ernest Flammarion, 1939.

LATTRE, Alain. *Le personnage proustien*. Paris : José Corti, 1984.

LAPLANCHE ; PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

LERICHE, Françoise. "Comique". In : *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004. P. 223-225.

LINS, Álvaro. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MEIN, Margaret. "Le thème de l'hérédité dans l'oeuvre de Proust". In *Europe*, 49, nº 502-503, fev-mar, 1971, p. 83-89.

MILLY, Jean, *Proust et le style*. Paris : Lettres Modernes, Minard, 1960.

MULLER, Marcel. *Les voix narratives dans la « Recherche du temps perdu »*. Genève : Droz, 1965.

ORIOL, Judith. *Femmes proustiennes*. Bucareste : EST, 1999.

PAINTER, George. *Marcel Proust* : 1971-1922. Paris : Mercure de France, 1992. Vol 1 e 2.

PICON, Gaëtan. *Lecture de Proust*. Paris : Gallimard, 1963.

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Editions du Seuil, 1974.

ROGER, Jérôme. *A Crítica Literária*. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ROSE, M. R. *O espectro de Darwin*: A teoria da evolução e suas implicações no mundo moderno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. *Nouveaux Lundis*. Paris, Michel Lévy Frères – Libraires Éditeurs, 1865.

SCHNEIDER, Michel. *Maman*. Paris : Gallimard, 1999.

SPITZER, Leo. "Le style de Marcel Proust". In: *Études de style*. Paris : Gallimard, 1970, pp. 397-473.

TADIÉ, J.-Y. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *Marcel Proust* : biographie. Paris : Gallimard, 1996.

_____. *Proust, l'écriture et les arts*. Paris : Gallimard, 1999.

_____. « Introduction générale ». In : PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. vol. I. Paris : Gallimard, 1987. p. IX-CVII.

TAMRAZ, Nayla. *Proust Portrait Peinture*. Líbano : Éditions Orizons Universités, 2010. (e-book). Acesso: 18 maio 2014.

VEASEY. R. G. Les "chambres-pyramides" de Marcel. In *Cahiers Marcel Proust 11*, Études proustiennes IV. Paris: Gallimard, 1982, p. 87-107

WILLEMART, Philippe. *Tratado das Sensações em A Prisioneira de Marcel Proust*. Trad. Claudia Berliner. Curitiba: Editora Opus, 2008.

_____. *Educação Sentimental em Proust*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

YOSHIDA, Jo. "La question de l'hérédité chez Marcel Proust". In : In *Bulletin d'Informations Proustiennes* nº.27. Paris: Presse École Normale Supérieure (CRNS), 1996. p. 79-89.