

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

JOSÉ CARLOS DE SOUZA
pzecarlos@uol.com.br

BALBERTINEC
UM LITORAL *À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS*

SÃO PAULO - SP
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

BALBERTINEC
UM LITORAL “À L’OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS”

José Carlos de Souza

Dissertação Apresentada ao Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como Exigência para Obtenção do **Título de Mestre em Literatura Francesa.**

Área de Concentração: **Língua e Literatura Francesa.**

Orientador: Prof. Dr. Philippe Willemart

SÃO PAULO - SP

2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

JOSÉ CARLOS DE SOUZA

BALBERTINEC

UM LITORAL “À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS”

Dissertação Apresentada ao Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como Exigência para Obtenção do **Título de Mestre em Literatura Francesa.**

Área de Concentração: **Língua e Literatura Francesa.**

Orientador: **Prof. Dr. Philippe Willemart**

Aprovado em: 13 DE MARÇO DE 2008/_____

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Leda Tenório da Motta

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Assinatura: _____

Profª Drª Claudia Consuelo Amigo Pino

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

**A Severino do Ramo, *in mermorian*,
que, à sombra da adolescência,
despertou-me para o litoral da poesia.**

AGRADECIMENTOS

- . À minha esposa Edivânia e a meu filho Pedro, o apoio diário; aos meus pais a solidariedade, nos momentos de emergência, e aos amigos “de perto” e aos “de longe”;
- . ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, da Universidade de São Paulo, a todo seu corpo docente;
- . à Emilia Fukunaga, que sabiamente me ensina que o litoral é sempre mais;
- . ao Professor Doutor Philippe Willemart, meu orientador, a liberdade de trabalho e o apoio paciente durante a pesquisa e a organização escrita desta dissertação.
- . à Banca Examinadora da Qualificação, Professores Doutores Claudia Amigo Pino e Guilherme Ignácio da Silva, a seriedade com que analisaram este trabalho, bem como as oportunas contribuições e sugestões;
- . às Professoras Doutoradas Claudia Amigo Pino e Leda Tenório da Motta, a aceitação em discutir este trabalho, em Sessão de Defesa Pública;
- . à Diretora Pedagógica Eliana O. Rahmilevitz, da Escola *Stance Dual*, o tempo concedido para o estudo teórico desta pesquisa, bem como à Coordenadora Pedagógica Ana Maria David, à Orientadora Educacional Ana Cláudia Côrrea e aos colegas professores, as palavras de incentivo e a paciência nos dias menos festivos;
- . ao Professor Ms. Carlos Marotto e Eduardo Godoy, o tempo para olhar o *abstract*;
- . à Professora Dra. Cleuza Pelá, o tempo dispensado à leitura crítica e amiga de meu texto;
- . os Colegas do Laboratório de Crítica Genética da USP que me acolheram sempre afetuosa e sabiamente críticos, em especial a Carla que soube amenizar minhas inseguranças e estimular-me em meu percurso;
- . às famílias Souza e Souza que desde o início me apoiaram, em especial, a Sebastião e Mara, as tantas tardes preparando minhas leituras e à Dona Cilinha, os temperos de fim de semana.

RESUMO

Analisando alguns fragmentos de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Marcel Proust e articulando-os ao conjunto de *À la Recherche du temps perdu*, esta dissertação de mestrado destaca alguns aspectos do processo de criação do narrador proustiano. Assim, da apresentação teatral da personagem Berma ao encontro com a personagem Albertine no litoral de Balbec, seguimos o herói a procura da sua vocação. Para isso, adotamos conceitos da crítica genética e problematizamos as instâncias do herói, do personagem, do narrador e do escritor que determinam a elaboração da escritura e o lugar privilegiado que ocupa o leitor diante do texto. Como resultado deste percurso, propusemos a idéia de *Balbertinec* como um recorte de leitura que, articulando dois signos marcantes deste volume da *Recherche* - Albertine e Balbec -, permite prever aspectos singulares do processo de criação do narrador, onde o leitor da *Recherche* apreende um novo sentido de literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Francesa, Marcel Proust, Crítica Genética, Leitura, Escritura, *Scriptor*.

ABSTRACT

Analysing some fragments of *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* of Marcel Proust and articulating them with the ensemble of *À la Recherche du temps perdu*, this master's dissertation underlines some aspects of the creation process of the Proustian narrator. Thus, from the theatrical presentation of the character Bergotte to the meeting with the character Albertine on the coast of Balbec, we follow the hero in search of his/her nature. In order to do that, we adopted concepts of the genetic criticism and questioned the instances of the hero, the character, the narrator and the writer which determine the production of the writing and the privileged place occupied by the reader before the text. As a result of this process, we considered the idea of *Balbertinec* as a fashion of reading that, articulating two remarkable signs of this volume of *Recherche*, Albertine and Balbec, allows us to infer distinctive characteristics of Proust's creative process, according to which the active reader of *Recherche* acquires a new meaning towards literature.

KEYWORDS: French literature, Marcel Proust, Genetic Criticism, Reading, Writing, Scriptor.

RESUMÉ

Analysant quelques extraits de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Marcel Proust tout en n'oubliant pas l'ensemble de *À la Recherche du temps perdu*, ce master souligne quelques aspects du processus de création du narrateur proustien. Ainsi, du jeu théâtral de La Berma à la rencontre d'Albertine sur le littoral de Balbec, nous avons suivi le héros dans la quête de sa vocation. Pour cela, nous avons adopté les concepts de la critique génétique et problématisé les instances du héros, du personnage, du narrateur et de l'écrivain qui déterminent l'élaboration de l'écriture et le lieu privilégié qu'occupe le lecteur devant le texte. Comme résultat de ce parcours, nous avons proposé l'idée de Balbertinec comme un découpage de lecture qui, en articulant deux signes marquants de ce volume de la Recherche - Albertine et Balbec -, permet d'entrevoir des aspects singuliers du processus de création du narrateur, où le lecteur de la Recherche saisit un nouveau sens de la littérature.

MOT-CLÉ: Littérature Française, Marcel Proust, Critique Génétique, Lecture, Écriture, Scripteur.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	
BERMA, BERGOTTE, ELSTIR, VINTEUIL - DIALOGANDO COM OS SIGNOS DA ARTE À SOMBRA DA ADOLESCÊNCIA	17
1.1 A caminho do Litoral - Movimento Andante.	17
1.2 A Frustração diante de Berma.	19
1.3 A Sonata de Vinteuil: - Música e Narratividade.	25
1.4 Bergotte - A Obra Não é Uma Continuidade do Artista.	31
1.5 Elstir – Um Exercício do Olhar.	37
CAPÍTULO II	
ALBERTINE APERÇUE SUR LA PLAGE, UN MOT ERRANT SUR LA PAGE	44
2.1 A Instabilidade como Força: entre a Escritura e a Leitura.	44
2.2 O Mar Vem Bater em Paris.	61
CAPÍTULO III	
BALBERTINEC – UM LITORAL À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS	66
3.1 Albertine - “Ce ne c’est pas un Personnage”.	66
3.2 Balbec – Albertine – Balbertinec – Litoral	70
CONCLUSÃO	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

INTRODUÇÃO

A adolescência é o período da vida que indica a transição da infância para a vida adulta. Apesar de muito debatida atualmente, historicamente, a concepção de adolescência é relativamente nova. Se tivesse nascido em plena Idade Média, a retomada episódica da adolescência do herói, apresentada na obra de Marcel Proust, seria bem outra. Os marcos fundantes de sua história passariam longe dos desejos e temores que o atormentavam. “A adolescência era algo que simplesmente não existia para o homem primitivo, que era lançado diretamente da infância à vida adulta de autogestão, sem intervalos preparatórios”, conforme Pigozzi (2002, p. 28).

É apenas, na Modernidade, com a consolidação da burguesia como classe dominante que, de acordo com Becker (1987, p. 58), “houve mudanças na estrutura escolar, surgindo a formação primária e secundária. Assim, estabeleceu-se gradativamente uma relação entre idade e classe escolar, e a adolescência passou a ser melhor distinguida”.

Numa época em que se acreditava que a adolescência compreenderia o período dos 14 aos 21 anos, a preocupação da família do herói em prepará-lo para sua futura carreira profissional, assim como a crise sobre o quanto devem ou não respeitar seus desejos, inserem-se nesse conjunto de valores burgueses.

Apesar de não existir nenhum dado objetivo que permita precisar sua idade, é nessa fase, bastante característica, que se encontra o herói da *À la recherche du temps perdu*¹ por ocasião dos episódios relatados em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Projeções familiares, tensões afetivas, expectativas sociais, incertezas profissionais e o apelo do corpo oferecem as lentes com as quais o herói viverá um conjunto de acontecimentos. Além disso, são esses

¹ Doravante chamado simplesmente *Recherche*. A fim de facilitar a localização das citações do romance de Proust, as citações entre parênteses no corpo do texto fazem referência a seus volumes de maneira abreviada: *Du cote de chez Swann* (CS) *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (RF); *La prisonnière* (LP); *Le temps retrouvé* (TR). As traduções dos trechos do romance apresentarão as seguintes formas abreviadas: No caminho de Swann (CS); À sombra das raparigas em flor (RF); A Prisioneira (P) O tempo redescoberto (TR). Estas acham-se nas rodas de rodapé e foram extraídas da edição da Editora Globo, exceto as referentes a *No caminho de Swann*, que foram extraídas da edição da Editora Abril.

aspectos que compõem os diferentes recortes com os quais o narrador rememora seu caminho de transição para a vida adulta, conforme podemos identificar, a seguir.

Mais la caractéristique de l'âge ridicule que je traversais — âge nullement ingrat, très fécond — est qu'on n'y consulte pas l'intelligence et que les moindres attributs des êtres semblent faire partie indivisible de leur personnalité. Tout entouré de monstres et de dieux, on ne connaît guère le calme. Il n'y a presque pas un des gestes qu'on a faits alors, qu'on ne voudrait plus tard pouvoir abolir. Mais ce qu'on devrait regretter au contraire c'est de ne plus posséder la spontanéité qui nous les faisait accomplir. Plus tard on voit les choses d'une façon plus pratique, en pleine conformité avec le reste de la société, mais l'adolescence est le seul temps où l'on ait appris quelque chose. (JF. v.II, 1988, p.89)²

Conforme acompanhamos o encadeamento dos fatos narrados, descobrimos que esse aprendizado não é o resultado de lições dadas, verdades didaticamente expostas por alguém ou herdadas da cultura em que se está inserido. Ele é produto de um espírito sensível às tensões a que o corpo e o espírito estão expostos. No caso do herói, certas indagações irão mediar todos os acontecimentos por ele vividos:

- Terá ele talento para a literatura?
- Caberá em seu destino a distinção de ser chamado de escritor?
- Quais são os caminhos que poderiam conduzi-lo do anonimato ao reconhecimento no mundo das letras?

Em várias culturas, adentrar o mundo dos adultos e nele ser valorizado, reconhecido como um igual, implica, para além da conclusão do processo de maturação psico-biológica, a conquista de certas habilidades e o domínio de conhecimentos acumulados e valorizados pelo grupo social a que se pertence.

Para que isso se dê, um conjunto de experiências é colocado ao alcance daqueles que pleiteiam essa ascensão. Para algumas pessoas, parte dessas experiências terá, entretanto, um valor acrescido. São cenas, acontecimentos, gestos involuntários, ditos casuais que

² “Mas a característica dessa idade que eu atravessava – idade nada ingrata e sim muito fecunda – é que não se consulta a inteligência, e os mínimos atributos dos humanos nos parece que formam parte indivisível de sua personalidade. A tranqüilidade é coisa desconhecida, pois estamos sempre cercados de monstros e deuses. E quase todos os gestos que fazemos devemos suprimi-los depois. Quando, ao contrário, o que se devia lamentar era não mais termos aquela tranqüilidade que nos inspirava. Mais tarde, vêem-se as coisas de modo mais prático, mais de acordo com o resto da sociedade, mas a adolescência é a única época em que se aprende alguma coisa.” (Proust, RF, 1982, p. 241)

transcendem a própria experiência que encerram, cujos significados, pouco se apreendem no momento em que ocorrem, mas que repercutirão muito tempo depois.

O percurso do herói proustiano está marcado por experiências dessa natureza e elas fornecerão os elementos de uma aprendizagem: a aprendizagem de múltiplos signos; signos esses “mundanos, vazios, signos mentirosos do amor, signos sensíveis materiais e, finalmente, signos essenciais da arte (que transformam todos os outros)”, segundo Deleuze (2004, p. 13). Os da arte, apesar de último no percurso do herói da *Recherche*, se darão por acumulação involuntária e instável.

Ao longo de toda *Recherche*, o herói se encontrará com artistas que são referências em diferentes campos da arte, figuras importantes por quem nutre grande admiração: Berma, no teatro; Bergotte, na literatura; Elstir, na pintura, e Vinteuil, na música.

Essas são criações ficcionais que

“ne sont pas seulement des personnages, mais de figures de l'esthétique proustienne. Leur mort est un echec, pour le peintre e pour l'écrivain, mais une redemption pour le musicien, dont les partitions sont sauvées par sa fille et son amie lesbienne”. (BRUN, ano 2008, p. 116.)

No percurso da narrativa, esses artistas revelam-se lugar de conflito e de aprendizagem do herói, mediadores dos signos da arte. São criadores que agindo em espaços distintos, apontam caminhos para elaboração do poético que determina e define todo fazer artístico.

É “este trabalho” o “do artista, [o] de buscar sob a matéria, sob a experiência, sob as palavras, algo diferente, é exatamente o inverso do que, a todo instante, quando vivemos alheados de nós, realizam por sua vez o amor próprio, a paixão, a inteligência e o hábito, amontoando sobre as nossas impressões, mas para no-las esconder, as nomenclaturas, os objetivos práticos a que erradamente chamamos vida.” (PROUST, apud Silva, 200x, p. 142 p.51)

Mas as experiências privilegiadas, que paulatinamente conduzem o herói à dimensão fundadora desses signos, costumam se dar em meio aos descaminhos sedutores da mundanidade que o cerca ou a eles se interpõem com todas as suas máscaras e hábitos vazios.

A criança pequena experimenta o mundo e, em sua inocência, ainda desconhece que as coisas, os seres e os ritos que a cercam são a síntese de tudo que historicamente a antecedeu e que, diferentemente do que possa imaginar, ela não é o único personagem dessa história.

Bem antes de compreender isso, a duras penas, a criança sofre as pressões desse mundo e com ele interage e aprende. Insere-se aí, por exemplo, o episódio de angústia que o herói experimenta por conta do beijo de boa noite que a mãe não lhe dá ainda na primeira parte de *Du côté de chez Swann*. Mas, posteriormente, devido à maturação intelectual por que passa, o adolescente tem a oportunidade de viver experiências, sobre as quais pode especular e das quais vai, pouco a pouco, tomando consciência.

Conforme Souza (2006, pág. 89), o “aumento de uma postura intelectualizada com a finalidade de compensar a lastimada incapacidade de ação” o leva frequentemente a teorizar sobre essas vivências. Daí uma consciência inicial e crescente, cujo gozo mais intenso se dará na idade madura, no futuro – lugar do narrador no texto proustiano.

A adolescência é o tempo de aprender que a herança recebida ao nascer vai muito além da genética e transcende os bens materiais acumulados pela família, nela se inclui os modos de sofrer e gozar a vida, a língua com a qual damos contorno às idéias e com a qual as limitamos, a cultura que ensina a olhar o mundo e a nele se ver.

Inserida na cultura, a arte faz parte dessa herança e especula os limites do humano. Aqueles que, nesse limite, não temem sentir ou seguir ampliando a consciência do que sentem, buscam o sentido para um fazer que só a arte concede e realiza, e, ao mesmo tempo, alarga seus domínios. Em muitos momentos, Proust parece entusiasmar-se com a ciência, mas não encontra nela, que é refém da língua que a expressa, um campo tão fértil como o da arte.

De certa forma, esse é um dos temas de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: a experiência de si, de um adolescente à margem de, *à sombra de*, onde o olhar habitual mira, mas não vê. E, desse tema, as árvores de Hudmesnil será uma imagem bastante emblemática. O título do segundo volume da *Recherche*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pode ser lido como um advérbio de lugar. Mas que lugar é esse? O que nele se encontra? O que nele se vê ou oculta? O que se passa nele?

Nesse volume da *Recherche*, acompanhamos, mais que a busca do herói, o esforço do narrador de nomear o que se encontra *à sombra*, seu esforço narrativo de iluminar com palavras a experiência passada, da qual subitamente acredita estar tomando consciência. Isso o expõe e o localiza em um outro tempo, em um outro lugar, em um *entre* tempos que não pode ser nomeado, mas cuja experiência é única:

Enfin cette idée du Temps avait un dernier prix pour moi, elle était un aiguillon, elle me disait qu'il était temps de commencer, si je voulais atteindre ce que j'avais quelquefois senti au cours de ma vie, dans de brefs éclairs, du côté de Guermantes, dans mes promenades en voiture avec Mme de Villeparisis, et qui m'avait fait considérer la vie comme digne d'être vécue. Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisé dans un livre !³(TR, 1989, p.609)

Nessa passagem de *Le Temps Retrouver*, a voz do herói se confunde com a do narrador. Os eventos que se dão em *A recepção da princesa de Guermantes* vão compor o espaço de intersecção da figura do herói com a do narrador que se procura.

A partir da função do narrador, o que vai emergindo ao longo da trama é um certo desejo de consciência de um já vivido que busca nomear, tornar visível, tirar da sombra. Aqui não é o herói que vacila, mas o narrador na função daquele que enuncia. Ambos são a expressão de uma tensão que, ao mesmo tempo que dá corpo ao conjunto de fatos que compõe a narrativa, denuncia que algo nela está sempre pronto a ruir.

Depois de ter o herói descoberto o caminho que o levará àquilo que desde sempre buscou, a história que acompanhamos em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* é a história dessa busca. A busca que se dimensiona está submetida à linguagem por meio da qual deve se mostrar. É aqui que a história se torna construção e vai, pouco a pouco, edificando esse lugar, esse onde, esse espaço, essa circunstância *à sombra de*.

E, assim, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* nos apresenta uma circunstância e nos revela parcialmente o que nela se encontra. Seu devido lugar só pode ser compreendido plenamente ao final do percurso rememorado, quando o círculo se fecha, promovendo uma espécie de conjunto onde tudo é dado a ver, ao mesmo tempo, em constante movimento.

Depois de percorrer os episódios que compõe esse volume somos tentados pela idéia de que talvez o herói seja a figura *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Preso aos jogos de sedução, o herói, ainda adolescente, segue sua jornada no esforço de domar o objeto do amor.

³ “Enfim, a noção do Tempo trazia-me uma última vantagem, era um aguilhão, convencia-me da urgência de começar, se quisesse captar o que algumas vezes, no curso da existência, eu sentira em fugazes e fulgurantes intuições, no caminho de Guermantes, nos passeios de carro com a Sra. de Villeparisis, e me fizera julgar a vida digna de ser vivida. Assim, a considerava, agora mais do que nunca, pois parecia possível iluminá-la, ela que passamos nas trevas, fazê-la voltar à verdade original, ela que continuamente falseamos, em suma realizá-la no livro.” (TR, 2000, p. 279)

No início, às voltas com o amor não correspondido de Gilberte, filha de Swann e Odette, amiga do escritor Bergotte; depois a conquista imprevista de uma das garotas do grupo que encontra no balneário de Balbec, amigas do pintor Elstir. Se considerarmos que a tensão que liga o narrador ao herói⁴ constitui elemento fundador daquilo que encerra a busca, damos conta de que a busca de um não é a do outro. Mais que os infortúnios e conquistas do herói, o que acompanhamos, quase sem perceber, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, é o narrador – aquele que enuncia – em seu campo de batalha o que

[...]a obra proustiana põe em cena – ou em escritura – um ‘eu’ (o narrador); mas esse eu, se assim se pode dizer, já não é mais exatamente um ‘eu’ (sujeito e objeto de autobiografia tradicional): ‘eu’ não é aquele que lembra, se confia, se confessa; é aquele que enuncia; quem é posto em cena por esse ‘eu’ é um ‘eu’ de escritura, cujas ligações com o ‘eu’ civil são incertas e deslocadas. O próprio Proust explicou-o bem: o método Sainte-Beuve ignora ‘que um livro é produto de um outro ‘eu’ que não aquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios’.

(BARTHES, 1988, p. 288.)

É na exata medida em que a história vivida pelo herói nos é dada a conhecer que o narrador da *Recherche* se constitui. Ele será a prova de que a busca do herói foi bem sucedida e seu sucesso nos torna visível o percurso do herói. O percurso de um e o modo como o outro se constitui é a história a que o scriptor proustiano dá visibilidade.

Afinal, qual é a história do narrador?

À l'ombre des jeunes filles en fleurs, talvez seja uma história que oscilando entre o mar e a areia de Balbec, desenha a linha litorânea por onde as jovens em flor, figuras quase inomináveis, deixam-se ver. É uma história que se configura a cada linha, também oscilante,

⁴ Entre os desafios que a obra proustiana coloca ao crítico está o de estabelecer de forma adequada um olhar sobre as múltiplas vozes que emergem ao longo do texto. Vale destacar o trabalho realizado por Marcel Muller (1983, p.8). Em seu livro *Les voix narratives dans la recherche du temps perdu*, ele identifica pelo menos nove vozes que oscilam ao longo de toda a *Recherche*:

Le Héros: le je engagé dans sa propre histoire, dont l'avenir lui est inconnu; Le Narrateur: le je qui porte sur son passé un regard retrospectif; Le Sujet Intermediaire (qui est parfois l'Insomniaque): le je dont le relais est indispensable pour que le Narrateur se souvienne du Héros; Le Protagoniste: le Héros, le Narrateur, le Sujet Intermediaire, lorsque la distinction entre ces trois je est superflue; Le Romancier: la présence de l'inventeur de l'histoire et de l'omniscient dans le roman, en tant que cette présence est décelable par le lecteur; L'écrivain: la présence de l'artiste en langage dans le roman, en tant que cette présence est décelable par le lecteur; L'Auteur: en tant qu'il avoue la présence de son moi createur dans le roman. Cet aveu est peut-être mensonger; L'Homme: Marcel Proust en tant qu'il avoue la présence de son moi quotidien dans le roman. Cet aveu est peut-être mensonger; Le Signataire: terme que désigne indifféremment l'Auteur ou l'Homme.

das tantas páginas da *Recherche*. É a história de um fracasso, o fracasso a que a ilusão do esforço por nomear sempre o conduz.

Posto o fio condutor desta dissertação, passamos à organização deste trabalho. Dividimo-lo, então, em três capítulos, afora essa Introdução, a Conclusão e as Referências Bibliográficas.

No primeiro capítulo, **Berma, Bergotte, Elstir, Vinteuil - Dialogando com os Signos da Arte à Sombra da Adolescência**, trabalharemos sobre a idéia de aproximação crescente do herói do mundo da arte, em meio aos conflitos das experiências mundanas.

No segundo capítulo, **Albertine Aperçue Sur la Plage, um Mot Errant Sur la Page**, abordamos o encontro com Albertine na linha litorânea de Balbec, momento em que ela se lhe oferece enquanto figura oscilante e indeterminada.

No terceiro capítulo, **Balbertinec – um litoral À l'ombre des jeunes filles en fleurs**, expomos a forma como esses dois signos integram-se e sugerem, nessa obra, uma brecha de leitura a respeito de aspectos próprios do processo de construção literário.

Por último, temos a *Conclusão* acerca desta leitura que empreendemos dos episódios da obra de Proust; seguida das Referências Bibliográficas.

CAPÍTULO I

Berma, Bergotte, Elstir, Vinteuil

Dialogando com os Signos da Arte à Sombra da Adolescência.

1.1 A caminho do litoral - movimento andante

Nessa primeira parte de nosso trabalho, pretendemos nos ocupar de quatro episódios de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, de Marcel Proust. Esses episódios retratam o contato que o herói estabelece com diferentes objetos associados à Arte que o conduzem a vários níveis de interlocução com a representação que tem do fazer artístico e daquele que a produz.

Esses quatro episódios apresentam momentos do seu percurso de aprendizagem em que busca responder como se constitui a obra de arte e se teria talento para se tornar um grande escritor; questões estas postas desde que se imaginara com talento para a literatura.

Aranha (2008, pág. 15) afirma que:

[...] a criatividade é um fenômeno inerente ao ser humano. O que diferencia um processo de expressão qualquer daquele que busca a construção da linguagem artística é a incessante tentativa de compreensão e interpretação das interrogações que, no mundo vivido, se desvelam em visualidades. No caso das artes visuais, a construção da expressão criadora tem [...] sua gênese no olhar que primeiro vê o mundo e daí interpreta-o com a lógica que lhe é própria.

Inicialmente, na seqüência de episódios, observamos um esforço do herói interrogando-se a respeito de um sentido inerente ao objeto estético. No primeiro episódio, o herói depara-se com uma grande frustração; mas, paulatinamente, conforme as experiências se sucedem, ele reconhecerá esse sentido como resultante de um diálogo mais complexo que envolve o próprio ato construtor.

Dessa perspectiva, ele se dá conta que ver/ler o objeto estético implica, por um lado, “cifrar experiências”⁵ culturais, políticas, econômicas, sociais das quais todo ato criador está impregnado; por outro lado, implica o dialogar, efetivando a participação singular de si, como leitor inquieto que engendra a potência de significar.

⁵ Cf. Aranha (2008, p. 26)

De um episódio para outro, sua vivência se alarga e torna-se mais intensa. Nesse sentido, a relação apontada por Aranha (2008, pág. 26) como própria da criação artística se aplica muito bem a esse exercício do herói diante das obras/cenas⁶ que interroga:

O corpo operante se movimenta no espaço da experiência. O ver se move no movimento do corpo e os deslocamentos tensionam e inquietam o ser, penetram na atmosfera da consciência projetando traçados essenciais ou cifras visuais da vivência própria. É nesse movimento tensionado e inquietante que a ordem vicária vai-se dissolvendo, que um princípio de desordem se instala para, logo adiante, recompor-se em nova ordem, mais pessoal, reflexo de uma experiência visual mais genuína.

Há, por exemplo, uma passagem em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* que retrata o encontro do herói com o pintor Elstir. Nessa cena, a impressão causada por uma pintura do porto de Carquethuit no herói parece sintetizar essa experiência a que a Arte conduz.

Em outro episódio, o da matinê de teatro onde assiste à atriz Berma, observamos que o olhar do herói se encontra marcado por tensões, percepções imprecisas e das quais duvida. Nessa passagem, ele busca inicialmente por um sentido que acredita passível de ser destacado da expressão artística.

A partir disso, lentamente avança em direção a um outro momento, em que a observação dos quadros, no ateliê de Elstir, aliada ao conhecimento tensionado pela visão que se lhe descortina (conhecimento esse advindo de experiências reflexivas) permitem estabelecer um olhar mais elaborado da questão que se coloca.

De um episódio para outro, o que temos, por parte do herói, é um alargamento da capacidade de dialogar com objetos estéticos que se lhe apresentam, indo além das formas e dos temas que denotam, atribuindo-lhes assim um sentido que inclui as descobertas e as vivências de seu percurso pessoal.

Como afirma Silva (2000, pág. 13),

[...] a prosa de Proust, na linha de Stendhal, Balzac e Flaubert, só que partindo de um ponto de vista individual dos mais rebuscados, exigentes e fascinantes artisticamente, toma para si o encargo de imaginar e compor, para uso do prazer estético e da contemplação crítica, as reações da sensibilidade e da inteligência a toda uma complexidade objetiva (em que individual e sócio-cultural se permeiam, se complementam e se explicam mutuamente).

⁶ Nos episódios tratados, acreditamos que há momentos nos quais o herói interage com a obra do artista tematizado; ao passo que, em outros, ele volta-se para a própria figura/pessoa do artista. Assim, neste trabalho, ao ser mencionada a obra ou a cena, é importante considerar essa variante.

Assim, na forma como o aprendizado do herói se dá, podemos ler um aspecto da natureza de qualquer aprendizado, ou seja, é possível identificá-lo como único, mas não necessariamente original. Em seu processo, esse fato, deriva da negociação que se estabelece entre a inquietação de quem inquire e todo o universo de circunstâncias que o envolve.

A respeito disso, em um texto que trata das representações do “eu” em Freud e em Proust, Willemart (2000, pág. 118) destaca que:

[...] a relação entre o sofrimento, o saber e a estrutura social é vivida por todos nós da mesma maneira. As neuroses, psicoses ou perversidades não têm apenas um fundamento individual, mas mergulham nas estruturas que nos cercam desde o nascimento, estruturas políticas (viver numa ditadura ou numa democracia); estruturas sociais (um meio abastado como Proust ou pobre como Freud); o sistema religioso (judeu como Freud ou católico, embora de mãe judia, como Proust); o sistema educacional (ter acesso a universidade ou não) etc. [...] O encontro, obrigatório ou forçado destas estruturas ou do registro do Simbólico, com nosso desejo trabalha nossa psique e nosso corpo, obrigando-nos a dar respostas diferentes das de nossos antepassados e representando, em consequência, o sujeito de outra maneira.

É possível afirmar que isso é experimentado pelo herói. A cada episódio, mediado não apenas pelo que vive no plano do sensível, mas também pelo que advém dos discursos expressos por pessoas e instituições que estão ao seu redor, seu trabalho é de ir reorganizando, pouco a pouco, a resposta que dá a si mesmo para a pergunta que o guia.

1.2 A frustração diante de Berma

Depois de conversas com Swann, que advertiu o herói a respeito do apreço que Bergotte tinha por ela, instalou-se em seu espírito a sensação de que ver Berma seria uma oportunidade preciosa de contato com o sublime. Entretanto, a frustração que experimenta no teatro diante da apresentação da atriz será a síntese de um conjunto de sentimentos complexos e conflituosos.

A oportunidade de ver Berma, representando *Fedra*, evento há muito esperado e para o qual o herói se encaminha na esperança de uma compreensão a respeito do que a experiência da arte pode proporcionar, ocorre em condições pouco desejáveis para um encontro tão

esperado. Em primeiro lugar, o herói ainda trazia em si a marca de uma forte frustração: no exato momento em que se sentia melhor de saúde e seu pai autorizara a tão desejada viagem a Florença e Veneza, fora acometido por “uma febre... tenaz” e seu médico o desaconselha a freqüentar ambientes que possam expô-lo a uma agitação demasiada.

Et hélas, il défendit aussi d’une façon absolue qu’on me laissât aller au théâtre entendre la Berma; l’artiste sublime, à laquelle Bergotte trouvait du génie, m’aurait en me faisant connaître quelque chose qui était peut-être aussi important et aussi beau, consolé de n’avoir pas été à Florence et à Venise, de n’aller pas à Balbec. (CS, 1987, p.386)⁷

De outro lado, por ocasião do Ano Novo, os encontros que mantinha freqüentemente com Gilberte – única atividade autorizada pelo médico – também foram suspensos e será para consolá-lo que sua mãe autorizará, apesar dos temores quanto à sua saúde, sua ida ao teatro.

Por último, não conseguira, após algumas tentativas, escrever nada de valor para apresentar ao Sr. de Norpois, Ex-Embaixador, homem influente e amigo do pai. Seu pai o convidara a jantar em casa e vira nisso a oportunidade do filho causar-lhe boa impressão e conseguir da velha “raposa” que “il est très lié avec le directeur de la Revue des Deux-Mondes”⁸ (JF, v. I, 1987, p.432) uma apresentação para o filho:

Le bonheur que j’aurais à ne pas être séparé de Gilberte me rendait désireux mais non capable d’écrire une belle chose qui pût être montrée à M. de Norpois. Après quelques pages préliminaires, l’ennui me faisant tomber la plume des mains, je pleurais de rage en pensant que je n’aurais jamais de talent, que je n’étais pas doué et ne pourrais même pas profiter de la chance que la prochaine venue de M. de Norpois m’offrait de rester toujours à Paris. Seule, l’idée qu’on allait me laisser entendre la Berma me distrayait de mon chagrin.⁹ (JF, v. I, p.432)

⁷ “E, ai de mim, proibiu-me também de modo absoluto, que me deixassem ir ao teatro ouvir a Berma; a artista sublime, em quem Bergotte achava gênio, fazendo-me conhecer alguma coisa que era talvez tão importante e tão belo, ter-me-ia consolado de não haver ido a Florença e a Veneza, de não ir a Balbec.” (CS, 1982 p. 229)

⁸ “se dá muito bem com o diretor da Revue des Deux-Mondes”. (RF, 1982, pág. 08)

⁹ “A felicidade que eu teria de não ver-me separado de Gilberte me tornava desejoso mas não capaz de escrever uma bela coisa que pudesse ser mostrada ao Sr. de Norpois. Depois de algumas páginas preliminares, o tédio me fazia cair a caneta da mão, e eu chorava de raiva, pensando que jamais teria talento, que não possuía dotes e não poderia sequer aproveitar a oportunidade, que a próxima visita do Sr. de Norpois me oferecia, de ficar para sempre em Paris. Apenas a idéia de que me permitiam ir ver Berma me distraía de meu pesar.” (RF, 1982, pág. 08).

Assim, o encontro com Berma assumia a dimensão de um oásis num deserto de angústias. No momento do encontro com a grande atriz, seu espírito estava tomado do sentimento de impotência diante da escrita e carregava em si uma dupla privação: a impossibilidade de realização de seus afetos por Gilberte e a impossibilidade de poder caminhar pelas ruas das duas grandes cidades de seus sonhos. Surge, então, a expectativa de que a experiência de ver a grande atriz representando amenize o sentimento de angústia que resultava das circunstâncias a que estava sujeito. Somos levados a pensar que esse acontecimento lhe dará a oportunidade de uma experiência reveladora, tão importante que valeria os sofrimentos futuros, de uma saúde que se fragilizaria:

[...] ce que je demandais à cette matinée, c'était tout autre chose qu'un plaisir: des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais, et desquelles l'acquisition une fois faite ne pourrait pas m'être enlevée par des incidents insignifiants, fussent-ils douloureux à mon corps, de mon oiseuse existence.¹⁰ (JF, 1988, p. 434)

Mas, longe de corresponder a idealização construída pelo herói adolescente, como muitas outras vezes ocorrerá, a realidade tem dificuldade de atender a seu chamado idealizador e impõe-lhe a dor do insucesso. O herói proustiano está marcado para viver sucessivamente a frustração de suas expectativas. Mota (1995, p.65) observa que

[...] na prática, nenhuma dessas antecipações se confirmam. À experiência – se é que há em Proust lição da experiência e não troca de decepção – caberá reescrever o sentido de tudo o que é assim sonhado. Passar do nome à coisa será expulsar, não sem estupor da parte de quem fantasiou, a fulgurância antevista [...]

À l'ombre des jeunes filles en fleurs começa assim, com o herói exposto àquilo que será a marca de todo esse período da vida que se inicia: a impotência (diante da vida, do amor, da arte, da literatura), segundo ato de um conjunto de três que, conforme Barthes (2004, p. 143), compõe a trajetória do herói proustiano.

O primeiro ato enuncia a vontade de escrever: o jovem narrador percebe em si essa vontade através do prazer erótico que lhe é proporcionado pelas frases de Bergotte e da alegria que sente ao descrever os companheiros de Matinville. O segundo ato,

¹⁰ “o que eu pedia àquela matinê eram coisas muito diversas de um prazer: verdades pertencentes a um mundo mais real do que aquele que eu vivia, e cuja aquisição, uma vez realizada, não me poderia ser arrebatada por incidentes insignificantes de minha inútil existência.” (RF, 1988, p.10)

bastante longo pois que ocupa o essencial do *Tempo Perdido*, trata da impotência de escrever.

Quanto ao terceiro ato, este se desenvolve já ao fim da trajetória do herói e estará relacionado à conquista do sentimento de potência escritora.

Nesse episódio do teatro, será tomado por um sentimento embaraçoso: a visão de Berma, não correspondendo àquela que construía em seu espírito, o coloca a deriva. A euforia da multidão entusiasmada, em um dado momento se propaga pelo teatro na forma de intensos aplausos. Como um naufrago, o herói se apega a esse movimento como a uma tábua salvadora, se deixa conduzir por esse sentimento coletivo e contrariando as sensações que experimenta, num gesto puramente imitativo, vazio de significado, aplaude Berma.

Enfin éclata mon premier sentiment d'admiration: il fut provoqué par les applaudissements frénétiques des spectateurs. J'y mêlai les miens en tâchant de les prolonger, afin que, par reconnaissance, la Berma se surpassant, je fusse certain de l'avoir entendue dans un de ses meilleurs jours. [...] N'importe, au fur et à mesure que j'applaudissais, il me semblait que la Berma avait mieux joué [...] je partageai avec ivresse le vin grossier de cet enthousiasme populaire.¹¹ (JF, v. I, 1987, p.441)

O herói, incapaz de estabelecer um julgamento a respeito do que vê, sente-se obrigado a negociar seu entendimento, sua percepção com o previamente instituído. Na falta de uma convicção a respeito do que sente, não tem como impor-se, ou contrapor-se ao sentimento reinante no teatro. Tanto que mais adiante, continua aguardando que alguém venha lhe apresentar a medida exata daquilo que ali vivera. Nesse sentido, o limite em que o herói se encontra, revela-se uma metáfora dos limites que todo grande artista tem que transpor: o de se auto-afirmar para além do já instituído, o de dialogar com toda a herança que recebe e acrescentar o novo que a partir de si será trabalhado e se dará a ver.

Seu sentimento de relativo apreço pelo que ali assistia não vem da compreensão da arte que contempla, tampouco de reconhecer na grande atriz qualidades que a distinguia de outras menos grandiosas; ele lhe é imposto pelo público que o cerca, o envolve e o condena a repetir, em um mesmo gesto, a admiração previamente anunciada e que não pode ser

¹¹ “Afinal explodiu meu primeiro sentimento de admiração: *foi provocado pelos aplausos frenéticos dos espectadores*. Não pela apreensão pessoal daquilo que ali viera buscar. Misturei-lhe os meus, tratando de prolongá-los, a fim de que a Berma, por gratidão, se superasse a si mesma, e assim pudesse eu ficar certo de que a ouvira num de seus melhores dias(...) Que importava? A medida que eu ia aplaudindo, parecia-me que a Berma havia representado melhor (...) Compartilhei com embriaguez do vinho grosseiro daquele entusiasmo popular.” (RF, 1982, pág. 16).

contestada. Ao final, conclui que todo o prazer que sentiu naquele dia foi o da expectativa de ver Berma¹² e, nesse prazer, estaria encerrado o melhor de toda aquela experiência.

Ao deixar o teatro, o herói não consegue evitar o desapontamento. Entretanto, mesmo que o prazer ali colhido tivesse sido limitado, essa pequena porção já lhe é suficiente para deixar a sensação de que voltar para casa, era como partir para um exílio. Talvez porque, mesmo sem poder dimensionar tudo o que ali presenciara, sentia-se de posse de um saber, para o qual nenhuma palavra ou gesto o remetia. Willemart (2002, pág. 20) sugere que

a escritura ou qualquer outra forma de arte define um contexto ou Simbólico no qual o artista entra e é moldado. O material escolhido, a pedra, a linguagem, os sons, as cores também cumpre uma função e trabalham o escultor, o escritor, o músico ou o pintor, o que faz com que a escritura não forneça ao leitor apenas as fantasias do escritor, mas muito mais as de seus contemporâneos e o simbólico em que todos estão imersos.

Imerso nessas fantasias, encontra-se o herói proustiano, e o que lhe atormenta é que ele está mudo, e as palavras que repercutem ao redor de si, não dão conta do que deseja nomear. Por aproximação, a arte de Berma nos sugere uma reflexão sobre a própria arte da escritura.

Nesse momento, somos convidados a voltar nossa atenção àquilo para o qual, parecemos, o episódio, que ora acompanhamos, foi preparado: questionar a respeito daquilo que efetivamente define e justifica o fazer de um artista, as condições em que esse ato se realiza, seja ele o ator, o escritor, ou qualquer outro. Mas para esse questionamento ainda não há resposta.

Na seqüência, o sentimento de exilado do herói é, provisoriamente, amenizado pela esperança de que na entrevista que, em casa, teria com Sr. de Norpois pudesse, com ele “mil vezes mais inteligente do que” ele, ter acesso àquela “verdade que ... não soubera extrair do desempenho da Berma”. Devia, de certa forma, ao Sr. de Norpois sua ida ao teatro. Seu pai que nele vira um contato importante a abrir portas para o filho numa futura carreira diplomática, deixara-se impressionar pela afirmação de Norpois de que a experiência cultural de um jovem é aspecto determinante do êxito em uma futura carreira; afinal fora isso que influenciara favoravelmente para que cedessem ao seu desejo de ver Berma, apesar das

¹² “tant que je n’eus pas entedu la Berma, j’eprouvai du plaisir” (RF, 1987, p. 437) / “...enquanto não ouvi a Berma, senti prazer.” (RF. P. 12)

contra-indicações médicas. Mas tudo que as palavras do Sr. de Norpois fazem é repercutir o senso comum que os aplausos, no teatro, espelhavam e as resenhas de jornais propagavam:

«La représentation de *Phèdre* qui a été donnée devant une salle enthousiaste où on remarquait les principales notabilités du monde des arts et de la critique a été pour Mme Berma qui jouait le rôle de Phèdre, l'occasion d'un triomphe comme elle en a rarement connu de plus éclatant au cours de sa prestigieuse carrière. Nous reviendrons plus longuement sur cette représentation qui constitue un véritable événement théâtral; disons seulement que les juges les plus autorisés s'accordaient à déclarer qu'une telle interprétation renouvelait entièrement le rôle de Phèdre, qui est un des plus beaux et des plus fouillés de Racine et constituait la plus pure et la plus haute manifestation d'art à laquelle de notre temps il ait été donné d'assister.» Dès que mon esprit eut conçu cette idée nouvelle de «la plus pure et haute manifestation d'art»[...]¹³ (JF, v. I, 1987, p. 471)

Um pouco mais adiante, o conflito entre o valor que aquele que busca credita ao objeto de sua busca e o efeito disso sobre aquele que à distância o acompanha ganhará contornos de consequência imprevista. Após o jantar com Sr. de Norpois, o pai do herói está seguro de que este deve entregar-se ao que lhe interessa e, para a mãe, que via em uma futura carreira literária a ausência de “uma regra de vida para disciplinar” os seus nervos, sentencia:

«Mais laisse donc, s'écria mon père, il faut avant tout prendre du plaisir à ce qu'on fait. Or, il n'est plus un enfant. Il sait bien maintenant ce qu'il aime, il est peu probable qu'il change, et il est capable de se rendre compte de ce qui le rendra heureux dans l'existence.» En attendant que grâce à la liberté qu'elles m'octroyaient, je fusse, ou non, heureux dans l'existence, les paroles de mon père me firent ce soir-là bien de la peine.[...] Aujourd'hui, comme un auteur s'effraye de voir ses propres rêveries qui lui paraissent sans grande valeur parce qu'il ne les sépare pas de lui-même, obliger un éditeur à choisir un papier, à employer des caractères peut-être trop beaux pour elles, je me demandais si mon désir d'écrire était quelque chose d'assez important pour que mon père dépensât à cause de cela tant de bonté. Mais surtout en parlant de mes goûts qui ne changeraient plus, de ce qui était destiné à rendre mon existence heureuse, il insinuait en moi deux terribles soupçons. Le premier c'était que (alors que chaque jour je me considérais comme sur le seuil de ma vie encore intacte et qui ne débiterait que le lendemain matin) mon existence était déjà commencée, bien plus, que ce qui allait en suivre ne serait pas très différent de ce qui avait précédé.[...] En disant de moi: «Ce n'est plus un enfant, ses goûts ne changeront plus, etc.», mon père venait tout d'un coup de me faire apparaître à moi-même dans le Temps, et me causait le même genre de tristesse, que si j'avais été non pas encore l'hospitalisé ramolli, mais ces héros dont l'auteur, sur un ton indifférent qui est

¹³ “A representação de Fedra, realizada ante uma sala entusiasta onde se notavam as principais notabilidades do mundo das artes e da crítica, foi para madame Berma, que desempenhava o papel de Fedra, ensejo para um triunfo como raramente os terá ela conhecido mais brilhantes no decurso de sua prestigiosa carreira. Voltaremos a tratar mais longamente desse espetáculo que constitui um verdadeiro acontecimento teatral; digamos apenas que os juizes mais autorizados concordavam em declarar que tal apresentação renovava inteiramente o papel de Fedra, um dos mais belos do teatro de Racine, e constituía a mais pura e alta manifestação de arte[...]” (RF, 1982, pág. 40).

particulièrement cruel, nous dit à la fin d'un livre: «Il quitte de moins en moins la campagne. Il a fini par s'y fixer définitivement, etc.»¹⁴ (JF, v. I, 1987, p.473)

1.3 A Sonata de Vinteuil: - Música e Narratividade

A referência à sonata de Vinteuil, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, é um fato importante, apesar de constituir um fragmento bastante curto. Aliás, esse aspecto fragmentário com que os temas são retomados ao longo de toda a *Recherche* é um aspecto marcante, como bem destaca Poulet (1988, p.55).

L'univers proustien est un univers en morceaux, dont les morceaux contiennent d'autres univers, eux aussi, a leur tour, en morceaux [...] De même, les tableaux de Vermeer sont '*les fragments d'un même monde*', tout comme de l'univers de Vinteuil ne subsistent que '*les fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates d'une fête inconnue et colorée*'

E o autor ainda aponta alguns motivos para tal fragmentação

A cette fragmentation de l'univers proustien il y a bien des causes. Certes, l'une d'entre elles, et non des moindres, est le caractère intermittent de la memoire, et, d'une façon générale, de tous le sentiments. Elle n'est pas la seule, ni peut-être la plus importante. La disconstinuité temporelle est elle-même précédée, voire même commandée para une discontinuité plus radicale encoire, celle de l'espace. (POULET, 1988, pág.55)

¹⁴ “Ora deixe-o – disse meu pai – o essencial é fazer as coisas com gosto. Não é mais uma criança, já sabe o que lhe agrada; é pouco provável que mude, e pode reconhecer o que há de trazer-lhe felicidade nessa vida, o fato é que aquelas palavras paternas me causaram muito pesar (...) agora, assim como um autor se assusta ao ver suas próprias fantasias, que não considerava de grande valor porque não as separava de si mesmo, obrigam um editor a escolher determinado papel, caracteres talvez mais belos do que merecem, indagava eu comigo se meu desejo de escrever seria realmente tão importante que valesse a pena que meu pai desperdiçasse com ele tanta bondade. Mas, ao falar ele da imutabilidade de meus pendores e nas coisas que me trariam felicidade, insinuou principalmente em minha alma duas suspeitas terríveis. A primeira era que (quando eu me considerava todos os dias no umbral de minha vida ainda intata e que só começaria no dia seguinte) na realidade a minha existência já havia começado, e ainda mais, o que ocorreria depois não seria muito diferente do que ocorreria até então.(...) Meu pai, ao dizer de mim que ‘não era mais uma criança, que meus gostos não mudariam’, fez-me logo imaginar a minha própria pessoa dentro do tempo, e me provocou a mesma tristeza que se eu tivera sido, não já o asilado decrépito, mas um desses heróis de quem nos diz o autor no final do livro, em tom de cruel indiferença: ‘cada vez sai menos do campo. Terminou por ir viver ali definitivamente’, etc.” (RF, 1982, pág. 42)

O que nos permitiria pensar em um “principe général de discontinuité”. Quando o confrontamos com os outros episódios onde o discurso proustiano sobre a arte se desenvolve, fica evidente seu lugar no quebra-cabeça.

Após ter, para sua surpresa, incluído-se na intimidade dos Swann, o herói desfruta do sentimento de ter acesso a um mundo que julgava inacessível. Os Swann e a casa deles representam esse mundo.

Cet escalier, d'ailleurs, tout en bois, comme on faisait alors dans certaines maisons de rapport de ce style Henri II qui avait été si longtemps l'idéal d'Odette et dont elle devait bientôt se déprendre et pourvu d'une pancarte sans équivalent chez nous, sur laquelle on lisait ces mots: «Défense de se servir de l'ascenseur pour descendre», me semblait quelque chose de tellement prestigieux que je dis à mes parents que c'était un escalier ancien rapporté de très loin par M. Swann.[...] Mais comme je n'avais aucun esprit d'observation, comme en général je ne savais ni le nom ni l'espèce des choses qui se trouvaient sous mes yeux, et comprenais seulement que quand elles approchaient les Swann, elles devaient être extraordinaires, il ne me parut pas certain qu'en avertissant mes parents de leur valeur artistique et de la provenance lointaine de cet escalier, je commis un mensonge.¹⁵(JF, v. I, 1987, p.496)

Esse encontro representa o elo entre dois tempos até então apartados, o de Swann e Odette e o do herói e sua família. Transitar pela casa de Swann é como adentrar um mundo misterioso e proibido. É a possibilidade de acesso a signos de que o herói também se sente portador.

Essa relação parece implicar uma espécie de ritual do qual o herói participa para receber uma herança que até então ignorava lhe pertencer. Curiosamente é de Swann que o herói recebe os elementos com os quais trava seu embate posterior: é Swann que lhe fala do apreço de Bergotte por Berma, assim como é Swann que lhe apresenta, primeiramente, as obras de Elstir. Sua tarefa será dar um passo adiante, não se tornar como Swann um “celibataire des artes”.

¹⁵ “Aquele escada, aliás, toda de madeira, como se construíam então nas casas de apartamento desse estilo Henrique II que fora por tanto tempo o ideal de Odette e que ela em breve devia abandonar, aquela escada, com um cartaz sem equivalente em nossa casa, no qual se liam estas palavras: ‘É proibido servir-se do elevador para descer’, me parecia uma coisa de tal modo prestigiosa que eu disse a meus pais que se tratava de uma escadaria antiga, mandada vir de muito longe pelo Sr. Swann. [...] Mas eu não tinha nenhum espírito de observação, como em geral não sabia nem o nome nem a espécie das coisas que se encontravam diante de meus olhos, e compreendia apenas que elas, quando estavam próximas dos Swann, deveriam ser coisas extraordinárias, não me parecia certo que, avisando a meus pais do valor artístico e da procedência remota daquela escada, estivesse pregando uma mentira.” (RF, 1982, pág. 60).

Em uma de suas visitas, antes de sair para seu passeio rotineiro, a Sra. Swann senta-se ao piano, “allongeaient leurs phalanges sur le piano avec cette même mélancolie qui était dans ses yeux et n’était pas dans son coeur”¹⁶ (JF, v. 1, 1987 p. 520) e começa a tocar parte da Sonata de Vinteuil, onde se encontrava a pequena frase de que Swann tanto gostava. Tal acontecimento faz emergir no discurso do narrador a possibilidade de um conjunto de reflexões sobre a apreciação da obra de arte, de sua criação, recepção e destino. Inserido em um momento intermediário entre a audiência de Berma e o encontro com Bergotte, essas reflexões do narrador desencadeiam o início de um aprofundamento sobre os signos da arte.

O ponto de partida dessas reflexões está na impossibilidade que experimenta o ouvinte da Sonata de ouvi-la e apreciá-la na sua integridade logo à primeira vez. A questão posta é a da novidade, da originalidade que gera estranheza. Na falta de elementos, referências, que oriente/guie o ouvinte em sua audição, ele tende a perdê-la de vista, a não identificar o horizonte novo que coloca: “Mais souvent on n’entend rien, si c’est une musique un peu compliquée qu’on écoute pour la première fois.”¹⁷ (JF, v. I, 1987, p. 520)

De certa forma, o sentimento do herói nesse momento parece coincidir com o que experimentara diante de Berma: de incompreensão, inapreensão, de não conseguir reconhecer o talento da grande atriz, de se sentir incapaz de fazer a leitura dos signos da arte.

Nesse episódio, a memória, que não é meramente instrumento de rememoração, mas importante ferramenta na experiência daquele que aprecia a obra de arte, ganha uma função didática¹⁸. A partir dela nossa experiência diante da obra de arte ganha historicidade, pois é no insistente retorno à obra que vamos somando elementos concretos, sensíveis, com os quais construiremos um sentido que não pôde ser apreendido na primeira vez que a ouvimos, mas cuja trajetória se inicia ainda nessa primeira vez, pois,

Si l’on n’avait vraiment, comme on l’a cru, rien distingué à la première audition, la deuxième, la troisième seraient autant de premières, et il n’y aurait pas de raison pour qu’on comprît quelque chose de plus à la dixième. Probablement ce qui

¹⁶ “ [...]as falanges sobre o teclado com a mesma melancolia que estava em seus olhos e não estava em seu coração [...]” (RF, 1982, p.80)

¹⁷ “Mas muitas vezes não se entende nada, quando é uma música um pouco complicada que ouvimos pela primeira vez.” (RF, 1982, p. 80)

¹⁸ Não é essa a proposta que Proust nos faz quando, ao final de sua narrativa, revela-nos que a obra que acabamos de ler reflete o olhar retrospectivo do herói tornado narrador. Como não se sentir tentado a ler novamente sua obra depois dessa revelação? Quanto de sentido não se estrutura nessa outra leitura que se realiza apoiada, posteriormente, nesse conhecimento do qual só nos apossamos ao final da leitura?

fait défaut, la première fois, ce n'est pas la compréhension, mais la mémoire.¹⁹ (JF, v. I, 1987, p. 520)

E aqui a memória aparece com uma função nova, diferente daquela que muitas vezes se atribui a ela na obra de Proust. Uma memória que fornece à inteligência a possibilidade de atravessar os limites imediatos colocados pelas impressões, sempre múltiplas e dispersivas, e construir significados mais elaborados, mais profundos porque se situa além do lugar habitual e facilmente acessível.

O que essa passagem nos sugere é que a cada vez que visitamos uma obra, sobre a lembrança antiga uma nova se sobreporá, alterando a anterior, conduzindo-nos para espaços, dimensões não alcançadas até então. Isso por que a memória

[...] relativement à la complexité des impressions auxquelles elle a à faire face pendant que nous écoutons²⁰, est infime, aussi brève que la mémoire d'un homme qui en dormant pense mille choses qu'il oublie aussitôt, ou d'un homme tombé à moitié en enfance qui ne se rappelle pas la minute d'après ce qu'on vient de lui dire. Ces impressions multiples, la mémoire n'est pas capable de nous en fournir immédiatement le souvenir. Mais celui-ci se forme en elle peu à peu et à l'égard des oeuvres qu'on a entendues deux ou trois fois, on est comme le collégien qui a relu à plusieurs reprises avant de s'endormir une leçon qu'il croyait ne pas savoir et qui la récite par cur le lendemain matin. Seulement je n'avais encore jusqu'à ce jour rien entendu de cette Sonate, et là où Swann et sa femme voyaient une phrase distincte, celle-ci était aussi loin de ma perception claire [...] ²¹ (JF, v. I, 1987, p. 520)

O que teremos, repetidas vezes, é o herói claudicando diante de seus objetos de desejo. Reconhece-os, mas é incapaz de se aproximar intimamente de cada um deles, restando-lhe a superficialidade: “mais bien plus, même quand j'eus écouté la sonate d'un bout

¹⁹ “Se nada tivesse distinguido na primeira audição, como se pensava, a segunda e a terceira seriam outras tantas primeiras, e não haveria razão para que se compreendesse alguma coisa mais na décima. Provavelmente o que faltava na primeira vez não é a compreensão, mas a memória.” (RF, 1982, p.80)

²⁰ No caso, a sonata pela primeira vez.

²¹ “[...] relativement à complexidade de impressões com que tem de se haver enquanto escutamos é ínfima, e tão breve como a memória de um homem que, dormindo, pensa em mil coisas que, em seguida, esquece, ou do homem que, na segunda infância, não recorda no minuto seguinte o que acabamos de lhe dizer. A memória é incapaz de fornecer imediatamente a lembrança dessas múltiplas impressões. Mas essa lembrança se vai formando nela pouco a pouco, e com as obras ouvidas duas ou três vezes, e a gente faz como o colegial que releu várias vezes antes de dormir uma lição que julgava não saber e que a recita de cor na manhã seguinte. Somente que, até aquele dia, eu nada tinha ouvido da referida Sonata²¹, e ali onde Swann e a mulher viam uma frase distinta, esta se achava tão longe de minha percepção clara.” (RF, 1982, pág. 80).

à l'autre, elle me resta presque tout entière invisible, comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties.”²² (p 521, JF, v. I, 1987 p. 521)

Não há muita diferença dessa experiência em relação à anterior. Com Berma se deu o mesmo. Diante de sua incapacidade de se aproximar daquilo que ela expressava por meio de sua arte, o herói bebe passivamente o “vinho grosseiro” do entusiasmo da platéia ao seu redor e volta inquieto para casa sem saber o que fazer com a experiência que então se lhe fora oferecida. Assim, diante da Sonata, acontece o mesmo. Ainda seriam necessárias sucessivas audições para que ele pudesse estabelecer uma visão em profundidade da Sonata de Vinteuil. Dessa maneira, é na experiência do narrador, não do herói, que emerge a consciência de que ces grands chefs-d’oeuvre ne commencent pas par nous donner ce qu’ils ont de meilleur.²³ (JF, v. I, 1987, p.521).

Podemos ainda vislumbrar nesse episódio uma desafiadora reflexão a respeito do trabalho dos leitores/ouvintes diante da grande obra. De certa forma, desafio também dos leitores de Proust, que, pacientemente, terão de deixar para trás

[...] les beautés qu’on découvre le plus tôt [e que] sont aussi celles dont on se fatigue le plus vite et pour la même raison sans doute, qui est qu’elles diffèrent moins de ce qu’on connaissait déjà. Mais quand celles-là se sont éloignées, il nous reste à aimer telle phrase que son ordre trop nouveau pour offrir à notre esprit rien que confusion nous avait rendue indiscernable et gardée intacte; alors elle devant qui nous passions tous les jours sans le savoir et qui s’était réservée, qui pour le pouvoir de sa seule beauté était devenue invisible et restée inconnue, elle vient à nous la dernière.²⁴ (JF, v. I, 1987, p 521)

O leitor que Proust aqui imagina não é um leitor apressado. É um leitor que, como o incansável e sempre insatisfeito escritor, não deixa de procurar algo a mais por debaixo da aparente tranquilidade que o encadeamento das palavras ou notas musicais sugere. É um leitor tão afeito a seu trabalho quanto o escritor. Esse, ao alcançar a terceira margem do texto, de lá há de vislumbrar a beleza desde sempre escondida. Além disso,

²² “[...] mesmo depois que escutei a Sonata de princípio a fim, ela me permaneceu quase que inteiramente invisível, como um monumento de que a distância ou a névoa só deixam entrever escassas partes.” (RF, 1982, p.81)

²³ “essas grandes obras primas não começam por nos dar o que têm de melhor.” (RF, 1982, p.81)

²⁴ “[...] as belezas que mais cedo se descobrem” [e que] “são também as que mais depressa nos cansam” para tardiamente “amar, uma ou outra frase que, pela ordem demasiado nova para oferecer a nosso espírito nada mais que confusão, se nos tornara indiscernível e se guardara intacta para nós, a última de todas, essa frase pela qual passávamos todos os dias sem o saber e que pelo poder único da sua beleza se tornara invisível e permanecera desconhecida.”(RF, 1982, p. 81)

...nous aurons mis plus longtemps à l'aimer. Ce temps du reste qu'il faut à un individu — comme il me le fallut à moi à l'égard de cette Sonate — pour pénétrer une oeuvre un peu profonde, n'est que le raccourci et comme le symbole des années, des siècles parfois, qui s'écoulent avant que le public puisse aimer un chef-d'oeuvre vraiment nouveau.²⁵ (JF, v. I, 1987, p. 521)²⁶.”

O herói se encontra, entretanto, muito distante dessa experiência. Também tem um longo caminho a percorrer. Assim como ocorrera com Berma, incapaz de alcançar o que a Sonata lhe reservava, seu juízo se aterá a um conjunto de fatos que darão ao episódio uma áurea muito habitual e grosseira.

Si je ne compris pas la Sonate je fus ravi d'entendre jouer Mme Swann. Son toucher me paraissait, comme son peignoir, comme le parfum de son escalier, comme ses manteaux, comme ses chrysanthèmes, faire partie d'un tout individuel et mystérieux, dans un monde infiniment supérieur à celui où la raison peut analyser le talent.²⁷ (JF, v. I, 1987, p. 523)

E, ao lembrar como naquela ocasião Swann descrevera seu apreço pela Sonata, associando-a a um conjunto de elementos tão pouco musicais e ligados muito mais a suas lembranças da paisagem do Bois de Boulogne, onde a ouvira tantas vezes, o narrador aponta o risco que correra o herói daquelas palavras virem falsear a compreensão futura que poderia ter da Sonata. Afinal, “la musique étant trop peu exclusive pour écarter absolument ce qu'on nous suggère d'y trouver.”²⁸ (JF, v. I, 1987, p. 524) O episódio termina com uma imagem melancólica da experiência de Swann:

Au lieu du sens profond qu'il lui avait si souvent demandé, ce qu'elle rapportait à Swann, c'était ces feuillages rangés, enroulés, peints autour d'elle (et qu'elle lui donnait le désir de revoir parce qu'elle lui semblait leur être intérieure comme une âme), c'était tout un printemps dont il n'avait pu jouir autrefois, n'ayant

²⁵ “[...] amá-la por mais tempo que as outras porque” terá “levado mais tempo para amá-la. É esse tempo de que necessita um indivíduo – como aconteceu a mim com essa Sonata – para penetrar uma obra um tanto profunda, é como um resumo e símbolo dos anos e às vezes dos séculos que têm que transcorrer até que o público possa amar uma obra verdadeiramente nova.” (RF, 1982, p. 82)

²⁶ É muito fácil ligar essa passagem ao tão propagado fato de que a obra de Proust, apesar de tão valorizada, seja mais comprada do que lida.

²⁷ “Se não compreendi a Sonata, fiquei encantado de ouvir a Sra. Swann tocar. Sua execução me parecia, como o penteador, como o perfume de sua escadaria, como sua capa, como seus crisântemos, fazer parte de um todo individual e misterioso, num mundo infinitamente superior àquele onde a razão pode analisar o talento.” (RF, 1982, p. 83)

²⁸ “[...] a música é muito pouco exclusivista para afastar de modo absoluto o que nos sugerem que busquemos nela.” (RF, 1982, p. 83)

pas, fiévreux et chagrin comme il était alors, assez de bien-être pour cela, et que (comme on fait, pour un malade, des bonnes choses qu'il n'a pu manger), elle lui avait gardé.²⁹ (JF, v. I, 1987, p. 524)

A imagem é terrível, pois evidencia o lugar comum a que estão condenados todos aqueles que são incapazes de mergulhar no universo profundo que a grande arte expressa. No episódio, motivada pela associação que Swann estabelece entre a Sonata e o Bois de Boulogne, a conversa facilmente se desvia para as intrigas mundanas a que estavam ligados Swann e Odette, por ocasião daquelas primeiras audições da Sonata.

1.4 Bergotte - A Obra Não é Uma Continuidade do Artista

Bem mais elaborado e complexo, o terceiro episódio que abordaremos trata do encontro do herói com o escritor Bergotte. Nesse episódio, o herói se vê exposto às ruínas de um Bergotte que fantasiara a partir da leitura de seus livros e que terá de reerguer confrontando o autor com sua obra.

Os Swann o convidara para um jantar de gala, mas não lhe informara sobre os convidados e o herói só tomará conhecimento da presença de Bergotte ali, no momento em que, repentinamente, são apresentados.

A figura que avista diante de si não corresponde à imagem que construía do escritor que tanto admirava e experimenta grande frustração. Em alguns momentos parece se confirmar a idéia que Norpois lhe apresentara sobre Bergotte. Há, nessa cena, uma reedição daquela em que avista pela primeira vez a Duquesa de Guermantes, ou daquela em que repentinamente se vê diante de Berma: “sans doute, les noms sont des dessinateurs

²⁹ “Em vez do sentido profundo que tantas vezes lhe pedira, o que a frase lhe trazia eram folhagens arrançadas e pintadas em torno dela (e que lhe dava o desejo de rever porque parecia ser uma coisa interior a essas folhagens, como uma alma), era toda uma primavera que não conseguira gozar outrora, porque, febril e mortificado²⁹ como estava, faltava-lhe então o bem-estar necessário e que ela lhe havia guardado, como se preparam, para um doente, as boas coisas que ele não pode comer.” (RF, 1982, p. 83)

fantaisistes, nous donnant des gens et des pays des croquis si peu ressemblants que nous éprouvons souvent une sorte de stupeur [...]”³⁰ (JF, v . I, 1987, p. 538)

O episódio, nesta primeira parte da obra, parece compor mais um movimento em direção à construção do fracasso reflexivo do herói a respeito do sentido da arte³¹; fracasso que toca mais de perto a especificidade de um fazer estético que coincide com aquele que é de seu interesse, espaço de construção do narrador e projeto maior de Proust com sua obra: a concepção estética do fazer literário.

Dessa forma, Berma apresenta-se inicialmente como signo do sublime, mas, talvez, pela especificidade do espaço expressivo em que atua, exige do herói um olhar que não soubera sequer dimensionar. Entretanto, desde que ficara sabendo que Bergotte era íntimo dos Swann, criou em si a expectativa de conhecê-lo. Seu vínculo com Gilberte era sustentado de certa forma pelo sentimento de que estando próximo dela, esse encontro mais cedo ou mais tarde ocorreria, proporcionaria a ele a oportunidade singular de um diálogo com o mundo da literatura que, desde que tivera a experiência entusiasmada com as palavras ao escrever um texto sobre os sinos de Martinville, tanto desejava. Em síntese, era a oportunidade de ver-se íntimo do escritor e, assim, reconhecer os gestos, o tom de voz, as palavras que compunham sua figura no espaço e no tempo e, assim, ao se expor, aprender sobre o que faz um escritor.

Mas pouco interessa à verdade do mundo corresponder ao projeto que o herói dela construiu. Como ocorrera com Berma, o herói terá que refazer seus cálculos para que a imagem interna que constrói do mundo corresponda um pouco à verdade ou àquilo que se acredita ser a verdade.

No momento em que é apresentado aos outros convidados, o herói é subitamente atingido pelo nome Bergotte que, dito tão naturalmente após o seu, encontra-o desprevenido e sem uma reação possível que não fosse, para não perder a compostura, saudá-lo. Por alguns instantes, esperou que a figura a qual fora apresentado, fizesse alguma objeção, e desfizesse o possível engano, desanuviando seu espírito dos sentimentos angustiados que o tomaram. Mas o invés disso quando, [...]“Mme Swann ayant cru devoir lui dire mon goût pour l’un d’eux, il

³⁰ “Sem dúvida, os nomes são desenhistas fantasiosos que nos dão, das pessoas e lugares, um esboço tão pouco semelhante que muitas vezes sentimos uma espécie de estupor...” (RF, 1982, p. 96)

³¹ Vale a pena lembrarmos que é nesse volume que a aventura do herói em busca de seu destino de escritor se inicia, uma busca que se não é obstinada como poderemos posteriormente considerar (principalmente porque a experiência mundana e amorosa estará sempre a tentá-lo e desviá-lo) é bastante consciente.

ne montra nul étonnement qu'elle en eût fait part à lui plutôt qu'à un autre convive, et ne sembla pas voir là l'effet d'une méprise [...]”³² (JF, v.I, 1987, p. 539)

Assim, depois desse primeiro vislumbre e de alguns instantes junto à pessoa de Bergotte, o herói se sente forçado a concluir:

Son oeuvre ne me semblait plus aussi inévitable. Et alors je me demandais si l'originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans un royaume qui n'est qu'à lui, ou bien s'il n'y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les différences entre les oeuvres ne seraient pas le résultat du travail, plutôt que l'expression d'une différence radicale d'essence entre les diverses personnalités.³³ (JF, v. I, 1987, p. 539)

E segue vítima de profunda decepção.

J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une oeuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée dans le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire qui était devant moi. Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire; comme n'est plus bonne à rien la solution que nous avions trouvée pour un problème dont nous avions lu incomplètement la donnée et sans tenir compte que le total devait faire un certain chiffre. Le nez et la barbiche étaient des éléments aussi inéluctables et d'autant plus gênants que, me forçant à réédifier entièrement le personnage de Bergotte, ils semblaient encore impliquer, produire, sécréter incessamment un certain genre d'esprit actif et satisfait de soi, ce qui n'était pas de jeu, car cet esprit-là n'avait rien à voir avec la sorte d'intelligence répandue dans ces livres, si bien connus de moi et que pénétrait une douce et divine sagesse.³⁴ (JF, v. I, 1987, p. 537)

³² “[...] a Sra Swann se julgou no dever de comunicar-lhe o quanto admirava eu uma de suas obras, não mostrou espanto algum de que dissessem a ele e não a outro convidado, não deu demonstração de que se tratava de um equívoco.” Terrível constatação “parecia...que fora ele mesmo quem havia escrito os livros.” (RF, 1982, p.96)

³³ “Sua obra já não me parecia tão inevitável. (Perguntei-me então se a originalidade prova realmente que os grandes escritores sejam deuses, cada um senhor de um reino independente e exclusivamente seu, ou se não haverá nisto algo de ficção e as diferenças entre as obras não serão antes uma resultante do trabalho (do) que expressão de uma diferença radical de essência entre as diversas personalidades.)” (RF, 1982, p. 96)

³⁴ “Eu estava mortalmente triste, porque o que acabava de reduzir-se a pó não era apenas o langoroso velho, de que nada mais restava, era também a beleza de uma obra imensa que eu pudera alojar no organismo desfalecente e sagrado que construía como um templo expressamente para ela, mas para a qual não estava reservado nenhum espaço no corpo acachapado, cheio de vasos, de ossos, de gânglios, do homenzinho de nariz esborrachado e barbicha preta que se achava a minha frente. Todo o Bergotte que eu mesmo havia lenta e delicadamente elaborado, gota a gota, como uma estalactite³⁴, com a transparente beleza de seus livros, eis que esse Bergotte de nada mais servia, desde que fosse preciso preservar o nariz de caramujo e utilizar a barbicha negra, como de nada serve a solução que havíamos encontrado para um problema cujos dados lêramos incompletamente, sem levar em conta que o total devia fazer determinado número. Nariz e barbicha eram tão inelutáveis e tanto mais incômodos que, forçando-me a reedificar inteiramente a personagem de Bergotte, pareciam ainda implicar,

Entretanto, das ruínas do antigo Bergotte um novo, pouco a pouco, surgirá. Lentamente, ao longo do jantar, o herói distinguirá por trás da máscara com a qual Bergotte se lhe apresenta, na melodia de sua voz, os contornos do Bergotte que colhera na leitura de seus livros.

Aos poucos, o herói vai suplantando aquela máscara que tanto o assustara para encontrar o Bergotte mais próximo daquele que a leitura de obra desenhará em seu espírito. É preciso deixar que as palavras falem por si mesmas, deixem entrever em meio ao seu corpo sonoro a alma que a expressa.

la parole humaine est en rapport avec l'âme, mais sans l'exprimer comme fait le style, Bergotte avait l'air de parler presque à contresens, psalmodiant certains mots et, s'il poursuivait au-dessous d'eux une seule image, les filant sans intervalle comme un même son, avec une fatigante monotonie. De sorte qu'un débit prétentieux, emphatique et monotone était le signe de la qualité esthétique de ses propos, et l'effet, dans sa conversation, de ce même pouvoir qui produisait dans ses livres la suite des images et l'harmonie.³⁵ (JF, v. I, 1987, p.540)

O jantar seguirá com o herói aproximando-se de Bergotte, identificando-se com ele, trocando impressões a respeito de Berma, e reconhecendo em ambos um mesmo tipo de inteligência, causando-lhe boa impressão.

Ao herói, entretanto, caberá apenas o entusiasmo do encontro e a sensação de que era possuidor de algo valioso, objeto de cobiça de muitos outros jovens que desejavam seguir a carreira literária.

Des gens de lettres qui étaient pour moi des personnages considérables intriguaient pendant des années avant d'arriver à nouer avec Bergotte des relations qui restaient toujours obscurément littéraires et ne sortaient pas de son cabinet de travail, alors que moi, je venais de m'installer parmi les amis du grand écrivain [...] ³⁶ (JF, v. I, 1987, p.562)

produzir, segregar incessantemente certo gênero de espírito ativo e satisfeito consigo mesmo, o que não estava direito, pois esse espírito nada tinha a ver com a espécie de inteligência que se difundia naqueles livros tão meus conhecidos e penetrados de uma suave e divina sabedoria. [...]” (RF, 1982, p. 95)

³⁵ “como a palavra humana está em relação com a alma, mas sem expressá-la como faz o estilo, Bergotte parecia falar quase independentemente do sentido, samodiando certas frases (...) De sorte que uma dicção pretensiosa, enfática e monótona era o signo da qualidade estética do que dizia, e na conversação vinha a ser o efeito daquela mesma força que nos seus livros originava a continuidade de imagens e harmonia.” (RF, 1982, p. 97)

³⁶ “Literatos que eram para mim gente importante intrigavam durante anos para conseguirem travar com Bergotte relações que sempre permaneciam obscuramente literárias e não ultrapassavam seu gabinete de trabalho, ao passo que eu acabava de instalar-me em cheio e tranquilamente entre os amigos do grande escritor.” (RF, 1982, p. 115)

Será, entretanto, da perspectiva do narrador que o episódio nos oferecerá os ganhos maiores. O narrador revisita todo esse episódio de maneira crítica, na situação daquele que rememora e pode dimensionar Bergotte em sua grandiosidade, além de apontar que o herói estava longe de compreender o sentido de tudo aquilo que experimentava.

Tanto é assim que o narrador abre e fecha o episódio com o herói preocupado com o seu desempenho social. Recebera, logo à chegada à casa de Swann, um cartão a que não dera muita atenção por não saber o seu significado, esquecendo-o no bolso do casaco e só o consultando quando sozinho em casa. Nele estava indicada a dama a quem deveria dar o braço quando se dirigisse a sala de jantar.

Esse episódio traz em si, em certo grau, o que fora, para o herói, aquela experiência à sombra. A forma como se estrutura permite-nos estabelecer dois planos e compará-los.

No primeiro, temos a perspectiva do herói no exato momento em que vive os fatos, refletindo sobre como a figura de Bergotte conflita com todas as expectativas que dela tinha e como essas expectativas tiveram que ser redimensionadas.

Enquanto que, no segundo plano, outra figura de Bergotte vai se erigindo nas palavras do narrador, mediada por sua atitude crítica que sabe o que deseja iluminar com a luz de seu discurso.

Para o herói, no plano do encadeamento dos fatos, nada disso pode ser compreendido. Ele se encontra nesse episódio, como alguém que, à procura de um tesouro, senta-se fatigado, após longa caminhada, sobre a caixa que o guarda. Apesar de inexplicavelmente sentir, sem saber explicar por que, que dele estava bem próximo, lá fica a observar o horizonte e a paisagem ao seu redor, sem se dar conta de que está sentado sobre o tesouro.

Ali, diante de Bergotte, o herói está preso a *mis-en-scene* que o espaço social, a experiência mundana lhe impõe e é incapaz de nela se perceber. Afinal, como afirmará o narrador em um dado momento, quando “ouverts aux autres par la conversation, nous sommes dans une certaine mesure fermés à nous-même.”³⁷ (JF, v. I, 1987, p. 543)

A imagem das árvores em Hudmesnil sintetizará, bem mais adiante, essa experiência do herói à sombra, nesse lugar onde as coisas se lhe apresentam sem que delas possa tirar a lição que elas querem lhe ensinar.

³⁷ “[...] abertos para os outros pela conversação, estamos de certa forma fechados para nós mesmos”(RF, 1982, p100)

É por isso que, após voltar para casa, o herói, ao comentar com seus pais sobre o jantar em casa dos Swann, se limitará a falar dos aspectos mundanos do jantar, a olhar para o cartão que nada lhe disse ao longo do jantar e do qual não fora capaz de tirar um significado. Esse ficou perdido em seu bolso, como o próprio evento ficará em sua memória até que consiga atribuir-lhe um significado, o que só será possível a partir dos eventos que ocorrem na matinê da Princesa de Guermantes.

Só lá os pequenos eventos ganharão sentidos e se sobreporão à experiência mundana. Só naquela situação, efetivamente, o escritor que ele sempre buscara será retirado das sombras, estará pronto para ler os signos. Tanto que, neste momento, sua ansiedade será voltar o mais rápido para casa e iniciar, enquanto há tempo, a obra que escreverá.

Há, nesse episódio com Bergotte, uma dificuldade de ler os signos como Deleuze (2003) sugere. E, nesse episódio, essa inabilidade do herói adolescente é explícita. Não apenas em relação aos signos da arte, mas até aos signos mundanos mais banais: a roupa, o cartão, o cravo.

O narrador já sabe que os signos mundanos não o conduzirão à criação em sua plenitude, mas o herói não. É exatamente nessa armadilha que o jovem cai: seduzido pela experiência narcísea que a vida mundana ora lhe proporciona e, atado às demandas que ela lhe impõe, não pode se entregar a criação que também coloca suas exigências, sempre antagônicas à do mundanismo.

Mas o encontro com Bergotte tem sua força e ela resistirá como um marco, como um porto que poderá ser revisitado posteriormente. É um episódio rico, porque nele se engendram quase todos os temas caros a arquitetura proustiana como inteligência, estilo, genética, as falsas perspectivas familiares....

Esses temas jogam com suas forças coercitivas e serão retomados em conjunto ou em partes ao longo de todo o romance, mas, principalmente, na recepção da Princesa de Guermantes. Destacamos, nesse episódio, a preocupação de Proust de nele engendrar todos os temas que mencionamos. Não serão apenas os aspectos ligados à figura do escritor como tal que serão objeto de reflexão do narrador, mas também todo um conjunto de temas, cuja variedade reflete a preocupação de Proust em desvendar o universo humano que o cerca. É dessa perspectiva que os traços de elocução evidentes na conversação de Bergotte e característicos de sua família são colocados em ênfase.

Essa reflexão se desdobra, logo depois, no perfil mendeliano de Gilberte, assim como na idéia de genialidade e sua falta de sentido para o artista, ou seja, o artista é uma pessoa como qualquer outra. Em seu entendimento, o herói percebe que as necessidades humanas do artista em nada diferem das do resto da humanidade. Afora isso, o trabalho construtivo do artista, a idéia de uma inteligência compartilhada, da qual todos são co-locatários e as personagens sociais que a vida mundana nos impõe são pontos destacados nessa reflexão.

De certo modo, tanto a frustração do herói diante de um Bergotte que não corresponde à sua visão previamente idealizada quanto à reflexão do narrador acerca da obra como resultado de uma construção apontam para uma premissa sobre a qual o discurso proustiano se apoiará e voltará por várias vezes ao longo da *Recherche*: entre a obra e o homem que habita o artista as correspondências possíveis são sempre enganadoras.

1.5 Elstir – Um exercício do olhar

Em um bar em Rivebelle, dá-se o encontro do herói com o Pintor Elstir. Inicia-se o quarto movimento de incursão no mundo sensível da arte³⁸. Nesse episódio, obra e artista serão objetos da indagação do herói e do narrador. Há um amadurecimento do olhar sobre esse universo, que se dá também no plano afetivo, psicológico.

Essa conquista só não será maior pelo fato de que a esse processo veio se interpor o signo desafiador de Albertine. Signo múltiplo, crescente, sobre qual o herói só poderá estabelecer uma medida um pouco mais elaborada, bem mais tarde. Pouco tempo depois disso, ocorrerá seu encontro com aquilo que a busca efetivamente.

Cidade vizinha de Balbec onde fora passar férias com a avó, Rivebelle é uma área boêmia, onde artistas e os mais variados tipos humanos buscam divertimento, distração ou simples devaneio. Em uma de suas visitas a um animado restaurante da região, em companhia de Saint-Loup, um jovem, sobrinho da Princesa de Guermantes, de quem se tornara íntimo e

³⁸ Vale lembrar que na apresentação de Berma e na audição da Sonata de Vinteuil temos o herói desafiado pela obra – a própria representação de Berma e a própria Sonata – sem um acesso direto aos processos de criação do artista, no caso da atriz e do compositor; já, no encontro, com Bergotte, a obra fica em segundo plano, quase como um subtexto, e o que lhe desafia é o homem, de dentro do qual ele luta para tirar o escritor.

camarada, o herói terá sua atenção despertada pela figura de “un homme de grande taille, très musclé, aux traits réguliers, à la barbe grisonnante, mais de qui le regard songeur restait fixe avec application dans le vide.” (JF, v. II, 1988, p. 182)

Encontrando-se “à un âge où l’enthousiasme ne peut rester silencieux, et transportés dans une vie où l’incognito semble étouffant”³⁹ (JF, v. II, 1988, p. 183), procuram logo saber de quem se trata e são informados de que a pessoa é Elstir, antigo frequentador do lugar.

O herói lembra-se de que Swann tinha feito referência a ele, porém não se lembra mais a propósito de quê; “mais l’omission d’un souvenir, comme celui d’un membre de phrase dans une lecture, favorise parfois non l’incertitude, mais l’éclosion d’une certitude prématurée.”⁴⁰ (JF, v. II, 1988, p. 182)⁴¹

Tomado por esse sentimento de certeza prematura, mas inominável, o herói buscará se aproximar do pintor. Ele sabe que se está diante de algo importante, mas não pode alcançar, conscientemente, sua dimensão. É possível que essa seja uma marca comum a todos esses encontros: sente-se a grandiosidade do objeto diante do qual se encontra, e não pode tocá-la. Experiência muito bem oculta diante da frustração, em vista da igreja de Balbec que, curiosamente, será tema de suas discussões posteriores com Elstir.

O encontro com Elstir marca um novo estágio no processo reflexivo sobre a arte que foi inaugurado na matinê de Fedra. Se observarmos com atenção, inaugura-se naquele momento uma busca do herói por um saber que acredita oculto na expressão estética, a cujo segredo busca acesso.

O herói ao se aproximar do pintor experimenta uma sensação muito próxima daquela que lhe fez crer no valor de Berma: ela não advém do reconhecimento intrínseco do valor de sua arte, mas de uma empolgação motivada por juízos de terceiros. Nesse primeiro encontro, a admiração que lhe devota “n’était pas, comme nous nous le figurions, de l’admiration, puisque nous n’avions jamais rien vu d’Elstir; notre sentiment pouvait avoir pour objet l’idée creuse de «un grand artiste», non pas une oeuvre qui nous était inconnue.”⁴² (JF, v. II, p. 183)

³⁹ “numa idade em que o entusiasmo não pode permanecer silencioso, e encerrados numa vida em que o incógnito parece sufocante...” (RF, 1982, p. 319)

⁴⁰ “mas a omissão de uma lembrança, como a de um membro de uma frase numa leitura, favorece às vezes, não uma incerteza, mas a eclosão de uma certeza prematura.” (RF, 1982, p. 319)

⁴¹ Seria possível aqui relacionarmos essa idéia com algo próximo dos procedimentos de acréscimo do scriptor.

⁴² “...não era, como imaginávamos, admiração, pois jamais víamos coisa alguma de Elstir; o nosso sentimento podia ter por objeto a idéia vazia de um ‘grande artista’ e não uma obra que nos era desconhecida. Era admiração no vácuo...” (RF, 1982, p. 320)

Admiração sem conteúdo. Signo que se impõe sem sentido algum. Palavra que emerge sem clara motivação, dizendo ao acaso.

O pintor convida-o para conhecer seu ateliê em Balbec. O herói se sente lisonjeado, pois o convite é feito diretamente a ele, preterindo Saint-Loup ao seu lado. Elstir era do tipo de artista que

aimait à donner, à se donner. Tout ce qu'il possédait, idées, oeuvres, et le reste qu'il comptait pour bien moins, il l'eût donné avec joie à quelqu'un qui l'eût compris. Mais faute d'une société supportable, il vivait dans un isolement, avec une sauvagerie que les gens du monde appelaient de la pose et de la mauvaise éducation, les pouvoirs publics un mauvais esprit, ses voisins, de la folie, sa famille de l'égoïsme et de l'orgueil.⁴³ (JF, v.II, 1988, p. 185).

Podemos reconhecer no trecho que se segue uma descrição do pintor, que não está longe de ser um auto-retrato proustiano:

Peut-être alors vécut-il seul, non par indifférence, mais par amour des autres, [...]il avait vécu pour lui-même, loin de la société à laquelle il était devenu indifférent; la pratique de la solitude lui en avait donné l'amour[...]⁴⁴ (JF, v. II, 1988, p. 184)

O fato é que a expectativa de rever as garotas da praia, de quem se sente indistinta e profundamente enamorado, o faz adiar por dias sua visita ao ateliê de Elstir. O adiamento da experiência com o sublime que essa visita parece significar em detrimento de um possível encontro com as garotas, talvez componha uma das imagens mais nítidas da arte à sombra das raparigas em flor⁴⁵.

Isso pode denotar a dificuldade do herói de reconhecer nas situações que se lhe apresentam a oportunidade de decifração e aprofundamento dos signos da arte. Em todo esse episódio, a rica reflexão sobre a arte, a estética, o estilo e a figura do artista, compõe o movimento de fundo do narrador que, revisitando a experiência passada do herói, retira das sombras, onde estavam preservadas, as imagens de um saber que permanecia escondido; que, no entanto, desdobra-se como o brinquedo japonês na água, para aproveitar uma metáfora proustiana.

⁴³ “gostava de dar, de dar-se. Tudo o que possuía, idéias, obras, e o resto...teria dado a alguém que o compreendesse. Mas, na falta de companhia suportável, vivia no isolamento, com uma selvageria que a gente de sociedade chamava de atitude e má educação, os poderes públicos ausência de espírito cooperativo, seus vizinhos loucura, sua família egoísmo e orgulho.” (RF, 1982, p. 321)

⁴⁴ “Talvez então vivesse sozinho, não por indiferença, mas por amor aos outros [...] ao produzir vivera para si mesmo, longe da sociedade a que se tornara indiferente; e a prática da solidão lhe dera o amor da mesma...” (RF, 1982, p. 321)

⁴⁵ Talvez seja da tensão que se cria entre esses dois mundos que seus sentidos próprios se estruturam, como o os contrastes entre luz e sombra, branco e preto, dia e noite.

Em seu espírito, a idéia do sublime ocupa um segundo plano. A experiência, que uma “rapariga medíocre⁴⁶” proporciona ao herói, está em um patamar de interesse e valor muito acima de uma conversa com um homem superior ou mesmo a contemplação admirativa de suas obras.

Essa é a demanda evidente com a qual seu espírito adolescente se sente identificado. Por isso, será com certa relutância que o herói cederá aos apelos da avó que, depois de se alegrar com o “proveito intelectual” que este poderia tirar de sua “amizade” com o pintor, não compreendia como tal visita, tanto tempo depois, ainda não tinha ocorrido.

Adentrar o ateliê de Elstir foi como transitar do caótico mundo do cotidiano, em que vivemos com nossos hábitos, para um mundo onde as coisas se nos apresentam sem nome e indistintas, onde os sentidos, os mais variados, são articulados por meio de uma experiência nova, estética. “Et l’atelier d’Elstir m’apparut comme le laboratoire d’une sorte de nouvelle création du monde...”⁴⁷ (JF, v. II, 1988, p. 190)

E no exato momento em que adentra, o herói flagra o artista – quase Deus – em seu momento de criação: “o criador estava terminando, com o pincel que tinha na mão, a forma do sol no seu poente”. Temos o herói como um *flâneur* em êxtase pelo universo da arte no exato momento da criação:

...je me sentis parfaitement heureux, car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m’élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n’avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité.⁴⁸(JF, v. II, 1988, p. 190)

Em Berma, a obra já pronta é nos apresentada; em Bergotte, o artista existe para além de sua obra; em Elstir, a obra e o artista deixam-se entre(ver) no exato momento em que um determina o outro. Eis um desenho possível dessa aprendizagem que o herói realiza quase sem perceber.

Temos uma aprendizagem que se inicia com a experiência do herói, mas que só se completará na experiência do narrador. É a existência possível que só os nomes dão às coisas. É a linha com a qual isolamos do Real uma parcela de verdade que se nos apresenta.

⁴⁶ Vale a pena pensar aqui na tensão que todo adolescente vive entre as idealizações intelectuais e o apelo que seu corpo sexuado lhe impõe e contra o qual é impossível se colocar.

⁴⁷ “O atelier de Elstir me pareceu como o laboratório de uma espécie de nova criação do mundo” (RF, 1982, p.326)

⁴⁸ “Senti-me perfeitamente feliz, por todos os estudos que se achava a minha volta, eu julgava capaz de elevar-me a um conhecimento poético, fecundo em alegrias, de muitas formas que até então não havia isolado do espetáculo total da realidade.” (RF, 1982, p. 326)

Há um aspecto na experiência do primeiro – do herói – que podemos relacionar à da pessoa exposta aos bombardeios do Real; e na experiência do segundo – do narrador – do artista que retira do real a verdade nele oculta.

Ao longo de toda a *Recherche*, um dos grandes enfrentamentos de Proust está no tema dos nomes. Mais que meras designações, os nomes são sínteses que expressam limites ou a transposição de limites. E a obra artística – síntese do processo construtivo do artista - é a expressão por excelência de um conjunto de relações que o artista vai recortando do Real.

Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.⁴⁹(JF, v. II, 1988, p. 191)

A obra derivando de um conjunto de articulações que se dão no espírito do Homem, palco das tensões que resultam na obra. Impressões, percepções e racionalizações disputam espaço e na impossibilidade de descobrir um caminho conciliatório (não necessariamente apaziguador) no espírito humano, encontrarão tal possibilidade na expressão estética. Muitas vezes, rememora o narrador:

[...] il m'était arrivé grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. [...] Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation.⁵⁰ (JF, v. II, 1988, p.191)

⁴⁹ “Naturalmente, o que havia no seu ateliê não eram senão marinhas tiradas ali em Balbec. Mas podia distinguir que o encanto de cada uma consistia numa espécie de metamorfose das coisas representadas, análogas à que em poesia se chama metáfora e que, se Deus Pai havia criado as coisas nomeando-as, era tirando-lhes o nome ou dando-lhes um outro que Elstir as recriava. Os nomes que designam as coisas respondem sempre a uma noção da inteligência, estranha às nossas impressões verdadeiras e que nos força a eliminar tudo o que não se reporte a essa noção.” (RF, 1982, p. 326)

⁵⁰ “[...]acontecera-me, graças a um efeito do sol, tomar uma parte mais sombria do mar por uma costa afastada, ou olhar com alegria uma zona azul e fluída, sem saber se pertencia ao mar ou ao céu. Mas logo minha inteligência restabelecia entre os elementos a separação que minha impressão abolira... Uma das metáforas mais

Processo esse de que o quadro que representava o porto de Carquethuit é uma síntese. Em um de seus longos parágrafos, o narrador descreve esse quadro como demonstração de sua tese (a de que impressões, percepções e racionalização estão em disputa no espírito do homem. E o texto é apenas um reflexo disso). E prosseguirá identificando, nesses esforços construtivos do pintor, exercícios de recriação da realidade, por meio de obras que refletiam um exercício do olhar sobre o mundo a sua volta; certa ascendência daquilo que, posteriormente, seria banalizado pela indústria da fotografia.

O mergulho do herói no ateliê de Elstir revela-se um momento singular de experiência do herói diante de suas indagações sobre o fazer artístico. Constitui-se um marco importante no mapa retrospectivo pelo qual o narrador vai retomando seu trajeto, desenhando o caminho que lhe permitiu transitar do mero desejo de ser escritor ao exercício da escritura.

Elstir em seu ateliê é o signo do artista construtor, labutando sobre sua arte, ultrapassando os limites dela com o exercício constante de seu olhar.

L'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence était d'autant plus admirable que cet homme qui avant de peindre se faisait ignorant, oubliait tout par probité (car ce qu'on sait n'est pas à soi) avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée.⁵¹ (JF, v. II, 1988, p.196)

Esses encontros parecem se estabelecer para o herói como a possibilidade de elaboração de tudo aquilo que ele não viu. De Bergotte, ele espera uma luz que lhe proporcione a devida compreensão da arte de Berma que lhe frustrara; de Elstir que, com seu olhar sensível sobre as formas, as cores e os limites instáveis que há entre as coisas, resgate-lhe o valor que não encontrara na Igreja de Balbec. Entretanto, a desenvoltura com que Elstir discorre sobre o valor de tal igreja não é suficiente para alegrar seu espírito que crê tratar-se de objetos diferentes.

freqüentes nas marinhas que tinha consigo naquele momento era justamente a que comparando a terra ao mar, suprimia qualquer demarcação entre ambos.” (RF, 1982,p. 327)

⁵¹ “O esforço que fazia Elstir, por despojar-se, em presença da realidade, de todas as noções da sua inteligência era tanto mais admirável, porque esse homem – antes de pintar se tornava ignorante, esquecia-se de tudo por probidade, pois o que se sabe não é da gente – possuía uma inteligência excepcionalmente cultivada.” (RF, 1988, p. 330)

Podemos entrever na maneira como esse episódio é conduzido, um movimento crescente em relação aos anteriores aqui descritos. Voltando-se todos sobre um mesmo tema - o sentido e o lugar da arte no espírito humano - e comparando-os, é possível sentir um ganho progressivo de intensidade do primeiro para esse último. O nível de elaboração e aprofundamento do discurso sobre a arte é flagrante, como numa sinfonia em que um tema é retomado várias vezes, em um adensamento progressivo da regência.

Assim, como somos paulatinamente introduzidos em seu ateliê, dele seremos retirados. Primeiro abre-se, insinua-se, em meio ao debate sobre a grandeza da arquitetura da Igreja de Balbec, a moldura da janela enquadrada de madressilvas do ateliê, quase que pintada pelo narrador, por onde se vê, em contraponto com a *penumbra fulgurante* de seu interior, “dans l’avenue toute rustique, la résistante sécheresse de la terre brûlée de soleil que voilait seulement la transparence de l’éloignement et de l’ombre des arbres.”⁵² (JF, v. II, 1988, p. 198)

Será por ela que o herói receberá o chamado dos signos mundanos, Por ela, ele que adiará por tanto tempo sua visita a Elstir, receando perder a oportunidade de reencontrar na praia o grupo de garotas que tanto lhe despertara o interesse, verá passar uma delas, aquela que lhe inquietara, a qual associara o nome Simonet: Albertine. E, para seu espanto, Elstir era íntimo delas.

A nenhuma dessas experiências, entretanto, o herói vinculará sua iniciação. Elas ficarão, por muito tempo, relegadas às sombras que o mundano, o habitual, quando iluminados com nossa atenção, produzem.

⁵² “avenida rústica, a resistente segura da terra queimada pelo sol e velada pela transparência da distância e a sombra das árvores”.(RF, 1988, p.332)

CAPITULO II – ALBERTINE APERÇUE SUR LA PLAGE, UN MOT ERRANT SUR LA PAGE

No capítulo anterior, tivemos a oportunidade de acompanhar a seqüência episódica em que herói se questiona acerca da arte como objeto estético e o lugar do artista diante dela. Neste capítulo II, observaremos como o encontro do herói com Albertine será marco de uma experiência que denota aspectos próprios da leitura e da escritura a que o *scriptor* se submete no exato momento em que o texto se produz.

2.1 A instabilidade como força: entre a escritura e a leitura

É em Balbec que, pela primeira vez, o herói avista Albertine e ela também se mostra, ou melhor, nos é dada a ver. No entanto, será preciso percorrer um longo caminho até que o herói e o narrador possam mergulhar no esforço de designá-la. Em Balbec, sua figura, com toda sua potência de sentidos já se nos apresenta e podemos acompanhar o nascimento dos signos amorosos de que ela é portadora.

“Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. É tornar-se sensível a esses signos, aprendê-los (como a lenta individualização de Albertine no grupo das jovens)”, de acordo com Deleuze (2004, pág.7).

O encontro com Albertine, que, antes de tudo, é um exercício de individuação da mesma – no sentido aqui de distinção, individualização – levará à percepção de algo que desde sempre o herói buscava e acaba por aparecer tangível em sua figura.

... c'est que dans les périodes de ma vie où je n'étais pas amoureux et où je désirais de l'être, je ne portais pas seulement en moi un idéal physique de beauté qu'on a vu que je reconnaissais de loin dans chaque passante assez éloignée pour que ses traits confus ne s'opposassent pas à cette identification, mais encore le fantôme moral — toujours prêt à être incarné — de la femme qui allait être éprise de moi, me

donner la réplique dans la comédie amoureuse que j'avais tout écrite dans ma tête depuis mon enfance...⁵³ (JF, v. II, 1987, p. 244.)⁵⁴

Os desdobramentos desse acontecimento serão vividos de modo mais profundo, tempos depois, em Paris, quando o herói mergulhará nos labirintos conturbados de um amor e de uma paixão que buscam, sem sucesso, saber da vida pregressa de Albertine, de suas possíveis experiências homossexuais.

Ciúmes, angústias, desejos são alguns dos sentimentos que alimentarão essa relação. Entretanto, muito antes do encontro na praia de Balbec com o grupo de moças que seduz o olhar do herói, de onde a figura de Albertine emergirá aos poucos em um lento processo de individuação, o nome Albertine já lhe fora sonorizado aos ouvidos, em uma situação casual, quando ainda se encontrava enredado na trama de seus conturbados afetos por Gilberte.

O herói tinha ido à casa de Gilberte. Quando Swann chega e vê a casa cheia de visitas, interroga a filha a respeito do que acontecia lá, quem eram as visitas. Quando faz referência ao diretor do Ministério das Obras Públicas, marido da senhora Bontemps, uma das visitas presentes na casa de Swann, Gilberte informa que “c'est l'oncle d'une petite fille qui venait à mon cours, dans une classe bien aux-dessous de moi, la fameuse <<Albertine>>.”⁵⁵ (JF, 1987, p. 66.)

Curiosamente, o herói apagará de sua memória essa referência feita a “fameuse” Albertine. Tudo o que sobrar é a referência ao tio que, futuramente, evocará, muito mais do que sugere (a curiosidade sobre a figura de uma certa Simonet, sobrenome de Albertine) inicialmente a frase “la famille du directeur du ministère des Postes” ouvida em Balbec, uma espécie de evocação à dor do amor frustrado.

Alors ne plus la⁵⁶ voir m'était soudain douloureux, comme c'eût été dans ce temps-là. Le moi qui l'avait aimée, remplacé déjà presque entièrement par un autre,

⁵³ “...é que nos períodos de minha vida em que eu não estava e desejava estar enamorado, trazia em mim não só o ideal físico de beleza entrevista e que reconhecia de longe em toda mulher que passava à distância suficiente para que suas feições confusas não opusessem à identificação, mas também o fantasma moral, disposto sempre a encarnar-se, da mulher que se ia enamorar de mim e dar-me as réplicas daquela comédia amorosa que trazia eu escrito na cabeça desde menino...”. (RF, 1982, p. 370)

⁵⁴ As citações dos trechos em francês, presentes neste capítulo, foram todos retirados da edição da *Recherche* da Editora Flammarion.

⁵⁵ “ele é tio de uma pequena que frequenta meu curso numa classe muito abaixo da minha, a famosa Albertine” (RF, 1982, p.66).

⁵⁶ Gilberte

resurgissait, et il m'était rendu beaucoup plus fréquemment par une chose futile que par une chose importante⁵⁷. (JF, v. II, 1987, p. 7.)

Essa coisa fútil, referência ao tio de Albertine, ouvida ao acaso em uma rua de Balbec, talvez não seja tão fútil assim, já que liga de certa forma a figura de Gilberte a de Albertine. Esses caminhos de comunicação entre fatos distantes ao longo desse trecho da narrativa sugerem a imagem dos espaços de comunicação entre fragmentos distantes ou entre a frente e o verso de uma página nos manuscritos de Proust.

Muito antes mesmo desse acontecimento em Balbec, o herói já ouvira o nome de Albertine uma segunda vez em casa da Sra. Swann. Agora é a Sra. Bontemps, dirigindo-se a Sra. Cottard, que se refere à sobrinha ao comentar quão enfadonho são as recepções oficiais a que se submete por conta do cargo do marido.

«Ah, vous avez de la vertu! Moi, au ministère, n'est-ce pas, je suis obligée, naturellement. Eh! bien, c'est plus fort que moi, vous savez ces femmes de fonctionnaires, je ne peux pas m'empêcher de leur tirer la langue. Et ma nièce Albertine est comme moi. Vous ne savez pas ce qu'elle est effrontée cette petite. La semaine dernière il y avait à mon jour la femme du sous-secrétaire d'État aux Finances qui disait qu'elle ne s'y connaissait pas en cuisine. «Mais, madame, lui a répondu ma nièce avec son plus gracieux sourire, vous devriez pourtant savoir ce que c'est puisque votre père était marmiton.»⁵⁸ (JF, v. I, 1987, p. 279)

Podemos supor que ouvir, em Balbec, a frase que faz referência ao tio de Albertine pode ter evocado muito mais que a lembrança angustiada de Gilberte. Debaixo dessa lembrança, dorme a imagem da “famosa Albertine”, da “pequena atrevida” de “gracioso sorriso”. Essa figura parece trazer consigo ingredientes suficientemente interessantes para uma garota que ele procura desde menino, para compor a imagem daquela que vai suceder Gilberte.

⁵⁷ “Então não mais vê-la (Gilberte) me era doloroso, como se fosse naqueles tempos. O eu que a tinha amado, já quase inteiramente substituído por outro, ressurgia então, e muito mais frequentemente me era restituído por uma coisa fútil do que por uma coisa importante.” (RF, 1982, p. 171)

⁵⁸ “-Ah! A senhora tem fibra! Eu, no Ministério, sou obrigada, naturalmente, não é mesmo? Pois bem, é mais forte do que eu, essas mulheres de funcionários, sabe a senhora, não posso deixar de pôr a língua para elas. E a minha sobrinha Albertine é como eu. Não sabe como é atrevida a pequena. Na semana passada tinha eu no meu dia a esposa do subsecretário das finanças, que dizia não entender nada de cozinha. ‘Mas minha senhora – retrucou-lhe minha sobrinha com o seu mais gracioso sorriso – devia entender, visto que o seu pai era ajudante de cozinheiro.’” (RF, 1982, p. 136)

Indo um pouco além, a trama parece ocultar uma espécie de vingança própria da experiência adolescente. Já que Gilberte o desprezou, ele se vingará dela buscando vincular-se a uma colega sua de escola, de outra classe: “a famosa Albertine”.

Seria uma solução fácil para uma transição amorosa juvenil, se outros elementos não viessem se juntar a este, complicando a trama. Mas, desde já, como o escritor deve selecionar uma palavra dentre tantas que sua memória oferece - a escolha de Albertine, em meio as que compõem o grupo que passeia despojado pela praia, parece determinada por outras emoções e sentimentos que vão além daqueles que o herói identificará quando a conhecer melhor.

Petitot (2005, págs. 42 e 1992, pág. 72) pergunta-se se “há regras de encadeamento das coisas vividas” ou dos esboços dessas coisas; e ainda se por meio de que mecanismos “o aparecer do objeto” – ou “o objeto se dando enquanto aparece sob o modo do percebido” – surge, em especial, a escritura para o *scriptor*. Tal indagação parece caber muito bem na situação vivida pelo herói e a aproxima significativamente daquela vivida por muitos escritores em seu processo de criação, especialmente, o de Proust.

Nos momentos que antecedem o encontro do herói com Albertine e que o ligará significativamente a ela, outro aspecto merece ser destacado: o de sua estadia em Balbec que se inicia com um conjunto de indagações do próprio herói a respeito de si, com a difícil conquista de uma autonomia afetiva em relação à avó e à mãe, ao lado da desestabilização de referências espaciais. Albertine e Balbec se articulam nesse sentido, tornado-se signos de uma passagem.

Inicialmente, o herói se separa da mãe receando sua primeira noite em um lugar estranho e longe dela:

[...] la cruelle première nuit où j’entrerais dans une demeure nouvelle et accepterais d’y vivre. Mais il avait fallu d’abord quitter l’ancienne; ma mère avait arrangé de s’installer ce jour-là même à Saint-Cloud, et elle avait pris, ou feint de prendre, toutes ses dispositions pour y aller directement après nous avoir conduits à la gare, sans avoir à repasser par la maison où elle craignait que je ne voulusse, au lieu de partir pour Balbec, rentrer avec elle⁵⁹. (JF, v.II, 1987, p. 13.)

⁵⁹ “[...]dolorosa primeira noite em que teria de entrar numa casa nova e resignar-se a morar ali. Mas antes teria que sair da casa velha; minha mãe resolveu instalar-se naquele mesmo dia em Saint-Cloud e tomou, ou fingiu que tomava todas as disposições necessárias para ir diretamente à Saint-Cloud, depois de deixar-nos na estação, sem precisar passar por sua casa, pois receava que eu, em vez de partir para Balbec, quisesse voltar com ela.”(RF, 1988, p.175)

quando “pour la première fois je sentais qu’il était possible que ma mère vécût sans moi, autrement que pour moi, d’une autre vie.⁶⁰” (JF, v.II,1987, p.14)

A viagem à Balbec implica um distanciamento de tudo que lhe é conhecido, coloca-o diante de um mundo novo, hostil, mas desejado. Não é sempre nessa direção que toda grande arte aponta? A ida a Balbec impõe-lhe a tarefa de libertar-se de uma relação doentia que o fazia apegado a seres e a coisas.

Mon voyage à Balbec fut comme la première sortie d'un convalescent qui n'attendait plus qu'elle pour s'apercevoir qu'il est guéri⁶¹. (JF, v.II, 1987, p. 172.)

Ela implicará em um aprendizado marcado por um resituar-se no mundo:

De la place, il n’y en avait pas pour moi dans ma chambre de Balbec (mienne de nom seulement), elle était pleine de choses qui ne me connaissaient pas, me rendirent le coup d’il méfiant que je leur jetai et sans tenir aucun compte de mon existence, témoignèrent que je dérangeais le train-train de la leur⁶². (JF, v.II,1987, p. 35)

Je levais à tout moment mes regards, — que les objets de ma chambre de Paris ne gênaient pas plus que ne faisaient mes propres prunelles, car ils n’étaient plus que des annexes de mes organes, un agrandissement de moi-même, — vers le plafond surélevé de ce belvédère situé au sommet de l’hôtel et que ma grand-mère avait choisi pour moi; et, jusque dans cette région plus intime que celle où nous voyons et où nous entendons, dans cette région où nous éprouvons la qualité des odeurs, c’était presque à l’intérieur de mon moi que celle du vétiver venait pousser dans mes derniers retranchements son offensive, à laquelle j’opposais non sans fatigue la riposte inutile et incessante d’un reniflement alarmé. N’ayant plus d’univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m’entouraient, qu’envahi jusque dans les os par la fièvre, j’étais seul, j’avais envie de mourir⁶³. (JF, v.II, 1987, p. 35.)

Et pour une nature nerveuse comme était la mienne – c’est-à-dire chez qui les intermédiaires, les nerfs, remplissent mal leurs fonctions, n’arrêtent pas dans sa route vers la conscience, mais y laissent au contraire parvenir, distincte, épuisante, innombrable et douloureuse, la plainte des plus humbles éléments du moi qui vont

⁶⁰ “pela primeira vez a sensação de que minha mãe podia viver sem mim, dedicada a outra coisa, com outra vida diferente[...]” (RF, 1988, p. 176).

⁶¹ “Minha viagem a Balbec foi como a primeira saída de um convalescente que não esperava mais do que ela para se aperceber de que estava curado”. (RF, 1988, p.172)

⁶² “Espaço é que não havia para mim em meu quarto de Balbec (meu de nome apenas) estava cheio de coisas que não me conheciam, que me devolveram o olhar desconfiado que lhes lancei e que, sem levar na mínima conta a minha existência, manifestaram que eu desarranjava o ramerrão da sua.” (RF, 1988, p. 190).

⁶³ “Erguia a todo instante o olhar – a que os objetos do meu quarto de Paris não incomodavam mais que as minhas próprias pupilas, pois não passavam de anexos dos meus órgãos, uma ampliação de mim mesmo – para o teto soerguido daquele belvedere situado no alto do hotelzinho e que minha avó escolhera para mim; e até nessa região mais íntima do que aquela em que vemos e ouvimos, nessa região em que experimentamos a qualidade dos odores, era quase no interior de mim mesmo que o cheiro do vetiver vinha trazer sua ofensiva até meus últimos redutos, ataque esse a que eu opunha, não sem fadiga, o contra-ataque inútil e incessante de um fungar alarmado. Não tendo nem universo nem mais quarto, nem corpo senão ameaçado pelos inimigos que me cercavam e invadido até os ossos pela febre, eu estava sozinho e tinha vontade de morrer.” (RF, 1988, p. 191)

disparaître, — l’anxieuse alarme que j’éprouvais sous ce plafond inconnu et trop haut, n’était que la protestation d’une amitié qui survivait en moi, pour un plafond familial et bas⁶⁴. (JF, v.II,1987, p. 41.)

Ir à Balbec foi perder-se. Lançado no mundo de sensações novas e ameaçadoras, que o atingem por fora, por dentro, colocando-o à deriva, o herói terá de abrir caminho para se encontrar novamente, buscando marcas para se referenciar. “C’est notre attention qui met des objets dans une chambre, et l’habitude qui les en retire, et nous y fait de la place.⁶⁵” (JF, v.I, 1987, p. 34.)

Balbec funcionará como uma espécie de rito de passagem.

No enfrentamento desse mundo (feito de ensaios e erros), o herói fará descobertas que pouco a pouco lhe permitirão localizar-se nesse espaço estranho e o impulsionarão para o grande acontecimento que Balbec lhe reserva: encontrar Albertine, objeto desejado sem o saber. Madame de Sévigné e Elstir darão a medida para o encontro que se realizará.

Je me rendis compte à Balbec que c’est de la même façon que lui, qu’elle nous présente les choses, dans l’ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d’abord par leur cause⁶⁶. (JF, v.II,1987, p. 20.)

Essa sensação também será dada pela experiência da visão das três árvores a um lado da encosta por onde seguia o herói em um de seus passeios pelos arredores de Balbec. A visão das árvores, em Hudimesnil, acordará sensações que lhe parecerão antigas, ou pertencentes ao mundo dos sonhos, e que não podem ser nomeadas. O apelo dessa visão sugere a idéia de uma atitude menos passiva do herói frente a essas experiências que não podem, mesmo que haja o desejo, serem explicadas pela razão.

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. Bientôt à un croisement de routes, la voiture les abandonna. Elle m’entraînait loin de ce que je croyais seul vrai,

⁶⁴ “E no caso de um temperamento nervoso como era o meu, isto é, de uma natureza onde os nervos, ou sejam os intermediários, não cumprem bem as suas funções - o ansioso alarma que me dominava ao ver-me debaixo daquele teto tão alto e desconhecido não era outra coisa senão o protesto de uma afeição, que em mim perdurava, a um teto baixo e familiar.”(RF, 1988, p.195)

⁶⁵ “É a nossa atenção que coloca os objetos num quarto, e o hábito quem os retira, abrindo espaço para nós.” (RF, 1988, p. 190)

⁶⁶ “Em Balbec, dei-me conta de que a Sévigné nos apresenta as coisas da mesma forma que o pintor, isto é, relacionando-as com a ordem de nossas percepções e não explicando-as pela causa.”(RF. 180)

de ce qui m'eût rendu vraiment heureux, elle ressemblait à ma vie. Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire: ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui tu ne le sauras jamais. Si tu nous laisses retomber au fond de ce chemin d'où nous cherchions à nous hisser jusqu'à toi, toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant.⁶⁷ (JF, v.II,1987, p. 94.)

O que as três árvores parecem sugerir ao herói é que há uma lição sobre si mesmo a ser aprendida nas coisas. O conteúdo dessa lição não pode ser apreendido com o simples instrumento da memória que mais de uma vez ele perceberá limitado.

A própria experiência da frase sobre o tio de Albertine, que não é capaz de recuperar a lembrança dela, revela como a memória é limitada ou funciona segundo critérios que não são aqueles que atendem aos nossos desejos mais latentes. Parece que essa experiência será importante para orientar a seleção de Albertine como objeto do desejo do grupo de meninas que com ela passeia pela praia. Assim como as três árvores, Albertine tem algo a revelar ao herói.

Mais autônomo em relação à avó, mas ainda sofrendo o distanciamento constante que ela parecia lhe impor, em certa tarde, o herói avistará casualmente

... s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage, — les retardataires rattrapant les autres en voletant, — une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux.⁶⁸ (JF, v.II,1987, p. 171.)

Ao poucos, o herói acompanha o passeio das garotas e busca vê-las em sua individualidade, em um esforço de superar a força inominável do grupo que o absorvia, almejando, em cada uma de suas partes, uma brecha para compreender essa força.

⁶⁷ “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 não saberemos adivinhá-lo. Logo adiante numa encruzilhada o carro as deixou para trás. O carro, que me arrastava em direção oposta à única coisa que eu considerava como verdadeira, a única coisa que me teria tornado feliz, o carro que assim se parecia com minha vida. Vi como se afastavam as árvores, agitando desesperadamente os braços, tal qual se me dissessem: ‘O que não aprenderes hoje de nós, nunca o poderá saber. Se nos deixa cair outra vez neste caminho de cujo fundo queríamos içar-nos até a tua altura, toda uma parte de ti mesmo que nós te trazíamos, voltará para sempre ao nada.’”(RF, 1982, p.232)

⁶⁸ “[...] cinco ou seis mocinhas, tão diferentes, no aspecto ou maneiras, de todas as pessoas com quem estávamos acostumados em Balbec, como seria, chegado não se sabe de onde, um bando de gaivotas que executa na praia a passos medidos – as retardatárias alcançando as outras num vôo – um passeio cuja finalidade se antolha tão obscura aos banhistas, a quem elas não parecem ver, quão claramente determinado por seu espírito de pássaros.”(RF, 1982, p.289)

Muitas vezes, é no fragmento que a totalidade se expressa melhor. Será assim que a porta de entrada para aquele grupo, para quem o universo a seu redor não passava de uma paisagem indistinta a serviço de seu passeio, abrir-se-á ao herói:

Un instant, tandis que je passais à côté de la brune aux grosses joues qui poussait une bicyclette, je croisai ses regards obliques et rieurs, dirigés du fond de ce monde inhumain qui enfermait la vie de cette petite tribu, inaccessible inconnu où l'idée de ce que j'étais ne pouvait certainement ni parvenir ni trouver place.⁶⁹ (JF, v.II, 1987, p. 177.)

Experimentando uma sensação muito semelhante à que sentira ante a visão das três árvores de Hudimesnil, aquele grupo parece encerrar segredos únicos de verdade e felicidade, conforme passagem a seguir.

Elles étaient, du bonheur inconnu et possible de la vie, un exemplaire si délicieux et en si parfait état, que c'était presque pour des raisons intellectuelles que j'étais désespéré de ne pas pouvoir faire dans des conditions uniques, ne laissant aucune place à l'erreur possible, l'expérience de ce que nous offre de plus mystérieux la beauté qu'on désire et qu'on se console de ne posséder jamais, en demandant du plaisir — comme Swann avait toujours refusé de faire, avant Odette — à des femmes qu'on n'a pas désirées, si bien qu'on meurt sans avoir jamais su ce qu'était cet autre plaisir⁷⁰. (JF, 1987, v.II, p. 182)

Parece haver aqui um eco daquilo que as três árvores pareciam dizer: o que não aprenderes hoje de nós, nunca o poderá saber. Se nos deixa cair outra vez neste caminho de cujo fundo queríamos içar-nos até a tua altura, toda uma parte de ti mesmo que nós te trazíamos, voltará para sempre ao nada.

Apelo muito semelhante de sentidos que se insinuam ao artista ao enfrentar a resistência que a palavra sobre o papel oferece, apontando limites a serem transpostos, sentidos a serem aprofundados, idéias que se ocultam.

⁶⁹ “Por um instante, enquanto eu passava pela morena de rosto cheio que empurrava uma bicicleta, tocaram-me seus olhos oblíquos e risonhos, dirigidos do íntimo daquele mundo inumano que encerrava a vida daquela tribo, inacessível desconhecido a que certamente não poderia chegar, nem encontrar localização, a idéia do que eu era.” (RF, 1982, p.294)

⁷⁰ “Elas eram, da desconhecida e possível felicidade da vida, um exemplar tão delicioso e em tão perfeito estado, que era quase por motivos intelectuais que eu me achava desesperado de medo de não poder fazer, em condições únicas, sem deixar margem a um possível erro, a experiência do que nos oferece de mais misterioso a beleza que se deseja e que a gente se consola de não possuir nunca – como Swann sempre se recusara a fazer antes de Odette – a mulheres a quem não desejamos, tanto assim que se morre sem jamais ter sabido o que era esse outro prazer.” (RF, 1982, p. 297)

Será novamente um acaso que acordará a palavra Simonet, sobrenome de Albertine, dando-lhe um *status* de importância duvidosa à mente do herói.

Quand le désir est ainsi orienté vers une petite tribu humaine qu'il sélectionne, tout ce qui peut se rattacher à elle devient motif d'émotion, puis de rêverie. J'avais entendu une dame dire sur la digue: «C'est une amie de la petite Simonet» [...] J'ai souvent cherché depuis à me rappeler comment avait résonné pour moi sur la plage, ce nom de Simonet, encore incertain alors dans sa forme que j'avais mal distinguée, et aussi quant à sa signification [...] qu'il s'exerce aussitôt à digérer et assimiler l'intrus, la petite Simonet devait être la plus jolie de toutes — celle, d'ailleurs, qui, me semblait-il, aurait pu devenir ma maîtresse, car elle était la seule qui à deux ou trois reprises détournant à demi la tête, avait paru prendre conscience de mon fixe regard.⁷¹ (JF, v.II, 1987, p. 185.)

Curiosamente, nessa passagem, a relação que estabelece o herói entre a garota que lhe lança olhares e o nome Simonet, ouvido, mais de uma vez ao acaso, na praia, pode parecer forçado a um leitor mais desatento. Entretanto, se associarmos esses fatos a uma possível negociação, em curso no próprio jogo de sentidos que as palavras vão propondo, fica evidente que não é assim tão ao acaso que a escolha de Albertine se fará.

O encontro com Albertine é uma construção, que se realiza em um plano, onde os sinais ressoam e são pouco a pouco reconhecidos, aceitos como pistas a seguir. Esses sinais se encaixam na busca da amada que ele idealizava desde menino e no projeto de tornar-se escritor (há um aprendizado aqui) que também acalentava.

Si, en ce goût de divertissement Albertine avait quelque chose de la Gilberte des premiers temps c'est qu'une certaine ressemblance existe tout en évoluant, entre les femmes que nous aimons successivement, ressemblance qui tient à la fixité de notre tempérament parce que c'est lui qui les choisit, éliminant toutes celles qui ne nous seraient pas à la fois opposées et complémentaires, c'est-à-dire propres à satisfaire nos sens et à faire souffrir notre coeur. Elles sont, ces femmes, un produit de

⁷¹ “Quando o desejo se orienta assim para uma pequena tribo humana que ele escolheu, tudo a que ela se refere vem a converter-se em motivo de emoção e, logo depois, de sonho. Ouvira a uma senhora no passeio ‘É uma amiga de menina Simonet’ [...] Mais tarde procurei recordar como soou para mim na praia, ao ouvi-lo pela primeira vez, esse nome Simonet, incerto ainda em sua forma, que eu não percebera bem, e também em sua significação [...] Não sei por que desde o primeiro dia me pareceu que alguma daquelas meninas devia chamar-se Simonet [...] imaginava que a pequena Simonet devia ser a mais bela de todas, e, de resto, a que chegasse um dia a ser minha amante, porque foi ela a única que notara a fixidez de meus olhares, voltando um pouco para mim a cabeça, duas ou três vezes.”(RF, 1982, p. 299)

notre tempérament, une image, une projection renversée, un «négatif» de notre sensibilité.⁷²(JF, v.II, 1987, p. 289.)

Balbec vai aos poucos significando o espaço de uma conquista sobre si mesmo. Os passeios com a Senhora de Guermantes, o conhecimento de Saint-Loup, o contato com Elstir, a descoberta do grupo de meninas, todas essas experiências farão o herói dar um novo significado a esse espaço. A Balbec hostil, ameaçadora se apresentará como um espaço que se oferece rico para a exploração de si mesmo, de todos os signos sobre os quais precisa labutar. O adolescente inseguro vai cedendo espaço à um jovem mais autônomo em suas buscas: “a partir de ce moment-là j’étais un homme nouveau, qui n’était plus le petit-fils de ma grand-mère .⁷³” (JF, v.II,1987, p. 195.)

Mais tandis que je répétais à mi-voix les notes de cet air, et lui rendais son baiser, la volupté à lui spéciale qu’il me faisait éprouver me devint si chère, que j’aurais quitté mes parents pour suivre le motif dans le monde singulier qu’il construisait dans l’invisible...⁷⁴ (JF, v.II,1987, p. 198)

Os signos de que Albertine está impregnada interessam ao herói, mas num primeiro momento se mostram difusos no grupo que ela integra. São signos associados ao universo das essências que habitam as coisas e que se nos revelam por caminhos outros, diferentes daqueles mediados pela razão.

J’avais autrefois entrevu aux Champs Élysées et je m’étais rendu mieux compte depuis qu’en étant amoureux d’une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme; que par conséquent l’important n’est pas la valeur de la femme mais la profondeur de l’état; et que les émotions qu’une jeune fille médiocre nous donne peuvent nous permettre de faire monter à notre conscience des parties plus intimes de nous-même, plus personnelles, plus lointaines, plus essentielles, que ne

⁷² “Se neste gosto pelas diversões, tinha Albertina alguma coisa de Gilberte dos primeiros tempos, é porque existe certa semelhança, embora vá evoluindo, entre as mulheres que sucessivamente amamos, semelhança que provém da fixidez de nosso temperamento, pois este é que as escolhe, eliminando todas as que nos seriam ao mesmo tempo opostas e complementares, isto é, próprias para satisfazer os nossos sentidos e fazer sofrer o nosso coração. São, essas mulheres, um produto de nosso temperamento, uma imagem, uma projeção invertida, um negativo da nossa sensibilidade.” (RF, 1982. p.373)

⁷³ “[...] a partir daquele momento eu me tornava um homem novo, que não era mais neto de minha avó [...]” (RF, 1988, p. 306)

⁷⁴ “Mas enquanto eu repetia a meia voz as notas daquela música e lhe devolvia o seu beijo, tão cara se me tornou a volúpia toda sua que ela me dava, que seria capaz de deixar meus pais para seguir o motivo no mundo singular que construía no invisível.” (RF, 1988, p. 308)

ferait le plaisir que nous donne la conversation d'un homme supérieur ou même la contemplation admirative de ses oeuvres.⁷⁵ (JF, v.II,1987, p. 221)

O encontro com Albertine e a devida distinção dela do restante grupo se darão, mais uma vez, casualmente. Marcel fora visitar Elstir, um tanto contrariado, pois temia deixar a praia e o hotel onde estava hospedado, em Balbec. Ele não queria perder a oportunidade de encontrar novamente o grupo de garotas e talvez a oportunidade de estabelecer um contato direto com elas. Após um diálogo sobre temas relacionados à arte, os dois buscam o fundo do atelier para tomar o ar da tarde. É nesse momento que

Tout à coup y apparut, le suivant à pas rapides, la jeune cycliste de la petite bande avec, sur ses cheveux noirs, son polo abaissé vers ses grosses joues, ses yeux gais et un peu insistants; et dans ce sentier fortuné miraculeusement rempli de douces promesses, je la vis sous les arbres, adresser à Elstir un salut souriant d'amie, arc-en-ciel qui unit pour moi notre monde terraque à des régions que j'avais jugées jusque-là inaccessibles. Elle s'approcha même pour tendre la main au peintre, sans s'arrêter, et je vis qu'elle avait un petit grain de beauté au menton. «Vous connaissez cette jeune fille, monsieur?» dis-je à Elstir, comprenant qu'il pourrait me présenter à elle, l'inviter chez lui. Et cet atelier paisible avec son horizon rural s'était rempli d'un surcroît délicieux comme il arrive d'une maison où un enfant se plaisait déjà et où il apprend que, en plus, de par la générosité qu'ont les belles choses et les nobles gens à accroître indéfiniment leurs dons, se prépare pour lui un magnifique goûter. Elstir me dit qu'elle s'appelait Albertine Simonet.⁷⁶ (JF, v.II, 1987, p. 233)

Conhecer Albertine pelas mãos de Elstir é uma senha importante de acesso aos signos dos quais Albertine está impregnada. De alguma forma, essa ação manterá a representação que o herói tem de Elstir, assim como a de Balbec, enquanto símbolo de transformação,

⁷⁵ “Tinha eu entrevisto outrora nos Campos Elísios, e melhor o verificaria depois, que, ao nos enamorarmos de uma mulher, projetamos simplesmente nela um estado de nossa alma; que por conseguinte o importante não é o valor da mulher, mas a profundidade do estado; e que as emoções que uma rapariga medíocre nos proporciona podem fazer com que nos subam à consciência as partes mais íntimas de nós mesmos, mais pessoais, mais remotas, mais essenciais, o que não faria o prazer que nos dá a conversação de um homem superior ou mesmo a contemplação admirativa de suas obras.” (RF p. 325)

⁷⁶ “De súbito ali apareceu, a passos rápidos, a jovem ciclista do bando, tendo, sobre os negros cabelos, a boina baixada para suas faces rechonchudas e os olhos alegres e um pouco insistentes; e naquele afortunado caminho miraculosamente povoado de doces promessas, eu a vi, sob as árvores, lançar a Elstir um sorridente cumprimento de amiga, arco-íris que uniu para mim o nosso mundo terráqueo a regiões que julgara até então inacessíveis. Aproximou-se até para estender a mão ao pintor, sem parar, e vi que tinha um sinalzinho no queixo. ‘Conhece essa menina?’ Perguntei a Elstir, compreendendo que poderia me apresentar a ela, convidá-la a entrar. E aquele tranqüilo atelier, com seu horizonte rural, encheu-se de um delicioso acréscimo, como acontece com uma casa onde uma criança já se diverte muito e onde vem a saber que, além disso, pela generosidade que têm as belas coisas e as nobres pessoas em aumentar indefinidamente seus dons, está sendo preparada em sua intenção uma deliciosa mesa. Disse-me Elstir que ela se chamava Albertina Simonet...” (RF, 1982, p. 333)

espaço de rito de passagem. Aqui amor e arte começam a se engendrar de uma forma muito particular, amalgamando-se na figura de Albertine.

O que logo de início marcará a figura de Albertine será o signo da multiplicidade. Albertine é lugar de experiência amorosa, mas também signo primeiro da multiplicidade de sentidos da arte. Desde sempre Albertine não será uma, mas muitas. Desde a primeira vez que a vê na praia, ela aparece diluída no grupo, mas ela é também o grupo, tanto que, posteriormente por várias vezes o afeto que o herói nutre por ela passeará indeciso pelas outras garotas, entretanto, fazê-lo é sempre apenas uma outra forma de experimentação desse afeto para com Albertine.

Mon hésitation entre les diverses jeunes filles de la petite bande lesquelles gardaient toutes un peu du charme collectif qui m'avait d'abord troublé, s'ajouta-t-il aussi à ces causes pour me laisser plus tard, même au temps de mon plus grand — de mon second — amour pour Albertine, une sorte de liberté intermittente, et bien brève, de ne l'aimer pas? Pour avoir erré entre toutes ses amies avant de se porter définitivement sur elle, mon amour garda parfois entre lui et l'image d'Albertine certain «jeu» qui lui permettait, comme un éclairage mal adapté, de se poser sur d'autres avant de revenir s'appliquer à elle[...] ⁷⁷ (JF, v.II,1987, p. 235)

Albertine se multiplica no grupo e fora dele. Na segunda vez em que o herói cruza com Albertine, em companhia de Elstir, constata que: “Albertine ne m'était pas apparue ce jour-là, la même que les précédents, et que chaque fois elle devait me sembler différente⁷⁸.” (JF, v.II,1987, p. 247)

Assim Albertine se transforma em um signo sempre em mutação para o herói, pronto a desafiá-lo; é um signo dado por uma figura instável em si mesma, que a qualquer momento poderá denunciar a existência de segredos, revelar a instabilidade daquilo que parecia certo. Até uma mancha que ela possui no rosto desafiará a percepção do herói que cometerá vacilos, colocando-a a cada momento em um lugar diferente.

A múltipla Albertine o convida a uma aprendizagem a que ele não pode renunciar. Assim como as três árvores em Hudmesnil, Albertine parece dizer: *Se me deixa perdida neste*

⁷⁷ “Minha indecisão entre as diversas moças do bando, que conservavam um pouco de encanto coletivo que a princípio me perturbava, veio também acrescentar-se a essas causas para deixar-me mais tarde, mesmo no tempo de meu maior – de meu segundo – amor por Albertine, uma espécie de liberdade intermitente e muito breve para não amá-la. Por haver errado entre todas as suas amigas em vez de fixar-se definitivamente nela, meu amor conservou para algumas vezes, entre ele e a imagem de Albertine, certo dispositivo que lhe permitia, como uma iluminação mal adaptada, pousar em outras antes de voltar a aplicar-se nela...” (RF, 1982, p. 335)

⁷⁸ “Albertine não aparecera nesse dia com a mesma aparência que nos anteriores e que, cada vez que a via, se me afigurava diferente.”(RF, 1982, p. 343)

grupo a que pertenço, de cujo fundo queria içar-me até a tua altura, toda uma parte de ti mesmo que trago, voltará para sempre ao nada.

Assim como, no limite da estrada, as árvores se dão a ver em seus sentidos inapreensíveis, porque múltiplos e oscilantes, Albertine também se dá a ver em toda sua instabilidade de sentidos.

É dessa perspectiva que Albertine se apresenta como um espaço singular de interação e aprendizado do herói, sem o qual ele não poderia posteriormente realizar seu aprendizado final: o dos signos da arte.

De sorte qu'essayer de me lier avec Albertine m'apparaissait comme une mise en contact avec l'inconnu sinon avec l'impossible, comme un exercice aussi malaisé que dresser un cheval, aussi reposant qu'élever des abeilles ou que cultiver des rosiers.⁷⁹ (JF, v.II,1987, p. 275)

E, ainda, poderíamos acrescentar: como escrever um romance.

Albertine se constituirá em um espaço privilegiado de aprendizado ativo dos signos do amor; signos esses que até então foram experimentados, de uma forma inconstante e limitada, em suas relações com a mãe, a avó e Gilberte. Esse espaço abarcará os depósitos do herói e devolverá a ele novos enigmas; assim como são, para o escritor, as palavras inscritas em uma página.

Depuis que j'avais vu Albertine, j'avais fait chaque jour à son sujet des milliers de réflexions, j'avais poursuivi avec ce que j'appelais elle, tout un entretien intérieur, où je la faisais questionner, répondre, penser, agir, et dans la série indéfinie d'Albertines imaginées qui se succédaient en moi heure par heure, l'Albertine réelle, aperçue sur la plage, ne figurait qu'en tête, comme la créatrice d'un rôle, l'étoile, ne paraît, dans une longue série de représentations, que dans toutes les premières. Cette Albertine-là n'était guère qu'une silhouette, tout ce qui était superposé était de mon cru, tant dans l'amour les apports qui viennent de nous l'emportent — à ne se placer même qu'au point de vue quantité — sur ceux qui nous viennent de l'être aimé.⁸⁰ (JF, v.II,1987, p. 249)

⁷⁹ “De modo que ligar-me com Albertina se me afigurava como uma tomada de contato com o desconhecido, senão com o impossível, um exercício tão incômodo como domar um cavalo, tão repousante como criar abelhas ou cultivar rosas” (RF, 1982, p. 363)

⁸⁰ “Desde que vira Albertina, fazia todos os dias mil reflexões a seu respeito, mantinha com o que eu chamava Albertine todo um colóquio interior, em que lhe inspirava perguntas e respostas, pensamentos e ações e, na série indefinida de Albertines imaginadas que se sucediam em meu espírito de hora em hora, a Albertine de verdade, a que vi na praia, só figurava à frente, como a criadora de um papel, a estrela, só aparece nas primeiras de uma longa série de representações. Essa Albertine quase se reduzia a uma silhueta; tudo o que se lhe sobrepunha era da minha invenção, pois em amor acontece que as contribuições originárias de nós mesmos suplantam – ainda que apenas sob o ponto de vista da quantidade – aquelas que nos vêm da criatura amada.” (RF, 1982, p. 345)

“...l’Albertine réelle, aperçue sur la plage...” como *un mot sur la page* é uma imagem tentadora. Podemos observar, nesse trecho, elementos que nos sugerem a metáfora própria do embate que o escritor estabelece com a palavra desejosa de significar. A tensão e a instabilidade que habita esse espaço *entre* a leitura e a escrita, onde todos os esforços do *scriptor*, na busca de algo ainda indeterminado, deixam-se entrever.

Albertine é como uma língua desconhecida, cuja apropriação dos sentidos de cada palavra dessa língua se faz por exercícios de aproximação.

Enfin j’étais embarrassé devant certains de ses regards, de ses sourires. Ils pouvaient signifier moeurs faciles mais aussi gaïeté 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.⁸¹ (JF, v.II,1987, p. 276)

Esse aprendizado ainda trará em seu universo os apelos carnis que na adolescência e na juventude cumprem um papel determinante na construção da experiência amorosa.

Elle était de ces femmes à qui c’est un si grand plaisir de serrer la main qu’on est reconnaissant à la civilisation d’avoir fait du shake-hand un acte permis entre jeunes gens et jeunes filles qui s’abordent. Si les habitudes arbitraires de la politesse avaient remplacé la poignée de mains par un autre geste, j’eusse tous les jours regardé les mains intangibles d’Albertine avec une curiosité de connaître leur contact aussi ardente qu’était celle de savoir la saveur de ses joues⁸². (JF, v.II, 1987, p. 317)

Ao fim de *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, vamos encontrar o herói transformado, caminhando seguro pelo espaço de Balbec, pelo hotel.

⁸¹ “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 entre as dificuldades de uma versão grega.” (RF, 1982, p.364)

⁸² “Era dessas mulheres cuja mão é tão agradável de apertar que ficamos reconhecidos à civilização por ter feito do *shake-hand* um ato permitido entre rapazes e moças que se encontram. Se os arbitrários costumes da cortesia tivessem substituído essa forma de saudação por outra, teria eu todos os dias olhado as mãos intangíveis de Albertina com tão ardente curiosidade de conhecer o seu tato como a que sentia por saber o gosto de suas faces.” (RF, 1982 p.393)

Qu'allait-il se passer tout à l'heure, je ne le savais pas trop. En tous cas le Grand-Hôtel, la soirée, ne me semblaient plus vides; ils contenaient mon bonheur⁸³. (JF, v.II,1987, p. 331)

Indo ao encontro da amada, que se hospedara no hotel, na expectativa de momentos mais íntimos, é possível perceber que a conquista de Balbec confunde-se com a de Albertine. Mesmo que, em tal encontro, sua expectativa venha a ser marcada por uma frustração (o beijo negado pela amada), essa negação será apenas o signo de um novo desafio. O adolescente inseguro que chegara a Balbec não voltará a Paris.

Brincando com as letras, como no jogo do “Alphabet”, Balbec e Albertine fundidos – Balbertinec – simbolizam essa transformação.

É bastante conhecido esse aspecto que parece envolver o processo de nomeação das personagens da *Recherche*, em que, jogando com suas letras, facilmente um nome engendra um outro, propondo aproximações, confusões aparentes, entrelaçamento de sentidos que perturbam.

Ao longo da narrativa, um episódio que coloca em evidência essas possibilidades é aquele em que o herói e Françoise, sua criada, divergem sobre o nome que assina a carta que recebera de Gilberta, que não indo mais aos Campos Elíseos e sabendo de sua enfermidade, convida-o a freqüentar sua casa, tomar o lanche da tarde com ela. Seria Gilberte ou Albertine? Quem efetivamente a assina?

Em *Le jeu de l'Alphabet*, Gaubert (1969, pág. 68) assinala várias dessas aproximações e trocas, referindo-se a um jogo que era conhecido de Proust.

C'est ainsi que lês lettres du nom qui m'était si cher m'avaient d'abord été matériellement montrées comme dans le jeu appelé Alphabet où on dispose des lettres em bois, par la jeune fille que j'aurais alors et sans que je pusse prévoir que ce nom que j'avais retenu pût jamais m'être cher. (KOLB ; PRICE, 1969, pág. 251.)

Ao consideramos os sentidos que se agitam quando aproximamos os nomes de Albertine e de Balbec, podemos questionar a respeito das experiências que aproximam o herói do narrador e os significados que tais experiências podem adquirir, reforçando o espaço instável onde se estruturam: o espaço do próprio texto. Como sugere Gaubert no trecho a seguir.

⁸³ “O que se ia passar dali a poucou, eu não o sabia muito bem. Em todo caso, o grande hotel, o serão não me pareciam mais vazios, continham minha felicidade” (RF, 1982, p.403)

“Tout se passe dans le texte de la *Recherche* como si le narrateur apprenait peu à peu la possibilité d’un tel jeu. Et comme si c’était pour lui une expérience à la fois capitale et décevante. Au ‘printemps social’ de la vie, à l’âge où la pensée ‘mythique’ fleurit en croyances, il croit à l’unité du signe et de la réalité. Le saveur des choses et celle du nom qui les désigne, les représente et les informe, sont indissociables. On sort de cet âge des noms lorsque ceux-ci apparaissent comme des composés instables. S’ils sont fait des morceaux, s’ils ont été construits, comment croire à leur nécessité? Ils n’échappent pas à la destinée des choses explicable, susceptible d’être analysées, réduites.”⁸⁴

Mas por que Albertine? Por que não outra das garotas entre as quais o afeto de herói oscila em alguns momentos? Por que não Andrée? Porque nenhuma delas carrega a potência de significados de Albertine. Se algumas vezes Albertine pode lhe escapar completamente, as outras como Andrée estavam cheias de coisas que ele já conhecia demais.

Porque para as múltiplas Albertines que se descortinavam diante dele, múltiplas figuras do herói se revelavam também.

C’est peut-être parce qu’étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l’habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertine à laquelle je pensais: un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés, non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée pour un même souvenir, par la façon différente dont je l’appréciais. Car c’est toujours à cela qu’il fallait revenir, à ces croyances qui la plupart du temps remplissent notre âme à notre insu, mais qui ont pourtant plus d’importance pour notre bonheur que tel être que nous voyons, car c’est à travers elles que nous le voyons, ce sont elles qui assignent sa grandeur passagère à l’être regardé. Pour être exact, je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertine qui apparaissaient par moi, jamais la même[...]”⁸⁵ (JF, v.II, 1987, p. 348)

⁸⁴ Le jeu de l’Alphabet. In *Recherche* de Proust. P.70

⁸⁵ “Talvez porque fossem tão diversas as criaturas que contemplava em Albertine naquela época é que mais tarde vim a tomar o hábito de tornar-me eu próprio outro personagem, de acordo com a Albertine que eu pensava: um ciumento, um indiferente, um voluptuoso, um melancólico, um furioso, recriados, não só ao acaso da lembrança que renascia, mas segundo a força da crença interposta, para uma mesma lembrança, pelo modo diferente como a apreciava. Pois sempre tinha de voltar a isso, a essas crenças que na maior parte do tempo nos enchem a alma, sem o sabermos, mas que têm no entanto mais importância para nossa felicidade que determinada criatura que estejamos a ver, porque é através delas que a vemos, são elas que conferem à criatura contemplada a sua efêmera grandeza. Para ser exato devia dar um nome diferente a cada um dos ‘eus’ que depois pensou em Albertine; mais ainda, devia dar um nome diferente a cada uma daquelas Albertines que apareciam diante de mim, mas já a mesma[...]” (RF, 1982, p. 416)

Enquanto espaço, Balbec compõe com as múltiplas Albertines – que refletiam as tantas outras possibilidades do “eu” também múltiplo do herói – para, provisoriamente, nos dar a ver, não o que está em cada qual, mas o que se produz na intersecção delas.

Como as marinhas de Elstir ou o movimento das águas do mar comondo e desfazendo limites litorâneos, o que temos não é um nome ou um objeto delineado, mas algo que se mostra oscilante, qualquer coisa de excepcional que não se conhece jamais:

BalbertineC - balbertinec

Em uma passagem de *L'espace proustien*, em que joga luzes sobre essa forma como o múltiplo e o uno dialogam na obra de Proust, Poulet (1988, p. 128) comentando uma passagem de *À l'ombre des jeunes fille em fleurs*, afirma que

Et peut-être de cette relation entre la multiplicité et l'unité de l'oeuvre, le symbole le plus claire, le plus explicite, le plus délibérément métaphorique de tous, est-il celui de la chambre à coucher de Marcel à Balbec, chambre dont les murs sont recouverts par les panneaux d'une bibliothèque vitrée, dans les glaces de laquelle les couleurs du ciel sont reflétées dans une série de tableaux tous différents[...] Ici l'imagination proustienne a enfin trouvé la métaphore parfaite, celle où l'oeuvre se représente au moyen de la forme symbolique la plus adéquate. Car les vitres de la bibliothèque base de Balbec ne reflètent pas seulement les 'parties différentes' du couchant ; elles reproduisent encoire et encadrent figurativement les divers parties du roman entier.

Diríamos aqui, que em um papel semelhante ao desses espelhos, “que não só refletem a ‘diversas partes’ do poente, mas ainda reproduzem e enquadram figurativamente as diversas partes do todo”, Balbec nos dá a ver Albertine em fragmentos, mas, ao mesmo tempo, enquadrando-os, sugere-nos uma unidade, mesmo que provisória.

Não seria demais afirmar que é dessa maneira também que a obra proustiana vai deixando brechas para uma participação singular do leitor, convidando-o a ler as palavras, a relacioná-las, bem como estabelecer sentidos, que, cedo, o herói descobrirá incertos, como incerta será até o fim a figura de Albertine.

É o que, de alguma forma, sugere Blanchot (1959, pág. 270) quando afirma:

Ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, ce n'est pas directement l'oeuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'oeuvre possible: l'art, la littérature et ce que dissimulent ces deux mots. De là que le peintre, à un tableau, préfère les divers états de ce tableau. Et l'écrivain souvent désire n'achever presque rien, laissant à l'état de fragments cent récits qui ont eu l'intérêt de le conduire à un certain point et qu'il doit abandonner pour essayer d'aller au-delà de ce point.

Nesse sentido, a personagem de Albertine pode ser lida como esse lugar novo onde o escritor moderno se exercita, quando seu objeto é muito mais a atividade que se dá entre escritura e a leitura do que a busca da obra.

2.2 O Mar Vem Bater em Paris

Fica limitada a possibilidade de entrever a riqueza do complexo universo em que se encontra mergulhado o herói no tumultuado convívio que experimenta com Albertine em *La prisonnière*, se não levarmos em conta toda essa multiplicidade de sentidos de que ela foi dotada em um primeiro momento, quando se conhecem em Balbec.

Ali já estão assentadas as bases da exploração que vai ocorrer no período posterior, na vivência amorosa que os dois experimentam, em Paris, na casa do herói.

Em “La prisonnière”, vamos encontrar o herói e Albertine vivendo juntos, mas mergulhados em uma relação marcada por desgastes decorrentes de um ciúme doentio do herói e da impressão de que Albertine o trai com outras mulheres.

O amor que experimenta por ela é um amor marcado pelo sentimento de decepção. Mas a decepção também impõe seu aprendizado. Deleuze (2003, pág. 23) considera que “a decepção é um momento fundamental da busca ou do aprendizado: em cada campo de signos ficamos decepcionados quando o objeto não nos revela o segredo que esperávamos”.

O herói nega, o tempo todo, a possibilidade do rompimento, esperando indeterminadamente que chegue o momento mais oportuno para que isso ocorra.

D' Albertine en revanche, je n'avais plus rien à apprendre. Chaque jour elle me semblait moins jolie. Seul le désir qu'elle excitait chez les autres, quand l'apprenant je recommençais à souffrir et voulais la leur disputer, la hissait à mes yeux sur un haut pavois. Elle était capable de me causer de la souffrance, nullement de la joie.⁸⁶
(LP, 1987, p. 119)

⁸⁶ “De Albertine, em compensação, nada me restava por descobrir. Cada dia me parecia menos bonita. Só o desejo que ela excitava nos outros, quando sabendo-o, eu recomeçava a sofrer e queria disputar-lha, elevava-a aos meus olhos num alto pavês. Ela era capaz de me causar sofrimento, mas nenhum apego.” (P, 2002, p.26)

Mas, apesar disso, nesse outro momento, a relação do herói com Albertine não é banal. Muito pelo contrário, é marcada por situações de mergulho no que há de profundo nos sentimentos que constituem a relação amorosa.

Toda essa experiência engendra uma transposição: a do amor em direção à arte.

Les jours où je ne descendais par chez Mme de Guermantes, pour que le temps me semblât moins long, durant cette heure qui précédait le retour de mon amie, je feuilletais un album d'Elstir, un livre de Bergotte .

Alors comme les oeuvres mêmes qui semblent s'adresser seulement à la vue et à l'ouïe exigent que pour les goûter notre intelligence éveillée collabore étroitement avec ces deux sens - je faisais sans m'en douter sortir de moi les rêves qu' Albertine y avait jadis suscités quand je ne la connaissais pas encore et qu'avait éteints la vie quotidienne. Je les jetais dans la phrase du musicien ou l'image du peintre comme dans un creuset, j'en nourrissais l'oeuvre que je lisais. Et sans doute celle-ci m'en paraissait plus vivante. Mais Albertine ne gagnait pas moins à être ainsi transportée de l'un des deux mondes ou nous avons accès et où nous pouvons situer tour à tour un même objet, à échapper ainsi à l'écrasante pression de la matière pour se jouer dans les fluides espaces de la pensée. Je me trouvais tout d'un coup et pour un instant pouvoir éprouver, pour la fastidieuse jeune fille, des sentiments ardents. Elle avait à ce moment-là l'apparence d'une oeuvre d'Elstir ou de Bergotte, j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art.⁸⁷ (LP, 1987, p. 148)

Esse amor vivido em suas formas mais sutis permite alcançar aquilo que há de mais essencial no ser humano e que é constantemente aniquilado pelo hábito e pelas experiências mundanas.

L'amour, c'est trop dire, le plaisir un peu enfoncé dans la chair aide au travail des lettres parce qu'il anéantit les autres plaisirs, par exemple les plaisirs de la société, ceux qui sont les mêmes pour tout le monde.⁸⁸ (LP, 1987, p. 281)

⁸⁷ “Nos dias em que não descia à casa da sra. de Guermantes, para que o tempo me parecesse menos longo durante aquela hora que precedia a volta de minha amiga, eu folheava um álbum de Elstir, um livro de Bergotte, a sonata de Vinteuil. Então, como até as obras que parecem dirigir-se apenas à vista e ao ouvido exigem que para as saborear nossa inteligência espertada colabore estreitamente com esses dois sentidos, eu fazia sem querer sair de mim sonhos que Albertine suscitara outrora quando eu ainda não a conhecia e que haviam sido apagados pela vida cotidiana. Punha-os na frente do músico ou na imagem do pintor como num cadinho, e deles alimentava a obra que eu lia. E sem dúvida esta parecia, por isso, mais viva. Mas Albertine não ganhava menos em ser assim transportada de um dos mundos a que temos acesso e onde podemos situar alternativamente um mesmo objeto, em escapar assim à esmagadora pressão da matéria para espairecer nos fluidos espaços do pensamento. Eu me via de súbito e por um instante a sentir pela enfadonha moça afetos ardentes. Ela tinha naquele momento a aparência de uma obra de Elstir ou Bergotte, eu experimentava por ela uma exaltação momentânea, vendo-a no recuo da imaginação e da arte.” (P, 2002, p51)

⁸⁸ O amor, digamos antes o prazer, um pouco entranhado na carne favorece o labor literário porque aniquila os outros prazeres, por exemplo os prazeres da sociedade, os que são os mesmos para toda gente.” (LP, 2002, p. 169)

Na verdade, aqui está um dos objetos sobre o qual ele se debruçará ao longo de todo este volume: o sofrimento amoroso. Possuir Albertine tinha-lhe um preço, “car la possession de ce qu’on aime est une joie plus grande encore que l’amour.”⁸⁹ (LP, 1987, p. 143)

Essa idéia expressa a respeito do sr. de Charlus, assenta-se muito bem à experiência do herói.

Je me connaissais sans doute bien mal alors, car mon plaisir d’avoir Albertine à demeure chez moi était beaucoup moins un plaisir positif que celui d’avoir retiré du monde où chacun pouvait la goûter à son tour, la jeune fille en fleur qui si du moins elle ne me donnait pas de grande joie en privait les autres. L’ambition, la gloire m’eussent laissé indifférent. Encore plus étais-je incapable d’éprouver la haine. Et cependant chez moi aimer charnellement c’était tout de même pour moi jouir d’un triomphe sur tant de concurrents. Je ne le redirai jamais assez, c’était un apaisement plus que tout.⁹⁰ (LP, 1987, p. 170)

Por outro lado, a presença de Albertine em sua casa parece permitir que o herói estabeleça diferentes relações entre vários momentos de sua vida. Albertine é como um furacão que arrasta consigo a vida inteira do herói, principalmente as figuras femininas que o cercaram. Nela, ressoam fragmentos da mãe, da avó, da tia Leonie, de Gilberte, de Odette, da senhora de Guermantes.

Trazer Albertine para dentro de casa foi ainda trazer o mundo para dentro, o mundo vivido e o mundo desejado; a Balbec vivida e a Veneza desejada. Albertine é a afirmação de uma e a negação da outra.

⁸⁹ “Pois a posse do que se ama é uma alegria maior do que o amor.” (P, 002, p. 169)

⁹⁰ “Sem dúvida me conhecia mal então, pois o meu prazer de ter Albertine morando em minha casa era muito menos um prazer positivo do que o de ter retirado do mundo, onde cada um poderia gozá-lo por seu turno, a menina em flor que se, pelo menos, não me dava grande alegria, não a dava tampouco aos outros. A ambição, a glória ter-me-iam deixado indiferente. Mas, incapaz ainda me sentia de ódio. E no entanto para mim, amar carnalmente significava triunfar sobre numerosos concorrentes. Nunca será demais repetir, era mais que um alívio.” (P. p. 69)

[...]en cette Albertine cloîtrée dans ma maison, loin de Balbec, d'où je l'avais précipitamment emmenée, subsistaient l'émoi, le désarroi social, la vanité inquiète, les désirs errants de la vie de bains de mer.⁹¹ (LP, 1987, p. 160)

La déception éprouvée auprès des femmes que j'avais connues ou dans les villes où j'étais allé ne m'empêchait pas de me laisser prendre à l'attrait des nouvelles et de croire à leur réalité; aussi de même que voir Vernise - Venise dont ce temps printanier me donnait aussi la nostalgie et que le mariage avec Albertine m'empêcherait de connaître⁹² [...] (LP, 1987, p. 269)

Há algo em Albertine que o herói persegue sem saber ao certo o que é. Isto se confunde o tempo todo com a experiência vivida por ele em Balbec. E Albertine parece guardar esse segredo.

Esse será um dos temas mais recorrentes ao longo de *La prisonnière* a imagem dela colada à de Balbec. No entanto, há alguns momentos em que o herói tenta transcender esse limite, indo mais além. Talvez esses momentos sejam os que mais justificam a permanência de Albertine em sua casa.

Em *La prisonnière*, há vários ensaios sobre a figura de Albertine, composições tão variadas quanto a que conseguiríamos com as formas de um caleidoscópio sempre que o viramos. Mas parece haver algo em comum entre esses ensaios, entre esses esboços. Eles implicam uma apreensão de Albertine a partir de uma experimentação que se insere muito mais no campo das percepções do que da racionalização.

É uma vivência que revela seu esforço de alcançar a essência de Albertine, de tentar responder àquele apelo inicial de quando ele a viu pela primeira vez na praia, quase repetindo o apelo das três árvores de Hudimesnil.

É o que vamos encontrar na passagem em que, tendo Albertine adormecida em sua cama, Marcel se coloca a divagar sobre tudo que ela poderia ser e que, adormecida, transborda-se em paisagem fantástica que ele pode apreender (aqui algo que lembra a idéia da palavra esvaziada de sentido, apreendida noutra dimensão de possibilidades):

En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où

⁹¹ “...assim nesta Albertine enclausurada em minha casa, longe de Balbec, de onde eu trouxera precipitadamente, subsistiam a agitação, a balbúrdia social, a vaidade inquieta, os desejos errantes da vida dos banhos de mar.” (P, 2002, p. 61)

⁹² “A decepção causada por mulheres que eu conhecera, nas cidades aonde fora, não me impedia de ceder aos atrativos como ver Veneza – Veneza, de que eu sentia também a nostalgia nos dias primaveris e que o casamento com Albertine me impedia de conhecer -” (P, 2002, p. 158)

j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange et qui cependant m'appartenait davantage.⁹³ (LP, 1987, p. 163)

Essas experiências o colocam em um aprendizado tal que em dado momento se confundem com tudo aquilo que a experiência da audição da sonata de Vinteuil representa e lhe concede - uma experiência pura do negativo.

Mais ce retour à l'analysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire. Les êtres, j'avais pu pendant la musique me souvenir d'eux, les mêler à elle; ou plutôt à la musique je n'avais guère mêlé le souvenir que d'une seule personne, celui d' Albertine. Et la phrase qui finissait l'andante me semblait si sublime que je me disais qu'il était malheureux qu'Albertine ne sût pas, - et si elle avait su n'eut pas compris - quel honneur c'était pour elle d'être mêlée à quelque chose de si grand qui nous réunissait, et dont elle avait semblé emprunter la voix pathétique.⁹⁴(LP, 1987, p.361)

Escapando a esses momentos, o que volta à tona é a imagem colada de Albertine à Balbec. E o que resta é a luta de herói com um ciúme, cujo sentido lhe escapa e ao qual parece inexplicavelmente condenado. Mas mesmo esse ciúme tem algo a lhe ensinar. O ciúme nele desperta sensações e sentimentos brutos com o qual terá de se haver.

Ao final de *La prisonnière*, Albertine o abandona sem aviso prévio, deixando para trás uma experiência única na vida do herói que irá, nas próximas voltas que der o caleidoscópio em que está inserido, oferecer a matéria prima para uma compreensão mais profunda do sentido da arte e oferecer-lhe os caminhos para o escritor que deseja ser.

⁹³ “Fechando os olhos, perdendo a consciência, Albertine se despojara sucessivamente dos seus diferentes caracteres de humanidade que me haviam decepcionado desde o dia em que a conheci. Não estava animada senão da vida inconsciente dos vegetais, das árvores, vida mais diversa da minha, mais estranha e que no entanto me pertencia” (P, 2002, p. 63)

⁹⁴ “Mas esta volta ao inanalizado era tão embriagadora que, ao sair desse paraíso, o contato com seres mais ou menos inteligentes me parecia de uma insignificância extraordinária. Enquanto durara a música, pudera lembrar-me deles, associá-los a ela, ou antes, a música quase que só associara a lembrança de uma única Albertine. E a frase final do andante parecia-me tão sublime que eu lamentava que Albertine não soubesse, e se tivesse sabido, não compreendesse a honra que era para ela estar associada a essa coisa tão grande que nos reunia e da qual parecia que ele tivesse tomado emprestada a voz patética.” (P, 2002, p. 239)

CAPÍTULO III

BALBERTINEC –

UM LITORAL *À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS*

No segundo capítulo, apresentamos o encontro do herói com Albertine e sugerimos alguns aspectos que a ligam ao processo de leitura e escritura a que o *scriptor* se atém ao elaborar o texto. Neste terceiro, trataremos do modo como Albertine e Balbec fundidos, projetam um espaço novo de sentido para essas palavras.

3.1 Albertine - “Ce ne c’est pas un personnage”

Quando perseguimos as tantas faces de Albertine ao longo de *À l’ombre des jeunes filles en fleur* e *La prisonnière*, podemos vislumbrá-las como telas justapostas em que o herói vai se experimentando, cujas texturas ora se revelam como limites a serem transpostos, ora como superfícies a serem dominadas para que nelas possa se realizar o que parece ser a grande metáfora da obra proustiana: o processo de significação.

Auster (2000, pág. 20) afirma que “o narrador proustiano procurava a gramática da existência, isto é, a palavra adequada a uma comparação, à imagem justa de uma metáfora ou o todo de uma metonímia; em outras palavras, a rima exata, algo que não podia encontrar na memória, mas na escritura.”

Na experiência do herói, Albertine é esse signo da errância, da experimentação, do inatingível, do movediço, da metáfora, por excelência, da palavra que não quer dizer nada, sendo simplesmente linguagem.

Se Proust escreve a *Recherche* para expor sua compreensão sobre o fazer literário, ao mesmo tempo em que o exerce, não será demais imaginar suas personagens como mais uma peça a compor aspectos dessa experiência.

Podemos lançar nosso olhar sobre Albertine parodiando Magritte: “Ce ne c’est pas un personnage”. Ao adotar essa perspectiva, abrimos uma frente de trabalho que problematiza essa(s) figura(s) e o lugar que ocupa(m) na tessitura narrativa, ao mesmo tempo em que nos desviamos, como leitores, da tentação de fazermos delas nossos amigos ou inimigos; confundindo, dessa forma, verossimilhança com verdadeiro. Fato esse que nos levaria a cair na armadilha do autor, como nos adverte Wilemart (199, pág. 35).

Basta que uma personagem tenha uma consistência suficientemente próxima de um parente, de um(a) amante, de uma mulher ou de um homem amado(a) ou admirado(a) para que o leitor faça dele(a) seu(sua) amigo(a) ou inimigo(a), confunda verossimilhança e o verdadeiro.

Aqui, vale perguntarmo-nos mais uma vez: nessa trama, Albertine é signo do quê?

Para Deleuze (2003, pág. 4),

[...] aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objetos de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados⁹⁵. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira (...) Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos. A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado de signos.

Deleuze nos oferece uma pista importante com a qual podemos enfrentar as tantas páginas da *Recherche*. Proust quer mais que nos contar uma história. As personagens e suas experiências, os espaços e os tempos que se sobrepõem são elementos de uma trama que quer nos fazer ver aspectos que estão para além deles. Não no sentido de uma profundidade ou como possibilidade de uma revelação.

⁹⁵ Albertine é uma palavra sem um sentido previamente estabelecido. Diferente de outras experiências vividas pelo herói que ao encontrar certas pessoas já tinha de antemão uma substância previamente recortada com a qual já preenchia seus nomes. No caso de Albertine, seu nome se lhe apresenta vazio de substância.

Esses aspectos são como os fios que um tecelão joga de um lado para outro em seu tear e que vão pouco a pouco formando o tapete onde se pode ver inscrito o enigma que encerra os segredos da arte do tear.

Cada palavra, cada imagem, cada personagem, ao longo das tantas linhas, de parágrafos, de páginas, estruturados em um jogo de linguagem, encerram a busca do caminho da escritura enquanto a escritura vai se fazendo.

Por outro lado, Deleuze ainda assinalará que os signos do amor “desde que os expliquemos” é um signo marcado pela mentira, que “dirigidos a nós, aplicados a nós, eles exprimem, entretanto, mundos que nos excluem e que o amado não quer, não pode nos revelar”.

Isso nos faz pensar nas ações do *scriptor* no embate com o texto, em que a rasura pode, entre outras coisas, sinalizar uma falta, uma insuficiência, uma não-verdade da palavra escrita, da palavra que não quer dizer e, dessa forma, em certo sentido, mente.

Como o ciúme impõe a necessidade de uma explicação, que abre caminhos para o esclarecimento com o qual apaziguamos ou não nosso espírito, esse momento de insuficiência oferece o acréscimo, o desenvolvimento, a substituição.

Identificar na maneira como o herói estrutura sua relação com Albertine uma experiência semelhante a do escritor em situação de *scriptura*, permite-nos especular sobre o fato dessa personagem ocupar tanto espaço ao longo de obra proustiana. Sua figura é emblema de três dos sete volumes que compõem a obra e nos sugere a relevância de seu papel em sua construção.

Para o herói, o encontro com Albertine é o resultado da busca voluntária de um objeto indeterminado, que se realiza em um outro plano, onde os sinais ressoam e são reconhecidos e aceitos – ou não – como pistas a seguir.

Em função disso, lembramo-nos da reflexão adorniana quando tematiza a categoria de conceito, apontando que este, determinado pelas possibilidades reflexivas do sujeito, é uma abstração marcada por certa arbitrariedade e que sempre deixa restos que não podem ser incorporados ao seu universo de significação.

Assim, a instauração de Albertine como a amante desde muito desejada dependerá de uma negociação do herói com a Albertine que se lhe apresenta. Negociação difícil, pois como

afirma Adorno (2001), no limite, o conceito não se sustenta e há algo no fenomenal que a ele opõe resistência. Em *La prisonnière*, todo o episódio em que o herói descreve suas impressões de Albertine adormecida é exemplo desse tipo de experiência descrita por Adorno.

Podemos ainda relacionar essa negociação à idéia de *texto móvel* de Willemart (2005, pág.71) que afirma que o texto sobre o qual o *scriptor* se debate, “carregado de sentidos desconhecidos do escritor ... insiste até estar completamente esvaziado e tornar-se um espaço vazio sem mais poder sobre o escritor a ponto de liberá-lo, deixando-o entregar o texto ao editor”.

Do ponto de vista do herói, tal experiência se dá no momento de ruptura de seu vínculo com Albertine, quando ocorre o fim abrupto desse processo de aprendizagem dos signos amorosos, momento em que o herói sente-se livre para empreender sua viagem à Veneza, tão desejada e tantas vezes adiada.

Ao pensar a personagem Albertine como metáfora reveladora de aspectos do processo de criação literária, não significa que temos a intenção de reduzi-la a um mero suporte de reflexão teórico. Essa postura implicaria empobrecer sua figura e ignorar toda uma reflexão crítica a seu respeito, mas, apoiado nesse recorte de leitura, buscamos apresentar como Proust é coerente em seu projeto de pensar o fazer literário; e também revelar como elementos desse projeto ressoam em vários níveis de sua experiência construtiva. Para um escritor que acreditava que a “única vida verdadeiramente vivida é a literatura”, não seria demais criar uma personagem para ficcionar sobre o próprio do ato de ficcionar.

É dessa perspectiva que emerge a idéia de Albertine como signo litorâneo. Uma figura gerada no litoral da linguagem e explicitando o processo criador. Um litoral que se configura no trabalho mesmo do *scriptor*.

A inconstância da figura de Albertine desafia o herói assim como a errância da escritura, que impõe a busca de um saber não sabido, faz com o escritor.

Se para encontrar o “sujeito da arte”, o herói não pode se deixar prender “pelos signos mundanos e do amor”, sua conquista não se dá sem sua superação, pois é nessa superação que se dá o alargamento do conhecimento de si mesmo e na qual o “sujeito da arte” pode se constituir.

3. 2 Balbec - Albertine – Balbertinec - Litoral

É possível imaginar que à pergunta sobre o que é a literatura, nenhuma resposta seria melhor do que aquela que se coloca na forma de texto literário. Proust leva essa idéia às últimas conseqüências. *A la recherche du temps perdu* busca responder tal pergunta no exato momento em que a fórmula: sua indagação é ao mesmo tempo a resposta. Tal engendramento é o aspecto mais fascinante de sua obra.

Quando, ao iniciar as primeiras linhas de “Du côté de chez Swann”, lemos as emblemáticas palavras “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”, começa uma busca que, na verdade, já é seu encontro. O narrador que, a partir de então, acompanhamos em sua reflexão sobre o que desde sempre procurara, já o encontrou.

Mas esse encontro não se apresenta de forma acabada. Ele precisa ganhar seus contornos. Ele ainda está em estado de tudo que também é nada. O objeto da procura por tanto tempo perseguido, enfim emerge sob seus pés e precisa ser *tocado, observado*.

Apesar de estar sob seus pés, tão acessível, há segredos criptografados que não se darão tão facilmente; dependem do embate ainda por se dar, palavra por palavra sobre a página. Daí a angústia do herói prestes a tornar-se narrador: haverá tempo suficiente. O encontro não é necessariamente conquista. O encontro é apenas o começo.

Cada parágrafo, cada episódio encerra em si, o sentido dessa busca e é sinal do conflito a que se expõe o escritor/*scriptor* a cada palavra que ensaia no encadeamento do texto.

À la recherche du temps perdu pode ser pensado como um esforço de elaboração cartográfica, onde se busca registrar a geografia de uma paisagem que se desenha enquanto se a procura. São lugares existentes que só se mostram no processo de busca.

Mas que cartografia é essa?

A cartografia do *litoral da linguagem*. Nesse *litoral*, ocorre um embate e dele resultam possibilidades de significação: uma cartografia do processo de significação.

Boa parte dos episódios de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* desenvolve-se na cidade balneária de Balbec. Apesar da viagem se apresentar como uma oportunidade de descanso na vida do herói, descanso é o que menos encontrará.

Balbec é uma palavra que precisa ser escrita, cujos sentidos precisam ser construídos. Assim como o mar que a banha define seus contornos, as experiências ali vividas pelo herói darão à sua busca o desenho que só poderá ser devidamente apreciado e delineado pelo narrador, advindo da própria experiência de narrá-las.

Esse litoral é o litoral das marinhas de Elstir. É o litoral das janelas do hotel de Balbec. É o litoral rumorejando à noite e ensinando uma lição que se aprende enquanto se dorme.

É exatamente nesse lugar, na linha que o mar com a areia desenha – o litoral – que Albertine aparece pela primeira vez, sugerindo sentidos que não podem ser precisados, sentidos oscilantes – como o mar – pelos quais o herói se sente atraído e com os quais terá que lutar.

O litoral é esse lugar onde os contornos que podíamos configurar um dia antes, mostram-se no dia seguinte modificados, transformados, alterados. As linhas litorâneas são como as linhas de um texto que tão logo se conclua a primeira versão, não sobrevivem, em sua forma original, à segunda leitura.

Forças múltiplas e imprecisas, postas em movimento a distâncias indetermináveis estão o tempo todo atuando sobre o desenho litorâneo. A própria percepção humana, vítima de miragens marinhas, é atentada por esse jogo.

Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumière, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie.⁹⁶ (JF, v. II, 1988, p. 191)

⁹⁶ “Às vezes, da minha janela, no hotel de Balbec, de manhã quando Françoise corria as cortinas que ocultavam a luz, de tarde quando esperava o momento de partir com Saint-Loup, aconteceu-me, graças a um efeito do sol, tomar uma parte mais sombria do mar por uma costa afastada, ou olhar com alegria uma zona azul e fluída, sem saber se pertencia ao mar ou ao céu. Mas logo minha inteligência restabelecia entre os elementos a separação que minha impressão abolira[...]” (RF, 1982, p.327)

E será exatamente essa flutuação da linha divisória entre terra e mar (podendo ocorrer também entre céu e mar, como vimos na citação anterior), que o herói vai encontrar nas marinhas pintadas por Elstir.

Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation.⁹⁷ (JF, v. II, 1988, p. 192)

Vale destacar que essa oscilação desestruturante, que emerge na obra de Elstir – e também se revela como experiência rica em outros campos da arte como a literatura – estará sempre tensionada com a experiência apaziguadora, estabilizadora que a inteligência busca por meio dos processos de racionalização.

Em Proust, vamos encontrar esse entendimento sobre o processo de criação artístico, já em suas reflexões sobre o fazer estético de *Contre Saint-Beuve*:

Donc ce que nous avons ici, c'est un de ces tableaux d'une couleur irréaliste, que nous ne voyons pas dans la réalité, que les mots même n'évoquent pas, mais que parfois nous voyons dans le rêve, ou que la musique évoque. Parfois, au moment de s'endormir, on les aperçoit, on veut fixer et définir leur forme. Alors on s'éveille, on ne les voit plus, on s'y laisse aller et avant qu'on ait su les fixer on est endormi, comme si l'intelligence n'avait pas la permission de les voir. Les êtres eux mêmes qui sont dans tels tableaux sont des rêves.⁹⁸ (Proust, 1965, 185)

Podemos ler aqui um outro litoral, aquele que se desenha na linha que separa o mundo do sonho do mundo acordado. Outro tema caro a Proust, tantas vezes retomado ao longo da *Recherche*, no despertar inseguro do herói em tantos quartos ao longo da vida.

Curiosamente é por ocasião do encontro com Elstir em seu atelier que o herói encontrará novamente Albertine. Albertine, palavra que mesmo antes de possuir um primeiro

⁹⁷ Uma das metáforas mais frequentes nas marinhas que tinha consigo naquele momento era justamente a que comparando a terra ao mar, suprimia qualquer demarcação entre ambos. (RF, 1982, p. 327)

⁹⁸ Assim, o que temos aqui, é um daqueles quadros de cor irreal, que não vemos na realidade, que as próprias palavras evocam, mas que às vezes observamos no sonho, ou que a música evoca. Vez por outra, no momento de pegar no sono, nós os percebemos, queremos então fixar e definir aquele encanto, mas despertamos e já não os vemos mais, eles deixaram se levar, antes que soubéssemos retê-los caímos no sono, como se a inteligência não tivesse permissão de vê-los. (Proust, 1988, p. 66)

possível sentido, já existira como signo oscilante no episódio da carta que recebera de Gilberte, conforme já mencionamos, onde o nome da primeira flutua sobre o da segunda.

Ali, também as linhas incertas onde se confunde um **G** com um **A** parecia oscilar como a da terra com o mar – Gilberte de Paris, Albertine de Balbec.

Ambas propondo experiências diferentes do signo amoroso, mas também, do signos da arte. Cada uma ligada a um universo: a primeira à literatura de Bergotte, a segunda, à pintura de Elstir.

Podemos ver ainda nessa flutuação de significados a força que Blanchot, *apud* Levy (2003, pág.19) vai identificar como uma espécie de tensão própria do fazer literário, em que a palavra nunca pode almejar, nem como ilusão dele, o *status* de real⁹⁹ e que Barthes (2007), afirmando a autonomia da linguagem literária, atribuirá ao processo de significação¹⁰⁰.

Entre o mar e a terra, entre a letra **A** de Albertine e **G** de Gilberte, entre a infância e a adolescência, entre o sono e a vigília, Balbec é um espaço de precipitação, algo muito próximo daquilo que Lacan, *apud* Chemana (1993, p. 125), sugere em *Lituraterre*.

Em *Lituraterre* (1971), Lacan, sem dúvida tendo como interlocutor Derridá, insiste em dizer que a escrita de nenhum modo é uma forma primária. A letra estabelecerá o ‘litoral entre o gozo e o saber’. Ele situa o significante do lado do simbólico e a escrita do lado do real; ‘é a erosão do significado...’, ou seja do imaginário; a letra é uma precipitação do significante. Há, nessa precipitação da escrita, uma oposição entre a não identidade consigo mesmo do significante, e a identidade consigo mesmo da letra, um movimento do sentido para o contra-senso... (Dicionário de Psicanálise p. 125)

⁹⁹ “Em oposição à idéia de que a literatura seria um meio de se chegar ao mundo exterior e de nele se engajar. Blanchot defendia que a palavra literária é fundadora de sua própria realidade. Esta realidade tem como característica ser obscura, ambígua, desconhecida. O engajamento do escritor consistiria menos em fazer a ponte entre a literatura e a realidade exterior do que em estabelecer como se constitui a própria realidade literária.” (LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p.19).

¹⁰⁰ “Escrever para Barthes, sempre foi ‘um verbo intransitivo’. A obra literária não é mensagem, é fim em si própria. A linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau regido por leis próprias que são as da própria linguagem. O sistema da linguagem não é análogo ao sistema do mundo, mas homólogo. A linguagem literária nunca aponta o mundo, aponta a si própria: ‘o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta.’” (MOISÉS-PERRONE, Leyla *in*: **Crítica e verdade** São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 9)

Não seria demais afirmar que, litorâneo, o texto de Proust parece emergir de uma tal precipitação. Em várias passagens de sua reflexão crítica vamos encontrá-lo apontando para isso.

Em uma nota do texto *Notas sobre crítica a literatura e a crítica*, presente em *Contre Sante-Beuve*, encontramos a seguinte consideração.

O que há no quadro de um pintor não pode nutri-lo, num livro de um autor muito menos, nem num segundo quadro de um pintor, num segundo livro de um autor. Mas se no segundo quadro ou no segundo livro ele percebe alguma coisa que não está no segundo nem no primeiro, mas que de alguma forma está entre os dois, numa espécie de quadro ideal, que ele vê em matéria espiritual modelar-se fora do quadro, ele recebeu seu alimento e recomeça a existir e a ser feliz. Pois, para ele, existir e ser feliz não passam de uma única coisa. E se entre esse quadro ideal e esse livro ideal cada um basta para torná-lo feliz, ele encontra um liame mais alto ainda, sua alegria aumenta ainda mais. (PROUST, 1988, p. 140)

Essa *força* que se mostra *entre* não está em nenhum dos termos entre o quais se dá o movimento de oscilação, mas exatamente em algo que se produz no *percurso de um ao outro*, no *confronto de um com o outro*, na *sobreposição de um ao outro*.

É essa força que estrutura o fazer estético/literário sobre o qual o discurso do narrador proustiano se debruça, enquanto o herói, sem saber muito bem, o persegue. É ainda nesse *entre* que se realiza a escritura proustiana, de cuja experiência, a obra publicada é apenas um momento, não necessariamente final, já que sabemos que, acaso não tivesse Proust morrido prematuramente, o quão longe não teria levado sua obra, estruturando como linguagem o que brotava desse *entre*¹⁰¹. Seu procedimento criativo de ir acrescentando aos seus fólhos novos fragmentos de textos é bastante conhecido.

A busca do tempo perdido é possível ser a busca de um tempo que está no *entre* litorâneo. Barthes (1988) nos fala de um embaralhamento de tempos, que rompe com o fio cronológico, instituindo uma outra lógica temporal. Talvez pudéssemos supor essa outra lógica temporal como algo próximo, mas diferente, daquilo que comumente chamamos presente, impossível de ser captado.

¹⁰¹ “Mas os acréscimos, as belezas adicionadas, as novas relações percebidas subitamente pelo gênio entre partes separadas de sua obra que se reúnem, vivem e não podem se separar, não são elas suas mais belas intuições?” (PROUST, 1988, p. 140)

Esse tempo é o tempo que aparece entre escritura e a leitura. Quando podemos refletir sobre o que seja, ele já é passado. Ele se daria no movimento da linha escrita correndo sobre o papel. Esse tempo, sempre perdido, não pode ser apreendido em uma escolha. Nele não há a possibilidade de escolha.

Entre o passado e o futuro, resta-nos apenas aceitá-lo; da tensão gerada pela lembrança que guardamos do tempo vivido e a expectativa que temos em relação ao futuro nutre-se nossos atos. Mesmo aqueles atos – como encontramos em algumas das passagens mais marcantes da *Recherche* – que não passam de reflexões a respeito do já vivido, é nesse tempo que emergem e é nele que vão se instalando com força renovada. É naquilo que Bérqson nomeou como *durré* que tudo se dá.

Podemos crer que a morte do Autor, tal como descreve Barthes (1988), dá-se nesse *entre*. Ao caminhar sobre essa linha litorânea, produtora desse *entre*, a idéia de Autor não se sustenta. Ao nos sugerir que a morte do Autor não é uma invenção da modernidade, Barthes parece nos dizer que ela é um fato decorrente de uma circunstância que, quando posta em evidência, aniquilaria a possibilidade de existência do Autor.

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 1988, pág. 65)

Talvez seja nesse sentido que se dê a crítica de Proust a Sainte-Beuve que sempre buscou, nas obras dos escritores que criticava, o homem que conhecia, a obra como expressão e a confiança de quem a produziu, ao invés da experiência da linguagem, desprovida de qualquer intenção ou idéia de representação do real.

Tout cela vient à l'appui de ce que je te disais, que l'homme que vit dans un même corps avec tout grand génie a peu de rapport avec lui, que c'est lui que ses intimes connaissent, et qu'ainsi il est absurde de juger comme Sainte-Beuve le poète par l'homme ou par le dire de ses amis. Quant à l'homme lui-même, il n'est qu'un homme, et peut parfaitement ignorer ce que veut le poète que vit en lui.¹⁰²(PROUST, 1988, p. 205)

¹⁰² O homem que vive num mesmo corpo com um grande gênio mantém pouca relação com este. É aquele homem que os íntimos conhecem; sendo assim absurdo julgar, como Sainte-Beuve, o poeta pelo homem ou pelo que dizem seus amigos. Quanto ao homem em si, não passa de um homem, e pode perfeitamente ignorar aquilo

Nesse litoral, depositando sobre o papel signos que desenham tensões e revelam as forças múltiplas a que está exposto, o poeta trabalha em cima dessa linha onde a palavra não pode mais representar o mundo.

Mas, se por um momento qualquer, por ignorância, fraqueza ou esquecimento, ele se deixa tomar mais uma vez por essa ilusão, rapidamente se percebe traído: daí as tantas passagens da *Recherche* em que o herói se vê forçado a atribuir novos sentidos para tantas palavras e as tantas páginas que Proust dedica a exploração dos *nomes*. Muitos dos aprendizados do herói passam pela frustração decorrente do conflito entre o sentido que ele atribui às palavras e aquele sempre fugidio que elas lhe apresentam.

O narrador proustiano está o tempo todo denunciando a impossibilidade persistente dos sentidos encontrarem morada fixa nas palavras; destas aceitam o sentido prévio que nelas queremos depositar, de tê-las como porto seguro de nossa vontade de representação.

Assim como nos quartos onde o herói sempre desperta inseguro, incerto de onde está, nas palavras acordamos sempre em um lugar outro, muito diferente daquele em que julgávamos nos encontrar. Como afirma Barthes (1988, pág. 69), “a escritura propõe sentido sem parar, mas o faz procedendo a uma isenção sistemática do sentido”.

A palavra escrita, enquanto signo, está o tempo todo nos desafiando. E o signo que se escreve, também se dá a ler. Os limites que inscrevem não podem ser controlados pela mão que escreve, só após seu registro, imediatamente após ou algum tempo depois, no momento em que o lemos, é que podemos reconhecê-lo, interpretá-los, aceitá-los ou não.

Para ficar na metáfora geográfica, vale lembrar que, em cartografia, só recentemente, com uma leitura que incorpora os movimentos das placas tectônicas¹⁰³ e as coincidências arqueológicas/ paleontológicas que aproximam continentes separados por oceanos – a hipótese da deriva continental – é que se pôde propor a idéia de que em algum momento, no passado, esses continentes, hoje separados, formavam um único. Apesar de hoje, olhando para o *mapa-mundi*, isso nos parecer uma idéia um tanto evidente, durante muito tempo, não conseguíamos ler esse sentido nas cartas geográficas.

que quer o poeta (já que a língua sobre a qual cada um trabalha são muito diferentes) que vive nele. (PROUST, 1988, p. 78)

¹⁰³ Me refiro à teoria da tectônica de placas.

Dessa maneira, somos levados a pensar nas implicações que a leitura enquanto processo coloca. Nesse aspecto, diante da *Recherche*, há uma multiplicidade de planos que se sobrepõem e merecem atenção: a leitura que o herói ensaia sobre o fazer artístico; a leitura que o narrador nos propõe a respeito das experiências vividas pelo herói; a leitura que o *scriptor* proustiano realiza de seu texto ao longo de seu processo de criação – que o leva a uma experiência sem trégua de rasuras, acréscimos, substituições – e a leitura que a própria obra oferece ao leitor.

Aqui gostaríamos de ressaltar algumas idéias que Barthes (1988) desenvolve em dois textos que nos parecem capitais para o entendimento da concepção de criação que quero propor com essa noção de *entre e litoral*: esses textos são *Escrever a leitura* e *Da leitura*, presentes em *O rumor da língua*.

Aproximando-se daquilo que Deleuze (2003) atribui ao aprendizado dos signos, a concepção de leitura de Barthes nos sugere, além de pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente, leva-nos

[...]a conhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura; e ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é trabalhar o nosso corpo para os apelos dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundeza achamlotada das frases. (BARTHES, 1988, pág. 42)

Na obra publicada de Proust, cada palavra que se lê, faz limite com a imediatamente anterior e a posterior, tensiona-se com aquelas que se encontram acima e abaixo, e segue ressoando por páginas e páginas, emergindo repentinamente em meio a um episódio do volume seguinte.

Apenas reflexo daquilo que encontramos em incontáveis situações na leitura de seus manuscritos: a palavra escrita em um fólio, como uma pedra lançada em um lago, sugere efeitos que se propagam em todas as direções, dialogando inclusive com aquelas que podem se entrevistas no verso dele, estabelecendo uma cadeia de sentidos que se instauram e se multiplicam em um plano que ultrapassa os limites da sintaxe ou da lógica imediata que esta pode sugerir.

Barthes (1988, p. 42; p. 27) afirma que há em todo texto literário “um suplemento de sentido de que nem o dicionário pode dar conta”. Herdeiro de Flaubert, que inaugurou na narrativa o que hoje se denomina “espaço de autonomia da linguagem literária”, Proust estrutura um discurso novo, resultante de uma “nova forma de justapor as palavras, de criar efeitos de sentido, de construir sua sintaxe, a sintaxe de uma língua estranha”.

Em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, uma imagem parece traduzir de forma marcante essa idéia de litoral a que temos nos referido, chamando atenção para um aspecto que em nenhum momento se nomeia, mas que está lá, *entre*; trata-se da leitura que o herói/narrador nos apresenta do quadro que Elstir realiza do porto de Carquethuit.

C'est par exemple à une métaphore de ce genre — dans un tableau, représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement — qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golfe dans les terres ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou par des clochers) par des mâts lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient, quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau, et ainsi cette flotille de pêche avait moins l'air d'appartenir à la mer que, par exemple, les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroisement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique. Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan. Des hommes qui poussaient des bateaux à la mer, couraient aussi bien dans les flots que sur le sable, lequel mouillé, réfléchissait déjà les coques comme s'il avait été de l'eau. La mer elle-même ne montait pas régulièrement, mais suivait les accidents de la grève, que la perspective déchiquetait encore davantage, si bien qu'un navire en pleine mer, à demi-caché par les ouvrages avancés de l'arsenal semblait voguer au milieu de la ville; des femmes qui ramassaient des crevettes dans les rochers, avaient l'air, parce qu'elles étaient entourées d'eau et à cause de la dépression qui, après la barrière circulaire des roches, abaissait la plage (des deux côtés les plus rapprochés des terres) au niveau de la mer, d'être dans une grotte marine surplombée de barques et de vagues, ouverte et protégée au milieu des flots écartés miraculeusement. Si tout le tableau donnait cette impression des ports où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine, et la population amphibie, la force de l'élément marin éclatait partout; et près des rochers, à l'entrée de la jetée, où la mer était agitée, on sentait, aux efforts des matelots et à l'obliquité des barques couchées en angle aigu devant la calme verticalité de l'entrepôt, de l'église, des maisons de la ville, où les uns rentraient, d'où les autres partaient pour la pêche, qu'ils trottaient rudement sur l'eau comme sur un animal fougueux et rapide dont les soubresauts, sans leur adresse, les eussent jetés à terre. Une bande de promeneurs sortait gaiement en une barque secouée comme une carriole; un matelot joyeux, mais attentif aussi la gouvernait comme avec des guides, menait la voile fougueuse, chacun se tenait bien à sa place pour ne pas faire trop de

poids d'un côté et ne pas verser, et on courait ainsi par les champs ensoleillés dans les sites ombreux, dégringolant les pentes. C'était une belle matinée malgré l'orage qu'il avait fait. Et même on sentait encore les puissantes actions qu'avait à neutraliser le bel équilibre des barques immobiles, jouissant du soleil et de la fraîcheur, dans les parties où la mer était si calme que les reflets avaient presque plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil et que la perspective faisait s'enjamber les unes les autres. Ou plutôt on n'aurait pas dit d'autres parties de la mer. Car entre ces parties, il y avait autant de différence qu'entre l'une d'elles et l'église sortant des eaux, et les bateaux derrière la ville. L'intelligence faisait ensuite un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel et aussi verni que lui, et là si blanc de soleil, de brume et d'écume, si compact, si terrien, si circonvenu de maisons, qu'on pensait à quelque chaussée de pierres ou à un champ de neige, sur lequel on était effrayé de voir un navire s'élever en pente raide et à sec comme une voiture qui s'ébroue en sortant d'un gué, mais qu'au bout d'un moment, en y voyant sur l'étendue haute et inégale du plateau solide, des bateaux titubants, on comprenait, identique en tous ces aspects divers, être encore la mer.¹⁰⁴ (JF, v. II, 1988, p. 192)

¹⁰⁴ Era, por exemplo, para uma metáfora de tal gênero – num quadro que representava o porto de Carquethuit, quadro que terminara há uns poucos dias e que eu contemplei longamente – que Elstir preparara o espírito do espectador, não empregando para o vilarejo senão termos marinhos e termos urbanos para o mar. Ou porque as casas ocultassem uma parte do porto, ou uma doca de calafetagem, ou talvez o próprio mar, insinuando-se em golfo nas terras como acontecia constantemente naquela região de balbec, do outro lado da ponta avançada em que estava construída a cidade, os telhados eram ultrapassados (como o seriam por chaminés ou campanários) por mastros, os quais pareciam fazer, dos navios a que pertenciam, qualquer coisa de cidadão, de construído em terra, impressão aumentada por outros barcos, parados ao longo do cais, mas tão apertados que os homens conversavam de um para outro sem que se pudessem distinguir sua separação e o interstício da água, e assim aquela flotilha de pesca tinha menos aspecto de pertencer ao mar do que, por exemplo, as igrejas de Criquebec que, ao longe, cercada de águas por todos os lados, porque vistas sem a cidade, numa vibração de sol e de vagas, pareciam sair das águas, feitas de alabastro ou espuma e, encerradas na curva de um arco-íris versicolor, formar um quadro irreal e místico. No primeiro plano da praia, o pintor soubera habituar os olhos a não reconhecerem fronteira fixa, demarcação absoluta, entre a terra e o oceano. Homens que lançavam barcos ao mar corriam tanto nas ondas como sobre a areia, a qual, molhada, refletia já os cascos, como se fossem água. Nem o próprio mar subia regularmente, mas seguia os acidentes da coisa, que a perspectiva chanfrava ainda mais, tanto que um navio em alto mar, meio oculto pelas obras avançadas do arsenal, parecia vogar no meio da cidade; mulheres que apanhavam mariscos nas rochas, como estavam cercadas de água e devido à depressão que, após a barreira circular das rochas, afundava a praia (dos dois lados mais próximos da terra) até o nível do mar, pareciam estar numa gruta marinha encimada de barcos e vagas, aberta e protegida no meio das ondas miraculosamente afastadas. Se todo o quadro dava essa impressão dos portos em que o mar entra na terra, em que a terra é já marinha e a população anfíbia, em tudo se mostrava a força do elemento marinho; e perto dos rochedos, à entrada do molhe, onde o mar estava agitado, sentia-se, pelo esforço dos marinheiros e pela obliquidade dos barcos inclinados em ângulo agudo, diante da calma verticalidade do entreposto, da igreja, das casas da cidade, aonde uns voltavam e donde outros partiam para a pesca, que trotavam rudemente sobre a água como sobre um animal fogos e rápido cujos corcovos não fora a sua habilidade, os teria lançado por terra. Um grupo de passeantes saía alegremente num barco sacolejante como uma carriola; um marinheiro alegre, mas também atento, governava-a como que com rédeas, e dirigia a vela fogosa; cada qual se segurava bem no seu lugar para não fazer muito peso de um lado e não virar; assim corriam pelos campos ensolarados, pelos sítios umbrosos, despenhando-se pelas ladeiras. Era uma bela manhã, apesar da tempestade que caíra. Sentiam-se ainda as potentes forças que tinham, a neutralizá-las, o belo equilíbrio dos barcos imóveis, gozando do sol e da frescura, nas partes em que o mar era tão calmo que os reflexos quase tinham mais solidez e realidade que os cascos vaporizados por um efeito de sol e confundidos pela perspectiva. Ou melhor, não se deveria dizer outras partes do mar. Pois entre essas partes havia tanta diferença como entre uma delas e a igreja a sair das águas, os barcos atrás da cidade. A inteligência fazia em seguida um mesmo elemento do que aqui era escuro por efeito da tempestade, mais longe de uma só cor com o céu e tão lustroso quanto ele, e acolá tão branco de sol, de nevoa e de espuma, tão compacto, tão térreo, tão cercado de casas, que se pensava nalgum caminho de pedras ou num campo de neve, no qual a gente se assustava de ver um navio elevar-se em íngreme subida e a seco, como um carro a esforçar-se na saída de um vau, mas que ao fim de um momento, vendo barcos titubeantes sobre a

Essa leitura é testemunho de como o texto, visual no caso, em sua multiplicidade de sentidos, convida o leitor a uma atitude ativa, instiga seu espírito ao trabalho prazeroso de uma construção pessoal. Carquethuit é a imagem simbólica desse *litoral* do qual tratamos até aqui.

A leitura aparece como um tema caro no discurso proustiano, seja em sua obra ficcional seja em sua obra crítica (se é que podemos dividir assim sua produção). Leitor maiúsculo, Proust, como poucos, tratava apaixonadamente esse tema. Em vários textos, sua reflexão se volta direta ou indiretamente a essa questão, seja na leitura crítica dos autores que apreciava, seja na forma poética com que procura dimensionar o próprio ato de leitura, como vamos encontrar em tantas passagens da *Recherche* ou, de forma especial, no prefácio que escreveu para a tradução que fez do livro *Sésame et les lys*, de John Ruskin.

Proust, em nenhum momento, deixa-se enganar pela idéia de que o texto possa ser uma expressão da realidade, de uma verdade, e o livro, por consequência, o lugar onde ela se deposita e para onde devemos nos remeter quando a procuramos.

As reiteradas situações de decepção que experimenta o herói da *Recherche* diante dos nomes que nunca refletem o objeto que nomeiam é apenas um índice disso. Para Proust, a boa leitura é aquela que se faz de forma ativa, que desafia o espírito do leitor, que provoca seu pensamento.

Tant que la lecture est pour nous l'initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte de demeures où n'aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est salutaire. Il devient dangereux au contraire quand au lieu de nous éveiller à la vie personnelle de l'esprit, la lecture tend à se substituer à elle, quand la vérité ne nous apparaît plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre coeur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres, comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster ensuite passivement dans un parfait repos de corps et d'esprit.¹⁰⁵ (PROUST, 1999, p. 208)

extensão alta e desigual do planalto sólido, se compreendia ser ainda o mar, idêntico em todos esse aspectos diversos. (RF, 1982, p. 327)

¹⁰⁵ Na medida em que a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar. Torna-se perigosa, ao contrário, quando, em lugar de nos despertar para a vida pessoal do espírito, a leitura tende a substituir-se a ela, quando na verdade não aparece mais como um ideal que não podemos realizar senão pelo progresso íntimo de nosso pensamento e pelo esforço de nosso coração, mas como uma coisa material, depositada entre as folhas dos

Nesse *litoral* do qual viemos falando até o momento, onde a escritura se realiza aberta a todas as possibilidades de sentido, a leitura, mostrando-se como um elemento dialógico inerente, revela-se como um procedimento importante no trabalho construtivo do *scriptor*.

Como mar e terra se interpenetrando no porto de Carquethuit, leitura e escrita – a leitura que se escreve/a escrita que se lê – expõem o *entre* que Proust entrevê em meio aos dois quadros, aos dois livros. É o *entre* que emerge entre uma palavra e outra, apontando processos de significação que desafiam o escritor em seu trabalho e cujas marcas ficam de alguma forma no texto final. Essa nova atitude do escritor instaura outras possibilidades também para o leitor de seu texto.

Em *A morte do autor*, Barthes (1988, pág. 66) nos dá uma perspectiva de como, na transição do século XIX para o XX, essa nova atitude do escritor tomou forma. Segundo ele, o “*autor* é uma personagem moderna, produzida por nossa sociedade na medida em que ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé na Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’ ”.

Nesse momento, a pessoa do autor guarda em si as marcas dos ideais de pensamento dessa sociedade. Ele compõe por meio de sua figura um porto seguro para defendê-la de suas contradições e seus limites, ao mesmo tempo em que toma para si a tarefa de expressar a equação da verdade do mundo por meio de seu trabalho, certo de que a literatura poderá, de alguma forma, dizer e revelar a realidade. Daí esse vínculo tão estreito (fortemente criticado por Proust em Sainte-Beuve) que sempre se buscou estabelecer entre a obra e a experiência biográfica do escritor, dada a público pela figura do *autor*.

Nesse sentido, Proust, Flaubert, Mallarmé são escritores que vão estabelecer novas formas de se pensar e fazer literatura.

Para eles, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’ e não o ‘eu’: toda poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura... O próprio Proust, a despeito do caráter aparentemente psicológico do que chamamos suas análises, deu-se visivelmente ao

livros como um mel todo preparado pelos outros e que não temos senão de fazer o pequeno esforço para pegar nas prateleiras das bibliotecas e, em seguida, degustar passivamente num repouso perfeito do corpo e do espírito.(Proust, 1991, p. 35)

trabalho de emaranhar inexoravelmente, por uma subtilização extrema, a relação do escritor com as suas personagens: ao fazer do narrador não aquele que viu e sentiu, nem mesmo aquele que escreve, mas aquele que vai escrever (o jovem do romance – mas, de fato, que idade tem e quem é ele? – quer escrever mas não pode, e o romance acaba quando finalmente a escritura se torna possível), Proust deu à escritura moderna a sua epopéia. (BARTHES, 1988, págs.66-67)

Os elementos necessários a falência do Autor estavam dadas¹⁰⁶ e “o escritor moderno nasce ao mesmo tempo em que seu texto” “escrever não pode mais designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura’ (como diziam os clássicos), mas sim aquilo que os lingüistas, em seguida a filosofia oxfordiana, chamam de performativo”, conforme Barthes (1988, pág. 68).

Ainda nesse texto, Barthes segue apontando que o Autor cede seu lugar ao par articulado scriptor/texto para onde escrituras variadas confluem. O texto perde sua marca de originalidade (atribuída anteriormente à genialidade do autor), tornando-se um “tecido de citações, saídas de mil focos da cultura”. Agora, “seu único poder [do escritor] está em mesclar-se às escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras”; “quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a ‘coisa’ interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só podem explicar através de outras palavras”; “o escriptor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos”.

Com essas considerações, Barthes conduz-nos ao encontro da idéia que nos interessa: “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna inútil” e de lado também se coloca o reinado do crítico, daquele crítico de se atribuía a tarefa de explicar o texto e, com isso, apontar-nos as intenções do autor e o próprio Autor.

Nessa escritura com a qual nos deparamos, “tudo está por ser deslindado, mas nada para ser decifrado”, “a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo” procedendo

¹⁰⁶ Barthes (1988, pág. 67) acrescenta a seus argumentos ainda, um dado, que vindo de fora da literatura, teria tido grande importância nesse processo de demolição da figura do autor. Esse argumento seria o de que a lingüística “mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como o eu outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar a linguagem, isto é, para exauri-la.”

“a uma isenção sistemática de sentido”. Não é mais possível uma voz, organizadora dos sentidos; a partir daí, o verdadeiro lugar da escritura é a leitura.

...o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. É por isso que é derrisório ouvir-se condenar a nova escritura em nome de um humanismo que hipocritamente em campeão dos direitos do leitor. O leitor, jamais a crítica clássica cuidou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela própria afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (BARTHES, 1988, pág. 70)

E, dessa maneira, leitura e escritura constituem esse *litoral* da linguagem onde a literatura ganha existência, não como objeto acabado, mas como construção. E, nela, figura sempre fugidia, movediça, Albertine, na linha litorânea de Balbec, aparece como signo privilegiado dessa literatura.

Balbertinec, amálgama de Balbec e Albertine, escreve, desse modo, esse movimento oscilante, flutuante, esse produto das forças próprias do litoral literário, esse *entre* carregado da dificuldade, da impossibilidade de escrever como sugere Genette (1980), em *La question de l'écriture*¹⁰⁷.

Balbertinec é um nome que desorienta, coloca a deriva, nome que aponta para a inesgotável potência de significar, onde, nas palavras de Derridá (1995, pág.18),

para apreender mais de perto a operação da imaginação criadora, é preciso portanto virarmo-nos para o invisível interior da liberdade poética. É preciso separarmo-nos para atingir na sua noite a origem cega da obra. Esta experiência de conversão que instaura o ato literário (escritura ou leitura¹⁰⁸) é de uma espécie tal que as próprias palavras separação e exílio, designando sempre uma ruptura e um caminho no *interior* do mundo, não conseguem manifestá-la diretamente mas apenas indicá-la por uma metáfora...

O herói, em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, veio no percurso de sua busca se indagando sobre os sentidos e os modos do fazer artístico e Berma, Bergotte, Vinteuil, Elstir,

¹⁰⁷ In Recherche de proust. P. 7

¹⁰⁸ Diria aqui: escritura e leitura

como vimos na primeira parte deste trabalho, são apenas estágios desse itinerário. De certa forma *ele vislumbra*, nessa experiência única, aqui nomeada de Balbertinec, um primeiro objeto singular de experimentação dessa angústia que é própria de todo ato criador, onde, ainda segundo Derridá (1995, pág.18),

...as significações possíveis se empurram e mutuamente se detém. Mutuamente se detém, mas atraem-se também, provocam-se, imprevisivelmente e como que contra vontade minha, numa espécie de sobre-compossibilidade autônoma das significações, poder de equivocidade pura perante a qual a criatividade do Deus clássico ainda parece demasiadamente pobre. Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado. E se a necessidade de se tornar sopro ou palavra aperta o sentido – e a nossa responsabilidade do sentido – a escritura aperta e constringe ainda mais a palavra.

O herói viverá em Balbec inúmeras experiências que apontam para esse conflito entre palavra e o sentido, entre forma e conteúdo, e para o modo como dele nutrem-se as possibilidades de significação.

Em todas essas experiências, está implícito o trabalho do leitor sobre as sobras da escritura, sobre sua indeterminação; indeterminação essa que impõe a morte autor, mas, como sugere Barthes (1988), também põe em movimentos os processos de significação em que o leitor se entremeia.

Exemplo de semelhante experiência é, em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, o episódio em que a Sra de Villiparisis os leva – herói e avó - a visitar, em Carqueville, a igreja coberta de hera de que tinha lhes tinha falado anteriormente.

Dans le bloc de verdure devant lequel on me laisse, il fallait pour reconnaître une église faire un effort qui me fit serrer de plus près l'idée d'église; en effet, comme il arrive aux élèves qui saisissent plus complètement le sens d'une phrase quand on les oblige par la version ou par le thème à la dévêtir des formes auxquelles ils sont accoutumés, cette idée d'église dont je n'avais guère besoin d'habitude devant des clochers qui se faisaient reconnaître d'eux-mêmes, j'étais obligé d'y faire perpétuellement appel pour ne pas oublier, ici que le cintre de cette touffe de lierre était celui d'une verrière ogivale, là, que la saillie des feuilles était due au relief d'un chapiteau. Mais alors un peu de vent soufflait, faisait frémir le porche mobile que parcouraient des remous propagés et tremblants comme une clarté; les feuilles déferlaient les unes contre les autres; et frissonnante, la façade végétale entraînait avec elle les piliers onduleux, caressés et fuyants.¹⁰⁹(JF, v. II, 1988, p. 75)

¹⁰⁹ “Para reconhecer uma igreja naquele bloco de verdura que tinha a minha frente, foi-me preciso um esforço que me pôs mais em contato com a idéia de igreja; com efeito, da mesma forma que esses estudantes que aprendem melhor o sentido de uma frase quando, por meio de um exercício de versão ou de tema, são obrigados a despojá-las das formas a que estão acostumados, eu, que não precisava dessa idéia de igreja ao ver-me diante de torres que se davam a conhecer por si mesmas, tinha agora de chamá-la constantemente em meu auxílio, a fim de não esquecer-me de que o arco que formava aquela parte da hera vinha a ser uma ogiva e de que aquela saliência das folhas era devida ao capitel. Mas então vinha um pouco de vento e fazia estremecer todo aquele

Completamente oculta pela hera, o sentido arquitetônico de *igreja* é ameaçado, exigindo do *leitor* que a contempla um esforço para que não se perca de vista esta relação confortável que buscamos entre significante e significado. Quando tal relação se encontra abalada pela impossibilidade de um acordo final, que fixa os caminhos que conduzem de um a outro (do significante ao significado), nosso espírito é obrigado a errar junto, sujeito ao tormento da incerteza.

Talvez seja assim, buscando uma experiência menos ameaçadora dos signos que se lhe apresentam, que o herói, em dado momento, enquanto passeia pelo dique em companhia de Albertine, esforça-se em fixar a pinta que esta trazia no rosto no devido lugar.

Nous formions ce matin-là un de ces couples qui piquent çà et là la digue de leur conjonction, de leur arrêt, juste le temps d'échanger quelques paroles avant de se désunir pour reprendre séparément chacun sa promenade divergente. Je profitai de cette immobilité pour regarder et savoir définitivement où était situé le grain de beauté. Or, comme une phrase de Vinteuil qui m'avait enchanté dans la Sonate et que ma mémoire faisait errer de l'andante au final jusqu'au jour où ayant la partition en main je pus la trouver et l'immobiliser dans mon souvenir à sa place, dans le scherzo, de même 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. C'est ainsi encore que nous rencontrons avec étonnement des vers que nous savons par cur, dans une pièce où nous ne soupçonnions pas qu'ils se trouvassent.¹¹⁰ (JF, v. II, 1988)

O fato é que acompanhando de perto esse movimento ao longo de seu texto, seja no publicado, sejam nos manuscritos, fica evidente que a *Recherche* tem seu movimento – de acréscimos constantes – permanentemente alimentado por esse combustível desafiador que é o da negação de um sentido estável no campo da palavra.

pórtico, que se enchia de ondulações trêmulas e sucessivas como vagas de luz; as folhas se entrebatiam e a fachada vegetal, toda trêmula, arrastava afagadoramente atrás de si os pilares ondulantes e fugidios”¹⁰⁹ (RF, 1982, p.229)

¹¹⁰ “Formávamos naquela manhã um desses pares que pontilham aqui e ali o passeio do dique com seus encontros, com as suas paradas, justamente o tempo necessário de trocar algumas palavras antes de se despedirem para tomar separadamente cada qual o seu caminho divergente. Aproveitei-me dessa imobilidade para olhar e ficar sabendo de uma vez por todas onde estava situado o sinalzinho. Ora, tal como uma frase de Vinteuil que me encantara na Sonata e que minha memória fizera errar do andante ao final até o dia em que, tendo a partitura em mãos, pude encontrá-la e imobilizá-la em minha lembrança no seu devido lugar, no *scherzo*, assim o sinalzinho que eu recordara ora na face, ora no queixo, parou para sempre no lábio superior, abaixo do nariz. Da mesma forma encontramos versos que sabemos de cor numa peça onde não suspeitávamos que se encontrassem.” (RF, 1982, p. 360)

A palavra é um terreno movediço, onde os sentidos que se erguem podem ruir a qualquer momento, exigindo-se que se erga outro em seu lugar. Por que no espaço que vai do significante ao significado, há sempre uma força, difícil de domar, agindo.

É nesse *entre* que labuta a mão e os olhos do *scriptor*, sem que o escritor tenha qualquer controle. É nesse *entre balbertinequiano*, que cresce a hera que cobre as paredes da Igreja de Carqueville, que passeia a pinta de Albertine; que o mar do porto de Caquerthuit se confunde com a terra; que a incerteza do quarto no qual se acaba de acordar confunde e desorienta; que a frase de Vinteuil passeia pela Sonata.

Esse *entre balbertinequiano* nos aponta, por outro lado, para uma visão de escritura que remete ao processo de leitura que se realiza no leitor enquanto lê o livro, apresenta-se como algo que quer ser escrito, mas não se lê, e que só pode ser vislumbrado como efeito de leitura.

Balbertinec é um rumorejar ao fundo de toda a trama, audível a sombra das raparigas que passeiam na linha litorânea de Balbec. É o rumor resultante desse atrito imperceptível que se dá entre uma palavra e outra, agitadas pela potência de sentidos imprecisos em estado de precipitação, onde o que se escreve é o desejo de dizer uma coisa que nunca poderá ser dita.

Balbertinec é uma pronúncia, ali entre um silêncio e outro, quando o mundo se aquieta; entre um vazio e outro que limita a palavra na linha; uma força inquietando a mão que erra, incerta sobre a página entre uma palavra – Balbec - e outra - Albertine.

Balbertinec é a palavra que na sombra quer ser escrita, entre uma linha e outra, entre um parágrafo e outro, entre uma página e outra, enquanto, quase sem querer, o leitor caminha pelo litoral das raparigas em flor.

Conclusão

Da audição de Berma ao encontro com Albertine no litoral de Balbec, seguimos os passos errantes do herói na busca incerta de sua natureza de escritor e acompanhamos a instauração do narrador como elemento constitutivo do corpo narrativo que se enuncia. Entre um e outro, os sentidos sempre oscilantes a se desprenderem de cada linha composta pela mão inquieta do *scriptor* proustiano. Muitos são os sentidos que apontam para a impossibilidade do dizer que alimenta a escritura e que faz disso seu próprio motivo.

Os quatro episódios que envolvem a aproximação cada vez mais crítica do herói da experiência da arte, dão, de certa maneira, as bases para sua experiência amorosa com Albertine; fato esse que pode ser lido como o da paixão pela linguagem, já que Albertine é esse nome aberto aos múltiplos e incertos sentidos. Mais que *une jeune fille sur la plage de Balbec*, Albertine *est un mot errant sur le blanc de la page*.

O encontro do herói com Albertine em Balbec marca o momento de transição da busca dele pelo sentido da arte para essa experimentação de um dos seus aspectos: a incerteza. A incerteza amorosa que vive com a jovem Albertine compõe um espaço crítico de intersecção com a incerteza característica daqueles que se aventuram pela arte enquanto espaço de busca.

Desafiadora, Albertine, que surge sempre arrastando consigo as linhas imprecisas de Balbec e com elas compondo sentidos móveis, dimensiona os gestos únicos de Berma, as linhas imprecisas das marinhas de Elstir, as palavras surpreendentes em Bergotte, a frase sempre perdida na Sonata de Vinteuil.

Disso, surge o eco persistente desse nome, jamais nomeado no espírito do herói, um tanto legível aos olhos do leitor, ao longo de toda a *Recherche*, desde o momento em que ainda nem sabia de sua existência – no episódio em que discute com Françoise sobre quem seria o remetente da carta que tinha em mãos – até muito depois de seu desaparecimento.

Agitando-se na linha *scriptural*, Balbec e Albertine, fundidos, é o signo de uma reação em cadeia que não se controla, de cujo meio brota, sem parar, possibilidades de um dizer que jamais se realiza plenamente e que, quando se basta, é apenas provisoriamente, pois quando menos se espera evade, apontando para outras direções por onde a voz do narrador se deixará conduzir.

Balbertinec é assim algo que se inscreve e lê no espaço do leitor, que enredado por um lento movimento *d'enveloppement*, vai pouco a pouco compondo seu universo de referências. E, é no leitor, tão somente nele, como Proust bem o sabia, que algum sentido se produz. Porque é nesse *entre balbertinequiano*, entre uma linha e outra, entre um personagem e outro, entre um volume e outro, que o leitor da *Recherche* colhe esse novo sentido de literatura de que o texto proustiano está impregnado e é um exemplo singular.

BIBLIOGRAFIA

a) De Marcel Proust

- PROUST, Marcel. *Écrits sur l'art*. Édition par Jérôme Picon. Paris: Flammarion, 1999.
- _____. Marcel. *Du côté de chez Swann*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Bernard Brun et Anne Herschberg-Pierrot. Paris: Flammarion, 1987.
- _____. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Danièle Gasiglia-Laster. Paris: Flammarion, 1987.
- _____. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Danièle Gasiglia-Laster. Paris: Flammarion, 1987.
- _____. *La Prisonnière*. Édition du texte par Jean Milly. 3^a ed. revue et mise à jour. Paris: Flammarion, 1984.
- _____. *Le Côte de Guermantes I*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Elyane Dezon-Jones. Paris: Flammarion, 1987.
- _____. *Le Côte de Guermantes II*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Elyane Dezon-Jones. Paris: Flammarion, 1987.
- _____. *Le Temps retrouvé*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Bernard Brun. Paris: Flammarion, 1986.
- _____. *Sodome et Gomorrhe I*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Emily Eells-Ogée. Paris: Flammarion, 1987.
- _____. *Sodome et Gomorrhe I*. Édition réalisée sous la direction de Jean Milly. Édition du texte par Emily Eells-Ogée. Paris: Flammarion, 1987.
- _____. *À la recherche du temps perdu*. Édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié. Paris: Gallimard, 1987-1989. 4v. (Bibliothèque de La Pléiade).
- _____. *Contre Sainte-Beuve*. Édition de Bernard Fallois. Paris: Gallimard, 1954.
- PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann — Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mário Quintana, São Paulo: Abril Cultural, 1982
- _____. *À Sombra das raparigas em flor — Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *O Caminho de Guermantes — Em busca do tempo perdido*. 9^a ed. Tradução de Mário Quintana, revista por Olgária Matos. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- _____. *Sodoma e Gomorra — Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1954.
- _____. *A Prisioneira — Em busca do tempo perdido*. 13^a ed. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar, revista por Olgária Matos. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *A Fugitiva — Em busca do tempo perdido*. 9^a ed. Tradução de Carlos Drummond de Andrade, revista por Olgária Matos. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *O Tempo Redescoberto — Em busca do tempo perdido*. 14^a ed. Tradução de Lúcia Miguel Pereira, revista por Olgária Matos. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Contre Sainte-Beuve, notas sobre crítica e literatura*. Tradução de Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- _____. *Sobre a leitura*. 4^a ed. Tradução de Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 2003.

b) Geral

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- _____, Theodor. *Notas sobre literatura I*. Tradução de Jorge Mattos de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. T. *Dialectique négative*. Paris: Payot, 2001.
- ARANHA, Carmen S. G. *Exercícios do olhar*. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- AUSTER, Paul. *L'invention de la solitude* In: WILLEMART, P. *Proust, poeta e psicanalista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- BARTHES, R. et alli. *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1980.
- _____, Roland. "Une idée de recherche". In: *Recherche de Proust* (Coll. Essais). Paris: Éditions du Seuil, 1980, pp. 34-9.
- _____, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988
- _____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- _____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973
- _____. *Critica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Fragmentos de um discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Paris: Ed. De Minuit, 1990.
- BENJAMIN, Walter. « A imagem de Proust ». *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo : ed. Brasiliense, p. 36-49.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BRUN, Bernard. *Idées reçues*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2008
- CHEMANA, Roland. *Dicionário de Psicanálise*. São Paulo: 2002, Artmed
- COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE. *Proust e os signos*. Traduzido por Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado (tradução da 4ª ed. atualizada, Paris, PUF, 1976). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *A escrita e a diferença*. São Paulo : Perspectiva , 1995.
- GAUBERT, Serge. et alli. *Recherche de Proust*. Paris: Seuil, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972
- _____. "La question de l'écriture". In: *Recherche de Proust* (Coll. Essais). Paris:Éditions du Seuil, 1980, pp. 7-12.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu movente: o signo da arte em Proust*. São Paulo: UNESP, 2004.
- HENRY, Anne. *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*. Paris: Klincksieck, 1981.
- KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.
- LACAN, Jaques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003
- MESCHONIC, Henri. *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard, 1970
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas, Papirus Editora, 1990
- MILLY, Jean. *Proust et le style*. Paris: Lettres Modernes, 1970.
- MOTTA, Leda Tenório. *Catedral em obras*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

- MULLER, Marcel. *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*. Genève: Droz, 1983.
- PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada*. V. III e IV. São Paulo, Companhia das Letras.
- PETITOT, J. *Physique du sens*. Paris: CNRS, 1992.
- PIGOZZI, Valentina. *Celebre a autonomia do adolescente*. São Paulo: Gente, 2002.
- POULET, Georges. *L'Espace proustien*. Paris: Gallimard, 1982.
- PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo : Ateliê Editorial, 2004.
- PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto, *Escrever sobre o escrever*. São Paulo : Martins Fontes, 2007.
- QUARANTA, Jean-Marc. *Les expériences privilégiées dans À la Recherche du Temps Perdu et ses avant-textes : éléments de la genèse d'une esthétique*. Université de Marne-la-Vallée. Faculté de Lettres, Arts et Sciences Humaines. 2001 (tese).
- SILVA, Guilherme Inácio da. *Arte do fragmento – Processos de criação em um Cahier de À la recherche du temps perdu*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH / USP, 2000
- _____, Guilherme Inácio da. *Marcel Proust escreve Em busca do tempo perdido ou da arte de erguer catedrais de sorvete*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH / USP, 2003.
- READ, Hebert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo*. São Paulo: Unesp Editora, 2005
- LEVY, Tatiana Levy, *A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003
- SOUZA AGUIAR, Maria Arminda. *Introdução a Proust*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro / Aliança Francesa, 1984.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust: biographie*. Paris: Gallimard, 1996.
- TOLSTOI, Leon. *O que é arte*. São Paulo: Editora Ediouro, 2002.
- VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. In: *Variedades*. Org. de João Alexandre Barbosa. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201-218.
- WILLEMART, Philippe. *Educação sentimental em Proust: leitura de O Caminho de Guermantes*. Tradução de Claudia Berliner. Cotia: Ateliê, 2002.
- WILLEMART, Philippe. *Proust, poeta e psicanalista*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. *A educação sentimental em Proust*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- _____. *Bastidores da criação literária*. São Paulo : Iluminuras, 1999.
- _____. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva/Estudos, 2005.
- ZULAR, Roberto.(org.). *Criação em Processo. Ensaio de Crítica Genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.