Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura
Francesa

João Gonçalves Vilela Leandro

A poética do detalhe no episódio da lanterna mágica em
À la recherche du temps perdu

São Paulo
2015

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura
Francesa

A poética do detalhe no episódio da lanterna mágica em
À la recherche du temps perdu

João Gonçalves Vilela Leandro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês

Orientador: Prof. Dr. Philippe L. M. G. Willemart

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

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

L437p Leandro, João Gonçalves Vilela
 A poética do detalhe no episódio da lanterna
 mágica em *À la recherche du temps perdu* / João
 Gonçalves Vilela Leandro ; orientador Philippe
 Willemart. - São Paulo, 2015.
 272 f.

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

 1. PROUST, Marcel (1871-1922). 2. LACAN, Jacques
 (1901-1981). 3. DERRIDA, Jacques (1930-2004). 4.
 Literatura Francesa (crítica e interpretação). 5.
 Poéticas da Modernidade. I. Willemart, Philippe,
 orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

João Gonçalves Vilela Leandro

A poética do detalhe no episódio da lanterna mágica em *À la recherche du temps perdu*

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de
Doutor.

Área de concentração: Estudos
linguísticos, literários e
tradutológicos em francês.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

a R.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre respeitou meus sonhos e escolhas.

A Ricardo Prata Gobbo (*in memoriam*), em relação a quem nos ocorre sempre a palavra *saudade*...s.

Ao professor Philippe Willemart, que durante toda a orientação desta tese colocou-se interessado e disposto a ouvir minhas ideias e leituras.

Aos colegas do Laboratório do Manuscrito Literário que, em suas diferentes singularidades e estilos, mostraram formas de pesquisa e de leituras acerca do texto literário.

Agradeço vivamente a Celso Rennó Lima, cuja *escuta profunda* sempre me foi acolhedora.

Gostaria de estender meus agradecimentos a Edite e a Júnior, que se dispuseram a ajudar-me em todos os momentos quanto às questões burocráticas e aos trâmites acadêmicos.

À Capes, pelo apoio financeiro.

Dizem que Deus habita nos detalhes, se assim o for, agradeço a Rosangela, por ser um grande detalhe em minha vida.

L'allégorie de la vérité en peinture est loin de s'offrir toute nue sur un tableau¹.

Jacques Derrida

[...] je n'avais éprouvé en essayant cette description rien de cet enthousiasme qui n'est pas le seul mais qui est un premier critérium du talent².

Marcel Proust

Ese cuadro es un texto, es un enigma y, como todos los enigmas, no es algo que se contempla sino que se descifra³.

Octavio Paz

A grande floresta do desconhecido, o supranormal ou sobrenatural, estava ao redor e sobre nós. [...] Os pensamentos eram coisas a serem recolhidas, comparadas, analisadas, arquivadas ou resolvidas. Descobria-se que ideias fragmentárias, aparentemente sem relação, faziam parte de uma camada ou estrato especial de pensamento e memória e, portanto, tinham algo em comum. Essas ideias eram, às vezes, habilidosamente colocadas como primorosos jarros, tigelas de vidro iridescente e vasos gregos que brilhavam na penumbra das prateleiras do armário que ficava de frente para mim.

Hilda Doolittle

¹ “A alegoria da verdade na pintura está longe de se oferecer toda nua em um quadro” (tradução nossa).

² “Eu não tinha experimentado, ao tentar essa descrição, nada do entusiasmo que não é o único, mas que é o primeiro critério do talento” (tradução nossa).

³ “Essa quadro é um texto, é um enigma e, como todos os enigmas, não é algo que se contempla senão que se decifra” (tradução nossa).

RESUMO

LEANDRO, J. G. V. *A poética do detalhe no episódio da lanterna mágica de À la recherche du temps perdu*. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A fortuna crítica de *À la recherche du temps perdu* sempre teve como um dos seus principais motes a relação da obra com outras artes, ou seja, uma construção estética baseada em uma relação de homologia estrutural com outros sistemas artísticos, dentre eles a música, a arquitetura, a própria literatura e a pintura. Essa construção faz com que a obra venha constantemente acompanhada do epíteto de *museu imaginário*. Especificamente, o nome do pintor holandês Johannes Ver Meer tem um lugar privilegiado na estética proustiana. Entretanto, nem todas as telas são mencionadas ao longo da narrativa. Somada a isso, a tessitura da escritura de Marcel Proust revela-se como um saber fortemente indiciário. Assim, a partir de índices que percorrem epístolas de Proust, textos críticos e a própria narrativa de *À la recherche du temps perdu*, esta tese – cujo recorte de leitura é especificamente o *episódio da lanterna mágica* e seus desdobramentos – defende que uma das telas de Ver Meer, a saber, *A arte da pintura*, é uma ausência epistêmica que, no entanto, faz-se presente, deixando inscritos na obra seus efeitos de significação. A fim de compreendermos essa presença-ausente, esta tese recorre ao conceito de *letra*, conforme o ensino de Jacques Lacan, os textos freudianos nos quais esse conceito estava em latência e os esclarecimentos e avanços feitos por Jacques Derrida, especificamente em seus textos da década de sessenta do século passado. Por efeitos de significação, concebe-se a ideia de que *A arte da pintura* realiza-se como uma *ideia ausente, mas pungente* no que tange aos efeitos estéticos de *esmero do detalhe* e dos *processos descritivos*, implicando uma relação de similitude entre o narrador em seu quarto, em *l'incipit* de *À la recherche du temps perdu* e no *episódio da lanterna mágica*, e um artista em seu ateliê, presente na tela de Ver Meer, que incidirá em uma *poética do detalhe*.

Palavras-chave: *À la recherche du temps perdu*. Estética. Poética. Detalhe. Descrição. Letra. Rastro. Marcel Proust. Reynaldo Hahn. Ver Meer. Câmara obscura. Carta. Lanterna mágica.

RÉSUMÉ

LEANDRO, J.G.V. La poétique de détail dans l'épisode de la lanterne magique de *À la recherche du temps perdu*. Thèse (Doctorat) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Les travaux critiques sur *À la recherche du temps perdu* se sont toujours intéressés au rapport de cette œuvre avec d'autres arts, c'est-à-dire, à sa construction esthétique basée sur une relation d'homologie structurale prenant en compte d'autres systèmes artistiques, dont la musique, l'architecture, la littérature elle-même et la peinture. Ceci fait que l'œuvre est plus que de coutume associée à l'épithète *musée imaginaire*. Le peintre hollandais Johannes Ver Meer occupe même un lieu privilégié dans l'esthétique proustienne, bien que toutes ses œuvres n'y figurent pas. De plus, le tissu de l'écriture de Marcel Proust se révèle comme un savoir fortement indiciaire. C'est à partir d'indices parcourant la correspondance de Proust, les textes critiques et la narration de *À la recherche du temps perdu* que cette thèse, dont l'analyse de lecture se porte plus particulièrement sur *l'épisode de la lanterne magique* et ses développements, soutiendra que l'une des toiles de Ver Meer, *L'Art de la Peinture*, est une absence épistémique qui se fait cependant présente en inscrivant dans l'œuvre ses effets de signification. Afin de mieux comprendre cette présence absente, cette thèse utilise le concept de *lettre*, proposé par Jacques Lacan, ainsi que des textes freudiens dans lesquels ce concept était déjà en latence et certains textes de Jacques Derrida, datant des années 1960, qui l'éclaire et le prolonge. Les effets de signification renvoient à l'idée que *L'Art de la Peinture* se réalise comme une *idée absente, mais poignante* à travers les effets esthétiques du *soin du détail* et des *processus descriptifs*, impliquant une relation de similitude entre le narrateur et sa chambre, dans l'incipit de *À la recherche du temps perdu* et dans *l'épisode de la lanterne magique*, ainsi qu'entre l'artiste et son atelier, présents dans le tableau de Ver Meer, ce qui aura une incidence sur la *poétique du détail*.

Mots-clés: *À la recherche du temps perdu*. Esthétique. Poétique. Détail. Description. Lettre. Trace. Marcel Proust. Reynaldo Hahn. Ver Meer. Chambre obscure. Correspondance. Lanterne magique.

ABSTRACT

LEANDRO, J. G. V. The poetic detail in the Magic Lantern episode of *A la recherche du temps perdu*. 2015. Thesis (Ph.D.) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The critical fortune of *À la Recherche du Temps Perdu* has always had, as one of its main threads, the relationship of work with other art forms, in other words, an aesthetic construction based on a relationship of structural homology with other Arts, including music, architecture, literature itself and painting. This ensures that the work is constantly accompanied by the epithet of the *imaginary museum*. Specifically, the name of the Dutch painter Johannes Ver Meer has a privileged place in the Proustian aesthetic. Nevertheless, not all canvases are mentioned during the narrative. Added to this, the tone of the Marcel Proust text reveals itself as a clear, evidentiary wisdom. Therefore, from indices that permeate the Proust missives, critical texts and the narrative of *À la Recherche du Temps Perdu*, this thesis, the scope of which is limited specifically to the episode of *the Magic Lantern* and its ramifications, argues that one of Ver Meer's canvases, namely that of the *Art of Painting*, is epistemically absent, however it makes its presence felt through its effects of significance on the piece. In order to understand this absent-presence, this thesis uses the concept of the *letter*, according to the teachings of Jacques Lacan, Freudian texts in which this concept was latent, and in the clarifications and advances made by Jacques Derrida in his writings of the 1960s. For purpose of meaning, one has conceived the idea that *The Art of Painting* be like a *missing yet poignant idea* touching the aesthetic effects of *minute detail* and of the *descriptive processes*, implying an affinity in relationship between the narrator in his chamber, in *l'incipit* of *la Recherche du Temps Perdu* and the *episode of the Magic Lantern*, and the artist in his studio, present on Ver Meer's canvas, reflected in a *poetic detail*.

Key Words: *À la recherche du temps perdu*. Aesthetics. Poetic. Detail. Description. Letter. Trace. Marcel Proust. Reynaldo Hahn. Ver Meer. Dark chamber. Magic lantern.

SUMÁRIO

1) Carta ao leitor	12
2) Estratégias para uma poética do detalhe ou à procura de uma câmara obscura	28
3) Índices de um idioma estético	68
4) (?),	106
5) Da letra ao detalhe	152
6) Momento de concluir	225
7) Referências	233
8) Anexos (telas e desenhos mencionados)	250

Ainsi, connais tu un peintre nommé Ver Meer qui, par exemple, a peint une dame hollandaise très belle, enceinte? La palette de cet étrange peintre est: bleu, jaune citron, gris perle, noir, blanc. Certes, il y a dans ses rares tableaux, à la rigueur, toutes les richesses d'une palette complète; mais l'arrangement jaune citron, bleu pâle, gris perle, lui est aussi caractéristique que le noir, blanc, gris, rose, l'est à Vélasquez⁴.

Van Gogh, Carta a Emile Bernard, 29 de julho de 1888

Borboleta é uma pétala que voa.

Clarice Lispector

São Paulo, fevereiro de 2015.

Prezado leitor, gostaria de fazer algumas considerações antes que sua leitura se inicie. Talvez você pergunte: “Por que Ver Meer?”. A resposta é clara: por causa de Proust. Nosso caro Marcel Proust apresentou-me Ver Meer. Mais precisamente, lendo a cena de *La prisonnière* (*A prisioneira*), em que Bergotte vai a uma exposição, onde vê *A vista de Delft*. Vejamos:

⁴ “Então, você sabe um pintor chamado Ver Meer que, por exemplo, pintou uma bela moça holandesa grávida? A paleta desse estranho pintor é: azul, amarela limão, cinza perolado, preto, branco. Certamente, há em seus raros quadros, a rigor, todas as riquezas de uma paleta completa; mas o arranjo amarelo limão, azul pastel, cinza perolado, lhe é tão característico quanto o preto, o branco, o cinza, o rosa, o são para Velásquez” (Tradução nossa).

Enfim chegou diante de Ver Meer, de que se lembrava como sendo mais luminoso, mais diferente de tudo que conhecia, mas onde, graças ao artigo de crítico, reparou pela primeira vez numas *figurinhas* vestidas de azul, na tonalidade cor de rosa da areia e finalmente na preciosa matéria do *pequenino lanço de muro amarelo*. As tonteiras aumentavam; não fixava os olhos, como faz o menino com a borboleta amarela que quer pegar, do *precioso lançozinho de muro*. “Assim é que eu deveria ter escrito”, dizia consigo. “Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase mais preciosa em si mesma, como este *lançozinho de muro*.” (PROUST, 2002, p. 173, grifo nosso)⁵

Como, pensava eu, como alguém pode morrer diante de um quadro? Que efeito descritivo será esse capaz de arrebatrar e oscilar entre uma *catarse* e um *pathos*? O que eu não compreendia é que eu mesmo, enquanto leitor de Proust, sentia-me também em uma espécie de êxtase, ora catártico ora patético, diante não da descrição de Ver Meer, mas da escritura proustiana. O desejo de experimentar uma *madeleine*, mergulhando-a em um chá, era como uma forma de querer trazer para meu próprio corpo aquela descrição. E falhar! Quantas vezes reli a cena de Bergotte e pensava naquilo que ele chamava de *livros demasiado secos*. Em um fluxo de imaginação talvez comum a um estudante de Letras, logo me punha a elucubrar que as palavras em Proust não eram *secas*, mas molhadas, férteis e moles. Mas esses termos eram demasiadamente clariceanos ou surrealistas para Proust. Não que não pudesse usá-los, apenas não eram termos justos diante de uma escritura tão suave, mas ao mesmo tempo tão precisa, nada verborrágica.

⁵ “Enfin il fut devant le Ver Meer, qu’il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu’il connaissait, mais où, grâce à l’article du critique, il remarqua pour la première fois des *petits personnages* en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu’il veut saisir, au précieux petit pan de mur. ‘C’est ainsi que j’aurais dû écrire’, disait-il. ‘Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.’” (PROUST, 1987n, p. 692). Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. Corrigimos a tradução de *pano* e *panozinho* para, respectivamente, *lanço* e *lançozinho*.

Sem dizer, leitor, de minha total ignorância quanto ao bendito *pequenino lanço de muro amarelo*. Primeiramente, eu não sabia o que era. Dicionarizei-me. Em segundo lugar, encontrar a tela de Ver Meer. Missão muito difícil, pois estamos falando de uma época em que havia um intervalo entre o desejo e o tempo real. Hoje a internet possibilita o tempo real antes do desejo. Pude, enfim, ver Ver Meer. Outra dificuldade: onde está agora o *pequenino lanço de muro amarelo*? Dirigi-me à tela com fome de devorá-la, de apontar assertivamente rumo ao objeto desconhecido. Nunca o encontrei! Ou suponho tê-lo encontrado.

Foi uma experiência perturbadora, pois me parece que a inteligência necessita do conceito, do objeto nomeado, para, enfim, poder descansar. Mas, abrandada a busca de algo pelo viés da inteligência, a experiência de *ver* acampou-se onde os sentidos estéticos moram. À medida que o tempo pôs-se em uma lassidão que permitia a fruição da arte, já não era mais o *pequenino lanço de muro amarelo* que eu olhava. Era a distância existente entre a superfície e o céu plúmbeo. Eram os reflexos desenhados no espelho d'água que silenciosamente fremia. Eram barcos ao fundo, no porto de Kolk, também silenciosos e ensimesmados. A cor da areia, da pálida areia, fazia-me pensar no *pequenino lanço de muro amarelo*, e sobre, ao longo da praia, à esquerda, duas damas conversam, mas em um tom que me remetia a uma clausura medieval. Mais à esquerda, um grupo de dois homens com solenes mantos e chapéus interpela uma senhora; todos observados por duas outras damas, ainda mais à esquerda. Ao fundo, não apenas meus olhos queriam tocar as nuvens, aquelas nuvens que, paradoxalmente, flanavam e pesavam dando ao céu de Delft uma *alma-cor* somente existente no céu de Ver Meer. As torres também pelejavam para tocá-lo. Todas as torres, todos os campanários, mesmo os sem sinos, almejavam-no. Em um ato quase perverso, eu queria cortar aquele quadro, esmiuçá-lo, trazer para mais perto de mim, e, paralelamente, percebia que, na ausência do quadro, eu repetia a leitura de Proust. Revia páginas. Revia-os. E tudo

de maneira ávida, mas banhada pelo inexorável mover-se do tempo. Os anos passavam-se.

Os anos passavam-se e, em um dia também plúmbeo, vi-me sentado talvez no lugar onde Ver Meer sentou-se para pintar *A vista de Delft*. Eu queria ver como os olhos de Ver Meer. Tudo tinha um silêncio, menor que o do quadro, mas ainda havia restos que me permitiam reconstruir, dali, sentado, o quadro. Eram ruínas, mas eu era, ali, uma criança que brincava entre ruínas. Entre as torres. *Entre-deux... entre-deux* eu regozijava. Entre a real vista de Delft e a imagem que trazia de *A vista de Delft*. Dali, segui para Haia. Carregava comigo dois volumes de *La prisonnière* (*A prisioneira*), um em francês, outro em português, e uma lupa. Queria ver o quadro de Ver Meer lendo Proust, como um ritual em que todos os gestos continham dogmas e sentidos sublimes. Estar diante da exuberância de Mauritshuis causou-me um estranhamento: era curioso estar diante de algo que se relacionava tanto com a história de meu povo, do Brasil, e estar ali, buscando um objeto que a mim chegava pela via Marcel Proust. Caminhei com essa sensação, e um sentimento de que aquele palácio me pertencia não me abandonava. O lago, que envolve galantemente a Casa de Maurício de Nassau, adormecia debaixo de uma espessa camada de gelo que era bordada pela lâmina dos patins de um corajoso jovem, que era vividamente contemplado por turistas, por locais e por policiais, todos togados contra o frio. Estes tentavam dissuadi-lo de seu balé sobre as águas. Entrei, enfim! Via resquícios de obras que se relacionavam ao Brasil. Via cautelosamente todo o museu. Eu sabia onde estava os Ver Meer, mas queria deixá-los por último e tentava controlar minha ansiedade. Se ouvia algum barulho no museu, devo admiti-lo, era dos latinos (nós, latinos) que perguntavam em hispânico: ¿Donde está *La joven de la perla*?, ¿Donde está *Muchacha con turbante*?, ¿Donde está *a Mona Lisa holandesa*?, ¿Donde está *La Mona Lisa del norte*? Mas o que mais me causava riso era o *portunhol*: ¿Donde está *La chica con la perola*? E lá estavam eles, suntuosamente colocados, cada qual ocupando uma das paredes de uma sala, *A moça com o brinco de pérola*, *A toalete de Diana* e *A*

vista de Delft. Mas, curiosamente, quando grupos adentravam a sala, um silêncio se impunha. Ao meio dela, um banco, no qual me sentei e enfim banqueteei. Li Proust com Ver Meer. Vi Ver Meer com Proust. Olhava, usando minha lupa. Entre a real vista de Delft e *A vista de Delft*, o segundo ganhou. Compreendi como Bergotte pôde, *de fato*, ter morrido diante de um quadro. Por fim, uma senhora, funcionária do museu, contou-me aventuras daquele quadro. Mostrou-me documentos, análises da última restauração de 1994 as quais mostravam as rasuras de Ver Meer que buscava o uníssono na imagem. Daquele momento em diante, por onde passava ou passo, busco ir ao encontro do Mestre de Delft.

Nos intervalos entre um Ver Meer e outro, a leitura de Proust e de sua fortuna crítica desenvolvia-se. Interessava-me também pela leitura das correspondências do autor. Deparei-me, então, com uma carta de Proust de 1921 na qual se lê: “este artista que está de costas, que não se interessa em ser visto pela posteridade e que não saberá o que ela pensa dele, é uma admirável ideia pungente” (PROUST, 1981, t. XX, p. 263, tradução nossa)⁶. O autor se refere a *A arte da pintura*, tela preferida do pintor, presente hoje no Kunsthistorisches Museum (Museu de História da Arte), em Viena. O edifício neoclássico, belo, mas frio, protegido pela praça Maria Teresa, guarda em um canto, solitário, tendo como fundo uma parede azul, de um azul distante do azul de Ver Meer, *A arte da pintura*, também suntuoso. Porque esse quadro, de dimensões tão distintas de outras telas vermeerianas era *uma admirável ideia pungente*? E se o era, porque escapar ao texto de *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*)⁷? Seria demasiadamente metapictural, metalinguístico? Talvez. Mas o termo *pungente* (*poignante*) ainda ressoava, desejante de uma simbolização.

A última vez que pude ver um quadro do artista holandês foi em uma exposição que teve lugar no MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis

⁶ “cet artiste de dos qui ne tient pas à être vu de la postérité et ne saura pas ce qu’elle pense de lui est une admirable idée poignante”.

⁷ Doravante, não mais traduziremos esse título, permanecendo *À la recherche*.

Chateaubriand). Era uma única tela, *Mulher de azul lendo uma carta*. A exposição ocupava quatro salas, três que falavam desde o contexto histórico de sua criação até sua última restauração e uma, na qual a obra permanecia. Repetidas vezes fui ao museu que, durante a semana, ficava vazio. Eu contemplava a tela, mas não negligenciava a reação das pessoas diante dela. Caminhavam, os poucos que ali estavam, curiosos para ver a tela. De repente, o silêncio cortava-lhes qualquer gesto abrupto, qualquer conversa. A tela se impunha! O quadro possui um tom de *azul-ultra-marino*, raro à época de Ver Meer, pois a tinta era trazida do Oriente e entrava na Europa pelos portos venezianos. Dizem – apenas dizem, pois a biografia de Ver Meer é demasiadamente dispersa – que o pintor endividava-se constantemente para adquirir aquilo que poderia enriquecer sua tela em sutilezas. Assim, eu olhava para a delicadeza daquele azul e remetia-me a uma carta de Freud a Pfister, em 5 de junho de 1910: “é preciso não ter escrúpulos, expor-se, jogar-se às feras, trair-se, comportar-se *como o artista que compra tintas com o dinheiro das despesas domésticas e queima os móveis para aquecer o modelo*” (1966, p. 74, grifo nosso, tradução nossa)⁸. Independentemente de onde vinha aquele azul, o fato é que ele irradiava daquele quadro minúsculo como raios de um ostensório. Alguns, poucos, irrompiam o silêncio e, decepcionados, diziam algo como: “Tudo isso só pra isso?!?” ou “É pequeno demais!”. Mas muitos comungavam um silêncio. Apaixonavam-se pela primeira vez, outros repetiam o gesto de olhar, de vasculhar as minúcias de Ver Meer. Quieta, em uma cena demasiadamente cotidiana, aquela jovem com um exótico brinco, lê para si uma carta. Epifanicamente, percebi que Ver Meer poderia ser o nome daquela carta-objeto. Ver Meer passava a ser um nome envelopado. Uma carta que era dirigida a quem o via. Alguns, ali no MASP, contemplavam a *Mulher de azul lendo uma carta* como se aquela carta da tela contivesse uma mensagem que lhes fosse destinada. Outros não eram destinatários daquela carta.

⁸ “Il faut être sans scrupules, s’exposer, se livrer en pâture, se trahir, se conduire comme un artiste qui achète ses couleurs avec l’argent du ménage et brûle ses meubles pour chauffer le modèle”.

Poderiam ser de outras, mas não daquela, não daquela carta-Ver-Meer. Somente quem a lesse, saberia do conteúdo.

Percebi ainda, leitor, que na lógica interna de *À la recherche* o mesmo se passava. O nome Ver Meer circula e a cada destinatário ele produz um efeito, ele revela algo. Vimos que, para Bergotte, o pintor comparece como um *ideal* capaz de tornar-se um ditame da própria morte: “*Assim é que eu deveria ter escrito*”, dizia consigo. Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase mais preciosa em si mesma, como este lançozinho de muro.” (PROUST, 2002, p. 173, grifo nosso)⁹. A voz que vem de *A vista de Delft* parece deslizar-se sobre o significante *Delfos*, realizando-se como um oráculo, o Oráculo de Delfos; realizando-se como fala autorizada e imposta pelo outro, como a realização do próprio destino de, no caso de Bergotte, não mais escrever. Sobre a morte do autor, o narrador reflete:

Estava morto. Morto para sempre? Quem poderá dizer? Certo, as experiências espíritas não fornecem a prova de que a alma subsista, como também não a fornecem os dogmas da religião. O que se diz é que tudo que se passa em nossa vida como se nela entrássemos com um fardo de obrigações contraídas numa vida anterior; não existe razão alguma em nossas condições de vida nesta terra para que nos julguemos obrigados a praticar o bem, a ser delicados, mesmo a ser corteses, nem tampouco para que o artista culto se julgue obrigado a começar vinte vezes um trabalho, cuja admiração que suscitará pouco lhe há de importar ao corpo comido pelos vermes, como o lançozinho de muro amarelo pintado com tanta ciência e requinte por um artista desconhecido para sempre e apenas identificado pelo nome de Ver Meer. (PROUST, 2002, p. 173-174, grifo nosso)¹⁰

⁹ “C’est ainsi que j’aurais dû écrire”, disait-il. “Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.” (PROUST, 1987n, p. 692). Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar.

¹⁰ “Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire? Certes, les expériences spirites, pas plus que les dogmes religieux, n’apportent la preuve que l’âme subsiste. Ce qu’on peut dire, c’est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d’obligations contractées dans une vie antérieure ; il n’y a aucune raison, dans nos conditions de vie sur cette terre, pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l’artiste cultivé à ce qu’il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l’admiration qu’il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de

Embora o narrador elabore uma profunda separação entre *autor* e *obra*, no sentido de que aquele morre e esta permanece, desvinculando de maneira significativa e cara a Marcel Proust *nome* e *obra*, não se pode negligenciar que o texto e seus estratos podem se abrir para uma reflexão de que Bergotte sucumbe face a *Delft*, que jorra de forma oracular sobre a morte de seu desejo, a escrita. Nesse sentido, Ver Meer, essa carta (*lettre*, *letra*) chega a Bergotte.

Podemos ainda pensar no nome de Ver Meer circulando entre os salões frequentados pelo herói de *À la recherche*. Em *Le côté de Guermantes* (*O caminho de Guermantes*), o herói participa de uma conversa em que se misturam arte e coisas mundanas. O Duque de Guermantes revela-se embevecido com o museu de Haia e logo é interpelado pelo herói:

“ Oh! Haia... que museu!”, exclamou o Sr. de Guermantes. Disse-lhe que ele havia sem dúvida admirado ali *A vista de Delft*, de Ver Meer. *Mas o duque era menos instruído que orgulhoso*. De modo que se contentou em responder-me com um ar de suficiência, como de cada vez lhe falavam de uma obra de um museu ou de um Salão de que ele não se recordava: “*Se é para ver, eu vi*”. (PROUST, 1987, vol. II, p. 813, grifos nossos, tradução nossa)¹¹

Antes de qualquer palavra de minha parte, gostaria de evocar a cena de *Sodome et Gomorrhe* (*Sodoma e Gomorra*), na qual a Sr^a. de Cambremer pergunta a Albertine sobre sua viagem à Holanda. Vejamos:

“ Ah! Esteve na Holanda. Conhece os Ver Meer?” perguntou imperiosamente a Sr^a. de Cambremer e no *tom* de quem dissesse: “Conhece os Guermantes?”, pois *o esnobismo, mudando de objeto, não*

raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer” (PROUST, 1987n, p. 693). Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar com adaptações nossas.

¹¹ “ Ah! La Haye, quel musée! s’écria M. de Guermantes. Je lui dis qu’il y avait sans doute admiré la Vue de Delft de Vermeer. Mais le duc était moins instruit qu’orgueilleux. Aussi se contenta-t-il de me répondre d’un air de suffisance, comme chaque fois qu’on lui parlait d’une œuvre d’un musée, ou bien du Salon, et qu’il ne se rappelait pas: ‘Si c’est à voir, je l’ai vu!’”.

muda de tom. (PROUST, 1987, vol. III, p. 209, grifos nossos, tradução nossa)¹²

Em ambos os fragmentos, chama-nos a atenção o *tom*, além, claramente, da ironia por parte do herói em relação àqueles que o usam. Aqui, Ver Meer sai da boca de personagens que o fetichizam, que fazem dele um objeto de deleite e de ingresso em salões de uma classe dominante, de uma aristocracia na qual a força da tradição se realiza também por um *semblante*, cujos ares de sofisticação se atestam à medida que enunciados como “Se é para ver, eu vi” fidelizam e garantem a entrada e permanência em um grupo de escolhidos. Tanto na voz da Sr^a. de Cambremer quanto na do Duque de Guermantes, o *tom* torna-se um signo capaz de construir o *retrato moralista* de um grupo social e sua maneira de conceber a arte ou, especificamente, sua maneira de ver Ver Meer. Esse *tom* acaba por revelar-se como uma *coquetterie* [*coquetismo*] que se expande para além do luxo, que “está na encosta de um declive que começa com o domínio total das formas. *É aquele excesso que resulta do exercício sem comedimento de um virtuosismo absoluto*” (N’DIAYE, 1987, p. 98, grifo nosso). É dessa maneira que o nome do pintor holandês frequenta os salões, mas o herói percebe e não deixa de refutá-la pela via da ironia que revela o seu contraponto, a sua maneira de ver Ver Meer.

O mesmo *tom* que apenas flana sobre o pintor holandês não se ausentaria na voz de Odette de Crécy, a mulher cuja beleza, comparada à de Jetro, saltava aos olhos de todos os burgueses de Combray tanto quanto os rumores acerca de seu comportamento cocote. Charles Swann se apaixonaria por ela, e o narrador, pela sua onisciência, nos revelaria uma de suas visitas a Swann. Acompanhemos:

Depois da partida de Odette, Swann sorria, recordando ter ela dito como o tempo custaria passar até que ele lhe permitisse nova visita; lembrava o ar inquieto e tímido com que lhe pedira para que não

¹² “ Ah! vous avez été en Hollande, vous connaissez les Ver Meer?” demanda impérieusement Mme de Cambremer et du ton dont elle aurait dit: ‘Vous connaissez les Guermantes?’, car le snobisme en changeant d’objet ne change pas d’accent”.

demorasse muito a chamá-la e os olhares que então lhe dirigia numa temerosa súplica, e que a tornavam deveras comovedora sob o ramo de amores-perfeitos artificiais que tinha na frente do seu chapelão de palha preso por fitas de um veludo negro. “E você dissera-lhe Odette não irá um dia lá em casa tomar chá comigo?” Ele alegara trabalhos em andamento, um ensaio na verdade abandonado há anos sobre Ver Meer de Delft. “Bem compreendo que, insignificante como sou, nada possa fazer junto dos grandes sábios como vocês retrucara ela. Seria como a rã diante do areópago. E, no entanto, gostaria tanto de instruir-me, de saber, de ser iniciada! Como não deve ser divertido procurar edições antigas, meter o nariz em papéis velhos acrescentara com esse ar de suficiência que adota uma dama elegante ao afirmar o prazer que sente em entregar-se sem receio a um trabalho sórdido, como, por exemplo, cozinhar ‘pondo a mão na massa’. Você vai rir de mim, mas esse pintor que não deixa você visitar-me (queria referir-se a Ver Meer), eu nunca ouvi falar nele; ainda vive? Podem ver-se obras suas em Paris?” (PROUST, 1982, p. 119)¹³

A ironia do narrador (tanto quanto a do herói) mostra-nos a força que Ver Meer teria na sua própria realização estética. Odette, além de não saber sobre o pintor holandês, traz a ideia de uma *iniciação*, de *ser iniciada* (*être initiée*, no original) ao mundo das artes. *Inicia-se*, sabe-se, em uma religião ou seita. Quer isso apontar que o mundo das artes pode ser uma espécie de seita para alguns? Se assim o for, Odette pede a Swann para iniciá-la. Poderia isso apontar para o fato de que Swann é um iniciado, logo pratica uma veneração à arte? Seria ele um idólatra da arte? Um

¹³ “Mais, quand Odette était partie, Swann souriait en pensant qu’elle lui avait dit combien le temps lui durerait jusqu’à ce qu’il lui permît de revenir; il se rappelait l’air inquiet, timide, avec lequel elle l’avait une fois prié que ce ne fût pas dans trop longtemps, et les regards qu’elle avait eus à ce moment-là, fixés sur lui en une imploration craintive, et qui la faisaient touchante sous le bouquet de fleurs de pensées artificielles fixé devant son chapeau rond de paille blanche, à brides de velours noir. ‘Et vous, avait-elle dit, vous ne viendriez pas une fois chez moi prendre le thé?’ Il avait allégué des travaux en train, une étude en réalité abandonnée depuis des années sur Ver Meer de Delft. ‘Je comprends que je ne peux rien faire, moi chétive, à côté de grands savants comme vous autres, lui avait-elle répondu. Je serais comme la grenouille devant l’aréopage. Et pourtant j’aimerais tant m’instruire, savoir, être initiée. Comme cela doit être amusant de bouquiner, de fourrer son nez dans de vieux papiers’, avait-elle ajouté avec l’air de contentement de soi-même que prend une femme élégante pour affirmer que sa joie est de se livrer sans crainte de se salir à une besogne malpropre, comme de faire la cuisine en ‘mettant elle-même les mains à la pâte’. ‘Vous allez vous moquer de moi, ce peintre qui vous empêche de me voir (elle voulait parler de Ver Meer), je n’avais jamais entendu parler de lui; vit-il encore? Est-ce qu’on peut voir de ses œuvres à Paris?’” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 195). Tradução de Mario Quintana.

celibatário da arte? E se o ensaio inacabado de Swann era sempre deixado de lado, sendo ele também aquele que não põe *a mão na massa*, provaria este esteta o verdadeiro gosto do pão que é a arte, que é Ver Meer? Swann é um esteta que goza do *estetismo* ou, para usarmos termos proustianos, *de uma idolatria da arte*, nunca experimentando o teor real da arte, sua capacidade de epifania.

Gostaria, assim, leitor, de retomar um ponto em aberto: “este artista que está de costas, que não se interessa em ser visto pela posteridade e que não saberá o que ela pensa dele, é uma admirável ideia pungente” (PROUST, 1981, t. XX, p. 263, tradução nossa)¹⁴. Por que o artista em *A arte da pintura* de Ver Meer é uma *admirável ideia pungente*? Dito de outra forma: Por que esse quadro tem uma *força de significação*?

Ah, leitor, dê-me sua mão ou empreste-me seus olhos e veja e escute os capítulos que seguem, pois este estudo volta-se para a verificação de um oxímoro, uma presença-ausente, mais claramente dito, como *A arte da pintura* de Ver Meer faz-se presente, mesmo não sendo citado ao longo de *À la recherche*. Propomo-nos a averiguar como a estética vermeeriana faz-se presente na voz do narrador, especificamente no recorte do episódio da lanterna mágica e em seus desdobramentos, ou seja, no capítulo “A lanterna mágica” (“La lanterne magique”), de Jean Santeuil (1971b), e nas transcrições dos manuscritos da conversação entre o Cura de Saint-Hilaire e a tia do narrador, Léonie, estabelecidas por Claudine Quémar (1973), pois, como veremos, essa conversação relaciona-se intimamente com a cena da lanterna mágica presente em *À la recherche*. Uma vez que percebemos a *força de significação* que esse quadro possui na voz do narrador no recorte mencionado, vimos que, além da fortuna crítica que lhe corresponde, seria clarificador trazermos para nossa discussão aparatos como a noção de *letra*, a partir do ensino de Jacques Lacan, e as noções acerca desse assunto que estavam latentes em alguns textos freudianos. Além disso, as colocações e os avanços que Jacques

¹⁴ “cet artiste de dos qui ne tient pas à être vu de la postérité et ne saura pas ce qu'elle pense de lui est une admirable idée poignante”.

Derrida propõe acerca da *letra* (*rastro, traço*), sobretudo em seus textos *De la grammatologie* (*Gramatologia*, 1999), *La voix et le phénomène* (*A voz e o fenômeno*, 1994), *L'Écriture et la différence* (*Escritura e a diferença*, 1971a e b) e em seu ensaio “La differance” (*sic*), publicado originalmente na revista *Tel Quel* no mesmo ano do seu pronunciamento na Société Française de Philosophie (Sociedade Francesa de Filosofia), em 1968.

Uma vez que o nome do pintor holandês é associado à aporia do detalhe, vemos que, como o narrador de *À la recherche* lança-se em uma odisseia descritiva ao longo de toda a obra, poderíamos estabelecer uma relação de influência estética, mas de forma tal que a estética vermeeriana se colocaria a serviço de uma estética do narrador, uma estética na qual se “verifica que o enfoque literário do mundo interior ou exterior ganha sentido quando a especificação do *detalhe* se integra numa generalização que o transfigura” (CANDIDO, 2004, p. 137, grifo nosso). Nesse sentido, “o *detalhe* funciona então como uma tecla que, ao lado das outras, permite modular a linha expressiva da representação ficcional” (p. 137, grifo nosso). Assim, cogitamos que a tela preferida de Ver Meer, *A arte da pintura*, opera não de forma direta, mas deixando seus efeitos de significação.

Organizamos nossa tese em quatro capítulos fundamentais: no segundo capítulo, lançamo-nos à observação de como *A arte da pintura*, essa *admirável ideia pungente*, acaba por estabelecer uma relação margeante com *l'incipit* de *À la recherche*, de maneira que a escritura passa por modulações a fim de se realizar como uma espécie de *câmara obscura*, instrumento que, acredita-se, era constantemente usado por Ver Meer a fim de atingir uma quintessência do detalhe. Esse instrumento nos é sugerido no próprio ateliê do artista de *A arte da pintura*, no qual se instaura uma penumbra e, por um *dedo de luz* que penetra o ambiente, o artista inicia seu desenho sobre um *estofa amarelo* que está à sua frente. A escritura vai se *estabelecendo* — o gerúndio aqui é fundamental! — a ponto de se modalizar como essa *câmara obscura*, que dará lugar ao *dedo de luz* que será a lanterna mágica.

Nesse sentido, “em Proust, pela magia da câmara obscura, o mundo inteiro se transforma em um vasto ateliê” (BRASSAÏ, 1997, p. 129, tradução nossa)¹⁵.

Os capítulos terceiro e quarto são fundamentados em um saber indiciário. Não ironicamente, recordo-me que estava em um sebo quando recebi de um velho vendedor, muito velho, as cartas de Marcel Proust ao amigo Reynaldo Hahn. Junto ao livro de cartas, veio uma exclamação: *Elles sont marrantes!* Depois de um tempo, um longo tempo, compreendi o enunciado *Elas são interessantes!*, mas não as cartas. Havia letras fora do lugar, uma inserção de letras que não soavam bem ao francês. As cartas e letras ou apenas as letras tinham de ser lidas em voz alta. O estranhamento foi dando lugar à compreensão do jogo escritural que parecia ali ser tecido, um quebra-cabeça. Tratava-se de sons de línguas do norte europeu inseridos em palavras francesas. Tudo feito depois das duas primeiras viagens de Proust aos Países Baixos. Passei a compreender de forma mais plena que as cartas eram *marrantes* (*curiosas, interessantes*). Aquelas letras compareciam como índices que me permitiam estabelecer uma zona de aproximação maior entre a estética proustiana e sua relação com a pintura holandesa, especificamente com Ver Meer. A partir desse saber indiciário contido nas cartas de Proust a Reynaldo Hahn, proponho uma leitura, no segundo capítulo, acerca dessa zona de aproximação. Ainda baseando-me em cartas de Proust e na perspectiva de um jogo escritural que as cartas podem estabelecer pelos índices nelas contidos, o terceiro capítulo volta-se para analisar marcas que apontam para a ausência de *A arte da pintura* no texto de *À la recherche*, mas não dos interesses estéticos de Proust, o que poderia fazer com que a escritura ficcional não o mencionasse, porém que ela estabelecesse *margens*, que ela estabelecesse um *efeito de litoral*. Particularmente, leitor, considero esse capítulo mais árido, pela necessidade de se estabelecer nele o conceito teórico acerca da *letra*, a fim de melhor compreendermos seus efeitos de significação no capítulo seguinte.

¹⁵ “Chez Proust, par la magie de la chambre noire, le monde entier se transforme en un vaste atelier”.

Finalmente, no quinto capítulo, debrucei-me mais substancialmente sobre o episódio da lanterna mágica e em seus desdobramentos, para compreendermos os efeitos descritivos que a estética vermeeriana pode ter na estética proustiana, ou ainda como esta estética fez uso daquela. Insisto que nos centramos fundamentalmente na voz do narrador, observando como a expressão descritiva adquire um movimento, um desbravamento rumo ao real. Nesse sentido, estabelece-se uma *poética da descrição* que não apenas se estende por um efetivo esmero descritivo, atingindo uma aporia do detalhe, mas que também assume o detalhe como elemento residual e construtor fundamental de uma arte. Estabelece-se uma *poética do detalhe* que toma, aqui, o termo *poética* naquele sentido de pôr *a mão na massa*, de trabalhar, de ser ourives da palavra. Um sentido caro a Paul Valéry em sua “Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France” [“Aula inaugural do curso de poética do Collège de France”], em 1937; um sentido de *fazer* ou o *fato* de que “a obra do espírito não existe senão em *ato*” (VALÉRY, 1944, p. 837, grifo nosso, tradução nossa)¹⁶.

Ao buscarmos os efeitos produzidos pelos detalhes ao longo de nosso recorte, podemos ainda estabelecer aproximações com saberes que se relacionam com o inconsciente pensado a partir de Freud e Lacan. Assim, percebemos que modestamente “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 1980, p. 19). Veremos que a *fruição* ou o *movimento* da descrição rechaça o conceito de realismo conforme construído pelo positivismo e que a estética proustiana, ao buscar aquilo que *está para além do real* da representação, não apenas o desestabiliza, mas abre novas perspectivas de leitura sobre o homem, antecipando, por exemplo, a própria psicanálise. Essa *poética do detalhe* tenderia à abdicação da descrição da superfície conduzindo a uma representação do subterrâneo, de elementos que podem se constituir como sintomas, seja da

¹⁶ “L’œuvre de l’esprit n’existe qu’en acte”.

narrativa em si mesma ou de questões fantasmáticas do narrador inseridas dentro da própria lógica da narrativa. Mas essa *poética do detalhe* se inscreve sobre algo que não cessa de não se inscrever, um *estofó amarelo*, aquele que pode ser o de *A vista de Delft* ou de outro quadro de Ver Meer, que supomos ser *A arte da pintura*.

Assim, leitor, procuramos construir esta tese. Não apenas verificando, de maneira instantânea, a força que Ver Meer tem na estética de Marcel Proust, mas o que esta fez de Ver Meer. Não apenas reafirmando a importância de *A vista de Delft*, mas buscando trazer outro quadro à tona, se não ele, seus efeitos, sua *força de significação*. Buscamos ler/escutar o texto, ver e rever seus movimentos em diferentes estratos. Não fazer uma psicanálise aplicada, mas perceber como o texto *implica* a psicanálise e as demais formas de saber com as quais dialogamos. Tentamos. Porém, somente sua leitura poderá revelar se tivemos êxito.

O que mais posso lhe dizer até aqui, leitor?

Apenas, uma boa leitura!

A large, light gray, stylized number '2' serves as a background element. It has a thick, rounded stroke and a small loop at the top left.

Estratégias para uma poética do detalhe ou à procura de uma câmara obscura

La première phrase c'est le pied d'un arc qui se déploie jusqu'à l'autre pied, la phrase terminale. Il me plaît que le développement romanesque soit ainsi comparé à un arc-en-ciel, et qu'en soit défini le caractère des phrases initiale et terminale¹⁷.

Aragon

Le premier n'est qu'une interminable préparation¹⁸.

Marcel Proust,
Carta a Grasset 24 de fevereiro de 1913¹⁹

Tentativas... Reformulações... *L'incipit* proustiano pode ser caracterizado como um escrever *sem fim*, como um exercício no qual a escritura se elabora em uma espécie de movimento centrípeto, realizando-se, assim, tanto a questão da invenção (*inventio*) em si quanto a da disposição (*dispositivo*) da linguagem, a fim de atender às demandas da estética em si mesma. A esse fenômeno do processo de criação podemos chamar de *escritura em processo*, ou seja, aquele “dos inícios

¹⁷ “A primeira frase é o pé de um arco que se estende até o outro pé, a frase final. Agrada-me que o desenvolvimento romanesco seja, assim, comparado a um arco-íris, e que seja definida a essência das frases inicial e final.” (Tradução nossa).

¹⁸ “O primeiro não é senão uma interminável preparação.” (Tradução nossa).

¹⁹ Cf. Proust (1981, t. XII).

múltiplos. Páginas de início textualizadas, mas recomeçadas até que o acesso ao romance seja encontrado. O nome que se impõe nesse caso é claramente o de Proust” (BOIE; FERRER, 1993, p. 17, tradução nossa)²⁰. Nesse exercício, o *scriptor*²¹, como um pintor em seu ateliê, reelaborou *l’incipit* de *À la recherche* para atingir um perfeito modelo estético, ou seja, uma transposição, coerente à sua concepção artística, entre o sensível e o inteligível. Esse esmero torna *l’incipit* (começo, início, frase inicial) um lugar de exaustão de Eros para conceber a vida, a vida de uma obra. Esse ponto, que Horácio chamou de *ab ovo*²², torna-se, em algumas escrituras como no caso de *À la recherche*, um ponto erótico à medida que evoca uma contínua repetição, distante da piedade de qualquer Musa, embora ela tenha sido, aparentemente, convocada no *Carnet 1*, [f° 2 r°]: “Eu não vos amo, se eu vos vir, eu vos amarei; Musa” (QUÉMAR, 1975, p. 35, tradução nossa)²³. Mas a Musa não responde, e a mão se exaure.

A mão se exaure para circunscrever um lugar, para estabelecer os caminhos de um início romanesco. Circunscrever pode aludir à delimitação de um espaço fazendo *borda*, criando um *litoral* entre o mundo exterior e o mundo da ficção. Em outras palavras, *l’incipit* instaura as *bordas* do mundo ficcional. E, aqui, refiro-me ao termo *borda* como uma zona erógena em si, um campo bordejado pelo “Eros do filósofo Platão [que] coincide exatamente com a força amorosa, a libido da

²⁰ “début multiples. Pages l’emblée textualisées, mais recommencées sans cesse jusqu’à ce que l’accès au roman soit trouvé. Le nom qui s’impose ici est bien sûr celui de Proust”.

²¹ O *scriptor*, conforme Philippe Willemart (1999, p. 43), é “um ser entregue à escritura, mergulhado nas circunstâncias históricas da narrativa, objeto ao mesmo tempo da intriga das personagens e da ação do escritor [...], mas também sujeito do discurso, situado entre o desejo de escrever do escritor e seu desejo de juntar o que provém da tradição, da história literária, das inovações pretendidas do escritor, da intriga que se complica, etc...”.

²² O termo *ab ovo* significa “ponto de origem”, “ponto adâmico”. Ele está presente na *Arte poética*, de Horácio, quando o poeta faz referência a Homero, que não narra a guerra de Troia a partir do início (*ab ovo*), mas sim pela batalha em si. Ver: HORÁCIO. *Arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 59.

²³ “Je ne vous aime pas, si je vous vois je vous aimerai; Muse.” (Transcrição de Claudine Quémar, 1976, p. 35). Tanto a transcrição de Florence Callu e de Antoine Compagnon, quanto a de Philip Kolb substituem a palavra “Muse” por “ruse”. Ver respectivamente: CALLU, Florence; COMPAGNON, Antoine. *Carnets*. Paris: Gallimard, 2002, p. 32 e KOLB, Philip. *Le carnet de 1908*. Paris: Gallimard, 1976, p. 48.

psicanálise; [...] o núcleo do que queremos significar por amor [que] consiste naturalmente (e é isso que comumente é chamado de amor e que os poetas cantam) no amor sexual” (FREUD, 1976f, p. 116). Tentativas... Reformulações... Um investimento de puro amor da escritura na própria escritura a fim de transmutar o bruto em lapidado, de criar *une ambiance* [uma ambientação] para que o narrador possa também operar sua futura estética, a estética de uma obra a nascer ao fim de *À la recherche*; para que o narrador possa realizar as operações entre o sensível e o inteligível, enfim, um *vai-e-vem* da escritura para criar um ateliê de um artista, para atingir o quarto em Combray. O *scriptor*, trabalhando ao modo de uma escritura em processo, possibilitou que ela caminhasse pelos campos da *inventio* e da *dispositio*, que podem ser lidas, respectivamente, como conteúdo e forma, enleadas sob um mesmo significante, *estrutura*, “um mundo único, fechado, sem comunicação com o *de fora* que é a alma do poeta” (PROUST, 1971a, p. 225, grifo nosso, tradução nossa)²⁴. É nesse sentido que *l’incipit* (penso aqui em *l’incipit* genético, como veremos adiante) faz *borda* com o ato da criação de uma escritura, pois

essas operações iniciais nas quais a invenção se coloca à procura das palavras, de formas e conteúdos, trajetos sem ponto de chegada, errâncias sem vistas do fim, são [...] momentos privilegiados em que a escritura parece inteiramente ocupada consigo mesma e absorvida em seus gestos, suas hesitações e bruscas seguridades, seu fluxo e suas rupturas, seus acidentes e necessidades, em que se afirmam e se descobrem a autonomia e a singularidade de uma escritura que não faz ainda senão sonhar com a obra. (BOIE; FERRER, 1993, p. 18, tradução nossa)²⁵

²⁴ “ce monde unique, fermé, sans communication avec le dehors qu’est l’âme du poète”.

²⁵ “ces opérations initiales où l’invention se met à la recherche des mots, des formes et des contenus, trajets sans but, errances sans visée de la fin, sont [...] des moments privilégiés où l’écriture semble tout entière occupée d’elle même et absorbée dans ses gestes, ses hésitations et brusques assurances, son flux et ses ruptures, ses accidents et nécessités, où s’affirment et se découvrent l’autonomie et la singularité d’une écriture qui ne fait encore que rêver de l’œuvre”.

Nesse incessante movimento, como ondas do mar que trazem seixos do sem-fim, algo se fixa. Essa fixação percorre o movimento de criação de *Combray*. Observemos:

Caderno 1, [fº 1 rº] No tempo dessa manhã da qual eu **quero fixar** não sei por que a lembrança

Caderno 8, [fº 1 rº] No tempo dessa manhã da qual eu **gostaria** [quero, eu não sei por que] **fixar a lembrança**

Caderno 9, [fº 1 rº] [No tempo] dessa manhã da qual eu **gostaria de fixar a lembrança**

Primeira datilografia de *Swann*, [fº 1rº]: [Àquela época dessa manhã da qual eu **gostaria de fixar a lembrança** ...](QUÉMAR, 1978, p. 10-11, grifos nossos, traduções nossas)²⁶

O espaço de *l'incipit* se torna uma *borda* entre um mundo que há de nascer, o da ficção em si mesma, e de um passado, de um tempo insabido. Mas esse tempo tem algo que a escritura deseja fixar. Uma lembrança perdida que se busca fixar na enunciação. Fixar para melhor estudá-la, para melhor conhecê-la, examiná-la, para melhor vê-la; em suma, o caminho é descrevê-la, e descrever bem. A escritura,

²⁶ Nossos grifos, doravante, quando se tratarem de transcrições dos manuscritos de Proust, serão em negrito, a fim de não corromper a sistematicidade estabelecida por Claudine Quémard, que usa itálicos para salientar aspectos específicos do processo de transcrição. Os demais grifos nossos permanecerão somente em itálico.

Cahier 1, [fº 1 rº] Au temps de cette matinée dont **je veux fixer** je ne sais pas pourquoi le souvenir

Cahier 8, [fº 1 rº] Au temps de cette matinée dont **je voudrais** [veux, je ne sais pourquoi] **fixer le souvenir**

Cahier 9, [fº 1 rº] [Au temps] de cette matinée dont **je voudrais fixer le souvenir**

Primeira datilografia de *Swann*, [fº 1 rº]: [A l'époque de cette matinée dont **je voudrais fixer le souvenir** ...]

conforme os fragmentos apresentados nos falam, tem como elã a fixação de um *dado a ver*, como pode ser observado ainda em:

Caderno 5, [fº 1 vº] [...] Mas [eu me lembro como de um tempo muito próximo e que eu tinha agora a ilusão de **ver voltar**] [...] **eu nutria a ilusão de ver voltar**

Caderno 1, [fº 1 rº] [...] **eu esperava ver voltar e que hoje me parece ter sido vivido** (QUÉMAR, 1978, p. 10-11, grifos nossos, traduções nossas)²⁷

Enleiam-se, assim, desde *l'incipit* de *Combray*, dois pontos fundamentais de uma estética por vir: o desejo de fixar e o desejo de ver, ou, se melhor articularmos, o desejo de fixar o que se vê. Nesse sentido, *l'incipit* de *Combray* ou de *À la recherche* instaura um lugar privilegiado da descrição e do detalhe uma vez que descrever é contar em detalhes, uma forma privilegiada de fixar um *dado a ver*. A descrição pode ser vista, *a priori*, como uma articulação discursiva para “*expor um objeto aos olhos e de fazer se conhecer o objeto pelo detalhe* de todas as circunstâncias, as mais interessantes” (FONTANIER, 1968, p. 420, grifo nosso, tradução nossa)²⁸. Assim, a descrição implica um exercício do olhar e do detalhe. À medida que “*À la recherche* é a produção de uma verdade procurada” (DELEUZE, 2003, p. 140), para se atingir essa ascendência da descrição ao detalhe, *l'incipit* realiza-se como motor, uma partida, um ato criador. Um ato impensado, que se faz em sua intransitividade. *L'incipit* implica um “passar ao ato” da escritura. Esse “passar ao ato” realiza-se como moto-contínuo da escritura em si mesma. Assim, o ato parece realizar-se em uma carta que Proust escreve ao amigo Jean-Louis Vaudoyer, em 9 (ou 10) de

²⁷“De l’essai sur *Sainte-Beuve* au futur roman : quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes. *Bulletin d’informations proustiennes*.”

Cahier 5, [fº 1 vº] [...] Mais [je me souvenais comme d’un temps assez voisin et que j’avais alors l’illusion de *voir revenir*] [...] **je nourrissais l’illusion de voir revenir**

Cahier 1, [fº 1 rº] [...] **j’espérais voir revenir et que aujourd’hui me semble avoir été vécu.**

²⁸ “à exposer un objet aux yeux et à le faire connaître par le détail de toutes circonstances les plus intéressantes”.

março de 1912. O autor a finaliza justificando seu longo silêncio e a ausência de cartas. E afirma que, enfim, ele resolvera “passar ao ato” da escritura. Notemos:

Eu penso tão constantemente em você que eu não sei por que meu pensamento de hoje, que não é diferente dos outros, é tão mais afetuosos; ao escrever para você “*passo ao ato*” que eu deveria já ter feito há tanto tempo. (PROUST, 1981, t. XI, p. 53, grifo nosso, tradução nossa)²⁹

Esse movimento de “passar ao ato” liga a máquina da escritura. Ele pode ser comparado ao *Isso faz* que parece ser tão comum ao fazer poético, especificamente em *l’incipit* genético, como se verá, pois nele, o que opera

é um trabalho de captura: captura dos fatos e de palavras, pinçadas de imediato pela pena, mais que trabalho, descobertas que se entrecrocam às vezes para fazer saltar a faísca que ilumina a escritura. [...] Entre as inscrições do real e as da ficção, a relação é ambivalente, certamente mais complexa que uma relação de causa e efeito. (HAY, 2007, p. 217)

Poderíamos cotejar esse *Isso faz*, esse *passar ao ato* que instaura um ponto de movimento tão inerente à arte poética como uma construção com a poesia, que também se constrói em uma análise a partir do *ato* psicanalítico. Pois não é

reencantar o mundo não é o que se cumpre em cada sessão de Psicanálise? Faz-se abstração de qualquer avaliação de utilidade direta numa sessão de Psicanálise. A verdade é que não se sabe para que isso serve. Nós nos contamos. Escrevemos um capítulo de nossa autobiografia. Só que não a escrevemos. Nós a contamos; nós a narramos. É a autobionarração, com o que isso comporta de autoficção. [...] *Uma sessão de análise é sempre um esforço de poesia.* (MILLER, 2003, aula 5, grifo nosso)³⁰

²⁹ “Je pense si souvent à vous que je ne sais pas pourquoi ma pensée d’aujourd’hui qui n’est pas différente des autres, tout aussi affectueuses qu’elle, ‘*passé à l’acte*’ que j’aurais dû accomplir depuis longtemps en vous écrivant”.

³⁰ MILLER. *Um esforço de poesia*. Lição de 05 de março de 2003. Seminário inédito (informação verbal).

Reencanto que nasce de um *ato* cujo início está num vazio não galgado pela teoria, que lhe escapa. “O ato psicanalítico, ninguém sabe, ninguém viu [...], ou seja, nunca situado e muito menos questionado” (LACAN, 2003c, p. 371). Mas esse ato coloca uma verdade em movimento, uma verdade a se produzir no corpo falante do analisando. Percebo, pela leitura das transcrições dos manuscritos de *l’incipit* de *À la recherche*, que os *vaivéns* da escritura são um ato criador que depura a verdade da própria obra. Esse ato realiza-se, então, em um *Isso faz*. Se recorrermos à aula de 15 de novembro de 1967, de Jacques Lacan, teremos o seguinte texto de abertura:

A psicanálise, entendida ao menos em princípio, supõe-se, ao menos pelo fato de que vocês estão aqui para escutarem de mim que a psicanálise, *isso faz* qualquer coisa. *Isso faz*, não basta. É essencial, é um ponto central, é a visão poética propriamente a falar da coisa. *A poesia também, isso faz qualquer coisa*. Eu ressaltai em outro lugar *en passant*, em estar interessado um pouco, ultimamente, a esse campo da poesia, no qual se está bem ocupado desse *isso faz* e a quem, e mais especialmente porque não? aos poetas. Talvez, a se questionar, seria isso uma forma de introdução àquilo que é do *ato em poesia*. (LACAN, 1967, aula 15, tradução nossa)³¹

A poesia, assim, como o ato psicanalítico, parte de um *Isso faz*. Não há um estado anterior em que ele se inicia; não se justificaria, aí, nesse ponto, uma letra maiúscula, pois o ato poético

principia no rolar de runas: *rolarriuanna riverrun*. A letra maiúscula daria uma eminência que a origem não tem. Surge no encontro de significantes: Dominador-dominado, singular-ordinário, início que não é início, corte no real. Rolar que vem de tempos antigos. Houve o alfabeto fenício, o alfabeto grego, o alfabeto latino, as runas [...] A narrativa se desenrola como rumor de

³¹ “La psychanalyse... il est entendu au moins en principe, il est supposé par le fait que vous êtes là pour m’entendre... que la psychanalyse, *ça fait quelque chose*. “*Ça fait*”, ça ne suffit pas. C’est essentiel, c’est au point central, c’est la vue poétique à proprement parler de la chose. La poésie aussi, *ça fait quelque chose*. J’ai remarqué d’ailleurs en passant, à m’être intéressé un peu, ces derniers temps à ce champ de la poésie, qu’on s’est bien peu occupé de ce que “*ça fait*” et à qui, et plus spécialement pourquoi pas? aux poètes. Peut-être, à se le demander, serait-ce *une forme d’introduction* à ce qu’il en est de *l’acte* dans la poésie.”

runas. Donde? De um vazio que se arredonda. (SCHÜLER, [s.d.], grifos nossos)

Esse arredondamento do vazio é, assim o leio, um labor estético que a própria escritura exige. Esse ato, motor que funciona dentro e por-si-e-em-volta-de-si, desencadeia um processo e ao seu fim (terá um fim exato?) chega. “Andar só é ato desde que não se diga apenas ‘anda-se’, ou mesmo ‘andemos’, mas faça com que ‘cheguei’ se verifique nele.” (LACAN, 2003c, p. 371)³². Assim é o ato: dele, colhe-se o produto. Embora sua tradução nos remeta ao termo *início*, *l’incipit* não é propriamente um início, mas um exercício de criação, ponto no qual a letra encarna o verbo e que, repetidamente, se lança nas redes do aperfeiçoamento. O herói de *À la recherche* me conduz a ler *l’incipit* como uma busca de pedras preciosas em uma bateia, instrumento usado no garimpo para separá-las dos sedimentos. Leiamos: “Eu tinha certeza de que meu cérebro constituía uma rica zona de mineração, jazidas preciosas, extensas e várias” (PROUST, 2004, p. 283, tradução nossa)³³. Dentre tantas pedras, penso no diamante, uma das mais elaboradas no reino mineral, que é recolhida pela bateia. O termo diamante tem sua raiz no grego *adamas*, que primeiramente designava *aço*, ou seja, algo indomável, de difícil trato. Assim, as batidas da bateia recolhem o diamante em seu estado bruto, e o exercício do ourives o tornará resplandecente. Todo esforço de construção de *l’incipit* assemelha-se a esse processo, pois são comentários em cartas, notações, rasuras, substituições lexicais, gramaticais, dentre tantos outros elementos para se alcançar o desejado brilho. Assim, revelam-se as marcas de *l’incipit* de *Combray*, que acabam por produzir um efeito de similitude a uma *câmara obscura*, a mesma usada por pintores flamencos, sobretudo no século XVII. A *câmara obscura* é um

³² É profícuo lembrar que Lacan usa o termo *marcher*, que a edição brasileira dos *Outros escritos* traduz como *andar*, creio que em razão do verbo que lhe é semanticamente posterior, *arriver*. No entanto, *marcher* é amplamente usado na língua francesa como *funcionar*.

³³ “Je savais très bien que mon cerveau était un riche bassin minier, où il y avait une étendue immense et fort diverse de gisements précieux” (PROUST, 1987s, p. 614).

fenômeno natural e tem uma longa história. Em sua forma mais simples, *nada mais é que um pequeno orifício através do qual a luz passa de um jardim ensolarado para um quarto escuro, projetando uma imagem invertida na parede oposta ao orifício*. O tamanho do orifício afetará a nitidez do foco e a luminosidade da imagem. No século IV a. C. Aristóteles escreveu sobre o fenômeno, tendo observado as imagens crescentes do sol formadas no chão da floresta durante um eclipse parcial – as aberturas pelas quais filtravam eram as pequenas fendas entre as folhas imbricadas. Na China, por volta da mesma época, os filósofos moístas registravam suas observações de imagens de pagodes, projetadas pelas frinchas de gelosias. (HOCKNEY, 2001, p. 202, grifos nossos)

Esse fenômeno natural passou a ser concebido como um dispositivo a fim de auxiliar na pintura. Por sua vez, ele é muito similar à lanterna mágica do narrador de *À la recherche*, como veremos ao longo deste estudo. Essa similaridade lançaria a composição estética do episódio da lanterna mágica em um intenso diálogo com um mestre da pintura holandesa privilegiado na escritura proustiana, Johannes Ver Meer (1632 - 1675), que muito utilizava a câmara obscura em seus poucos e pequenos quadros, sempre repletos de detalhamento e efeitos de minúcia pela luz. Teríamos, assim, algo que apontaria para além do diálogo entre as artes, mas numa realização de *efeito de litoral*, um *margeamento*. Águas holandesas rolando seixos de uma forma de escritura, a pintura, sobre a escritura de Marcel Proust. A estratégia usada por Ver Meer produziria efeitos em seus quadros que encantariam o autor de *À la recherche*. Uma estratégia que *nada mais é que um pequeno orifício através do qual a luz passa de um jardim ensolarado para um quarto escuro*. Esse quarto tão fundamental ao narrador de *À la recherche*. Esse quarto tão bem delineado em *l'incipit* a fim, parece, de se realizar como uma câmara obscura, permitindo-lhe perscrutar, investigar, saber de si. Um quarto que se assemelha a uma *caixa de ressonância*, metáfora cara a Marcel Proust no prefácio de *La Bible d'Amiens* (*A Bíblia de Amiens*), de John Ruskin (1819 – 1900), obra que traduziu em 1904. Essa *caixa de ressonância* é o *lugar*, a memória, onde ecos, palavras e imagens se colhem.

Proust escreveu em seu prefácio, justificando suas notas de rodapé ao longo da tradução:

assim, partir de uma memória improvisada, *uma espécie de caixa de ressonância*, na qual eu dispunha de lembranças de outros livros de Ruskin, eu tentei fornecer ao leitor [notas], nas quais as palavras de *La Bible d'Amiens* [*A Bíblia de Amiens*] poderão ter mais reverberação, despertando [na tradução] ecos fraternais. (PROUST, 2007, p. 12, grifos nossos, tradução nossa)³⁴

A *caixa de ressonância* que reverbera a fim de melhor esclarecer, a fim de clarificar. Uma *caixa de ressonância* que permite ver, ler, ouvir-se melhor, tudo de maneira *meticulosa, detalhada*, como um artista em sua câmara obscura ou o narrador em seu quarto, conforme construído nos rearranjos de *l'incipit*.

Em 17 de dezembro de 1919, Proust escreveu a Paul Souday dizendo-lhe: “[...] *À la recherche du temps perdu*. Essa obra [...] é tão *meticulosamente ‘composta’* [...] que o último capítulo do último volume foi escrito logo após o primeiro capítulo do primeiro volume. Todo o *‘entre-deux’* [*‘entre-deux’*] foi escrito em seguida, mas há muito tempo” (PROUST, 1981, t. XVIII, p. 536, grifos nossos, tradução nossa)³⁵. Em um contrassenso tipicamente proustiano, o autor escreveria a Alberto Lombroso, em 14 de maio de 1920: “O último capítulo do último volume, ainda não publicado, foi escrito antes do primeiro capítulo do primeiro volume” (PROUST, 1981, t. XIX, p. 267, tradução nossa)³⁶. A lição estética não se invalida pela contradição³⁷, uma vez

³⁴ “Ainsi j’ai essayé de pourvoir le lecteur comme d’une mémoire improvisée où j’ai disposé des souvenirs des autres livres de Ruskin – *sorte de caisse de résonance, où les paroles de La Bible d’Amiens* pourront prendre plus retentissement en y éveillant des échos fraternels”.

³⁵ “[...] *À la recherche du temps perdu*. Cette ouvrage [...] est si méticuleusement *‘composé’* [...] que le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout l’*‘entre-deux’* a été écrit ensuite, mais il y a longtemps”.

³⁶ “Le dernier chapitre du dernier volume, non encore paru, a été écrit avant le premier chapitre du premier volume”.

³⁷ Sobre a questão da criação de *l'incipit* e do fim de *À la recherche*, ver Compagnon (1989): “Proust avait écrit ‘Combray’ em 1909, la première partie du *Côté de chez Swann*, mais il avait alors l’intention de terminer le roman par une conversation sur Sainte-Beuve entre le héros et sa mère. *À la recherche du temps perdu*, comme on sait, est issu du *Contre Sainte-Beuve*. Plus précisément, le roman tient son

que se sabe, notadamente, que “o último capítulo estava *em latência* no primeiro capítulo” (COMPAGNON, 1989, p. 10, grifo nosso, tradução nossa)³⁸, o que nos permite levar em conta o termo *meticulosamente*. O que prevaleceria, nessa perspectiva, é que *l’incipit* lançaria não apenas as intrigas que comporiam o enredo, mas também instauraria uma dialética entre o todo e o particular, entre o pequeno e o amplo, entre a composição minuciosa, como um vestido amplo em detalhes, e a grandiosidade de uma catedral. Tudo tecido *meticulosamente*! Uma dialética de desdobramentos e criação de detalhes como uma tentativa de alcançar o todo. A abertura de *À la recherche* prepara o narrador para o episódio da lanterna mágica que, com seus desdobramentos, forma nosso mote de leitura e pesquisa.

Esse episódio permite-nos refletir acerca de uma dialética arquitetônica tipicamente proustiana que, na incapacidade de trazer o todo à tona, à simbolização, busca operar em detalhes. Isso não fugiria à intuição estética de Marcel Proust (nem à futura, de seu narrador) que escreveria em *L’adoration perpétuelle*, no *Caderno 57*, [f 6]: “como se vê, nos nichos de alguns pórticos, uma pequena santa segurar em suas mãos *um objeto minúsculo e lapidado* que não é outro senão a própria catedral que a abriga” (PROUST, 1982, p. 147, grifo nosso, tradução nossa)³⁹. Este fragmento, presente nos manuscritos de Proust e omitido na edição estabelecida pela Bibliothèque de la Pléiade, constitui um ponto demasiadamente elaborado e sintético – posso dizer de *um detalhe em meio à obra* de uma das vias que a estética proustiana tomaria: a de buscar um objeto e lapidá-lo, sendo o instrumento para essa lapidação, a descrição. “*A profusão de detalhes*

origine d’un récit initial qui aurait illustré la thèse proustienne avant de l’exposer. [...] C’est en 1911 seulement que *Le temps retrouvé* [...] s’est substitué à la conversation critique” (p. 9-10). “Proust escreveu ‘Combray’ em 1909, a primeira parte de *O caminho de Swann*, mas ele pretendia, então, concluir o romance por uma conversa sobre Sainte-Beuve entre o herói e sua mãe. *Em busca do tempo perdido*, como se sabe, vem de *Contre Sainte-Beuve*. Mais especificamente, o romance tem suas origens em uma história que teria ilustrado a tese proustiana inicial antes de expô-la. [...] Somente em 1911 *O tempo redescoberto* [...] substituiu a conversa crítica.” (tradução nossa).

³⁸ “le dernier chapitre était en puissance dans le premier chapitre”.

³⁹ “comme on voit dans la niche de certains porches une petite sainte, tenir dans ses mains un objet minuscule et ouvragé qui n’est autre que toute là cathédrale qui l’abrite”.

descriptivos não impede o rigor da construção tanto sintática quanto temática (essa última opõe ou combina o de dentro e o de fora, [...] *o particular e o geral*)” (MILLY, 1985, p. 19, grifos nossos, tradução nossa)⁴⁰. Assim, vê-se, ainda nesse fragmento, o desenho de uma concepção estética, à medida que, pelo fragmento, o narrador terá como trabalhar em face do todo. Trata-se da arte de tentar reduzir o todo, a catedral, a um objeto – a se lapidar – que possa caber na mão do narrador, em outras palavras, fazer o detalhe ressoar. O minúsculo, assim, toma ares de resplandecência. Nesse sentido, todo movimento centrípeto de *l’incipit* de *À la recherche*, do qual falamos no início, parece coincidir com as missivas de Proust, pois sua construção permite ao narrador tentar trazer as suas mãos, aos seus olhos, tudo que é oriundo da lanterna mágica a fim de investigar uma geografia interior, como veremos no capítulo 5. Esse resultado não deixa de operar como o nicho de *L’adoration perpétuelle*, que resguarda a santa a segurar em suas mãos o pequeno e lapidado objeto.

Esses dois espaços, quarto e nicho, trazem um ponto em comum: são fechados, há neles pouca luz, são imersos no silêncio que a penumbra traz, tornando-os, assim, um laboratório de criação da descrição. Poderíamos fazê-los um! Poderíamos nomear esse um, esse *lugar* ou *espaço*, como uma *câmara obscura*: um laboratório onde o artista lida com a descrição e com a apuração desta, o detalhe. Descrição que

sempre tem uma relação com um horizonte de expectativa preestabelecido, portanto com uma norma, um código, um modelo preexistente. Modalizar uma descrição é interrogar os níveis de completude e de legitimidade do modelo, da taxonomia (das palavras, das coisas) elaborada em um espaço de saber (a enciclopédia, o dicionário, as ciências e as técnicas); é interrogar a

⁴⁰ “Le foisonnement des détails descriptifs n’entrav[e] pas la rigueur de la construction, tant syntaxique que thématique (cette dernière oppose ou combine le dedans et le dehors, [...] le particulier et le général)”.

competência do saber em geral. (HAMON, 1993, p. 121, tradução nossa)⁴¹

A colocação de Hamon merece considerações, pois ela abre relevantes questões acerca da descrição, e, por conseguinte, sobre o detalhe, na estética proustiana. O autor fala-nos de uma modalização da descrição, o que implica uma escolha que é, como tal, subjetiva.

A modalização não se constitui senão como uma parte do fenômeno da enunciação, mas ela é seu pivô, na medida em que é ela que permite explicitar as posições do sujeito falante em relação a seu interlocutor [...], a ele mesmo, e a seus propósitos. (CHARAUDEAU, 1992, p. 572, tradução nossa)⁴².

Assim, a modalização da descrição toma direções mais verticalizadas e esmeradas, quanto maior é a subjetividade instaurada na narrativa, uma vez que

a subjetividade de que tratamos aqui é a capacidade do locutor se propor como um “sujeito”. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo [...], mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas [...]. Essa “subjetividade” [...] não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É o “ego” que diz “ego”. Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo *status* linguístico da “pessoa”. (BENVENISTE, 2005, p. 286)

Nesse sentido, o *je* [*eu*] instaura claramente uma maior subjetividade que *il* [*ele*], o que interfere diretamente na modalização da descrição. Esses desdobramentos teóricos decorrentes da pontuação de Hamon me parecem

⁴¹ “La description a toujours affaire avec un horizon d’attente préétabli, donc avec une norme, un code, un modèle prééxistent. Modaliser une description, c’est interroger les degrés de completude et de légitimité du modèle, de la taxonomie (de mots, de choses) élaborée dans un autre espace de savoir (l’encyclopédie, le dictionnaire, les sciences et techniques), c’est interroger la compétence du savoir en general”.

⁴² “La modalisation ne constitue donc pas qu’une partie du phénomène de l’énonciation, mais elle en constitue le pivot, dans la mesure où c’est elle qui permet d’expliciter ce que sont les positions du sujet parlant par rapport à son interlocuteur [...], à lui-même [...] et à son propos”.

necessários, pois eles nos permitem a compreensão de uma movimentação estética dentro da escritura proustiana, mais notadamente, na transmutação de um *il* [ele] em um *je* [eu], se tomarmos como referencial as mudanças de foco narrativo de *Jean Santeuil* para *À la recherche*, ou ainda a evolução de um *je* [eu] crítico literário, como em *Contre Sainte-Beuve*, para um *je* [eu] narrativo, já atuante em *Sainte-Beuve* e plenamente estabelecido em *À la recherche*⁴³.

Os manuscritos de *l'incipit* de *À la recherche* mostram que essa transmutação interfere veementemente nos processos descritivos e na depuração do detalhe, visto que a subjetividade que incide sobre o *je* [eu] interfere na modalização da descrição. Poder-se-ia dizer que quanto mais o *je* [eu] da enunciação se torna a força motriz dos enunciados descritivos que se voltam para o seu passado, a bem dizer, Combray, mais ele se enclausura na solidão de uma câmara obscura a fim de lapidar o detalhe, pois “os lugares rememorados *são* mais numerosos e *representados com mais detalhes quando se trata de lugares da infância*” (MILLY, 1985, p. 24, tradução nossa)⁴⁴.

Se acompanharmos os estudos acerca de *l'incipit* de *À la recherche*, veremos que todo o processo evolutivo, como se vê nos manuscritos, em torno da voz da enunciação interfere notadamente nos processos descritivos. Creio que, antes de avançar em minha análise, cabe aqui uma justificativa quanto aos recorrentes desdobramentos que os recortes de pesquisa sobre Marcel Proust sofrem. O

⁴³ Cumpre lembrar que “os paradigmas narrativos de *Contre Sainte-Beuve* (experiências de lembranças involuntárias no prefácio, e, sobretudo, transformações de quartos na narrativa de *Contre Sainte-Beuve*) vão apoiar-se, da mesma forma, sobre a crítica da inteligência e sobre o estudo do funcionamento da memória. Essa estrutura tem, então, uma origem comparável àquela do *je* [eu] narrativo”. “les paradigmes narratifs du *Contre Sainte-Beuve* (expériences de souvenirs involontaires dans la préface, et surtout tournoiement des chambres dans le *Sainte-Beuve* récit) s’appuieront, de la même façon, sur la critique de l’intelligence et sur l’étude du fonctionnement de la mémoire. Cette structure a donc une origine comparable à celle du ‘je’ narrative” (GOUJON, Francine. “Je” narratif, “Je” critique et écriture intertextuelle dans le *Contre-Sainte-Beuve*. *Bulletin d’informations proustiennes*, Paris: Presses de l’ENS, n. 34, p. 95-110, 2004, grifo nosso, tradução nossa). Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=194191>>. Acesso em: 9 maio 2010.

⁴⁴ “les lieux remémorés *sont* plus nombreux et *représentés avec plus de détails quand il s’agit des lieux d’enfance*”.

episódio da lanterna mágica não se limita ao texto estabelecido pela Bibliothèque de la Pléiade, mas se expande em uma tessitura, em uma filigrana ao longo dos manuscritos que exigem uma expansão do recorte. Trata-se, nesse sentido, de um “‘texto fantasma’ em perpétuo movimento. Ou melhor: uma série de ‘textos fantasmas’ à qual o escritor direcionou sua reflexão e redação, do outono de 1908 à primavera de 1909” (QUÉMAR, 1976, p. 19, tradução nossa)⁴⁵. Trata-se de mutações temáticas e estéticas que se digladiam em busca de uma forma ideal que “terá, mas apenas em 1913, o título definitivo de *À la recherche du temps perdu*” (p. 19, tradução nossa)⁴⁶.

O tema de um quarto submerso em uma penumbra ou de uma obscuridade que, em uma gradação, é lateada pelas variadas formas do olhar e o exercício da descrição, inscreve-se em todo *l’incipit* exercitado pelo *scriptor*. No *Caderno 3*, [º 1], temos o seguinte fragmento:

Eu havia me deitado há mais ou menos uma hora. O dia ainda não tinha traçado acima das cortinas de minha janela essa linha branca que no quarto, no lugar onde imaginamos a cômoda, essa linha branca abaixo da qual corre a se instalar a janela, que na obscuridade nós tínhamos colocado como uma bota de Natal próxima à chaminé: a parede [que] nossa mão acreditava seguir a obliquidade ao longo do leito se recupera suprimindo diante de nós a possibilidade do corredor e de todo o resto da casa, e não deixando atrás dele senão um pátio[,] e a cama gira com ele. (p. 8, tradução nossa)⁴⁷

Observemos três relevantes pontos que *l’incipit* nos traz: primeiramente, a oração inaugural desse fragmento nos coloca em direto contato com o que se

⁴⁵ “Texte fantôme en perpétuelle mouvance. Ou mieux: une suite de ‘texte fantômes’ ver lesquels l’écrivain avait tendu au cours de sa réflexion et rédaction, de l’automne 1908 au printemps 1909”.

⁴⁶ “qui allait prendre, mais en 1913 seulement, le titre définitif de *À la recherche du temps perdu*”.

⁴⁷ “J’étais couché depuis une heure environ. Le jour n’avait pas encore tracé au-dessus des rideaux de ma fenêtre cette ligne blanche qui dans ma chambre à l’endriote où nous imaginons la commode, cette ligne blanche au-dessous de laquelle court s’installer la fenêtre, que dans l’obscurité nous avions placée comme un soulier de Noël près de la chaminée; le mur [dont] notre main croyait suivre l’obliquité le long du lit se redresse supprimant en face de nous la possibilité du couloir et de tout le reste de la Maison, et ne laissant derrière lui qu’une cour [,] et le lit tourne avec lui.”

lapidará futuramente como “Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo” (PROUST, 1982, p. 7)⁴⁸. Essa oração traz o leitor para dentro do universo do narrador; ela demarca um princípio espaço-temporal, mesmo que ainda caótico, do terreno na ficção. Uma fenda se abre na quarta parede, o leitor-espectador entra e, novamente, ela se fecha. Trata-se de uma câmara obscura que é um lugar de operações estéticas, ainda sem o feixe de luz. Em um dado momento, esse feixe de luz nascerá, não pelo dia, mas pela chama claudicante da vela “Às vezes, mal apagava a vela” (PROUST, 1982, p. 7)⁴⁹, como se vê no texto estabelecido. O segundo ponto é a oscilação entre a primeira pessoa do singular *je* [eu] e outros pronomes, sejam demonstrativos *celui qui*, *ceux qui* [aquele que, aqueles que, respectivamente] sejam possessivos *notre* [nosso] ou ainda o *je* [eu] dilatado no pronome pessoal *nous* [nós] ou no sujeito indeterminado demarcado pelo uso do *on* (que em português seria o verbo conjugado em terceira pessoa e acompanhado pelo pronome *se*)⁵⁰. Até o fólio 12 do *Caderno 3*, “a sequência tem sempre como sujeito o *je* [eu] do narrador. No meio desse fólio, Proust passa, bruscamente ao que parece, a um sujeito mais genérico, ‘*celui qui*’ [aquele que]” (GRÉSILLON et al., 1990, p. 97, tradução nossa)⁵¹. Essas alterações são de cunho linguístico e narrativo, no entanto, revelam um ponto fulcral de uma construção estética, uma vez que, como já mencionei, o *je* [eu] define fundamentalmente o lugar de uma subjetividade que interfere na descrição, pois o que é descrito por um *je* [eu] passa a ter valor de significante e o que é descrito por um *nous* [nós] tem um valor de signo, de representação universal. Conforme nos mostram as transcrições dos manuscritos, a oscilação do escritor entre a primeira pessoa do singular e a primeira do plural

⁴⁸ “Longtemps je me suis couché de bonne heure” (PROUST, 1987a, p. 3). Tradução de Mario Quintana.

⁴⁹ “Parfois, à peine ma bougie éteinte” (PROUST, 1987a, p. 3). Tradução de Mario Quintana.

⁵⁰ Ao longo das operações sintáticas da construção de *l'incipit* de *À la recherche*, as hesitações entre as formas nominativas são recorrentes. Elas frequentam os *Cahier 5* [f^{os} 111-115], *Cahier 1* [f^{os} 71 v^o-57 v^o], *Cahier 8* [f^{os} 1-4], *Cahier 9* [f^{os} 1-5] e ainda o fólio avulso “Proust 88”.

⁵¹ “la séquence a toujours pour sujet le ‘je’ du narrateur. Au lieu de ce folio, Proust passe, brusquement semble-t-il, à un sujet de type générique, ‘celui qui’”.

engendra tentativa de dar um caráter mais universal à sua narrativa (e, obviamente, às suas descrições). Todos esses manejos estéticos são, para Proust, tentativas de

linearizar em uma sequência coerente os quatro temas 1º) estar surpreso pelo sono; 2º) perder o plano do quarto; 3º) acordar, e 4º) procurar a posição no espaço] do motivo “dormeur éveillé”: no conjunto dos rascunhos, nós não coletamos menos que dezesseis reformulações [...] para colocar em sequência e ordenar sintagmaticamente os quatro temas. (p. 97, tradução nossa)⁵²

Essas variações nos manuscritos se operaram num jogo não apenas pronominal que interfere na subjetividade, mas também numa questão de perspectiva, uma questão de *visão*, fundamental à construção estética do narrador, cujos termos são: “o estilo para o escritor bem como a cor para o pintor é uma questão não de técnica, mas de *visão*” (PROUST, 1987, vol. IV, p. 474, grifo nosso, tradução nossa)⁵³. Tamanha subjetividade só poderia ser empenhada pela enunciação de um *je* [*eu*]. O constante aparecimento da primeira pessoa do plural ao longo dos manuscritos, até a sua depuração narrativa e estética, culminando em um *je* [*eu*] da enunciação, implica a expansão de “um quadro de lembranças *precisas e detalhadas*, sem dúvida parcialmente autobiográficas, [...] para conectar esta experiência àquilo que foi vivido pelo *je* [*eu*]” (QUÉMAR, 1976, p. 9, grifos nossos, tradução nossa)⁵⁴.

Finalmente, o terceiro ponto acerca de *l'incipit* presente no *Caderno 3*, [f 1]. Nele, saliento como os marcadores linguísticos e suas alternâncias cooperam para uma vanguardista noção acerca do significante *corpo*. Ao fragmento “Eu havia me

⁵² “linéariser en une suite cohérente les quatre thèmes du motif du ‘dormeur éveillé’: dans l’ensemble des brouillons, nous ne relevons pas moins de seize reformulations [...] pour mettre en séquence et ordonner syntagmatiquement les quatre thèmes”.

⁵³ “Le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de techniques mais de vision”.

⁵⁴ “Le cadre de souvenirs précis et détaillés, sans doute partiellement autobiographiques [...] et à se raccorder de ce fait au vécu du ‘je’”.

deitado [...] a parede [que] nossa mão acreditava seguir”, gostaria de acrescentar uma passagem do mesmo *Caderno*, mas agora dos fólhos [4 rº] a [5 rº]. Vejamos:

Mas o meio onde seu corpo [o corpo “daquele que acabou de acordar” na obscuridade noturna] tenta se situar já mudou de forma e alternadamente diante dele o pátio do quartel onde em breve o dia vai aparecer e onde ele vai precisar descer rapidamente para beber na cantina um café com leite fervendo [...]; mas não é o baú do quarto do castelo de Réveillon que está perto de mim, eu adormeci antes de descer para jantar, deve-se estar à mesa, mas os muros se encolhem, meu quarto se faz um quarto de círculo, são outros quartos ao lado do meu no hotel de Anvers Ostende, mas eu n [não] se escuta o barulho do mar. Ah veja meu quarto que desce ao térreo, não há mais tapete, dá sobre os pomares na Bretanha, eu estou sofrendo e Mamãe dorme no mesmo quarto ao fundo, para me garantir, eu quero tatear se não há mais tapete e chamar Mamãe, mas minha voz não pode sair de minha boca e meu braço não se mexe e por um instante ainda as formas e os tempos vão girar em volta de meu corpo zozzo e rompido. (QUÉMAR, 1976, p. 9, tradução nossa)⁵⁵

Esse momento de *l’incipit* merece duas análises. Na primeira, vejamos as operações no nível genético, uma vez que “o começo genético, a saber, a entrada na escritura, abre o espaço da procura, da criação, da obra enquanto terreno de trabalho” (DEL LUNGO, 2003, p. 45, tradução nossa)⁵⁶. Observemos:

⁵⁵ “Mais le milieu où son corps [le corps de ‘celui qui vient de s’éveiller’ dans l’obscurité nocturne] essaie de se situer a déjà changé de forme et c’est tour à tour devant lui la cour de la caserne où bientôt le jour va paraître et où il va falloir descendre vite boire à la cantine le café au lait bouillant [...]; mais non c’est le bahut de la chambre du château de Réveillon qui est près de moi, je me suis endormi avant de descendre dîner, on doit être à la table, mais les murs se rétrécissent, ma chambre fait un quart de cercle, ce sont d’autres chambres à côté de moi dans l’hôtel d’Anvers Ostende, mais je n on [n] entend pas le bruit de la mer. Bah voilà ma chambre qui descend au rez-de-chaussée, n’a plus de tapis, donne sur des pommiers en Bretagne, je suis souffrant et Maman dort dans la même chambre au fond, pour m’en assurer je veux tâter s’il n’y a pas de tapis et appeler Maman, mais ma voix ne peut pas sortir de ma bouche et mon bras ne remue pas et pendant un instant encore les formes et le temps vont tourner autour de mon corps étourdi et rompu”.

⁵⁶ “Le commencement génétique, à savoir l’entrée dans l’écriture, ouvre l’espace de la recherche, de la création, de l’œuvre en tant que terrain de travail”.

Relações enunciativas distintas do <i>je</i> [eu]	<ul style="list-style-type: none"> <i>seu corpo</i> <i>se situar</i> <i>diante dele</i> <i>ele vai precisar</i> <i>não se escuta</i>
Relações enunciativas oriundas do <i>je</i> [eu]	<ul style="list-style-type: none"> <i>de mim</i> <i>eu adormeci</i> <i>meu quarto</i> <i>ao lado do meu</i> <i>eu</i> <i>eu quero tatear</i> <i>minha voz</i> <i>minha boca</i> <i>meu braço</i>

Claramente, essas variações entre *je* [eu] e suas relações enunciativas revelam uma depuração estilística que demarca a posição do narrador proustiano no campo da enunciação em relação ao seu leitor, abrindo, cavando e perfurando caminhos para uma forma, para uma estética, uma vez que quanto mais essas alternâncias pronominais se esgotam, estabelecendo-se o *je* [eu], mais o processo descritivo com seus detalhes se infla, pois, “como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do ‘sujeito’, tomado como ponto de referência. Assim, espaço e tempo estão na dependência do *eu*, que neles se enuncia” (FIORIN, 1996, p. 42).

Apesar das várias reincidências do *il* [ele] ao longo do trabalho em *l’incipit* de *À la recherche*, a instauração de um *je* [eu] é fundamental no estabelecimento de uma

construção memorialística e, sobretudo, à teorização (e uso) da memória involuntária por Proust. A terceira pessoa implica uma *não pessoa*, pois, ao mesmo tempo em que pode ser *aquele de quem se fala*, pode ser *ninguém*; enquanto o *je* [eu] é em si mesmo o ponto inicial e o final da enunciação. Acabada a enunciação, finda-se o *je* [eu]. Ele evanesce; apaga-se à medida que não há enunciação. “O *eu* se refere ao ato do discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor” (BENVENISTE, 2005, p. 288). Uma vez que a memória involuntária toca zonas ou estratos bastante profundos do narrador, o *scriptor* parece lançar mão do uso do *je* [eu], percebendo, no labor estético, que este pronome encerra melhor as relações intrassubjetivas no discurso da narrativa.

Retomemos o fragmento da transcrição de Quémard que justificaria nos níveis linguístico e semântico minha leitura: *Onde seu corpo [o corpo ‘daquele que acabou de acordar’ na obscuridade noturna] tenta se situar*. Esse fragmento coloca o corpo de uma terceira pessoa como sujeito de um verbo de ação. A voz da narrativa se reduz nesse processo descritivo, pois a descrição, em si, é esvaziada do objeto. O uso da terceira pessoa, nesse caso, parece esvaziar (ou ao menos reduzir) até o significado do verbo *essayer*, haja vista seus mais recorrentes usos, *tentar* e *experimentar*, que implicam uma experiência, logo uma maior intenção subjetiva. Trata-se, nesse exercício descritivo presente na primeira frase de *l’incipit*, de uma descrição mitigada. Recorramos, agora, ao texto estabelecido pela Bibliothèque de la Pléiade:

Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. (PROUST, 1982, p. 8)⁵⁷

Ele é regido pelo *je* [eu] e os verbos de ação entram seguramente em um

⁵⁷ “Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d’après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait (PROUST, 1987a, vol. I, p. 6). Tradução de Mario Quintana.

campo de comprometimento com a subjetividade do discurso narrativo. Isso pelo fato de que “a manifestação da subjetividade só tem relevo na primeira pessoa” (BENVENISTE, 2005, p. 291). Ainda com base na transcrição acima usada, extraída do *Caderno 3*, fólhos [4 rº] a [5 rº], temos: “ele vai precisar descer rapidamente para beber na cantina um café com leite fervendo”. A bebida quente, indissociável da noite de inverno e acompanhada pela *madeleine*, não enquadraria uma maior subjetividade se lida em primeira pessoa? Isso porque “a forma *ele*... tira o seu valor de que faz necessariamente parte de seu discurso enunciado por *je* [eu]” (p. 292). Assim, com o uso do *je* [eu], “o *ego* está preso. [...] A enunciação identifica-se com o próprio ato. Essa condição, porém, não se dá no sentido do verbo: é a ‘subjetividade’ do discurso que a torna possível” (p. 292). O narrador usa o verbo *induire* [induzir] para se referir ao seu corpo, situando-se no espaço e no tempo. O labor estético, pena-*scriptor*, parece ter *induzido* a conquista da escritura para a saída de *il* [ele] à chegada à depurada chegada ao *je* [eu], pois assim suas longas descrições, filigranas de detalhes, poderiam apontar para os mais vastos campos da subjetividade.

Gostaríamos ainda de, a partir de *l'incipit* genético do *Caderno 3* acima citado, engendrar outra interpretação. A consequência desse exercício de depuração estilística pode estabelecer uma teia de subjetividade que nos permite cotejar a literatura com a psicanálise. Passemos, então, à segunda análise. Leio que *l'incipit* de *À la recherche* é um *elogio à descrição*, uma preparação ao episódio da lanterna mágica, pois ele cria uma câmara fechada, obscura, uma caixa de ressonância, permitindo que a descrição e os detalhes recaiam sobre um novo efeito de representação “que visa à fusão do objeto e do sujeito. A imaginação trabalha tanto para desconstruir quanto para construir. É ainda uma maneira de ‘ser a matéria’, de se deixar ao menos invadir por ela” (DEBRAY-GENETTE, 1988 p. 258, tradução

nossa)⁵⁸. A depuração de *l'incipit* culmina com a experiência da narração de uma história na lanterna mágica que se atrela à história do narrador. Uma das formas que se pode pensar *l'incipit* proustiano é que ele cria a penumbra para que *a narrativa dentro da narrativa* se realize, apontando-nos ainda que “não se trata de escrever um romance de impressões seletas e felizes, mas sim de enfrentar, *por meio da atividade intelectual e espiritual que o exercício da escritura configura*, a ameaça do esquecimento, do silêncio e da morte” (GAGNEBIN, 2006b, p. 154, grifo nosso).

L'incipit abre o interior da narrativa e, conforme suas reelaborações que até aqui apontamos e analisamos, permite que o próprio narrador se salve de sua angústia, como veremos, ao contar uma história no episódio da lanterna mágica, de forma que em “*Mil e uma noites*, é Sherazade mantendo-se em vida, graças às suas narrativas, se salvando contando-as. Da mesma forma, embora em um sentido mais espiritual, [o narrador] de Proust se salva ao criar” (ROUSSET, 1962, p. 159, tradução nossa)⁵⁹. Nesse sentido, nesse ato de criação, o narrador depara-se, na penumbra de seu quarto, com seus fantasmas e, apontando-nos uma fragmentação do corpo, depara-se com cada parte dele como um olho no exercício da descrição. Nas relações enunciativas que mantêm concordância com o pronome *je* [*eu*], temos as marcas que já destacamos (*eu quero tatear, minha voz, minha boca, meu braço, meu corpo*). A descrição na condição de *ancilla narrationis*⁶⁰ coloca o texto em movimento e isso parece se configurar (paradoxalmente) na ausência de movimentação de certas partes do corpo do narrador, como se vê em parte do fragmento anteriormente citado: “eu quero tatear se não há mais tapete e chamar Mamãe, mas minha voz não pode sair de minha boca e meu braço não se mexe” (QUÉMAR,

⁵⁸ “que vise la fusion de l’objet et du sujet. L’imagination travaille tout autant à déconstruire qu’à construire. C’est encore une façon d’être matière’, de se laisser au moins envahir par elle”.

⁵⁹ “*Mille et une Nuits*, c’est Schéhérazade se maintenant en vie par la grâce de ses récits, se sauvant en racontant. De même, quoique en un sens plus spirituel, [le narrateur] de Proust se sauve en créant”.

⁶⁰ Essa metáfora da descrição como *ancilla narrationis* [escrava da narração] é desenvolvida por Gérard Genette em seu texto “Fronteiras da narrativa” (GENETTE, 1971, p. 263).

1976, p. 9, tradução nossa)⁶¹. Quando menciono o paradoxo que há entre a presença do movimento e a imobilidade das “partes” *voz, boca e braço* é pelo fato de que o narrador, esse *dormeur éveillé* (cuja tradução aproximada seria uma *pessoa sonolenta*), está mergulhado em uma inércia, não sofrendo, ainda, nenhuma variação de velocidade, de movimento. No entanto, existe uma tensão do desejo de interferir nessa dinâmica, pois a *voz (boca) quer chamar Mamãe* e o *braço quer tatear se não há mais tapete*. Todos movidos por um *eu quero*. A obscuridade do quarto vai, paulatinamente, sendo desvelada não pelo olho, órgão da visão, mas pelo corpo que, com seus infindos olhos, perscruta e descreve o espaço.

Nesse sentido, afirmamos que em Proust as sensações que comparecem pelo labor estético e espiritual da sinestesia não se dissociam da *cinestesia*⁶². Notemos que

⁶¹ “je veux tâter s’il n’y a pas de tapis et appeler Maman, mais ma voix ne peut pas sortir de ma bouche et mon bras ne remue pas”.

⁶² Cinestesia é o sentido que permite, sem o auxílio da visão propriamente dita, perceber o movimento de uma parte do corpo. Está dentro do conceito de propriocepção consciente, que inclui a percepção da posição de uma parte do corpo, além de sua movimentação. Estímulos percebidos por receptores específicos, os proprioceptores, são transmitidos como impulsos proprioceptivos conscientes ao córtex cerebral, permitindo a um indivíduo a percepção da posição e movimentação de seu corpo, atividade muscular e movimento das articulações. A propriocepção é o sentido responsável pela manutenção da estabilidade articular, mediada inicialmente pelo sistema nervoso central. A aferência sensorial origina-se dos sistemas somatossensoriais, visual e vestibular, e é recebida e processada pelo cérebro e medula espinhal. O processamento dessas informações resulta na consciência da posição e movimentação, estabilização da articulação e manutenção do equilíbrio e postura. Os proprioceptores estão localizados nos fusos musculares, tendões e articulações para discriminar a posição e movimento articular, a direção, a amplitude, a velocidade e a tensão relativa sobre os tendões. Os impulsos provenientes de receptores localizados no aparelho vestibular fornecem conhecimento consciente da orientação e dos movimentos da cabeça. Estão presentes ainda nos ligamentos, no tecido celular subcutâneo e nos ossos. Dentre os principais proprioceptores temos os receptores articulares, que são constituídos por terminações livres e pelos corpúsculos de Ruffini, Paccini e Golgi. São sensíveis às variações de amplitude, velocidade angular, pressão intra-articular. Os receptores de ligamentos informam a posição respectiva do membro e a tensão ligamentar. São estimulados através da sua deformação por meio de tração ou coaptação articular. Os Órgãos tendinosos de Golgi estão localizados na transição músculo/tendão e nas aponeuroses. São ativados por tensão contra resistência forte (contração isométrica) e contra o estiramento muscular prolongado. Controlam o tônus muscular e ativação/desativação da dinâmica agonista/antagonista do controle neuromotor. Os fusos neuromusculares estão localizados nos músculos esqueléticos e são sensíveis ao estiramento ativo ou passivo das fibras musculares. As vias ascendentes da medula são constituídas pelo funículo anterior e posterior. Através do funículo posterior, nos fascículos grácil e cuneiforme, localizam-se as vias responsáveis pela transmissão dos impulsos nervosos associados à propriocepção consciente, tato epicrítico, sensibilidade vibratória. A via de propriocepção consciente, de tato epicrítico e de sensibilidade vibratória é constituída por

a *pele* e o *tatear*, no fragmento do *Caderno 3*, são como um olho em movimento. Ainda analisando o fragmento anterior, o ouvido perscruta “o barulho do mar” (QUÉMAR, 1976, p. 9, tradução nossa)⁶³. Pela voz do *je [eu]*, sabemos que seu “corpo zonzinho e *rompido* não se mexe e por um instante ainda as formas e os tempos vão girar em volta” (p. 9, tradução nossa)⁶⁴ dele. Tem-se um corpo à deriva, um corpo que fundamentalmente busca compor-se pelo viés da descrição e do detalhamento. Essa subjetividade dos processos descritivos na escritura proustiana, subjetividade na qual a depuração do detalhe é protagonista, gera no corpo desse narrador uma experiência que se aproxima daquela do real e do gozo, no sentido lacaniano, que não deve ser entendido como um horizonte de experiências concretas acessíveis à consciência imediata. *O real não está ligado a um problema de descrição objetiva de estados das coisas. Ele diz respeito a um campo de experiências subjetivas que não podem*

três neurônios de forma esquemática. Os neurônios I localizam-se nos gânglios espinhais, onde recebem o estímulo percebido pelo receptor através do prolongamento periférico. O estímulo segue pelo ramo ascendente do prolongamento central, que penetra na medula nos fascículos grácil e cuneiforme. Os ramos ascendentes terminam no bulbo onde fazem sinapse com os neurônios II. Os neurônios II localizam-se nos núcleos grácil e cuneiforme do bulbo. Os axônios destes neurônios constituem as fibras arqueadas internas, cruzam o plano mediano e formam o lemnisco medial. Terminam no tálamo, onde fazem sinapse com os neurônios III. Os neurônios III estão no núcleo ventral pósterio-lateral do tálamo e originam axônios que chegam à área somestésica correspondente ao estímulo. Essa compreensão foi possível a partir de MACHADO, Angelo. *Neuroanatomia Funcional*. São Paulo: Editora Atheneu, 2004; e KANDEL, Erick. R.; SCHWARTZ, James H.; JESSELL, Thomas M. *Principles of Neural Science*. New York: McGraw-Hill Companies, 2000. Torna-se interessante pensar que, por outra via que não propriamente a científica, mas artística (a da literatura), ao explorar os sentidos pela via da sinestesia, ou seja, por meio de uma figura de linguagem que abarca e mistura os cinco sentidos, provoca-se um diálogo com o conceito neurológico acima descrito, a cinestesia. Para além da homofonia, esses termos têm seus liames, sobretudo quando lidamos com uma escritura memorialística, como a de Marcel Proust, pois nela encontramos uma memória que se vale do corpo e de seus receptores para manifestar-se; uma memória que “se exprime por sensações olfativas, gustativas, táteis, auditivas” [s’exprime surtout par les sensations olfactives, gustatives, tactiles, auditives] (TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Les sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999, p. 196, tradução nossa). Sobre a cinestesia em literatura, além da obra aqui apontada, ver especificamente: STAROBINSKI, Jean. “L’échelle des températures. Lecture du corps dans *Madame Bovary*”. In: GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan. *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, p. 45-78; RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et sensation*. Paris: Seuil, 1954; e WILLEMART, Philippe. *Tratado das sensações em A prisioneira de Marcel Proust*. São Paulo: Opus Print Editora, 2008.

⁶³ “le bruit de la mer”.

⁶⁴ “pendant un instant encore les formes et le temps vont tourner autour de mon corps étourdi et rompu”.

ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas. Isto nos explica porque o real é sempre descrito de maneira negativa, como se fosse questão mostrar que há coisas que só se oferecem ao sujeito na forma de negações. *O nome lacaniano do modo de acesso ao real é “gozo”* (SAFATLE, 2009, p. 74, grifos nossos).

Desta forma, temos um aprofundamento veemente na questão da representação que não atinge apenas o referente. Aqui parece-nos haver um ponto de tensão entre a representação no sentido artístico literário e o seu objeto, uma vez que ele não se adequa inteiramente a um campo referencial da linguagem. Observa-se um efeito de real, cuja intenção é “alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão” (BARTHES, 2004, p. 190), causador do que Barthes chama de uma *ilusão referencial* tipicamente realista, uma vez que “suprimido de enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ volta a ela a título de conotação” (p. 190). Esse efeito de real opera *em* e *a partir de* insignificâncias, pormenores, índices, pistas, elementos que são somente resíduos produzidos pela descrição. Assim, esse efeito *de* real, na descrição proustiana, acaba por permitir um encontro com o impossível e gera um efeito *no* real. Quando refiro-me ao efeito *no real*, retomo o termo real no sentido lacaniano, como o impossível que não frequenta plenamente o simbólico da linguagem, aquilo que está “para além do sonho no que o sonho revestiu, *envelopou*, nos escondeu, *por trás da falta de representação*” (LACAN, 1998d, p. 61, grifos nossos). Assim, as longas descrições, a proliferação de detalhes e o olhar difundido pelos pedaços do corpo assemelham-se a tentativas de furar a escuridão do real.

A fecundidade inerente à elaboração de *l’incipit* no *Caderno 3*, fº 1 (*Eu havia me deitado [...] a parede [que] nossa mão acreditava seguir*) somada aos desenvolvimentos nos fólhos [4 rº]a [5 rº], que citamos anteriormente, exigiram-nos essa longa tentativa de esmiuçamento. Mas ela foi necessária, pois, como vimos, as

variantes enunciativas de *il* [ele] para *je* [eu] e a fragmentação corporal interferem profundamente no exercício da escritura, por conseguinte na narração e em sua *ancilla*, a descrição. A fragmentação (dispersão, desintegração, divisão, separação...) faz-se presente em todo o *l'incipit* textual de *À la recherche*. Se *l'incipit* genético é o espaço da criação, *l'incipit* textual “abre, ao contrário, o espaço da obra como objeto, como produto do trabalho criativo, tudo constituindo, assim, o momento em que o texto toma sua forma” (DEL LUNGO, 2003, p. 45, tradução nossa)⁶⁵. Nesse momento mais definido do texto, *l'incipit* assume o *je* [eu], mas mantém o *leitmotiv* do *dormeur éveillé*, bem como motivos associados à obscuridade e ao corpo fragmentado. No seu quarto em Combray, o narrador, mergulhado na penumbra, perscruta o corpo e o descreve:

*Meu corpo [...] Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas [...] em torno dele as paredes invisíveis [...] redemoinhavam nas trevas. [...] ele – o meu corpo, – ia recordando, para cada quarto a espécie do leito, a localização das portas, o lado para que davam as janelas, [...] no meu quarto de dormir, em Combray. (PROUST, 1982, p. 9 grifos nossos)*⁶⁶

A ideia de um corpo cujas partes *olham* a fim de descrever se arrastaria como um *leitmotiv* ao longo de todo o processo escritural. Nesse mesmo sentido, teríamos ao fim de *À la recherche*:

eu sempre considerei o indivíduo humano *como um polipeiro, onde o olho, organismo independente apesar de associado, não espera ordens da inteligência para piscar à passagem de um grão de poeira*, mais ainda, onde o intestino, parasita enterrado, se infecta sem ciência da inteligência; e, paralelamente, a alma se me afigurava, na duração da vida, como uma série de eus, unidos mas distintos, a morrerem uns

⁶⁵ “ouvre au contraire l'espace de l'œuvre comme objet, comme produit du travail créatif, tout en constituant donc le moment dans lequel le texte prend sa forme”.

⁶⁶ “Mon corps [...] Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules [...] autour de lui les murs invisibles [...] tourbillonnaient dans les ténèbres. [...] lui, mon corps, se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres [...] dans ma chambre à coucher de Combray” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 6). Tradução de Mario Quintana.

após os outros, ou mesmo a se alternarem, *como os que, em Combray, se substituíam em mim quando a noite chegava*. (PROUST, 2004, p. 207-208, grifos nossos)⁶⁷

Vê-se que cada parte do corpo do narrador tem uma memória que lhe revela outros quartos onde ele – o narrador – dormiu. Não é a memória do narrador que se lembra de seu corpo. É a memória de seu corpo, cada fragmento por si, que lhe oferece estilhaços de “séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, depois de camisas de gola virada, [que] recompunham pouco a pouco os traços originais de meu próprio eu” (PROUST, 1982, p. 8 e 9)⁶⁸. Não nos parece, essa subversão, a mesma coisa. O narrador revela um corpo diferente daquele postulado pela biologia e as ciências que dela derivam, em outras palavras, um corpo epistêmico. O narrador, na sua enunciação, parece submerso em um corpo cujas partes se destacam (*a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas*), cujas partes são extraídas de um todo anterior, e cada uma das partes goza; gozo, este, que atua diretamente na questão da *descrição*, visto que o modelo descritivo é uma operação narrativa que *se dá a ver* fazendo a escritura jorrar num fluido de produção. A escritura frui/flui e a descrição, nesse processo, faz o texto *tagarelar*. “A tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade da escritura” (BARTHES, 2008 p. 9). Essa *tagarelice*, esse *mais descrever* surge como necessidade para circunscrever o que é, modicamente, fornecido pelo lance que escapa na erupção da memória involuntária, “que talvez possamos dizer, esse lembrar inconsciente” (GAGNEBIN,

⁶⁷ “J’avais bien considéré toujours notre individu, à un moment donné du temps, comme un polypier où l’œil, organisme indépendant bien qu’associé, si une poussière passe, cligne sans que l’intelligence le commande, bien plus, où l’intestin, parasite enfoui, s’infecte sans que l’intelligence l’apprenne, mais aussi dans la durée de la vie, comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux, comme ceux qui à Combray prenaient pour moi la place l’un de l’autre quand venait le soir” (PROUST, 1987s, p. 516). Tradução de Lúcia Miguel Pereira.

⁶⁸ “des siècles de civilisation, et l’image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 6). Tradução de Mario Quintana.

2006b, p. 149). Cada estilhaço é trazido ao seio do simbólico somente se a memória involuntária, no caso cinestésica, se abre em um instante, como se vê em: “*Sua memória [...] lhe apresentava sucessivamente vários dos quartos onde havia dormido*” (PROUST, 1982, p. 9, grifo nosso)⁶⁹. Nota-se, assim, um efeito de ampliação dos pormenores no desenrolar do texto, efeitos retóricos de gradação que incidem na descrição a fim de satisfazer a necessidade da escritura, sobejando, assim, suas significações. Nesse sentido, “a expressão que Mallarmé aplicava ao livro, ‘a expansão total da letra’, pode se aplicar tanto à expansão (*amplificatio*) semântica (segundo os caminhos abertos pela metáfora ou pela metonímia) quanto aos procedimentos de expansão do significante” (HAMON, 1993, p. 101)⁷⁰.

Esse corpo e sua memória, enclausurados em um quarto obscuro, olham, descrevem e narram noites dentro de noites, escuridões que se enveredam por escuridões. *Ali*, na escritura, na obra, nasce “um olhar que se dirige a mim: esse olhar não é um reflexo de minha interrogação. É uma consciência estrangeira, radicalmente outra, que me procura, que me fixa, que me incita a responder. Eu me sinto exposto a essa questão que vem, assim, ao meu encontro. A obra me interroga” (STAROBINSKI, 1961, p. 27)⁷¹. *Ali...* mas em qual ponto específico da obra? Em todo o *l’incipit* de *À la recherche*, que parece se arquitetar como uma câmara obscura, uma caixa de ressonância para as lembranças que serão o material mais rico, a argila estética, o diamante preso na bateia do narrador e de sua futura obra. Esse quarto, *leitmotiv* do *dormeur éveillé*, parece se realizar como uma clausura da estética, um laboratório artístico para também lapidar aquilo, no *Caderno 3*, fº [18 rº], que comparecerá primeiramente como: “*Outrora eu tinha, como*

⁶⁹ “Sa mémoire [...] lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi.” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 6). Tradução de Mario Quintana.

⁷⁰ “L’expression que Mallarmé appliquait au livre, ‘expansion totale de la lettre’, peut s’appliquer aussi bien à l’expansion (*amplificatio*) sémantique (selon les lignes de frayage de la métaphore ou de la métonymie) qu’à des procédés d’expansion du signifiant”.

⁷¹ “un regard qui se dirige vers moi: ce regard n’est pas un reflet de mon interrogation. C’est une conscience étrangère, radicalement autre, qui me cherche, qui me fixe, et qui me somme de répondre. Je me sens exposé à cette question qui vient ainsi à ma rencontre. L’œuvre m’interroge”.

todo mundo, a doçura de me despertar no meio da noite”(Quémar, 1976, tradução nossa)⁷². Esse *outrora* é um *outro tempo*, um *longtemps* [*longo tempo*], como se vê na abertura de *À la recherche*: “Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes mal apagava a vela, *meus olhos se fechavam* tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Adormeço’” (PROUST, 1982, p. 7, grifo nosso)⁷³.

A abertura de *À la recherche* talvez constitua o *l’incipit* mais emblemático da literatura ocidental. Já se disse que

a influência de Wagner sobre os simbolistas foi tão considerável quanto a de qualquer escritor de livros, e é significativo, na concepção que Proust fazia da arte, que tivesse o hábito de falar de seus “temas”. Seu enorme romance, *À la recherche du temps perdu*, é, de fato, uma estrutura sinfônica, mais do que narrativa, na acepção corrente. (WILSON, 1967, p. 100)

Há, em *l’incipit* de *À la recherche*, um compasso, uma cadência, de sílabas que, graças a efeitos fonéticos de nasalização, se distendem e são interrompidas por sons oclusivos, em uma cadeia de alternância quase sistemática. Numa leitura estilística, teríamos:

⁷² “*Autrefois* j’avais comme tout le monde la douceur de m’éveiller au milieu de la nuit”.

⁷³ “Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n’avais pas le temps de me dire: ‘Je m’endors’” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 3). Tradução de Mario Quintana.

[ɔ] vocálico nasal;
 [t] oclusiva surda;
 [d] oclusiva sonora
 [b] oclusiva sonora;
 [ɔn] vocálico nasalizado;
 [p] oclusiva surda;
 [p] oclusiva surda;
 [b] oclusiva sonora;
 [t] oclusiva surda;
 [a] vocálico nasal;
 [t] oclusiva surda;
 [t] oclusiva surda;
 [p] oclusiva surda;
 [t] oclusiva surda;
 [a] vocálico nasal;
 [d] oclusiva sonora;
 [d] oclusiva sonora; e
 [a] vocálico nasal.

Marcadamente nasais, aqui os sons são “moles, doces [e] se harmonizam com palavras e enunciados em que prevalece a ideia de suavidade e doçura. [...] Essa matéria é extremamente subjetiva, imprecisa, dificilmente classificável com exatidão” (MARTINS, 2008, p. 58-59). Temos, nesse caso, uma primazia do significante sobre o signo, gerando o universo do narrador mergulhado na noite de seu quarto, em uma espécie de clausura. Se o significante aponta-nos o universo do narrador, um universo marcado pela solidão em sua câmara obscura, por que a interferência de fonemas que comparecem a fim de quebrar esse silêncio? As batidas oferecidas por sons oclusivos e surdos não quebrariam a aura que se constrói em torno do universo do narrador? Talvez não. Ao contrário! Esses sons oclusivos e surdos não poderiam se relacionar à expectativa de passos que viriam no corredor – os passos de sua mãe que viria selar o amor dos dois com um beijo de boa noite.

Partamos do texto em francês para melhor compreendermos. Vejamos: *longTems, je me suis couché De Bonne heure*. E que se estenderia para *Parfois, à Peine ma Bougie éTeinTe, mes yeux se fermaient si viTe que je n'avais Pas le Temps De me Dire: "Je m'enDors"*. Os sons moles e nasais, que nos remetem à sonolência do narrador, se intercalam com sons que podem também nos remeter às batidas, aos passos de quando ele “ouvia [sua mãe] subir a escada e quando [ela] passava pelo corredor de porta dupla” (PROUST, 1982, p. 13)⁷⁴, permitindo-nos inferir sobre o estado de sonolência do narrador imiscuindo-se no seu próprio desejo de ouvir os passos de sua mãe vindo ao seu encontro. E em meio a esses sons oclusivos, de passos, um se repete de maneira significativa, recaindo justamente sobre o significante *Bonne heure* (em boa hora, traduzido aqui como *muito cedo*). No entanto, esse termo poderia ser lido como *Bonheur* (júbilo, felicidade), implicando que, em sua cama, o narrador espera, em *boa hora*, pela *felicidade ou júbilo* de receber de sua mãe um outro som, também oclusivo e sonoro para além disso, *amoroso* que se eclodiria na *Baise* (no Beijo) que ele tanto aguardava. Nesse sentido, *l'incipit* de *À la recherche* traz em si uma arqueologia daquilo que se desenvolverá no seio da lanterna mágica. Arqueologia que analisaremos no capítulo 5.

Pode-se falar, praticamente, de um jogo de rimas internas que, somado ao uso do tempo imperfeito uma vez que o advérbio *longtemps* neutraliza o corte abrupto do passado composto, substituindo-o pela *durée*⁷⁵ da experiência, gera uma sinestesia que faz com que *Chronos* compareça puramente, em sua amorfia

⁷⁴ “je l’entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 13). Tradução de Mario Quintana.

⁷⁵ O conceito de *durée* (duração) envolve um dilatamento do *instante*, do *átimo*, para que ele possa abarcar a experiência. O *instante* alarga-se permitindo que a secessão de experiências seja especializada e simultânea, anulando-se, assim, a ideia de linearidade. Todo o dinamismo da experiência na *durée* emergiria, numa concepção bergsoniana, das profundezas da alma. Para Bergson, “por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos” (1990, p. 23). Trata-se, nesse sentido, não de uma duração universal. Menos ainda de uma observação do Tempo, como grandeza universal físico-filosófica, mas de uma relação íntima e pessoal de uma temporalidade interior.

mais rastejante. Os olhos do narrador, que se fecham alternadamente – *Às vezes mal apagava a vela* –, contribuem para que a penumbra, à música do Tempo, enclausure ainda mais seu corpo em um efeito, agora, *cinestésico*, encerrando não apenas o silêncio que banha o quarto, mas também uma oposição de tons, o *claro* e o *escuro*, que se revelam, também, graças à vela, cujos raios se difundem por essa câmara obscura. Philippe Willemart (2014), em recente estudo, constatou a elaboração de *metrificação* de *l'incipit* de *À la recherche*. Partindo de análises das camadas construtoras do texto, passando por manuscritos, transcrições e datilografia, ele levanta toda a *depuração rítmica* de *l'incipit*, demonstrando que

o je me couchais de bonne heure [eu dormia em boa hora] é transformado em um perfeito (*accompli*) sem mais referência ao tempo, o que força o escritor a esquecer as circunstâncias e substituí-las pelo advérbio milagroso *longtemps*, concordando assim com o ritmo das frases seguintes. Esta regularidade rítmica teve que passar por dois cadernos e três camadas do último para ser observada. O texto segue, portanto, o ritmo exato de duas e sete batidas. (p. 155)

Os elementos estilísticos que aqui levantamos parecem-nos autenticar nossa hipótese de que a maneira como *l'incipit* de *À la recherche* se constrói nos permite aproximá-lo de uma câmara obscura, pois afinal todo o ambiente é submerso em uma penumbra e em um profundo silêncio. Além disso, ele é recortado por um filete de luz. A construção tem claramente um propósito: fazer algo ressoar, fazer algo reverberar, o que nos remete a um elemento estético em Proust e que já foi citado, mas que gostaríamos de retomar, a *caixa de ressonância*. No fragmento já parcialmente analisado, temos:

assim, partir de uma memória improvisada, *uma espécie de caixa de ressonância*, na qual eu dispunha de lembranças de outros livros de Ruskin, eu tentei fornecer ao leitor [notas], nas quais as palavras de *La Bible d'Amiens* (*A Bíblia de Amiens*) poderão ter mais *reverberação*,

despertando [na tradução] ecos fraternais. (PROUST, 2007, p. 12, grifos nossos, tradução nossa)⁷⁶

O substantivo *retentissement* que aqui traduzimos por *reverberação* implica o verbo *retenir* (*reter, fazer ficar em um mesmo lugar*). Além disso, *retentissement* tem como uma de suas definições a ideia de “efeito indireto ou efeito de retorno” e como outra a ideia da “capacidade de chamar atenção, de suscitar o interesse” (tradução nossa)⁷⁷. Proust nos fala ainda que se trata de *ecos fraternais* que poderiam ser lidos como *úteis*. Nesse sentido, a *caixa de ressonância* tem como função *fixar* algo, e esse algo pode ser útil. Primeiramente, ampliar esse algo, expandi-lo, para, depois, trazê-lo ao campo dos sentidos que, por uma via *cinestésica*, poderia ser tanto a audição quanto a visão. Ao fundo, o que temos são elementos que caminham para uma *poética da descrição*. Uma descrição a partir de um instrumento que retenha, faça detalhes ficarem à vista. Um instrumento como uma *caixa de ressonância*, como uma *câmara obscura*. Um instrumento que permita ao narrador observar e observar-se *em mil pequeninos detalhes*. Vejamos esse fenômeno na cena em que o narrador observa a lúlia que será usada em uma infusão:

o dessecamento dos caules havia encurvado numa caprichosa trama em cujo entrelaçamento se abriam as flores pálidas, *como se um pintor as tivesse arranjado*, colocando-as de maneira mais decorativa. As folhas, tendo perdido ou modificado o aspecto próprio, apresentavam o ar das coisas mais disparatadas, de uma asa transparente de mosca, de um reverso branco de um selo, de uma pétala de rosa, mas que tivessem sido empilhadas, calçadas ou trancadas como na confecção de um ninho. *Mil pequeninos detalhes inúteis*. (PROUST, 1982, p. 36, grifos nossos)⁷⁸6161

⁷⁶ “Ainsi j’ai essayé de pourvoir le lecteur comme d’une mémoire improvisée où j’ai disposé des souvenirs des autres livres de Ruskin – sorte de caisse de résonance, où les paroles de La Bible d’Amiens pourront prendre plus retentissement en y éveillant des échos fraternels”.

⁷⁷ “Le fait d’attirer l’attention, de susciter l’intérêt” (*Le Petit Robert*, 1996, p. 1.964).

⁷⁸ “Le dessèchement des tiges les avait incurvées en un capricieux treillage dans les entrelacs duquel s’ouvraient les fleurs pâles, comme si un peintre les eût arrangées, les eût fait poser de la façon la plus ornementale. Les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l’air des choses les plus disparates, d’une aile transparente de mouche, de l’envers blanc d’une étiquette, d’un pétale de

Como se um pintor tivesse arranjado mil pequeninos detalhes inúteis... Como se um pintor estivesse em uma câmara obscura! Um pintor ou um narrador a fim de depurar mais ainda a sua descrição. Acompanhem-lo:

*eu reconhecia, nas bolinhas cinzentas, os botões verdes que não tinham vingado; mas, principalmente, o brilho róseo, lunar e suave com que se destacavam as flores na floresta frágil dos caules onde estavam suspensas como pequeninas rosas de ouro – sinal, como esse esplendor que ainda revela num muro o local de um afresco apagado (PROUST, 1982, p. 36, grifos nossos)*⁷⁹

*Meticulosamente, vejamos um precioso signo ou sinal que se instaura. Toda descrição amplifica o signo em desdobramentos e pormenores. Um simples bouquet de tília toma proporções de uma floresta imaginária repleta de cores e formas. A fim de sustentar mais a descrição, o narrador evoca o brilho róseo, lunar e suave que ele reconhecia. Imediatamente, o termo sinal [signe, signo] adentra a enunciação, iluminando um significante da narrativa de *À la recherche* e de nossa pesquisa, ou seja, um esplendor que ainda revela num muro o local de um afresco apagado. Um esplendor que projeta em um muro imagens. Uma metafórica e camuflada alusão à lanterna mágica como instrumento de projeção em detalhes. Temos assim, nos fragmentos supra, significantes que nos nortearão: um muro (um estofa), um raio que projeta (uma lanterna mágica) e um artista em sua câmara obscura (o próprio narrador).*

Nessa perspectiva, a significância desse quarto plúmbeo, cuja acústica se fecha a fim de que os sons da memória corporal reverberem, é como a de

rose, mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées comme dans la confection d'un nid. Mille petits détails inutiles" (PROUST, 1987a, vol. I, p. 50-51). Tradução de Mario Quintana.

⁷⁹ "je reconnaissais les boutons verts qui ne sont pas venus à terme; mais surtout l'éclat rose, lunaire et doux qui faisait se détacher les fleurs dans la forêt fragile des tiges où elles étaient suspendues comme de petites roses d'or – signe, comme la lueur qui révèle encore sur une muraille la place d'une fresque effacée" (PROUST, 1987a, vol. I, p. 51). Tradução de Mario Quintana.

laboratório de infíndas descrições e de sua quintessência que é o detalhe; elementos basilares da estética que se criará na voz do narrador. Trata-se de um laboratório onde se trabalha com um método de composição estética, cujos ecos serão marcas de uma narrativa futura. Nele, esse esteta – ora arquiteto, ora pintor, ora costureiro, ora arqueólogo de catedrais –, esse *artista em seu ateliê* perscruta os escombros de seu imaginário, pela via de uma lanterna mágica. *L'incipit* prepara os moldes do quarto do narrador na casa de Combray, como uma câmara obscura para que detalhes sejam representados, apreendidos e que sejam, ainda, a amálgama de uma futura escritura.

Tudo que até aqui comentamos, demarcamos e analisamos, mostra que a estética proustiana promove um encontro; um encontro entre artes. A descrição assume tal relevância que a estética proustiana lança mão de um perpétuo diálogo intersemiótico com outras artes, dentre elas, a pintura. Proust “não se interessa senão pelos quadros que se integram à sua estética, que são suscetíveis de transformar nossa visão da realidade” (BERTHO, 1996, p. 94, tradução nossa)⁸⁰. Esse diálogo fez com que tantas obras e tantos artistas que penetraram o olhar do esteta Proust ficassem escondidos, não mencionados, não trazidos ao simbólico da obra, mas que permeassem seu (da obra) imaginário, fazendo-nos também supor aquilo que é impossível de ser nomeado na plenitude. Quadros e outros saberes estéticos que se ausentam no simbólico da escritura, mas que deixam seus rastros, seus efeitos de significação. Assim, os encontros com outras artes que a estética proustiana promove não se restringem a um uso da arte – especificamente em nossa leitura, da pintura – em um sentido iconográfico, ou seja, documental. O processo escritural não se realiza visando ao “estabelecimento de datas origens e, às vezes, autenticidade” (PANOFISKY, 2012, p. 53). A presença de outras artes na construção estética de *À la recherche* converge na criação de um *idioma estético* peculiar tão somente a ela. No sentido iconográfico, a estética proustiana pode até fazer o

⁸⁰ “Proust ne s'intéresse [...] qu'aux seuls tableaux qui s'intègrent dans son esthétique, qui sont susceptibles de transformer notre vision de la réalité.”

percurso que “coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada [...] a investigar a gênese e a significação dessa evidência: [...] a influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas, [...] a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico” (p. 53).

Todo o processo de modalização de *l'incipit* que acompanhamos permitiu-nos ver que ele pode assumir um papel de câmara obscura, o que colocaria o narrador em uma sintonia, sobretudo, com a arte holandesa, mais veementemente, no que diz respeito ao detalhe, com o nome de Ver Meer e, em seu caso,

tudo, da organização espacial à representação dos objetos e ao uso do pigmento — em suma, grande parte daquilo que consideramos seu estilo característico —, foi em certa época atribuído à câmara obscura. Mas provar o uso da câmara neste sentido é, na verdade, distinguir entre o aparelho que vê e suas realizações a partir da natureza. *Em vez de ser equivalente a ver o mundo, a câmara obscura torna-se uma fonte de estilo.* (ALPERS, 1999, p. 92, grifos nossos)

Ver Meer privilegiou a minúcia e a meticulosidade que esse mecanismo proporcionaria. Ele o usou para construção e *projeção* de imagens em uma parede, em uma tela, em um *estofô*, sempre a fim de perscrutar e depurar detalhes. À medida que a estética proustiana, à procura de um idioma estético, aproxima-se de Ver Meer ao perquirir o *detalhe*, percebemos que a estética de Proust reinventa a estética mirada, propondo “a descoberta e a interpretação [de] valores simbólicos que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e *podem, até diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar*” (PANOFSKY, 2012, p. 53, grifo nosso). A composição estética vermeeriana deixaria seus traços na escritura proustiana, possibilitando que os detalhes operem um papel de índices, elementos que podem nos nortear tanto em relação a aspectos estéticos da escritura quanto em relação ao narrador e ao seu universo. Os elementos que se relacionam ao episódio da lanterna mágica (e seus desdobramentos) vão nos mostrar isso no decorrer desta tese. Nele há camadas e camadas de escritura(s) tanto no nível

estético quanto no nível do narrador em suas relações com o quarto em que está durante o episódio. Podemos, assim, “demonstrar facilmente que o maior romance da nossa época *À la recherche* é constituído segundo um paradigma indiciário” (GINZBURG, 2011, p. 178). Veremos por índices, por rastros e por pistas que levam o narrador a uma incursão em sua geografia interior dentro de sua câmara obscura, um apreço, um enorme apreço, por uma estética que surgirá, uma *estética do ínfimo, do minúsculo*.

Estamos, assim, diante de uma caixa de ressonância *ou* de uma câmara obscura que ao fim aponta para um mesmo mote: uma *poética de descrição*. Uma *poética da descrição* que visamos a circundar no episódio da lanterna mágica no qual a “*repetição perfeita de um detalhe aparentemente insignificante restitui todo o acontecimento passado, do qual fazia parte esse detalhe*, com uma perfeição, uma presença ainda maior do que o momento mesmo em que ocorreu” (BUTOR, 1964, p. 111, grifo nosso, tradução nossa)⁸¹. E esse *detalhe* quando apreendido pela lanterna mágica é tão crível quanto a própria experiência vivida. Observemos:

essas ruas de Combray existem num local tão recôndito da minha memória, *pintado a cores* tão diferentes das que agora revestem para mim o mundo, que *na verdade me parecem todas*, bem como a igreja que as dominava na praça, *ainda mais irrealis que as projeções da lanterna mágica*. (PROUST, 1982, p. 34, grifos nossos)⁸²

Insiste, aqui, o significante *pintado* que nos remete ao artista. Aponta-se, aqui, a equivalência entre o que o narrador vê e o que ele viu, uma equivalência *irreal*. Mas *irreal* pelo fato de existirem *num local tão recôndito da [sua] memória*. No entanto, sabemos que nada terá mais valor ao narrador proustiano que o *recôndito*

⁸¹ “la répétition parfaite d’un détail en apparence insignifiant, restitue tout l’événement passé dont faisait partie ce détail, avec une perfection, une présence plus grande encore qu’au moment même où il avait eu lieu”.

⁸² “ces rues de Combray existent dans une partie de ma mémoire si reculée, peinte de couleurs si différentes de celles qui maintenant revêtent pour moi le monde, qu’en vérité elles me paraissent toutes, et l’église qui les dominait sur la Place, plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 48). Tradução de Mario Quintana.

da memória. O que vemos, portanto, é a incomensurável *força de significação* que a lanterna mágica adquire. Assim, na estética de Proust,

a visão realista só se completa graças ao registro das alterações trazidas ao *pormenor pelo tempo*, que pode ir de algumas horas até um século e ao introduzir a duração introduz a história no cerne da representação da realidade. As coisas, os seres, as relações existem na medida em que duram; *por isso, muito de sua especificação realista consiste em mostrar o efeito do tempo sobre os detalhes*. (CANDIDO, 2004, 137, grifos nossos)

Não apenas para *mostrar o efeito do tempo sobre os detalhes*, mas também *o efeito dos detalhes sobre o tempo*, o narrador *a priori* fecha-se em uma câmara obscura, estabelecendo aí uma viva relação com um artista em ateliê, mas a seu modo. Assim, o que o quarto de Combray se torna é um ateliê de um narrador-artista. Passe por onde passar, pelo quarto pelo qual passar, é ao quarto de Combray que o narrador retorna *ou* o quarto lhe retorna. Isso por ser um quarto que se desdobra em outros frequentados pelas lembranças do narrador: “achava-me no meu quarto em casa da Sra. de Saint-Loup, no campo; meu Deus! [...] quartos de inverno [...] quartos de verão” (PROUST, 1982, p. 9)⁸³. Deslocamentos espaciais “torvelinhantes e confusos [que] nunca duravam mais que alguns segundos” (PROUST, 1982, p. 9)⁸⁴. Quartos à deriva! Lembranças que, como citamos, podem ser aproximadas do inconsciente. O quarto de Combray, *autrefois* [outra vez], conforme o fragmento do *Caderno 3*, fólhos [4 rº] a [5 rº], deslocou-se para quartos em *Ostende* e *Anvers*. Quartos à deriva! Quartos à margem de terras flamengas, baixas, litorâneas, terras de onde se vê o mar, o sem-fim de lembranças. Todos aconchegantes, mergulhados na penumbra do ensimesmamento. Quartos-câmaras-obscuras em que a lembrança é a matéria para uma estética *do pormenor, do insignificante, do microscópico*. Ateliês

⁸³ “j’étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup, à la campagne; mon Dieu! [...] chambres d’hiver [...] chambres d’été” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 6-7). Tradução de Mario Quintana.

⁸⁴ “lournoyantes et confuses ne duraient jamais que quelques secondes” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 7). Tradução de Mario Quintana.

de um artista minúsculo. De quartos no quarto onde um *je* [*eu*] se enclausura. Tentativas... Reformulações... Um quarto aqui, outro ali, pinceladas dispersas em um ateliê de um artista... Uma câmara obscura. Seja em Tansonville, na casa da Sra. de Saint-Loup, sejam quartos de verão ou de inverno, à *Combray*, à *Ostende*, à *Anvers*, nele se busca cada vez mais uma modulação estética, um idioma estético. Um idioma estético que pode *fazer margem*, *fazer litoral* com águas advindas das terras de Ver Meer...

A large, light gray, stylized number '3' is positioned in the background, centered vertically and horizontally. It has a thick, rounded, calligraphic appearance.

Índices de um idioma estético

Yes, they are the two sisters. She who is churning with stout arms (their butter is famous) looks dark and unhappy; the other is happy because she had her way. Her name is R... Rina. I know the verb “to be” in their language.

Are you Rina?
I knew she was⁸⁵.

James Joyce

Le présent devient le signe du signe, la trace de la trace. Il n'est plus ce à quoi en dernière instance renvoie tout renvoi. Il devient une fonction dans une structure de renvoi généralisé. Il est trace et trace de l'effacement de la trace⁸⁶.

Jacques Derrida

Eu falarei, então, de umas letras (*lettres, cartas*)⁸⁷. Umas letras que se fazem verbo. “Eu vos es-kkrevo” (PROUST, 1956, p. 90, tradução nossa)⁸⁸. Umas letras que sopram *ou* que são sopradas e que em *lettres (cartas)* podem nos dar pistas de uma *poética do detalhe* na estética proustiana.

⁸⁵ “Sim, elas são as duas irmãs. Ela que está batendo com os braços fortes (sua manteiga é famosa) parece sombria e infeliz: a outra é feliz porque ela seguiu seu caminho. O nome dela é S... Serafina. Eu sei o verbo ‘ser’ em sua língua.

Cê é Serafina?

Eu sabia que era.”

⁸⁶ “O presente se torna o signo do signo, o rastro do rastro. Ele não é mais aquilo a que, em última instância, se envia todo enviado. Ele se torna uma função em uma estrutura de reenvio generalizado. Ele é rastro e rastro do apagamento do rastro.” (tradução nossa).

⁸⁷ O termo *lettre* em francês tem a dupla significação de letra e carta. Infelizmente, em português, isso se perde quando buscamos jogar com essa polissemia tão cara aos Jacques, seja o Lacan seja o Derrida, que serão muito abordados nessa pesquisa. Assim, ao usarmos o termo *letra*, que fique implícita essa polissemia.

⁸⁸ “Je vous ‘es-kkris’”.

Essas cartas caíram em minhas mãos, então as li. E, como se sabe, uma carta é, “por definição, algo que se compartilha. Ela tem vários aspectos: ela é um objeto (que se troca), ela é um ato (que coloca em cena *eu, ele e outros*), ela é um texto (que se pode publicar)” (LEJEUNE, 1998, p. 76)⁸⁹. Então, eu falarei de umas letras. *A priori*, vi letras, depois sons, fonemas que, cunhados em *letras* anteriores à própria escritura, inundam-na com possíveis significações. Nesse sentido, pensa-se “*a escritura* como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua ‘imagem’ ou seu ‘símbolo’ e *mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura*” (DERRIDA, 1999, p. 56, grifos nossos). Eu falarei, então, de umas letras. Se até aqui, vimos os aspectos de modalização das escrituras se engendrando e estabelecendo uma similitude com uma *câmara obscura* e se colocando, assim, em um possível diálogo com a estética de Ver Meer, pretendo, neste capítulo, a partir de algumas *letras*, intensificar essa zona de aproximação (*margens, litoral*) entre a estética de Ver Meer e Proust, ou, mais propriamente dito, como em um tom jocoso em cartas enviadas a um amigo, Proust, despretensiosamente, aproxima-se ainda mais de Ver Meer. Temos, assim, umas letras que se fazem verbo. Letras que fazem sons, ecos que produzem reverberações... rastros, pois

antes de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do rastro instituído. (DERRIDA, 1999, p. 56)

Ouçamos, ou melhor, *vejamos* rastros. *Hasdieu, musiquech, écrire, répétition, hexpliqueraihhh, grippch, asthmch, hescrit, fasché, ensvoyer, raspeler, fumserai, embracher, bonjours, conseillez, genstil*⁹⁰... Esses e tantos outros termos foram

⁸⁹ “On sait que une lettre par définition, c’est un partage. Elle a plusieurs aspects: c’est un objet (qui s’échange), un acte (qui met en scène moi, lui, et d’autres), un texte (qu’on peut publier)”.

⁹⁰ Respectivamente, traduzimos: adeus, música, escrever, repetição, explicarei, gripe, asma, escrito, chateado, enviar, lembrar, fumarei, abraçar, bom dia, aconselheis, gentil.

inventados por Marcel*ch*, nome que se vê em um desenho, em um pequeno folheto, sob o título de “Le maître et le poney” (“O mestre e o pônei”), que Proust envia a Reynaldo Hahn. Trata-se de um pastiche a partir de um desenho de alguns vitrais da Catedral de Lyon, feito por Émile Mâle, em *L’art religieux du XIII^e siècle en France* (*A arte religiosa do século XIII na França*). No pastiche e na carta enviados a Reynaldo Hahn em 1894 (ou 1895), Proust, doente e examinado pelo seu pai, se coloca como um pequeno pônei que não “será sem dúvida obrigado a ser enviado ao veterinário” (PROUST, 1956, p. 31)⁹¹. Chamando-o Binibuls, Mintchiduls ou Gudinuls, Proust “escreve a Reynaldo *balbucios* incoerentes. Sobre carros, bicicletas, cavalos; criaturas à la Caran d’Ache são também bem-vindas assim como cenas bíblicas transformadas para o uso da amizade íntima” (SOLLERS, 1999, p. 46, tradução nossa)⁹².

Reynaldo Hahn (1874-1947) foi um íntimo amigo de Marcel Proust. Nascido em Caracas, naturalizou-se francês e estudou no Conservatório de Paris, consagrando-se como expoente da música de Belle Époque. Hahn ocupou

um lugar central na vida de Marcel; nos anos de 1894-1895, podemos encontrá-los tanto no teatro, no concerto, no Louvre, em muitas noites parisienses, no verão na casa de Sarah, entrincheirada em sua fortaleza em Belle-Île, na casa de Madeleine Lemaire em Dieppe [...]; em setembro-outubro de 1895, eles passam longas semanas, a sós, na Bretanha interiorana, em Beg-Meil, também não ficamos surpresos de ler em uma carta de Marcel a Reynaldo, esta importante confissão: “Eu ficarei muito feliz, ah! Meu queridinho, bastante contente quando eu puder abraçar você. Você, realmente, a pessoa que, com a Mamãe, eu mais amo no mundo” (NECTOUX, 2010, p. 125)⁹³.

⁹¹ “sans doute pas obligé de l’envoyer au vétérinaire”.

⁹² “écrit à Reynaldo des *bafouilles*. Des autos, des bicyclettes, des chevaux, des créatures à la Caran d’Ache sont aussi bienvenus que des scènes bibliques détournées à usage intime”.

⁹³ “une place centrale dans la vie de Marcel; en ces années 1894 – 1895 on peut les rencontrer tous deux au theater, au concert, au Louvre, dans de nombreuses soirées parisiennes, l’été chez Sarah, retranchée dans son fort de Belle-Île, chez Madeleine Lemaire à Dieppe [...]; en septembre-octobre 1895, ils passent de longues semaines, en tête à tête, dans la Bretagne profonde, à Beg-Meil, aussi n’est-on pas étonné de lire dans une lettre de Marcel à Reynaldo, cet aveu d’importance: ‘Je serai

As cartas trocadas entre Proust e Hahn tornam-se um palco privilegiado de uma liberdade artística envolta em risos e brincadeiras, desveladas de qualquer seriedade que visasse a sistematizar um pensamento estético, mas dando margem a possíveis leituras, sobretudo pela datação das cartas que se inicia em 1904, ou seja, Proust já tinha feito suas duas viagens aos Países Baixos. Os assuntos variam, passando, por exemplo, por questões mundanas, como as noites de apresentações musicais de Hahn, como se vê em uma carta não datada⁹⁴:

BONJOURS, BUNIBULS

Bonjour, mon *vieilch* ami Reynaldo [...]. Je suis sûr que tu as bien *chansté*, mais j'avais trop *fièverch* [...] j'ai encore vingt petit dessins à faire cette nuit pour mon *genstil*, que Nicolas brûlet et brûlet si bien que tu ne sais pas que je suis devenu peintre. Je serai connu plus tard appelé Reynaldone ou de l'Asmatico, ou l'Ippico, ou du Dormisoso. Et toutes mes œuvres seront reconnus, parce qu'il y a dessus: à R. H.

BONSDIAS, BUNIBULS

Bom dia, meu *velhoch* amigo Reynaldo [...]. Tenho certeza de que você *chantou* bem, mas eu tinha muita *febrech* [...] Essa noite, eu ainda tenho vinte pequenos desenhos para fazer para meu *genstil*, que Nicolas queimou e queimou tão bem que você não sabe que eu me tornei pintor. Eu serei conhecido mais tarde chamado de Reynaldone ou de o Asmático, ou o Ippico, ou de Dormisoso. E todas as minhas obras serão reconhecidas, porque haverá embaixo: a R. H. (PROUST, 1956, p. 134-135, grifos nossos, tradução nossa)

Nessas cartas, Proust se lança em um processo de criação de palavras para comunicar-se com Hahn, como se vê em outra carta, de julho de 1906:

bien content aussi, ah! mon cher petit, bien content quand je pourrai vous embrasser, vous vraiment la personne qu'avec Maman j'aime le mieux au monde”.

⁹⁴ Ao tratarmos das cartas de Proust a Hahn, como interessa-nos, sobretudo, a *visualização* do texto em francês, optamos por colocar o original e a tradução no corpo da tese e não em nota de rodapé, como fizemos com os demais.

O Reynaldo eu te direi *lansgage*⁹⁵!
Mas minha criança sofre que minha
sabedoria
se inspire aqui em provérbios antigos
sem medo de os fazer seus.
Assim Racine os usa com a Grécia
e Moréas... Perdão! Oh lira encantadora
Tu que seduziste Gustavo e sua solidão
Perdoe-me, divino músico
Oh, Sucessor do Anjo Poliziano.
(PROUST, 1956, p. 86, grifo nosso,
tradução nossa).

Quanto à “lansage”, idioma bizarro do qual Proust faz uso frequentemente a partir da carta XLIV, a senhora condessa de Forceville, sobrinha de Reynaldo Hahn, nos ensina que seu tio tinha o costume de escrever assim aos seus próximos. Proust, imitando-o, atenta-se ao que este estilo tem de pueril. Ele toma cuidado de recomendar ao seu amigo de “não mostrar todas as bininulserias que, eu asseguro, não poderiam senão nos tornar ridículos mesmo diante dos mais benevolentes”. Porém, exercitando-as, Proust não cessa de implantar um fundo de fantasia, amor e engenhosidade (KOLB, 1956, p. 20, tradução nossa)⁹⁷.

⁹⁷ «Quant au ‘lansage’, idiome bizarre dont Proust se sert fréquemment à partir de la lettre XLIV, madame la comtesse de Forceville, nièce de Reynaldo Hahn, nous apprend que son oncle avait coutume d’écrire ainsi à ses proches. Proust, en l’imitant, se rend compte de ce que ce style a de pueril. Il prend soin de recommander à son ami de ‘ne pas montrer toutes bininulseries qui je

O esclarecimento da sobrinha de Hahn a Kolb é contraditório àquele de Beretta Anguissola na entrada Hahn (Reynaldo), no *Dictionnaire Marcel Proust*. O catedrático nos diz: “Para entreter Reynaldo, Proust inventa uma linguagem e uma ortografia regressivas nas quais o balbucio infantil se alia à deformação medieval das palavras e da sintaxe” (BOUILLAGUET; ROGERS, 2004, p. 460, tradução nossa)⁹⁸. Essa contradição coloca obviamente em xeque o saber de quem partiu o jogo escritural, mas valida a não origem do *rastro* que esse jogo estabelece. Não nos interessa *quem* o criou, mas como esse *índice* pode nos conduzir aos efeitos de um *rastro* na estética de Marcel, ou, ao tom de um pastiche, à estética de Marcel*ch*. O que se deve levar em conta é que, “na astúcia da palavra inventada, grava-se e funde-se a maior memória possível” (DERRIDA, 1992, p. 23).

Assim, *langage* não deixa de trazer deslizamentos de significação que apontam para *langue* [língua], *langage* [linguagem] e ainda leio *usage* [uso]. Uma *linguagem em uso*. Uma linguagem expressa em uma língua cujo uso visa à transmissão de algo extraordinário. Um idioma no qual se criam termos carregados de sons como *Kasthedralch* [catedral], *façadch* [fachada], *wwwoust* [oeste] como se veem em outro desenho que Proust enviara ao amigo pianista, por volta de 1900. Nele, há um esboço da Catedral de Amiens que seria ali nomeada como *Abzieus Kasthedralch*. Notemos que o adjunto adnominal de lugar, *de Abzieus* [Amiens], antecede o substantivo catedral [*Kasthedralch*], construção linguística peculiar às línguas germânicas ou anglo-saxônicas. Além disso, a grafia *-ch*, cujo fonema representativo é [x], é particular ao idioma neerlandês (*dutch*) falado na Holanda e na parte flamenca da Bélgica, ou seja, nos Países Baixos. Vejamos o poema que Proust constrói na ocasião de sua passagem por Dordrecht:

l'assure ne pourraient que nous donner ridicule même auprès des plus bienveillants'. En s'y exerçant, Proust ne manque pourtant pas d'y déployer un fonds de fantasia, d'humour et d'ingéniosité”.

⁹⁸ “Pour amuser Reynaldo, Proust invente un langage et une orthographe régressifs où le bégaiement enfantin se lie à la déformation moyenâgeuse des mots et de la syntaxe”.

Ton ciel est toujours un peu bleu
Le matin souvent un peut pleut

Mais le soleil et les cloches
Ont bien vite resséché
Pour la grand'messe et les brioches
Ton luisant clocher si beau.
Dordrecht endroit si beau
Tombeau

De mes illusions *chéries*
Quand j'essaye à dessiner
Tes canaux, tes toits, ton clocher
Je me sens comme aimer
dans pétrin
Ton ciel bleu souvent pleut
Mais dessous toujours un peu
reste bleu.

Teu céu é sempre um pouco azul
A manhã frequentemente um pouco
chuvosa

Mas o sol e os sinos
Bem rápido ressecaram
Para a grande missa e os brioches
Teu brilhante campanário tão belo.
Dordrecht lugar tão belo
Túmulo

De minhas ilusões queridas
Quando eu tento desenhar
Teus canais, teus tetos, teu
campanário
Eu me sinto como amar
envolvido em
Teu céu frequentemente chuvoso
Mas abaixo sempre um pouco
permanece azul.

(PROUST, 1956, p. 70, tradução
nossa)

Dordrecht, cidade holandesa cortada pelo rio Merwede, encanta Marcel*ch*. Seu céu plúmbeo, os *sinos*, o *campanário*, os *canais* e os *tetos* que, na realidade, são semelhantes aos tetos da arquitetura da cidade de Delft, mas esta cortada pelos belos canais do rio Schie. No poema, Marcel*ch* parece regozijar-se em fazer saltar aos olhos *ou* em fazer ressoar o som das letras *-ch* (*cloches*, *resséché*, *brioches*, *clocher*, *Dordrecht*, *chéries*). Letras comuns tanto à língua francesa quanto à neerlandesa, mas que nesta são representadas pelo fonema [x], enquanto naquela pelo fonema [ʃ]. No entanto, nas cartas a Hahn, Marcel*ch* parece querer jogar com [x] e isso acaba por deslizar sobre um caro significante. Analisemo-lo: [x] é um fonema velar fricativo e sua articulação varia “de velar posterior a palatal posterior. Essa última variante é característica dos falantes das regiões do sul dos Países

Baixos e da região de língua neerlandesa da Bélgica” (BOOIJ, 1995, p. 8)⁹⁹. Assim, [x] é um fonema que é falado (mesmo em suas variantes alofônicas) na cidade de Delft, que se situa ao sul da Holanda, cidade de Ver Meer. Nesse sentido, Marcel, aquele que inventa, que pasticha, aquele que ficciona também em suas cartas, traz para seu nome algo de Ver Meer, algo da letra e passa a jogar/brincar com a escritura como Marcel*ch*.

Obviamente, não podemos negligenciar que o francês medieval sofreu influências dos chamados “Homens do Norte”. O período

que se estende de mais ou menos 842 a 1150 é um dos mais conturbados da história da França. Além das guerras entre príncipes, os “Homens do Norte” (Noruegueses, Suecos e Dinamarqueses) constituem, então, para todos os habitantes da França setentrional uma ameaça permanente. Desde 809, a travessia do Canal da Mancha deixou de ser segura. De 812 a 850, os “Homens do Norte” se contentam em organizar expedições de saques. Por volta de 850, eles estabeleceram campos nas fozes do Sena, do Loire e mesmo do Rhône (BRUNEAU, 1958, p. 33, tradução nossa)¹⁰⁰.

Mesmo diante desse quadro de influências exteriores e da presença de traços de um francês medieval na escritura das cartas de Marcel*ch*, o que nos parece mais provável é um gosto, uma admiração pelos *canais* e *tetos*, pelo *campanário* de terras onde *o céu é frequentemente chuvoso, mas [que] abaixo sempre um pouco permanece azul*. E um grande índice que sustenta nossa leitura é que a carta *ou* a letra não busca apenas fixar *-ch*, mas também a imagem, pois ao longo das cartas a Hahn, Marcel*ch* também desenha os aspectos dessa terra aquosa que tanto o encanta.

⁹⁹ “The articulation of the velar fricatives varies from postvelar to postpalatal. The latter variant is characteristic for speakers from the southern parts of the Netherlands and the Dutch speaking area of Belgium.”

¹⁰⁰ “qui s’étend de 842 environ à 1150 environ est une de plus troublées de l’histoire de la France. Outre les guerres entre le princes, les ‘Hommes du Nord’ (Norvégiens, Suédois, Danois) constituent alors pour tous les habitants de la France septentrionale une menace permanente. Dès 809, la traversée de la Manche a cessé d’être sûre. De 812 à 850, les ‘Hommes du Nord’ se contentent d’organiser des expéditions de pillage. A partir de 850 environ, ils ont établi des camps aux bouches de la Senne, de la Loire et même du Rhône”.

Assim, em meio ora à inserção de fonemas no idioma francês ora produzindo palavras aparentemente sem nexos, Marcel^{ch} faz desenhos incompreensíveis aos olhos lógicos, acompanhados de legendas compreendidas apenas pelo seu remetente. São *letterches*¹⁰¹ [cartas] sempre assinadas com um índice, uma pista, um ruído enigmático oriundo da escritura, produzido pelo som [x], típico da língua de Ver Meer. Sons reconhecidos primeiramente na escritura, enviados em cartas ao amigo Reynaldo Hahn e que claramente eram, pelos olhos, lidos. Olhos que ouviam e ouvidos que olhavam uma grafia bizarra ao código francês corrente à sua época. Marcel^{ch} faz um jogo com a escritura das cartas, com *l'usage de la langue* [o uso da língua]. A *lansgache* parece apontar para um jogo que envolve brutalmente a inserção de letras e, por conseguinte, de fonemas soproso, glotais e fricativos, típicos dos códigos germânicos, na língua francesa, delicada, aveludada e que permite contínuos e intermináveis associações e deslocamentos de significantes sobre significados devido à sua estrutura fonêmica. Essa inserção de letras que *friccionam*, movimento que encerra o contato, a margem de algo com algo, estabelece um erotismo, a saber, um erotismo legítimo ao ato de criação que faz com que letras margeiem letras, línguas margeiem línguas e, mais pontualmente, estéticas margeiem estéticas. Esse exercício, ou melhor, esse jogo da escritura nas cartas de Marcel^{ch} pode apontar para um *efeito de margem* que o trabalho estético de Proust teria com a estética de Ver Meer, mais precisamente relacionando-se à questão do detalhe e do enclausuramento do artista em sua câmara obscura, como vimos sobre *l'incipit* de *À la recherche*, no capítulo 1. Cumpre dizer, de forma mais que sublinhada, que esse jogo, jogo *insabido* da escritura em si, não nos conduz a pegadas de Marcel Proust, uma vez que pegadas têm donos. Essas letras que ganham sons quando as lemos, conduzem-nos a *rastros*. Trata-se de uma experiência para além do *ôntico*, contrária em si mesma à tradição metafísica

¹⁰¹ Ver carta CII (PROUST, 1956).

ocidental. O *rastro* em questão impera como produtor de um saber, no caso, estético. Conforme elucida Derrida,

o rastro, onde se imprime a relação ao outro, articula sua possibilidade sobre todo o campo do ente, que a metafísica determinou como entre-presente a partir do movimento escondido do rastro. É preciso pensar o rastro antes do ente. Mas o movimento do rastro é necessariamente ocultado, produz como ocultação de si. (DERRIDA, 1999, p. 57)

O *rastro* é motor da *escritura* (ou *arquiescritura*). Nas palavras do filósofo da desconstrução, há

a tendência a designar por “*escritura*” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, *tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escultural etc.* (p. 10-11, grifos nossos)

Grifo dentre meus grifos na citação de Derrida, ou ainda, quero que seja visto que a *inscrição* que é *escritura* pode escapar à *ordem da voz*. Nesse sentido, eu falo, então, de umas letras. Eu falo, vejam, *-ch*. Eu mostro a você, leitor, Marcel*ch*! Não se fala nem nunca se falou de uma estética de Marcel*ch* Proust, mas de uma estética de Marcel Proust. Nome esse vazio, pois o que desliza é o eco metonímico e não metafórico, ou seja, o que se escuta e o que se vê é *À la recherche*. Marcel*ch*! Trata-se sim e assim de uma inscrição não literal, mas litoral, margeante ao idioma de Ver Meer! Esse *índice*, *-ch*, circulou as cartas de Marcel*ch* a Reynaldo Haan, mas ali mesmo apagou-se. A estética de Ver Meer não foi a pegada seguida por Proust, mas foi um dos possíveis *rastros* sobre os quais *À la recherche* ou, mais precisamente, sua poética do detalhe se edificou; *-ch* se apaga à medida que *À la recherche* se constrói. Mas esse apagamento não significa desaparecimento, mas sim

deslizamentos, operações sobre restos. O *rastro* ecoa na memória. Rastros são sem dono, mas revelam uma rede, revelam relações, produzem efeitos. O rastro “é fruto do acaso, da negligência, da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade” (GAGNEBIN, 2006a, p. 113).

Parece-nos importante aqui ressaltar que a estética de Marcel Proust é também uma estética da memória em um sentido extremamente amplo, ou, em suas palavras, “minha obra é dominada pela distinção entre a memória involuntária e a memória voluntária” (1971a, p. 558, tradução nossa)¹⁰². Há, na memória involuntária, “certas impressões profundas, quase inconscientes” (p. 558, tradução nossa) ao ponto de o “livro [ser] talvez como um ensaio de uma série de ‘Romances do Inconsciente’” (p. 558, tradução nossa)¹⁰³. Sobre a relevância que a memória involuntária assume em sua estética, continua Proust dizendo que “não é senão às lembranças involuntárias que o artista deveria demandar a matéria primeira de sua obra” (PROUST, 1971a, p. 558, tradução nossa)¹⁰⁴. A memória voluntária, ao contrário, assume outro papel não delegado ao segundo plano, todavia de acesso mais fácil, visto que ela ocupa uma esfera da consciência. “A memória voluntária [...] é, sobretudo, uma memória da inteligência e dos olhos” (p. 558, tradução nossa)¹⁰⁵. Há críticas que colocam o trabalho proustiano acerca da memória somente como um mero reflexo dos conhecimentos científicos que ele obtivera em decorrência do ambiente em que estava envolto, por exemplo, ao dizer que “com uma confiança tocante na cultura filosófica de seus contemporâneos [...] *Proust transpõe os termos e enche o romance, refletindo-os fielmente, mesmo consolidando, o*

¹⁰² “mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire”.

¹⁰³ “livre serait peut-être comme un essai d’une suite de ‘Romans de l’Inconscient’”.

¹⁰⁴ “ce n’est guère qu’aux souvenirs involontaires que l’artiste devrait demander la matière première de son œuvre”.

¹⁰⁵ “la mémoire volontaire, qui est surtout une mémoire de l’intelligence et des yeux”.

que é necessário nomear bem, os sofismas” (HENRY, 1983b, p. 98, grifo nosso)¹⁰⁶. Essa gramaticalização da estética proustiana parece-me esterilizar não apenas a criação artística em questão, uma vez que ela se torna apenas uma transposição de conceitos e ilustrações, mas pode também esterilizar o conceito de memória. De fato, sobre essa questão,

não é de se espantar que Proust toma emprestado seu quadro de análise filosófica de Schopenhauer mais que de outros filósofos românticos: Schopenhauer, por sua noção de “Vontade” (*Wille*, em alemão), coloca no fundamento da experiência o sentir, o corporal, a sensação íntima e o desejo, que ele opõe à “representação”, ou seja, à atividade racional da inteligência que organiza o mundo em relação sujeito/objeto. (LERICHE, 2004, p. 79, tradução nossa)¹⁰⁷

Primeiramente, cumpre dizer que Proust não se opõe ao uso da inteligência. Essa questão é um ponto motriz dentro da estética proustiana, uma vez que todo o trabalho que a escritura desenvolve em busca de uma descrição perfeita, que faz do detalhe sua aporia, é um desbastamento da essência mais intrínseca (permito-me o pleonismo!) do significante *estética* *αισθητική* ou *aisthesis*: *o sentir, a percepção, a sensação*. A implicância de Proust em relação à inteligência é quando ela é colocada como instrumento para se ler as sensações, quando ela comparece como um simulacro da experiência. Claramente, isso é visto em *Contre Sainte-Beuve*:

Cada dia dou menos valor à inteligência. Cada dia acredito mais e mais que é somente independentemente dela que o escritor pode reabilitar alguma coisa de nossas impressões do passado, atingindo, assim, algo dele mesmo e a única matéria da arte. Aquilo que a

¹⁰⁶ “Avec une confiance touchante dans la culture philosophique de ses contemporains [...] Proust en transpose les termes et charge le roman d’en refléter fidèlement, voire d’en consolider, ce qu’il faut bien appeler les sophismes”.

¹⁰⁷ “Il n’y a pas lieu de s’étonner que Proust emprunte son cadre d’analyse philosophique à Schopenhauer plutôt qu’à d’autres philosophes romantiques: Schopenhauer, par sa notion de ‘Volonté’ (*Wille*, en allemande), place au fondement de l’expérience le senti, le corporel, la sensation intime et le désir, qu’il oppose à la ‘représentation’, c’est à dire à l’activité rationnelle, à l’intelligence que organise le monde en rapport sujet/objets”.

inteligência nos dá sob o nome de passado não é ele. (PROUST, 1988, p. 39)¹⁰⁸

Proust não “opõe à inteligência os ‘signos da arte’ (as formas estéticas), mas as ‘impressões’ sensíveis, físicas, daquele que está entre o sono e o despertar” (LERICHE, 2004, p. 77, tradução nossa)¹⁰⁹. Dessa maneira, a inteligência parece se configurar como uma via de simbolização do material que pertence ao passado que ganha forma. Um segundo ponto que desestabiliza a leitura crítica que faz da estética proustiana uma *bricolage* de teorias estéticas do romantismo alemão é que Proust avança, questiona, vai além ao inserir um corte na letargia da contemplação. Françoise Leriche, a partir de um dossiê genético dos episódios musicais de *À la recherche*, mostra que há, na escritura proustiana, um *ato de ir além* em relação às influências das estéticas do romantismo alemão. Segundo a estudiosa,

a análise do dossiê genético dos episódios musicais de *À la recherche* permite, então, invalidar a maior parte das interpretações do discurso musical propostas pela crítica, pois outros elementos genéticos vêm confirmar, em 1911-1912, a reavaliação por Proust do wagno-schopenhaurianismo e sua leitura em uma perspectiva histórica (LERICHE, 2004, p. 85, tradução nossa)¹¹⁰.

Nessa perspectiva crítica, vê-se que “Proust denuncia a simplificação ‘schopenhauriana’ [...] que faz da música uma expressão direta, imediata, do *per se*, estranho a toda faculdade representativa” (LERICHE, 2004, p. 88, tradução

¹⁰⁸ “Chaque jour j’attache moins de prix à l’intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n’est qu’en dehors d’elle que l’écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c’est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l’art. Ce que l’intelligence nous rend sous le nom de passé n’est pas lui.” (PROUST, 1971a, p. 211). Tradução de Haroldo Ramazini.

¹⁰⁹ “Proust n’oppose pas à l’intelligence les ‘signes de l’art’ (les formes esthétiques), mais les ‘impressions’ sensibles, physiques, du dormeur à pleine éveil.”

¹¹⁰ “L’analyse du dossier génétique des épisodes musicaux de la *Recherche* permet donc d’infirmar la plupart des interprétations du discours musical proposées par la critique, car d’autres éléments génétiques viennent conformer, en 1911-1912, la réévaluation par Proust du wagnero-schopenhaurisme et sa mise en perspective historique”.

nossa)¹¹¹. Creio que esse movimento da escritura, de questionar um saber filosófico, movimento em *ato de ir além* de um saber cristalizado, revela um movimento ainda mais profundo. Trata-se de movimento que instaura o apagamento do *rastro*, ou seja, da pista visível e nomeada. “Rigorosamente falando, rastros não são criados como são outros signos culturais e linguísticos , mas sim deixados e esquecidos” (GAGNEBIN, 2006a, p. 113). O movimento *na* e *da* escritura para apagar o *índice* não coloca o *traço* ou *rastro* em insuspeição. Movimento involuntário, inconsciente, em que

a linguagem dos signos se põe a falar por si mesma, reduzida aos recursos da infelicidade e da mentira; ela não mais se apoia em um *logos* subsistente: *só a estrutura formal da obra de arte será capaz de decifrar o material fragmentário que ela utiliza, sem referência exterior, sem código alegórico ou analógico*. (DELEUZE, 2003, p. 106, grifos nossos)

Esse movimento em *ato de ir além* confere um estatuto valorativo no processo da constituição da obra de arte e desvincula qualquer ideia que reduza ou gramaticalize a escritura (e, claramente, a estética) proustiana como algo que tem seu golpe de mestre em

ter tido sucesso em basear uma situação romanesca coerente de um sistema estético, de ter escrupulosamente metamorfoseado em estruturas cênicas cada artigo demonstrativo, criando uma fórmula moderna em que a teoria, em seu caso o criticismo romântico, constitui o solo do imaginário. (HENRY, 1983a, p. 258, tradução nossa)¹¹²

¹¹¹ “Proust dénonce la simplification ‘schopenhaueriste’ [...] qui fait de la musique l’expression directe, immédiate, de l’en-soi, étrangère à toute faculté représentative”.

¹¹² “d’avoir réussi à tirer une situation romanesque cohérente d’un système esthétique, d’en avoir scrupuleusement métamorphosé en structures scéniques chaque article démonstratif, créant une formule moderne où la théorie, dans son cas le criticisme romantique, constitue le sol de l’imaginaire”.

Se seguirmos essa leitura, a “fórmula moderna” de Proust é uma aplicabilidade teórica, e não uma escritura-máquina que se cria, se reinventa em um *escrever sem fim* que lhe é inerente no seu próprio movimento em *ato de ir além*. A esse argumento sobre a “fórmula moderna” de Proust, creio que a leitura moderna (e modernista) do editor de *Ulisses*, de James Joyce (1882-1941), o crítico Ezra Pound (1885-1972), nos fornece uma lição sobre a própria transformação da linguagem dada, da linguagem da tradição. Observemos:

A saturação da linguagem se faz principalmente de três maneiras: nós recebemos a linguagem tal como a nossa raça a deixou; as palavras têm significados que “estão na pele da raça”; os alemães dizem, “wie in den Schnabel gewaschen”: como que nascidas de seu bico. *E o bom escritor escolhe as palavras pelo seu “significado”. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge como raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante ou memoravelmente.* (POUND, 2006, p. 40, grifos nossos).

Pound nos fornece um *bê-ah-bá* do bom exercício crítico: ver o mérito da boa escritura não em uma jogada de xadrez predeterminada, mas na manipulação da linguagem de forma que o movimento em *ato de ir além* esteja sempre atuando e impelindo apagamentos de *rastros* e de transposições de fórmulas. Assim, o termo *escritura* ganha, *a fortiori*, uma dimensão inimaginável, pois ele passa a viger não apenas como um texto estabelecido, mas como um processo, uma tessitura, um bordado de Aracne cujos fios luminosos, tecendo *folhas luminosas*, percorrem o *outrora visto* pelo *scriptor*, o *outrora ouvido* pelo *scriptor*, enfim, fios estéticos que tecem a memória estética da arte. Nesse movimento de tessitura, não há *autor*, visto que ele se desfaz, tornando-se rarefeito, uma vez que “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 2001, p. 269). Restam, então, traços estéticos e por isso falo de duas letras: *-ch*. Restam *traços* ou traços *restam*, de

forma que o nome estabelece sempre uma relação metonímica incompleta com a obra.

O que resplandece da tessitura é o bordado luminoso que (n)ela mesma (se) opera, tal como se vê em uma carta de Proust a Albert Nahmias, que data provavelmente de 30 (31) de março de 1912, efervescente momento de organização do primeiro volume do que seria *À la recherche*: “Eis uma multidão de folhas, e, ai de mim, diabólicas. *As próximas serão luminosas*, mas as obscuras de agora são bem numerosas, de modo que as luminosas serão para daqui a muito tempo” (PROUST, 1981, t. XI, p. 86, grifos nossos, tradução nossa)¹¹³. Que belo deslizamento de significação estética entre as cartas e a escritura do texto ficcional no sentido *stricto*! Páginas luminosas! Páginas-pequenos-lanços-luminosos! [*Pages-petits-pans-lumineux!*] Páginas que vão ao encontro de Ver Meer! [*Pages qui vont vers Ver Meer!*] Notemos que a escritura em seu sentido mais amplo, ou seja, aquele que “se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (GAGNEBIN, 2006a, p. 111), revela *índices* que, no decorrer deste trabalho, desaguarão no episódio da lanterna mágica. Desaguarão na suspeita de um *rastro* que produz efeitos de significação, por isso quero ainda falar de duas letras, *-ch*, por isso quero me atentar para essa tradição cunhada na memória da escritura proustiana.

Sobre a amplitude da memória na obra de Proust, Antoine Compagnon, em seu seminário no Collège de France entre 2006-2007, *Proust, mémoire de la littérature* [*Proust, memória da literatura*], apontava sistematicamente que o autor francês não apenas lidava com a memória voluntária e involuntária, mas também que seu nome encerra a memória cultural percorrendo uma herança ocidental e oriental, em um sentido mais amplo, com a história e a historiografia da literatura, como em “uma soma integral da cultura, não somente [d]os acontecimentos mais importantes, que

¹¹³ “Voici des feuilles en foule, et hélas diaboliques. Les prochaines seront lumineuses, mais les obscures de cette fois-ci sont bien nombreuses de sorte que les lumineuses seront pour dans assez longtemps”.

se dizem ‘históricos’, como o Caso Dreyfus ou a Grande Guerra, mas também os ‘pontos’ mais insignificantes”; ainda em um sentido memorialístico mais íntimo, menos amplo, “a literatura é objeto da memória, e nós nos lembramos dela. Conhece-se um poema de cor, pode-se contar a intriga de um romance que se leu há muito tempo”. Seja no sentido mais amplo do ponto de vista social ou no mais intimista, “o argumento ou a réplica da memória da literatura lhe confere sua competência, seu impulso, sua *enargeia*” (COMPAGNON, 2009, p. 9-10, traduções nossas)¹¹⁴. Nesse sentido, o termo *memória* se realiza como uma banda de Möbius em que o *íntimo* (a experiência individual) e o *extimo* (os aspectos culturais) se frequentam. A fim de não esterilizá-lo, o termo memória deve ser lido atentando-se para as “transformações históricas por que passaram, e passam, a memória e as lembranças humanas [e para a] pluralidade de figuras que nos obriga a matizar nossas oposições básicas entre memória coletiva e individual, entre memória e história, entre memória e esquecimento” (GAGNEBIN, 2006a, p. 110). Assim, a memória em Proust não é transposição de sofismas com ilustrações a fim de comprová-los. É uma memória de rastros, traços em que a mão que pesa sobre a pena cumpre a promessa poética de que, para usar a expressão de Ezra Pound, o “artista é a antena da raça” (2006, p. 78).

Para melhor compreendermos um dos possíveis *rastros* dentro da ampla, memorável e memorialista estética proustiana, temos de lançar olhos a “uma terra extraída da água, verdadeiramente sólida, uma pátria ancorada; um céu aquoso, com raios de sol que parecem atravessar uma garrafa cheia de água salgada. [...] Eis a Holanda” (GONCOURT; GONCOURT, 1903, p. 232-233, tradução nossa)¹¹⁵. Os

¹¹⁴ Este seminário foi publicado pela Editora Odile Jacob sob o título *Proust, la mémoire et la littérature*. “une somme intégrale de la culture, non seulement les événements plus importants, qu’on dit ‘historiques’, comme l’affaire Dreyfus ou la Grande Guerre, mais aussi les ‘points’ plus insignifiants” [...] “la littérature est l’objet de la mémoire, et l’on se souvient d’elle. On connaît des poèmes par cœur, on peut raconter l’intrigue d’un roman qu’on a lu il y a longtemps” [...] “Le pli ou le repli de la mémoire de la littérature lui donne son ressort, son élan, son *enargeia*”.

¹¹⁵ “une terre sortie de l’eau, véritablement bâtie, une patrie à l’ancre; un ciel aqueux, des coups de soleil qui ont l’air de passer par une carafe remplie d’eau saumâtre. [...] Voilà la Hollande”.

Países Baixos – Bélgica e Holanda – foram visitados duas vezes pelo artista Marcel Proust, a primeira vez em 1898 e a segunda, em 1902. Cabe refletir sobre alguns elementos que fazem com que o próprio ambiente dos Países Baixos se configure como catalizador do uso da câmara obscura, o que faria da pintura holandesa a arte do detalhe por excelência. Como justifica Hegel,

nem todas as escolas de pintura possuíram o mesmo grau de sentido do colorido, e é um fato inteiramente notável que só os venezianos e sobretudo os holandeses se tenham revelado como os mestres consumados da cor. Uns e outros viviam nas proximidades do mar, habitavam países baixos, sulcados por canais, por lameiros. Esta virtuosidade que assinalamos pode, no que se refere aos holandeses, explicar-se pelo fato de que, tendo sempre diante deles um horizonte brumoso, vivendo numa atmosfera cinzenta, estavam tanto mais inclinados a estudar, a revelar o colorido em todos os seus efeitos, e em toda a variedade de iluminação, dos jogos de luz, e ver nisso a principal missão da sua arte. (2010, p. 238, grifos nossos)

O filósofo alemão nos descreve uma pintura enleada à *poética do detalhe*, à sua construção, e Proust perseguiria *minuciosamente* os mestres da pintura holandesa, o que parece tê-lo influenciado no aprimoramento do detalhe e mesmo nas formas e meios para a concepção de uma *poética do detalhe* em sua obra. Essa perseguição está além dos quadros presentes (e ausentes!) dentro de *À la recherche*. O olhar do artista Marcel Proust acompanhava as questões artísticas de seu tempo, voltando-se, e inclusive colaborando, para as publicações destinadas às artes como, por exemplo, a *Gazette des Beaux-Arts* [Gazeta de Belas Artes]. No suplemento da *Gazette* [Gazeta], *La Chronique des Arts* [A Crônica das Artes], Proust publicou em 1º de abril de 1900 o texto nomeado “John Ruskin – premier article” [“John Ruskin primeiro artigo”] e, posteriormente, em 1º de agosto do mesmo ano, “John Ruskin deuxième et dernier article” [“John Ruskin segundo e último artigo”]. Esses textos iriam se tornar mais tarde “En mémoire des églises assassinées” [“À memória das igrejas assassinadas”], publicado em *Patiches et Mélangés*, em 1919. Notemos, então,

a proximidade de Marcel Proust com a *Gazette des Beaux-Arts* e com seu suplemento *La Chronique des Arts*.

Em sua primeira viagem à Holanda – datada de setembro de 1898 – o jovem Proust visitou uma exposição das obras de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669). Essa visita renderia o texto “Rembrandt” (1900), no qual lemos

os museus são casas que abrigam apenas pensamentos. Aqueles que são menos capazes de penetrar esses pensamentos sabem que *são pensamentos que eles veem nesses quadros colocados uns após os outros*, que esses quadros são preciosos, que a tela, as cores neles secas e mesmo a madeira dourada que os enquadra não o são. (PROUST, 1971a, p. 659, grifo nosso, tradução nossa)¹¹⁶

Os quadros, então, são imagens ladeadas, *côté à côté* [*lado a lado*], colocadas em contiguidade, uma após outra, margeando-se, fazendo litoral uma com a outra, justapondo-se como imagens de uma lanterna mágica, episódio de *Combray*, sobre o qual discutiremos no capítulo 5, desde as transcrições de seus manuscritos, passando pela sua abordagem em *Jean Santeuil* e indo até o texto estabelecido pela Pléiade. Dessa forma, Proust persegue a estética dos mestres holandeses ao colocar sua escritura margeando, sobretudo, a delicadeza e a percepção do *pormenor*.

Ainda sobre a perseguição de Proust ao índice estético acerca do detalhe na pintura holandesa, lembremos que o escritor parte, com Bertrand de Fénelon, para Bruges em 3 de outubro. Mencionei anteriormente a direta ligação de Proust com a *Gazette des Beaux-Arts* e seu suplemento *La Chronique des Arts*. Em sua edição de número 22, de 31 de maio de 1902, Henry Hymans publica, na seção “Correspondance de Belgique” [“Correspondência da Bélgica”], um texto cujo título é “L’exposition de Bruges” [“A exposição de Bruges”]. Nele, Hymans escreve que

¹¹⁶ “Les musées sont des maisons qui abritent seulement des pensées. Ceux qui sont les moins capables de pénétrer ces pensées savent que ce sont des pensées qu’ils regardent dans ces tableaux placés les uns après les autres, que ces tableaux sont précieux, et que la toile, les couleurs qui s’y sont séchées et le bois doré lui-même qui encadre ne le sont pas.”

a atenção do mundo das artes em breve se voltará para Bruges, onde, nas instalações do Palácio Provincial, um edifício de construção recente, estarão unidos cerca de trezentas produções pictoriais da escola primitiva flamenca. (1902, p. 172, tradução nossa)¹¹⁷

Não bastasse a constatação da reunião de trezentas obras nas quais o rigor à composição e o detalhamento são palavras de ordem, em “L’exposition de Bruges” ainda lemos:

paralelamente a este conjunto de pinturas de tão penetrante expressão, será encontrada nas instalações do antigo hotel dos Senhores de Bruges, belamente restaurada pelo Sr. de la Censerie, *uma abundância de esculturas, medalhas, d’Orfèvreries*¹¹⁸, joias, rendas, móveis, mobiliário de coleções particulares e bem instalados em salas e galerias que são, em si mesmas, obras de arte. (grifos nossos, tradução nossa)¹¹⁹

“L’exposition de Bruges” foi um conclave *aos* e *dos* amantes da arte da minúcia. É muito provável que Marcel Proust teria, devido à sua ligação com a *Gazete des Beaux-Arts* e seu interesse pessoal por exposições artísticas, lido essas informações acerca de “L’exposition de Bruges”. Ao menos sua carta de 29 de setembro de 1902 confirma essa hipótese. Nela, ele escreve a Alfred Vallette: “eu aproveitarei provavelmente a melhora de minha saúde para tentar ir a Bruges ver a ‘Exposição dos Primitivos’. Como ela terminará em 5 de outubro, se eu decidir, partirei sem dúvida na quinta-feira” (PROUST, 1981, t. III, p. 153, tradução

¹¹⁷ “L’attention du monde des arts ne tardera pas se porter vers Bruges où, dans les locaux du Palais provincial, édifice de construction récente, vont se trouver réunies, au nombre de trois cents environ, les productions picturales de la primitive école flamande.”

¹¹⁸ Peças decorativas da marca homônima, que datam de 1710. São feitas basicamente em estanho da mais alta qualidade e com uma notável precisão no que diz respeito aos detalhes. Os objetos da marca Orfèvreries adornavam as mesas da mais alta aristocracia francesa no século XVIII.

¹¹⁹ “À côté de cet ensemble d’œuvres picturales de si pénétrante expression se trouvera dans les locaux de l’ancien hôtel des seigneurs de Bruges, admirablement reconstitué par M. de la Censerie, une abondance de sculptures, de médailles, d’Orfèvreries, de bijoux, de dentelles, de meubles, tirés de collections privées et fort bien installées dans des salles et des galeries que, elles-mêmes, sont des œuvres d’art”.

nossa)¹²⁰. Em 1º de outubro de 1902, Proust escreveria para Antoine Bibesco e lhe anunciaria: “eu começo a crer que partirei na sexta-feira para Bruges” (p. 154, tradução nossa)¹²¹. Nessa mesma carta, o escritor comenta que devolvia a Bibesco a obra *Maîtres d'autrefois* [*Mestres de outrora*], de quem tomara emprestada, pois ele havia comprado um volume para levar consigo na viagem. Nessa obra, o escritor Eugène Fromentin faz uma longa apreciação dos mestres da pintura primitiva flamenca. Em 17 de outubro de 1902, Proust escreveria à sua mãe, desta vez já instalado no Hôtel de l'Europe, em Amsterdam, e do qual parte a peregrinações por vilarejos e, posteriormente, para Haia:

Eu não tenho um minuto. Costumo sair às nove e 1/2, dez horas da manhã e só volto muito tarde. Anteontem, eu fui para Vollandam em uma embarcação, lugar muito curioso e pouco visitado, eu creio! Hoje, irei a Harlem ver Hals. [...] amanhã a Haia. (PROUST, 1981, t. III, p. 163, grifo nosso, tradução nossa)¹²²

Todo o texto dessa carta de Proust é tomado por uma intensa euforia de quem quer ver o mundo. Cada detalhe dos mestres parece-lhe uma aula de composição estética. Viajando pelas margens dos Países Baixos, ele lança mão de cada anotação como forma de um saber e aprendizado estético. *Eu não tenho um minuto!* Esse enunciado saindo da mão do escritor Proust parece significativo, pois é conhecida sua imensa sede de saber pelas artes e pela escrita. Autor de um *escrever sem fim*. Por entre canais e margens, a estética da futura obra de Proust vai se construindo. O encantamento e o desejo de apreensão do aprendizado com os mestres holandeses passariam não apenas pelos textos das cartas de Marcelch, mas também, como já vimos, no próprio jogo da escritura das cartas, da *langage* e dos

¹²⁰ “je vais profiter probablement de l'amélioration de ma santé pour essayer d'aller à Bruges voir l'Exposition des Primitifs'. Comme elle ferme le 5 Octobre si je me decide à partir ce sera sans doute le jeudi”.

¹²¹ “je commence à croire que je partirai Vendredi pour Bruges”.

¹²² “Je n'ai pas une minute. Je pars souvent dès neuf heures 1/2, dix heures du matin ne rentre que fort tard. Avant-hier, j'allais en couche d'eau à Vollandam, endroit fort curieux et peu visité, je crois! Aujourd'hui à Harlem voir les Hals. [...] demain à la Haye.”

desenhos, como aquele enviado a Reynaldo Hahn em 1902 e que já mencionamos. Jogo que revela uma paixão estética por *canais, tetos, sinos, camparário*.

Os *tetos* não se assemelhariam às *folhas luminosas*, como seria anunciado posteriormente na carta de 30 (31) de março de 1912 a Albert Nahmias.⁹ Se em Dordrecht os tetos e suas minúcias já chamam a atenção do jovem esteta, Marcelch, esses motivos passariam a ser mais relevantes após o contato com *A vista de Delft*. Proust se mostra indignado com o fato de Fromentin ter omitido o nome de Ver Meer em sua obra: “Que se lembre de que em *Maîtres d’autrefois* [*Mestres de outrora*], no entanto, escrito alguns séculos após a morte desses pintores holandeses, o maior entre eles, Ver Meer de Delft, não é nem mesmo citado.” (PROUST, 1971a, p. 580, tradução nossa)¹²³. Proust se engana, uma vez que o nome de Ver Meer é citado brevemente por Fromentin, embora não o compreendesse para a época: “Não estou bem certo de que ele [Van der Meer de Delft] não seja mais falado ali [na Holanda] que Ruysdael. Dir-se-ia que ele tem certo desdém pelo desenho, pelas construções delicadas e difíceis. Pelo cuidado com o todo que o mestre de Amsterdã não teria nem aconselhado nem aprovado” (FROMENTIN, 1877, p. 267, tradução nossa)¹²⁴.

Essa sugestão de que Ver Meer teria desdenhado os detalhes leva-nos a pensar que a visão que se tinha acerca da arte era voltada para modelos que se relacionavam com o todo. Prova disso é a antonomásia usada por Fromentin para se referir a Rembrandt, o *Mestre de Amsterdam*. Sua pintura é sempre voltada para o todo e esse era o modelo de então, enquanto que a pintura de Ver Meer é, em si mesma, o recorte, o detalhe, o pormenor da vida cotidiana.

¹²³ Trata-se do Préface des *Propos de peintre*, de Jacques-Émile Blanche. “Qu’on se rappelle que dans les *Maîtres d’autrefois* écrits pourtant plusieurs siècles après la mort de ces peintres hollandais, le plus grand d’entre eux, Ver Meer de Delft, n’est même pas nommé”.

¹²⁴ “Je ne suis pas bien certain que n’y [en Hollande] soit pas pour le moment plus écouté que Ruysdael. On le dirait à un certain dédain pour le dessin, pour les constructions délicates et difficiles. Pour le soin du rendu qui le maître d’Amsterdam n’aurait ni conseillé ni éprouvé.”. Cumpre dizer que, nesse mesmo parágrafo, Fromentin diz que os traços de Ver Meer não agradariam ao Mestre de Amsterdam, Rembrandt.

Rembrandt e Ver Meer estão diametralmente opostos: Rembrandt rejeita a noção de conhecimento e de experiência humana que domina as imagens holandesas, enquanto Ver Meer faz uma meditação acerca da sua natureza que está no centro de seu trabalho. Assim, se a arte de Rembrandt apresenta uma crítica da arte de descrever *de fora*, a de Ver Meer a avalia *de dentro*. (ALPERS, 1999, p. 397-398)

Pelo comentário de Fromentin, percebe-se que se ater aos detalhes não era um paradigma, de forma tal que comprometeria a própria apreciação estética do crítico. Fromentin, ao perceber que a arte de Ver Meer não está em sintonia com a do Mestre de Amsterdam, trata-a com *desdém*, pois o Mestre de Delft não fazia outra arte senão a *de dentro* ou a arte do recorte, da descrição em pormenores da vida, do detalhe.

Remetemo-nos ao capítulo anterior em que esse *de dentro*, o pormenor visto de perto, reincide como o exercício do artista em uma câmara obscura. Essa estética do *de dentro* se vê escrita e inscrita em *-ch* que, para além do som, está cunhada em cartas. Trazer *-ch* para *Marcel*, fazendo *Marcelch*, não seria inscrever na estética de *À la recherche* o valor de uma estética do pormenor tal como a de Ver Meer? Em *Marcelch* não se penetra, no sentido erótico do termo, as letras francesas com *letras* e *sons* de “uma terra extraída da água, verdadeiramente sólida, uma pátria ancorada; um céu aquoso” (GONCOURT; GONCOURT, 1903, p. 232, tradução nossa)¹²⁵, como nos colocaram os Goncourt? Esse *-ch* [*x*], comum ao idioma de Ver Meer, é como um som herético na língua francesa e, claramente, no conjunto de cartas escritas por Proust a Reynaldo Hahn, pois prevalece o uso do francês. Todavia, ele faz *langage*. Esse escrito-som-escrito, *-ch*, essas *letras* que circulam em *lettres* [cartas] chateiam a harmonia do idioma francês, causam um ruído, uma falha. Herético esse *-ch!*, causador de um pecado, de um *sin* (*mácula*, *pecado*). Leio, nessa perspectiva, que a presença desse *-ch* abre caminhos para pensar um *sin*toma que se desenha na escritura de *À la recherche*, uma *estética do detalhamento*, pois, ao trazer

¹²⁵ “une terre sortie de l’eau, véritablement bâtie, une patrie à l’ancre; un ciel aqueux”.

esse escrito-ruído para suas cartas, Marcel*ch* acaba por instaurar um *significante fraturado*¹²⁶, uma falha, que me autoriza, enquanto leitor, uma reflexão sobre um dos traços componentes de sua vasta catedral estética: a constante margem com a *estética do detalhe*, presente nos *minúsculos* trabalhos de Ver Meer. Um sintoma que “comporta algum tipo de satisfação e de gozo que mobiliza os corpos onde se instala” (LAIA, 2001, p. 155). Esse *-ch*, essa falha estranha trazida de outro idioma ressoa em significações. Ela nos permite pensar, mas não ser assertivos. Trata-se de uma possibilidade, de tentativas de deciframento, pois é uma escritura, “uma escritura que não se lê, mas que é supostamente decifrável [...]”. Essa escritura apresenta exatamente aquilo que nela há da *letra*: a letra é o significante enquanto que desprendido do seu valor de significação, desprendido do significado. Também a escritura implica deciframento e decodificação” (SKRIABINE, 2002, p. 114, grifo nosso, tradução nossa)¹²⁷. Esse *-ch* se reflete em nossa leitura como um *índice* que pode apontar para uma *letra*, essa presença-ausência, como se verá no capítulo que segue. Letra que não é apreendida de forma assertiva; índice que nos permite suspeitar de um trajeto estético ou de um *idioma estético*.

A estética de *À la recherche* era (e é!) facilmente apontada como de um *detalhamento* perturbador, que retarda a leitura. Dentre tantas cartas acerca da

¹²⁶ O ato performativo da leitura apresenta o texto como uma estrutura em movimento, na qual o leitor, como um agente ativo, coloca-se a descobrir zonas de interpretação a partir de alguns *significantes fraturados* que abrem espaços à atividade interpretativa. Assim, “o movimento do jogo [autor-texto-leitor] converte o *significante fraturado* em uma matriz para o duplo significado, que se manifesta no análogo como interpretação mútua das funções denotativa e figurativa” (ISER, 2011, p. 110, grifos nossos). De acordo com Wolfgang Iser, desde o advento do mundo moderno, há uma tendência claramente visível que privilegia o aspecto performativo do texto-autor-leitor, de modo que o pré-dado não é mais considerado um objeto de representação, mas como o material a partir do qual ela é moldada. O novo produto, no entanto, não é predeterminado pelas características, funções e estruturas do assunto encapsulado no texto. Nesse sentido, “o jogo do texto não é nem ganha nem perda, mas sim um processo de transformação das posições, que dá uma presença dinâmica à ausência e alteridade da diferença. Em consequência, aquilo que o texto atinge não é algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém” (p. 115).

¹²⁷ “une écriture qui ne se lit pas, mais qui est supposée déchiffrable. [...] Cette écriture nous présente exactement ce qu’il en a de la lettre: la lettre, c’est signifiant en tant que détaché de sa valeur de signification, détaché du signifié. Aussi l’écriture implique-t-elle déchiffrement et décryptage”.

edição do primeiro volume da obra de Proust, há duas trocadas entre o escritor e o amigo Louis de Robert, ambas datadas de julho de 1913, que permeiam de forma bem direta a *poética do detalhe* na escritura proustiana. Louis aconselha o amigo a editar sua obra em dois volumes de 350 páginas, pois assim “não seriam pequenos volumes, mas sim volumes bem compactos, pesados e muito ricos. [...] Tudo deve ser conservado, *tudo é raro*, sutil, profundo, justo, verdadeiro, *precioso*, incomparável. [...] Proporcione sua *arte do imperceptível e da notação minuciosa* ao tamanho mediano do volume” (PROUST, 1981, t. XII, p. 219, grifos nossos, tradução nossa)¹²⁸. Aquilo que aparentemente seria um elogio, Proust toma prontamente como uma afronta à sua arte e prontamente lhe responde, refutando para longe de si qualquer relação que sua arte poderia ter com o detalhe, seja ele substituído por sinônimos como *arte do imperceptível e da notação minuciosa*. Em sua resposta, lemos:

Nos adoráveis elogios e muito excessivos que você me faz, você faz um que eu não posso aceitar senão num certo sentido (pelo menos como um elogio). *Você fala de minha arte como minuciosa, uma arte do imperceptível etc.* O que eu faço, eu não sei, ou, eu omito (exceto nas partes que eu não gosto) *todo detalhe, todo fato, eu não me fixo senão ao que me parece [...] revelar alguma lei geral.* (PROUST, 1981, t. XII, p. 230, grifos nossos, tradução nossa)¹²⁹

Em meados de fevereiro desse mesmo ano, Marcel Proust escreve a Madame de Noailles, elogiando seu trabalho poético, *Éblouissements*, sobre o qual ele publicou um artigo no jornal *Le Figaro*. Nessa carta, Proust comenta:

¹²⁸ “Ce ne seront pas de petits volumes, mais des volumes déjà très compacts et lourds et si riches! [...] Tout doit être conservé, *tout est rare*, subtil, profond, juste, vrai, *précieux*, incomparable. [...] Proportionnez votre art de l’imperceptible et de la notation minutieuse à l’étendue moyenne du volume”.

¹²⁹ “Dans les louanges adorables et bien excessives que vous me donnez, vous m’en donner une que je ne puis accepter qu’en un certain sens (du moins comme louange). Vous me parlez de mon art minutieux du détail, de l’imperceptible, etc. Ce que je fais, je l’ignore, or, j’omets (sauf dans les parties que je n’aime pas) tout détail, tout fait, je ne m’attache qu’à ce qui me semble [...] déceler quelque loi générale”.

Li ultimamente suas admiráveis coisas, sempre vastas, altas que você faz crescer como uma árvore. Eu gostaria de rever você, nesse quarto cuja janela tem adiante um jardim, uma vila, toda uma paisagem *imensa e minúscula*, e que a retém no vitrô; *a Perspectiva com seus encolhimentos infinitos é a mais engenhosa dos Jardineiros japoneses*. (PROUST, 1981, t. XII, p. 70-71, grifos nossos, tradução nossa)¹³⁰

Esse breve comentário dirigido ao outro nutre uma lição *poética do detalhe* da própria escritura proustiana. A primeira publicação do ensaio crítico de Marcel Proust foi feita em 15 de junho de 1907. Nele, o autor exprime um encantamento pela seguinte passagem de *Éblouissements*: “... *como uma bacia delicada / Em porcelana japonesa*” (PROUST, 1971a, p. 535, grifo nosso, tradução nossa). Os termos *delicada* e a *porcelana japonesa* tomam uma amplitude significativa e adâmica na estética de Marcel Proust, uma delicadeza emoldurada em uma bacia de porcelana japonesa, tão similar à taça de chá que marca a experiência extasiante do narrador em relação à *madeleine*:

como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d'água pedacinhos de papel [...] que [...] se estiram, se delineiam, se colorem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez saiu, cidades e jardins, da minha taça de chá. (PROUST, 1982, p. 33, grifos nossos)¹³¹

¹³⁰ “J’ai lu dernièrement d’admirables choses de vous, toujours plus vastes, plus hautes; vous grandissiez comme un arbre. Que j’aimerais vous revoir, dans cette chambre, où vous avez devant votre fenêtre un jardin, une villa, tout un paysage immense et minuscule qui tient dans le vitrage; la Perspective avec ses rapetissements d’infini est les plus ingénieux des Jardiniers japonais”.

¹³¹ “comme dans ce jeu où les Japonais s’amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d’eau de petits morceaux de papier [...] qui [...] s’étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l’église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 47). Tradução de Mario Quintana.

A delicadeza japonesa, sua profusão de *detalhes*, torna-se um ponto de encontro entre a questão da memória involuntária e a escritura. Uma vez que o termo *estética* remete-nos a essa *sutura* entre o *de dentro* e o *de fora*, entre o *sensível* e o *inteligível*, a arte japonesa é o significante evocado que *enlaça*, que *sutura* esses dois mundos. “Se o japonismo projeta seus reflexos mais ou menos discretos sobre as numerosas páginas da *Recherche* é porque ele fornece ao herói, primeiramente, mas principalmente ao narrador, objetos que servirão de elementos condutores à memória” (FRAISSE, 1997, p. 38)¹³². Nessa perspectiva, Proust prossegue seu ensaio sobre *Éblouissements*, obra que o marcou pela sua delicadeza tal como uma bacia de delicada porcelana japonesa:

Metáforas que nos recompõem e nos dão a ilusão de nossa primeira impressão, quando, passeando por um bosque ou seguindo as margens de um rio, nós, ao ouvirmos rolar qualquer coisa, primeiramente pensamos que era alguma fruta e não um pássaro, ou quando, surpresos pelo vivo foguete em um brusco disparate sobre as águas, cremos ter sido o voo de um pássaro, antes de ter ouvido a truta recair no rio. (PROUST, 1971a, p. 342, tradução nossa)¹³³

Esse universo que Proust aponta em *Éblouissements* é, a bem da verdade, aquele que comparecerá fortemente na escritura do episódio da lanterna mágica, a qual chega ao narrador como metáfora de uma “cauda de pavão” (QUÉMAR, 1973, p. 331, grifo nosso, tradução nossa)¹³⁴, devido, sobretudo, à proliferação de detalhes. O narrador, em sua câmara obscura, no seu quarto em Combray, brincando com

¹³² “Si le japonisme projette ses reflets plus ou moins sur des nombreuses pages de la Recherche, c’est donc parce qu’il fournit au héros d’abord, mais principalement au narrateur, des objets qui serviront d’éléments conducteurs à la mémoire”.

¹³³ “Métaphores qui recomposent et nous rendent le mensonge de notre première impression, quand, nous promenant dans un bois ou suivant les bords d’une rivière, nous avons pensé d’abord, en entendant rouler quelque chose, que c’était quelque fruit, et non un oiseau, ou quand, surpris par là vive fusée au-dessus des eaux d’un brusque essor, nous avons cru au vol d’un oiseau, avant d’avoir entendu la truite retomber dans la rivière.”

¹³⁴ “[fol 152 v°] traîne de paon”.

sua lanterna mágica, a fim de livrar-se de sua angústia devido à falta do beijo da mãe, recorre também a um universo de delicadezas e cores.

A presença do japonismo como uma estratégia estética assaz conveniente à questão da memória em Proust deve-se, assim o leio, ao próprio exercício para se atingir uma poética do detalhe que o japonismo traz em si, pois à narrativa de *À la recherche*, uma narrativa que se sustenta em *mil e uma noites* memorialistas, é fundamental sustentar uma estética que vise ao detalhe e a outras do mesmo feitio se atrelar. Por isso,

servindo em primeiro lugar a um fundo decorativo às cenas romanescas, o japonismo nutrirá [...] uma crônica do tempo que passa. Em um romance, tal como *À la recherche*, quase desprovido de datas, a sensação do tempo que passa provém de *detalhes muito sutis*, a saber, *uma substituição quase imperceptível de notações*, que sugere, sem que o leitor tome claramente consciência, que a ação romanesca se distende pouco a pouco. (FRAISSE, 1999, p. 34, grifo nosso, tradução nossa)¹³⁵

O *leitmotif* do jardim japonês é uma espécie de *savoir-faire des détails* [saber-fazer detalhes] *um conhecimento da constituição de detalhes*. Veremos que esse *savoir-faire* sofre deslocamentos dentro de toda a escritura de *À la recherche*, se pensarmos nos três grandes baluartes da arte para o herói: na escrita, Bergotte que se consumiria ao ver o teto, *uma pequena folha luminosa*, em *A vista de Delft*, de Ver Meer; na música, Vinteuil, cuja pequena (notemos, *pequena!*) frase, trazia “um conteúdo tão consistente, tão explícito, ao qual emprestava uma força, tão nova, tão original, que aqueles que a tinham ouvido a conservavam em si” (PROUST, 1982, p.

¹³⁵ “prêtant en premier lieu un décor de fond aux scènes romanesques, le japonisme nourrira [...] une chronique du temps qui passe. Dans un roman, tel que *À la recherche*, à peu près dépourvu de dates, la sensation du temps qui passe provient de détails très subtils, à savoir une substitution presque inaperçue de notations qui suggère, sans que le lecteur en prenne clairement conscience, que l’action romanesque s’est peu à peu étirée”.

204)¹³⁶; na pintura, Elstir, que teria em seu estilo *a Perspectiva com seus encolhimentos infinitos é a mais engenhosa dos Jardineiros japoneses*, tal como vimos na carta à Madame de Noailles de meados de fevereiro de 1913, e como se vê no texto estabelecido de *À la recherche*:

ele sofrera a influência do Japão [...] o esforço de Elstir para não expor as coisas tal como sabia que eram, mas em função dessas ilusões óticas que formam a nossa visão inicial, o tinha levado integralmente a pôr em evidência algumas dessas leis de perspectiva, que então chocavam mais porque era a arte que primeiro as revelava (PROUST, 1999, p. 362 e 365, grifos nossos)¹³⁷.

Nota-se, pois, que o movimento da escritura proustiana ao construir sua estética é seu próprio movimento em *ato de ir além*, insisto, não se filiando, não se gramaticalizando, mas colocando a estética descoberta a serviço de sua própria escrita. Trata-se de um movimento de “tomar o que nos lega a cultura e acrescentar-lhe a marca da singularidade, transformando, assim, a nós mesmos e à própria cultura através de seu principal instrumento de disseminação: a linguagem em seu registro escrito” (TAVARES, 2012, p. 31). Dessa maneira, a escritura se consome, se digere, se rumina, nasce de um movimento de apagamento de *rastros* insabidos e *índices* suspeitos, e, ao ser criada, a criatura inventa o criador. Na busca pela *minúcia*, pelo *pormenor*, pelo *ínfimo*, enfim, pelo *detalhe*, a escritura exaure o significativo a ser representado na narrativa e, por isso, há uma atenção dobrada ao *detalhe*, em sua composição e representação na narrativa. E, nesse exercício de representação, Proust recorreria às mais variadas formas estéticas ocidentais e

¹³⁶ “un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l’avaient entendue la conservaient en eux” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 344). Tradução de Mario Quintana.

¹³⁷ “il avait subi l’influence du Japon [...]‘effort d’Elstir de ne pas exposer les choses telles qu’il savait qu’elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l’avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de la perspective, plus frappantes alors, car l’art était le premier à les dévoiler” (PROUST, 1987f, p. 191 e 194). Tradução de Mario Quintana.

orientais a fim de melhor *ver* e *dar a ver*, enfim, *descrever*, a saber, *revelar* seu próprio universo estético. Assim,

a visão do romancista, sua maneira de escutar o mundo e de projetá-lo para fora de si, toma sua origem aquém da visão comum para atingir além dela mesma. Ela parte do sonho ou da ilusão, passa pela galeria de espelhos mágicos, ela alcança a intuição da realidade última. *A obra é uma gênese que deve descrever as etapas de uma vocação, e também um apocalipse (revelação)*. (BOLLE, 1967, p. 22, grifo nosso, tradução nossa)¹³⁸

A obra tem como um de seus fins essa *revelação*, uma vez que, como já mencionei, o termo *estética* pode ter como um de seus significados o movimento de trazer à luz do simbólico a experiência, o que é internalizado, o *de dentro*, e, para que esse *apocalipse da descrição* tomasse sua dimensão ideal, nada como lançar mão de mestres da descrição como, por exemplo, Ver Meer. Por isso, entre *rastros* insabidos e *índices* suspeitos, eu ainda falo de umas letras, *-ch*.

Curiosamente, Proust não escreveu nenhum texto dedicado exclusivamente a Ver Meer, mas dedicou um a dois mestres da pintura; trata-se de “Chardin et Rembrandt”. Embora inacabado, o texto foi publicado em 27 de março de 1954, em *Le Figaro*. Nele, Proust se propõe a uma comparação dos dois artistas. A tônica de êxtase é discursivamente notória quando o nome de Rembrandt é evocado, percebendo-se, sobretudo, a potência da luz (uma oposição entre o *claro* e o *escuro*) e do divino, ambos cambiando entre si, como se vê em:

Nós veremos em *Os dois filósofos*, por exemplo, a luz declinante avermelhar uma janela como um forno ou a pintura como um vitral, fazer reinar no quarto simples de todos os dias o esplendor majestático e multicolorido de uma igreja, o mistério de uma cripta, o medo das trevas, da noite, do desconhecido, do crime. Nós

¹³⁸ “La vision du romancier, sa façon d’entendre le monde et de le projeter hors de lui, prend son origine en deçà de la vision commune pour aboutir au-delà d’elle. Elle part du rêve ou de l’illusion, passa pour la galerie des glaces de l’apparence, aboutit à l’intuition de la réalité ultime. *L’œuvre est une genèse qui doit décrire les étapes d’une vocation, et aussi une apocalypse (révélation)*.”

veremos o mesmo em *O bom samaritano*, [...] uma figura na noite já se furta ao sorriso de outra figura ainda na luz; um mesmo raio, colocando a terra em uníssono com o céu, faz vibrar, às vezes, como uma corda esticada, uma beleza misteriosa na longínqua colina, nas costas de um cavalo, um balde que desce pela janela. (PROUST, 1971a, p. 380-381, tradução nossa)¹³⁹

Embora se trate de um ensaio crítico, na linguagem usada por Proust esvai-se uma descrição quase lírica como a que será usada nos processos descritivos do episódio da lanterna mágica. O autor-ensaísta coloca em movimento os detalhes que compõem as telas de Rembrandt (*luz declinante / esplendor majestático e multicolorido de uma igreja / o mistério de uma cripta / uma figura na noite já se furta ao sorriso de uma outra figura ainda na luz / o céu, faz vibrar, às vezes, como uma corda esticada / uma beleza misteriosa na longa colina / nas costas de um cavalo, um balde que desce pela janela*), de forma que “esses detalhes são o que ‘coloca diante dos olhos’ a ideia poética” (ARASSE, 1996, p. 178, tradução nossa)¹⁴⁰. O olhar esteta de Proust, mesmo que de um esteta movido pela intuição, recorta detalhes *nas* e *das* telas que ele menciona em seu ensaio. Ele compreende que “o detalhe pictural não se refere, ele mesmo, ao equívoco entre o meio de representação e o objeto representado, entre o significante e o significado: *ele exhibe uma diferença*” (p. 274, grifo nosso, tradução nossa)¹⁴¹. Proust, ao evocar no mesmo ensaio o nome Chardin, chama a atenção não para o *esplendor majestático e multicolorido*, mas, de forma mais contemplativa, ele nos convoca a ver *o de dentro*, os *detalhes* que permeiam a obra do pintor Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779). Observemos:

¹³⁹ “Nous verrons dans *Les deux philosophes*, par exemple, la lumière déclinante rougir une fenêtre comme un four ou la peindre comme un travail, faire régner dans la chambre si simple de tous les jours la splendeur majestueuse et multicolore d’une église, le mystère d’une crypte, la peur des ténèbres, de la nuit, de l’inconnu, du crime. Nous verrons de même dans *Le Bon Samaritain*, [...] dans [la] nuit déjà se dérobe au sourire d’une figure encore dans la lumière, un même rayon, mettant la terre à l’unisson du ciel, faire vibrer à la fois, comme une corde tendue, une beauté mystérieuse dans le coteau lointain, dans le dos d’un cheval, un seau qui descend le long de la fenêtre”.

¹⁴⁰ “ces détails sont ceux qui ‘met devant les yeux’ l’idée poétique”.

¹⁴¹ “Le détail pictural ne joue pas, lui, sur l’équivoque entre moyen de la représentation et objet représenté, entre signifiant et signifié: il affiche une différence”.

É um pequeno espírito, um artista que tem além de tudo a linguagem e nela habita, que procura somente na natureza os seres em que ele reconhece a harmoniosa proporção das figuras alegóricas. *Para o verdadeiro artista*, como para o naturalista, cada tipo é interessante, e *o menor músculo tem sua importância*. [...] Surpreendemo-nos olhando como a dobra da boca é exatamente comandada pela abertura do olho ao qual obedece também o enrugamento do nariz. *A menor dobra da boca, o menor relevo de uma veia é a tradução mais fiel e mais curiosa de três originais correspondentes: o caráter, a vida, a emoção presente*. [...] Nós aprendemos com Chardin que uma pera é tão viva quanto uma mulher, que uma peça de barro comum é tão bela quanto uma pedra preciosa. O pintor proclamou a divina igualdade de todas as coisas diante do espírito que as considera, diante da luz que os embeleza. Ele nos fez sair do falso belo para penetrar largamente na realidade, para nela reencontrar, por todos os lados, a beleza, não mais prisioneira enfraquecida de uma convenção ou de um falso gosto, mas livre, forte, universal: *abrindo-nos o mundo real, é sobre o mar da beleza que ele nos leva*. (PROUST, 1971a, p. 376-377 e 380, grifos nossos, tradução nossa)¹⁴²

Se nos aproximarmos com um telescópio (ou com um microscópio!) da lição estética de Chardin, veremos uma lição estética do detalhe. Locuções como *Para o verdadeiro artista [...] o menor músculo tem sua importância* e *A menor dobra da boca, o menor relevo de uma veia é a tradução mais fiel e mais curiosa de três originais correspondentes: o caráter, a vida, a emoção presente* mostram-nos o ínfimo, o menor, como a via que nos abre um *mundo real* ou que permite uma estética do detalhe que se aproxima do *real*. À medida que se trata de uma estética, ela se articula, *a fortiori*,

¹⁴² “C’est un petit esprit, un artiste qui en a tout au plus le langage et l’habit, qui cherche seulement dans la nature les êtres en qu’il reconnaît l’harmonieuse proportion des figures allégoriques. Pour l’artiste véritable, comme pour le naturaliste, chaque genre est intéressant, et le plus petit muscle a son importance. [...] On s’étonne en regardant comme le plissement de la bouche est exactement commandé par l’ouverture de l’œil à laquelle obéit aussi le froncement du nez. Le moindre pli de la peau, le moindre relief d’une veine est la traduction très fidèle et très curieuse de trois originaux correspondentes: le caractère, la vie, l’émotion présente. [...] Nous avons appris de Chardin qu’une poire est aussi vivante qu’une femme, qu’une poterie vulgaire est aussi belle qu’une pierre précieuse. Le peintre avait proclamé la divine égalité de toutes choses devant l’esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit. Il nous avait faire sortir d’un faux idéal pour pénétrer largement dans la réalité, pour y retrouver partout la beauté, non plus prisonnière affaiblie d’une convention ou d’un faux goût, mais libre, forte, universelle: en nous ouvrant le monde réel, c’est sur la mer de beauté qu’il nous entraîne”.

nos registros do simbólico e do imaginário. Na arte pictural, o detalhe se realiza como “enigma a ser decifrado, desde que é percebido, ele desestabiliza a ordem do quadro, introduz o elemento narrativo no pictural e abre espaço do imaginário” (LOUVEL, [s.d.], p. 3, tradução nossa)¹⁴³. Mas, no campo da narrativa que também se articula nesses registros, o simbólico e o imaginário ficcional, o detalhe pode ser lido como algo que permeia o real, cuja experimentação se realiza pela via do gozo que é “essa *parcela* da quantidade que é percebida como demasiada, excessiva ou em transbordamento. O gozo é a *quantidade fora de lugar*, é a quantidade *indecifrável*” (DUNKER, 2002, p. 128, grifos nossos). Chardin, um legado *da e para* a estética do detalhe! Um nome que, conforme Proust, *abriu-nos o mundo real*, pois a obra de Chardin “confirma que o tratamento do detalhe permanece igualmente o índice do estatuto, historicamente variável, de acordo com a verdade da representação mimética” (ARASSE, 1996, p. 194, tradução nossa)¹⁴⁴. Essa quintessência do detalhe é, assim, a herança perscrutada.

Chardin... Ch... Eu falo ainda de duas letras! O nome *Chardin*, e claramente refiro-me aqui à sua estética, permite-me pensar em um deslizamento de um idioma estético, aquele para o qual a valoração do detalhe é imprescindível, a saber, do idioma estético de Ver Meer, sobre o idioma estético de *Chardin*. Ou ainda, trata-se de um jogo entre letras que levanta a possibilidade de ler, de ver e de ouvir nesse *-ch*, presente ao longo das cartas a Reynaldo Hahn, um pequeno detalhe desprendido do idioma neerlandês (*dutch*). Um detalhe desprendido do outro. Esse fragmento, esse detalhe, aponta para uma margem, para um toque entre estéticas, mais propriamente, uma margem estabelecida com a estética de Ver Meer, pela posição privilegiada que ele assume em *À la recherche*, e a poética do detalhe, conforme usada da elaboração do episódio da lanterna mágica. *Chardin* é, assim, um nome que se inscreve na própria estética do detalhe, tão apurada em Ver Meer:

¹⁴³ “énigme à décrypter, dès que le détail est aperçu, il bouleverse l’ordre du tableau, introduit le narratif dans le pictural et ouvre l’espace de l’imaginaire”.

¹⁴⁴ “confirme que le traitement du détail demeure également l’indice du statut, historiquement variable, accordé à la vérité de la représentation mimétique en peinture”.

*é sobre o mar da beleza que ele nos leva. Chardin volta-se para o de dentro, seja das casas, seja da vida íntima, como escreveu Proust a Hahn, em julho de 1906: “Chardin, o grande pintor das intimidades” (PROUST, 1956, p. 89, tradução nossa)¹⁴⁵. Ele gostava “desses tranquilos vislumbres, da vida cotidiana da gente comum. Assemelhava-se ao holandês Ver Meer no modo como se sente e preserva a poesia de uma cena doméstica” (GOMBRICH, 1993, p. 372, grifo nosso)¹⁴⁶. A relação presente no idioma estético dos dois pintores não passaria despercebida aos olhos de Marcelch, que assim escreveu ao amigo e crítico de arte do jornal *L’Opinion* [Opinião], Jean-Louis Vaudoyer, em 12 de maio de 1921:*

Ontem, eu vi um Ver Meer, ao qual você terá, talvez, menos oportunidade de se dedicar, mas que me toca mais que tudo. Depois que vi, no Museu de Haia, *A vista de Delft*, eu soube que tinha visto o quadro mais belo do mundo. Em *Du côté de chez Swann*, eu não pude me impedir de fazer Swann trabalhar em um estudo sobre Ver Meer. Eu não ousava esperar que você rendesse tal justiça a esse incrível mestre. Pois eu conheço suas ideias (bem verdadeiras) sobre a hierarquia da Arte e eu o temia *Chardin demais para você*. Também que felicidade ao ler essa página. E ainda eu não conheço quase nada sobre Ver Meer. Recordo-me de ter, há quinze anos, dado uma carta a Vuillard, para que ele fosse, ao Baignères, ver uma cópia de Ver Meer, que eu não conheço. (PROUST, 1981, t. XX, p. 1.198, grifo nosso, tradução nossa)¹⁴⁷

¹⁴⁵ “Chardin le grand peintre des intimités”.

¹⁴⁶ Apesar da busca, não encontrei nenhum índice que me conduzisse à inferência da leitura, por parte de Proust, do *Salon 1761*, de Denis Diderot (1713-1784). Nele, o escritor e filósofo faz um intenso elogio a Chardin, apontando sua fidelidade à natureza e seu caráter doméstico, trabalhando como um homem de qualidade e de talento. O elogio centra-se, sobretudo, na obra *Le Bénédicité*, de 1740. Ver: DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture – Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 2007, p. 142-143.

¹⁴⁷ “Hier, j’ai vu un Ver Meer où vous avez moins l’occasion peut-être de vous livrer, mais qui me touche plus que tout. Depuis que j’ai vu au Musée de La Haye la *Vue de Delft*, j’ai su que j’avais vu le plus beau tableau du monde. Dans *Du côté de chez Swann*, je n’ai pu m’empêcher de faire travailler Swann à une étude sur Ver Meer. Je n’osais espérer que vous rendriez une telle justice à ce maître inouï. Car je sais vos idées (très vraies) sur la hiérarchie dans l’Art et je le craignais un peu trop Chardin pour vous. Aussi quelle joie de lire cette page. Et encore je ne connais presque rien de Ver Meer. Je me souviens d’avoir, il y a bien quinze ans, donné une lettre à Vuillard pour qu’il allât voir une copie de Ver Meer que je ne connais pas, chez Baignères”.

Proust refere-se nessa carta, claramente, ao ensaio “Le mystérieux Ver Meer” [“O misterioso Ver Meer”], do amigo Jean-Louis Vaudoyer, que foi publicado em *L’Opinion* nos dias 30 de abril, 7 e 14 de maio de 1921. Mas o que é, nesse momento, digno de atenção é que Proust faz do nome Chardin um adjetivo a fim de caracterizar Ver Meer, que na carta é o referente: *eu o temia muito Chardin para você*. Retomo: o substantivo é Ver Meer. A substância é Ver Meer. Ver Meer em Chardin, Chardin. Enfim, um *idioma estético* que percorre, em deslizamentos e zonas de aproximações, a quintessência do detalhe. Letras (no sentido *stricto*), *índices*, uma escritura que no decorrer de *À la recherche* não mais se assemelhará “ao neto com o avô, mas, *para além do Édipo*, simultaneamente, ao fragmento desprendido de um *software* e a um *software* mais poderoso do que o outro, uma parte derivada, mas já maior do que o todo do qual [são] parte” (DERRIDA, 1992, p. 22, grifo nosso). Implica-se aqui o movimento de uma evolução estética na escritura proustiana, a saber, de *um* idioma estético *ao* idioma estético; *ao* idioma estético que essa escritura engendrará em seu próprio sistema. Assim,

no Louvre, o jovem Proust teria visto as naturezas mortas de Chardin que lhe ensinaram a encontrar a beleza nos *objetos mais banais da vida cotidiana*, assim como os quadros de Rembrandt, atravessados por uma luz dourada particular a esse pintor, e que não é outra coisa senão o olhar, o espírito mesmo do artista. *O jovem escritor procurou, assim, as bases estéticas que deveriam, em seguida, atravessar o todo de À la recherche*”. (YOSHIKAWA, 2010, p. 359-360, grifos nossos, tradução nossa)¹⁴⁸

As experiências estéticas apreendidas pelo jovem Proust no Museu do Louvre seriam suspensas por questões pessoais, como sua saúde, e mesmo por

¹⁴⁸ “Au Louvre, le jeune Proust avait vu les natures mortes de Chardin, qui lui ont appris à trouver de la beauté dans les objets les plus banals de la vie quotidienne, ainsi que les tableaux de Rembrandt traversés par la lumière dorée particulière à ce peintre, et qui n’est autre chose que le regard, l’esprit même de l’artiste. Le jeune écrivain s’est ainsi procuré les bases de l’esthétique qui devait par la suite traverser l’ensemble de la Recherche”.

pausas impelidas pela Grande Guerra (1914-1918). Como nota Compagnon (2011, p. 12, tradução nossa),

uma das últimas visitas de Proust ao Louvre, depois de Amsterdam, Veneza e Bruges, e antes de uma longa pausa prolongada pela Guerra, data aparentemente de 1904, para a exposição dos “Primitivos franceses” aberta de 15 de abril a 14 de julho no Pavilhão de Marsan (e na Biblioteca Nacional). Proust ali compareceu desde a abertura com Marie Nordlinger.¹⁴⁹

Apesar desse contínuo e vasto interesse pela pintura, a cautela e a precisão acompanhavam Proust nos diálogos estabelecidos entre sua obra e outras artes. Dentre tantos nomes, o de Ver Meer, presente e consagrado em *À la recherche* por *A vista de Delft*,

aguardou quase vinte anos para que [o escritor] fizesse em *A prisioneira* o quadro da morte de Bergotte. Proust precisou assim de certo tempo de espera para que um de seus quadros preferidos convocasse um tema em seu romance. [...] Quadros maiores, como *A vista de Delft*, foram inseridos nos últimos momentos da gênese de *À la recherche*, para uma junção a uma trama romanesca largamente tecida. (YOSHIKAWA, 2010, p. 362, tradução nossa)¹⁵⁰

Até aqui, ative-me aos *índices* que mostram um caminho a ser percorrido por essa estética, ou seja, sua tentativa de construir sua câmara obscura para compor e depurar seus detalhes. Parece-me ser nessa perspectiva que *-ch* se inscreve como um jogo nas cartas, ou de forma mais ampla e válida, um jogo *da/na* escritura proustiana. Um *-ch* do idioma de Ver Meer (*dutch*) tão áspero ao idioma francês.

¹⁴⁹ “L’une des dernières visites au Louvre de Proust, après Amsterdam, Venise et Bruges, et avant une longue pause prolongée par la guerre, date apparemment de 1904, pour l’exposition des “Primitifs français” ouverte du 15 avril au 14 juillet au Pavillon de Marsan (et à la Bibliothèque nationale). Proust s’y rendit dès l’ouverture avec Marie Nordlinger”.

¹⁵⁰ “L’écrivain a dû attendre presque vingt ans pour en faire dans *La prisonnière* le cadre de la mort de Bergotte. Proust avait ainsi besoin d’un certain temps d’attente pour que l’un de ses tableaux préférés appelle un thème dans son roman. [...] les tableaux majeurs, tel que la *Vue de Delft*, ont été mis en place aux derniers moments de la genèse de la *Recherche*, par un ajout à une trame romanesque déjà largement tissée”.

Uma partícula deformadora consoante à melódica língua de Proust. Letras-som-letras! Escrito-som-escrito! Digo assim, pois são, primeiramente, um escrito, depois, um som, e, por fim, letras em um sentido *stricto*. Um *sin*! Um pecado! Uma mácula! Um equívoco!... e “é unicamente pelo equívoco que a interpretação opera. É preciso que haja alguma coisa no significante que ressoe” (LACAN, 2003d, p. 18). Assim, falei de duas letras, *-ch*. Mas, nesse sentido, ainda eu es-kkrevo...

$(\cdot), \dots$

The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects¹⁵¹.

Edgar Allan Poe

As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.

Joaquim Maria Machado de Assis

Grifo um índice. Índice de uma ausência.

Retrato de Chardin por ele mesmo. *Retrato de M^e Chardin* de Chardin. *Natureza morta* de Chardin [...] Eu posso dizer que se nós pedirmos quadros aos austro-alemães, eu preferiria, a qualquer Watteau, o Ver Meer de Dresde e o Ver Meer de Viena (?). Na mesma ocasião eu perguntaria se *A rendeira* de Ver Meer está colocada não com os outros pintores do mesmo país, mas como uma obra principal. (PROUST, 1981, t. XIX, p. 108, grifo nosso, tradução nossa)¹⁵²

¹⁵¹ “As condições mentais consideradas como analíticas são, em si, pouco suscetíveis de análise. Apreciamo-las somente em seus efeitos.” (tradução nossa).

¹⁵² “*Portrait de Chardin* par lui même. *Portrait de M^e Chardin* par lui même. *Nature morte* de Chardin [...] Puis-je dire que si on demande aux Austro Allemands des tableaux, je préférerais à quelque Watteau de plus le Ver Meer de Dresde et le Ver Meer de Vienne (?). Par la même occasion je

Nos primeiros dias de fevereiro de 1920, ao escrever uma carta ao amigo Jean-Louis Vaudoyer, Proust parece negligenciar o uso de pronomes, especificamente os relativos e os possessivos. No fragmento que aqui trago, os referentes, ou mais especificamente os nomes Chardin e Ver Meer, repetem-se à maneira de um galope. Nessa carta, como em tantas outras de sua vastíssima correspondência, o estado de saúde sempre é, para Proust, o álibi para sua demora às respostas ou ao jeito galopante e asmático da respiração de seu texto epistolar. Álibi passível de questionamento, pois na provável data de 28 de agosto de 1888, o jovem Proust, então com dezessete anos, ainda com sua asma e suas crises nervosas rarefeitas, escrevera, de Auteuil, ao amigo Robert Dreyfus

Perdoe-me pela minha escrita, pelo meu estilo, pela minha ortografia. Eu não ousa me reler! Quando eu escrevo ao galope. Eu sei bem que não seria necessário escrever a galope. *Mas eu tenho tanto a dizer*. Isso se apressa como correntezas. (PROUST, t. I, 1981, p. 106, grifos nossos, tradução nossa)¹⁵³

A pressa em *Mas eu tenho tanto a dizer* não nos parece distante da frase “Eu não tenho um minuto” (PROUST, 1981, p. 163, tradução nossa)¹⁵⁴, da carta de 17 de outubro de 1902, citada no capítulo anterior, que Proust, na ocasião de sua estadia em Amsterdam, escreve à sua mãe. Mas aquela, também escrita a galope ao amigo Jean-Louis Vaudoyer, além de repetir desnecessariamente os nomes Chardin e Ver Meer, parece nos remeter mais uma vez ao possível jogo escritural *Chardin-Ver Meer*, e ainda traz entre parênteses um “?”, ou seja, um não saber, uma informação esquecida ou negada, a ausência de algo, um espaço lacunar, um em branco. Um ? entre parênteses que remete “não somente aos sinais de pontuação, mas uma figura

demanderais si *La dentellière* de Ver Meer est placée non avec les peintres du même pays, mais comme un chef-d’œuvre à part.” Nosso grifo está nessa carta em negrito.

¹⁵³ “Pardon de mon écriture, de mon style, de mon orthographe. Je n’ose pas me relire! Quand j’écris au galop. Je sais bien qu’il ne faudrait pas écrire au galop. Mais j’ai tant à dire. Ça se presse comme des flots”.

¹⁵⁴ “Je n’ai pas une minute.”

maior em *À la recherche* que insiste sobre a metáfora e sobre a reminiscência” (SERÇA, 2010, p. 9, tradução nossa)¹⁵⁵. Esse índice, ?, dentro do índice, (), enfim, mais esse enigma traçado em detalhes, parece-nos como um escrito no qual se pode ler uma ausência *da* ou *na* memória (*ou os dois*). (?) fala-nos da ausência do Ver Meer de Viena, *A arte da pintura*, que não pertencia ao Museu do Louvre, mas à coleção particular da família checa Czernin. Posteriormente, esse quadro foi tomado por Adolf Hitler e, após o fim da Segunda Guerra (1938-1945), finalmente, a obra voltou à Áustria, onde permanece no Museu Kunsthistorisches de Viena¹⁵⁶.

Vimos que a estética proustiana, em toda sua amplitude memorialística, opera numa constante relação de alternância com outros saberes estéticos. Ao recorrer à pintura como uma via para dar plasticidade ao detalhe da narrativa, Proust, em plena liberdade de criação em seu *modus operandi*, se vale de outro sistema das artes, da linguagem pictural, a fim de estabelecer e dar sustentação à sua forma de conceber a metáfora como um exercício de encarnação da subjetividade. Temos nesse entrelaçamento semiótico

mais que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes [ficção e pintura] (cor-som, linha-sintaxe etc.), acredito num princípio consciente de construção, em que esses elementos são utilizados como ingredientes mas em relação aos demais próprios de cada sistema. São procedimentos construtivos que podem ser apreendidos, por um e outro artista, da arte vizinha, e são eles responsáveis pela *homologia estrutural* entre as artes. (GONÇALVES, 1994, p. 209, grifo do autor)

Em relação à pintura, essa *homologia estrutural* visitaria nomes como Vittore Carpaccio (1465-1525), James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), John Ruskin (1819-1900), Sandro Botticelli (1445-1510), Paolo Veronese (1528-1588), Nicolas Poussin (1594-1665), Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), e, no que tange

¹⁵⁵ “pas seulement aux signes de ponctuation, mais bien à une figure majeure de la *Recherche*, à l’instar de la métaphore et de la réminiscence”.

¹⁵⁶ Cf. Compagnon (2011), especificamente a nota 87.

especificamente a pintura holandesa, além de Ver Meer, aparecem, ao longo de *À la recherche*, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Jan van Huysum (1682-1749), Pieter de Hooch (1629-1684), Frans Hals (1580?-1666), dentre tantos outros, de diferentes países e escolas, que percorreram os corredores desse museu imaginário que é a obra de Marcel Proust¹⁵⁷. Mas dois pintores holandeses, Rembrandt e Ver Meer, “foram escolhidos para representar ‘os artistas originais’. Os dois atingiram o sonho de imortalidade do herói proustinano” (MENDES, 2002, p. 77). Dentre os dois, o nome de Ver Meer comparece não apenas de forma explícita, mas também pelo índice de uma ausência na correspondência e em outros momentos da escritura de Proust.

A experiência estética de Ver Meer influenciou profundamente o autor de *À la recherche*, bem como o estilo do modelo de escritor fictício que frequenta as páginas da obra, Bergotte. Para Proust, “a posteridade se preocupa com a qualidade das obras, ela não julga a quantidade. Ela conserva as *Bodas de Caná* ou as *Memórias de Saint-Simon*, bem como um rondel de Charles d’Orléans, ou um *minúsculo e divino Ver Meer*” (PROUST, 1971a, p. 639, grifo nosso, tradução nossa)¹⁵⁸. Trata-se de um nome que desliza, desloca-se, produz significados mesmo quando ausente. *Ver Meer*, letras que não se apagam e que ainda se marcam pelo próprio lugar do vazio, por um ponto de interrogação (?). Essa marca tipográfica inquire um saber ausente, talvez sem resposta. Trata-se de um *o que há aqui?* ou, mais especificamente, um *onde está?* Mas nem sempre esse algo responde, nem sempre algo é ali colocado a fim de responder a uma codificação que nossos sentidos alcancem. Retomo que, em outra carta de 1921, momento em que *l’incipit* de *À la recherche* já estava há muito tempo pronto, Proust escreveria referindo-se a *A arte da*

¹⁵⁷ O levantamento dos artistas caros a Proust foi magistralmente elaborado na obra de Erik Karpeles, *Le musée imaginaire de Marcel Proust – tous les tableaux de À la recherche du temps perdu*. Paris: Éditions Thames & Hudson SARI, 2009.

¹⁵⁸ “La posterité se soucie de la qualité des œuvres, elle ne juge pas sur la quantité. Elle retient les immenses *Noces de Cana* ou les *Mémoires de Saint-Simon*, aussi bien qu’un rondel de Charles d’Orléans, ou un minuscule et divin Ver Meer”.

pintura: “este artista que está de costas, que não se interessa em ser visto pela posteridade e que não saberá o que ela pensa dele, é uma admirável ideia pungente” (PROUST, 1981, p. 263, tradução nossa)¹⁵⁹. Propriamente no texto de *À la recherche*, somente na segunda parte de *Du côté de chez Swann* [*No caminho de Swann*], quando Swann retorna ao seu estudo sobre o pintor holandês, outros quadros de Ver Meer são mencionados de forma altamente tangencial:

Agora que ele retomara seu estudo sobre Ver Meer, ele precisaria ir ao menos alguns dias a Haia, a Dresden, a Brunswick. Ele estava persuadido de que uma *Toilette de Dianne* que havia sido comprada como um Nicolas Maes pelo museu Mauritshuis, na venda de Goldschmidt, era na verdade de Ver Meer. (PROUST, 1987b, p. 347-348, tradução nossa)¹⁶⁰

No entanto, em *À la recherche*, onde está o Ver Meer de Viena (?) ? Onde está essa “admirável ideia pungente” (PROUST, 1981, t. XIX, p. 263, tradução nossa)¹⁶¹ (?) ? Elaborada por volta de 1666, *A arte da pintura* tem um tamanho atípico para as telas do artista. Suas dimensões são aproximadamente 120 x 100 cm. Além dessa diferença em relação às outras telas, Ver Meer levava aos limites jurídicos de seu tempo seu desejo de que essa tela não saísse de sua família, nem mesmo após sua morte, para que se pagassem quaisquer penhoras ou dívidas. Dentre todas as telas, essa parecia ser a preferida, pois, o pintor, segundo a parca biografia da qual se tem conhecimento, conservava-a em sua sala. Nela, tem-se um artista, reservado em seu ateliê, um quarto obscuro; embora de costas, esse artista revela-se ensimesmado e mergulhado na arte de descrever em detalhes, de trazer aos olhos a mais pura experiência entre o sensível e o representável. Um pintor

¹⁵⁹ “cet artiste de dos qui ne tient pas à être vu de la posterité et ne saura pas ce qu’elle pense de lui est une admirable idée poignante”.

¹⁶⁰ “Maintenant qu’il s’était remis à son étude sur Ver Meer il aurait eu besoin de retourner au moins quelques jours à la Haye, à Dresde, à Brunswick. Il était persuadé qu’une *Toilette de Dianne* qui avait été achetée par le Mauritshuis à la vente Goldschmidt comme un Nicolas Maes était en réalité de Ver Meer”.

¹⁶¹ “une admirable idée poignante”.

diante de uma tela praticamente em branco, uma folha em branco, um *petit pan de mur jaune* [pequeno lanço amarelo], uma *folha luminosa*. O pintor, um *minúsculo e divino* (PROUST, 1971a, p. 639, grifo nosso, tradução nossa)¹⁶², conforme a expressão de Marcel Proust, deu à sua tela o nome do pai, assinou-a, nomeou-a a única por ele nomeada. Nas palavras de Arasse (2001, p. 1, grifo nosso, tradução nossa),

como o título o indica o título foi aquele que Ver Meer em pessoa deu à tela, esse quadro é concebido como uma “Alegoria da Pintura”. Seu conteúdo atingia, assim, explicitamente os fins que Ver Meer atribuía à sua arte. Ou, em sua estrutura como *algo em que ele dá a ver* (seu “assunto”) [...] Tem-se, então, uma chance de nela se identificarem elementos da concepção teórica de que Ver Meer se valia, pessoalmente, de sua arte.¹⁶³

O que Ver Meer *dava a ver* observamos ser essa uma das principais características da descrição minuciosa, provavelmente muito provavelmente, como já vimos advinda do uso da câmara obscura. Ele “conhecia, com certeza, a *câmara obscura* e a utilizava provavelmente na preparação de suas telas” (ARASSE, 2001, p. 12, grifo nosso, tradução nossa)¹⁶⁴. Esse instrumento possibilitava justamente a apreensão de detalhes, por mais ínfimos que fossem. Trata-se de

um dispositivo opticamente simples que requer apenas uma lente convergente de visualização de rastreamento de tela em extremos opostos de um escurecido quarto ou caixa. A lente é requerida para fornecer uma imagem de suficiente nitidez e brilho para ser traçada; sem uma lente, a imagem seria ou brilhante e difusa ou relativamente acentuada e escura. (FINK, 1971, p. 494, tradução nossa)¹⁶⁵

¹⁶² “minuscule et divin”.

¹⁶³ “Comme son titre l’indique titre qui était celui que Ver Meer en personne donnait à sa toile, ce tableau a été conçu comme une ‘Allégorie de la Peinture’. Son contenu touchait donc explicitement aux fins que Ver Meer assignait à son art. Or, dans sa structure comme dans ce qu’il donne à voir (son ‘sujet’) [...] On a donc quelque chance d’y identifier des éléments de la conception théorique que Ver Meer se faisait, personnellement, de son art”.

¹⁶⁴ “connaissait bien sûr la *camera obscura* et il l’utilisait probablement dans la préparation de ses toiles”.

¹⁶⁵ “The camera obscura itself is a simple device optically wich requires only a converging lens of viewing-tracing screen at opposite ends of a darkened chambre or box. The lens is required to

Todo o investimento de amor que Ver Meer parece dedicar a sua tela permite-nos inferir que ela, de fato, conserva, em seu conteúdo, a estrutura de seu trabalho, um *savoir faire* [saber fazer], uma tela *metapictorial* na qual detalhes “picturalmente retrabalhados, fragmentos de pintura se articulam a outros no agenciamento de forças heterogêneas que compõem cada cena veermeriana” (STERCKX, 2009, p. 48, tradução nossa)¹⁶⁶. Uma tela que encerra o artista em seu ateliê, seu local de produção estética. Cortinas se abrem e o que nos olha é o próprio *savoir faire* em ação, um puro ato de criação sem início e sem fim. As cortinas suspensas fazem margem entre os dois mundos, aquele de fora do quadro e aquele dentro do quadro. Mergulhado na penumbra, o artista tem diante de si uma tela em branco, um lanço, um espaço vazio — como as *folhas luminosas*, da carta de Proust a Albert Nahmias, de 30 (31) de março de 1912, que citamos no capítulo anterior —, um vazio que será adornado pelo que sai de sua mão. Pequeno lanço amarelado... similar àquele que exprimia toda a delicadeza da arte que Bergotte vira em *A vista de Delft*. O artista, diante de uma mulher *vestida de azul* e banhada por um feixe de luz, provavelmente a deusa Clio, deixa-se levar pelo olhar feminino que recai sobre a mesa e, obliquamente, estende-se a ele. Ao fundo, um mapa, em tapeçaria, minuciosamente detalhado. O artista dá-nos as costas. Interessa-lhe tão somente seu ofício e a tenacidade de sua mão presa ao tento, instrumento usado para sustentá-la, fixá-la, a fim de que cada pormenor não seja, no ato da criação, corrompido. Eis que *A arte da pintura* nos olha!

Sobre Ver Meer, Jean-Louis Vaudoyer, amigo de Marcel Proust, escreveu a *L'Opinion* [Opinião] três artigos (já referidos aqui) sob o título geral de “Le mystérieux Ver Meer” (O misterioso Ver Meer), em 30 de abril, 7 e 14 de maio. Neste último, temos a seguinte ideia sobre o artista: “Há no trabalho de Ver Meer

provide an image of sufficient sharpness and brightness to be traced; without a lens the image would be either bright and fuzzy or relatively sharp and dark.”

¹⁶⁶ “picturalement retravaillées, des fragments de peinture s’articulant à d’autres dans l’agencement des forces hétérogènes qui composent chaque scène vermeerienne”.

uma paciência chinesa, uma faculdade de esconder a *minúcia* e o procedimento do trabalho que não se encontra senão nas pinturas, nos laqueados e pedras talhadas do Extremo Oriente” (2001, p. 207, grifo nosso, tradução nossa)¹⁶⁷. *A arte da pintura*: esse quadro não mencionado em *À la recherche*, uma falta presente e agente que estabelece uma profunda relação semiótica com seu *l’incipit*: ambos os artistas em seus ateliês, em ambientes similares a câmaras obscuras.

Seguimos aqui um índice da ausência, (?), e alguns índices nos conduzem a um escrito que não pode ser lido, permitindo-nos apenas uma aproximação da noção de inconsciente conforme reformulado por Lacan, *l’insu*, o não sabido, que se apresenta em um jogo metafórico da linguagem. Melhor dizendo,

é por intermédio da metáfora, pelo jogo da substituição de um significante por outro num lugar determinado, que se cria a possibilidade não apenas de desenvolvimentos do significante, mas também de surgimento de sentidos novos, que vêm sempre contribuir para aprimorar, complicar, aprofundar, dar sentido de profundidade àquilo que, no real, não passa de pura opacidade. (LACAN, 1999, p. 35)

Em nossa leitura, trazemos essa noção de inconsciente e vemos que o saber literário aqui em questão nos permite aproximações, não reduções. Nessa perspectiva de leitura, o saber inconsciente jamais virá plenamente ao seio do simbólico. Dele, sentimos os efeitos, ouvimos seus ecos e tratamos seus sintomas, que são reações subjetivas, seus sinais:

não sabemos remontar até a sua significação mais remota. Como esses incômodos de que o médico ouve o paciente contar a história, e por intermédio dos quais ele remonta uma causa mais profunda, que o paciente ignora, *da mesma maneira nossas impressões e histórias têm apenas o valor de sintomas*. (PROUST, 2003b, p. 136, grifo

¹⁶⁷ “Il y a dans le métier de Ver Meer une patience chinoise, une faculté de cacher la *minutie* et le procédé de travail qu’on ne retrouve que dans les peintures, les laques et les pierres taillées d’Extrême-Orient”.

nosso)¹⁶⁸

Podemos sondar apenas os sinais que nos chegam, assim como na medicina hipocrática, permanecemos “apenas observando atentamente e registrando *com extrema minúcia todos os sintomas*, é possível elaborar ‘histórias’ precisas de cada doença: *a doença é, em si, inatingível*” (GINZBURG, 1989, p. 155, grifos nossos). Na escritura proustiana, o detalhe produzido parece ser um efeito estético que advém de um lugar a se saber. Ele, o detalhe, está no esteio de uma “ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno [no qual] nasce uma nova verossimilhança” (BARTHES, 2004, p. 189-190). Se, até então, “semioticamente, ‘o pormenor concreto’ [era] constituído pela colusão direta de um referente e de um significante: o significado [ficava] expulso do signo e, com ele, evidentemente a possibilidade de desenvolver uma forma do significado” (p. 189-190), criando assim a “ilusão referencial”, agora, “suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o ‘real’ volta a ela a título de significado de conotação” (p. 189-190). O crítico francês em questão parece ter em mente uma *poética do detalhe* em Proust, embora sua discussão seja acerca da problemática da representação realista como um todo. A questão do detalhe em Proust instaura uma mística (no aspecto da *mystiké* grega, como aquilo que percorre os meandros profundamente subjetivos) pelo fato de que se trata não da visão pura e simples, mas do

resultado [de] uma visão construída que pode não ser realista no sentido das correntes literárias, mas é real no sentido mais alto [...] que negava qualquer sentido realista à *chuva de pormenores formada pelo seu grande livro*. [Proust] tinha uma teoria não realista da realidade, que acabava numa espécie de transrealismo, literariamente mais convincente que o Realismo referencial, por permitir o curso livre da fantasia e, sobretudo, o uso *transfigurador do pormenor*, como

¹⁶⁸ “nous ne savons pas remonter jusqu’à leur signification plus éloignée. Comme ces malaises dont le médecin écoute son malade lui raconter l’histoire et à l’aide desquels il remonte à une cause plus profonde, ignorée du patient, de même nos impressions, nos idées, n’ont qu’une valeur de symptômes” (PROUST, 1987n, p. 141). Tradução de Carlos Drummond de Andrade.

se ele criasse uma realidade além da que experimentamos.
(CANDIDO, 2004, p. 137, grifos nossos)

Esse uso *transfigurador* do detalhe em Proust coincide com a estética de Ver Meer, pintor inserido em um contexto de forte expansão marítima da Holanda, em um contexto barroco protestante, embora tenha se convertido ao catolicismo. Produziu pouco, aproximadamente trinta e sete telas, mas todas voltadas para o preciosismo do detalhe. Um pintor clássico, mas não escravo de um realismo sem propósitos de forte interioridade. “Ver Meer, ‘pintor fino’ de acordo com os critérios da época, ou seja, *pintor de cenas minuciosas cujo prestígio ia à meticulosidade ‘descritiva’ do trabalho realizado*” (ARASSE, 2001, p. 12, grifo nosso, tradução nossa)¹⁶⁹.

Vimos o quanto Proust tinha na pintura holandesa uma referência no que tange ao refinamento estético, e isso seria um ponto de identificação entre a arte do pintor e aquela que adviria do narrador de *À la recherche*. No *Carnet 1*, de 1908, Proust anotou no folio 41 vº:

assim não podemos não nos interessar quando falamos de uma arte mais humana, menos humana essa não faz sentido para nós. Um ~~ponto~~ <botão> em uma camisa de seda, *um ponto em um tecido* (Ver Meer de Kahn) um corpete (Straus) valem tanto quanto a arte humana. (CALLU; COMPAGNON, 2002, p. 102, grifo nosso, tradução nossa)¹⁷⁰

O nome de Ver Meer aparece ao lado de *um ponto em um tecido... Tecido!... folhas luminosas, pequeno lanço amarelo, estofos e lanços...* Elemento fundamental,

¹⁶⁹ “Ver Meer, ‘peintre fin’ selon les critères de l’époque, c’est-à-dire peintre minutieux de scènes dont le prestige tenait à la méticulosité ‘descriptive’ de leur rendu”.

¹⁷⁰ “Ainsi ne pouvons nous pas nous intéresser quand on nous parle d’un art plus humain, moins humain cela n’a pas de sens pour nous. Un ~~point~~ <bouton> dans une chemise de soie, un point dans une étoffe (Ver Meer de Kahn) un corsage (Straus) valent autant qu’un art humain”. Cumpre também apresentar a transcrição estabelecida por Philip Kolb, a qual se diferencia em alguns pontos daquela de Antoine Compagnon e Florence Callu: “Aussi ne pouvons-nous | pas nous intéresser quand | on nous parle d’un | art plus humain, | moins humain. | Cela n’a pas de [sen]s pour nous. les | un ~~point~~ bouton dans | une chaise de cuir, *un | point dans une étoffe* | (Ver Meer de Kahn) | un corsage (Straus) | valent autant qu’un art | humain” (KOLB, 1976, p. 102-103, grifos nossos).

sobretudo se atentarmos para o fato de que, nos *Carnets*, Proust lançaria notações da construção de uma filigrana que seria *À la recherche*. Mas antes dessa preciosa notação sobre Ver Meer, Proust faria outra que nos instiga muito: em carta a Bertrand de Fénélon, que data de 3 (ou 12) de dezembro de 1904, o autor de *À la recherche* escreveu: “Estou envergonhado de não ter lhe agradecido pelas belas reproduções que me são duplamente *preciosas* em minha admiração por Ver Meer e em minha amizade por você” (PROUST, 1981, t. IV, p. 368, grifo nosso, tradução nossa)¹⁷¹. Assim, vê-se que Proust teve acesso a um catálogo de reproduções das obras de Ver Meer, mas não sabemos quais obras ele teria de fato visto e se, dentre aquelas vistas, estaria o quadro de Viena.

Creio que a presença do pintor holandês na composição estética de Marcel Proust é um constante jogo de presença-ausência, visto que a parte simbolizável, ou seja, a parte dada a conhecer, é principalmente *A vista de Delft*. Colocar-se à escuta de um texto, dos seus efeitos de significação, é um árduo trabalho, mas acredito que podemos vislumbrar pontos de intersecção entre a literatura, uma vez que ela é uma linguagem estética em movimento, e um saber inconsciente. No imenso museu imaginário que é *À la recherche*, a tela de Ver Meer que assume um papel simbolizado é a *A vista de Delft*, e Proust menciona isso constantemente: “Ver Meer é meu pintor preferido desde meus vinte anos e, dentre outros sinais dessa predileção, [...] eu fiz Swann escrever uma biografia de Ver Meer em *No caminho de Swann*” (PROUST, 1981, t. XX, p. 263-264, tradução nossa)¹⁷². O desejo de Marcel Proust é desmentido pelo narrador, que nos conta que Swann “alegara trabalhos em andamento, um ensaio — na verdade abandonado há anos — sobre Ver Meer de

¹⁷¹ “Je suis honteux de ne pas t’avoir remercié des belles reproductions que me rendent doublement *précieuses* mon admiration pour Ver Meer et mon amitié pour toi”.

¹⁷² “Ver Meer est mon peintre préféré depuis l’âge de vingt ans et entre autres signes de cette prédilection [...] j’ai fait écrire par Swann une biographie de Ver Meer dans *Du côté de chez Swann*”.

Delft” (PROUST, 1982, p. 119)¹⁷³. O estudo de Swann é colocado de lado, mas os índices acerca de Ver Meer estão presentes nas descrições que o narrador constrói.

Em *l'incipit*, o narrador está em um quarto mergulhado na penumbra, os móveis também nela adormecidos. O piso de madeira. Um ambiente aconchegantemente envolto em tapeçarias imaginárias das quais pululam detalhes que poderiam narrar uma história:

tornava a adormecer, e às vezes não despertava senão por um breve instante, mas o suficiente para ouvir *os estalidos orgânicos das madeiras, para abrir os olhos e fixar o caleidoscópio da escuridão e saborear, graças a um lampejo momentâneo de consciência, o sono em que estavam mergulhados os móveis, o quarto*, aquele todo do qual eu não era mais que uma parte mínima e em cuja insensibilidade logo tornava a integrar-me. (PROUST, 1982, p. 8, grifos nossos)¹⁷⁴

Ainda nessa cena, uma mulher: “Às vezes, como nasceu Eva da costela de Adão, nascia uma mulher durante o meu sono” (p. 8)¹⁷⁵. Posteriormente, veremos, outra mulher comparecerá, *vestida de azul*. No quadro, um pintor diante de uma tela feita de pano amarelado na qual algo começa a ser desenhado (ou narrado). Supra, há um mapa, elemento fundamental na cultura holandesa no século XVII, que comparece também em outras obras de Ver Meer; mas, em *A arte da pintura*, o artista coloca o mapa diante do pintor e, à direita do candelabro, na parte superior, dentre as inscrições, há a seguinte:

NOVA XVII PROVINCARIUM [GERMANIAE INF]ERI[O]RIS
DESCRIPTIO/ET ACCURATA EARUNDEM ... DE NO[VO]

¹⁷³ “avait allégué des travaux en train, une étude en réalité abandonnée depuis des années sur Ver Meer de Delft” (PROUST, 1987b, p. 195). Tradução de Mario Quintana.

¹⁷⁴ “Je me rendormais, et parfois je n’avais plus que de courts réveils d’un instant, le temps d’entendre les craquements organiques des boiseries, d’ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l’obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n’étais qu’une petite partie et à l’insensibilité duquel je retournais vite m’unir” (PROUST, 1987a, p. 4). Tradução de Mario Quintana.

¹⁷⁵ “Quelquefois, comme Ève naquit d’une côte d’Adam, une femme naissait pendant mon sommeil” (PROUST, 1987a, p. 4). Tradução de Mario Quintana.

EM[EN]D[ATA] ... REC[TISS]IME EDIT[A P]ER NICOLAUM
PISCATOREM.

Chamam-nos a atenção duas palavras colocadas uma ao lado da outra: *Accurata* (*accuratus*) e *Descriptio* (*descriptione*), respectivamente *acurada* e *descrição*. Nessa tela, reproduz-se um mapa que parece ser de Nicolas Piscator. Pintado em uma tapeçaria, o mapa é feito em uma *acurada descrição*, e essa tela especificamente é batizada com o nome Ver Meer, como se pode observar, atrás do pescoço da bela jovem, as iniciais *IV* – I Ver Meer. São pistas que nos levam a uma teorização do valor *metapictural* da tela, uma vez que se lê, nesse conjunto de detalhes, uma estética do próprio artista, pois, para fazer mapas, a delicadeza e a atenção aos detalhes são imprescindíveis. Ademais, o apego à descrição inscreve-se no nome, na assinatura que “pode, algumas vezes, se exercer de maneira a desviar a atenção do assunto representado para o autor, sujeito da enunciação, se lançando no sujeito do enunciado” (ARASSE, 1996, p. 318, tradução nossa)¹⁷⁶.

Gostaria de tomar como um ponto de reflexão o fato de que a pintura holandesa seria um dos aspectos – uma vez que Proust dialoga com tantas outras escolas de arte – que possibilitaria uma sistematização do aperfeiçoamento de detalhe. A pintura holandesa utilizava “cores cardeais na sua pureza e simples luminosidade, de modo que, pelo fato do agravamento da oposição que delas resultava, a harmonia tornava-se mais difícil de realizar, mas quando o podia ser era tanto mais agradável à vista” (HEGEL, 2010, p. 243). Além disso, a evocação de Ver Meer parece-me uma evocação da *estrutura*, do árduo trabalho de composição.

Parece-nos ainda que a assinatura de Ver Meer pode demonstrar, conforme demonstra Arasse partindo de outros exemplos, como o artista “traz duplamente sua marca sobre a obra (assinando e assinalando essa assinatura), e faz, dessa forma, compreender conjuntamente com o assunto do quadro, a consciência artística de

¹⁷⁶ “Elle [la signature] peut parfois s’exercer de façon à détourner l’attention du sujet représenté pour l’attirer sur son auteur, sujet de l’énonciation se marquant dans le sujet de l’énoncé”.

seu autor” (ARASSE, 1996, p. 316, tradução nossa)¹⁷⁷. O Mestre de Delft assina e assinala o quadro em que coloca em evidência o termo *Descriptio*; nesse sentido, Ver Meer, ao pôr sua assinatura, confirmaria sua estética como aquela indissociável da descrição e do detalhe. Paixão proustiana! Assim, a negação de Proust ao dizer que Fromentin não menciona Ver Meer em *Maîtres d'autrefois* [*Mestres de outrora*] seria justificada pela incompreensão do amigo acerca do estilo do pintor de Delft. A descrição é tão fundamental em Ver Meer que ele “não desenha os objetos que ele representa e, se há uma descrição mimética, esta se realiza na luz e em seus efeitos, os quais ele elabora como uma *cartografia*, ao ponto mesmo em que sua pintura ofusca e cega a ideia do objeto pintado na luz que o revela” (p. 300, tradução nossa)¹⁷⁸. Creio que podemos ler que a *Descriptio* feita por Ver Meer, tão essencial à sua cultura e à sua época, é elaborada como uma cartografia pela necessidade de representar vividamente, sem erros, em aprimoramento e depuração detalhados do objeto real. As pinceladas de Ver Meer tinham que *margear*, que bordejar seu objeto, nomeando ao máximo possível o desconhecido para sua época, o mar. Assim,

o mapa em *A arte da pintura* é um exemplo magistral da habilidade técnica de Ver Meer. Através de seu manuseio sensível da luz, ele dá substância a qualidades físicas do mapa. Pode-se quase sentir a superfície rachada e envernizada do mapa e perceber o peso que ele puxa para baixo em seus dois suportes minúsculos. Ao mesmo tempo, é possível distinguir conteúdos decorativos e geográficos do mapa, *todos transmitidos em detalhes convincentes*. (WELU, 1978, p. 9, grifo nosso, tradução nossa)¹⁷⁹

¹⁷⁷ “L’artiste porte doublement sa marque sur l’œuvre (en signant et en signalant cette signature), et y fait entendre, conjointement au sujet du tableau, la conscience artistique de son auteur.”

¹⁷⁸ “ne dessine pas les effets qu’il représente et, s’il y a chez lui description mimétique, celle-ci porte sur la lumière et ses effets, dont il dresse comme une ‘cartographie’, au point même que sa peinture éblouit et aveugle le savoir de l’objet peint dans la lumière qui le fait savoir”.

¹⁷⁹ “The map in *The Art of Painting* is a masterful example of Vermeer’s technical skill. Through his sensitive handling of light, he gives substance to the map’s physical qualities. One can almost feel the map’s cracked and varnished surface and sense the weight as it pulls down on its two tiny supports. At the same time it is possible to distinguish the map’s decorative and geographical contents, all rendered in convincing detail.”

Ademais, o estúdio ou quarto do artista é, na tela, repleto de tapeçarias e um *dedo de luz* penetra pela janela. Em primeiro plano, uma cadeira mantém semiaberta uma *cortina-tapeçaria* que desvela o espetáculo da criação. Nesse sentido, o quadro se torna uma alegoria da arte de criar e uma metapoética do processo de criação de Ver Meer, uma vez que todo o quadro sugere que a pintura era, por Ver Meer, se não feita em uma câmara escura, ao menos tendo-a em mente a fim de depurar detalhes. O aprimoramento estético desses detalhes e os experimentos sugerem que o mestre de Delft em sua *accurata descriptione* evocaria o constante uso da câmara escura. Para melhor averiguar a técnica de Ver Meer, deve-se observar que

o foco da câmara obscura em algum objeto específico localiza o principal plano do foco através desse objeto. Focar a lente da câmara escura é a primeira consideração para usá-la para fins de rastreamento, e, para a maioria das observações experimentais, a lente da câmara obscura foi focada em uma parede distante para corresponder à prática de Ver Meer. (FINK, 1971, p. 496, tradução nossa)¹⁸⁰

Ao perscrutar esses índices como pistas de uma presença-ausente de *A arte da pintura*, de Ver Meer, no texto de *À la recherche*, deparamo-nos com características e técnicas do mestre de Delft as quais a estética de Proust *margeou*. Para saber sobre os procedimentos usados nas pinturas de Ver Meer, um dos primeiros elementos a serem abordados é a sua forma de construção do detalhe.

O ponto de entrada para o problema foi selecionado como esses pontos de pigmento muito carregado (o famoso *pontilhado*), que têm sido muito notados pelos críticos e em alguns casos são tão remissivos, nas palavras Hyatt Mayor, de “glóbulos de halos pairando em um chão de vidro”. *A ampliação de detalhes de vários dos quadros de Ver Meer, incluindo A vista de Delft, em Haia, mostra este*

¹⁸⁰ “The focusing of the camera obscura on some particular object locates the principal plane of focus through that object. Focusing the camera obscura lens is one’s first consideration on using the camera for tracing purposes, and for most of the experimental observations, the camera obscura lens was focused on the far wall to correspond to Vermeer’s practice.”

efeito. (SEYMOUR JUNIOR, 1964, p. 325, grifos nossos, tradução nossa)¹⁸¹

Vê-se que a câmara obscura é um instrumento que visa à precisão estética ou, sobretudo, à descrição detalhada na pintura, e o sistema das artes na escritura proustiana toma rumos que nos remetem a um desejo incansável da busca de uma perfeição estética. O quarto do narrador não se configuraria como uma câmara justamente para a elaboração de sua *accurata descriptione*? Perguntas retóricas cujas respostas se demonstram aqui. A *ouverture* [abertura] de *À la recherche* parece-nos uma câmara obscura que busca a projeção de uma estética em composição pelo narrador e que será aquela do herói. O quarto do narrador, envolto na penumbra do sono e do sonho, faz com que uma miopia se instaure. Um míope exaure sua visão para nomear o espaço que o cerca, perscrutando-o *minuciosamente, detalhadamente*. Uma câmara obscura, um quarto (*chambre*) onde “às vezes *mal apagava a vela*, [e] *meus olhos se fechavam* tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Adormeço’” (PROUST, 1982, p. 7, grifo nosso)¹⁸². Uma câmara onde o narrador “recuperava a vista, *atônito de encontrar em derredor uma obscuridade*, suave e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito” (p. 7, grifo nosso)¹⁸³. Imerso na condição de *dormeur éveillé*, o narrador “ouvia o silvo dos trens que, ora mais, ora menos afastado e marcando as distâncias como um canto de um pássaro numa floresta, me *descrevia* a extensão do campo deserto” (p. 7, grifo

¹⁸¹ “The point of entry into the problem was selected as those dots heavily loaded pigment (the famous *pointillés*) which have been so much noticed by critics and in some cases are so reminiscent, in Hyatt Mayor’s words, of ‘globules of halation swimming on a ground glass’. Enlargement of details of several of Vermeer’s paintings, including the View of Delft, in the Hague, shows this effect.”

¹⁸² “*parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n’avais pas le temps de me dire: ‘Je m’endors’*” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 3). Tradução de Mario Quintana.

¹⁸³ “*je recouvrais la vue et j’étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit*” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 3). Tradução de Mario Quintana.

nosso)¹⁸⁴. O uso do verbo *descrever* no imperfeito do indicativo apenas revela o ininterrupto, o descrever *sem fim* que inundaria toda a estética do romance, a qual virá de uma estética embrionária:

me *descrevia* a extensão do campo deserto, onde o viajante se apressa em direção à parada próxima: o caminho que ele segue lhe vai ficar bem gravado na lembrança com a excitação produzida pelos lugares novos, os atos inabituais, pela recente conversa e as despedidas tocadas à luz da lâmpada estranha que ainda o acompanhavam no silêncio da noite, e pela doçura próxima do regresso. (PROUST, 1982, p. 7, grifo nosso)¹⁸⁵

Como se não bastasse mencionar *a extensão do campo deserto*, a descrição proustiana reage (paradoxalmente!) brutal e delicadamente ao referente, de forma que se poderia ler *ou* ver da seguinte forma:

me *descrevia* a extensão do campo deserto,

me *descrevia* a extensão do campo deserto, < onde o viajante se apressa em direção à parada próxima:

me *descrevia* a extensão do campo deserto, < onde o viajante se apressa em direção à parada próxima: < o caminho que ele segue lhe vai ficar bem gravado na lembrança

me *descrevia* a extensão do campo deserto, < onde o viajante se apressa em direção à parada próxima: < o caminho que ele segue lhe vai ficar bem gravado na lembrança < com a excitação produzida pelos lugares novos,

me *descrevia* a extensão do campo deserto, < onde o viajante se apressa em direção à parada próxima: < o caminho que ele segue lhe

¹⁸⁴ “j’entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d’un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l’étendue de la campagne déserte” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 3). Tradução de Mario Quintana.

¹⁸⁵ “me décrivait l’étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine; et le petit chemin qu’il suit va être gravé dans son souvenir par l’excitation qu’il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 4-5). Tradução de Mario Quintana.

vai ficar bem gravado na lembrança < com a excitação produzida pelos lugares novos, < os atos inabituais,

me *descrevia* a extensão do campo deserto, < onde o viajante se apressa em direção à parada próxima: < o caminho que ele segue lhe vai ficar bem gravado na lembrança < com a excitação produzida pelos lugares novos, < os atos inabituais, < pela recente conversa

me *descrevia* a extensão do campo deserto, < onde o viajante se apressa em direção à parada próxima: < o caminho que ele segue lhe vai ficar bem gravado na lembrança < com a excitação produzida pelos lugares novos, < os atos inabituais, < pela recente conversa < e as despedidas tocadas à luz da lâmpada estranha

me *descrevia* a extensão do campo deserto, < onde o viajante se apressa em direção à parada próxima: < o caminho que ele segue lhe vai ficar bem gravado na lembrança < com a excitação produzida pelos lugares novos, < os atos inabituais, < pela recente conversa < e as despedidas tocadas à luz da lâmpada estranha < que ainda o acompanhavam no silêncio da noite,

me *descrevia* a extensão do campo deserto, < onde o viajante se apressa em direção à parada próxima: < o caminho que ele segue lhe vai ficar bem gravado na lembrança < com a excitação produzida pelos lugares novos, < os atos inabituais, < pela recente conversa < e as despedidas tocadas à luz da lâmpada estranha < que ainda o acompanhavam no silêncio da noite, < e pela doçura próxima do regresso.

Temos, assim, um *sem-fim* da descrição na busca da quintessência do *detalhe*. Uma descrição que se desdobra e que desbrava a enunciação para saber se, em cada possibilidade de aprofundamento, o detalhe perfeito pode ser atingido, trazido à tona da narrativa e, enfim, *assumido* como elemento estético. Uma descrição vermeeriana ou proustiana? Ora, uma *accurata descriptione* advinda de uma câmara obscura “*onde tudo é a criação e a linguagem*, [...] onde eu não encontre nada de meu pensamento consciente [...] num desses hotéis de província, [...] *onde o mapa*

detalhado da região é ainda o único ornamento das paredes” (PROUST, 2003c, p. 19, grifos nossos)¹⁸⁶.

Claramente, não somos alheios ao fato de que a música, a filosofia, as descobertas científicas permeiam a estética proustiana e que, em se tratando da pintura e da arquitetura, o nome de John Ruskin – para quem “a função do artista, neste mundo, é ser uma criatura vidente e vibrante [...] Sua vida só tem dois objetivos: ver, sentir” (RUSKIN, 1992, p. 131) – era fundamental. Todavia, atentamos aqui para averiguar esse ponto faltante, o *outro* quadro de Ver Meer, na estética de Proust, especificamente no museu imaginário de *À la recherche*. Se, no capítulo anterior buscamos zonas de aproximações entre a estética de Ver Meer e a de Proust, baseando-nos nas cartas do autor escritas ao amigo Reynaldo Hahn, interessamo-nos por observar, presente capítulo, como *A arte da pintura* de Ver Meer pode realizar-se como o oxímoro *pilar ausente* no que tange à descrição e à aporia do detalhe. Ora, “a falta não é [...] a mais eficaz, a mais vívida, a mais indestrutível, a mais fiel das presenças?” (PROUST, 1993, p. 139-140, tradução nossa)¹⁸⁷, pergunta a narradora de *La confession d’une jeune fille* [*A confissão de uma jovem moça*], texto que traz vários pontos adâmicos que se desenvolveriam posteriormente em *À la recherche*¹⁸⁸.

¹⁸⁶ “où tout est création et le langage [...] où je ne retrouve rien de ma pensée consciente [...] dans un de ces hotels de province [...] où la carte de géographie détaillée de l’arrondissement est encore le seul ornement des murs” (PROUST, 1987t, p. 50). Tradução de Carlos Vogt.

¹⁸⁷ “l’absence n’est-elle [...] la plus efficace, la plus vivace, la plus indestructible, la plus fidèle des presences?”.

¹⁸⁸ Ver : VIOLLET, Catherine. “‘La Confession d’une jeune fille’: aveu ou fiction?” (2011): “Parmi les autres nouvelles de cette époque, ‘La confession d’une jeune fille’ semble avoir un statut tout à fait particulier. Écrite probablement à la fin de l’été 1894, alors que Proust, même s’il possède déjà une certaine expérience de l’écriture, est encore un tout jeune écrivain (il n’a qu’une vingtaine d’années), elle occupe une place centrale dans le recueil *Les plaisirs et les jours*, que Proust publie en 1896. Elle présente en outre le fait remarquable d’être écrite à la première personne, alors que toutes les autres nouvelles du recueil sont à la troisième personne.” [Entre outras novelas dessa época, ‘La confession d’une jeune fille’ parece ter um estatuto particular. Escrita provavelmente no fim do verão de 1894, Proust é, então, um jovem escritor, mesmo que já tenha certa experiência (ele tinha apenas vinte e poucos anos), ela ocupa um lugar central na coletânea *LespPlaisirs et les jours*, que Proust publica em 1896. Ela apresenta de atípico o fato remarcável de ser escrita em primeira pessoa, uma vez que todas as outras novelas da coletânea são em terceira pessoa.” (tradução nossa).

A presença de *A arte da pintura* é uma presença invisível, mas operante. É uma pura operação que atua. Creio ser mais adequado o uso do gerúndio para designá-la: é uma pura operação *atuando*. Em minha leitura, a *quintessência* do detalhe no movimento da descrição, *A vista de Delft* é a parte nomeada, simbolizável, o significante, elemento que dá forma; a *A arte da pintura* “é a letra que opera, uma vez que ela dissolve aquilo que dá forma. E o que dá forma é o significante” (LAURENT, 2010, p. 88). Se é ausência, não tem forma nomeada, mas tão somente suposta. Assim, a quintessência da descrição, no recorte que faço, recai em um significante caro à escritura de Marcel Proust, o *entre-deux* [*entre-deux*]: de um lado, *A vista de Delft*, do outro, a ausente *A arte da pintura*, que se inscreve como a letra que “veio inscrever o litoral, a borda de todo o saber possível” (LAURENT, 2010, p. 90). Letra cujo ditame é a *accurata descriptione* ou, dito de outra forma, a *depuração do detalhe*. Ou dito ainda de forma mais acurada: *uma letra que gera uma poética do detalhe*.

Entre-deux! O perdido e o redescoberto! Contre Sainte-Beuve e À la recherche! Jean Santeuil e À la recherche! Il [ele] e Je [eu]! Combray e Le temps retrouvé [O tempo redescoberto]! Combray e Balbec! Claro e escuro! Quadros colocados uns após os outros! Entre-deux!

À la recherche du temps perdu é o romance do *entre-deux*, não da contradição resolvida e da síntese dialética, mas da simetria claudicante ou defeituosa, do desequilíbrio e da desproporção, do passo em falso, como sobre as “duas lajes desiguais” do batistério de São Marcos, em Veneza, reencontradas entre os “pavimentos bem mal assentados” do pátio do hotel de Guermantes. (COMPAGNON, 1989, p. 13, grifo nosso, tradução nossa)¹⁸⁹

¹⁸⁹ “*À la recherche du temps perdu* est le roman de l’entre-deux, pas de la contradiction résolue et de la synthèse dialectique, mais de la symétrie boiteuse ou défectueuse, du déséquilibre et de la disproportion, du faux pas, comme sur les ‘deux dalles inégales’ du baptistère de Saint-Marc à Venise, retrouvées entre les ‘pavés assez mal équarris’ de la cour de l’hôtel de Guermantes.”

Essa amplitude da escritura decorrente de sua condição *claudicante* é que permite ao leitor infindas leituras sobre a forma como a literatura indaga saberes sobre o homem. Nesse sentido, o *entre-deux* permite não apenas o questionamento do texto estabelecido pela Bibliothèque de la Pléiade, uma vez que a crítica

preocupada com as relações entre o início e o fim de *À la recherche du temps perdu*, comumente negligenciou aquelas que podem existir em seus *entre-deux*, notadamente nas passagens de um tomo ao outro, entre os fins provisórios da série romanesca e seus *incipit* intermediários (DYER, 2007, p. 1, tradução nossa)¹⁹⁰,

mas o *entre-deux* permite também um questionamento sobre a subjetividade, uma vez que no *entre-deux*¹⁹¹ há um espaço vazio que pode revelar possibilidades de significação. Dentre outros pontos, me apoio nesse da *simetria claudicante*, da qual nos fala Compagnon, para pensar a falta ou a presença-ausente. E é justamente por esse espaço que minha leitura encontra um meio de pensar a relação da escritura proustiana como uma estética que faz do detalhe uma exaustão que cava um saber não sabido, uma estética que “passa do reino do *visível* ao do *invisível* metamorfoseando o concreto e o *real em falta e em símbolo*” (SONNENFELD, 1991,

¹⁹⁰ “D’abord préoccupée des relations entre le début et la fin d’*À la recherche du temps perdu*, la critique a le plus souvent négligé celles qui peuvent exister dans son ‘entre-deux’, notamment au passage d’un tome à l’autre, entre les fins provisoires de la série romanesque et ses *incipit* intermédiaires.”

¹⁹¹ Antoine Compagnon, em sua obra *Proust entre deux siècles* (1989, p. 12), menciona o quanto a expressão *entre-deux* era cara a Blaise Pascal pela dimensão subjetiva que ela abria às reflexões sobre o homem e o infinito. Se tomarmos um dos momentos de seus *Pensées* (PASCAL, Blaise. *Pensées*, cap. 2. Paris: Société de St. Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie, 1896, p. 80), veremos que Pascal, ao refletir sobre a dimensão do homem na natureza, aponta um vazio inominável advindo do espaço vazio que é uma condição *sine qua non* da existência do *entre-deux*: “Car enfin qu’est-ce que l’homme dans la nature? Un néant à l’égard de l’infini, un tout à l’égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d’où il est tiré, et l’infini où il est englouti.” [Pois, enfim, o que é o homem na natureza? Um vazio em relação ao infinito, um todo em relação ao nada, *um meio entre nada e tudo*. Infinitamente longe de compreender os extremos, o fim das coisas e seu princípio estão para ele invencivelmente ocultos num segredo impenetrável, igualmente incapaz de ver o nada de onde é tirado e o infinito em que ele está envolvido.” (grifos nossos, tradução nossa)].

p. 91, grifos nossos, tradução nossa)¹⁹². Ao apontar a ausência de um quadro de Ver Meer, *A arte da pintura*, procuro demonstrar como esse traço perdido, cujas letras registravam a importância de uma *accurata descriptione*, que é um dos dois pontos fundamentais da estética de Proust, é um elemento motor, apesar de não ser presente.

O *entre-deux* como um elemento lacunar na obra de Proust, uma falta, é a fenda que permite ainda procurarmos esse outro quadro de Ver Meer, que trago como *A arte da pintura*. Gostaria de elucidar meu argumento a partir de um ponto em *Contre Sainte-Beuve*, mas, para isso, cumpre saber que

um dos traços característicos de *Contre Sainte-Beuve* é a emergência de um Narrador que assume, em primeira pessoa, o discurso e as diferentes partes do ensaio crítico. Essa decisão rompe com o sistema enunciativo e narrativo de *Jean Santeuil*. Se a reflexão crítica é frequente em *Jean Santeuil*, o “eu” de *Contre Sainte-Beuve* instaura, desde a origem, um lugar onde se articulam autoficção e metaficção, ele delimita de fato um território romanesco que será, em termos de uma elaboração estrutural complexa, aquele de *À la recherche*. (GOUJON, 2007, p. 1, grifo nosso, tradução nossa)¹⁹³

Pode-se, assim, pensar a escritura proustiana e seus preâmbulos, como *Contre Sainte-Beuve* (incluiria aqui *La confession d’une jeune fille* e *Jean Santeuil*, este já com determinantes valores estéticos que retornariam no texto de *À la recherche*, como veremos no capítulo seguinte), como uma *metaficção*, uma *elaboração estrutural complexa*. Nessa *metaficção*, creio poder vislumbrar, por uma cara nota de rodapé, uma *estrutura complexa e ausente*. Vejamos:

¹⁹² “passé du royaume visible à celui de l’invisible en métamorphosant le concret et le réel en absence et en symbole”.

¹⁹³ “l’un des traits caractéristiques du *Contre Sainte-Beuve* est, on le sait, l’émergence d’un Narrateur qui assume, à la première personne, le récit et les différentes parties de l’essai critique. Cette décision rompt avec le système énonciatif et narratif de *Jean Santeuil*. Si la réflexion critique est fréquente dans *Jean Santeuil*, le “je” du *Contre Sainte-Beuve* installe dès l’origine un lieu où s’articuleront autofiction et métafiction; il délimite de fait un territoire romanesque qui sera, au terme d’une élaboration structurelle complexe, celui de *la Recherche*”.

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 cada um basta para torná-lo feliz, ele encontra um liame mais alto ainda, sua alegria aumenta ainda mais. *Se ele descobre entre dois quadros de Ver Meer...* (PROUST, 1971a, p. 304, grifos nossos, tradução nossa)¹⁹⁴

Grifo índices. Índices de uma ausência...

Se ele descobre entre dois quadros de Ver Meer... Os dois quadros de Ver Meer! Um, sabemos ser *A vista de Delft*; e o outro (?) ? O outro cuja ausência se marca também por reticências. Com qual outro a escritura, a construção estética proustiana faria margem, litoral? Algum que banharia essa escritura com o ditame de uma *accurata descriptione*. Algum cuja estética baseia-se na coroação de um aprimoramento incessante da descrição. Em *A arte da pintura* tem-se, como vimos, uma tela *metapictural*: o uso da câmara obscura, as tapeçarias cujos ornamentos e detalhes inundam o ambiente com metáforas, o candelabro sem velas, *uma mulher*, uma tela feita de um *estofado amarelo*. Uma vez que essa nota de *Contre Sainte-Beuve* se inscreve também no domínio da metaficção, o alimento que nutrirá a estrutura complexa da estética proustiana está entre o sabido e o *insabido*, *entre-deux*, nesse entrelugar que esconde um quadro ideal visto em *matéria espiritual*. Uma estética de *accurata descriptione* deslizaria de *A arte da pintura* para *A vista de Delft*. Deve-se levar em conta que esse fazer borda, *fazer litoral*, que essa presença-ausência não

¹⁹⁴ “Ce qu’il y a dans le tableau d’un peintre ne peut le nourrir, ni dans un livre d’un auteur non plus, et dans un second tableau du peintre, un second livre de l’auteur. Mais si dans le second tableau ou le second livre, il aperçoit quelque chose qui n’est pas dans le second et le premier, mais en quelque sorte est entre les deux, dans une sorte de tableau idéal qu’il voit en matière spirituelle se modeler hors du tableau, il a reçu sa nourriture et recommence à exister et à être heureux. Car pour lui, exister et être heureux, ce n’est qu’une seule chose. Et si entre ce tableau idéal et ce livre dont chacun suffit à le rendre heureux, il trouve un lien plus haut encore, sa joie s’accroît encore. S’il découvre entre deux tableaux de Ver Meer...”.

significa uma plenitude de contato, um saber que transborda efetivando o igual. “Os fragmentos se harmonizam, colocando-se uniformemente *lado a lado* [...] *Reconheçamos no lado a lado a figura genérica da coexistência*” (RICHARD, 1974b, p. 202, grifo nosso)¹⁹⁵. O Ver Meer de Viena pode ser lido como essa marca, esse rastro, essa letra faltante, esse falo, conforme Lacan leu em Gide, esse falo que “era substituições e significados para o resto das coisas, de onde ele rasteja como ausência que pretende encarnar-se” (HARARI, 2007, p. 38, tradução nossa)¹⁹⁶.

Se ele descobre entre dois quadros de Ver Meer... Esse índice, essa pista que a escritura de Proust nos fornece torna-se mais instigante pelo fato de ser uma nota em seu texto “Notes sur la littérature et la critique” [“Notas sobre literatura e crítica”]¹⁹⁷, presente em *Contre Sainte-Beuve*. Gostaria de evocar nesse fato que a nota de um texto corresponde em si mesma a desdobramentos que revelam uma mensagem. São ramificações marginais que bordejam outros saberes. São detalhes, uma vez que ficam à margem, às vezes negligenciados pelo olhar do leitor, outras vezes descartados como lixo. No entanto, estão ali, quietos e prontos para serem lidos, podendo revelar uma verdade *na e da* escritura. A nota “refina aqui e lá a *descrição*, abre perspectivas laterais [...], problematiza em suas margens a segurança sempre tão linear do discurso” permite “*continuar a descrição em outros níveis de sentido*, interrogar em particular sobre tal ou tal motivo privilegiado (assim aquele da manifestação, do nascimento), [...], *as chances de uma articulação do tema e do fantasma*” (RICHARD, 1974b, p. 7-8, grifos nossos, traduções nossas)¹⁹⁸. A nota textual em questão, esse detalhe que abre significações, fala-nos de uma estética

¹⁹⁵ “les fragments s’y accordent en s’y mettant tout uniment bord à bord. [...] Reconnaissons dans le côté-à-côté la figure générique de la coexistence”.

¹⁹⁶ “genera sustituciones y significaciones hacia el resto de las cosas, donde él reptaba como ausencia que pretende encarnarse”.

¹⁹⁷ Na página 802, a edição da Bibliothèque de la Pléiade (1971) traz a seguinte notação: “Cette note écrite par Proust en regard de son développement, est restée inachevée” [“Essa nota, escrita por Proust a respeito de seu desenvolvimento, permaneceu inacabada”] (tradução nossa).

¹⁹⁸ “d’affiner çà et là la *description*, d’ouvrir des perspectives latérales [...], de troubler dans ses marges la sécurité toujours trop linéaire du discours”; “Poursuivre la description à d’autres niveaux éventuels de sens, interroger en particulier, sur tel ou tel motif privilégié (ainsi celui de la manifestation, de la naissance), les chances d’une articulation du thème et du fantasme”.

que está em um *entre lugar*, ou seja, como o próprio texto diz, está *fora*, existe fora, o que nos leva a pensar que esse *ideal* termo que aqui não nos parece ligado a nenhum *-ismo*, mas a uma estética por vir , esse *ideal*, ou parte dele, *ex-siste*, ou seja, está fora do simbólico. Ele não existe no texto em si, mas marca sua presença pelo infinito das reticências. Parece-nos de fundamental importância a discussão de que o que Proust traz como uma *espécie de quadro ideal* não se relaciona a uma doutrina das *Ideias*, conforme concebida por uma teoria das artes ao longo do Renascimento, ou seja, como uma forma de concepção da arte a partir de uma realidade superior. A *idea* designa

1) [...] a representação que se tem de uma beleza que supera a natureza, no sentido em que se entenderá, só mais tarde, o conceito de “Ideal”. 2) [...] designa a representação que se tem de uma imagem independente da natureza e possui a mesma significação que as noções de “pensamento” ou de “conceito”, as quais, desde os séculos XII e XIV, eram utilizadas nesse sentido. Tal sentido do termo *Idea* (que prevalecerá por todo o *Cinquecento* e só recuará no século XVII diante da noção de Ideal, fixada a partir de então) designa portanto toda representação artística que, inicialmente projetada no espírito do artista, preexiste à sua representação exterior, podendo justamente indicar o que nos habituamos chamar de “tema” ou “projeto”. (PANOFSKY, 2013, p. 66-67)

Quando a escritura proustiana remete-nos a uma *espécie de quadro ideal*, isso parece relacionar-se muito mais à lógica interna da obra, ou seja, aos processos estéticos elucubrados no interior da escritura em si, de maneira que se passa a ter apropriações e releituras daquilo que possa servir na representação da realidade conforme vista pela própria estética de Proust. Permitimo-nos inferir que essa *espécie de quadro ideal* é aquela que se coloca a serviço de uma estética para a qual “é mister tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e ideias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que [se] sentira, convertê-lo em

seu *equivalente espiritual*” (PROUST, 2004, p. 158, grifo nosso)¹⁹⁹. Nessa perspectiva, permitimo-nos ainda outro adendo: o crítico e historiador de arte Erwin Panofsky (1892-1968), em seu clássico estudo sobre *O casal Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck (1390-1441), chega à seguinte conclusão sobre os elementos que compõem o quadro

o encanto supremo da imagem – e isso vale em geral para as criações de Jan van Eyck – é essencialmente baseado no fato de que o espectador não fica irritado com complicada quantidade de hieróglifos, mas permite-se abandonar-se à tranquila fascinação do que eu poderia chamar de uma *realidade transfigurada*. As paisagens e os interiores de Jan van Eyck são construídos de tal forma que o que possivelmente devesse ser um mero motivo realista pode, ao mesmo tempo, ser concebido como um símbolo, ou, dito de outra forma, seus atributos e símbolos são escolhidos e colocados de tal maneira que o que possivelmente estivesse destinado a expressar um significado alegórico, ao mesmo tempo “serve” perfeitamente para uma paisagem ou um interior aparentemente tirado da vida. (PANOFSKY, 1934, p. 126-127, grifo nosso, tradução nossa)²⁰⁰

O adendo que nos permitimos é observar que essa *espécie de quadro ideal* é justamente essa que permite uma *realidade transfigurada*. Nesse sentido, também Ver Meer parece-nos ser visto e colocado a serviço da estética proustiana. Nesse sentido, veremos, no capítulo seguinte, que *A arte da pintura* parece estar tão presente no episódio da lanterna mágica, embora inscrita como falta.

Sabemos que são dois quadros de Ver Meer: um, *A vista de Delft*; o outro, ... ou (?). Um faltante, embora presente. Este está fora, mas está ali como uma *matéria espiritual* que “não para de não se inscrever” (LACAN, 1985, p. 81). Esse quadro

¹⁹⁹ “il fallait tâcher d’interpréter les sensations comme les signes d’autant de lois et d’idées, en essayant de penser, c’est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j’avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel” (PROUST, 1987s, p. 457). Tradução de Lúcia Miguel Pereira.

²⁰⁰ “the supreme charm of the picture - and this applies to the creations of Jan van Eyck in general is essentially based on the fact that the spectator is not irritated by the mass of complicated hieroglyphs, but is allowed to abandon himself to the quiet fascination of what I might call a *transfigured reality*. Jan van Eyck’s landscapes and interiors are built up in such a way that what is possible meant to be a mere realistic motive can, at the same time, be conceived as a symbol, or, to put it another way, his attributes and symbols are chosen and placed in such a way that what is possible meant to express an allegorical meaning, at the same time perfectly ‘fits’ into a landscape or an interior apparently taken from life”.

ideal não existe, mas se pinta. Trata-se, assim, de uma produção de efeitos de significação. Existe nos termos *matéria espiritual* um oxímoro que acaba por revelar uma exaustão do simbólico que é incapaz de realizar-se plenamente para sustentar esse *entre lugar*, esse *buraco* entre os dois quadros. Dizer *matéria espiritual* é dizer o que não se sustenta nem no código, porque não se lê, nem no simbólico, mas é tentar dizer de uma significação que está em algum lugar produzindo um sentido. O oxímoro em questão evoca o significante *matéria*, referindo-se a um sentido, ou seja, àquilo que o artista “recebeu [como] seu alimento e [que o faz] recomeça a existir e a ser feliz” (PROUST, 1971a, p. 304, grifo nosso, tradução nossa)²⁰¹. É esse sentido que é em si a materialidade existente.

Ainda sobre a nota citada – ela que é o detalhe elaborado e ao mesmo tempo em aberto, o detalhe bordejante de uma reflexão estética que me parece imiscuir-se na *ouverture* [abertura] de *À la recherche* –, ainda sobre ela, gostaria de discorrer, mas me atendo mais propriamente ao fragmento que lhe deu origem. Nele, o narrador-crítico (e porque não esteta?) de *Contre Sainte-Beuve* fala-nos de um processo de criação que opera como “uma criança que, em mim, brinca em ruínas” (PROUST, 1971a, p. 303, grifo nosso, tradução nossa)²⁰² e que “não tem necessidade de nenhum alimento, nutre-se simplesmente do prazer que a evidência da ideia lhe dá; ele a cria, ela o cria, ele morre, mas uma ideia o ressuscita, como grãos que interrompem o germinar numa atmosfera muito seca, que estão mortos: mas basta um pouco de umidade e calor para ressuscitá-los” (PROUST, 1971a, p. 303, grifo nosso, tradução nossa)²⁰³. Essa criação, então, se dá por entre *restos* (*ruínas*) e *detalhes* (*grãos*) e se realiza em um *entre-lugar*. Esse menino

²⁰¹ “il a reçu sa nourriture et recommence à exister et à être heureux” (PROUST, 1971a, p. 304). Tradução de Haroldo Ramazini.

²⁰² “garçon qui joue ainsi en moi sur les ruines”.

²⁰³ “n’a besoin d’aucune nourriture, il se nourrit simplement du plaisir que la vue de l’idée qu’il découvre lui donne, il la crée, elle le crée, il meurt, mais une idée le ressuscite, comme ces graines qui s’interrompent de germer dans une atmosphère trop sèche, que sont mortes: mais un peu d’humidité et de chaleur suffit à les ressusciter”.

não morre, ou até morre, mas [pode] ressuscitar se uma outra harmonia se apresenta; *mesmo que simplesmente entre dois quadros de um mesmo pintor ele perceba uma mesma sinuosidade de perfis, um mesmo pedaço de estofó, uma mesma cadeira, mostrando entre os dois quadros alguma coisa em comum: a predileção e a essência do pintor*. Porque *ele morre instantaneamente no particular*, e se põe de novo imediatamente a flutuar e a viver no geral. Ele só vive no geral, o geral o anima e o alimenta, e *ele morre instantaneamente no particular*. (PROUST, 1971a, p. 304, grifos nossos, tradução nossa)²⁰⁴

Michael Riffaterre (1994) chama a atenção para a leitura do texto literário que se organiza no nível heurístico (da significação) e hermenêutico (da significância). O primeiro baseia-se na construção gramatical e “nos efeitos que as palavras [...] produzem umas sobre as outras e que substituem à relação semântica vertical uma relação lateral, que se constituindo ao fio do texto escrito, tende a anular a significação individual que as palavras tendem a ter no dicionário” (p. 94). O segundo nível, o hermenêutico (da significância), realiza-se quando o leitor “tenta ler a referencialidade levando-a ao não sentido: essa o força a procurar o sentido do novo quadro de referência dado pelo texto” (p. 94). Buscando fundamentalmente esse segundo sentido, gostaria de tentar ler os nós semânticos e os deslizamentos metafóricos que desse fragmento podem se disseminar por toda a estética proustiana. As significações rolam como seixos ao longo do texto e, nesse fragmento, passam por significantes como *ruínas > pedaços > grãos = particular*. Elementos esféricos, detalhes que chovem no texto, o pequeno, o microscópico como “o começo tímido do gozo” (BARTHES, 1978, p. 70, tradução nossa)²⁰⁵.

Outro significante evocado pelo texto é *sinuosidade*, aquilo que não é evidente aos olhos, aquilo que não é objetivamente visto. Parece-nos que o texto faz

²⁰⁴ “Il ne meurt pas, ou plutôt meurt mais [peut] ressusciter si une autre harmonie se présente, même simplement si entre deux tableaux d’un même peintre il aperçoit une sinuosité de profils, une même pièce d’étoffe, une même chaise, montrant entre le deux tableaux quelque chose de commun: la prédilection et l’essence de l’esprit du peintre. Car il meurt instantanément dans le particulier, et se remet immédiatement à flotter et à vivre dans le général. Il ne vit que du général, le général l’anime et le nourrit, et il meurt instantanément dans le particulier”.

²⁰⁵ “le commencement timide de la jouissance”.

dentro de si mesmo um *elogio ao detalhe* se estabelecendo uma criação cuja dialética está entre morrer no detalhe e nascer no todo, partes de um mesmo motor da escritura, na observação microscópica do detalhe e na expansão do seu significado pela via da inteligência. O detalhe, que é o particular, pode ser lido, na medida em que ele transita entre a morte, uma entrega total, e a vida como o *punctum* barthesiano que é “o que punge, [...] que agita em mim um estremecimento [...] Detalhes que poderiam me ferir” (BARTHES, 1984, p. 68-74). Essa morte é a pura impotência diante da apreensão total do *detalhe* que é o resto de um resto, um partitivo que atua sobre *um* talho, sobre *o* talho, um *détail* [*detalhe*] [*detaʃ*] um *de taille* [*do talho*] [*de*] [*taʃ*], ou seja, *parte do talho*. Morte que é, em si, a falência, o esgotamento. No texto de *À la recherche*, “a própria arte parece ter seu segredo nos objetos a descrever, nas coisas a designar, nas personagens ou nos lugares a observar; e se o herói muitas vezes duvida de suas capacidades artísticas *é porque se sente impotente para observar, para escutar e para ver*” (DELEUZE, 2003, p. 27, grifos nossos). Sente-se impotente, quase morto, mas desejante.

Quanto aos deslizamentos presentes nesse último fragmento que citamos de *Contre Sainte-Beuve*, parece-nos ser altamente significativo o fato de o narrador escrever sobre sua criação estética, de fazer sua metaficção recorrendo, tanto no texto quanto na nota que dele ramifica, ao *entre-deux* [*entre-deux*] *quadros de um mesmo pintor*. Novamente o significante *entre-deux* apontando para fazendo margem a outro quadro. Esse menino que opera sua criação, *ele percebe uma mesma sinuosidade de perfis*. Esse menino vê *um mesmo pedaço de estofô, uma mesma cadeira, mostrando entre os dois quadros alguma coisa em comum*. Cito Baudelaire: “Essa pequena cicatriz, esse pequeno gozo da criança, desmesuradamente engrandecida por uma grande sensibilidade, torna-se, mais tarde, no homem adulto, mesmo sem

ele saber, o princípio de uma obra de arte” (BAUDELAIRE, 1980, p. 292-293, tradução nossa)²⁰⁶.

Nesse percurso, nossa leitura se faz como a de um arqueólogo cuja “tarefa é a de completar aquilo que foi esquecido a partir dos *traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, construí-lo*” (FREUD, 1976e, p. 293, grifo nosso). São índices que podem nos conduzir a um possível *traço*, a uma provável *letra*. A possível relação estética que desliza entre Chardin-Ver Meer parece-nos ser mais um índice de um jogo da escritura, jogo inconsciente, que se espalha nos meandros da escritura proustiana e de sua construção estética. A linguagem em operação na escritura parece criar um *puzzle* [*quebra cabeça*], um *spiel* [*jogo*], que nos possibilita, ao encontrarmos índices que se encaixam *côté à côté* [*lado a lado*], interpretações. Esse jogo da linguagem sugere em si mesmo uma estrutura inconsciente: são pontos que se tocam, longas margens que se prolongam na construção de um saber e que nos permitem ver que é “entre o centro e a ausência, entre o saber e o gozo, [que] há um litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta” (LACAN, 2003b, p. 22). Margens e índices de ausência que retomo:

²⁰⁶ “Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l’enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard dans l’homme adulte, même à son insu, le principe d’une œuvre d’art.”

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 cada um basta
 para torná-lo feliz,
 ele encontra um
 liame mais alto
 ainda, sua alegria
 aumenta ainda
 mais. *Se ele descobre
 entre dois quadros de
 Ver Meer ...*
 (PROUST, 1971a,
 p. 304, grifos
 nossos, tradução
 nossa).

Retrato de Chardin
 por ele mesmo.

*Retrato de M^e
 Chardin de*
 Chardin. *Natureza
 morta* de Chardin
 [...] Eu posso dizer
 que se nós
 pedirmos quadros
 aos austro-
 alemães, eu
 preferiria, a
 qualquer Watteau,
 o Ver Meer de
 Dresde e o Ver
 Meer de Vienne
 (?). Na mesma
 ocasião eu
 perguntaria se *A
 rendeira* de Ver
 Meer está colocada
 não com os outros
 pintores do
 mesmo país, mas
 como uma obra
 principal
 (PROUST, 1981, t.
 XIX, p. 108, grifo
 nosso, tradução
 nossa).

(?) e ... são marcas que, pela metáfora, dizem da ausência, e o “inconsciente não produz seu ‘sentido’ a não ser na metáfora” (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 27). Pontos de interrogação e reticências não eram bem quistos por Marcel Proust. Para ele, o uso dessas marcas tipográficas é de “um procedimento fácil ao qual recorreram escritores medíocres para indicar o indizível, uma vez que a marca de um estilo autêntico se revela precisamente pela difícil formulação da impressão ou da emoção sentida que as reticências permitem evitar” (SERÇA, 2010, p. 28, tradução nossa)²⁰⁷. Vê-se claramente essa opinião em uma carta de 28 (ou 29) de abril de 1919, escrita a Jacques Rivière, especificamente no *post scriptum*:

Eu não prefiro os asteriscos às reticências. Simplesmente eu gostaria de suprimir das reticências a característica “literária” pela qual certos escritores, a partir de Loti, acreditavam indicar o inefável, e mostrar que se trata simplesmente de uma falta de lugar. (PROUST, 1981, t. XVIII, p. 195, tradução nossa)²⁰⁸

De fato, Proust “detesta a palavra isolada, abstrata, insensível sobre o papel, ele quer mergulhá-la no calor, na plenitude e espontaneidade da fala” (SPITZER, 1970, p. 436, tradução nossa)²⁰⁹. A opinião de Proust não é desmentida ao longo de sua escritura, mas também não invalida a presença do indizível, marcado seja pelas reticências seja pelo ponto de interrogação. Na mesma carta a Jacques Rivière, o romancista comenta: “uma das coisas que procuro ao escrever (e não, verdadeiramente, a mais importante) é trabalhar em vários planos, de maneira a

²⁰⁷ “un procédé facile auquel ont recours les écrivains médiocres pour indiquer l’indicible, alors que la griffe d’un style authentique se révèle précisément par la difficile formulation exacte de l’impression ou de l’émotion ressenties que les points de suspension permettent d’éviter”.

²⁰⁸ “Je ne préfère pas les astérisques aux points de suspension. Je voudrais ôter à ces points de suspension le caractère ‘littéraire’ par lequel certains écrivains, à la suite de Loti, croient indiquer l’ineffable, et montrer qu’il s’agit simplement d’un manque de place.”

²⁰⁹ “[il] déteste le mot isolé, abstrait, insensible sur le papier, il veut le replonger dans la chaleur, dans la plénitude et la spontanéité de la parole”.

evitar a psicologia plana” (PROUST, 1981, p. 195, tradução nossa)²¹⁰. Nesse sentido, índices como pontos de interrogação, reticências e parênteses trazem à tona o inefável, mesmo contrariando a vontade de Proust, mas cedendo ao jogo da escritura. A metáfora inscrita pelo elemento tipográfico (?) ou ... vem nos falar ou vem inscrever o que não é nomeado, o quadro faltante, mas que, inscrito, se faz ouvir. Um índice que tenta fixar o gozo da letra. Peguemos (?) e ... ao pé da letra. É a ausência que opera e que nos permite pensar esse *puzzle* que é a escritura, ausência que tece na elaboração estética de Proust, como um saber que pode se articular mediante uma ausência presente. Uma ausência cujos índices me conduzem a *A arte da pintura*, de Ver Meer, como um daqueles tantos outros saberes estéticos que colocaram a estética de Marcel Proust em contato com uma *accurata descriptione*. Peguemos (?) e ... ao pé da letra. Sigamo-los e poderemos sondar a letra. “Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (LACAN, 1998a, p. 498). A letra, e não mais o índice, é de uma “materialidade da linguagem como do inconsciente, de forma alguma essa materialidade deve ser pensada, pelo menos de acordo com o que se credita ao materialismo clássico, como uma materialidade substancial” (NANCY; LACQUE-LABARTHE, 1991, p. 38).

A letra assume ao longo do ensino de Jacques Lacan diferentes acepções. Os mais variados deslocamentos pelos quais essa teorização (ou *práxis*) passa, no decorrer dos *escritos* ou dos *seminários* de Lacan, parecem representar a ideia da letra em si mesma, ou seja, que ela se apaga, comparecendo em outro ponto do ensino, fazendo uma outra diferença. A letra sempre deixa, por onde passa, uma mensagem a ser (ou não) lida, deslizando e apontando para um novo saber.

²¹⁰ “une des choses que je cherche en écrivant (et non à vrai dire la plus importante), c’est de travailler sur plusieurs plans à éviter la psychologie plane”.

Na leitura de Lacan (1998e, p. 13-68) sobre “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, a letra assume pelo menos duas possibilidades de significação: a de um significante, à medida que ela transmite uma mensagem [ensina-nos Poe: “atrevo-me a dizer que esse documento dá a quem o possua um certo poder”]; e a de um objeto, à medida que sua materialidade circulante instaura um vazio “Creio haver investigado todos os cantos e esconderijos em que esse papel pudesse estar oculto” (POE, 1978, p. 213 e 215, respectivamente). Não se instauraria aqui a proximidade *letra e significante*? Essa disjunção deve ser feita uma vez que o próprio Lacan nos aponta que o “significante não é funcional” (1998e, p. 29), ou seja, “o significante incluindo-se aí *la lettre*, a carta/letra não se limita à sua função de transporte da mensagem” (MANDIL, 2003, p. 29). A letra ganha o estatuto de nada significar, mas de ser fundante de significações: *ponto, origem, gênese* e, além disso, um estatuto de objeto. Marquemos que:

a letra é uma mensagem, que é também um objeto. O que é de fato um significante? Esta é a palavra que significa um signo na medida em que ele tem um efeito de significado. Mas não é o todo do signo. Podemos crer nele quando falamos (porque o som se dissipa, pensamos, apesar daquilo que nos atesta o inconsciente freudiano), mas não quando escrevemos: uma carta/letra lida permanece. Será jogada na lixeira? Será rasgada, arquivada, exibida, perdida, vendida, roubada? Em qualquer caso, o destino da carta é separado da função do significante, o destinatário de um não é o do outro. O que então chamaremos de carta/letra como tal? Um signo, mas que define não o seu efeito de significado, mas sua natureza de objeto. (MILLER, 1987, p. 10, tradução nossa)²¹¹

²¹¹ “une lettre est un message; c’est aussi un objet. Qu’est-ce qu’un signifiant en effet? C’est le mot dont on désigne un signe en tant qu’il a l’effet de signifié. Mais ce n’est point là le tout du signe. On peut le croire quand on parle (car le son se dissipe, pense-t-on en dépit de ce qu’atteste l’inconscient freudien), mais non pas quand on écrit: une lettre lue reste. Passera-t-elle à la poubelle? Sera-t-elle déchirée, archivée, montrée, perdue, vendue, volée? Dans tout les cas, le destin de la lettre se disjoint de la fonction du signifiant; le destinataire de l’une n’est pas celui de l’autre. Qu’est-ce dont que nous appellerons une lettre comme telle? Un signe, mais que définit non son effet de signifié, mais sa nature d’objet”.

Essa ideia da letra como uma ambivalência de mensagem e objeto [“O mundo material prosseguiu Dupin contém muitas analogias estritas com o imaterial” (POE, 1978, p 227)] permite-nos uma brecha para avançarmos com Lacan em direção à sua leitura de André Gide.

Tendo como base a biografia de André Gide, escrita, a pedido do próprio autor, pelo psiquiatra Jean Delay (1956), Lacan transmitiria ainda sua mensagem em um texto de abril de 1958, publicado na revista *Critique* [Crítica], número 131. Gide casou-se com sua prima Madeleine, com quem sustentava aquilo que chamava de um *mariage blanc* [casamento branco]: nessa relação havia o que ele chamava de um “amor puro”, ou seja, nenhuma proximidade física. Paralelamente à sua relação com Madeleine, o autor mantinha práticas homossexuais em relação às quais sua esposa mantinha-se neutra. Mas, em uma passagem pela Normandia, Gide demonstrou vivamente o interesse por um jovem, o que soava, a Madeleine, como uma preterição. A relação de Gide com sua prima e esposa evidencia, conforme a leitura de Lacan, a disjunção entre amor e desejo. As cartas viriam como uma suplência ao ato sexual em si. No lugar desse desejo, intumesciam cartas:

é necessário que saibam o que eram essas cartas. Desde minha primeira juventude, que já estava dominada por esse único amor de minha vida, eu lhe escrevia. Eu não passava um dia longe dela sem lhe escrever. Essas cartas eram o tesouro de minha vida, o melhor de mim: absolutamente o melhor de minha obra. *Todas as vezes que me ocorria de reabrir aqueles pacotes, eu estremecia de felicidade, de orgulho. O mais puro de minha existência, o mais puro do meu coração, estava lá. Nunca escrevi nada tão elevado, tão caloroso, tão carregado de suco, do que essas letras intermináveis, escritas dia a dia.* (GIDE apud SCHLUMBERGER, 1956, p. 192, grifos nossos, tradução nossa)²¹²

²¹² “il faut que vous sachiez ce qu’étaient ces lettres. Depuis ma première jeunesse, qui était déjà dominée par ce seul amour de ma vie, je lui écrivais. Je ne passais pas un jour loin d’elle. Ces lettres étaient le trésor de ma vie, le meilleur de moi: à coup sûr, le meilleur de mon œuvre. Toutes les fois qu’il m’arrivait de rouvrir ces paquets, je frémissais de joie, de fierté. Le plus pur de mon existence, le plus pur de mon cœur, était là; jamais je n’avais rien écrit de plus élevé, de plus chaleureux, de plus chargé de suc, que ces lettres interminables”.

Uma vez que um texto se faz mediante suas matrizes de significantes, as quais geram significações, e que a descrição é um elemento que pode colocar o texto em movimento, creio que a enunciação do fragmento supra não poderia se mostrar mais marcado pelo gozo. Gostaríamos de analisar o fragmento a partir do original em francês: *Toutes les fois qu'il m'arrivait de rouvrir ces paquets, je frémissais de joie, de fierté* [Todas as vezes que me ocorria de reabrir aqueles pacotes, eu estremecia de felicidade, de orgulho]. O termo *paquet(s)* é traduzido para o português como *pacote(s)*. No entanto, em francês, *Le nouveau Petit Robert* (REY; REY-DEBOVE; ROBERT, 2010) dá como possibilidade de significação *objet enveloppé* [objeto envelopado] apontando ainda para um objeto muito bem guardado, o que nos permite pensar na metáfora de letra/carta. O termo *frémir* (equivalente em língua portuguesa a *fremir*) é definido como um estremecimento seja por pavor, horror ou prazer, que invade o corpo em uma progressão. E *fierté* [orgulho]. O enunciado é construído em uma gradação que invade de significação cada termo escolhido (ou não!): um objeto/carta é aberto e progressivamente o prazer invade o corpo daquele que o abre, chegando a um estado de *joie* [alegria, contentamento] que é um sinônimo de *ravissement*, *extase*, *ivresse* [arrebato, êxtase e embriaguez, respectivamente]. Aquele *objet enveloppé*, aquele *paquet(s)* [pacote(s)] é ainda envolto por termos que podem assumir uma conotação erotizada como *élevé* [erguido], *chaleureux* [caloroso], cuja significação se desenvolve em uma cadeia que passa por termos como *amoureux*, *sensuel*, *volcanique* [amoroso, sensual e vulcânico, respectivamente]; e, finalmente, *chargé de suc*, cuja tradução ao pé da letra seria repleto de secreção (que pode ser animal ou vegetal): um *objeto envelopado* (que em um plano denotativo remete-nos à carta), bem guardado, que faz fremir de prazer e está repleto de secreção, fazendo com que o *objeto envelopado*, ou seja, *bem guardado*, deslize para um plano metafórico, podendo passar ao significante *falo*. Gide, à maneira como descreve suas cartas, gera uma cadeia de significações que nos remete a um falo em si mesmo.

Ao que indicam tanto o capítulo “Le mariage blanc” [“O casamento branco”], na obra de Jean Delay (1956), quanto a obra *Madeleine et André Gide*, de Jean Schlumberger (1956), as cartas de Gide eram um elo fálico entre o casal, uma vez que Madeleine é a mulher que “sempre teve a saúde delicada” e Gide, um homem cujos “desejos carnavais se endereçavam a outros objetos” (DELAY, 1956, p. 558 e 579, respectivamente, tradução nossa)²¹³. Gide desespera-se em relação às cartas, ou especificamente ao desaparecimento delas, quando, ao precisar de uma data contida em uma delas, solicita a Madeleine para abrir sua escrivaninha a fim de consultá-las. “Então, ela me diz friamente: ‘Eu não tenho mais suas cartas. Eu queimeei todas.’ Eu quis morrer” (GIDE apud SCHLUMBERGER, 1956, p. 191, tradução nossa)²¹⁴, acrescenta Gide. A partir desses índices, dessas pistas deixadas pelo escritor francês, Jacques Lacan leria uma experiência que converge “à troca falúdica pela qual a carta/letra assume o próprio lugar de onde o desejo se retirou” (LACAN, 1998b, p. 773). As cartas/letras tomam o que se poderia chamar de um tom *falocioso*: de falo, de significante da falta e de uma falácia, pois, à medida que assume uma inconsistência, é falho. Quando Madeleine,

ao queimar as cartas de André que não tinham cópias, revela-se a significação de gozo, sua natureza de fetiche. Não é o efeito de significado que aqui está em causa, mas, para além disso, que o signo como escrito transporta um gozo sempre retirado do remetente e é por isso que, o que quer que aconteça ao apoio da carta/letra, é para ele mesmo que ele sempre volta para saldar a conta. (MILLER, 1987, p. 10, tradução nossa)²¹⁵

²¹³ “[Madeleine Gide] avait toujours été de santé délicate” [...] “[Que mes] désirs charnels s’adressassent toujours à d’autres objets”.

²¹⁴ “Alors, elle me dit froidement: ‘Je n’ai plus tes lettres. J’ai tout brûlé.’ J’ai cru mourrir.”

²¹⁵ “brûlant les lettres d’André qui n’avaient pas de double, en révèle la signification de jouissance, leur nature de fétiche. Ce n’est point l’effet de signifié qui est ici en cause, mais, au-delà, ce que le signe comme écrit emporte d’une jouissance toujours prélevée sur l’envoyeur et c’est pourquoi, quoiqu’il advienne du support de la lettre, c’est à lui qu’il revient toujours d’en solder le compter”.

Chegamos a um ponto fundamental para continuarmos a inquirir a relação entre literatura e psicanálise. A letra tem uma acepção de falo a partir do momento em que é por sua ausência que significações se reproduzem. O falo

é um significante, um significante cuja função, na economia intrassubjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistérios. Pois *ele é o significante destinado a designar*, em seu conjunto, *os efeitos de significado*, na medida em que o significante os condiciona por sua *presença* de significante. (LACAN, 1998b, p. 697, grifos nossos)

As marcas que Lacan deixa em seu escrito nos permitem lidar com a própria ausência da letra, uma vez que ele fala de uma presença, não de uma representação. Trata-se de uma presença ausente, de uma marca de uma carta/letra como as cartas de Gide a Madeleine que instaura uma diferença a se realizar nos efeitos de significado. “A marca contém uma literalidade, palavra que deve ser entendida em termos de letra. Essa letra é uma letra geral, válida para todos os sujeitos falantes, pois essa letra é o Φ maiúsculo, o falo como significante, não como significação” (RABINOVICH, 2005, p. 38).

Nos textos de Lacan: “O seminário sobre ‘A carta roubada’” (1956), “A juventude de Gide ou a letra e o desejo” (1958) e “A significação do falo” (1958), a carta/letra cria um movimento da procura, da produção de significações, de efeitos de significado que “têm o ar de nada terem a ver com o que os causa” (LACAN, 1985, p. 31). Roubadas, queimadas ou ao vento, as cartas/letras são um traço-motor, silencioso, engenhoso, articulador, “desaparição em si, da sua própria presença, é constituído pela ameaça ou angústia da sua desapareção irremediável, da desapareção de sua desapareção” (DERRIDA, 1971a, p. 226). Dessas cartas/letras roubadas, queimadas ou ao vento, restam restos que reverberam. O núcleo de reverberar é o verbo (*palavra*) e, assim, uma narrativa pode se construir.

Na ampla significação que a letra assume, recorto, neste momento, esta ideia de que ela “não é signo como aquilo que indica [ou seja, uma carta em si mesma],

mas um traçado [uma vez que é escrita] que sequer vem sublinhar um aspecto preexistente do mundo [...], *um puro traço que opera*” (LAURENT, 2010, p. 75, grifo nosso). Nesse sentido, a letra possui uma materialidade que lhe é imputada pelo seu caráter de objeto em si mesmo e é ainda uma geradora de significações; mas o termo *materialidade*, conforme usado por Lacan (LACAN, 1998e, p. 26), incide na “materialidade do significante [...] que é singular em muitos pontos, o primeiro dos quais é não suportar ser partida. Piquem uma carta/letra em pedacinhos, e ela continuará a ser a carta/letra”.

Letra... *um puro traço que opera*. Parti de índices: *folhas luminosas, petit pan de mur jaune* [pequeno lanço amarelo], *Ver Meer, Chardin, Chardin-Ver Meer, textos que rendem margens, catálogos de exposições, cartas, (?)*, ..., *marcas que se espalham*. Esses índices parecem se organizar em uma “linguagem da decifração venatória a parte pelo todo, o efeito pela causa – são reconduzíveis ao eixo narrativo da metonímia, com rigorosa exclusão da metáfora” (GINZBURG, 2011, p. 152, grifo nosso). Procuro não outra coisa, senão observar e tentar ler, tal como “o caçador [que] teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos” (p. 152). Essas pistas, esses índices que estruturam um jogo escritural nos fornecem elementos para a suspeição de que há *algo* atrás deles. *Algo, o insabido*, um motor que desencadeia um movimento. Letra... *um puro traço que opera*. Parti de índices para supostamente chegar à *letra*, ao *rastro*: *A arte da pintura*. Sua força na construção de *l’incipit* de *À la recherche* que se constrói como uma câmara obscura para melhor apurar os detalhes. A penumbra que invade o quarto (*chambre* = câmara), o sono, o entre lugar da obscuridade e da claridade, o movimento *de deitar-se em uma boa hora*, todos esses elementos, como vimos, estão contidos nas frases de *l’incipit*. Essa luminosidade presente (ou ausente) no quarto faz-se fundamental na criação de um espaço-laboratório para a criação do artista em seu

ateliê, para a criação do pormenor, do detalhe. A ausência de luz acarreta o esforço da visão, gerando o constante ato da perscrutação. Há, do ponto de vista estético,

uma estranha beleza nesses ambientes iluminados pela luz difusa e fosforescente do mundo interior, erigidos pelas pontas aceradas dos conflitos íntimos, percorridos pelos conflitos íntimos, percorridos pelos movimentos desencontrados e hesitantes das sensações frustras, dos atos embrionários. (PEREIRA, 1992, p. 52)

O ambiente do quarto do narrador prepara-se em um crescente, em uma gradação, justamente para ser invadido por uma *luz difusa e fosforescente do mundo interior*, para o episódio da lanterna mágica. E essa *luz difusa e fosforescente do mundo interior* será projetada em um *estofó amarelo*; enfim o narrador lançará mão de uma condição de artista, de um artista em seu ateliê. O narrador fazia do seu quarto, *a priori*, uma forma de estar “separado do exterior (como uma andorinha do mar, que faz o ninho ao fundo de um subterrâneo, no calor da terra)” (PROUST, 1982, p. 10)²¹⁶. Um lugar como um “grande manto de ar quente e fumoso, atravessado pelos grandes tições que se avivam, espécie de alcova impalpável, de quente caverna aberta no seio do próprio quarto, zona ardente e móvel em seus contornos térmicos” (p. 10)²¹⁷. Nesse espaço, no qual um tição é aceso à maneira de uma tocha, cria-se um espaço subjetivo, cria-se uma topologia própria na obra de Proust, um espaço que se desdobra rumo a uma geografia interior pela via da lanterna mágica. O espaço no qual a lanterna será projetada é o ensejo para a realização de uma *poética do detalhe*. Diante desse pequeno *estofó*, tal qual o *estofó* do artista em *A arte da pintura*, tudo toma uma proporção ritualística visando à minúcia, como um pintor cujos pincéis, cores e paleta querem dar contorno a um mundo interior, detalhá-lo, fixá-lo no espaço. Nesse sentido,

²¹⁶ “séparé du dehors (comme l’hirondelle de mer qui a son nid au fond d’un souterrain dans la chaleur de la terre)” (PROUST, 1987a, p. 7). Tradução de Mario Quintana.

²¹⁷ “un grand manteau d’air chaud et fumeux, traversé des lueurs des tisons qui se rallument, sorte d’impalpable alcôve, de chaude caverne creusée au sein de la chambre même, zone ardente et mobile en ses contours thermiques” (PROUST, 1987a, p. 7). Tradução de Mario Quintana.

a psicologia no espaço será aplicada ao nível microscópico [...] para deixar emergir as informações e lembranças acumuladas no decorrer da vida da personagem. Suprimindo o tempo calendário e o espaço, o mineiro cavará, escavará e juntará novas articulações sabendo, tanto quanto Novalis, que “existem dois caminhos para chegar à ciência humana: um penoso e interminável, com numerosos desvios, o caminho da experiência; outro que é apenas um salto, aquele da contemplação interior” (WILLEMART, 2000, p. 198-199, grifo nosso).

Um *nível microscópico*... À sombra dessa ideia, a lanterna mágica e seus desdobramentos nascem, veremos, em um espaço em branco: “então, pego *essa folha* que é ao mesmo tempo uma e dez mil por uma multiplicação *misteriosa*” (PROUST, 1954, p. 85-86, grifos nossos, tradução nossa)²¹⁸. *Essa folha misteriosa... folhas luminosas*... Um *lanço luminoso* ou *estofó* como aquele de *A vista de Delft*, face ao qual a escritura de Bergotte sucumbiria. *Essa folha misteriosa... folhas luminosas*... Um *lanço luminoso* ou *estofó* como aquele presente em *A arte da pintura*, que pode ser o outro *Ver Meer*. Ambas as telas inscritas por espaços vazios, por *petits pans de murs jaunes* [pequenos lanços amarelos], ou pelo mesmo espaço vazio que se desloca, um espaço a ser preenchido pela descrição perfeita, repleta em detalhes. *Nessa folha misteriosa* nasce (pinta-se, narra-se) Combray: “Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, *nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso*” (PROUST, 1979, p. 30, grifo nosso)²¹⁹. *Dessa folha misteriosa* nasce um livro: “pregando aqui *uma folha suplementar*, eu construiria meu livro, não ousa dizer ambiciosamente como uma catedral, mas modestamente como um vestido” (PROUST, 2004, p. 280, grifo nosso)²²⁰. *Nessa folha misteriosa* nasce,

²¹⁸ “Alors je prends *cette feuille* qui est à la fois une et dix mille pas une multiplication *mystérieuse*”.

²¹⁹ “C’est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n’en revis jamais que cette sorte de pan lumineux” (PROUST, 1987a, p. 43). Tradução de Mario Quintana.

²²⁰ “car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n’ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe” (PROUST, 1987, p. 610). Tradução de Lúcia Miguel Pereira.

também, como veremos, *a lanterna mágica e seus desdobramentos*. Mas nada disso será feito *à la Ver Meer*. O que supomos aqui é *um rastro, uma letra*,

pois o significante [letra] é unidade por ser único, não sendo, por natureza, senão símbolo de uma ausência. E é por isso que não podemos dizer da carta/letra roubada que, à semelhança de outros, ela deva estar *ou* não estar em algum lugar, mas sim que, diferentemente deles, ela estará *e* não estará onde estiver, onde quer que vá. (LACAN, 1998e, p. 27)

Os deslocamentos e os deslizamentos aos quais esse lanço está submetido inscrevem-se como esse *ou*, “estar *ou* não estar”, uma condição de duplicação de sentido. Por isso, o episódio da lanterna mágica não será feito *a la Ver Meer*, mas o será à medida que a escritura demandar, à medida que um *je* [eu] se inscrever em *l’incipit*, como vimos no capítulo 1. Naquela “espécie de lanço luminoso” (PROUST, 1979, p. 30)²²¹ tantas descrições de *À la recherche* se realizariam. *Esse lanço, essa folha luminosa!* Mas porque elevar a descrição em Ver Meer à dignidade da *letra* ou do *rastro*? O próprio herói de *À la recherche* responde essa questão. Em *La prisonnière* [*A prisioneira*], o herói trava com Albertine uma conversa sobre estética e, dentre os nomes ditados, comparece o de Ver Meer. Vejamos:

Você me disse que tinha visto certos quadros de Ver Meer: reparou que são fragmentos de um mesmo mundo; que é sempre, qualquer que seja o gênio com que foram recriados, a mesma mesa, o mesmo tapete, a mesma mulher, a mesma nova e única beleza, enigma naquela época em que nada se lhe assemelha, nada o explica, se procuramos não apresentá-lo pelos assuntos, mas discernir a impressão particular que a cor produz? [...] *Em Ver Meer há criação de uma certa alma, de uma certa cor dos estofos e dos lugares*. (PROUST, 2002, p. 352, grifo nosso)²²²

²²¹ “[cette] sorte de pan lumineux” (PROUST, 1987a, p. 43). Tradução de Mario Quintana.

²²² “Vous m’avez dit que vous aviez vu certains tableaux de Ver Meer, vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d’un même monde, que c’est toujours, quelque génie avec lequel ils soient recréés, la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté, énigme à cette époque où rien ne lui ressemble ni ne l’explique, si on ne cherche pas à l’apparenter par les sujets, mais à dégager l’impression particulière que la couleur produit [...] chez Ver Meer, il y a

Almas e estofos. O de dentro e o de fora. O estofó permitindo que uma geografia íntima se desenhe no episódio da lanterna mágica. *Essa folha misteriosa!* Cheguemos mais perto, contemplemos as palavras, pois “cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra” (ANDRADE, 2002, p. 117). Esse lanço movimenta-se e cria-se como o *lugar* da descrição onde comparece “o desejo de uma linguagem de palavras tão transparentes ao mundo das coisas que a descrição, que será a mais perfeita realização ou o fantasma, será como um operador de uma traduzibilidade generalizada das figuras imaginadas” (MARIN, 1994, p. 252, tradução nossa)²²³. Se Swann, o celibatário da arte, esterilizou-se em seu estudo sobre Ver Meer, se Bergotte sucumbiu ao ideal que a pretificou, levando-a à morte, esse *estofó* terá, ao narrador, uma força de criação e significação. E mais: esse pequeno lanço desvincula-se cada vez mais do nome Ver Meer, que se apaga à medida que o narrador dele se apropria. Um rastro que se apaga na criação, mas que ali está, na sua ausência.

Em *Albertine disparue (A fugitiva)* o herói, recordando-se de um passeio de carro no qual Albertine estava de seu lado, evoca uma paisagem de *folhagens de ouro*. Cheguemos mais perto, leitor, e contemplemos as palavras:

Como eu seguisse umas aleias isoladas, em meio à vegetação rasteira, e cobertas por uma gaze cada dia mais fina, a lembrança de um passeio em que Albertine estivera ao meu lado no carro, em que voltara comigo, em que eu a sentira envolvendo minha vida, flutuava agora em redor, na bruma incerta dos ramos ensombrados, em meio aos quais o sol poente fazia, suspensa no vácuo, *a dispersa horizontalidade das folhas douradas*. (PROUST, 2003b, p. 135, grifo nosso)²²⁴

création d’une certaine âme, d’une certaine couleur des étoffes et des lieux” (PROUST, 1987n, p. 880). Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar.

²²³ “désir d’un langage de mots si transparent au monde des choses que la description, qui en serait la plus parfaite réalisation ou le fantasme, serait comme l’opérateur d’une traductibilité généralisée des figures imaginées”.

²²⁴ “Comme je suivais les allées séparées d’un sous-bois, tendues d’une gaze chaque jour amincie, le souvenir d’une promenade où Albertine était à côté de moi dans la voiture, où elle était rentrée avec

Essas *folhas douradas*, ainda no mesmo episódio, são aliadas ao detalhamento no processo descritivo. Vejamos:

Aquela folhagem, eu não me satisfazia em vê-la com os olhos da memória, *ela me interessava, me comovia como essas páginas puramente descritivas*, no meio das quais um artista, para torná-las mais completas, introduz uma ficção ou todo um romance; e a natureza ganhava assim o encanto da melancolia, único que poderia chegar ao meu coração. (p. 140, grifos nossos)²²⁵

Folhas douradas... folhagem de ouro... folhas luminosas... petit pan de mur jaune [pequeno lanço amarelo]... Partimos de índices para chegar a uma suposta letra, a um suposto rastro: *A arte da pintura*. Um rastro do qual suspeito e um rastro que, na sua própria condição de existir, *transmuta-se*, ou seja, movimenta-se (trans) e muda (muda). Um rastro que se apaga como marcas deixadas na areia pelo mar. Apaga-se a ponto de apenas o supormos e lidarmos apenas com seus efeitos, pois “*o nome próprio*, aquele que descreve de forma exata uma mimese exata reprodutora das coisas, Delft, uma cidade, um vilarejo, longe de ser um designador rígido de uma descrição definida, de uma cópia ‘gestual’ fiel, *é somente o envelope de uso e de uma infinidade de usos*” (MARIN, 1994, p. 262, grifos nossos, tradução nossa)²²⁶. Nesse sentido, a estética tão perquirida por Marcel Proust na pintura holandesa – e em tantas outras – essa estética não mais pertence a Proust, não mais a Ver Meer, não

moi, où je sentais qu’elle enveloppait ma vie, flotter maintenant autour de moi, dans la brume incertaine des branches assombries au milieu desquelles le soleil couchant faisait briller, comme suspendue dans le vide, l’horizontalité clairsemée des feuillages d’or” (PROUST, 1987n, p. 140). Tradução de Carlos Drummond de Andrade.

²²⁵ “Ces feuillages, je ne me contentais pas de les voir avec les yeux de la mémoire, ils m’intéressaient, me touchaient comme ces pages purement descriptives au milieu desquelles un artiste, pour les rendre plus complètes, introduit une fiction, tout un roman; et cette nature prenait ainsi le seul charme de mélancolie qui pouvait aller jusqu’à mon cœur” (PROUST, 1987n, p. 140). Tradução de Carlos Drummond de Andrade.

²²⁶ “le nom propre, descripteur exact d’une exacte mimésis reproductrice des choses, Delft, une ville, une campagne, loin d’être désignateur rigide d’une description définie, d’un ‘mimème’ fidèle copie, est seulement l’enveloppe d’usage et usée d’une infinité”.

mais a Bergotte que sucumbiu face à *poética do detalhe*; essa estética é, agora, a do narrador, *em suas mil e uma noites em uma câmara obscura*.

... folhas luminosas... petit pan de mur jaune... Ver Meer... Chardin... Chardin-Ver Meer... textos que rendem margens... catálogos de exposições... cartas... (?)... [...]... Folhas douradas... folhagem de ouro... entre dois quadros de um mesmo pintor... um mesmo pedaço de estofó... mostrando entre os dois quadros alguma coisa em comum: a predileção e a essência do pintor... alguma forma está entre os dois... numa espécie de quadro ideal, que ele vê em matéria espiritual modelar-se fora do quadro... se ele descobre entre dois quadros de Ver Meer ... Em Ver Meer há criação de uma certa alma... Quantos jogos o escrito a escritura nos dá! Mas há “um escrito, em minha opinião, [que] é feito para não se ler [...] A função do escrito, nesse caso, não constitui o guia, e sim o próprio caminho da estrada de ferro. [...] O trilho por onde chega ao mais-degozar aquilo de que se habita, ou em que se abriga, a demanda de interpretar” (LACAN, 2003e, p. 504-505). Cheguemos mais perto, contemplemos as palavras, pois “cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra” (ANDRADE, 2002, p. 117). Parti de índices para chegar à letra, ao rastro! Até aqui, grifei índices. Índices de uma ausência. Contemplemos as palavras. Leiamos-las. Ouçamos-las. Uma penumbra se faz! Mas ela será iluminada por uma lanterna, uma lanterna mágica.

Da letra ao detalhe

La forme sort du fond, comme la chaleur du feu²²⁷.

Gustave Flaubert,
Carta a Louise Colet 29 de maio 1852

O bloco mágico fornece não apenas uma superfície receptiva, utilizada repetidas vezes como uma lousa, mas também traços permanentes do que foi escrito.

Sigmund Freud

Se, quando inscritos em uma linguagem simbólica, arquitetamo-nos, procurei arquitetar este trabalho até o momento buscando o tom equilibrado entre a forma e o conteúdo. Ou simplesmente: busquei até aqui um exercício de estrutura. Não sei (francamente não sei!) se guiei essa estrutura/escritura ou se fui guiado pelo engendramento dela, estrutura/escritura em si mesma. Não visio aqui a dar qualquer tom místico ou demasiadamente romântico ao funcionamento da pluma. Apenas relato que, à medida que a escritura proustiana se desdobrava em significações, minha escritura obedecia a seu ritmo, suas demandas. Se fracassei, não sei, mas posso dizer que, longe de ser um ato de criação literária, o trabalho crítico também tem sua câmara obscura e seu silêncio, que se submetem à estrutura

²²⁷ “A forma emerge do fundo, como o calor do fogo.” (tradução nossa).

inerente ao ato de escritura. Uma estrutura que é em sua essência forma e conteúdo indissociáveis e fortemente enleados, “passagem do insignificante à coerência de significações, do disforme à forma, do vazio ao pleno, da ausência à presença. Presença de uma linguagem organizada, presença de um espírito em uma forma” (ROUSSET, 1962, p. 3, tradução nossa)²²⁸.

Até o momento investiguei os contornos da construção do quarto do narrador, perquirindo suas semelhanças com a construção de uma câmara obscura, instrumento usado intensamente pela escola flamenga do século XVII para atingir um grau de apoteose do detalhe na pintura. Em um segundo momento, contemplando o fenômeno da escritura como um entrelaçamento de escrituras, observei como, nas cartas a Reynaldo Hahn, Proust acaba criando uma *linguagem em uso* que nos permite pensar na busca de um idioma estético, uma espécie de transferência de saberes entre um idioma que, mesmo perpassando o francês medieval, remete-nos ao idioma de Ver Meer e que desaguaria em uma *poética da letra* na escritura proustiana. O terceiro ponto por mim levantado mantém viva a contemplação da escritura com escrituras quiçá ausentes. Assim digo pelo fato de que alvejei *índices* de uma ausência, por isso falarmos em uma *poética da letra*, de uma letra produtora de efeitos. Parece-nos haver, ao longo da correspondência de Proust, de ensaios, a referência a um quadro de Ver Meer que não os já conhecidos, *A toalete de Diana* e *A vista de Delft*. Os *índices* de ausência como, por exemplo, (?) e ... podem muito bem apontar para *A arte da pintura*, uma alegoria à arte da composição que em um outro registro semiótico apresenta e estabelece uma relação com o narrador, sobretudo quando este, também em um quarto escuro, usa um espaço opaco para compor o delicado (quadro) episódio da lanterna mágica, sobre o qual nos debruçamos neste último capítulo. Dessa forma, caminhei até aqui não com o intuito de colocar Proust como sucessor de Ver Meer, mas de melhor tentar

²²⁸ “passage de l’insignifiant à la cohérence des significations, de l’informe à la forme, du vide au plein, de l’absence à la présence. Présence d’un langage organisé, présence d’un esprit dans une forme”.

compreender, a partir de um recorte, “essa grande ossatura inconsciente que recobre o conjunto necessário de ideias” (PROUST, 1971, p. 611, tradução nossa)²²⁹. Procurei dar à escritura uma tônica que inibisse qualquer noção de passado como um mero mestre que deixa seu legado. Não pese neste trabalho a sombra de Ver Meer como precursor de Proust. Creio que as palavras de Jorge Luis Borges (2000, p. 98) podem nos elucidar:

no vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens.

Nesse sentido, a grandiosidade da estética proustiana está na capacidade de a escritura ser não apenas um palimpsesto, mas uma estrutura cuja força se organiza à *letra*, ou seja, em camadas de *arquiescrituras*, chegando-se ao ponto de não mais ser localizada a *origem*, como nos sonhos nos quais existe uma *tessitura*, um *texto*, uma *trama*, uma *malha* que

não pode ser desmaranhada e que, além disso, não acrescenta nada ao nosso conhecimento [...]. Esse é o ponto central do sonho, o ponto onde ele mergulha para o desconhecido. [...] É num certo lugar em que essa malha é particularmente fechada que o desejo onírico se desenvolve, como um cogumelo de seu micélio. (FREUD, 1976a, p. 560)

Nunca visamos a apreender esse núcleo, essa primeira letra, “*x*”, *el Aleph*. Visamos a estudar, a *ler* e a *ouvir*, à capacidade intrínseca à escritura proustiana de composição mediante encontros e desencontros com outras estéticas, a uma capacidade de reinterpretação, de aceitação e de negação, de tecer uma estética própria e de *várias mãos*, no sentido de ir e vir pela memória da escritura. Nesse

²²⁹ “cette grande ossature inconsciente que recouvre l’assemblage voulu des idées”.

labirinto, escolhemos como fio de Ariadne a alegoria²³⁰ da criação da arte: o artista diante de um espaço e que nele cria, a exemplo do pintor em *A arte da pintura*, à guisa do próprio narrador proustiano. Um narrador-artista que, em sua câmara obscura, no silêncio e na solidão de seu quarto em Combray, no vazio causado pela ausência do beijo da mãe, reconstrói, em uma parede em branco, o seu drama edipiano, um dos pontos nevralgicos de *Combray*, revivendo-o em minuciosos detalhes. O narrador irá se debruçar sobre uma construção projetada no episódio da lanterna mágica, que acaba por se tornar uma projeção de sua própria arqueologia, de sua própria mitologia.

Lembre-mo-nos de que a construção de Combray remete-nos a um quadro, tal como sugere o próprio narrador: “de longe, [parecia que] um resto de muralhas da Idade Média [a] cingia *aqui e ali* num *traço tão perfeitamente circular* como uma cidadezinha num quadro de primitivos” (PROUST, 1979, p. 34, grifo nosso)²³¹. Os significantes que são arrolados na escritura como *traço tão perfeitamente circular* permitem a aproximação que estamos fazendo entre a construção do quarto do narrador e o rastro de *A arte da pintura*, que se vincula à perfeição da descrição visada pelo artista vermeeriano. Ambos, narrador e artista, colocam-se diante de um lanço amarelado para descrever suas obras. No caso do narrador, é nesse lanço luminoso que emerge Combray:

Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, *nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante aos que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica alumiam*

²³⁰ Como alegoria, recorro aqui à definição de Antonio Candido: “Considero *alegórico* o modo que pressupõe a tradução da linguagem figurada por meio de chaves uniformes, conscientemente definidas pelo autor e referidas em um sistema ideológico. Uma vez traduzido, o texto se lê como um segundo texto, sob o primeiro, e se torna tão claro quanto ele. Está visto, portanto, que o deciframento do código é altamente convencional, em relação a outros meios de ocultação de sentido, como o simbólico” (2000, p. 85-86).

²³¹ “de loin, [...] un reste de remparts du Moyen Âge [...] cernait çà et là d’un *trait aussi parfaitement circulaire* qu’une petite ville dans un tableau de primitif” (PROUST, 1987a, p. 47). Tradução de Mario Quintana.

e sectionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite. (PROUST, 1979, p. 30, grifos nossos)²³²

Esse fragmento é crucial, pois ele instaura um aspecto fundamental do detalhe que é, em um primeiro plano, sua relação metonímica com a enunciação. Ao acordar ou ainda em seu estado de *réveil* [sonolência], o narrador não vê Combray (o todo), mas o lanço luminoso (a parte, o fragmento, o *recortado no meio de trevas indistintas*, o seccionado *de um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite*). Percebamos, então, que no nível metonímico comparece uma tentativa de aglutinação do todo, mesmo tendo um conteúdo que escapa do todo, permanecendo mergulhado *dentro da noite*. Combray, ou parte dela, é desenhada no *lanço luminoso*. Este pequeno lanço é, por sua vez, apresentado também em um plano metafórico, já que ele é *semelhante* a algo, especificamente, ao *acender de um fogo de artifício* que desliza em *alguma projeção elétrica*, a saber, uma lanterna mágica. Temos aqui um ponto nodal: mostrado o lado metafórico e metonímico do fragmento, observemos até que ponto eles se relacionam. Tomemos como definição de metonímia uma combinação da linguagem, “uma concatenação de entidades sucessivas, enquanto contextura das relações *in praesentia*, enquanto preponderância da contiguidade” (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 81). Por metáfora, vejamo-la como “uma palavra por outra [...], e, caso seja você poeta, produzirá, para fazer com ela um jogo, um jato contínuo *ou* um tecido resplandecente de metáforas” (LACAN, 1998a, p. 510, grifo nosso). No entanto, não se poderia dizer que a metáfora pode se articular dentro da metonímia? Dentro de um fragmento não poderia haver formas de substituição para significantes? Nesse sentido,

²³² “C’est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, *je n’en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d’indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l’embrasement d’un feu de bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit*” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 43, grifos nossos). Tradução de Mario Quintana.

o que a metonímia [...] indica ao lado da metáfora é que o “uma palavra por outra” deve fornecer os rodeios e desvios do “de palavra a palavra” para se produzir. Como a “arte de escrever” em sua relação com a perseguição política, a metonímia manifesta uma “servidão” inerente à ordem do significante, para que o sentido aconteça e desta servidão quem tem a astúcia é a própria metonímia. (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 85)

Temos, assim, que averiguar como lidar com o *lanço* (ou *estofó*) *luminoso* na voz do narrador: Combray é, em sua voz memorialística, um detalhe, ela não é o todo. Junte-se a leitura do fragmento já analisado à leitura de outro de *L'adoration perpétuelle*, no *Cahier 57*, [pº 6], também citado e analisado no capítulo 1: “como se vê nos nichos de alguns pórticos uma pequena santa, segurar em suas mãos *um objeto minúsculo e lapidado* que não é outro senão a própria catedral que a abriga” (PROUST, 1982, p. 147, grifo nosso, tradução nossa)²³³. Da mesma forma, temos uma voz narrativa que exprime seu desejo de guardar um fragmento dentro de um todo, uma parte em outra maior. Eis o problema crítico que temos de enunciar: essa parte no todo *ou* Combray projetada em um *lanço luminoso* *ou* o episódio da lanterna mágica nos coloca diante de uma questão de *mise en abyme*.

A *mise en abyme* tem uma relação direta com variadas formas de arte, sejam elas plásticas ou literárias. A tradução do termo *mise en abyme* é problemática, pois literalmente denotaria um “enquadramento em um abismo”. No entanto, comumente, no âmbito teórico-literário, recorre-se ao termo *reflexividade* a fim de falar de ato de *reflexão* como *movimento que retorna sobre si*, um movimento de imagem devoluta por um espelho ou de “um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação ou ao código do discurso” (DÄLLENBACH, 1977, p. 62)²³⁴. Se transpusermos isso para as artes plásticas, teremos dois clássicos exemplos: as telas *O casal Arnolfini* (1434), do pintor flamengo Jan van Eyck, e *As meninas* (1656), do

²³³ “comme on voit dans la niche de certains porches une petite sainte, tenir dans ses mains un objet minuscule et ouvragé qui n'est autre que toute la cathédrale qui l'abrite”.

²³⁴ “un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit”.

espanhol Diego Velázquez. Em cada uma delas, temos ao fundo um pequeno espelho que nos revela o conteúdo da cena, que engloba parte do espaço da obra, garantindo uma representação geral da obra em si, resguardadas as proporções alcançadas pelo campo refletor e pelo tipo de espelho. Em literatura, o clássico exemplo de *mise en abyme* está na obra *Hamlet* (1960), de William Shakespeare. Uma companhia de teatro chega ao Castelo Elsinore a fim de entreter o príncipe Hamlet. Desejoso de fazer vingança à morte e ao nome do pai, na cena II do ato III, o príncipe solicita à companhia que encene *O assassinato de Gonzaga*, um drama sobre um incesto seguido de tomada de poder. Assim, representa-se algo similar ao drama do rei Cláudio e da rainha Gertrude, acusados, respectivamente, de assassinato e adultério. A intensão do príncipe Hamlet era *trazer à vista*, em uma proporção que pudesse ser contemplada, a traição na alcova, traição que pairava sobre o reino da Dinamarca. Nesse caso, a *mise en abyme* seria o efeito de se colocar o gênero dramático *refletindo-se* dentro do gênero dramático. Assim, a *mise en abyme* (ou *reflexividade*) é

uma citação de conteúdo ou um resumo intratextual. Enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DÄLLENBACH, 1979, p. 54)

Vê-se, a partir dos exemplos levantados, que a *mise en abyme* é “todo o enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que o contém” (DÄLLENBACH, 1977, p. 18, tradução nossa)²³⁵. Portanto, essa forma de representação dentro da representação implica uma reflexão da arte sobre ela mesma e, conforme ainda nos elucidava Lucien Dällenbach, “sua propriedade essencial consiste em fazer destacar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra”

²³⁵ “toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient”.

(p. 16, tradução nossa)²³⁶.

No vivo movimento em que enunciado e enunciação *refletem-se* ou colocam-se em *mise en abyme*, uma *superfície* tem lugar privilegiado no episódio da lanterna mágica. O *estofo* retorna ora como metáfora, ora como metonímia, respectivamente ora trazendo “a recordação de Combray [...] [n]aquela espécie de lanço luminoso”, ora “*recortado* no meio de trevas indistintas” (PROUST, 1982, p. 30, grifos nossos)²³⁷.

Percorremos, no capítulo 1, todo o movimento de construção do quarto do herói *como* uma câmara obscura a fim de reconstruir minuciosamente tudo o que o cercava, desaguando em uma *mise en abyme* da lanterna mágica. Da mesma forma é o discurso final ou a peroração da primeira parte de Combray, sempre retomando o *estofo*:

É verdade que quando se aproximava o dia, já fazia muito que se dissipava a breve incerteza do despertar. Sabia em que quarto efetivamente me achava, tinha-o reconstruído em torno de mim na escuridão, e, (1) — ou *orientando-me pela única memória*, ou valendo-me, como indicação, de um flébil brilho percebido, ao pé do qual eu colocava as cortinas da janela, tinha-o inteiramente reconstruído e mobiliado, como um arquiteto ou tapeceiro que respeitam o vão primitivo das janelas e portas, tinha recolocado os espelhos e reconduzido a cômoda para o seu lugar habitual. Mas apenas o dia e não mais o reflexo de uma última brasa numa haste de cobre que eu tomara por ele, — traçava na escuridão, como a giz, sua primeira raia branca e retificativa, que a janela com suas cortinas deixava o quadro da porta onde eu a colocara por engano, ao passo que, para ceder lugar, a escrivainha, que minha memória ali colocara desajeitadamente, escapava-se a toda velocidade, levando a lareira por diante e afastando a parede do corredor; um pequeno pátio reinava no lugar onde, um momento antes, ainda estendia o gabinete de *toilette*, e a casa que eu reconstruía nas trevas fora reunir-se às casas entrevistas no turbilhão do despertar, posta em fuga por aquele *pálido signo* que o dedo erguido do dia traçara acima das cortinas. (PROUST, 1982, p. 112, grifos nossos)²³⁸

²³⁶ “sa propriété essentielle consiste à faire saillir l’intelligibilité et la structure formelle de l’œuvre”.

²³⁷ “[je me] ressouvenais de Combray [...] cette sorte de pan lumineux” [...] “découpé au milieu d’indistinctes ténèbres” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 43). Tradução de Mario Quintana.

²³⁸ “Certes quand approchait le matin, il y avait bien longtemps qu’était dissipée la brève incertitude de mon réveil. Je savais dans quelle chambre je me trouvais effectivement, je l’avais reconstruite

Esse fragmento trata tão somente de um referente: o raio de sol que, no amanhecer, atravessa a cortina; um raio que *metaforicamente* nos remete à projeção de uma lanterna mágica. No entanto, em um fusionismo de imagens, o herói distende esse referente, adornando-o com uma tempestade de detalhes a fim de revolver a lembrança do quarto de Combray. Notemos que o referente é lançado já na abertura desse fragmento: “É verdade que quando se aproximava o dia”. Mas isso não satisfaz o gozo da busca da lembrança, pois, “o saber não vem, em Proust, do olhar descritivo, como Philippe Hamon apontou no caso de Zola, mas de *um sentir descritivo*” (WILLEMART, 2008, p. 39, grifo nosso). Para isso, o discurso envereda-se por uma espécie de barroquismo ao imiscuírem-se uma profusão e uma exuberância de imagens. A escritura aborda o referente e lança mão de uma estratégia que lhe é deveras particular, o uso dos parênteses.

Cumpre dizer, baseando-me em estudos de Isabelle Serça (2010), que os parênteses em Proust adquirem diversas formas, dentre elas a marca tipográfica do traço (). No fragmento em questão, o número (1) se refere a um adendo, a um estrato mais profundo do texto a fim de *detalhar* melhor, uma vez que “muitos parênteses da *Recherche* se colocam no final da dita frase de acolhimento em uma posição hiperbática, a fim de propor tanto o prolongamento de uma descrição quanto

autour de moi dans l’obscurité, et soit *en m’orientant par la seule mémoire*, soit en m’aidant, comme indication, d’une faible lueur aperçue, au pied de laquelle je plaçais les rideaux de la croisée je l’avais reconstruite tout entière et meublée comme un architecte et un tapissier qui gardent leur ouverture primitive aux fenêtres et aux portes, j’avais reposé les glaces et remis la commode à sa place habituelle. Mais à peine le jour et non plus le reflet d’une dernière braise sur une tringle de cuivre que j’avais pris pour lui traçait-il dans l’obscurité, et comme à la craie, sa première raie blanche et rectificative, que la fenêtre avec ses rideaux quittait le cadre de la porte où je l’avais située par erreur, tandis que pour lui faire place, le bureau que ma mémoire avait maladroitement installé là se sauvait à toute vitesse, poussant devant lui la cheminée et écartant le mur mitoyen du couloir; une courette régnait à l’endroit où il y a un instant encore s’étendait le cabinet de toilette, et la demeure que j’avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil, mise en fuite par ce pâle signe qu’avait tracé au-dessus des rideaux le doigt levé du jour” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 184). Tradução de Mario Quintana acrescida de algumas modificações nossas.

uma comparação” (p. 70, grifo nosso, tradução nossa)²³⁹. Pode-se dizer que os parênteses, nesse caso, convocam a escritura para um mergulho memorialístico pela via da descrição, *orientando [se] pela única memória*.

Posteriormente, a voz do narrador recorre ao *ou* que, sintaticamente, nos remete a uma alternância entre equivalentes; e o equivalente em questão é *um flébil brilho percebido* ou, permito-me inferir, *um lanço luminoso* no qual algo se projeta. Orientando-se por esse *flébil brilho*, o narrador faz-se um arquiteto *ou* um tapeceiro que coloca cada *detalhe* em seu lugar, respeitando cada disposição dos móveis e dos vãos das janelas e portas. Essa projeção, traçada pelo *dedo do dia* nos vãos e na parte superior da cortina, é nomeada como *pálido signo*. Sabe-se que em um discurso, seja ele literário, plástico, o mais cotidiano deles ou ainda um analítico, os deslizamentos se operam apenas metaforicamente, e “o poder da metáfora seria o de romper uma categorização anterior a fim de estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas precedentes (RICŒUR, 2000, p. 303). Assim, esse *pálido signo* parece-nos ser a *metaforização* de uma *tela*, de *um pequeno enquadramento amarelado* (*pâle*, pálido) ou de tantos outros significantes que se deslocam com o mesmo efeito e que já mencionamos nos capítulos anteriores como, por exemplo, *folhas luminosas... petit pan de mur jaune... Folhas douradas... folhagem de ouro... um mesmo pedaço de estofó... numa espécie de quadro ideal*; enfim um pequeno espaço, *uma superfície*, na qual o artista pinta sua tela ou, dito de uma maneira teórico-literária, ponto de realização, na obra, da *mise en abyme*, uma vez que essa forma de superfície dá lugar à projeção do enunciado na enunciação. Nela, o narrador projetará uma história com ares de *outra* história, *no entanto ela é, com efeito, a sua própria história*.

²³⁹ “Maintes parenthèses de la Recherche viennent ainsi se placer à la fin de la phrase dite d’accueil, dans une position hyperbatique, *qu’il s’agisse de proposer de prolonger une description ou de proposer une comparaison*”. Conforme a nota estabelecida por Serça, o termo *hyperbatique*, traduzido como *hiperbático*, implica uma perturbação causada devido à extensão frasal. Ver SERÇA, *Op. cit.*, nota 10.

Observamos que em Combray parecia que, “de longe, um resto de muralhas da Idade Média *cingia aqui e ali num traço tão perfeitamente circular* como uma *cidadezinha* num quadro de primitivos” (PROUST, 1982, p. 34, grifo nosso)²⁴⁰. Ela é assim um *detalhe*, uma *cidadezinha* indissociável de um *traço* que resplandece *aqui e ali*, haja vista o diminutivo que a acompanha. Vimos ainda, em *L’adoration perpétuelle*, a maneira de se guardar o *detalhe*: “como se vê nos nichos de alguns pórticos uma pequena santa, segurar em suas mãos *um objeto minúsculo e lapidado* que não é outro senão a própria catedral que a abriga” (PROUST, 1982, p. 147, grifos nossos, tradução nossa)²⁴¹. Assim, uma das maneiras de resguardar o detalhe é pela *mise en abyme*, que se realiza colocando o narrador e sua lanterna mágica como uma *pequena santa* que guarda *em suas mãos um objeto minúsculo e lapidado*, a saber, sua própria história. Além disso, toda a lapidação dessa história se faz *como se* o narrador fosse um artista em seu ateliê, em sua câmara obscura. É nesse sentido que defendemos que outro quadro de Ver Meer, *A arte da pintura*, e não fundamentalmente *A vista de Delft*, atravessa a narrativa como um rastro, operando como um idioma estético, uma letra que deixa seus efeitos de significação.

Nessa tela, assumida como a projeção da lanterna mágica, o narrador pinta ou conta-nos uma história em *mise en abyme*, remetendo-nos a um diálogo com a Outra Cena, aquela à qual Freud volta sua atenção, nomeando-a como *inconsciente*. A cena que se esconde atrás da tela frontal. Em *A interpretação dos sonhos* (1900), o pai da psicanálise recorreria à expressão “eine andere Schauplatz” [*uma outra cena*], de G. T. Fechner (1801-1887), a fim de demonstrar que “a cena de ação dos sonhos é diferente daquela da vida ideacional de vigília” (FREUD, 1976a, p. 572). Nesse sentido, a Outra Cena articula-se em uma *trama*, em um *texto* cujos fios devem ser interpretados mediante a escuta, a leitura cuidadosa de *índices*, *rastros* e *sintomas*

²⁴⁰ “de loin, un reste de remparts du Moyen Âge cernait çà et là d’un trait aussi parfaitement circulaire qu’une petite ville dans un tableau de primitif” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 47). Tradução de Mario Quintana.

²⁴¹ “comme on voit dans la niche de certains porches une petite sainte, tenir dans ses mains *un objet minuscule et ouvrage* qui n’est autre que toute là cathédrale qui l’abrite”.

que sob uma cena qualquer podem subjazer. A cena lanterna mágica permite-nos *refletir* acerca das relações que a escritura pode estabelecer com a psicanálise, à medida que o narrador coloca-se nela já completamente mergulhado no seu *drama*, em *pathos* antes de dormir, um *pathos* “que nunca cessa e sempre flui, que sempre nos oprime e sempre nos impele” (AUERBACH, 2007, p. 340). Observemos:

muitos anos fazia que, de Combray, *tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim*, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra os meus hábitos. (PROUST, 1982, p. 31, grifos nossos, tradução nossa)²⁴²

Essa *drama* do *deitar-se sem o beijo da mãe* soergue-se na escritura de *À la Recherche*, colocando-se como uma experiência da própria angústia, um momento *no qual* a falta vem faltar, um momento *no qual* pode “faltar toda e qualquer norma, isto é, tanto o que constitui a anomalia quanto o que constitui a falta, se esta de repente não faltar, é nesse momento que começará a angústia” (LACAN, 2011, p. 52). Nesse sentido, o *drama* que irrompe no narrador, drama oriundo da *falta da falta da norma* que interditasse o beijo da mãe, permite-nos também cotejar os fenômenos da escritura na dimensão de uma *possível* significação e de uma *possível* verdade sobre a subjetividade do homem. O narrador nada vê, até deitar-se, senão o beijo da mãe: “Quando subia para me deitar, meu único consolo era que mamãe viria beijar-me na cama” (PROUST, 1982, p. 13)²⁴³. Esta frase demarca um ponto em que o narrador adentrará a cena de sua angústia, descenderá aos subterrâneos de sua memória e ali tecerá uma *descrição* que se vale de uma verdadeira quintessência do *detalhe*: “o momento em que a ouvia subir a escada e quando passava pelo corredor

²⁴² “Il y avait déjà bien des années que, de Combray, *tout ce qui n’était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n’existait plus pour moi*, quand un jour d’hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j’avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé” (PROUST, 1987, p. 44, grifo nosso).

²⁴³ “Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m’embrasser quand je serais dans mon lit” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 13). Tradução de Mario Quintana.

de porta dupla, *o leve frêmito de seu vestido de jardim, de musselina azul, com pequenos festões de palha trançada, era para mim um momento doloroso*” (PROUST, 1982, p. 13, grifo nosso)²⁴⁴. Seus ouvidos desenham a cena de sua mãe subindo as escadas. Toda a descrição e todo o desdobramento de detalhes assumem um tom de mistério e de ato fugidio, por ser às escondidas do pai, que

achava esses ritos absurdos, e ela [a mãe], que tanto desejaria fazer-me perder a necessidade e o hábito daquilo, longe estava de me deixar adquirir um novo costume de pedir-lhe, quando já se achava com o pé no limiar da porta, *um beijo a mais*. (PROUST, 1982, p. 13, grifo nosso)²⁴⁵

O desejo de mais e *mais ainda* levaria o narrador ao ápice, ao clímax da união de dois corpos, de uma comunhão por via de uma comparação. Esse momento é detalhado desde a inclinação da mãe sobre o leito do filho e do deleite deste: “quando ela havia *inclinado sobre o meu leito sua figura amante*, oferecendo-a a mim *como uma hóstia* para uma comunhão de paz, em que os *meus lábios extrairiam a sua presença real* e o poder de me fazer dormir” (PROUST, 1987, p. 13, grifos nossos, tradução nossa)²⁴⁶. O movimento de detalhamento para adentrar na cena se dá em um efeito de gradação (1º o herói se deita; 2º ele descreve a chegada da mãe; 3º o desejo cada vez maior de ser beijado; 4º a mãe se inclina sobre seu leito; e, enfim, 5º a comunhão com a mãe). Os detalhes da cena contidos em “*o leve frêmito de seu vestido de jardim, de musselina azul, com pequenos festões de palha trançada*” são cada vez mais desdobrados, gerando um efeito de aprofundamento no objeto

²⁴⁴ “le moment où je l’entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 13). Tradução de Mario Quintana com alteração nossa. Mario Quintana tropeça na tradução ao substituir *musselina azul* por *musselina branca*.

²⁴⁵ “trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m’en faire perdre le besoin, l’habitude, bien loin de me laisser prendre celle de lui demander, quand elle était déjà sur le pas de la porte, un baiser de plus” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 13). Tradução de Mario Quintana.

²⁴⁶ “quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l’avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m’endormir”.

descrito, como se vê em: *de musselina azul, com pequenos festões de palha trançada e o leve frêmito de seu vestido de jardim*. Em uso retórico, esse efeito é caracterizado, segundo Pierre Fontanier (1968, p. 296), em *Le figures du discours* [*As figuras do discurso*], como uma *apposition* [aposição, agregação, acumulação], que é uma figura de construção por exuberância. Ela é “um complemento puramente explicativo e accidental em uma ou várias palavras” (1977, p. 296)²⁴⁷, a fim de exprimir com eloquência o detalhe, quase o expurgando do texto. Finalmente, o clássico uso da comparação (“*como uma hóstia*”), estabelecendo uma equivalência de representações.

Notemos que a exuberância dos detalhes que se atrela ao gozar da cena não é interdita pela opinião do pai, mas somente pela chegada do vizinho da casa de Combray, Charles Swann, que se inscreve verdadeiramente como lei ao idílio entre a mãe e o narrador: “Mas fui eu a única pessoa de casa para quem a vinda de Swann se tornou um objeto de dolorosa preocupação. Era que nas noites em que havia estranhos, ou apenas o sr. Swann, mamãe não subia no meu quarto” (PROUST, 1982, p. 18)²⁴⁸. Vejamos que, por certo instante, Swann interdita, faz com que a lei do pai se realize. Não é a figura paterna do narrador que lhe impõe *realmente* essa castração. Diante dela, os *detalhes* afloram a fim de sustentar a *duração* do beijo da mãe que, agora, face ao interdito, da lei, era dado conforme o desejo do pai:

Quando tínhamos visitas, jantava antes de todos e ia em seguida sentar-me à mesa, até às oito; hora em que estava convencionado que deveria deitar-me; *aquele beijo, precioso e frágil*, que mamãe de costume me confiava em meu leito antes de eu adormecer, era-me preciso transportá-lo da sala de jantar para o quarto e *guardá-lo durante todo o tempo em que me despia, sem que se quebrasse a sua doçura, sem que a sua virtude volátil se expandisse e evaporasse* e, justamente, naquelas noites em que necessitaria recebê-lo com

²⁴⁷ “un complément purement explicatif et accidentel en un ou plusieurs mots”.

²⁴⁸ “Mais le seul d’entre nous pour qui la venue de Swann devint l’objet d’une préoccupation douloureuse, ce fut moi. C’est que les soirs où des étrangers, ou seulement M. Swann, étaient là, maman ne montait pas dans ma chambre” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 23). Tradução de Mario Quintana.

maior precaução via-me obrigado a apanhá-lo, a roubá-lo bruscamente, publicamente sem ter ao menos, o necessário tempo e liberdade de espírito para dedicar ao que fazia essa atenção dos maníacos, que se esforçam por não pensar em outra coisa enquanto fecham uma porta a fim de poderem, quando lhes sobrevém a mórbida incerteza, opor-lhe vitoriosamente a recordação do momento em que fecharam. (PROUST, 1982, p. 18-19, grifos nossos)²⁴⁹

Nada parece contornar o desejo *daquele beijo precioso e frágil* no qual o narrador pensa *durante todo o tempo em que [s]e despia*. Nesse momento, temos poucos detalhamentos, mas os que há são significativos; ou dito de outra maneira, a ausência desses detalhamentos revela a força do referente. Vejamos como: o beijo ou sua ausência continua sendo a grande questão. O detalhamento do beijo é adjetivado apenas como “precioso e frágil” e pela complementação “sem que se quebrasse a sua doçura, sem que a sua virtude volátil se expandisse e evaporasse”. Posteriormente, a comparação do seu desespero em relação à separação da mãe ao se fechar a porta. A voz descritiva recorre ao adjetivo *precioso* para detalhar o referente beijo, o mesmo adjetivo usado para detalhar e adjetivar o “precioso lançozinho de muro” (PROUST, 2002, p. 173)²⁵⁰, que comparece na descrição que escritor Bergotte faz ao *estofa amarelo* de *A vista na Delft*, na ocasião de sua morte, em *A prisioneira*. Seria, na escritura, aquele *precioso* beijo colocado em um mesmo grau de afetividade que o *precioso lançozinho de muro*? Parece-me mais adequado

²⁴⁹ “Je dînais avant tout le monde et je venais ensuite m’asseoir à table, jusqu’à huit heures où il était convenu que je devais monter; ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d’habitude dans mon lit au moment de m’endormir, il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre et le garder pendant tout le temps que je me déshabillais, sans que se brisât sa douceur, sans que se répandît et s’évaporât sa vertu volatile et, justement ces soirs-là où j’aurais eu besoin de le recevoir avec plus de précaution, il fallait que je le prisse, que je dérobasse brusquement, publiquement, sans même avoir le temps et la liberté d’esprit nécessaires pour porter à ce que je faisais cette attention des maniaques qui s’efforcent de ne pas penser à autre chose pendant qu’ils ferment une porte, pour pouvoir, quand l’incertitude malade leur revient, lui opposer victorieusement le souvenir du moment où ils l’ont fermée” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 23). Tradução de Mario Quintana.

²⁵⁰ “précieux petit pan de mur” (PROUST, 1987n, p. 692). Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. Corrigimos a tradução de *pano* e *panozinho* para, respectivamente, *lanço* e *lançozinho*.

deixar que a escritura dê sua resposta, mas leio que essa aparente coincidência não é inocente ou apenas um detalhe. Ou, se o for, revela-nos sua força no seu aspecto *ínfimo*. Justamente por ser um detalhe é que ela se torna instigante, pois, conforme nos alerta Freud, “o detalhe serve apenas para tornar a cena inocente” (1976d, p. 351). O detalhamento excessivo de nosso herói parece-nos aproximar-se de uma fixação de gozo, de um desejo de habitar na *durée* da cena, uma vez que essa cena literária permite-nos inquirir justamente sobre o gozo plasmático que pode recobrir o sujeito em seu estado de angústia, pois os elementos encadeados na cena, dos significantes que se atrelam em torno do beijo *ou* desse vazio, instauram uma relação edipiana deveras analisada na obra proustiana: um filho desejante de ter sua mãe inclinada sobre seu leito, desejante de entrar em um estado de comunhão com o corpo dela e erotizá-la *mais ainda* ao guardar o beijo *durante todo o tempo em que se despia*. Toda a análise textual até aqui feita permite-nos aproximar o trabalho escritural da descrição, da quintessência do detalhe, como algo margeante a outros saberes como, por exemplo, a construção de uma análise em que *detalhes* permitem chegar a uma Outra Cena, que para Freud seria o inconsciente. Trata-se de uma cena

de grande acuidade visual, por vezes de forma demasiadamente visual e que encobre outra coisa. Cena que remete, portanto, a outra cena, “A outra cena” que na pluma de Freud é o inconsciente, cena fundante, mas irrecuperável como lembrança, e que, portanto, deve ser (re)construída. (RIVERA, 2006)

A (re)construção do *drama* do narrador parece sempre aliada ao aparecimento do espaço em branco, esse vazio que retorna sob a *metáfora* de um *lanço luminoso* e que, por sua vez, revela-se proficuamente no episódio da *lanterna mágica*, o entretenimento (ou um objeto) oferecido ao narrador para aplacar sua angústia da falta da mãe:

Em Combray, todos os dias, desde o final da tarde, muito antes do

momento em que deveria ir para a cama e ficar, sem dormir, longe de minha mãe e de minha avó, *meu quarto de dormir tornava-se o ponto fixo e doloroso de minhas preocupações*. (PROUST, 1982, p. 10, grifo nosso, tradução nossa)²⁵¹

Devemos atentar para o movimento estético da narrativa que, justamente nesse ponto, inicia o processo de *mise en abyme*. O quarto, especificamente a opacidade da parede, se torna *o ponto* de convergência tensional da narrativa. Existe aqui um mecanismo de *destacamento* [*détachement*] ou de isolamento (características típicas do detalhamento) daquilo que comparece como detalhe ou daquilo cujo detalhe será elevado à sua quintessência. Se Combray já é um *ponto* dentro de *À la Recherche*, dentro dele o quarto torna-se ainda o ponto no ponto. E assim, em sua ida a seu quarto, devido à chegada de Swann, o narrador continua o *destacamento* de seu quarto para a construção da *mise en abyme* de seu drama:

me encaminhava para o primeiro degrau da escada, tão cruel de subir, que constituía por si só um tronco, muito estreito, *daquela pirâmide irregular; e, no cimo, o meu quarto [...], isolado de tudo que pudesse haver em torno, destacando-se sozinho na escuridão, o cenário estritamente necessário [...] ao drama do meu deitar*. (PROUST, 1982, p. 30-31, grifo nosso)²⁵²

O ponto fixo e doloroso de preocupações [...], no cimo, isolado de tudo que pudesse haver em torno, destacando-se sozinho na escuridão, o cenário estritamente necessário é o quarto do narrador, sua câmara obscura que por si só é um detalhe completamente destacado desse quadro de pintores primitivos que é Combray. De todos os quartos relembrados pelo herói em l'incipit de Combray — o da residência da Sra. Saint-Loup em Tansonville, o quarto de inverno, o de verão, o Luís XIV —, há um deles,

²⁵¹ “À Combray, tous les jours dès la fin de l’après-midi, longtemps avant le moment où il faudrait me mettre au lit et rester, sans dormir, loin de ma mère et de ma grand-mère, ma chambre à coucher redevenait le point fixe et douloureux de mes préoccupations”.

²⁵² “je m’acheminai vers la première marche de l’escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronc fort étroit de cette pyramide irrégulière; et, au faîte, ma chambre [...], isolé de tout ce qu’il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l’obscurité, le décor strictement nécessaire [...] au drame de mon déshabillage” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 43). Tradução de Mario Quintana.

“aquele outro pequeno e tão elevado de teto” (PROUST, 1982, p. 10)²⁵³, cujo o detalhamento é maior, o que merece nossa atenção. Vejamos:

Às vezes, ao contrário, era aquele outro pequeno e tão elevado de teto, *aberto em forma de pirâmide até a altura de dois andares e parcialmente forrado de acaju* e onde, desde o primeiro segundo, ficava moralmente intoxicado pelo odor desconhecido do vetiver, certo da hostilidade dos cortinados e da insolente indiferença da pêndula que taramelava alto, como se eu ali não estivesse. (PROUST, 1982, p. 10, grifo nosso)²⁵⁴

O recorte que o herói faz do quarto, que é o processo de *destacamento*, comparece nesse fragmento pela menção a três detalhes: seu aspecto piramidal, seu forro de acaju, e, finalmente, por um “efeito das lembranças evocadas pelo círculo mágico do odor” (WILLEMART, 2008, p. 57), no caso incitado, pelo vetiver. Mas, os detalhes, em um movimento de gradação, invadem o quarto a fim de uma espécie de legitimação de: 1º) encerrar cada vez mais o quarto como uma câmara obscura; 2º) destacar cada vez mais o quarto como um detalhe dentro do universo de Combray; e 3º) finalmente, desencadear um efeito da *mise en abyme*. Continuemos observando a narrativa e seu detalhamento do quarto:

onde um estranho espelho de pés quadrangulares, barrando obliquamente um dos ângulos da peça, ocupava, à força, na suave plenitude de meu costumeiro campo visual, um lugar que não estava previsto ; onde meu pensamento, esforçando-se durante horas por se deslocar, por se expandir em altura, a fim de tomar exatamente a forma do quarto e encher até o alto seu gigantesco funil, passava noites terríveis, enquanto me achava estendido no leito, com *os olhos erguidos, os ouvidos ansiosos, as narinas rebeldes, o coração palpitante*: até que o hábito mudasse a cor dos cortinados, emudecesse a pêndula, *insuflesse piedade ao espelho oblíquo e cruel*, dissimulasse, já

²⁵³ “petite et si élevée de plafond” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 8). Tradução de Mario Quintana.

²⁵⁴ “parfois au contraire celle, petite et si élevée de plafond, creusée en forme de pyramide dans la hauteur de deux étages et partiellement revêtue d’acajou, où, dès la première seconde, j’avais été intoxiqué moralement par l’odeur inconnue du vétiver, convaincu de l’hostilité des rideaux violets et de l’insolente indifférence de la pendule qui jacassait tout haut comme si je n’eusse pas été là” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 8). Tradução de Mario Quintana.

que não o extinguia de todo, o cheiro do vetiver, e notavelmente diminuísse a altura do teto. (PROUST, 1982, p. 10, grifos nossos)²⁵⁵

O movimento da narrativa sobre o quarto, embora não seja propriamente o quarto de Combray, “apaga o tempo cronológico, põe na mesma cena Combray [...], faz coincidir os sucessivos *eus* que ali viviam e, ademais, restaura a esperança de redescobrir essas mesmas lembranças” (WILLEMART, 2008, p. 57). A coadunação de imagens exige um esforço como o de míope para apurar uma única imagem, a do quarto de Combray. Não insisto aqui propriamente na questão das sensações em si, mas no exercício da escritura e do artista/narrador em seu ateliê ao vasculhar palavras e referentes para sustentar tais sensações, para descrever seu corpo como um complexo motor e sensorial; insisto em todo o desdobramento lexical por parte da voz do narrador a fim de evidenciar seu processo de detalhamento (ou descrição), ao dizer, por exemplo, como empregaria seus sentidos: *os olhos erguidos, os ouvidos ansiosos, as narinas rebeldes, o coração palpitante*. Todos esses desdobramentos descritivos e detalhados parecem surgir de uma articulação narrativa que adentra cada vez mais a *mise en abyme*, uma vez que essa técnica narrativa é, por sua estrutura especular, dada à arte do detalhe, já que traz em si uma duplicação do mesmo discurso, uma duplicação interior da obra na obra. Ela é um segundo discurso, embora o mesmo, mas desenhado em outro campo a fim de que o primeiro se reconheça detalhadamente nesse outro campo. Essa reflexão especular não implica uma perfeição ou uma total correspondência entre as representações, mas uma possibilidade de abarcamento, ainda que imperfeita, da imagem ou da narrativa.

²⁵⁵ “où une étrange et impitoyable glace à pieds quadrangulaires, barrant obliquement un des angles de la pièce, se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champ visuel accoutumé un emplacement qui n’y était pas prévu; - où ma pensée, s’efforçant pendant des heures de se disloquer, de s’étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu’en haut son gigantesque entonnoir, avait souffert bien de dures nuits, tandis que j’étais étendu dans mon lit, les yeux levés, l’oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant: jusqu’à ce que l’habitude eût changé la couleur des rideaux, fait taire la pendule, enseigné la pitié à la glace oblique et cruelle, dissimulé, sinon chassé complètement, l’odeur du vétiver et notablement diminué la hauteur apparente du plafond” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 8). Tradução de Mario Quintana.

O fragmento acima e em questão nos traz um *ponto* que implica a técnica narrativa da *mise en abyme*: o *espelho oblíquo e cruel*, ao qual convergem todos os pontos a fim de serem, na narrativa, colocados à vista. Poderíamos pensar que não, uma vez que esse quarto propriamente dito não é o quarto do narrador em Combray; no entanto, parece-nos pertinente lembrar as relações de contiguidade (ou de analogia) que frequentam os meandros da escritura proustiana, de maneira que

a metáfora não é um ornamento, mas um instrumento necessário a uma restituição, pelo estilo, da visão das essências, porque ela é o equivalente estilístico da experiência psicológica da memória involuntária, que permite, aproximando duas sensações separadas no tempo, desencadear sua *essência comum* pelo *milagre de uma analogia*. (GENETTE, 1966, p. 40, tradução nossa)²⁵⁶

Nesse sentido, os *restos* de tantos quartos de outrora, inclusive o *espelho oblíquo e cruel*, permeariam o quarto de Combray, pois

o traço mais característico da representação proustiana é sem dúvida, com a intensidade de sua presença material, essa superposição de objetos simultaneamente percebidos, a propósito do qual se fala de “sobreimpressionismo”. (GENETTE, 1966, p. 49, tradução nossa)²⁵⁷

²⁵⁶ “La métaphore n’est pas un ornement, mais l’instrument nécessaire à une restitution, par le style, de la vision des essences, parce qu’elle est l’équivalent stylistique de l’expérience psychologique de la mémoire involontaire, qui seule permet, en rapprochant deux sensations séparées dans le temps, de dégager leur essence commune par le miracle d’une analogie”.

²⁵⁷ “le trait plus caractéristique de la représentation proustienne est sans doute, avec l’intensité de leur présence matérielle, cette superposition d’objets simultanément perçus qui a fait parler à son propos de ‘surimpressionnisme’”. A ideia de um “sobreimpressionismo” em Proust foi levantada por Benjamin Crémieux no ensaio “Le sur-impressionnisme de Proust”, publicado originalmente em 1924, na N. R. F., *XX^e siècle*, I^e série, Gallimard, Paris. Nas palavras de Crémieux, o “sobreimpressionismo” “consiste à vaincre la paresse naturelle de l’esprit et à n’avoir pas de cesse avant d’avoir décelé la parcelle de réalité profonde, nourricière contenue dans l’impression. Les images meurent, elles n’ont de signification que celle dont notre esprit revêt. Extraire le réel de l’impression, tel est le but, le sur-impressionnisme de Proust” [“consiste em vencer a preguiça natural do espírito e a não parar antes de ter detectado a parcela da realidade profunda, fomentadora contida na impressão. As imagens morrem, elas não têm significação, senão aquela

Como em *l'incipit* de *À la recherche*, estamos em um campo da linguagem no qual sensações e impressões se alastram e se entrelaçam, e, por mais que a voz do narrador busque alinhar-se somente em seu próprio quarto, aquele do *hic et nunc* de sua enunciação, repousa *em seu corpo* esse conjunto de sobreimpressões ou de impressões sobrepostas, o que nos permite falar de uma “contaminação devida à contiguidade, ou seja, ao efeito de adjacência” (CANDIDO, 2000, p. 89) dos outros quartos sobre aquele de Combray. Notemos:

Sem dúvida que eu estava agora bem desperto, meu corpo dera agora uma última volta e o bom anjo da certeza imobilizara tudo ao redor de mim, deitara-me sob as minhas cobertas, no meu quarto, e pusera aproximadamente em seu lugar, no escuro, a minha cômoda, a minha mesa de trabalho, a minha lareira, a janela da rua e as duas portas. *Mas, embora soubesse que não me achava nesses quartos cuja presença a ignorância do despertar me apresentara ao menos como possível, sem todavia oferecer-me sua imagem distinta, a verdade é que me fora dado um impulso à memória;* em geral não tentava adormecer logo em seguida; passava a maior parte da noite a recordar minha vida de outrora, em casa de minha tia-avó em Combray, em Balbec, em Doncières, em Veneza, noutras partes ainda, a recordar os lugares, as pessoas que ali conhecera, tudo o que delas tinha visto, o que me haviam contado a seu respeito. (PROUST, 1982, p. 10, grifos nossos)²⁵⁸

Mas, embora soubesse que não se achava nesses quartos, eles retornavam ao narrador, com suas imagens, com seus fantasmas e também com o espelho oblíquo e

com a qual nosso espírito sonha. Extrair o real da impressão, esse é o objetivo, o sur-impressionismo de Proust”] (1971, p. 34, tradução nossa).

²⁵⁸ “Certes, j’étais bien éveillé maintenant: mon corps avait viré une dernière fois et le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi, m’avait couché sous mes couvertures, dans ma chambre, et avait mis approximativement à leur place dans l’obscurité ma commode, mon bureau, ma cheminée, la fenêtre sur la rue et les deux portes. *Mais j’avais beau savoir que je n’étais pas dans les demeures dont l’ignorance du réveil m’avait en un instant sinon présenté l’image distincte, du moins fait croire la présence possible, le branle était donné à ma mémoire;* généralement je ne cherchais pas à me rendormir tout de suite; je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d’autrefois, à Combray chez ma grand’tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j’y avais connues, ce que j’avais vu d’elles, ce qu’on m’en avait raconté” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 8-9). Tradução de Mario Quintana com alterações nossas.

cruel; este objeto, talvez plano e no qual algo se desenha, no qual uma imagem se cria. Recairíamos, mais uma vez, na possível metáfora de um “pálido signo”, uma superfície que não cessa de se inscrever e sobre a qual algo também se inscreve, na qual se concentra todo um universo que, nesse momento da narrativa, é permeado pela solidão e pela angústia do narrador. Essa possível metáfora parece-nos apontar em direção de uma *tela*, de *um pequeno enquadramento amarelado* (*pâle*, pálido) ou tantos outros significantes que se deslocam na escritura e que já mencionamos nos capítulos anteriores como, por exemplo, *folhas luminosas... petit pan de mur jaune... Folhas douradas... folhagem de ouro... um mesmo pedaço de estofó... numa espécie de quadro ideal*, elementos que na teia da escritura também não cessam de *se inscrever* pela via da memória involuntária que

reaparece, [como] uma neuralgia mais do que um tema, persistente e monótona; *desaparece sob a superfície para emergir como uma estrutura ainda mais sutil e mais nervosa*, enriquecida de insólitas e necessárias incrustações ornamentais, uma exposição mais essencial e confiante da realidade, elevando-se através de uma série de ajustamentos e purificações ao cimo de onde dirige e esclarece o mais humilde incidente de sua ascensão e pronuncia seu ultimato triunfante. (BECKETT, 2003, p. 36, grifos nosso)

Na penumbra do quarto do narrador, o drama da ausência *daquele beijo precioso e frágil desaparece sob a superfície para emergir como uma estrutura ainda mais sutil e mais nervosa*. Desaparece para emergir em uma outra *estrutura*, em uma estrutura que permite a articulação da própria *coisa literária* no episódio da lanterna mágica, de sua economia mais íntima. Uma *estrutura-superfície* que ganha ao perder-se, que se realiza ao desaparecer. Uma *estrutura-superfície* que aproxima o narrador da lanterna mágica ao pintor em seu ateliê, como aquele que está em *A arte da pintura* – essa marca (letra, rastro) faltante em *Combray*. Um narrador que pinta com palavras algo aparentemente simples, *uma história de uma mulher cingida de azul apartada de seu amor*, mas que pode ser uma narrativa que narra *além de si* e que é

sempre projetada em uma *estrutura-superfície*, em uma tela em branco, na opacidade da parede, como em *um mesmo pedaço de estofô... numa espécie de quadro ideal*. Ainda conforme nos elucida Beckett (2003 p. 9), “a equação proustiana nunca é simples. O desconhecido, escolhendo suas armas de um manancial de valores, é também desconhecido”. Vejamos, então, mais de perto a lanterna mágica:

Bem se haviam lembrado, para me distrair nas noites em que me achavam com o ar muito melancólico, de presentear-me com uma lanterna mágica, [...] *a lanterna à maneira dos primeiros arquitetos e mestres vidraceiros da idade gótica*, sobrepunha, *à opacidade das paredes*, impalpáveis criações, sobrenaturais multicores, onde se pintavam legendas de um vitral vacilante e efêmero. Mas com isso ainda mais crescia minha tristeza, pois a simples mudança de iluminação destruía o hábito que eu tinha do meu quarto, e graças ao qual este se tornava suportável para mim, descontado o suplício de ir deitar-me. (PROUST, 1982, p. 10-11, grifo nosso)²⁵⁹

A lanterna mágica é um dispositivo de projeção que fora dado ao narrador para distraí-lo em suas noites de angústia, substituindo, no silêncio de seu quarto, ocupando o espaço da ausência do beijo materno. A lanterna, retomo o fragmento já citado, “sobrepunha, *à opacidade das paredes*, impalpáveis criações, sobrenaturais aparições multicores, onde se pintavam legendas de um vitral vacilante e efêmero” (PROUST, 1982, p. 10-11, grifo nosso)²⁶⁰. Notemos que a projeção é feita em *uma superfície opaca*, que nos remete ao *estofô* de Ver Meer, seja o *estofô* de *A vista de*

²⁵⁹ “On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l’air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l’heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, *à l’instar des premiers architectes et maîtres verriers de l’âge gothique*, elle substituait à l’opacité des murs d’impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. Mais ma tristesse n’en était qu’accrue, parce que rien que le changement d’éclairage détruisait l’habitude que j’avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m’était devenue supportable.” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana com alterações nossas.

²⁶⁰ “elle substituait à l’opacité des murs d’impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana com alterações nossas.

Delft seja o de *A arte da pintura* – o quadro ausente.

Retomado isso, passemos ao fato de que, mesmo entretido com o dispositivo de projeção, o narrador diz que “ainda mais crescia [sua] tristeza, pois a simples mudança de iluminação destruía o hábito que [ele] tinha do [seu] quarto, e graças ao qual este [lhe] tornava suportável, descontado o suplício de ir deitar-[se]” (PROUST, 1982, p. 10-11)²⁶¹. Ora, não cresceria a tristeza pela narrativa que era projetada na *opacidade da parede*, a lenda de Geneviève de Brabant? Uma *narrativa* ou uma *cena* tão carregada de erotismo e afeto similares aos do narrador.

As narrativas em torno da personagem Geneviève de Brabant, por povoarem muito mais o universo popular do que propriamente o histórico, possuem grandes variações. Conta-se que a filha do Duque de Brabant, Geneviève, teria sido desposada pelo paladino Siegfried de Traves, que partira em batalha sem saber que sua esposa estava grávida. Ao voltar, Siegfried é influenciado pelo cavaleiro-mor Golo, que questionava a fidelidade de Geneviève. Em cólera, o paladino ordena ao cavaleiro-mor que sacrifique a criança e a mulher. Este abandona os dois em uma floresta à mercê da própria sorte. Descoberta a discórdia plantada em seu coração, Siegfried parte à procura da mulher e da criança, encontrando-as em uma gruta e lhes restituindo a vida digna. Essa narrativa foi transformada em ópera por Robert Schumann (1848) e por Jacques Offenbach (1859). Na voz do narrador, a narrativa é tomada por um tom trágico, *dramático*, repleto de afetos, e cada detalhe vem à tona a fim de construir um real mais puro:

Ao passo sacudido de seu cavalo, Golo, movido por atroz desígnio, saía da pequena floresta triangular que aveludava de um verde sombrio a vertente colina, e avançava aos solavancos para o castelo da pobre Geneviève de Brabant. (PROUST, 1982, p. 11, grifos nossos)²⁶²

²⁶¹ “Mais ma tristesse n’en était qu’accrue, parce que rien que le changement d’éclairage détruisait l’habitude que j’avais de ma chambre et grâce à quoi, sauf le supplice du coucher, elle m’était devenue supportable.” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana.

²⁶² “Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d’un affreux dessein, sortait de la petite forêt

Cada *detalhe*, como o movimento do cavalo (*passo sacudido*) e a textura da floresta e da colina (*aveludava de um verde sombrio*), vem à tona a fim de construir um real mais tangível, em um invólucro de intimidade no qual cada palavra e cada mote despontam “a tendência para o ‘não realista’ [...] para a essência interior. [...] Conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência” (KANDINSKY, 1996, p. 57). Pode-se mesmo falar de um *alto relevo* ou de um *baixo relevo* que a escritura adquire. O significante elaborado pelo conjunto de palavras *aveludava de um verde sombrio* remete-nos a uma atmosfera acolchoada, repleta de tal maciez como o próprio estado entre o dormir e a vigília, um estado de sonolência. Tudo gerado por palavras, pelo ato da descrição que converge fortemente sobre o termo *aveludava*. “O veludo é assim uma marca de outro lugar, o signo de outro mundo (substância ou essência), ao qual de certa maneira ele nos religa” (RICHARD, 1974a, p. 54, tradução nossa)²⁶³.

A descrição e a erupção de detalhes, ao invés de impor estaticidade à narrativa, concedem-lhe movimento rumo ao real da representação que se descola não para ser convertido em enunciado, mas para ser mais dignificado no plano da enunciação. Vejamos o fragmento que segue:

O próprio corpo de Golo, *de uma essência tão sobrenatural como a de sua montaria*, aproveitava-se de qualquer obstáculo material, de qualquer objeto incômodo que *encontrasse*, tomando-o como ossatura e tornando-o inferior, ainda que fosse a maçaneta da porta, à qual logo se adaptava e *sobrenadava* invencivelmente sua veste vermelha, e seu rosto sempre tão pálido e tão melancólico, mas que não deixava transparecer nenhuma inquietude proveniente daquela *transvertebração*. (PROUST, 1982, p. 11, grifos nossos)²⁶⁴

triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avancait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant.” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana.

²⁶³ “Le velours est ainsi comme une marque d'ailleurs, le signe d'un autre monde (substance ou essence), auquel d'une certaine façon il nous relie.”

²⁶⁴ “Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture,

A própria escritura nos aponta para um efeito descritivo que *perfura*, que *afunda* para *um outro mundo* (*substância ou essência*), conforme nos coloca Jean-Pierre Richard. Golo e sua montaria eram *de uma essência tão sobrenatural*, mas o movimento descritivo inerente à narrativa da lanterna mágica retirava-os desse *outro mundo*, fazendo com que transpusessem qualquer obstáculo que encontrassem, no caso representado pela maçaneta da porta, onde parte da projeção se realiza. Um movimento que nos remete ao fenômeno de *frayage*, pois implica uma passagem, um desbravamento de um caminho.²⁶⁵ O movimento da cena ainda continua devido ao uso do verbo conjugado *sobrenadava* que, além de implicar movimentação, implica ainda *superfície*, *vir à tona*, reforçando a ideia de que a cena em questão *emerge* de *outro mundo*.

Finalmente, temos o complexo termo *transvertebração* [*transvertébration*]. Ele não aparece em nenhum dicionário de línguas neolatinas. No entanto, vasculhando seus *índices* verificamos um neologismo proustiano, formado por uma derivação prefixal (*trans-*) + radical *-vertebr-* + a derivação sufixal *-ação*, que substantiva o neologismo. O prefixo latino *trans-* significa movimento “para além de, posição para além de, posição ou movimento de través” (AURÉLIO, 2010, p. 2.066). Quanto a *-vertébr-*, Proust parece sobrepor termos como *vertèbre* [vértebra] – interpretação que nos parece prudente, pois no fragmento em análise, o narrador nos diz que Golo “aproveitava-se de qualquer obstáculo material, de qualquer objeto incômodo que encontrasse, tomando-o como *ossatura*” – e algo semelhante a *verberāre*, também do

s’arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu’il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s’adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration.” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana com alterações nossas.

²⁶⁵ Preferimos manter o termo *frayage* em francês, devido à falta de correlatos em português. Segundo o dicionário *Le Petit Robert*, esse fenômeno se constitui no fato de que “le passage d’un flux nerveux dans les conducteurs devient plus facile en se répétant” [“a *passagem* de uma *corrente* nervosa pelos *condutores* torna-se mais fácil repetindo-se”] (REY; REY-DEBOVÉ; ROBERT, 2010, p. 970, tradução nossa).

latim, e que nos remete aos verbos “açoitar, fustigar, flagelar” (AURÉLIO, 2010, p. 2.144). Nesse sentido, o neologismo pode nos remeter ao fato de que Golo não se deixava abater em sua cavalgada, nem mesmo por aquele *açoite*, por aquele *flagelo*, aquele *furo* ou *marca* que a maçaneta causava-lhe ao *transpassar-lhe* o corpo. Nossa tentativa de vasculhar esse neologismo proustiano justifica-se pela semelhança entre a imagem que ele constrói (as vértebras de Golo transpassadas) e o termo *transverberação*. Observemos:

transvertebração
transverberação

O termo *transverberação* refere-se à experiência mística de Tereza d’Ávila (1515-1582) ao ter o coração transpassado por um anjo, conforme está registrado em seus diários. Posteriormente, João da Cruz (1542-1591), outro místico, relata a experiência de Tereza juntando-lhe de forma específica o termo *transverberação*. Embora tanto Tereza d’Ávila quanto João da Cruz representem pontos altos da literatura barroca espanhola, a experiência mística da monja carmelita seria eternizada no campo das artes pelo artista barroco Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), com a escultura *O êxtase de Santa Tereza* (1652), presente na igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. A experiência seria assim relatada por Tereza d’Ávila:

Quis o Senhor que eu tivesse algumas vezes esta visão: eu via um anjo perto de mim, do lado esquerdo, em forma corporal, o que só acontece raramente. [...] O Senhor quis que eu o visse assim: não era grande, mas pequeno, e muito formoso, com um rosto tão resplandecente que parecia um dos anjos muito elevados que se abrasam. [...] Vi que trazia nas mãos um comprido dardo de ouro, em cuja ponta de ferro julguei que havia um pouco de fogo. *Eu tinha a impressão de que ele me perfurava o coração com o dardo algumas vezes, atingindo-me as entranhas*. Quando o tirava, parecia-me que as entranhas eram retiradas, e eu ficava toda abrasada num imenso amor de Deus. *A dor era tão grande que eu soltava gemidos, e era tão*

excessiva a suavidade produzida por essa dor imensa que a alma não desejava que tivesse fim nem se contentava senão com a presença de Deus. Não se trata de dor corporal; é espiritual, se bem que o corpo também participe, às vezes muito. É um contato tão suave entre a alma e Deus que suplico à Sua bondade que dê essa experiência a quem pensar que minto. (JESUS, 1995, p. 194, grifos nossos)

Posteriormente, João da Cruz comentaria a experiência de Tereza nos seguintes termos:

acontece-lhe, então, sentir que um serafim investe sobre ela, com uma flecha ou dardo todo incandescente em fogo de amor, *transverberando* esta alma que já está inflamada como brasa, ou, por melhor dizer, como chama viva, e a cauteriza de modo sublime. No momento em que é cauterizada assim, e transpassada a alma por aquela seta, a chama interior impetuosamente irrompe e se eleva para o alto com veemência, tal como sucede num forno abrasado ou numa fogueira quando o fogo é revolvido e atizado, e se inflama em labareda. A alma, então, ao ser ferida por esse dardo incendiado, sente a chaga com sumo deleite. Além de ser toda revolvida com grande suavidade, naquele incêndio e impetuosa moção que lhe causa o serafim, provocando nela grande fervor e amoroso desfalecimento, ao mesmo tempo sente a ferida penetrante e a força do veneno com que vivamente estava ervada aquela seta, qual uma ponta afiada a enterrar-se na substância do espírito, a traspassar-lhe o mais íntimo da alma. (2002, p. 856, grifo nosso)

O neologismo proustiano, portanto, remete-nos à imagem de se ter o corpo *perfurado*. Vemos, assim, que toda *descrição* e *detalhamento* exaure o simbólico para trazer à tona o que estava demasiadamente profundo. Assim posto, retomo a leitura do crítico Jean-Pierre Richard (1974a, p. 54), o qual nos mostra que os elementos descritivos em Proust retornam como o “signo [s] de *um outro mundo* (substância ou essência)” como já mencionamos a fim de percebermos que a experiência do narrador em seu estado de vigília e em seu dormir pode permear (*margear* ou *fazer litoral*) um diálogo vivo com algo a se saber sobre o inconsciente, sobre uma experiência da Outra cena, uma experiência do corpo lançado ao gozo, a um mundo estranho, desconhecido, embora familiar. Não se trata de *blá-blá-blá*, mas de

observar possíveis questionamentos sobre a subjetividade humana a partir de relações intersemióticas, das imagens sobrepostas no texto de Proust. Questionamentos que podem se articular com o próprio saber da psicanálise, sobretudo se notarmos que, antes de chegar ao termo *transvertebração*, no *Cahier 9*, [fol. 26], temos o escrito “dessa *misteriosa* desvertebração”²⁶⁶ (PROUST apud KELLER, 2006, p. 160, grifo nosso, tradução nossa) e, posteriormente, vemos, no *Cahier 9*, [fol. 26 e na datilografia], o escrito “dessa *misteriosa* transvertebração” (p. 160, grifo nosso, tradução nossa)²⁶⁷. Nesse sentido, “*essas jaculações místicas*, não é lorota nem só falação, é em suma o que se pode ler de melhor [...], *porque é da mesma ordem*” (LACAN, 1985, p. 103, grifos nossos)²⁶⁸, ou seja, *é da ordem do gozo*, daquilo que é “ao mesmo tempo o que é o mais estranho e o mais íntimo ao sujeito, mas estando fora do significante, isto é, no real” (VALAS, 2001, p. 28). A escritura, assim, parece lançar-nos a uma *margem* de saberes, ou seja, literatura e psicanálise aqui se bordejam e esse bordejo ainda pode aprofundar-se, dada a cena da lanterna mágica em si mesma. Acompanhemos:

Certamente achava eu um especial encanto naquelas brilhantes projeções que pareciam emanar de um passado merovíngio e passeavam em redor de mim tão antigos reflexos de história. *Mas não posso descrever que mal-estar me causava aquela intrusão do mistério e da beleza em um quarto que eu acabara de encher com minha personalidade a ponto de não dar mais atenção a ele do que a meu próprio eu.* Cessando, assim, a influência anestésica do hábito, punha-me então a pensar e a sentir: coisas tão tristes. *Aquela maçaneta da porta de meu quarto, que se diferenciava para mim de todas as maçanetas de porta do mundo, pelo fato de que parecia abrir-se por si, sem que eu tivesse necessidade de torcê-la, de tal modo se me tornara inconsciente seu*

²⁶⁶ “de cette mystérieuse dévertébration”.

²⁶⁷ “de cette mystérieuse transvertébration”.

²⁶⁸ “Ces jaculations mystiques, ce n’est ni du bavardage, ni du verbiage, c’est en somme ce qu’on peut lire de mieux [...] parce que c’est du même ordre.” (tradução de M. D. Magno). No trecho citado, o termo *jaculações* é usado a fim de aproximar-se de *jaculatórias*, ou seja, orações católicas. Esse jogo se faz justamente para se criar uma interpelação semântica entre *jaculatórias*, *jaculações* e *ejaculação* (gozo). Isso se torna claro quando se pensa no estilo pelo qual Lacan jogava com as palavras ao longo de seu ensino e pela própria leitura em voz alta do texto em francês, que não diferenciaria fortemente *ces jaculations* de *ces éjaculations*.

manejo, ei-la que servia agora de corpo astral a Golo. (PROUST, 1982, p. 11, grifos nossos)²⁶⁹

À cena, é novamente convocada a ideia de *intrusão do mistério e da beleza* causando, paradoxalmente, um *mal-estar* indescritível; *no entanto, tudo converge para o próprio eu. O detalhe da maçaneta única, sentida no próprio eu*, a qual agora *parecia abrir-se por si, sem que o narrador tivesse necessidade de torcê-la, de tal modo se lhe tornara inconsciente seu manejo*. Essa maçaneta, ponto de um gozo tão significativa, salta aos olhos do narrador e salta da escritura em si, tal como um detalhe de uma pintura. Ela serve como um corpo astral a Golo e estende-se ao narrador, que a manipula de forma inconsciente. Vê-se, pois, que essa maçaneta frequenta o corpo tanto do narrador quanto do cavaleiro mor. Parece-nos tratar-se de uma cena demasiadamente erótica ou mais precisamente *fálica*, na qual a maçaneta, erigida e perfurante, com características tão fálicas e causadora da *transvertebração* do cavaleiro-mor da lenda merovíngia, torna-se um *ponto de identificação* entre o narrador e Golo. Esse que, pelo ódio de não ser o escolhido, queria sacrificar a mulher do outro, a mulher já possuída, a mulher de Siegfried de Traves, Geneviève de Brabant. O narrador traz consigo algo de Golo, o ódio, à medida que não teve, no momento e pelo tempo desejado, o beijo *precioso*, *o ato de comunhão com a mãe*. Aqui, “o falo resume o ponto de mito onde o sexual se faz *paixão* do significante” (LACAN, 2001, p. 410, grifo nosso). Tomado pela culpa, o narrador lança-se, depois do insuportável gozo edipiano, a outro papel, agora o do salvador de sua mãe das garras de Golo; este vem desta vez acompanhado do Barba Azul – personagem cruel de Charles Perrault (1628-1703) e que trancafiava sua mulheres –, reforçando,

²⁶⁹ “Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d’un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d’histoire si anciens. Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j’avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu’à lui-même. L’influence anesthésiante de l’habitude ayant cessé, je me mettais à penser, à sentir, choses si tristes. Ce bouton de la porte de ma chambre, qui différait pour moi de tous les autres boutons de porte du monde en ceci qu’il semblait ouvrir tout seul, sans que j’eusse besoin de le tourner, tant le maniement m’en était devenu inconscient, le voilà qui servait maintenant de corps astral à Golo.” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana.

assim, a Outra Cena inerente à lanterna mágica:

E assim que tocavam a sineta para o jantar, apressava-me em correr ao refeitório, onde todas as noites esparzia sua luz a grande lâmpada de teto, *que nada sabia de Golo nem de Barba Azul*, e que conhecia meus pais e o assado de caçarola; e caía nos braços de mamãe, a quem *as desgraças de Geneviève de Brabant me tornavam mais querida, ao passo que os crimes de Golo me faziam examinar com mais escrúpulo minha própria consciência*. (PROUST, 1982, p. 11, grifos nossos)²⁷⁰

Desta forma, a lanterna mágica e suas projeções tornam-se a *via* pela qual o narrador “exorciza os fantasmas nascidos da lanterna mágica (dissipação das paredes do quarto, crueldades medievais, sadismos arcaicos, desejos condenáveis, sentimentos de agressividade e de culpabilidade dirigidos ao único objeto desejado e interdito, a mãe)” (RICHARD, 1974a, p. 15, tradução nossa)²⁷¹. *Ao passo que os crimes de Golo me faziam examinar com mais escrúpulo minha própria consciência...* Sobre esse enunciado que salta à cena como um detalhe, perguntamo-nos: os crimes de Golo (e os de Barba Azul!) não fariam o narrador ter culpa, uma vez que ele conclama para si *mais escrúpulo*? Desta maneira, a culpa instaurada se situa de forma margeante ao próprio gozo. Ela bordeja-o! Ela é fruto de uma irrupção advinda do imaginário do narrador, tocando-lhe o corpo, a maçaneta. Tem-se um gozo advindo e construído em um detalhe, cifrado *ali*, num ponto que salta aos olhos *ou* que poderia ser ignorado. O cifra mento do gozo se constrói nesse pedaço da imagem, marcando não apenas o corpo do narrador e o de Golo, mas também o da própria escritura na sua tessitura estética, que aqui se realiza sobre uma

²⁷⁰ “Et dès qu’on sonnait le dîner, j’avais hâte de courir à la salle à manger où la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le boeuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les soirs; et de tomber dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules.” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana.

²⁷¹ “exorcise les fantasmes nés de la lanterne magique (dissipation des parois de la chambre, cruautés médiévales, sadismes archaïques, désirs condamnés, sentiment d’une agressivité et d’une culpabilité dirigées en fin vers l’unique objet désiré et interdit, la mère”.

estrutura-superfície, sobre um *lanço*, sobre um *estofó*, sobre uma *parede opaca*, enfim algo que está por trás, mas que se desloca, produzindo significações, justamente no ponto de sua opacidade.

A cena da lanterna mágica parece-nos, definitivamente, um ponto de encontro, uma margem, ou, mais propriamente, um *efeito de litoral* entre significantes da escritura de Marcel Proust e da pintura de Ver Meer. Usamos a expressão *efeito de litoral* fazendo convergir a ela também a trama de nossa própria leitura, pois, percorrendo o texto em sua potência indiciária, sobre o que já refletimos nos primeiros capítulos, “pode-se demonstrar facilmente que o maior romance de nossa época a *Recherche* é constituído segundo um rigoroso paradigma indiciário” (GINZBURG, 1989, p. 178). Mas como esses índices apontariam para o *efeito de litoral*? Por que *efeito de litoral*? Vejamos:

- 1) A lanterna mágica remete-nos à construção de uma pintura;
- 2) Vimos que a lanterna “sobrepunha, à *opacidade das paredes*, impalpáveis criações, sobrenaturais multicores, onde se pintavam legendas de um vitral vacilante e efêmero” (PROUST, 1982, p. 10-11, grifo nosso)²⁷² e que essa *opacidade das paredes* pode, perfeitamente, deslizar metaforicamente para *um pequeno enquadramento amarelado* ou para tantos outros significantes do mesmo campo semântico (*folhas luminosas... petit pan de mur jaune... Folhas douradas... folhagem de ouro... um mesmo pedaço de estofó... numa espécie de quadro ideal*) que ao longo do texto proustiano nos remetem à tela *A vista de Delft*, de Ver Meer;
- 3) Sem nos esquecermos de que esta tese busca um efeito de letra (ou rastro) na escritura proustiana, à medida que temos como hipótese

²⁷² “substituait à l’opacité des murs d’impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana.

a ausência-presente de outro quadro de Ver Meer, *A arte da pintura*, no qual um artista em seu ateliê está diante de uma tela, de um *estofó* também amarelado e encontra-se munido de instrumentos, pronto para ser o mais detalhista possível;

- 4) Menos ainda, podemos nos esquecer da nota de rodapé em *Contre Saint-Beuve*, que, à maneira de um detalhe, se coloca à margem, como um elemento residual, mas que produz grande significação. Convém recapitulá-la:

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 cada um basta para torná-lo feliz, ele encontra um liame mais alto ainda, sua alegria aumenta ainda mais. *Se ele descobre entre-deux quadros de Ver Meer...* (PROUST, 1971a, p. 304, grifos nossos, tradução nossa)²⁷³

Essa nota, que já foi amplamente discutida no capítulo 3, nos deixa índices de outro quadro, também de Ver Meer, no entanto faltante. Uma presença-ausente que, tipograficamente, realiza-se nas reticências e que, pelo significante *entre-deux* [*entre-deux*], nos permite inferir sobre um efeito de *margem* ou de *litoral*. A profícua relação entre a imagem e a escritura, subsistindo no ensino de

²⁷³ “Ce qu’il y a dans le tableau d’un peintre ne peut le nourrir, ni dans un livre d’un auteur non plus, et dans un second tableau du peintre, un second livre de l’auteur. Mais si dans le second tableau ou le second livre, il aperçoit quelque chose qui n’est pas dans le second et le premier, mais en quelque sorte est entre les deux, dans une sorte de tableau idéal qu’il voit en matière spirituelle se modeler hors du tableau, il a reçu sa nourriture et recommence à exister et à être heureux. Car pour lui, exister et être heureux, ce n’est qu’une seule chose. Et si entre ce tableau idéal et ce livre dont chacun suffit à le rendre heureux, il trouve un lien plus haut encore, sa joie s’accroît encore. S’il découvre entre-deux tableaux de Ver Meer...” (PROUST, 1971, p. 304). Tradução de Haroldo Ramazini.

Lacan sob o termo *letra*, tem como base fundamental (e fundadora!) as relações com a escritura japonesa. Entre elas, imagem e escritura, é “decisiva a *condição de litoral* [...] é disso que sua língua [do Japão] eminentemente se afeta. [...] eu diria que a pintura demonstra aí seu casamento com a letra, muito precisamente sob a forma de caligrafia” (LACAN, 2003b, p. 20, grifo nosso). Nesse sentido, entre esses dois quadros, aos quais a nota de rodapé supracitada se refere, nasce uma escritura permeada de detalhes, ou, como dissemos no capítulo 2, temos uma *lansgage*, um idioma estético, que se opera na escritura de Marcel Proust;

- 5) Finalmente, a fim de melhor averiguar esse *efeito de litoral*, devemos atentar à seguinte questão: trata-se de uma operação *entre-deux* (*A vista de Delft* e, segundo nossa hipótese, *A arte da pintura*). Entre um centro e uma ausência e “entre centro e ausência, entre saber e gozo, há *litoral* que só vira *literal* quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta” (LACAN, 2003b, p. 22, grifos nossos). Nesse sentido, a fim de melhor averiguar essa transformação de *litoral* em *literal*, creio (insisto aqui na primeira pessoa!), creio ser fundamental retomarmos o episódio da lanterna mágica como um momento *pré*, anterior a *À la recherche*. Refiro-me ao episódio “La lanterne magique” [“A lanterna mágica”], de *Jean Santeuil*. Ressaltamos que, apesar de essa obra não ser parte de nosso recorte de pesquisa, o episódio o é, e nele é forte a inscrição do *litoral* em *literal* fazendo-se, assim, demasiadamente importante analisá-lo.

O texto de *Jean Santeuil* pode ser visto, em uma perspectiva evolutiva, como um prelúdio de *À la recherche*. Trata-se de um discurso em terceira pessoa, começado em 1895, no qual o narrador conta a história de um jovem, Jean Santeuil, de suas paixões pela literatura e pela vida mundana. Se a escritura se revela nos seus próprios interstícios, num constante movimento entre sua superfície e seu interior, entre o *de dentro* e o *de fora* (*entre-deux, entre-deux*), o nome do protagonista, Jean, nos remete a um dos pontos mais sintomáticos da escritura proustiana, a busca de apropriação de um “Je” [“Eu”] como foco narrativo. Em *Jean* escuta-se um *Je* ainda disperso e obnubilado à espera de uma força vertical dirigida para cima como um empuxo para realizar-se plenamente na escritura de *À la Recherche* como *Je*. Nesse sentido, desde *Jean Santeuil*,

Proust se sentia pouco à vontade em um discurso em terceira pessoa: ele emprega, às vezes, “Je” no lugar de Jean; da mesma forma, em um retrato pouco conhecido de “Loche” Radziwill, de 1903, observa-se uma intervenção súbita e inesperada que exprime esse mesmo mal-estar: “Se *eu* não estivesse com tanto frio na sala de jantar, se *eu* não estivesse tão cansado, *eu* diria...”. De fato, é a partir de 1900, ou seja, a partir da redação dos artigos sobre Ruskin que compõem o prefácio de *La Bible d’Amiens*, que Proust descobre lentamente a possibilidade de se exprimir em primeira pessoa, e o narrador como personagem. (TADIÉ, 1971, p. 20, grifos nossos, tradução nossa)²⁷⁴

Estilisticamente, o processo descritivo do episódio da lanterna mágica em *Jean Santeuil* destoa do mesmo episódio em *À la recherche*. Existe naquele um descomedimento lírico, uma profusão ininterrupta. A descrição permeia uma verbosidade estética inerente ao solipsismo que transita em contiguidade entre a onisciência do narrador e os afetos de Jean Santeuil, que se punha às vezes, à noite,

²⁷⁴ “Proust s’accommodait mal d’un récit à la troisième personne: il emploie parfois ‘je’ au lieu de ‘Jean’; de même, dans un portrait peu connu de ‘Loche’ Radziwill, de 1903, on note une intervention subite et inattendue qui exprime le même malaise: ‘Si *je* n’avais si froid dans la salle à manger, si *je* n’étais si éreinté, *je* dirais...’. De fait, c’est à partir de 1900, c’est-à-dire de la rédaction des articles sur Ruskin qui composent la préface à *La Bible d’Amiens*, que Proust découvre lentement la possibilité de s’exprimer à la première personne, et le narrateur comme personnage”.

a brincar com a lanterna mágica. Ele organizava-se, arrastando móveis, a fim de ter como iniciar a projeção e “logo, a luz pacificamente instalada sobre a mesa, no quarto subitamente escurecido, clareava *misteriosamente um pedaço da parede*” (PROUST, 1971b, p. 316, grifo nosso, tradução nossa)²⁷⁵. O fato de todo o processo descritivo transbordar pela voz do narrador – que como vimos irá se tornar a voz do narrador de *A la recherche* – intensifica a força de significantes como *misteriosamente e um pedaço da parede*.

A voz condutora do processo descritivo não poupa elementos que instauram uma intensa proximidade, ou um intenso *efeito de litoral*, entre os elementos constituintes da lanterna mágica e de seus efeitos com saberes que se relacionam com o incognoscível. Observemos o fragmento a seguir:

E eis que, de repente, sobre essa simples parede coberta de papel com desenhos cinza, acima do velho canapé preto, como se um vitral *sobrenatural*, não de vidro azul, vermelho violeta, mas como uma *aparição** de vitral com *aparência** de vidro, em claridade vermelha, azul e violeta, *avançava** tremendo, *avançando** e recuando, à *maneira de fantasmas e de reflexos* (PROUST, 1971b, p. 316, grifos nossos, tradução nossa)²⁷⁶

Ainda que a despeito de buscar um efeito estilístico, a repetição dos termos com asterisco pode nos remeter a um *savoir-faire* [saber-fazer] estético ainda embrionário, que negligenciaria escolhas lexicais a fim de obter uma melhor plástica (ou um melhor *detalhamento*) do movimento dos desenhos projetados pela lanterna mágica. No entanto, o resultado em francês da sequência dos termos *apparence* [aparência], *s’avançait* [avançava, *tremblant* [tremendo], *avançant* [avançando] e *reculant* [recuando] é completamente imiscuído pelo fonema [ã],

²⁷⁵ “et déjà, la lumière, toute à l’heure paisiblement étalée sur la table, dans la chambre soudain obscurcie éclairait mystérieusement une place du mur”.

²⁷⁶ “Et voici, tout d’un coup sur ce simple mur tendu de papier à dessins gris, au-dessus du vieux canapé noir, comme si un vitrail surnaturel, non pas en verre bleu, rouge, violet, mais comme une apparition* de vitrail en apparence* de verre, en clarté rouge, bleu et violette, s’avançait* en tremblant, en avançant* et reculant, à la manière des fantômes et des reflets.”

recaindo sobre o mote fantasmático da cena, sobretudo se observarmos que na construção estilístico-fonética do fragmento supra há um *s'avancait* que, numa semântica à qual o próprio episódio da lanterna mágica nos guia, permite-nos escutar *e/ou* ler *ça avancait*, ou seja, *isso avançava*, um pronome neutro quanto ao gênero, de onde poderíamos concluir que um *desconhecido avançava*, vindo de um outro lugar para fixar-se na superfície voltada à projeção. Um *desconhecido avançava* à maneira de um *fantasma*.

No entanto, não façamos aqui uma colagem do termo *fantasma(s)* e do saber psicanalítico. Esse termo deve ser visto, assim parece-nos, em dois níveis, um intratextual, ou seja, os possíveis desdobramentos interpretativos, e o extratextual, isto é, as adjacências oriundas da própria ebulição histórico-social. Partamos primeiramente desta. Sabe-se que, à época da escritura de *Jean Santeuil* (1895), Proust cursava sua licença em filosofia em Paris IV, Sorbonne. Isso teria implicado uma sintonia viva com meios de pesquisa e produção científica de sua época, além de toda a integração com o conhecimento acadêmico e intelectual que teria advindo também de seu pai, o doutor Adrien Proust. Vejamos, então, como isso pode ter permeado o texto proustiano.

A fim de não cometer arbitrariedades interpretativas, analisemos um aspecto que deve ser observado acerca do termo *fantasma(s)*. O nome Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869) provavelmente não causaria nenhuma curiosidade. Porém, com seu pseudônimo, Allan Kardec, seria diferente. Sistematizador de um pensamento que seria por ele mesmo nomeado de *Espiritismo* ou *Doutrina Espírita*, Kardec buscava dar um caráter positivista e experimental a experiências sobrenaturais. Chama-nos a atenção o próprio aspecto incongruente de desejar unir métodos tão voltados à matéria, como aqueles das ciências positivistas, a questões de cunho fortemente metafísico. É numa incongruência semelhante que talvez resida a curiosidade de Marcel Proust, que não deixaria escapar essa temática ao representar a sociedade francesa de sua época. Em *À la recherche*, em uma cena

típica de *salon* burguês, Swann escutava em êxtase a sonata do compositor Vinteuil, especificamente o diálogo entre o piano e o violino. Nesse universo de delicadeza musical, “ninguém, para dizer a verdade, sonhava em falar” (PROUST, 1987a, p. 346, tradução nossa)²⁷⁷. Tomado pela mais intensa busca dos detalhes da sonata, especificamente de sua pequena frase musical, os pensamentos de Swann nos são contados pelo narrador que não se abstém de um léxico, de ideias e de fenômenos fortemente impregnados por ideias kardecistas. Observemos:

Era um pássaro, era a alma ainda incompleta da pequena frase, era uma fada, invisível e chorosa, cuja queixa o piano ternamente redizia? [...] Maravilhoso pássaro! O violinista parecia querer encantá-lo, amansá-lo, capturá-lo. Já havia passado para sua alma, já a pequena frase *evocada agitava, como ao de um médium, o corpo verdadeiramente possesso do violonista*. (PROUST, 1982, p. 205, grifo nosso)²⁷⁸

A voz do narrador, a fim de construir metáforas, toma emprestados ainda o mesmo registro linguístico e o mesmo campo de ideias. Vejamos:

A palavra inefável de um só ausente, de um morto talvez (Swann ignorava se Vinteuil ainda era vivo) exalando-se acima dos ritos daqueles oficiantes, bastava para manter suspensa a atenção de trezentas pessoas e *fazia daquele estrado onde uma alma era assim evocada um dos mais nobres altares em que se pudesse efetuar uma cerimônia sobrenatural*. (PROUST, 1982, p. 205, grifo nosso)²⁷⁹

Em uma fina ironia, o narrador concede a mesma linguagem espiritualista

²⁷⁷ “Personne, à vrai dire, ne songeait à parler”.

²⁷⁸ “Est-ce un oiseau, est-ce l’âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, invisible et gémissant, dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte? [...] Merveilleux oiseau! Le violoniste semblait vouloir le charmer, l’apprivoiser, le capter. Déjà il avait passé dans son âme, déjà la petite phrase évoquée agitait comme celui d’un médium le corps vraiment possédé du violoniste” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 347). Tradução de Mario Quintana.

²⁷⁹ “La parole ineffable d’un seul absent, peut-être d’un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore) s’exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l’attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s’accomplir une cérémonie surnaturelle” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 347). Tradução de Mario Quintana.

por ele usada a fim de demonstrar a catarse que arrebatara Swann, à voz da condessa Monteriender, que invade o universo musical do celibatário da arte e interpela-o brusca e pobremente, ao dizer sobre a sonata que ele ouvia: “‘É prodigioso, nunca vi nada que me impressionasse tanto...’ Mas um escrúpulo de exatidão obrigou-a a corrigir a primeira assertiva e ela fez esta reserva: ‘*nada que me impressionasse tanto... depois das mesas giratórias*’” (PROUST, 1982, p. 205, grifo nosso)²⁸⁰. Notamos, então, que o termo *fantasma(s)* pode frequentar diferentes acepções no texto proustiano.

Ainda sobre o mesmo termo, por outro lado, devemos levar em conta outra forte questão: o ambiente que permeou o processo da escritura proustiana coincide com descobertas de Sigmund Freud (1856-1939). O círculo de conhecimento e ideias torna-se cada vez mais intenso e estreito, se lembrarmos-nos de que, em 1885, depois de receber o título de *Privatdozent*, Freud ganha uma bolsa e opta por estudar com o médico Jean-Marie Charcot (1825-1893), que avançava consideravelmente suas pesquisas sobre histeria no Hospital da Salpêtrière, em Paris²⁸¹. Essa efervescência de conhecimento era, certamente, do conhecimento de Dr. Adrien Proust, pai de Marcel Proust, médico sanitarista, cuja tese de doutoramento foi obtida em 1862. Nesse sentido, uma teia pode ter se firmado entre as representações criadas na escritura proustiana e o contexto histórico-cultural que a cercava. Parece-nos que uma grande pista para elucidar nossa hipótese está em *Contre Sainte-Beuve*, obra em que se mesclam um *eu* crítico e um *eu* que fragmentária e paulatinamente desloca-se no exercício de uma futura produção de escrita literária, mas sempre numa dimensão de *personagem social*, como nos elucida Francine Goujon²⁸². Nessa obra, Proust, a fim de desvencilhar cada vez mais

²⁸⁰ “‘C’est prodigieux, je n’ai jamais rien vu d’aussi fort...’ Mais un scrupule d’exactitude lui faisant corriger cette première assertion, elle ajouta cette réserve: ‘*rien d’aussi fort... depuis les tables tournantes!*’” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 347). Tradução de Mario Quintana.

²⁸¹ Essas informações podem ser claramente observadas na entrada “Histeria” do *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise* (1996).

²⁸² “À examiner d’abord la genèse de la voix narrative, on constate qu’elle s’est éprouvée dans les

as intrínsecas relações entre autor e obra, lança-se em uma epopeia crítica contrária ao método de Sainte-Beuve. A fim de sustentar suas ideias, Proust viria a escrever um fragmento que, além de possuir profunda beleza, definiria rumos da crítica literária ocidental. Observemos:

um livro é produto de um *outro eu* diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. Esse *outro eu*, se nós desejamos compreendê-lo, *está ao fundo de nós mesmos, e tentando recriá-lo é que podemos atingi-lo*. (PROUST, 1971a, p. 221-222, grifo nosso, tradução nossa)²⁸³

Notemos, portanto, que o fenômeno escritural, à medida que se estrutura como uma banda de Möbius, articulando-se com um registro simbólico da história (na sociedade) e com o registro imaginário, intrínseco à condição da ficção em si mesma, instaura-se em um campo de especulação sobre o homem. Nesse sentido, o

articles critiques. Ils ont toujours été le lieu où se déploie un ‘je’ auctorial, extrêmement souple et varié chez Proust. Dès l’origine, il comprend plusieurs facettes: le ‘je’ de qui est investi d’autorité, esthétique ou morale, ou les deux à la fois, manié par un jeune auteur à peine moins pontifiant, parfois, que Sainte-Beuve ou Jules Lemaitre. Puis, dans la mesure où le discours critique reflète et consolide à la fois une position sociale, et éventuellement mondaine, un ‘je’ de conférencier qui montre, qui guide un public, attire son attention, le met en garde, parfois se fond en lui et parfois s’en distingue. La dimension dialogique est presque partout présente. De là on passe au ‘je’ du témoin qui assiste au concert de Saint-Saëns, a rencontré Daudet, est reçu chez la princesse Mathilde et n’est pas mécontent de le faire savoir. On frôle ici le détail autobiographique mais il s’agit toujours de garantir la parole de l’auteur comme personnage social. On peut remarquer que le métalangage, très développé, qui souligne la cohérence du discours, se réfère à une activité de parole plus que d’écriture.” [Ao examinar primeiramente a gênese da voz narrativa, vemos que ela é existente em artigos críticos. Eles sempre foram o lugar onde se implantava um ‘eu’ autoral extremamente flexível e variado em Proust. Desde o início, ele tem várias facetas: o ‘eu’ que está investido de uma autoridade, estética ou moral, ou ambos, tratado por um jovem autor menos enfático que Sainte-Beuve ou Jules Lemaitre. Depois, à medida que o discurso crítico reflete e reforça tanto a posição social quanto eventualmente mundana, um ‘eu’ conferencista que mostra, que guia um público, atrai sua atenção, alerta-o, às vezes funde-se a ele, às vezes, dele se distingue. A dimensão dialógica está quase em toda parte. Disso, passamos ao ‘eu’ da testemunha que assiste ao concerto de Saint-Saëns, que se encontrou com Daudet, que é recebido pela princesa Mathilde e é feliz em saber. Faz-se assim, ligeiramente, fronteira com o detalhe autobiográfico, mas trata-se, sempre, de garantir a voz do autor como personagem social. Pode-se notar que a metalinguagem, altamente desenvolvida, que enfatiza a coerência do discurso, refere-se mais a uma atividade de discurso que propriamente de escrita” (GOUJON, s./d., tradução nossa).

²⁸³ “qu’un livre est le produit d’un *autre moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. *Ce moi-là*, si nous voulons essayer de le comprendre, c’est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir”.

termo *fantasma(s)*, fundamental no episódio da lanterna mágica, coloca-se transitando em diferentes campos do saber, inerentes ao tempo do enunciado e ao tempo da enunciação. A ideia contida nos termos *outro eu* não é disjuntiva em relação às especulações científicas e mesmo espiritualistas da época, uma vez que

Proust conhecera as experiências da época que provavam a existência de um *outro eu*: ele obteve sua licença em filosofia na Sorbonne em 1895, em um momento em que a psicologia experimental fundada sobre a divisão da consciência dominava aquela disciplina. (BIZUB, 2006b, p. 22, tradução nossa)²⁸⁴

Vê-se, então, que é em um “ambiente científico, filosófico e literário que a obra de Proust nasceu e ela constitui, portanto, um testamento artístico extraordinário para a visão de seu tempo” (BIZUB, 2006b, p. 50, tradução nossa)²⁸⁵. Nesse sentido, claramente, a escritura proustiana traça um *litoral* (*tangencia, dialoga*) com domínios subjetivos do homem, os quais escapariam a qualquer literatura que almejasse uma descrição ou qualquer outra relação com a linguagem que quisesse se circunscrever em domínios positivistas. As escolhas lexicais, por conseguinte, relacionam-se com vários saberes, gerando novas possibilidades de exploração e uso de signos. Isso viria a interferir diretamente sobre o efeito realista em seu sentido *stricto*, subserviente à função referencial, rechaçando-o, uma vez que a “*função poética* e a *função referencial*, são, em um sentido, opostas à medida que a primeira aprofunda a dicotomia entre ‘signo-objeto’, colocando a tônica sobre o lado ‘palpável’ dos signos” (HAMON, 1982, p. 123, tradução nossa)²⁸⁶.

A escritura ficcional ao estabelecer-se como um conjunto signifiante é por

²⁸⁴ “Proust connaît les expériences de l’époque qui prouvent l’existence d’un autre moi: il obtint sa licence de philosophie à la Sorbonne en 1895 au moment où la psychologie expérimentale fondée sur la division de conscience dominait cette discipline”.

²⁸⁵ “C’est dans cet environnement scientifique, philosophique et littéraire que l’œuvre proustienne est née et elle constitue de ce fait un extraordinaire témoignage artistique de la vision de son époque.”

²⁸⁶ “fonction poétique et fonction référentielle sont, en un sens, opposées dans la mesure où la première approfondit la dichotomie entre ‘signe-objet’, en mettant l’accent sur le côté ‘palpable’ de signes”.

sua vez marcada por fendas, por hiências, hiatos nos quais o leitor e a leitura interpretativa se engendram, desde que seja obedecida, claramente, uma arquitetura da obra e de seu contexto. Desta maneira o leitor opera, mas colocando-se (ou ao menos tentando fazê-lo) à escuta dos significantes que se repetem na lógica da obra em si. O trabalho de criação e aprimoramento estético *pode* esconder, em sua constante *reelaboração*, nuances que nos remetem ao fato de que o fenômeno literário representado coloca-se em um efeito de *litoral* com outros saberes, como, por exemplo, com o saber sobre o inconsciente, que em nossa leitura especificamente ganha relevo. Assim, o termo *fantasma(s)* dentro do episódio da lanterna mágica permite-nos um profícuo diálogo com a psicanálise, pois a maneira como a narrativa sobre Golo, Geneviève de Brabant e Siegfried se apresenta em *mise en abyme*, projetada pela lanterna na superfície opaca, permite também um cotejamento com o *fantasma* do narrador em não ter o beijo de sua mãe. É no espaço entre o desejo e a falta do beijo materno que o fantasma se engendra. “A relação do sujeito ao Outro se engendra por inteiro num processo de hiência.” (LACAN, 1998d, p. 196). Há, nesse sentido e nessa cena, uma construção interrogativa no campo do Outro que é “em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (LACAN, 1986a, p. 135). Uma construção que questiona a própria lógica fantasmática, de maneira a elucidar a construção psicanalítica sobre tantas formas de lidar com sintomas, de trazê-los à luz do simbólico. Desta maneira, a cena da lanterna mágica se articula

como se o artista tivesse reproduzido em quadros as imagens que povoam sua mente. A luz que ilumina progressivamente *a imagem simboliza o trabalho do artista em reproduzir o que se desvela*, mas indica também que qualquer objeto precisa de uma fonte luminosa para ser percebido por inteiro. (WILLEMART, 2002, p. 170, grifo nosso)

Nesse universo de detalhes com possíveis significações, vemos que as cores rearranjam-se dentro da própria obra de maneira que não entram em cena por si

mesmas, mas pelas nuances e seus efeitos, sendo banhadas por conotações sintomáticas que se engendram na própria escritura, à medida que a história do narrador se desenvolve. Observemos, por exemplo, o fragmento que segue:

Esse castelo [o de Geneviève de Brabant] se recortava numa linha curva que não era senão o limite de uma das ovais de vidro insertas no caixilho que se introduzia na lanterna. Não era mais que um muro de castelo e tinha à sua frente um descampado onde cismava *Geneviève, que usava um cinto azul*. (PROUST, 1982, p. 11, grifo nosso)²⁸⁷

Os grifos que fazemos merecem escuta, no entanto, antes creio ser necessário retomar uma reflexão para melhor escutá-los. O que viemos defendendo até aqui, *uma poética da letra* — uma vez que levantamos a hipótese de um quadro de Ver Meer que (paradoxalmente) se inscreve na sua própria falta —, sustenta-se não como significante definido, marcado, mas operante em descolamentos, índices, e deixando, assim, suas marcas, o que implicaria *uma poética da letra definindo uma poética do detalhe*. Não busquemos aqui a letra, pois sua materialidade nos escapa. Por isso, parece-nos salutar retomarmos esse saber antes de escutarmos os grifos que marcamos na escritura proustiana. Pensemos, com Derrida, acerca dessa (não) materialidade,

não a materialidade empírica do significante sensível (*scripta manent*), mas a que diz respeito a uma certa *invisibilidade* (“essa materialidade é *singular* em muitos pontos, o primeiro dos quais é não suportar ser partida. Piquem uma carta/letra que é, e num sentido muito diferente daquele que a *Gelstalttheorie* pode dar conta, com o vitalismo insidioso de sua noção de todo”) e, por outro lado uma certa *localidade*. Localidade ela mesma não empírica e *não real*, pois dá lugar ao que não está onde ele está, ao que “falta em seu lugar”, não se encontra onde ele se encontra, ou ainda (mas será isso a mesma coisa?), *se encontra* onde ele não *se encontra*. (DERRIDA,

²⁸⁷ “Ce château était coupé selon une ligne courbe qui n’était autre que la limite d’un des ovales de verre ménagés dans le châssis qu’on glissait entre les coulisses de la lanterne. Ce n’était qu’un pan de château et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève qui portait une ceinture bleue” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana.

2007, p. 470)

Reatemos nossa discussão a partir do *detalhe Geneviève, que usava um cinto azul*. Dizíamos que as cores na escritura proustiana acabam rearranjando-se, obtendo, assim, uma lógica interna e, por vezes, uma lógica fantasmática. Não poderíamos negligenciar dois fundamentais estudos sobre as cores: primeiramente, o estudo de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), *Doutrina das cores* (2011[1810]), estudo em que se contrapõe às ideias de Isaac Newton (1642-1727), sustentadas sobretudo em sua obra *Óptica* (1704). Goethe trabalharia as cores a partir de uma recusa ao mecanicismo a favor do idealismo alemão. Ele negaria toda sistematização de pesquisa fundamentada em prismas e lentes, a fim de valorizar o estado de natureza do olho, como um órgão vivo. Em seus estudos, o escritor alemão assim descreveu em suas *teses* a sistemática da cor *azul*:

(779) Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, *na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante*. Ela pode ser vista como uma contradição entre o estímulo e o repouso.

(780) Do mesmo modo que o céu, as montanhas distantes parecem azuis, uma superfície azul também *parece recuar diante de nós*. (GOETHE, 2011, p. 143, grifos nossos)

Essa cor parece, portanto, retirar o *estímulo* e proporcionar o *repouso* e a *pureza*. Ela dificulta, abarranca, estorva... ela *interdita* a ação. *Geneviève, que usava um cinto azul*. *Geneviève*, a mulher que é interditada. *Geneviève*, a mulher à qual o *estímulo* não pode erigir-se. Ao deitar-se, o narrador espera a união, o beijo, a comunhão com sua mãe, que ele “ouvia subir a escada e quando passava pelo corredor de porta dupla, o leve frêmito de seu vestido de jardim, *de musselina azul*, com pequenos festões de palha trançada, era para mim um momento doloroso” (PROUST, 1982, p. 13, grifo nosso)²⁸⁸. Desta forma, “a cor azul marcará para Marcel

²⁸⁸ “je l’entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi

o exílio obrigatório da cena edipiana” (BOYER, 1987, p. 79, tradução nossa)²⁸⁹. Ela se realiza, assim, como insígnia da mulher que não pode ser desejada, embora o seja. Se no quarto do narrador está *Geneviève, que usava um cinto azul* e que se desdobra na *mulher em musselina azul*, sua mãe, acompanhando o artista em seu ateliê, em *A arte da pintura*, de Ver Meer, temos uma mulher que *usava também azul*, o que se articula em um movimento não apenas estético, mas em um movimento cujos efeitos passam de uma estética dialogante com *Ver Meer* para a Outra Cena do narrador *vers [sa] mère* (em francês, *em direção à sua mãe*). Esta mulher, em *A arte da pintura*, é, notoriamente, uma representação da deusa Clio. Os elementos enunciativos da tela de Ver Meer, como o mapa e todos os detalhes, apontam para um momento histórico de conquistas além-mar dos Países Baixos. No entanto, nada impede a significação erótica que o quadro pode assumir, uma vez que temos uma mulher, cujo olhar pende ao homem que, por sua vez, a contempla e explora seus contornos, sua figura exposta, mesmo que seja pelo viés da arte, ambos mergulhados no silêncio de uma penumbra.

As relações que estabelecemos miram-se em índices que, como já vimos até aqui, revelam a força estética que o nome Ver Meer teria na escritura proustiana, notadamente pela tela *A vista de Delft*. No entanto, os mesmos índices, como também já vimos e recapitulamos, falam de outro quadro: “entre-deux quadros de Ver Meer...” (PROUST, 1971a, p. 304)²⁹⁰. Essa pequena nota de rodapé, esse *ínfimo detalhe*, esse *ponto* perdido na escritura deve ser visto dentro de uma perspectiva demasiadamente subjetiva, por isso devemos tentar escutar a letra. Tentemos *escutar* suas reverberações e os detalhes que elas podem produzir. Nesse campo delicado da subjetividade, especificamente das cores que atuam na lógica interna da escritura de Proust, observemos, como nos coloca Arthur Schopenhauer (1788-

un moment douloureux” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 13). Tradução de Mario Quintana com alteração nossa.

²⁸⁹ “la couleur bleue vas marquer pour Marcel l’exil obligé de la scène œdipienne”.

²⁹⁰ “entre-deux tableaux de Ver Meer...”.

1860) ao ler e comentar a *Doutrina das cores* de Goethe, que “ser equivale de fato a atuar; por isso, em alemão, diz-se com toda a exatidão e um profundo sentido inconsciente que tudo o que *é*, *é real* (wirklich), ou seja, *é atuante* (wirkend)” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 47). Porém, não caímos no engodo de reduzir o termo *real*, impregnado aqui de idealismo alemão, a um sentido psicanalítico. Podemos, no entanto, ter a delicadeza de perceber que o comentário aponta para uma subjetividade, no caso advinda das cores, uma subjetividade *atuante*. Nesse sentido de *atuação* desses *detalhes*, que aqui são especificamente as cores em uma lógica interna e fantasmática, o

azul frequentemente acompanha passagens que enfatizam a separação do [narrador] de algo que ele deseja. [...] As inúmeras passagens que incorporam tanto o azul e quanto o tema do gozo alegre são tão importantes quanto aquelas que lidam com a atemporalidade ou o imaterial. O protagonista esperou receber esse sentimento de sua mãe vestida de azul. Infelizmente, a visita foi muito breve, e ele continua a procurar uma tranquilidade duradoura. (PASCO, 1976, p. 87 e 97, tradução nossa)²⁹¹

Ainda nesse sentido de *atuação* das cores, parece-nos salutar retomarmos a cena da *transvertebração* de Golo e nela observarmos um *detalhe* que intensifica o gozo presente: Golo “sobrenadava invencivelmente *sua veste vermelha*, e seu rosto sempre tão pálido e tão melancólico, mas que não deixava transparecer nenhuma inquietude proveniente daquela *transvertebração*” (PROUST, 1982, p. 11, grifos nossos)²⁹². O cavaleiro mor veste-se de vermelho, que poderia trazer em si

o lado ativo [que] se apresenta em sua mais alta energia, e não é de

²⁹¹ “Blue frequently accompanies passages emphasizing the hero’s separation from something he desires. [...] The numerous passages incorporating both blue and the theme of joyful peace are just as important as those dealing with timelessness or the immaterial. The protagonist had hoped to receive this feeling of his mother dressed in blue. Sadly, the visit was too brief, and he continues to seek a lasting tranquility”.

²⁹² “surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana com alterações nossas.

estranhar que homens enérgicos, sadios e brutos se deleitem especialmente com essa cor. A inclinação para ela foi observada entre povos selvagens. *E quando criança, entregues a si mesmas, começam a colorir, não poupam o cinabre e o múnio.* (GOETHE, 2011, p. 142, grifos nossos)

A classificação de cores pode incorrer facilmente no erro por ser demasiadamente subjetiva. No entanto, se a incursão for feita de maneira minuciosa e analítica, pode-se atingir uma compreensão de repetições significantes, surgindo, assim, possíveis significações dentro da organização estética da obra. Goethe, no fragmento supra, fala-nos do quanto crianças *entregues a si mesmas* recorrem ao vermelho (ao cinabre e ao múnio) para expressar sua potência. Não teria o narrador esse sentimento de potência? Parece-nos que sim, sobretudo se observarmos que se trata de uma repetição na escritura, visto que, na cena da lanterna mágica, presente em *Jean Santeuil* e aqui analisada anteriormente, embora a cor vermelha não seja destinada a Golo, ela é colocada, sob a forma de um manto ensanguentado, em adjacência ao personagem Barba Azul que, conforme já mencionamos, traz em si o mesmo significante do homem que deseja a mulher em azul, o homem que deseja a mulher a todo custo, mesmo à revelia do desejo dela, o homem que quer gozar de seus arroubos possessórios. O Barba Azul, Golo e o narrador compartilham semelhante sintoma, o desejo interdito. Vejamos sobre o índice *cor vermelha* no detalhe do fragmento que segue:

era a esses belos coloridos, como Jean os havia admirado muitas vezes sobre os pilares das igrejas, quando os vitrais neles faziam descer um dia multicolor e precioso, que as personagens de Barba azul, de Genenière de Brabant, do traidor Golo, da irmã Anne, a campina verde que se estendia diante de sua torre deviam a poesia fantástica que conservaram em sua imaginação? Ou porque era vestida por *Barba Azul* que essa barba azulada, *esse manto de sangue* recobriam o prestígio que emprestavam a uma tal lenda? (PROUST, 1983, p. 124-125, grifos nossos)²⁹³

²⁹³ “Était-ce à ces belles couleurs comme Jean en avait souvent admiré sur les piliers des églises, quand les vitraux y rabattaient un jour multicolore et précieux, que les personnages de Barbe-Bleue,

Curiosamente, o índice *vermelho* não se omitiria também do quadro *A arte da pintura*, de Ver Meer. Esse índice da cor vermelha se faz presente justamente nas vestimentas (meias) do artista que olha para Clio, *a mulher em azul*, contemplando-a e buscando trazê-la para mais perto de si, da mesma forma que o narrador, em sua angustiante noite em Combray, em sua incansável busca pelo beijo da mãe. Narrador que, na iminência de ter a mãe perto de si, perscrutava-a: “eu não desviava os olhos de minha mãe” (PROUST, 1982, p. 21)²⁹⁴, a fim de “escolher com o olhar o ponto da face em que a beijaria [...], como um pintor que só pode obter curtas sessões de pose e prepara a paleta e faz de memória, antecipadamente, tudo aquilo para o qual pode em rigor prescindir do modelo” (PROUST, 1982, p. 21, grifo nosso)²⁹⁵.

Ainda que a averiguação das cores e de seus significados não seja o nosso objeto de estudo, como lidamos com uma leitura estética, enfocando índices, restos de um suposto quadro de Ver Meer como rastro que opera, sobretudo, no episódio da lanterna mágica, seria demasiadamente lacunar não trazer o assunto a esta discussão, sobretudo pelo fato de que esse tema, cores, tão cheio de delicadezas e *detalhamentos*, permite-nos *coleccionar pistas*, argumentos sobre nossa hipótese da presença-ausência desse outro quadro de Ver Meer na escritura proustiana, que não *A vista de Delft*. O outro quadro, *A arte da pintura*, é claramente marcado pela mulher de azul, pela penumbra, marcado pela arte da descrição, e, também (se não principalmente!), pelo *estofó amarelo* que é, em si mesmo, uma superfície, um espaço da criação. *Estofó amarelo*, pálido como um *fantasma*! *Estofó amarelo*, quadro

de Geneviève de Brabant, du traître Golo, de la sœur Anne, de la plaine verte qui s’étendait devant sa tour devaient la poésie fantastique qu’ils gardèrent dans son imagination? Ou est-ce parce qu’elle était portée par Barbe-Bleue que cette barbe d’azur, que cette robe de sang revêtirent le prestige qu’elles empruntaient à une telle légende?” (PROUST, 1971b, p. 316). Tradução de Fernando Py.

²⁹⁴ “Je ne quittais pas ma mère des yeux” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 27). Tradução de Mario Quintana.

²⁹⁵ “de choisir avec mon regard la place de la joue que j’embrasserais [...], comme un peintre qui ne peut obtenir que de courtes séances de pose, prépare sa palette, et a fait d’avance de souvenir, d’après ses notes, tout ce pour quoi il pouvait à la rigueur se passer de la présence du modèle” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 27). Tradução de Mario Quintana.

fantasma! “*Quadro aparição, quadro de reflexos, quadro fantasma*” (PROUST, 1971b, p. 317, grifo nosso, tradução nossa)²⁹⁶. Esse *estofô amarelo* é o único “com que se adorna, e *bem fugazmente* [...] o quarto de Jean” (p. 317, grifo nosso, tradução nossa)²⁹⁷, assim como o quarto do narrador, em Combray, e assim como o ateliê do artista, em *A arte da pintura*.

O que até aqui discutimos caminha em direção a esse *quadro fantasma* ou esse *estofô amarelo* que surge ao fundo, fazendo-se *superfície-estrutura*, *superfície-rastro*, *superfície-letra*, como algo que se inscreve e se apaga. Uma estrutura que se apaga para que uma nova se soerga. Esse parece ser o real da arte, pois ela “não recorre ao real senão para aboli-lo e substituí-lo por uma nova realidade” (ROUSSET, 1962, p. 3). Ora, retiremos desse *estofô amarelo* sobre o qual a lanterna se projeta todos os personagens, Golo, Geneviève de Brabant, Siegfried e o Barba Azul. O que resta? Um vazio, um nada! O próprio *estofô amarelo* se desfaz, desaparece ao apagar-se da lanterna mágica. Nesse sentido, o que resta ao fundo se não a própria ausência, a perda do rastro? De fato, trata-se de um nada, de um vazio enleado à condição de sua presença-ausência, pois o mundo construído pelo ato criativo, gerador do território imaginário que emana *da* e *na* cena da lanterna é, em sua essência, deletável. Isso porque o artista “não possui ou não recria verbalmente esse mundo senão na condição de ele se apartar, de aceitar perdê-lo, isso quer dizer, de transformá-lo em signos, em escritura” (RICHARD, 1974a, p. 19, tradução nossa)²⁹⁸.

O narrador, ao lançar-se no território imaginário impulsionado pelo objeto lanterna mágica, ao narrar uma cena que nos remete dentro da própria narração à reflexão sobre a Outra Cena, esse narrador cria uma profícua indagação sobre registros do ser falante, como o Real, o Simbólico e o Imaginário (RSI). Conforme o ensino de Lacan,

²⁹⁶ “*Tableau apparition, tableau rien qu’en reflets, tableau fantôme.*”

²⁹⁷ “*dont se décore, et bien passagèrement* [...] la chambre de Jean” (PROUST, 1971, p. 317).

²⁹⁸ “Car l’écrivain ne possède, ou ne recrée verbalement ce monde qu’à la condition de s’en écarter, d’accepter de le perdre, c’est à dire de les transformer en signes, en écriture”.

existem três dimensões de espaço habitadas pelo falante, e essas três dit-mansions, como eu as escrevo, chamando-as de o Simbólico, o Imaginário e o Real. Não é exatamente como o sistema de coordenadas cartesiano; isso porque existem três, não se enganem nesse ponto. As coordenadas cartesianas provêm da velha geometria. É por isso que [...] é um espaço, o meu, como eu o defino dessas três dit-mansions, é um espaço em que os pontos se determinam de outra maneira. (1973, s/p, grifos nossos, tradução nossa)²⁹⁹

Notemos que Lacan nos fala do Real, do Simbólico e do Imaginário como *dit-mansions*, como casas (mansões) do *dito*, da fala. Assim, os registros RSI se articulam como uma *dimensão* na qual habita o ser falante. Se o Real permanece em sua condição de impossível e pétreo, o Imaginário ameniza a queda do sujeito nessa impossível dureza e, além disso, ele, o Imaginário, coloca-se na possibilidade de ser sondado pelo Simbólico. É nesse sentido, também, que o episódio da lanterna mágica parece abrir e sustentar um saber anterior à própria psicanálise, pois aqui o imaginário ficcional e a própria articulação simbólica da literatura prestam-se mais uma vez a antecipar formas de pensar a subjetividade do homem. Quando dizemos que o narrador lança-se nesse território de si mesmo, ele o faz pelo viés de uma ficção, uma ficção de si mesmo, um *narrador-Sherazade*, um narrador que faz de sua angústia causada pela ausência do beijo da mãe uma narrativa de *mil e uma noites*, projetada em um *estofó amarelo* que, em seu paradoxo de presença-ausência, serve-lhe de espaço criativo a fim de salvar esse narrador de seu próprio gozo, de sua própria morte. Nesse espaço, o *detalhe* e a *descrição* realizam-se como a via simbólica e imaginária que cavam a linguagem a fim de se obter fragmentos do real.

Para além desse *efeito litoral* sobre o saber inconsciente, o *estofó amarelo* realiza-se como um ponto de intersecção entre a figura do narrador em *À la*

²⁹⁹ “C’est qu’il y a trois dimensions de l’espace habité par le parlant, et que ces trois *dit-mansions*, telles que je les écris, s’appellent le Symbolique, l’Imaginaire et le Réel. Ce n’est pas tout à fait comme les coordonnées cartésiennes; ce n’est pas parce qu’il y en a trois, ne vous y trompez pas. Les coordonnées cartésiennes relèvent de la vieille géométrie. C’est parce que... c’est un espace, le mien, tel que je le définis de ces trois *dit-mansions*, c’est un espace dont les points se déterminent tout autrement”.

recherche, sobretudo quando está em seu quarto – em sua câmara obscura –, e aquela do artista em *A arte da pintura*. A dimensão artística que o *estofó amarelo* produz é indissociável de outro momento em *Combray* e não podemos negligenciá-lo. Trata-se da visita de um artista a Combray, especificamente à igreja de Saint-Hilaire, a fim de pintar um vitral. Toda a conversação se desenvolve na ocasião em que o Cura faz uma visita à tia do narrador, Léonie.

Cumpramos, a fim de situar o leitor deste trabalho, que não se trata de um escape de nosso foco principal, que é a averiguação do *estofó* como uma *superfície-rastro*, *superfície-letra*, na cena da lanterna mágica. Ao contrário! Vimos que, tanto no texto de *Jean Santeuil* quanto no de *À la recherche*, quando os narradores mencionam a lanterna mágica surge uma comparação com vitrais. Em *Jean Santeuil*, o narrador aponta que as cores emitidas pela lanterna mágica eram como “esses belos coloridos, como Jean os havia admirado muitas vezes sobre os pilares das igrejas, quando os vitrais neles faziam descer um dia multicolor e precioso” (PROUST, 1983, p. 124)³⁰⁰. Em *À la recherche*, durante a projeção, o narrador mostra-nos (ou nos descreve) que sua lanterna era como “a lanterna à maneira dos primeiros arquitetos e mestres vidraceiros da idade gótica, sobrepunha, à opacidade das paredes[, impalpáveis criações]” (PROUST, 1982, p. 11)³⁰¹. Igreja e seus vitrais, por que essa justaposição temática? Trata-se aqui de um ponto fundamental do episódio da lanterna mágica, pois ele é indissociável da igreja de Saint-Hilaire em sua composição nos manuscritos. Em nota, Claudine Quémard (1973, p. 288, grifos nossos, tradução nossa), ao transcrever fólios que correspondem à conversação do Cura com a tia do narrador sobre a igreja de Combray, Saint-Hilaire, revela-nos que

a igreja duplica em sua função a lanterna mágica. Ela é, em si mesma,

³⁰⁰ “belles couleurs comme Jean en avait souvent admiré sur les piliers des églises, quand les vitraux y rabattaient un jour multicolore et précieux” (PROUST, 1971b, p. 316). Tradução de Fernando Py.

³⁰¹ “à l’instar des premiers architectes et maîtres verriers de l’âge gothique, elle substituait à l’opacité des murs” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 9). Tradução de Mario Quintana.

como uma gigantesca lanterna projetando na imaginação do jovem adolescente silhuetas lendárias às cores do vitral, tapeçarias, lápides que virão se amalgamar e se fundir em torno do nome de Guermantes. *É possível que, desde sua gênese, esses dois temas tenham sido associados*³⁰².

Quémar não se deixa levar por uma hipótese, mas sim parte de uma averiguação nos manuscritos. Ainda, segundo a estudiosa,

o início do *Caderno 6* (até o fólho 7) apresenta, na verdade, intercalados entre as páginas relativas à igreja, manuscritos de fragmentos sobre a lanterna mágica; notadamente depois de uma passagem (fólho I r^o) sobre as “criaturas do Sonho” “personagens de lendas”, “figuras de tapeçaria” que deixaram objetos preciosos na igreja (fragmento retomado na segunda parte da versão I; *ibid.*, fólhos 3 a 5 r^o), encontra-se esse curto esboço no qual as projeções da lanterna mágica já são assimiladas às dos vitrais (fol. 2 r^o) (QUÉMAR, 1973, p. 288, grifo nosso, tradução nossa)³⁰³

Dito isso, passemos à análise do episódio da igreja de Saint-Hilaire (ou do Cura) a fim de averiguarmos como o *estofô amarelo* coloca-se como um possível ponto de intersecção entre a figura do narrador em *À la recherche* e o artista em *A arte da pintura*, ou ainda como este quadro faz-se presente-ausente nesse texto, deixando-nos apenas índices de seu rastro. Iniciemos, pois, pelo texto estabelecido conforme a Bibliothèque de la Pléiade, de 1987. Delicada e detalhadamente, uma descrição da chuva preambula a cena da visita do Cura:

uma pequena batida na vidraça, como se qualquer coisa a tivesse atingido, seguida de uma ampla queda leve como grãos de areia que

³⁰² “l’église double dans sa fonction la lanterne magique. Elle est elle-même comme une gigantesque lanterne magique projetant dans l’imagination du jeune adolescent des silhouettes légendaires aux couleurs de vitrail, de tapisserie, de pierres tombales, qui viendront s’amalgamer et se fondre autour du nom Guermantes. Il est possible que, dès leur genèse, ces deux thèmes aient été associés”.

³⁰³ “le début du Cahier 6 (jusqu’au fol. 7) présente en effet, intercalés entre des pages relatives à l’église, des brouillons du morceau sur la lanterne magique; notamment après un passage (fol. I r^o) sur les ‘créatures du Rêve’ ‘personnages de légendes’, ‘figures de tapisserie’ qui ont laissé des objets précieux dans l’église (fragment repris dans la deuxième partie de la version I; *ibid.*, fol. 3 à 5 r^o), on trouve cette courte esquisse où déjà les projections de la lanterne sont assimilés à des vitraux (fol. 2 r^o)”.

deixassem tombar do alto de uma janela, em cima, e depois a queda *estendendo-se, regulando-se, adotando um ritmo, tornando-se fluida, sonora, musical, inumerável, universal: a chuva*. (PROUST, 1982, p. 64-65, grifo nosso)³⁰⁴

Esses detalhamentos e delicadeza presentes nessa descrição do referente *chuva* aparecem arrolando-se em um crescente musical, imbuído da assonância do gerúndio francês [ẽ] “*s’étendant, se réglant, adoptant [...] devenant*” [respectivamente: “estendendo-se, regulando-se, adotando [...], tornando-se”]. Eles, detalhamento e delicadeza, realizam-se tanto no campo imagético quanto no sonoro da escritura e antecedem o referente em si mesmo, criando uma espécie de aura, de invólucro de abrilhantamento espiritual ao objeto, fazendo com que “o elemento estético reduzido *ao mínimo* deva ser reconhecido como o mais poderoso elemento abstrato” (KANDINSKY, 1996, p. 149, grifo nosso). No contexto que veremos, a voz do narrador parece lançar mão da descrição da *chuva* como uma fórmula e um preâmbulo a fim de opor-se à visão que o Cura revelará sobre a arte. Enfim, nesse dia de chuva, Françoise anuncia à tia do narrador, Léonie, a visita do Cura da igreja de Saint-Hilaire. O narrador vale-se de sua onisciência não apenas para descrever a cena, mas também, ao usar os parênteses, ratifica sua posição estética, distinguindo-a daquela do Cura. Observemos:

Na verdade, as visitas do Cura não causavam a minha tia um prazer tão grande como supunha Françoise, e o ar de júbilo que esta julgava devia assumir de cada vez que anunciava que não estava muito de acordo com o sentir da enferma. O Cura (*excelente homem com quem lamento não ter conversado mais seguidamente, pois se nada entendia de arte, conhecia muitas etimologias*), habituado a dar informações sobre a igreja aos visitantes de importância (*tinha até a intenção de escrever um livro sobre a paróquia de Combray*), fatigava-a com explicações infinitas e aliás sempre as mesmas. (PROUST,

³⁰⁴ “un petit coup au carreau, comme si quelque chose l’avait heurté, suivi d’une ample chute légère comme de grains de sable qu’on eût laissé tomber d’une fenêtre au-dessus, puis la chute s’étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, innombrable, universelle: c’était la pluie” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 100). Tradução de Mario Quintana.

1982, p. 65, grifos nossos)³⁰⁵

Além da ratificação de posições quanto à arte, imediatamente o narrador evoca, pela voz de tia Léonie, o ponto que lhe será importante nessa cena, a presença de um artista na paróquia: “Mas é que me disseram, Senhor Cura, que *um artista* instalou *seu cavalete* na sua igreja *para copiar um vitral?*” (PROUST, 1982, p. 65, grifos nossos)³⁰⁶. Notemos aqui importantes índices que reforçam nossa tese sobre *A arte da pintura*, de Ver Meer, como um possível quadro faltante no texto de *À la recherche: um artista, seu cavalete, para copiar* a fim de executar uma obra de arte. Continuemos com o texto, pois a fala do Cura sobre o mau gosto do vitral e da igreja revela por si a distinção entre ele e o narrador, assim como um ponto de identificação entre este e o artista com seu cavalete:

Não irei ao ponto de dizer que seja o que há de pior, pois se há em Saint-Hilaire partes que merecem ser vistas, *há outras que são muito velhas*, na minha pobre basílica, *a única em toda a diocese que nem ao menos restauraram!* Meu Deus, *o pórtico é sujo e antigo*, mas afinal tem um aspecto majestoso; quanto às tapeçarias de Ester vá lá! *Embora eu pessoalmente não dê dois vinténs por elas*, mas os entendidos as colocam logo depois das de Sens. *Reconheço aliás que, ao lado de certos detalhes um pouco realistas, apresentam outros que denotam verdadeiro espírito de observação. Mas que não me venham falar dos vitrais!* Tem cabimento deixar umas janelas que não dão luz! *E que até enganam a vista com esses reflexos de uma cor que nem eu sei definir.* (PROUST, 1982, p. 65-66, grifos nossos)³⁰⁷

³⁰⁵ “En réalité, les visites du curé ne faisaient pas à ma tante un aussi grand plaisir que le supposait Françoise et l’air de jubilation dont celle-ci croyait devoir pavoiser son visage chaque fois qu’elle avait à l’annoncer ne répondait pas entièrement au sentiment de la malade. Le curé (excellent homme avec qui je regrette de ne pas avoir causé davantage, car s’il n’entendait rien aux arts, il connaissait beaucoup d’étymologies), habitué à donner aux visiteurs de marque des renseignements sur l’église (il avait même l’intention d’écrire un livre sur la paroisse de Combray), la fatiguait par des explications infinies et d’ailleurs toujours les mêmes” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 101-102). Tradução de Mario Quintana com alterações nossas.

³⁰⁶ “Monsieur le Curé, qu’est-ce que l’on me disait qu’il y a *un artiste* qui a installé *son chevalet* dans votre église *pour copier un vitrail?*” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 102). Tradução de Mario Quintana com alteração nossa.

³⁰⁷ “Je n’irai pas jusqu’à dire que c’est ce qu’il y a de plus vilain, car s’il y a à Saint-Hilaire des parties qui méritent d’être visitées, il y en a d’autres qui sont bien vieilles dans ma pauvre basilique, la seule de tout le diocèse qu’on n’ait pas restaurée! Mon Dieu, *le porche est sale et antique*, mais enfin

A escritura, nada menos que a própria escritura, soergue-se questionando o *realismo*. Vemos que, ao Cura, nada que seja *velho*, nada que seja *antigo*, não é digno do título de arte. A restauração, ou seja, encobrir o *velho*, rejeitar *restos*, parece-lhe imprescindível. Além disso, os detalhes soam-lhe como esterilizados e petrificados, tal como já vimos em uma concepção zolaniana de hipertrofia do detalhe. O realismo, conforme o gosto do Cura, é fruto de um *verdadeiro espírito de observação*, porque não dizer de um espírito positivista que atrofiaria uma *chuva* como um fenômeno reduzido ao próprio referencial e não lhe conferindo uma aura, uma espiritualidade descritiva, castrando-lhe a operação de *significante* e enclausurando-a às masmorras do puro *significado*. Nesse sentido, a visão tradicional acerca da narrativa realista pode recorrer a uma gramaticalização, a armaduras que limitem os horizontes de expectativa de uma construção estética, uma vez que se espera que

toda narrativa [realista] estabeleça uma sequência lógica e cronológica dos acontecimentos. Determinista, a narrativa realista tencionou a cadeia e quis que causas e efeitos se engendrassem de maneira fortemente ajustadas. Porém, mais que isso, o realismo trouxe nessa cadeia uma massa de fenômenos que poderiam manter até o contingente e que participam, assim, do grande sistema casualista. Dessa maneira, uma enorme solidariedade de segmentos narrativos toma forma, sugestiva de reversibilidade e de equivalência. Em certa medida, tudo é equivalente pleno na cadeia lógica, a ponto de não se perceber mais a diferença entre os efeitos e as causas. (DUBOIS, 2000, p. 100, tradução nossa)³⁰⁸

d'un caractère majestueux; passe même pour les tapisseries d'Esther dont personnellement je ne donnerais pas deux sous, mais qui sont placées par les connaisseurs tout de suite après celles de Sens. Je reconnais d'ailleurs, qu'à côté de certains détails un peu réalistes, elles en présentent d'autres qui témoignent d'un véritable esprit d'observation. Mais qu'on ne vienne pas me parler des vitraux. Cela a-t-il du bon sens de laisser des fenêtres qui ne donnent pas de jour et trompent même la vue par ces reflets d'une couleur que je ne saurais définir" (PROUST, 1987a, vol. I, p. 102). Tradução de Mario Quintana.

³⁰⁸ "Tout récit instaure un enchaînement chronologique et logique de faits. Déterministe, le récit réaliste a tendu la chaîne et voulu que cause et effets s'engendrent de la façon la plus serrée. Mais, de plus, il fait entrer dans cette chaîne une masse de phénomènes que l'on pouvait tenir jusque-là pour contingents et qui vont ainsi participer du grand système causaliste. Une énorme solidarité des segments narratifs a ainsi pris forme, suggestive de réversibilité et d'équivalence. Dans une certaine mesure, tout se vaut dans la chaîne logique, au point que l'on ne démêle plus bien les effets des

Em outras palavras, busca-se atrelar ao máximo significante e significado, o que, possivelmente, geraria uma força maior do referente em detrimento da função poética, anulando-se, assim, uma *possibilidade de realismo* cuja “intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva [se realizasse] mediante muitas impressões subjetivas” (AUERBACH, 2001, p. 483). Ao Cura, fica reservada a elucubração de que a arte está em *detalhes* que *denotam verdadeiro espírito de observação*, a saber, uma visão que se afasta de qualquer *índice* que se relacione com o que é *velho*. Aliás, o que é *velho*, como os vitrais, as pedras, enfim, os *pedaços* e os *detalhes*, recebe, na voz do Cura, a designação de *certos detalhes um pouco realistas*. Ele nos remeteria, portanto, à valorização única e tão-somente daquilo que Barthes (2004, p. 189, grifo nosso) chamou de o “pormenor concreto”, que é “constituído pela colusão direta de um referente e de um significante: *o significado fica expulso do signo* e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma *forma de significado*”. À voz do Cura, confina-se o descaso de que o velho *possa* trazer em si um *encantamento*. Sua negligência ao arcaico aparece de maneira mais intensa, se observamos transcrições de manuscritos como as que seguem, do *Caderno 7*, parte do [fol 3 rº] e do [fol 4 rº], na qual o Cura dialoga com Madame Charles, que posteriormente vai se tornar a tia Léonie:

[fol 3 rº] [e] m meu jardim do meu || presbitério, Madame Charles, onde eu não posso remover *essas pedras desagradáveis* que *caem* já quebraram a perna de dois dos meus antecessores [fol 4 rº] *porque estes são os restos da muralha* que o primeiro Senhor dos Guermantes, Clodoald, construiu para defender Combray contra Rollon. [...] E, além disso, eu não acho que essas pedras nos protegerão muito. Enfim, não será agora que *pintores famosos vêm ter perspectivas a partir do Vitral de Gilbert, o Mau*, que vamos obter uma substituição. Madame Charles, eu não conto mais, senão como um acidente. Permitti-me dizer ao artista “**Pinte-o, Senhor, se esse é o seu prazer. Mas se o senhor o quebrar, não se preocupe, eu não lhe reclamarei os pedaços**”. (QUÉMAR, 1973, p. 296, grifos nossos, tradução

Vemos, primeiramente, a relação que a transcrição traz entre *pintores famosos* e *o vitral*, dois elementos estabelecem além de uma confluência, uma congruência, pois afinal tanto um quanto o outro não se anulam quanto à representação que se faz do *narrador* diante da *lanterna mágica* e do *artista em seu ateliê*. À medida que “os vidros da lanterna mágica oferecem uma coleção de vitrais, como a igreja de Combray” (POULET, 1982, p. 115-116), somos conduzidos à aproximação ainda maior das relações intersemióticas entre o episódio da lanterna mágica e a tela *A arte da pintura*, de Ver Meer, posto que o artista que se instala, *com seu cavalete*, na igreja de Saint-Hilaire, não se dissocia, nos manuscritos, do narrador no episódio da lanterna mágica. Há, entre eles, um elo de identificação cujo ponto de articulação é a valorização da igreja, tão cara a ambos os artistas, o narrador e o pintor com seu cavalete. Nesses dois artistas (ou seriam o mesmo?), a concepção de arte é contrária à ideia de “*‘representação’ pura e simples do ‘real’*” (BARTHES, 2004, p. 187). Para eles, “o relato nu ‘daquilo que é’ (ou foi) *aparece assim como uma resistência ao sentido*; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível” (p. 187, grifo nosso).

Prosseguindo com a análise das transições dos fólhos averiguados por Quémard, notamos ainda um elemento demasiadamente interessante: todo o interesse do artista instalado em Saint-Hilaire mescla-se à voz que nos manuscritos se delineia como a voz do narrador. Podemos constatar ainda que, de fato, nesta voz, *superfícies planas* ganham um mesmo estatuto de *um espaço no qual algo se*

³⁰⁹ “[fol 3 rº] [à]u mon jardin de mon ||presbytère, Madame Charles, où je ne peux pas faire enlever ces méchantes pierres qui font tomber ont déjà cassé la jambe à deux de mes prédécesseurs [fol 4 rº] parce que ces sont les restes du rempart que le premier sire de Guermantes, Clodoald, avait fait construire pour défendre Combray contre Rollon. [...] Et d’ailleurs je ne pense pas que ces pierres nous protégeraient beaucoup. Enfin ce n’est pas maintenant que des peintres réputés viennent prendre des vues d’après le vitrail de Gilbert le Mauvais que nous obtiendrons son remplacement. Je ne compte plus que sur un accident Madame Charles. Je me suis permis de le dire à l’artiste “Peignez-le Monsieur, si c’est votre plaisir. Mais si vous le cassez, ne craignez rien, je ne vous réclamerais pas les morceaux”.

projeta, ou seja, essas *superfícies planas* (sejam elas *tapeçarias* ou *vitrais*) se coadunam com o mesmo significante *estofó*. Vejamos a transcrição dos [f 4 rº] e [f 5 rº] do *Caderno 6* a seguir e notemos que na voz que nela se instaura e se constrói, um *eu* [je] narrativo, os interesses do artista e do narrador se filiam, se emulam:

[f 4 rº] Vitral, tapeçaria, pássaro, túmulos dos abades de Guermantes *que tinham sido* onde se refugiaram os filhos de Chlodobert, *se não fossem tantos* objetos feéricos *qu* *que tinham sido* fabricados ou dados por esses personagens *que eu não conhecia bast* *que não era mais para mim* *que uma silhueta brilhante, divertido** e *trêmula* na minha lanterna mágica, *ou as* imagens mais profundas, mas indescritíveis também, e todo sonho e toda poesia que eu tinha *enf* em vão tentado capturar entre as páginas de Narrativas dos tempos merovíngios ou da Conquista da Inglaterra pelos Normandos. [f 5 rº] Estas palavras *merovíngias* [merovíngias], carolíngias tão distantes, algumas delas estavam perto de mim que ainda mantinham || por dez séculos || nos olhos de envernizados da águia || esplendor bárbaro *que* o rosto esplêndido e surpreso que era o seu. E eles permaneciam, ali selvagens no lado baixo e molhado. (QUÉMAR, 1973, p. 303-304, grifos nossos, tradução nossa)³¹⁰

A transcrição confirma-nos a confluência entre a igreja e a lanterna mágica. Há um efeito de contiguidade entre os personagens representados nos vitrais da igreja e aqueles que compareceriam como *uma silhueta brilhante, divertida e trêmula na [minha] lanterna mágica*. Ela, a lanterna mágica, responde em primeiro lugar à própria demanda escritural, ou seja, uma criação que se enleia nas demandas da voz narrativa. No entanto, vimos que esse ato criativo permite-nos observar que sua intrínseca subjetividade pode transbordar a ponto de nos conduzir a *efeitos litorais*

³¹⁰ “[f 4 rº] Vitrail, tapisserie, oiseau, tombes des abbés de Guermantes *à qui avait été* chez qui s’étaient réfugiés les fils de Chlodobert, n’étaient-ce pas autant d’objets féériques *qu* *qui avaient été d* fabriqués ou donnés par ces personnages *dont je ne connaissais guè* *qui n’étaient guère pour moi* *qu’une silhouette éclatante, falote** et tremblée dans ma lanterne magique, ou les images plus profondes, mais insaisissables aussi, tout rêve et toute poésie que j’avais *enf* en vain essayé de saisir entre les pages des Récits des temps mérovingiens ou de la Conquête de L’Angleterre par les Normands. [f 5 rº] Ces mots *mérovingiens* [mérovingiens], carolingiens si lointains, un peu d’eux était là près de moi qui gardait encore || depuis dix siècles || dans les yeux d’émail de l’aigle || l’éclat barbare, *qui* le visage splendide et étonné qui était leur. Et ils restaient, là farouches dans le bas côté humide”.

que a escritura pode ter com outras formas de conhecimento acerca do homem. Nesse sentido, como a própria voz da transcrição (claramente a do narrador!) evidencia, as imagens da *lanterna mágica* conduzem o narrador às *imagens mais profundas, mas indescritíveis também*, colocando-se em um *efeito de litoral todo sonho e toda poesia*. Pode-se ver, nesse ponto, “o jogo ao qual se lança o narrador” que, “ao contemplar as projeções de sua lanterna mágica sobre as paredes de seu quarto, anuncia bem precisamente a posição que ele adotará, no trabalho de criação de seu universo imaginário, em relação à realidade” (MENDELSON, 1968, p. 105, tradução nossa)³¹¹. A esse mesmo jogo, o narrador vai se lançar dentro da igreja de Combray. Um jogo feito de *tudo sonho e de toda poesia*.

Assim, nesse universo de *tantos objetos feéricos*, poesia e elementos oníricos, a saber, inconscientes, *margeiam-se* no processo de criação desses dois espaços intercambiáveis que são a igreja e a lanterna mágica. As relações entre *tudo sonho e toda poesia* realizam-se como se frequentassem um semelhante campo semântico, um semelhante espaço de significações, como se vê, por exemplo, no *Caderno 6*, [fol 1 vº]: “e ali toda a mobília das igrejas, e seus túmulos, e *as relíquias* de suas capelas *possuem um ar de sonho*” (QUÉMAR, 1973, p. 296, grifos nossos, tradução nossa)³¹². Notemos, a partir do [fol 152 vº], do *Caderno 23*, como o interior da igreja é um efeito de contiguidade da lanterna mágica, com todo o seu universo permeado de elementos fantásticos (fantasmáticos, cujas significações já tentamos contextualizar e circunscrever) e um fluir de detalhes:

[fol 152 vº] || *E ainda era <como d> como inúmeras pequenas cartas de baralho azuis e vermelhas como aquelas que deviam distrair rei Carlos VI, que esses m em um alto compartimento esses mil pequenos vi esses mil e cem pequenos vitrais, ainda era | também | como de como de inúmeras pequenas cartas de baralho antigas, azuis //*

³¹¹ “le jeu auquel se livre le narrateur”; “en contemplant les projections de sa lanterne magique sur les murs de sa chambre, annonce très précisément la position qu’il adoptera, dans le travail de création de son univers imaginaire, par rapport à sa réalité”.

³¹² “et par là tout mobilier des églises, et leurs tombeaux, et le reliques de leur chapelle prennent un air de rêve”.

verdes // e vermelhas, parecidas com aquelas que deviam distrair o rei Carlos VI, mas *no momento seguinte* esteja *um pouco de sol* | raio | brilhara, // e *caminha através das pinturas*, cada uma por vez, apagadas e religadas um movente e *precioso incêndio* // seja que meu olhar se movera um instante depois *aquilo tornou-se um imenso de tornou-se um enorme pórtico de safiras e de rubis ou melhor, uma <chuva de pedras preciosas, pois elas ondulavam em seus>* | *mo ** | *ondulação, uma chuva de pedrinhas, como entre as elas* houvesse entremeado o brilho alternante da cauda de pavão. (QUÉMAR, 1973, p. 331, grifos nossos, tradução nossa)³¹³

Pequenas cartas coloridas, pequenos vidros, vidros dentro de vitrais, detalhes dentro de detalhes, uma miríade de *pedras preciosas*, uma chuva delas, enfeitada como uma *cauda de pavão* em um ambiente que é permeado de uma constante penumbra, com pouco sol, e todas aquelas *pinturas* dos vitrais resplandecendo, inclusive os menores, *as pedrinhas*: temos, assim, a descrição tal como a de um *artista* (um artista com *traços* vermeerianos!) que busca minuciosamente elaborar sua obra em uma câmara obscura *ou* em um quarto no qual se sente angustiado e recria sua própria história em uma cena projetada pela lanterna mágica, enquanto espera sua mãe vestida em *musselina azul*.

Tanto o universo da lanterna mágica quanto o da igreja de Saint-Hilaire criam um ambiente de suspensão, desvinculado de uma realidade imediata, transpondo o narrador para uma órbita feérica, em que o imaginário instaura uma sensação de ascese, contemplando e transmitindo em sua narração aquilo que é contemplado. Uma ascese cuja experiência estética retorna ao texto em *uma chuva de pedrinhas*, de detalhes descritivos. Sintagmas como os presentes no *Caderno 7*,

³¹³ “[fol 152 v°] || *Et c’était encore <comme d’> comme d’innombrables petites cartes à jouer bleus et rouges comme celles qui devaient distraire le roi Charles VI, que ces m* dans un haut compartiment ces mille *petits* *vi ces mille* cent petits vitraux rectangulaires, c’était encore | aussi | *comme d’inn* comme d’innombrables petites cartes à jouer anciennes, bleus // vertes // et rouges, pareilles à celles qui devaient distraire le roi Charles VI, mais *l’instant d’après* soit un *peu de soleil* | rayon | eut brillé, // et promené à travers les peintures tour à tour éteintes et rallumées un mouvant et précieux incendie // soit que mon regard eut bougé l’instant d’après *c’était devenu un immense pectoral de saphirs et de rubis, ou plutôt une <pluie des pierres précieuses, car elles ondulaient dans leur>* | *mo ** | *ondulation, une pluie de pierreries comme entre les* elles avaient pris l’éclat changeant d’une traîne de paon”.

[fol 4 rº], *os restos da muralha*; [f 4 rº], *objetos feéricos / ou as imagens mais profundas, mas indescritíveis também, e todo sonho*; no Caderno 6, [f 5 rº], *tão distantes / Estas palavras [...] tão distantes, algumas delas estavam perto de mim que ainda mantinham por dez séculos* remetem-nos a essa ascese do arcaico e ao aprofundamento em uma geografia interior, uma geografia do resto, do passado que pode ou não ganhar vida no seio do simbólico. Assim, essa espécie de força centrípeta cujo centro é o arcaico essa geografia profunda desenha uma órbita plana de estilhaços, fragmentos e detalhes. Poderíamos pensar, portanto, que, aqui, “o profundo se iguala ao recalcado. Está aí o destino, Freud o mostrou, de toda verdade arcaica ou arqueológica [...] A visita ao subsolo [da igreja de Saint-Hilaire] equivale ao despertar, mais ou menos voluntário, de um mundo de fantasmas primitivos” (RICHARD, 1974b, p. 233-234, tradução nossa)³¹⁴.

Toda a *profundidade* que é sugerida nos detalhamentos que até aqui analisamos realiza-se sobre *uma superfície plana e opaca*, sobre *um estofó luminoso* que nos parece advir de *entre-deux* quadros de Ver Meer, um claramente nomeado, trazido ao simbólico, *A vista de Delft*, e o outro, que buscamos apontar até aqui por meio de índices. E, entre esses índices, retomo outro a fim de clarificar mais nossa hipótese sobre a presença (ausente) de *A arte da pintura*, que traz como uma de suas principais marcas também o *estofó amarelo*. Vemos que em *Contra Sainte-Beuve*, o *eu* (que como vimos traz elementos de um *eu* narrativo e crítico) elucubra a criação da arte, partindo da imagem de uma criança que traz em seus pensamentos uma “ligação profunda entre duas ideias, duas sensações. [...] E essa criança que, em mim, *brinca assim sobre ruínas* não precisa de nenhum alimento, ela se alimenta simplesmente do prazer que a imagem da ideia que ela descobre lhe dá” (PROUST,

³¹⁴ “le profond s’y égale au refoulé. C’est là le destin, Freud l’a montré, de toute vérité archaïque, ou archéologique [...] Le visite du sous-sol [de l’Église de Saint-Hilaire] équivaut alors au réveil, plus ou moins volontaire, d’un monde de fantasmes primitifs”.

1971a, p. 303, grifo nosso, tradução nossa)³¹⁵. Mas onde essa criança brinca? Ela brinca “entre dois quadros de um mesmo pintor” nos quais “ela percebe uma mesma sinuosidade de perfis, *um mesmo estofo*, uma mesma cadeira, mostrando entre os dois quadros algo em comum: a predileção da essência do espírito do pintor” (PROUST, 1971a, p. 304, grifo nosso, tradução nossa)³¹⁶. Esse *mesmo estofo*, então, rodopia *aqui* e *ali*! Letra em si! Rastro que se apaga no próprio ato de sua existência! No entanto, ele deixa seus efeitos, especificamente, na escritura proustiana, a *paixão* pela *descrição* do interior, a *paixão* pela *descrição* de uma geografia íntima, uma paixão pela geografia do *de-dentro*. Ver Meer era um pintor da vida interior, ele

foi um trabalhador lento e *metucioso*. Não pintou muitos quadros [...]. *A maioria deles exhibe figuras simples no aposento de uma casa tipicamente holandesa. Alguns não mostram mais do que uma figura solitária entregue a um afazer simples.* [...] Uma de suas características milagrosas talvez possa ser descrita, embora dificilmente explicada. É o modo pelo qual Ver Meer consegue a completa e laboriosa precisão na reprodução de texturas, cores e formas, sem que o quadro tenha o aspecto de elaborado ou rude. [...] Ver Meer também suavizou os contornos e, não obstante, reteve o efeito de solidez e firmeza. É essa estranha e ímpar combinação de suavidade e precisão que torna inesquecíveis suas melhores pinturas. (GOMBRICH, 1993, p. 340, grifos nossos)

Essa destreza de Ver Meer, como já vimos em capítulos anteriores, era uma paixão de Marcel Proust, ele mesmo, leitor, amante das artes, da música, mas que a entregaria à escritura, permitindo, assim, que a escritura se fizesse memória de si mesma. Dom de amor! Ver Meer passaria a ser, então, um fio da *trama*, do *texto*, um *pilar da catedral*, mas um pilar que se desloca, mantendo com tantos outros que

³¹⁵ “lien profond entre deux idées, deux sensations. [...] Et ce garçon qui *joue ainsi en moi sur les ruines* n’a besoin d’aucune nourriture, il se nourrit simplement du plaisir que la vue de l’idée qu’il découvre lui donne”.

³¹⁶ “entre deux tableaux d’un même peintre il aperçoit une même sinuosité de profils, une même pièce d’étoffe, une même chaise, montrant entre les deux tableaux quelque chose de commun: la prédilection de l’essence de l’esprit du peintre”.

também se deslocam “essa grande ossatura inconsciente que recobre o conjunto necessário de ideias” (PROUST, 1971a, p. 611, tradução nossa)³¹⁷. *Ver Meer* é um eco que se espalha, mas cuja origem não localizamos. *Ver Meer* reverbera à medida que faz a escritura proustiana “*ver* a serena beleza de uma cena simples com novos olhos e [que] dão-nos uma ideia do que o artista sentiu quando observou a luz jorrando através da janela e realçando a cor de um *pedaço de pano*” (GOMBRICH, 1993, p. 340, grifos nossos). Esse *pedaço de pano* que se realiza como *superfície-rastro*, *superfície-letra*, *superfície-estrutura*. As projeções proustianas elegem sempre esse fundo *plano* presente-ausente, que apontamos até aqui em uma contiguidade entre a igreja, especificamente os vitrais, e a lanterna mágica. Claramente, o universo proustiano

não é aquele da lanterna mágica: ou, se desejarmos, ele é aquele, mas à condição de imaginar as diferentes placas de vidro pintado, não no movimento que os projeta um após os outros sobre uma superfície, mas organizados uns ao lado dos outros em uma ordem simultânea. Soma-se tudo, os vidros da lanterna mágica oferecem uma coleção de vitrais como a igreja de Combray. [...] O romance proustiano é frequentemente isso: uma série de imagens que, da profundidade onde elas estão enterradas, retornam à luz. *Uma luta pela vida arrebenta, então, entre elas e aquelas que ocupam a superfície*. (POULET, 1982, p. 115-117)

A superfície é aqui, portanto, fundamental à vida, à criação. Essa superfície, *uma superfície plana e opaca é um estofô luminoso* que tudo vivifica. Uma superfície que, como sustentamos até aqui, é *superfície-rastro*, *superfície-letra*. Mas não é sabido pela tradição cristã que a *letra* mata e somente o espírito vivifica³¹⁸? Contrariamente, aqui, na escritura proustiana, a *superfície* não se revelaria como um vaso comunicante entre o arcaico e o simbólico? Entre o arcaico e o advir da própria vida como criação, como arte? Nesse sentido,

³¹⁷ “cette grande ossature inconsciente que recouvre l’assemblage voulu des idées”.

³¹⁸ Na segunda carta de Paulo aos Coríntios 3:6 temos: “a letra mata, mas o Espírito comunica a vida”. (BÍBLIA, 2012, p. 1.140).

indagamos *como, sem a letra, o espírito viveria*. [...] *As pretensões do espírito continuariam irreduzíveis, se a letra não houvesse comprovado produzir todos os seus efeitos na verdade do homem*, sem que o espírito tenha que se meter minimamente nisso. Essa revelação, foi a Freud que ela se fez, e ele deu a sua descoberta o nome de inconsciente. (LACAN, 1998a, p. 512-513, grifo nosso)

Assim, em nossa perspectiva de leitura, segundo a qual *A arte da pintura* pode ser um quadro faltante no texto proustiano, mas que, mesmo assim, produz seus efeitos de significação, vemos que, além das semelhanças com o quadro em si mesmo, o principal elemento intercambiável *entre-deux* quadros de Ver Meer seria *a superfície plana, o estofado luminoso*. Para melhor inquirirmos essa hipótese, leiamos (se possível em voz alta) a transcrição que segue do *Caderno 12*, [fol 2 rº]:

Em outro lugar |, às vezes | toda uma linha *tinha sido* nivelada, apagada; *estes presentes l esses objetos* | a [s] *riquezas* | que tinham sido retiradas recentemente, o vitral doado | de | o abade Suger, o *púlpito bronze* < vindo de > | *dado por* | *Dagobert e* | a cruz / de ouro | trabalhada por Saint-Éloi e dada por Dagobert, todos os objetos deixados aqui por personagens lendários *davam por mim para* < essa nav > < para esse > | *nessa davam a essa igreja* | [para] *a alameda ess solo sagrado* | *pen* / *sagrado, quase pensando*, | da igreja *onde as telhas eram uma augusta po* | [que] *tinham por pavimento uma poeira preciosa*, qualquer coisa de encantado como estes vales campos onde | | que os moradores locais acreditam terem sido visitados por fadas e onde tal rocha, tal poça, *são traços da sua passagem*.]] (QUÉMAR, 1973, p. 316, grifos nossos, tradução nossa)³¹⁹

Se considerarmos o manuscrito um espaço privilegiado do solipsismo do ato criador e de suas reelaborações ou, como já vimos, de uma passagem ao ato

³¹⁹ “*Ailleurs* |, parfois | une ligne entière *avait été* nivelée, effacée; *ces présents l ces objets* | [l[es] *richesses* | qui avaient été retirées depuis peu, le vitrail donné | de | l’abbé Suger, *le lutrin de bronze* < venant de > | *donné par* | *Dagobert et* | la croix / d’or | travaillée par Saint-Éloi et donnée par Dagobert, tous ces objets laissés là par des personnages de légende *donnaient pour moi à* < cette nef > < à ce > *dans cette* donnaient à cette église | [à] *l’allée cett sol sacré* | *pen* / *sacré, presque pensant*, | de l’église où les dalles étaient *une auguste po* | [qui] *avait pour pave une poussière précieuse*, quelque chose d’enchanté comme à ces vallons champs où | que | les paysans croient avoir été visités par les fées et où tel rocher, telle mare, *sont des traces de leur passage*.]]”

criativo, verificaremos a força que os restos e os fragmentos assumem nos extratos das transcrições que aqui apresentamos. A igreja é apresentada em uma dimensão onírica, produzindo, como já mencionamos, um campo gravitacional repleto de cores, detalhes, imagens e ruínas. O olhar privilegiado que o narrador tem, que se desvencilha completamente do olhar do Cura, acaba por criar uma orientação estética na lógica do texto proustiano, que em sua excelência caracteriza-se por uma inter-relação com outras artes. Esse texto exaure a própria etimologia do termo *texto* como *textus*, de *textum*, remetendo a *tecido*, a *trama de fios*, ao *entrelaçamento de fios*, ou seja, um organismo *escritural* cujos vasos comunicantes são demasiadamente conectados uns aos outros para apontarmos de maneira precisa sua origem. Nesse sentido, a força de significação está justamente na indeterminação de seu ponto adâmico e no fato de que “compreender a estrutura de um devir, a forma de uma força é perder o sentido ganhando-o. O sentido do devir e da força, na sua qualidade pura e própria, é o repouso do começo e do fim, a paz de um espetáculo, horizonte ou rosto” (DERRIDA, 1971a, p. 47).

Trata-se, assim, de fios que se entrelaçam de maneira tão profícua e profunda, que devemos, paulatinamente, buscar as camadas arqueológicas do processo. Por exemplo: todo o universo arcaizante da igreja de Saint-Hilaire parece-nos estabelecer um plano estético de Marcel Proust, ele mesmo, em um profundo diálogo com as teorias estéticas do crítico de arte John Ruskin (1819-1900). Proust traduziu, prefaciou e minuciosamente trabalhou longas notas de rodapé em duas das obras deste crítico, *The Bible of Amiens* (1885) e *Sesame and Lilies* (1865), respectivamente em 1904 e 1906. Os trabalhos de Ruskin elaboram uma concepção estética que teria atraído Proust a ponto de se tornarem um desses vasos comunicantes ou um desses fios de entrelaçamento de seu próprio projeto estético. A ideia que o Cura traz de completa denegação, de que aquilo que é *velho*, *arcaico* e *empoeirado* precisaria ser renovado e de que o artista que ali está poderia até mesmo quebrar o vitral que não haveria reclamações por parte do

sacerdote, essa ideia contraria a própria estética ruskiniana e, por conseguinte, a estética proustiana.

Se observarmos as obras de Ruskin como aquelas traduzidas por Proust e outras que o autor francês conhecia, veremos que a estética do crítico inglês iria se colocar veementemente contrária a qualquer ideia de *restauração*, privilegiando o arcaico, como uma própria manifestação Divina entre os homens. Em *As pedras de Veneza* (1992[1851]), quando Ruskin se refere às obras do Palácio Ducal, lemos: “para conservar a reputação e o valor dessas pinturas, basta mantê-las sempre brilhantes, *seja limpando-as – o que é o início da destruição – seja mediante a ‘restaurações’, isto é pintando-as por cima – o que é a destruição total*” (p. 105, grifo nosso). Mais adiante, ainda sobre o mesmo tema, podemos ler: “o que *resta* delas [das obras], mesmo não sendo mais que *fragmentos*, é, no entanto, *a coisa verdadeira*, sem novo acréscimo” (p. 105, grifos nossos). Vemos, assim, o quanto o artista que está na igreja de Saint-Hilaire carrega um gosto ruskiniano, colocando-se ao trabalho em seu cavalete e atuando como um *duplo* do próprio narrador no que tange ao trabalho estético. Observemos o comentário do narrador no *Caderno 26*, [fol 150 rº]: “Eu confesso que estava bem longe de ser assim tão severo quanto nosso cura em relação à igreja de Combray, e || que || isso que ele criticava *aqui* era justamente o que nela eu mais amava” (QUÉMAR, 1973, p. 329, tradução nossa)³²⁰.

Ruskin tem um tom eloquente e enfático de aversão quanto a processos de restauração artística, sobretudo aqueles amplamente difundidos ao longo do reinado da rainha Victoria (1837-1901). Em sua obra *The Seven Lamps of Architecture* (2009, 5, grifo nosso, tradução nossa)[*As sete lâmpadas da arquitetura*], publicada originalmente em 1849, Ruskin escreveria, em terceira pessoa, uma nota no prefácio apontando a dificuldade de seu mapeamento arqueológico de catedrais italianas e normandas, devido à Restauração vitoriana:

³²⁰ “J’avoue que j’étais bien loin d’être aussi sévère que notre curé pour l’église de Combray, et || que || ce qu’il critiquait c’était peut-être justement ce que j’y aimais le mieux.”

A demora excessiva no aparecimento do volume suplementar deveu-se, *de fato*, principalmente à necessidade em que o escritor se sentiu, de obter o maior número possível de memorandos de edifícios medievais na Itália e na Normandia, *agora em processo de destruição, antes que a destruição seja consumada pelos Restauradores, ou Revolucionários*³²¹.

No sentido de resguardar o tesouro arqueológico (o arcaico, o velho, o fragmento), Ruskin (2009, p. 5, grifos nossos, tradução nossa) escreveu na sessão “The Lamp of the Memory” [“A lâmpada da memória”], de *The Seven Lamps of Architecture*, obra que Proust conhecia bem:

A arquitetura deve ser considerada por nós com o pensamento mais sério. *Podemos viver sem ela, mas não podemos lembrar sem ela.* Quão fria é toda a história, quão sem vida todas as imagens, se comparadas ao que a nação viva escreve, e os incorruptíveis ursos de mármore! *quantas páginas de registro duvidoso às vezes desperdiçamos, por algumas pedras deixadas uma sobre a outra! [...] Há entretanto dois fortes concorrentes para o esquecimento dos homens, Poesia e Arquitetura*)³²².

Vemos, portanto, que o episódio do Cura em sua conversa com a tia Léonie resguarda na tessitura da narrativa diálogos estéticos de uma outra ordem, com visões que o intelectual Marcel Proust trazia em suas concepções de arte: o distanciamento da inteligência como uma forma de conhecimento do homem pela arte, a averiguação de detalhes *incrustados*, a valorização de cores. No entanto, não pensemos em uma transposição de teorias estéticas ruskinianas para a escritura proustiana, mesmo porque se estabelecem diferenças, sobretudo pela visão

³²¹ “The inordinate delay in the appearance of the supplementary volume has, *indeed*, been chiefly owing to the necessity under which the writer felt himself, of obtaining as many memoranda as possible of medieval buildings in Italy and Normandy, now in process of destruction, before that destruction should be consummate by the Restores, or Revolutionist”.

³²² “The Architecture is to be regarded by us with the most serious thought. We may live without her, but we cannot remember without her. How cold is all history, how lifeless all imagery, compared to that which the living nation writes, and the uncorrupted marble bears! how many pages of doubtful record might we not often spare, for a few stones left one upon another! [...] There are but two strong conquerors of the forgetfulness of men, Poetry and Architecture.”

moralista e religiosa às quais Ruskin vinculava a obra de arte, que ocupa em seus estudos uma posição de objeto de idolatria. Este aspecto, comum a um celibatário da arte, Proust reservaria a personagens como Charles Swann e o Barão de Charlus. “Proust não se ocupa da estética naturalista de Ruskin nem de suas ideias de reformas no domínio da economia ou da sociologia; quanto à sua doutrina moral, ele não se importa” (AUTRET, 1955, p. 27, tradução nossa)³²³.

Retomemos o extrato da transcrição supra do *Caderno 12*, [fol 2 r^o], e o analisemos. Vê-se que há um diálogo estético entre a escritura proustiana e as ideias de Ruskin, uma vez que o narrador nos fala sobre *esses objetos* e as *riquezas*, como formas não restauráveis de arte, além da imagem construída acerca do arcaico pelos sintagmas *tinham por pavimento uma poeira preciosa*. Mas a lógica da escritura, sua estética de entrelaçamentos estéticos, de vasos comunicantes, enfim, a arquitetura interna do texto proustiano, que traz em si toda uma tradição clássica e ainda a arte que está por vir, fala por si mesma. Volte ao extrato, leitor, e, repito, leia-o. Escute a letra! A lógica da escritura inscreve-se em um **solo *sagrado* | *pen* / *sagrado*, quase pensando**. Analisemos a partir do extrato em francês. Temos | ***pen* / *sacré*, *presque pensant***. Teríamos, assim, *uma possível verdade da escritura*, [pã] **sagrado, quase** [pãã], que foneticamente nos permite chegar a *pan* [pã] *sacré*, *pano sagrado*, e ainda na proximidade, devido à nasalização dos fonemas, entre *pensant* [pãã] e *pan saint*, *pano santo*, podendo mesmo se desdobrar em *pain saint*, *pão santo* [pẽ sã]. A letra se inscreveria, assim, na voz de quem a lê. A letra se inscreveria não como presença, mas como efeitos de significação. A letra antecederia, enfim, a própria voz. Se a igreja de Saint-Hilaire tem um efeito de contiguidade à lanterna mágica, esse *estofo santo*, esse *pão santo*, desempenharia a função de lugar de operações do desejo, permitindo uma reorganização do lugar da falta, da falta do beijo da mãe. Beijo que se realizaria, conforme vimos, como uma plena comunhão. No entanto, a comunhão passa a se realizar pela via da arte, pela via de um *pão*

³²³ “Proust ne s’occupe pas de l’esthétique naturaliste de Ruskin ni de ses idées de réformes dans le domaine de l’économie ou de la sociologie; quant à sa doctrine morale, il n’en a cure”.

santo, de um *estofó santo*.

Todos os cacos, todos os objetos arcaicos, todos os tesouros arqueológicos, os desenhos projetados em vitrais, sejam da igreja ou da lanterna mágica, relacionam-se, em nossa leitura, com esse *estofó santo* que, supostamente, estaria em *A vista de Delft*, de Ver Meer. Mas onde? Ali há tantos *estofos amarelos*! “ *Aquele, entre as torres!*” Ali há tantos *estofos amarelos* entre tantas torres! Ele se desloca... Ele se realiza em sua ausência... temos apenas índices, *uma lansgage... folhas luminosas... petit pan de mur jaune... Folhas douradas... folhagem de ouro... um mesmo pedaço de estofó... numa espécie de quadro ideal*. Lá ele parece, aparece, desaparece, permitindo-nos pensar até mesmo nesse suposto quadro ausente, *A arte da pintura*, que traz em si um artista com seu cavalete, dentro de seu quarto, submerso em uma penumbra, buscando detalhar ao máximo sua obra e contemplando uma mulher vestida de azul. No extrato da transcrição que trouxemos, em que a letra se revela na voz, na leitura, temos um *instante de puro (de)ciframento*, mas que logo se esvai. Contudo, mesmo dissipando-se, desconfiarmos de sua presença, pois, como ainda vemos no extrato, o que temos **são traços da sua passagem**.

Assim, no sentido de uma possível *letra* ou *rastro* operando significações, deixando elementos que se realizam como **traços da sua passagem**, vemos que uma das heranças presentes na escritura de Proust é também o não mencionado, aquele cujo nome é esquecido, algo insabido. Um outro quadro que traz em si *o estofó*, *o artista em sua câmara obscura*, que contorna com seus olhos e depois com seu pincel *a mulher de azul* e, enfim, *o estofó* cujas operações se fazem sobretudo pela minúcia, pelo detalhe, por aquilo que passaria despercebido aos olhos, ou seja, características que são tão intrínsecas à estética vermeeriana assim como à proustiana. Devemos observar que esse *estofó*, aqui *rastro (letra)*, opera em diferentes campos de significação, pois é sua condição mesma a de pertencer a

um universo de eterna *fugacidade*, um *rastro* é uma chave de acontecimento. *Ele está ambigualmente em ausência e em presença*.

Sendo um resto, ele já não é mais o que foi vivido. *Sua presença é a indicação de uma convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos. Tratar um objeto como um rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível. Além de uma presença imediata, nele se encontra uma cifra, que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá.* (GINZBURG, 2011, p. 112, grifos nossos)

Nesse direcionamento, notamos que esse *estofó* ora opera com sua força de significação atuando na estética pela via do *detalhamento* — daí pensarmos em *uma poética da letra operando na poética do detalhe* —, ora opera como a superfície privilegiada — *superfície-estrutura, superfície-rastro, superfície-letra* — que se endereça ao narrador, permitindo-lhe escrever *detalhadamente* uma história, aquela de Siegfried, Golo e Geneviève de Brabant. Uma história que não é outra história, se não a sua. Uma *história-outra-cena*. Uma história do *narrador-Sherazade* que, para contornar seu gozo, recria-o, saindo de um sintoma, da dor e do drama, de um *pathos* que lhe causava um vazio, uma ausência, para, então, *ali*, no ponto vazio, um *saber operar*, no caso, a ficção. Para, então, *ali*, no ponto vazio, construir-se um *saber-ali-fazer*.

É nessa direção que queremos retomar a voz do narrador ao buscar, na penumbra de seu quarto, o beijo de sua mãe: “quando ela havia *inclinado sobre o meu leito sua figura amante*, oferecendo-me como uma *hóstia* para uma comunhão de paz, em que os *meus lábios extraíam a sua presença real* e o poder de me fazer dormir” (PROUST, 1987a, p. 13, grifos nossos, tradução nossa)³²⁴. Extraíamos, leitor, o *detalhe*. Extraíamos, leitor, o *detalhe* e o escutemos: “*Como uma hóstia*”. Agora retomemos o fato de que nossa leitura até aqui buscou apontar para *os efeitos de significação* do que levantamos como letra, *o estofó amarelo*. Efeitos de criação, da arte da *descrição*, da arte do *detalhamento*. *Uma poética da letra operando na poética do detalhe*. Efeitos que surgem no ateliê ou quarto do narrador-artista à medida que há

³²⁴ “quand elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l’avait tendue *comme une hostie* pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m’endormir”.

a ausência da mãe, a ausência do beijo que selaria a completude, a comunhão. Na falta dessa comunhão, dessa *hóstia*, o que se ergue? Um *pan* [pã] *sacré*, *pano sagrado*, um *pensant* [pãssã] e *pan saint*, *pano santo*, um *pain saint*, *pão santo* [pẽ sã]. Na falta dessa comunhão, dessa *hóstia*, o que se ergue? Uma outra forma de comunhão. O próprio *estofô* no qual se inscreve, ora pela narrativa da lanterna mágica, ora pela narrativa da igreja de Saint-Hilaire, a arte do *detalhe*, das *ruínas*, do *velho*, a arte de uma *descrição que move e perfura uma geografia interior*. Nesse *pano santo* ou *estofô amarelo* uma escritura se faz: seja de uma igreja, apontando para uma recriação estética, seja a do drama do narrador que nos permite pensar que o escrever, “que faz com que o líquido flua de um tubo para um pedaço de papel em branco, assuma o significado da copulação. [...] Escrever representa[ria] a realização de um ato sexual proibido” (FREUD, 1976c, vol. XX, p. 110).

Na penumbra de seu quarto, em sua câmara obscura, o narrador faz de sua lanterna mágica uma arte de averiguação de uma geografia interior. O narrador, em sua onisciência, compartilha da mesma concepção de arte do artista que está instalado em sua câmara obscura, na penumbra da igreja de Saint-Hilaire, observando vitrais. Eles são um só! Entrelaçamentos da escritura! Entrelaçamentos da escritura proustiana! Ambos são exploradores de uma “região pouco conhecida onde seu interesse é despertado por extensa área de *ruínas com restos de paredes, fragmentos de colunas e lápides com inscrições meio apagadas e ilegíveis*” (FREUD, 1976b, v. III, p. 218, grifo nosso). Em seus silêncios, podem “atacar as *ruínas*, remover o *lixo* e, começando dos resíduos visíveis, *descobrir o que está enterrado*. [...] *Saxa loquuntur!* [As pedras falam!]” (p. 218, grifos nossos). Saberão ao fim e em seu íntimo que “as paredes arruinadas são partes das muralhas de um palácio, [...], que fragmentos de colunas podem reconstruir um templo; as numerosas inscrições [...] revelam um alfabeto e uma linguagem” (p. 218). São *vitrais... é a opacidade na parece... são folhas luminosas... é o petit pan de mur jaune... são folhas douradas... é a folhagem de ouro... é um mesmo pedaço de estofô... numa espécie de quadro ideal... Tudo*

nesse universo “são traços da sua [do estofó] passagem” (QUÉMAR, 1973, p. 316, [fol 2 rº], tradução nossa)³²⁵. A voz desse narrador-artista, cuja poética é movida (também) por esse *estofó*, pode, melhor que qualquer tentativa de minha parte, dizer da força de significação dessa *superfície-estrutura, superfície-rastro, superfície-letra*:

Por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem [...]. Mas *debate-se demasiado longe, demasiado confusamente*; mal e mal percebo o reflexo neutro em que se confunde o inteligível turbilhão das cores agitadas; mas *não posso distinguir a forma*, pedir-lhe [...] que me indique de que circunstância particular, de que época do passado é que se trata. [...] Quem sabe se jamais voltará a subir do fundo de sua noite? (PROUST, 1982, p. 32, grifos nossos)³²⁶

Dele, desse *estofó*, não sabemos nada ao certo, pois ele apenas *debate-se demasiado longe, demasiado confusamente*. Dele *não [podemos] distinguir a forma*. Deixemo-lo, portanto, em seu silêncio, em sua penumbra e fiquemos tão-somente com seu frêmito, com suas mínimas nuances e extremas delicadezas. *Fiquemos, então, tão somente, com sua força de significação*.

³²⁵ “[fol 2 rº] sont des traces de leur passage”.

³²⁶ “Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l’image [...]. Mais il se débat trop loin, trop confusément; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l’insaisissable tourbillon des couleurs remuées; mais je ne peux distinguer la forme, lui demander [...] de m’apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s’agit. [...] Qui sait s’il remontera jamais de sa nuit?” (PROUST, 1987a, vol. I, p. 45-46). Tradução de Mario Quintana.

Momento de concluir

“ Por que um corvo se parece com uma
escrivadinha?”

“ Oba, vou me divertir um pouco agora!”,
pensou Alice.

[...]

“ Já decifrou o enigma?”, indagou o Chapeleiro
voltando-se de novo para Alice.

“ Não, desisto”, Alice respondeu. “Qual é a
resposta?”

“ Não tenho a menor ideia”, disse o Chapeleiro.

Lewis Carrol

Desejei longamente
Liso muro, e branco,
Puro sol em si.

João Cabral de Melo Neto

Faz-se noite! Felizmente chove! Os céus fecham suas cortinas e o quarto onde escrevo escurece. Faz-se noite também para este trabalho. É preciso fechar suas cortinas. Deixá-lo. Deixá-lo para ir adiante. Curiosamente esse momento pesa. Não celebro de maneira eufórica o término desta tese. Sinto-me feliz, mas uma felicidade sóbria. Uma felicidade que não negligencia a falta, afinal concluir implica um luto, uma melancolia, a perda de algo. Faz-se noite e é preciso fechar as cortinas.

Certa vez, ouvi de um grande proustiano que ele dissuadia os alunos de trabalhar com Proust. Não os motivava, pois tudo sobre o autor francês já tinha sido dito. Aquelas palavras não foram oraculares, como as de Delft para Bergotte. No entanto, me desmotivaram por algum tempo. Mas, paulatinamente, fui percebendo as tramas da escritura, e mais de perto a escritura de Proust. Impressionavam-se seus substratos que dialogavam com a literatura, com a pintura, com a música. Não! Não podia ser verdade que tudo já tivesse sido dito. Passei a dar uma plástica significativa à escritura, pois quando nela pensava, vinha-me a imagem de uma senhora cega, balbuciando cantos de antepassados e que, com seus dedos tortos pelo tempo, pelo velho tempo, puxava o tear, entremeando fios, fios de diferentes cores e texturas. Dessa forma passei a ver a escritura. Literalmente a ver. Em um nível macroscópico, passava a compreender, a nomear certas escrituras. Mas somente em um nível microscópico, por um esmiuçamento árduo, era possível mergulhar nas tramas da escritura. Nesse sentido,

a forma e os graus da transformação nem sempre entretêm relações lineares entre eles. Às vezes, juntam-se em anéis ou espirais. Assim, a cópia mais servil deságua na inovação ousada. *Dom Quixote* plagia os romances de cavalaria e os funde para história. Ao contrário, para imitar de verdade, é preciso às vezes uma dose de distanciamento muito forte. Assim, Proust se felicitava por ter introduzido o adjetivo aberrante no seu pasticho de Renan, enquanto Renan nunca o teria empregado; e precisamente porque o achava “extremamente Renan” é que Proust o introduzia. “Se o encontrasse em sua obra, diminuiria minha satisfação de tê-lo inventado”. (SCHNEIDER, 1990, p. 135)

Este trabalho tomou fôlego à medida que essa noção de escritura floresceu. Não apenas uma noção teórica, mas, sobretudo, uma noção que se realizava conforme a leitura *de* e *sobre* Proust avançava. Embora não tenhamos nos voltado para a análise de manuscritos de forma direta nem para o *working in progress* que é a transcrição em si mesma, a participação no Laboratório de Manuscrito Literário, sob a coordenação do professor Philippe Willemart, me deixou e deixa cada vez

mais a vívida imagem da escritura proustiana como um palimpsesto. Nesse sentido, o termo *profundidade* em Proust não pode ser pensado apenas em um nível temático: memória involuntária em oposição à voluntária, ciúmes, impressões, sensações, tratado psicológico, filosofia, psicanálise... e tantos, tantos outros. O termo *profundidade* em Proust rasga a superfície, penetra, desbrava, vai aos confins da palavra, tocando gerações antepassadas e prenunciando futuras. Gérard Genette (1966), em seu clássico ensaio “Proust palimpseste” [“Proust palimpsesto”], discute essas camadas na forma de um *sobreimpressionismo*, termo emprestado de Benjamin Crémieux, atentando para as camadas metafóricas da escritura proustiana. No entanto, ao longo de seu ensaio, ele chama a atenção para a questão de que “a obra [é] projetada como um equivalente artificial do sonho” (p. 42, tradução nossa)³²⁷. Sonhos possuem camadas, estratos que são analisados em um tempo que lhes é particular. Assim, o tato com a escritura passou a ser, digamos, mais científico, tal como o de um arqueólogo que, numa cadência peculiar à própria documentação, levanta partes, averigua contatos entre partes, a fim de estabelecer um sentido. Assim,

da parte ao todo/do indivíduo ao sociocultural *obedecendo ao fascínio do movimento contínuo da estrutura do livro*, cuja oscilação é delimitada por esses termos, a análise, ao mesmo tempo em que vai ganhando força, *nos faz discernir com mais segurança interpretações possíveis*: levados pela visão encantatória dessa forma deslumbrante, à medida que avançamos na reconstrução analítica, *passamos a receber sinais de certos conteúdos que se insinuam e que são, na verdade, os germes das interpretações*. O próprio *cahier*, nesse sentido, por ser um dos elos da cadeia que deu origem à *Recherche*, deve ser lido como mais uma parte que remete ao todo. (SILVA, 2000, p. 11, grifos nossos)

A escritura, conforme apontada por Silva, emite-nos sinais. Digamos que ela nos emite *índices*. Há nela um saber indiciário cuja repetição pode estabelecer interpretações. Isso nos parece sustentar a ideia de *profundidade* do texto

³²⁷ “l’œuvre [est] projetée comme un équivalent artificiel du rêve”.

proustiano. Essa percepção foi obedecendo à cadência do texto em si mesmo. Percepção que se enriquecia ao longo de um trabalho de escuta das ideias apresentadas nas reuniões e nos colóquios do Laboratório de Manuscrito Literário.

Foi nesse sentido de percepção de camadas e camadas da escritura que nos propusemos vasculhar, por meio de elementos indiciários, algo que pudesse estar escondido no texto proustiano. E, se essa escritura dialoga com tantos saberes, nossos olhos recaíram sobre a pintura, sobre o nome de Ver Meer, especificamente, e pusemo-nos a pensar sobre algum quadro colocado em algum canto desse museu imaginário que é *À la recherche*. Nossos olhos aí recaíram *sobre e pela* força do texto em si mesmo, pela enunciação de seu herói:

o estilo para o escritor como para o pintor é um problema não de técnica, mas de visão. É a revelação, impossível por meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós. [...] Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que os que rolam no infinito, e que, muitos séculos após a extinção do núcleo de onde emanam, *chama-se este Rembrandt ou Ver Meer, ainda nos enviam seus raios*. (PROUST, 2004, p. 172, grifo nosso)³²⁸

Se passamos a receber sinais de certos conteúdos que se insinuam e que são, na verdade, os germes das interpretações, e se Rembrandt ou Ver Meer ainda nos enviam seus raios, investimo-nos na procura por um quadro perdido do Mestre de Delft. No capítulo 2, buscamos, a partir de uma modalização da escritura, relações que

³²⁸ “le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu’il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s’il n’y avait pas l’art, resterait le secret éternel de chacun. [...] Grâce à l’art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu’il y a d’artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l’infini, et bien des siècles après qu’est éteint le foyer dont il émanait, qu’il s’appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial” (PROUST, 1987s, vol. IV, p. 172). Tradução de Lúcia Miguel Pereira.

l'incipit de *À la recherche* poderia estabelecer com uma *câmara obscura*, instrumento tão caro à estética de Ver Meer para atingir uma quintessência do detalhe. Sempre em uma perspectiva indiciária, partimos a perquirir, no capítulo 3, as cartas de Marcel Proust a Reynaldo Hahn a partir de *restos*, de *índices*, de um *-ch herético* que se inscrevia em meio a letras (*cartas*) francesas. Um *-ch* que se aproxima mais do fonema [x] do neerlandês que propriamente do [ʃ] francês. Se *passamos a receber sinais de certos conteúdos que se insinuam e que são, na verdade, os germes das interpretações*, aos índices de uma ausência como, por exemplo, ... e (?), presentes em outras cartas de Marcel Proust, juntamos, no capítulo 4, um *resto*, um *detalhe*, uma *nota de rodapé* de *Contra Sainte-Beuve*, tão retomada e discutida anteriormente. Uma nota de rodapé que nos fala de uma criança que brinca entre ruínas³²⁹, um artista que se alimenta *entre-deux* (*entre-deois*) quadros de Ver Meer³³⁰. Que outro quadro seria esse cujos índices da ausência são ... e (?) ? Um dos quadros é nomeadamente *A vista de Delft*. E o outro? Supomos ser *A arte da pintura* e demonstramos, sobretudo no capítulo 5, a partir do episódio da lanterna mágica e de seus desdobramentos, as possíveis relações a partir de uma *homologia estrutural* entre essas duas formas de arte, a narrativa e a pintura. Vimos o quanto o narrador lança-se, como ourives da palavra, em uma aporia do detalhe, colocando-se, assim, a par da estética vermeeriana, servindo-se dela, transformando-a e indo além dela, criando sua própria, *uma poética do detalhe*. Uma estética que lhe serviria para delinear sua geografia interior, para dar alma a *detalhes*, uma estética não do *pormenor concreto*, conforme nos fala Barthes, nem da *hipertrofia do detalhe*, tal como almejou Zola, mas “do *pormenor integrado* em configurações expressivas, e sua alteração no tempo como *lei do significado*” (CANDIDO, 2004, p. 137-138, grifos nossos).

³²⁹ “garçon qui joue ainsi en moi sur les ruines” [“uma criança que brinca em mim sobre ruínas”] (PROUST, 1971a, p. 303, tradução nossa).

³³⁰ “S’il découvre entre deux tableaux de Ver Meer...” (PROUST, 1971a, p. 304, grifos nossos). “Se ele descobre entre dois quadros de Ver Meer” (PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 140, tradução de Haroldo Ramazini).

Essa criança *ou* esse mesmo artista que brinca entre dois quadros de Ver Meer sabe que se trata de “*um mesmo pedaço de estofó, uma mesma cadeira, mostrando entre os dois quadros alguma coisa em comum: a predileção e a essência o pintor*” (PROUST, 1988, p. 304, grifo nosso)³³¹. Vimos que esse *mesmo pedaço de estofó* viaja ao longo da escritura proustiana, saltando de textos críticos para epistolares, de epistolares para narrativos, de narrativos para textos críticos. Ele não cessa de não se inscrever. Ele ali está, mas não está. Apenas supomos esse *outro pedaço de estofó*. Outro que é o mesmo! É o mesmo, aquele incontornável de *Delft*, mas que é outro, suposto por nós em *A arte da pintura*. Esse *estofó, lanço, pedaço de muro, incontornável, inapreensível. Mesmo pedaço de estofó* que não cessa de não se inscrever: vários nomes para o não nomeável: ... *folhas luminosas... petit pan de mur jaune... Ver Meer... Chardin... Chardin-Ver Meer... textos que rendem margens... catálogos de exposições... cartas... (?)... [...]... Folhas douradas... folhagem de ouro... entre dois quadros de um mesmo pintor... um mesmo pedaço de estofó... mostrando entre os dois quadros alguma coisa em comum: a predileção e a essência do pintor... alguma forma está entre os dois... numa espécie de quadro ideal, que ele vê em matéria espiritual modelar-se fora do quadro... se ele descobre entre dois quadros de Ver Meer ... Em Ver Meer há criação de uma certa alma...*

As palavras daquele sábio proustiano foram palavras talvez arbitrárias. Ditas, displicentemente, de um lugar do mestre talvez enfadado de ouvir discípulos e, claro, iniciantes. Mas suas palavras poderiam soar como um oráculo de Delfos e ressoar como a única possibilidade do destino. Mas não soaram. Felizmente não soaram! Até aqui, este trabalho, esta tese se realizou. É *um* momento de concluir. Muitos ainda virão em outros escritos. Mas este momento, este *aqui* e *agora*, é um momento de urgência! Trata-se de um corte em minha própria escritura para que este saber, até aqui construído, se instaure como tal.

³³¹ “une même pièce d’étoffe, une même chaise, montrant entre le deux tableaux quelque chose de commun: la prédilection et l’essence de l’esprit du peintre” (PROUST, 1971a, p. 304).

Para que ele *se-seja*! Para que ele seja assertivo em sua certeza, é necessário aqui cortá-lo! Este trabalho buscou suas próprias respostas e as obteve. Então... Fez-se noite! Felizmente chove! Os céus já fecharam suas cortinas e o quarto onde escrevo escureceu. Fez-se noite também para este trabalho. Preciso fechar suas cortinas. Deixá-lo. Deixá-lo para ir adiante.

Então, *se-seja*!

Referências

Marcel Proust

- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954. (Coll. Folio)
- _____. *Lettres à Reynaldo Hahn*. Paris: Gallimard, 1956.
- _____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971a.
- _____. *Jean Santeuil*. Paris: Gallimard, 1971b.
- _____. *Correspondance de Marcel Proust*. Texto estabelecido, apresentado e anotado por Philip Kolb. Paris: Librarie Plon, 1981.
- _____. *Matinée chez la Princesse de Guermantes*. Paris: Gallimard, 1982.
- _____. *Du côté de chez Swann I, pt. I*. Paris: Gallimard, 1987a. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 1).
- _____. *Du côté de chez Swann I, pt. II*. Paris: Gallimard, 1987b. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 1).
- _____. *Du côté de chez Swann II*. Paris: Gallimard, 1987c. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 1).
- _____. *Du côté de chez Swann III*. Paris: Gallimard, 1987d. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 1).
- _____. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, I*. Paris: Gallimard, 1987e. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 1).
- _____. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, II*. Paris: Gallimard, 1987f. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 2).
- _____. *Le côté de Guermantes, I*. Paris: Gallimard, 1987g. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 2).
- _____. *Le côté de Guermantes, II, pt. I*. Paris: Gallimard, 1987h. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 2).
- _____. *Le côté de Guermantes, II, pt. II*. Paris: Gallimard, 1987i. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 2).
- _____. *Sodome et Gomorrhe, I*. Paris: Gallimard, 1987j. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 3).
- _____. *Sodome et Gomorrhe, II, pt. I*. Paris: Gallimard, 1987k. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 3).
- _____. *Sodome et Gomorrhe, II, pt. II*. Paris: Gallimard, 1987l. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 3).

- _____. *Sodome et Gomorrhe, II, pt. III*. Paris: Gallimard, 1987m. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 3).
- _____. *La prisonnière*. Paris: Gallimard, 1987n. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 3).
- _____. *Albertine disparue, I*. Paris: Gallimard, 1987o. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 4).
- _____. *Albertine disparue, II*. Paris: Gallimard, 1987p. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 4).
- _____. *Albertine disparue, III*. Paris: Gallimard, 1987q. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 4).
- _____. *Albertine disparue, IV*. Paris: Gallimard, 1987r. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 4).
- _____. *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1987s. (*À la recherche du temps perdu*, vol. 4).
- _____. Sur la lecture. In: RUSKIN, John. *Sésame et les Lys*. Bruxelles: Complexe, 1987t, p. 35-97.
- _____. *Les plaisirs et les jours*. Paris: Gallimard, 1993.
- _____. Préface du traducteur. In: RUSKIN, John. *La Bible d'Amiens*. Paris: Bartillat, 2007.

Traduções de Marcel Proust

- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- _____. *Jean Santeil*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Contre Sainte-Beuve*. Tradução de Haroldo Ramazini. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- _____. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *A prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2003a.
- _____. *A fugitiva*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2003b.
- _____. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 2003c.
- _____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2005.

Desenhos de Marcel Proust

PROUST, Marcel. *Abzieus (Kasthedralch)*. [1900]. In: SOLLERS, Philippe. *L'oeil de Proust*. Paris: Éditions Stock, 1999a, p. 42.

_____. *L'église de Dordrecht*. [1902]. In: SOLLERS, Philippe. *L'oeil de Proust*. Paris: Éditions Stock, 1999b, p. 74.

Outros

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARAGON, Louis. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Genève: Skira, 1969.

ARASSE, Daniel. *Le détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris: Flammarion, 1996.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau e Jacó*. In: _____. *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *L'ambition de Ver Meer*. Paris: Adam Biro, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Marcel Proust: o romance do tempo perdido. Trans. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007, p. 333-41.

AURÉLIO. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

AUTRET, Jean. *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'oeuvre de Marcel Proust*. Genève: Librairie Droz, 1955.

BARTHES, Roland. *Sollers écrivain*. Paris: Seuil, 1978.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Cy Twombly ou Non Multa Sed Mulyum. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 143-160.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. Les paradis artificieles. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.

BAYARD, Pierre. Lire Freud avec Proust. In: BAUDUIN, Andrée; COBLENCÉ, Françoise. *Marcel Proust visiteur des psychanalystes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p. 13-33.

BECKER, Colette (Dir.). *Le roman*. Paris: Bréal, 2000. (Grand Amphi)

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

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Vol. 1. Campinas: Pontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNINI, Gian Lorenzo. *O êxtase de Santa Teresa*. [1652]. [Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma]. Foto de acervo pessoal.

BERTHO, Sophie. Ruskin contre Sainte-Beuve: le tableau dans l'esthétique proustienne. *Littérature*, Paris, n. 103, p. 94-112, 1996.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus Editora, 2012.

BIZUB, Edward. Proust et le docteur Sollier: les “molécules impressionnée”. *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, Paris, n. 56, p. 41-51, 2006a.

_____. *Proust et le moi divisé: La recherche: creuset de la psychologie expérimentale (1874 1914)*. Genève: Droz, 2006b.

_____. La mémoire involontaire toujours au cœur du débat. *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, Paris, n. 57, p. 97-107, 2007.

BOIE, Bernhild; FERRER, Daniel. Les commencements du commencement. In: HAY, Louis et al. *Genèses du roman contemporain* incipit et entrée en écriture. Paris: CNRS Éditions, 1993, p. 7-36.

BOLLE, Louis. *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*. Paris: Grasset, 1967.

BOOIJ, Geert. *The Phonology of Dutch*. New York: Oxford University Press Inc., 1995.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Obras completas*. Vol. II. São Paulo: Globo, 2000, p. 96-98.

- BOTTICELLI, Sandro (Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi). *As provações de Moisés* – detalhe de Céfora [1481-1482]. [Capela Sistina, Roma]. Slide de acervo pessoal.
- BOUILLAGUET, Annick; ROGERS, Brian G. *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- BOYER, Philippe. *Le petit pan de mur jaune* – sur Proust. Paris: Seuil, 1987.
- BRASSAÏ. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard, 1997.
- BRUNEAU, Charles. *Petite histoire de la langue française*. Paris: Librairie Armand Colin, 1958.
- BUTOR, Michel. Les “moments” de Marcel Proust. In: _____. *Essais sur les modernes*. Paris: Gallimard, 1964, p. 111-128.
- CALLU, Florence; COMPAGNON, Antoine. *Carnets*. Paris: Gallimard, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 135-142.
- CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Introdução e notas de Martin Gardner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- CAZEAUX, Jacques. L'écriture de Proust ou L'art du vitrail. *Cahiers Marcel Proust*. Études proustiennes. Paris: Gallimard, 1971.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- CHATEAUBRIAND, François de. *Mémoires d'outre-tombe*. Vol. IV. Paris: Garnier, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.
- _____. *Proust, la mémoire et la littérature*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- _____. *Proust au musée*. 2011. Disponível em: <http://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18804_13_A.Compagnon_Proust_au_mus_e.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2011.
- CRUZ, João da. *Obras completas*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Marcel Proust*. Paris: La Revue nouvelle, 1928.

- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire* – essai sur la mise en abyme. Paris: Éditions du Seuil, 1977. (coll. Poétique)
- _____. Intertexto e autotexto. In: _____. “*Poétique*”: intertextualidades. Vol. 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 51-76.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit* – autour de Flaubert. Paris: Seuil, 1988.
- DEL LUNGO, Andrea. *L’incipit romanesque*. Paris: Seuil, 2003. (Collection Poétique)
- DELAY, Jean. *La jeunesse d’André Gide*. Paris: Gallimard, 1956. 2 v.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DERRIDA, Jacques. La différance. In: FOUCAULT, Michel. *Tel quel* – Théorie de l’ensemble. Paris: Seuil, 1968, p. 41-66.
- _____. Força e significação. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971a[1967], p. 11-52.
- _____. Freud e a cena da escritura. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971b[1967], p. 179-227.
- _____. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- _____. Duas palavras por Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Riverrun* – ensaios sobre Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 17-42.
- _____. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994[1967]. _____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999[1967].
- _____. O carteiro da verdade. In: _____. *O cartão postal* – De Sócrates a Freud e além. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 457-542.
- DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture* – Salons de 1759, 1761, 1763. Paris: Hermann, 2007.
- DOOLITTLE, Hilda. *Por amor a Freud* – memórias de minha análise com Sigmund Freud. Trad. Pedro Maia. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel*. De Balzac à Simenon. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DYER, Nathalie Mauriac. *Proust et l’esthétique de la clôture intermédiaire*. 6 mars 2007. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=75876>>. Acesso em: 11 fev. 2013.
- EYCK, Jan Van. *O casal Arnolfini*. [1434]. [National Gallery, Londres]. Disponível em: <www.nationalgallery.org.uk>. Acesso em: 12 out. 2014.

FINK, Daniel A. Vermeer's Use of the Camera Obscura – a Comparative Study. *The Art Bulletin*, Washington/The Hague, vol. 53, n. 4, p. 493-505, Dec. 1971.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance II*, 1851-1858. Édition par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980a. (coll. Bibliothèque de la Pléiade)

_____. Lettre à Louise Colet (12 juillet 1852). In: _____. *Correspondance*. T. II. Édition par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980b. (coll. Bibliothèque de la Pléiade)

FONTANIER, Pierre. *Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

FRAISSE, Luc. *L'œuvre cathédrale*. Proust et l'architecture médiévale. Paris: José Corti, 1990.

_____. *L'esthétique de Marcel Proust*. Paris: Sedes, 1995.

_____. *Proust au miroir de sa correspondance*. Paris: Sedes, 1996.

_____. *Proust et le japonisme*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

_____. *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.

FREUD, Sigmund. *Correspondance avec le pasteur Pfister*. 1909-1939. Paris: Gallimard, 1966.

_____. *A interpretação dos sonhos*. In: _____. *Obras completas*. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.

_____. Etiologia da histeria. In: _____. *Obras completas*. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1976b, p. 215-251.

_____. Inibição, sintoma e ansiedade. In: _____. *Obras completas*. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1976c, p. 95-203.

_____. Lembranças encobridoras. In: _____. *Obras completas*. Vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1976d, p. 249-280.

_____. O *Moisés* de Michelangelo. In: _____. *Obras completas*. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976e, p. 249-280.

_____. Sugestão e libido. In: _____. *Obras completas*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976f, p. 113-118.

_____. Além do princípio do prazer. In: _____. *Obras completas*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976g, p. 13-85.

_____. Uma nota sobre o Bloco Mágico. In: _____. *Obras completas*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1976h.

FROMENTIN, Èugene. *Maitres d'autrefois*. Paris: Plon, 1877.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a memória: metáforas da memória. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006a, p. 107-118.

_____. O rumor das distâncias atravessadas. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006b, p. 145-162.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS. Disponível em: <<http://archive.org/details/gazettedesbeauxa01pariuoft>>. Acesso em: 4 abr. 2010.

GENETTE, Gérard. Proust palimpseste. In: _____. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 39-67.

_____. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 255-274.

GINZBURG, Carlo. Sinais – raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.

GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

GONCOURT, Edmond; GONCOURT, Jules de. *Journal mémoires de la vie littéraire*. Tome X (1871-1875). Mônaco: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1903.

GOUJON, Francine. “Je” narratif, “Je” critique et écriture intertextuelle dans le *Contre-Sainte-Beuve*. *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, Presses de l'ENS, n. 34, p. 95-110, 2004. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=194191>>. Acesso em: 9 maio 2007.

GRÉSILLON, Almuth et al. Une histoire à dormir debout – Le jeu des paraphrases dans les Cahiers de Proust. In: _____. *Proust à la lettre – les intermittences de l'écriture*. Tusson: Du Lérot, 1990, p. 91-107.

HAMON, Philippe. Qu'est-ce qu'une description. *Poétique*, Paris, Seuil, n. 11, p. 465-485, 1972.

- _____. Rhetorical Status of the Descriptive. *Towards a Theory of Description*. Yale: Yale French Studies, p. 1-26, 1981.
- _____. Un discours contraint. In: GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan (org.). *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 119-181.
- _____. *La description littéraire* – De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie. Paris: Macula, 1991.
- _____. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- HARARI, Roberto. “*La significación del falo*”, de Lacan – claves introductorias. Buenos Aires: Lumen, 2007.
- HAY, Louis. *A literatura e os escritores* – questões de crítica genética. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética* – o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HENRY, Anne. *Marcel Proust: théorie pour une esthétique*. Paris: Klincksieck, 1983a.
- _____. *Proust romancier* – le tombeau égyptien. Paris: Flammarion, 1983b.
- Hymans. *Gazette des Beaux-arts*, Paris, 1902, p. 172. Disponível em: <<http://archive.org/details/gazettedesbeauxa01pariuoft>>. Acesso em: 4 abr. 2010.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- HORÁCIO. *Arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Ars poetica*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005. (Loeb Classical Library)
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 105-118.
- JESUS, Teresa de. *Obras completas*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- JOYCE, James. *Epifânias*. Trad. Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- KAUFMANN, Pierre. Histeria. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise* – o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p. 245-252.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi.
- KARPELES, Erik. *Le musée imaginaire de Marcel Proust* – tous les tableaux de *À la recherche du temps perdu*. Paris: Éditions Thames & Hudson SARI, 2009.
- KELLER, Luzius. *Marcel Proust – la fabrique de Combray*. Carouge-Genève: Éditions Zoe, 2006.

_____. C'est ainsi que j'aurais dû écrire... Proust devant Ver Meer. *Marcel Proust Aujourd'hui*, Amsterdam, Nova York, n. 7, p. 9-29, 2009.

_____. Tableaux exposés et tableaux cachés dans *À la recherche du temps perdu*: Rembrandt et Ver Meer. *Marcel Proust Aujourd'hui*, Amsterdam, Nova York, n. 8, p. 115-130, 2011.

KOLB, Philip. Introduction. In: PROUST, Marcel. *Lettres à Reynaldo Hahn*. Paris: Gallimard, 1956.

_____. *Le carnet de 1908*. Paris: Gallimard, 1976.

LACAN, Jacques. Aula de 15 de novembro de 1967 do seminário XV inédito *L'acte psychanalytique*. Disponível em: <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-L-acte-Psychanalytique-1967-1968,136#outil_sommaire>. Acesso em: 11 jan. 2013.

_____. *Le séminaire, livre XXI: Les non-dupes errant (1973-74)*. Sessão de 13 nov. 1973. Disponível em: <http://www.valas.fr/IMG/pdf/S21_NON-DUPES---.pdf>. Acesso em: 9 out. 2014.

_____. *O seminário, livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986a.

_____. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986b.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a, p. 498-533.

_____. A significação do falo. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b, p. 692-703.

_____. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998c, p. 238-324.

_____. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998d.

_____. O seminário sobre "A carta roubada". In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998e, p. 13-68.

_____. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. Radifonia. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 400-447.

_____. Joyce, o Sintoma. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003a, p. 560-566.

_____. Lituraterra. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003b, p. 15-28.

_____. O ato psicanalítico. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003c, p. 371-382.

_____. *O seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003d.

_____. Posfácio ao *Seminário 11*. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003e, p. 503-507.

_____. *Le séminaire, livre XXI: Les non-dupes errant (1973-74)*. Sessão de 13 nov. 1973. Disponível em: <http://www.valas.fr/IMG/pdf/S21_NON-DUPES---.pdf>. Acesso em: 9 out. 2014.

_____. *O seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

_____. Aula de 15 de novembro de 1967 do seminário XV inédito *L'acte psychanalytique*. Disponível em: <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-L-acte-Psychanalytique-1967-1968,136#outil_sommaire>. Acesso em: 11 jan. 2013.

LAIA, Sérgio. *Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LAURENT, Éric. A carta roubada e o voo sobre a letra. *Correio – Revista da Escola brasileira de psicanálise*, São Paulo, EBP, n. 65, p. 61-93, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie: chroniques*. Paris: Seuil, 1998.

LERICHE, Françoise. La théorie esthétique proustienne à l'épreuve de la génétique. In: BRUN, Bernard; HASSINE, Juliette (Org.). *Marcel Proust 4 Proust au tournant des siècles*. Paris; Caen: Lettres Modernes Minard, 2004, p. 75-108.

_____. Écrire sous le regard d'autrui: la dimension génétique dialogale de l'œuvre proustienne. In: _____. LERICHE, Françoise; PAGÈS, Alain. *Genèse et Correspondances*. Paris: Éditions des archives contemporaines; ITEM, 2012, p. 143-159.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S. A., 1994.

LOUVEL, Liliane. *Le détail*. Poitiers: Publications de la licorne, hors de série colloques VII, [s.d.].

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Contra Capa; Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MANN, Thomas. A arte do romance. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 13-35.

MARIN, Louis. Mimésis et description. In: _____ et al. *De la représentation*. Paris: Gallimard, 1994, p. 251-266.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: Edusp, 2008.

MENDELSON, David. *Le verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*. Paris: Librairie José Corti, 1968.

MENDES, Maria Nancy. *Uma galeria de pintores holandeses no romance proustiano*. São Paulo: Annablume, 2002.

MILLER, Jacques-Alain. Préface. In: LACAN, Jacques. *Joyce avec Lacan*. Paris: Navarin, 1987, p. 9-12.

MILLY, Jean. *Proust dans le texte et l'avant-texte*. Paris: Flammarion, 1985.

NANCY, Jean-Luc; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O título da letra*. Trad. Sergio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991.

N'DIAYE, Catherine. *A coquetterie ou a paixão do pormenor*. Lisboa: Edições 70, 1987.

NECTOUX, Jean-Michel. Reynaldo Hahn et Édouard Risler. In: TADIÉ, Jean-Yves (org.). *Proust et ses amis*. Paris: Gallimard, 2010, p. 117-147.

NETO, João Cabral de Melo. *Psicologia da composição*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*. 1934. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/865802?sid=21104909027711&uid=3737664&uid=70&uid=2&uid=2129&uid=4>>. Acesso em: 11 set. 2011.

_____. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: _____. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 47-88.

_____. *Idea*. A evolução do conceito de belo. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

PASCO, Allan H. *The color-keys to À la recherche du temps perdu*. Genève-Paris: Librairie Droz, 1976.

PAZ, Octavio. *Apariência desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

PEREIRA, Lúcia Miguel. A literatura interiorizada e o real. In: _____. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992, p. 50-54.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Balzac e as flores da escrivãzinha. In: _____. *Flores da escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 44-67.

POE, Edgar Allan. The Murders in the Rue Morgue. In: _____. *The Short Fiction of*

Edgar Allan Poe. Notas de Stuart Levine e Susan Levine. Chicago: Universit of Illions Press, 1976.

_____. A carta roubada. In: _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 209-232.

POULET, George. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1982.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUÉMAR, Claudine. L'église de Combray, son curé et le narrateur. *Cahiers Marcel Proust*. Études proustiennes I. Paris: Gallimard, n. 6, p. 277-342, 1973.

_____. Sur deux versions anciennes des "côtés" de Combray. *Cahiers Marcel Proust*. Études proustiennes II, Paris: Gallimard, n. 7, p. 159-282, 1975.

_____. Autour de trois "Avant-textes" de l'"ouverture" de la *Recherche*. *Bulletin d'informations proustiennes*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1976.

_____. De l'essai sur *Sainte-Beuve* au futur roman: quelques aspects du projet proustien à la lumière des avant-textes. *Bulletin d'informations proustiennes*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, n. 8, 1978.

RABINOVICH, Diana. *A significação do falo uma leitura*. Rio de Janeiro: Companhia do Freud, 2005.

REY, Alain; REY-DEBOVE, Josette; ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. CD-ROM, 2010.

RICHARD, Jean-Pierre. Proust et la nuit mérovingienne. In: _____. *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil, 1974a, p. 227-238.

_____. *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil, 1974b.

RICŒUR, Paul. O trabalho da semelhança. In: _____. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 267-329.

RIFFATERRE, Michael. A ilusão referencial. In: _____ et al. *Literatura e realidade (o que é o realismo)*. Lisboa: Dom Quixote, 1994, p. 79-102.

RIVERA, Tania. Cinema e pulsão: sobre "Irreversível" o trauma e a imagem. *Revista do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense*. Dep. Psicol., UFF, Niterói, vol. 18, n. 1, jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100006&lng=en&nrm=iso>. access on 13 Apr. 2014. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-80232006000100006>>. Acesso em: 8 jul. 2013.

RIVIÈRE, Jacques. *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*. *Cahiers Marcel Proust*. Études proustiennes, Paris: Gallimard, n. 13, 1985.

ROUSSET, Jean. *Forme et signification*. Essais sur les structures littéraires de

- Corneille à Claudel. Paris: Librairie José Corti, 1962.
- RUSKIN, John. *As pedras de Veneza*. Trad. Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Bibliolife. (fac-símile)
- SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2009. (Folha Explica)
- SCHLUMBERGER, Jean. *Madeleine et André Gide*. Paris: Gallimard, 1956.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a visão e as cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- SCHOR, Naomi. Le détail chez Freud. *Littérature*, Paris, Larousse, p. 3-14, 1980.
- _____. *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1997.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrão de palavras*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- SCHÜLER, Donald. Finnegan's Wake: do sintoma ao santhoma. [s.d.]. Disponível em: <www.traco-freudiano.org/.../Finnegans-Wake-do-sintoma-ao-Sinthoma>. Acesso em: 5 mar. 2013.
- SERÇA, Isabelle. *Les coutures apparentes de la recherche*. Paris: Honoré Champion, 2010.
- SEYMOUR JUNIOR, Charles. Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura. *The Art Bulletin*, vol. 46, n. 3, p. 321-331, Sept. 1964.
- SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Hamlet; Prince of Denmark*. 4a ed. New York: Pocket Library, 1960[1601]. 147p. (4th printing of Pocket Library edition published 1958, Ed. Louis B. Wright).
- SILVA, Guilherme Ignácio da. *Arte do fragmento* – processo de criação em um *cahier* de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. 2000. Dissertação (Mestrado sob orientação de Philippe Willemart). Departamento de Letras Modernas – Universidade de São Paulo.
- SKRIABINE, Pierre. Sens et jouissance. *La cause freudienne – Revue de psychanalyse*, Paris, n. 50, fev. 2002.
- SOLER, Colette. A literatura como sintoma. Trad. Vera Avellar Ribeiro e Manoel Barros da Motta. In: _____. *A psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1998, p. 13-20.
- SOLLERS, Philippe. *L'œil de Proust* – les dessins de Marcel Proust. Paris: Éditions Stock, 1999.

SONNENFELD, Albert. L'ekphrasis proustienne. *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, Paris, n. 41, p. 91-103, 1991.

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

STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant*. Paris: Gallimard, 1961.

STERCKX, Pierre. *Les mondes de Ver Meer*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

TAVARES, Pedro Heliodoro. *Fausto e a psicanálise* – Sopros de sinthome na forja do pactário. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2012.

VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

VALÉRY, Paul. Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France. In: Paris: Gallimard, 1944, p. 823-849. (Coll. Folio/Essais)

VAN GOGH. Carta a Emile Bernard – 29 de julho de 1888. Disponível em: <www.vangoghletters.org/vg/letters/let649/print.html>. Acesso em: 21 maio 2013
Tradução nossa.

VIOLLET, Catherine. “La confession d’une jeune fille”: aveu ou fiction? Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=172910>>. Acesso em: 8 abr. 2011.

VAUDOYER, Jean-Louis. Le mystérieux Ver Meer. In: ARASSE, Daniel. *L'ambition de Ver Meer*. Paris: Adam Biro, 2001, p. 199-210.

VELASQUEZ, Diego. *As meninas*. [1656]. [Museu do Prado, Madrid]. Disponível em: <www.museodelprado.es>. Acesso em: 13 set. 2014.

VER MEER, Johannes. *A vista de Delft*. [1660-1661]. [Mauritshuis, Haia]. Disponível em: <www.mauritshuis.nl>. Acesso em: 12 out. 2012.

_____. *A arte da pintura*. [1666]. [Museu de História da Arte em Viena. *Kunsthistorisches Museum*, Viena]. Disponível em: <<http://www.khm.at>>. Acesso em: 21 set. 2011.

_____. *A moça com o brinco de pérola*. [1665]. [Mauritshuis, Haia]. Disponível em: <www.mauritshuis.nl>. Acesso em: 3 abr. 2012.

_____. *A toalete de Diana*. [1655-1656 ou 1653-1654]. [Mauritshuis, Haia]. Disponível em: <www.mauritshuis.nl>. Acesso em: 4 abr. 2011.

_____. *Mulher de azul lendo uma carta*. [1664]. [Rijksmuseum, Amsterdã]. Disponível em: <www.rijksmuseum.nl>. Acesso em: 25 ago. 2014.

WELU, James A. The Map in Vermeer's *Art of Painting*. *Imago Mundi*, vol. 30, p. 2-30, 1978.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 1999.

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

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

_____. *Tratado das sensações em A prisioneira de Marcel Proust*. São Paulo: Opus Print Editora, 2008.

_____. À procura de um Ritmo no início de Combray. In : _____. *Psicanálise e teoria literária*. O tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2014, p. 147-160.

WILSON, Edmund. Marcel Proust. In: _____. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 100-136.

YOSHIKAWA, Kazuyoshi. *Proust et l'art pictural*. Paris: Honoré Champion, 2010. (Recherches Proustiennes)

Anexos

(telas e desenhos mencionados)

A vista de Delft Ver Meer

A arte da pintura Ver Meer

A moça com o brinco de pérola Ver Meer

A toalete de Diana Ver Meer

Mulher de azul lendo uma carta Ver Meer

O êxtase de Santa Teresa Bernini

Detalhe de *As Provações de Moisés*
(*Céfora*) Botticelli

As meninas Velázquez

O casal Arnolfini Jan van Eyck

Abzieus (Kasthedralch) Marcel Proust

ABZIEID (KASTHEDRALCH)
(FALADCH WNWOUEST)

Is feet g'n'el de le cathedrale d'Amster
p'negl'g'at p'ndent ce que p'dis (p'ndent west)
he p'ndent la p'ndent west n'is de m'ndent p't
de m'ndent p'ndent.

Je ne

L'église de Dordrecht Marcel Proust